

SIMPÓSIO TEMÁTICO: "Historiografia da arquitetura I e II: métodos, objetos e narrativas"

MESA 3: "Os corpus documentais na historiografia da arquitetura e o embate com as obras".

Ver não é só ver: o pavilhão brasileiro em Osaka a partir de Flavio Motta

Juliana Braga Costa

Arquiteta, graduação na FAUUSP em 2004. Mestrado na FAUUSP, 2010, com a dissertação *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*. Graduação na FAUUSP, 2004. Trabalha com projetos de arquitetura no escritório SPBR arquitetos, ao qual é associada desde 2006.

RESUMO

O trabalho pretende discutir algumas relações de aproximação entre o campo intelectual e a atividade de projeto, tendo como foco específico a contribuição de Flavio Motta e sua interlocução com os arquitetos em São Paulo. Artista, professor, historiador da arte e colaborador em diversas equipes de projetos, a multiplicidade de frentes de atuação que caracteriza sua trajetória reafirma as possibilidades de diálogo e as influências mútuas entre as esferas da crítica e teoria e o campo da prática profissional da arquitetura, ao mesmo tempo em que reforçam sua inegável contribuição na constituição do curso da FAUUSP e na atualização dos debates no campo da cultura, do ensino e da arte. O trabalho apresenta brevemente sua trajetória, destacando sua prática como historiador da arte e professor dessa disciplina a partir de sua formação peculiar ligada ao MASP e ao contato direto com seu acervo, que repercute em sua atividade docente e artística.

Como um estudo de caso da interlocução entre Flavio Motta e os arquitetos, o trabalho apresenta uma discussão acerca de sua participação no projeto do Pavilhão do Brasil em Osaka, para a Expo de 1970. Ao nos determos em sua proposta para a exposição que seria apresentada neste edifício, é clara a afinidade de discurso entre o projeto arquitetônico e proposição teórica, diretamente relacionando a produção arquitetônica à história, à arte, à ciência, à técnica, ao trabalho, à economia, à ocupação do território e à cultura. A exposição de Flavio Motta para o Pavilhão organiza uma narrativa que aproxima a obra arquitetônica a um entendimento do país num sentido amplo, nos informando de que modo compreender aquele edifício. Por esse caráter, a exposição permite que, através da contribuição de Flavio Motta seja possível pensar as interlocuções entre discurso e obra e entre a crítica e o campo profissional do período.

ABSTRACT

This essay addresses the relationships between the intellectual field of architecture and its design activities, in the attempt to recognize connections among cultural, aesthetics and political avant-garde projects, with professional practices. Our specific focus is the exchanges between Flavio Motta's work and the architectural environment of São Paulo, throughout his critical activity, as a professor of Art History, and his direct work with some architects. As a case study of this relationship between Flavio Motta and the architects, the essay presents a discussion of his collaboration with Paulo Mendes da Rocha in the project of the Brazilian Pavilion in Osaka for the Expo70 exhibition.

PALAVRAS-CHAVE / KEY WORDS: Flavio Motta, Pavilhão de Osaka, crítica de arquitetura.

Ver não é só ver: o pavilhão brasileiro em Osaka a partir de Flavio Motta

“ver não é só ver, é preciso andar, relacionar e, inclusive, saber chegar. A gente vê também com os acontecimentos. E tenho a impressão de que a gente vê também com os olhos da história e da sociedade, por essas dimensões do tempo existentes na capacidade social das transformações.”

Flavio Motta, *A casa*, 1973.

Este trabalho pretende discutir algumas aproximações entre o campo intelectual e a atividade de projeto, a partir de um caso específico - a contribuição de Flavio Motta e sua interlocução com os arquitetos em São Paulo, em particular, sua colaboração com Paulo Mendes da Rocha no projeto para o Pavilhão de Osaka. É através desse exemplo que tentamos reconhecer as relações entre os projetos culturais, estéticos e políticos de vanguarda e a atividade da arquitetura, e identificar as convergências e contribuições mútuas traçadas entre a atividade intelectual e a prática profissional. No caso de Flavio Motta, é possível reconhecer essa interlocução por muitos caminhos: através da crítica, da produção intelectual, do ensino, das participações em equipes de projeto, e especialmente através do convívio intenso e contínuo com os arquitetos, particularmente aqueles próximos de Vilanova Artigas e da FAUUSP durante a década de 60.

A reconstituição da trajetória de Flavio Motta (1923) é uma das várias lacunas da história da arquitetura e das artes no Brasil. Presença determinante no quadro docente da FAUUSP e na formação de gerações de arquitetos e artistas, responsável pela orientação de alguns dos caminhos empreendidos no Departamento de História e Estética do Projeto, artista, personagem chave em alguns dos mais significativos episódios da arte brasileira, alguns de seus trabalhos são ainda hoje uma referência fundamental no estudo das artes e da arquitetura.

Ainda que sua trajetória seja muito diversificada e sua personalidade dificilmente apreensível em um perfil muito coeso, pode-se dizer que Flavio afirmou-se

intelectualmente sobretudo como professor, e como professor da FAU-USP em particular, onde lecionou desde 1954, participando ativamente do processo de consolidação institucional e projeção nacional da escola, sendo até hoje lembrado por quase todos aqueles que foram seus alunos, independentemente de suas orientações ideológicas ou profissionais, como uma das figuras mais marcantes na formação de sucessivas gerações de arquitetos em São Paulo.

Influenciado por uma bagagem modernista, herdada diretamente da Semana de 22 e formado em Pedagogia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em 1946, o início de sua atividade como professor de história da arte deu-se justamente em um período de rotinização e institucionalização da arte moderna em São Paulo, e evoluiu a partir do contato com o MASP e a revista Habitat num momento em que parecia esboçar-se no país uma crítica de arquitetura mais independente da crítica de arte.

De fato, é nesse período começa a desaparecer a figura do intelectual que transita por várias frentes de atuação, que intercala a crítica e a criação artística, cujo maior expoente foi Mario de Andrade¹: ao longo da década de 40, a nova geração de críticos começa a transformar a crítica de arte em matéria especializada, feita a partir uma formação intelectual específica, fruto do desenvolvimento das ciências humanas, da estruturação dos cursos universitários, da profissionalização do trabalho jornalístico e da recepção do público urbano à escrita jornalística. A primeira turma da Faculdade de Filosofia formou-se em 1938, sendo a primeira geração de intelectuais que pleiteava a produção de conhecimento científico sistematizado. Inauguraram uma tradição de estudos acadêmicos, e posteriormente ocuparam os cargos de docência nessas mesmas instituições².

A década de 40 é também o período crucial que abre caminho para a inquietação intelectual e artística e a experimentação que se desenvolveria na cidade de São Paulo nas duas décadas seguintes, marcada pelo conflito de grupos e de gerações de intelectuais. É nesse período que surgem uma série de iniciativas culturais que originam empreendimentos como o Museu de Arte de São Paulo e o MAM, que não somente têm papel fundamental nesse contexto de especialização da crítica, mas também dialogam com o movimento internacional de surgimento de novas

¹ A respeito dessa produção, ver Gilda de Mello e Souza, "Vanguarda e nacionalismo na década de 20", *Exercícios de Leitura*, p. 255.

² Heloisa Pontes, *Destinos mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.97.

instituições de abrigo à arte moderna, "pleiteando transformar a arte moderna em cultura urbana", e que culminam nos empreendimentos culturais de maior fôlego já no início da década de 50³. Tratava-se de um momento de consolidação de instituições e desenvolvimento de uma "face pública – com críticos e artistas se envolvendo com as instituições públicas culturais e educacionais.", como notou Francisco Alambert ao examinar o contexto de nascimento da Bienal de São Paulo:

*"A nova organização do Estado, as incorporações do modernismo, exemplificadas pelo caso da arquitetura, a profissionalização do artista e os novos ares trazidos por velhos e jovens modernistas radicais mudaram a rota da 'vanguarda' e fizeram também que os modernos se voltassem a um projeto pedagógico, ao mesmo tempo internacional e nacionalista."*⁴

É inserido nesse quadro que, pouco antes de concluir seu curso universitário, Flavio Motta se aproximou do grupo que começava a montar o Museu de Arte de São Paulo, instituição organizada a partir do projeto encabeçado por Pietro Maria Bardi, que se pretendia um museu "de arte; nem clássico, nem moderno, sem adjetivos"⁵, e que ao mesmo tempo contava com uma concepção institucional segundo as tendências internacionais mais recentes, e priorizava, mais do que a conservação de um acervo, sua difusão – através do ensino e da presença ativa na cidade⁶.

Desde o início do funcionamento do museu, o projeto de constituição e exposição de um acervo dividiu as atenções com um conjunto de mostras periódicas, tanto aquelas de caráter retrospectivo - dedicadas à "personalidades ou a temas específicos" consagrados no meio cultural, quanto outras especificamente *didáticas*, que tinham como objetivo comentar determinadas épocas ou escolas, transformando-se em um "laboratório de elaboração e de discussão dos problemas artísticos, procurando indicar caminhos de compreensão no campo da arte"⁷, entre elas, a "Exposição Didática de História da Arte" – mostra permanente que tinha como alvo principal o público escolar e explicava os diversos períodos da história da arte através de reproduções e textos.

³ Maria Cecília França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, São Paulo: Edusp, 1999, p.13.

⁴ Francisco Alambert, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 26.

⁵ P. M. Bardi, *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992. p.38.

⁶ A respeito do caráter didático do MASP ver Renata Motta, *O MASP em Exposição: mostras periódicas na 7 de abril*. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2003.

⁷ P. M. Bardi, *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992. p.38.

Flavio Motta participou ativamente da concepção, organização e montagem de diversas das mostras periódicas e freqüentemente era responsável também por acompanhar os artistas que vinham à cidade apresentar seus trabalhos no museu. É através desse contato que se aproxima dos principais temas da História da Arte e estabelece um contato direto com artistas e críticos internacionais como Max Bill, Neutra, Steinberg, entre outros.⁸ Iniciando sua carreira no museu como monitor, depois assistente de Bardi e mais tarde, como coordenador dos cursos do IAC, permaneceu ligado a esta instituição por mais de um década, transferindo-se posteriormente para a Fundação Armando Álvares Penteado quando os cursos do Museu foram transferidos para esta Fundação⁹.

Essa primeira participação nas iniciativas didáticas do MASP representa um momento importante em sua trajetória, pois abre para diversas atuações posteriores no campo do ensino – como por exemplo o Curso de Formação de Professores de Desenho ministrado na FAAP e a Escola Livre de Artes Plásticas - e em especial como professor de História da Arte e Estética na FAUUSP. De certo modo, esse primeiro contato com o ensino da arte através das atividades no museu influenciou seu método de trabalho desde então; o contato direto com as obras, a natureza didática das exposições, e mesmo o modo particular de ministrar essa disciplina desenhando as obras – como aprendera com Bardi no curso de formação dos monitores do museu – influenciaram de modo crucial sua prática e seu discurso, bem como encaminharam seu engajamento num projeto educacional voltado as artes e a formação de artistas e professores. Muitos desses traços podem ser reconhecidos em sua carreira docente na FAUUSP e de modo muito particular, na exposição que Flavio Motta propõe para o projeto do Pavilhão de Osaka.

Flavio torna-se professor da FAUUSP em 1954, na disciplina de História da Arte e Estética, que havia sido criada apenas dois anos antes e era até então ministrada por Lourival Gomes Machado. É na FAUUSP que Flavio Motta efetivamente constrói sua carreira docente, permanecendo na ativa como professor da escola por 30 anos. Além disso, a inserção no ambiente da FAUUSP foi o canal de aproximação direta entre Flavio Motta e os arquitetos contemporâneos, especialmente Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, o primeiro já uma liderança no âmbito acadêmico e

⁸ Segundo depoimento de Flavio Motta a autora, publicado na dissertação de mestrado da autora, *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*. São Paulo: FAUUSP, 2010.

⁹ A esse respeito, ver a dissertação *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*, op.cit., pp.35-56.

profissional, o segundo, formado pelo Mackenzie em 1954 e professor da FAU a partir de 1960. É a partir desse convívio intenso iniciado na escola que Flavio Motta esporadicamente acaba por colaborar em alguns projetos desenvolvidos por esses arquitetos, como foi o caso do projeto para o Concurso de Brasília, que realizou junto com a equipe de Vilanova Artigas¹⁰ e do concurso para o Pavilhão de Osaka, que apresentaremos mais detalhadamente neste trabalho.

Mais do que no concurso de Brasília, sua participação no Pavilhão do Osaka é muito mais significativa e o produto de sua colaboração, o "Plano básico para os trabalhos complementares, do Pavilhão do Brasil", nos propõe uma série de questões que remetem diretamente ao nosso tema mais geral.

O projeto do Pavilhão de Osaka, por si só, é o testemunho de um momento muito particular na arquitetura brasileira. Praticamente uma década depois de Brasília ter sido inaugurada, em março de 1969, o governo brasileiro decidiu promover o primeiro concurso público de arquitetura realizado desde aquele que havia definido o projeto da nova capital. Dessa vez o propósito era escolher o pavilhão que representaria o país na Exposição Universal que se realizaria no ano seguinte em Osaka, no entanto, o momento desse segundo concurso não lembrava em nada aquele no qual havia se realizado o primeiro. Como um símbolo dos deslocamentos e incongruências do período, um fato específico representa as dificuldades daquele momento: Paulo Mendes da Rocha vence o concurso para a construção do Pavilhão Nacional no mesmo mês em que foi aposentado compulsoriamente de seu cargo de professor na FAUUSP pela ditadura militar. Ainda assim, o Pavilhão é construído integralmente do modo como havia proposta a equipe, com exceção da exposição que é proposta por Flavio Motta.

Ainda que nesse momento já não tivessem a mesma importância de suas edições mais celebradas da segunda metade do século XIX, as Exposições Universais ainda mobilizavam um público imenso, e conseguiam manter um certo brilho como grandes vitrines da cultura e do conhecimento acumulados pela humanidade em cada época, e como momento único de representação das nações no cenário mundial. Com

¹⁰ Além de Artigas, Flavio Motta, e Mario Wagner Vieira da Cunha, a equipe tinha a presença de Carlos Cascaldi, Paulo de Camargo e Almeida e dos estudantes Júlio Katinsky, Ubirajara Gilioli e Araken Marinho. A equipe apresentou um dos mais extensos relatórios do concurso e 19 pranchas. Flavio Motta redigiu o memorial descritivo.

a decisão de participar da Expo70 – como era chamada a de Osaka – seria a 12ª vez que o Brasil enviaria representação oficial a uma Exposição Universal¹¹.

A participação brasileira causou enorme expectativa¹² entre os arquitetos, muito em função de uma certa "tradição" da arquitetura moderna brasileira nas exposições internacionais. O Brasil estava ausente das exposições internacionais desde 1958, quando o pavilhão brasileiro projetado por Sergio Bernardes recebera o prêmio "Estrela de Ouro" na Expo de Bruxelas. Após o bem-sucedido projeto de 1958, o país não havia enviado representação para as seis feiras seguintes¹³.

Tratado freqüentemente como obra exemplar na produção do período e na trajetória de Paulo Mendes da Rocha, o projeto do Pavilhão vem despertando ao longo dos anos opiniões tão variadas quanto controversas, tanto por parte dos críticos e historiadores da arquitetura quanto nos diversos trabalhos acadêmicos realizados nos últimos anos, que investigam a obra de Paulo Mendes da Rocha. Os exemplos das diversas abordagens que o Pavilhão desperta são muitos. Há os que o consideram, por exemplo, sob a ótica de sua inserção na "escola paulista", como Hugo Segawa, para quem a obra representa o momento final desta produção, o "marco simbólico de encerramento desse ensaio de vanguarda arquitetônica"¹⁴, frente ao desgaste e banalização de sua proposta e os desdobramentos da situação política do país; e no caminho inverso, outros trabalhos, como o de Ruth Verde Zein, que consideram o Pavilhão justamente o "ponto alto" desta vertente¹⁵, que a partir daquele momento se disseminaria por todo o país. Há ainda trabalhos que analisam o Pavilhão sob a perspectiva de seu valor simbólico, como arquitetura escolhida para representar o país e o inserem na discussão dos valores dessa representação nacional, como é o caso de Isabel Villac¹⁶.

¹¹ Segundo o trabalho de Andrea Macadar, o Brasil participou oficialmente das seguintes exposições universais: Londres, 1862; Paris, 1867; Viena, 1873; Filadélfia, 1876; Chicago, 1893; Saint Louis, 1904; Bruxelas, 1910; Filadélfia, 1926; Nova York, 1939; São Francisco, 1939; Bruxelas, 1958; Osaka, 1970; Sevilha, 1992; Lisboa, 1998 e Hannover, 2000. Além disso, até a exposição de 1893 o pavilhão do Brasil teve seu projeto elaborado por um arquiteto estrangeiro. [p.16]. Andrea Macadar, *Uma trajetória brasileira na arquitetura das exposições universais dos anos 1939-1992*. UFRGS, 2005 (Dissertação de mestrado).

¹² Segundo descreve o editorial da Revista *Acropole*, n. 359, março, 1969.

¹³ Cf. Macadar, as Exposições realizadas entre a de 1958 e a de 1970 foram: 1962 – Seattle; 1964 e 1965 – Nova York; 1967 – Montreal; 1968 – San Antonio [USA].

¹⁴ Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, EDUSP, 1997, p.157.

¹⁵ Ruth Verde Zein, *A arquitetura da escola paulista brutalista, 1953-1973*, pp.180-181.

¹⁶ Maria Isabel Villac, *La construcción de la mirada : naturaleza, discurso y ciudad en la arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha*. Tese de Doutorado, Universitat Politècnica de Catalunya / Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2000, pp.117-131.

Quando nos debruçamos no estudo das leituras críticas que vêm sendo feitas acerca do Pavilhão de Osaka desde seu concurso, é possível percebermos que estas análises mantêm certas recorrências em sua abordagem e compartilham de algumas premissas. De um modo geral, a maior parte dos trabalhos que se referem criticamente ao Pavilhão são estudos acadêmicos de caráter historiográfico, que acabam por inserir o projeto nas construções de suas narrativas acerca da história da arquitetura moderna brasileira.

Por esta razão, as leituras que analisam o pavilhão como de sua inserção numa linhagem "paulista" e sua representatividade como produto desta vertente, não são capazes de esgotar as possibilidades de compreensão desta obra. Assim, a tentativa de relacionar sua tipologia a um partido recorrente do grupo "paulista" (no caso, a cobertura única apoiada sobre quatro pilares), ou mesmo as discussões a respeito das continuidades ou desvirtuamentos desse movimento a partir do projeto do Pavilhão não são capazes de encerrar o interesse neste projeto, pois não totalizam seu sentido enquanto obra de arte e conhecimento. A interpretação do pavilhão ultrapassa a sua compreensão como exemplar característico da arquitetura brasileira ou de alguma de suas vertentes. Ao contrário, seu valor maior está nos elementos que transcendem esse modo de olhar, nesse sentido é que propomos entendê-lo a partir da coerência discursiva e poética que o articula ao projeto expositivo que pretende abrigar, assim como a partir da profunda relação intelectual que se estabelece entre Flavio Motta e Paulo Mendes da Rocha. Reconhecer como um discurso – o do projeto ou o da exposição – se alimenta do outro, o completa e dá sentido é, portanto, fundamental para o seu entendimento.

Do mesmo modo que a exposição, o texto de Flavio Motta escrito para a segunda apresentação do projeto na *Acrópole*¹⁷, alguns meses depois do concurso, traz também outros elementos para uma compreensão do Pavilhão num sentido mais abrangente. Como se fosse um desdobramento do sucinto memorial que havia sido apresentado na época do concurso, é esse texto o que mais esclarece o sentido pretendido no projeto. Neste segundo texto, logo no início, Flavio insere o projeto do pavilhão no "processo de desenvolvimento histórico da arquitetura brasileira", ressaltando o fato de que este processo teve início com o pavilhão de Nova York:

¹⁷ Flavio Motta, "Arquitetura brasileira para a Expo 70". *Acrópole* 732, p.25-26.

"não deixa de ser também significativo o fato de um outro pavilhão brasileiro – aquele realizado por Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Paul L. Wiener para a Feira de New York, em 1938, ter sido o primeiro marco exterior da capacidade do Brasil em criar uma arquitetura moderna de reconhecido interesse universal. Desde então, Lucio Costa, Niemeyer e seus companheiros do Movimento da Arquitetura Moderna no Brasil, demonstraram um empenho poético de tamanha amplitude, de tão simples e generosa visão espacial, que acabaram por se confraternizar com os mais elaborados propósitos artísticos daqui e de outros países."¹⁸

Em seguida, faz uma breve apresentação de algumas das principais realizações da arquitetura brasileira no contexto internacional desde então, protagonizadas por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, passando pela sede da ONU, o edifício da UNESCO em Paris e a Casa do Brasil. Pontuando esta filiação, mais uma vez, Flavio Motta estabelece uma relação muito mais de continuidade da arquitetura carioca do que de oposição. No entanto, a possível contribuição brasileira ao panorama internacional refere-se não as manifestações próprias e peculiares, reconhecidas como características estritamente nacionais, mas sim à sua capacidade de corresponder aos propósitos humanos mais universais, num sentido de igualdade de condições, posto que "é também o resultado de uma visão moderna da vida urbana e do viver em geral do nosso tempo"¹⁹. Segundo a apresentação de Flavio, o que caracterizava o modo de projetar da arquitetura brasileira era um "denso sentido de síntese", que para poderia ser reconhecido através da "simplicidade e beleza" das obras. E essa capacidade sintética assumia a forma de um "procedimento" no fazer, no qual sobressaía uma "peculiar situação da inteligência artística: ela procurava se desembaraçar do supérfluo, e de tudo o que pudesse diminuir o esforço em ampliar e adensar as relações sociais."²⁰

No Pavilhão, tratava-se de "ir além" daquilo que seria uma expressão simplesmente brasileira, e, portanto, de confrontar a sua leitura como expressão de uma visão particular de mundo, nacional, regional ou de escola. O pavilhão deveria ser compreendido como "obra de arte universal", isto é, contemporânea, válida independentemente de sua origem nacional, aproximando-se, enquanto arquitetura,

¹⁸ Idem, Ibidem, p.26.

¹⁹ Idem, Ibidem, p.25.

²⁰ Idem, Ibidem, p.25.

das "convicções básicas e também transcendentais de um viver humano socialmente afirmado"²¹. Assumindo essa possibilidade como pressuposto, fazia sentido pensar o pavilhão nacional a partir do referencial universal da Feira, como espaço de aproximação entre os países independentemente de suas hierarquias convencionais. Afinal de contas, o Pavilhão representava

"uma arquitetura em Osaka, projetada para Osaka, onde o homem do Brasil estaria presente de maneira íntegra, dentro desse íntimo e direto compromisso com os homens vindos de todo o mundo, presentes e trabalhando em Osaka".²²

E para ele, esse "aprofundamento cultural" era tanto mais representativo quando se considerava a proximidade que se criara entre o Brasil e o Japão ao longo do século XX. O empenho do projeto remetia-se, portanto, também a um "esforço de comunicação com uma arquitetura que, produzida dentro da específica condição brasileira, também se mostrava possível, em Osaka, como aproximação humana de interesse universal." O projeto do pavilhão era possível porque compreensível a qualquer um, independentemente de se conhecer ou não o Brasil. Nesse sentido, o que se pretendia era justamente contrapor as representações exóticas do país, tão recorrentes nas exposições universais desde o século XIX. Não se propunha, pois, qualquer distanciamento cultural que remetesse o edifício ao pitoresco, ao regional ou ao folclórico²³. O conhecimento necessário para se compreender as questões levantadas pelo pavilhão era o conhecimento humano de modo mais geral.

O passado a que o projeto se remetia não podia ser restrito ao passado nacional, mas o ultrapassava, abarcando o esforço humano mais geral de conhecimento. Se por um lado o projeto do pavilhão não se furtava a mostrar as especificidades nacionais, ele também mantinha o sentido maior que se fazia presente na obra de arquitetura.

²¹ Idem, ibidem, p.26

²² Idem, ibidem, p.26.

²³ Uma característica do pavilhão bastante particular, nesse sentido, é a ausência de um jardim. Presente em todas as representações brasileiras anteriores a de Osaka, a idéia de transpor uma parte da exuberância da flora tropical como demonstração da diversidade brasileira, no caso do pavilhão é substituída por uma paisagem no sentido oposto, simbólica, e que ao mesmo tempo, nos fala sobre uma idéia universal de paisagem e natureza.

A EXPOSIÇÃO DE FLAVIO MOTTA PARA O PAVILHÃO

"Ele não foi pensado como um envoltório ou uma embalagem para proteger um conjunto de amostras ou mercadorias produzidas por uma população que obviamente produz dentro de suas peculiares condições de produção e que assim mesmo se faz reconhecer criadora. O empenho dos arquitetos nesse ir além, é também uma maneira de apresentar as possibilidades que se acumulavam historicamente, dentro de um país, no sentido de produzir projetos de universal interesse." ²⁴

Quando a equipe coordenada por Paulo Mendes da Rocha foi contratada pelo governo brasileiro para o desenvolvimento do projeto vencedor, constava em seu escopo de trabalho a apresentação de uma proposta de exposição e o programa das atividades culturais que seriam apresentadas no Pavilhão durante o período da Expo70.

Em paralelo ao início das obras, Flavio Motta elaborou a proposta para o conteúdo do pavilhão, segundo Paulo Mendes da Rocha, escrita e desenhada de uma só vez, organizando os temas e as imagens de memória, como se a idéia já houvesse sido definida previamente²⁵. Ainda que possa haver certo romantismo nessa evocação, e por mais que a experiência anterior com exposições didáticas viesse ao seu auxílio, parece-nos que os temas da exposição e seus conteúdos vinham sendo discutidos ao longo da década de 1960 em um projeto mais coletivo, desenvolvido junto ao grupo de arquitetos ligados a Artigas entre os quais o próprio Paulo Mendes da Rocha.

Não se sabe se havia alguma solicitação no edital do concurso quanto à realização de uma proposta de exposição, mas dentre o material que conhecemos a

²⁴ Flavio Motta, "Arquitetura brasileira na Expo-70", *Textos Informes*, op. cit., p.31.

²⁵ Depoimento de Paulo Mendes da Rocha concedido à autora, em 16/10/09.

respeito dos outros projetos premiados²⁶ há também, em alguns deles, indicações do que seria exibido em cada edifício proposto. Dos sete projetos apresentados, quatro deles, além do vencedor, mencionam em seus textos o que poderiam ser os seus conteúdos expositivos. Mesmo sendo bastante preliminares, talvez a solicitação, se é que havia, fosse justamente a de uma apresentação apenas esboçada. Mas de um modo geral, através desta amostra, pode-se observar duas tendências recorrentes, que se distanciam da idéia de exposição apresentada pela equipe vencedora.

A primeira delas é que a referência à exposição restrinja-se apenas a conteúdos que viessem a justificar ou requeressem espaços próprios no projeto arquitetônico. Em outras palavras, uma tendência expositiva inteiramente submetida às determinações do próprio projeto, onde não se reconhece uma intenção clara em eleger conteúdos para a exposição como se ela servisse tão somente ao propósito de definir ou setorizar os espaços nos projetos de pavilhão. É esta aliás outra diferença em relação ao projeto arquitetônico vencedor, onde os espaços propostos não tem funções e percursos rígidos, como tal não se arriscando perder o seu sentido se a mostra não fosse realizada, como de resto foi o caso.

A outra tendência que pode ser observada entre os projetos premiados é a de uma certa propensão a uma visão da cultura brasileira partindo de estereótipos e clichês, o que causa uma certa estranheza se pensarmos que os arquitetos brasileiros representavam há muito tempo posições de vanguarda e engajamento no campo cultural. É possível constatar em todos os projetos que sugerem uma programação para o pavilhão, uma visão do país que mistura manifestações culturais contemporâneas com as imagens dos trópicos, da "miscigenação das raças" ou do caráter nacional, características de um discurso conservador ou exotizante, que nos remete diretamente aos pavilhões do final do século XIX, quando países como o Brasil compareciam nas feiras internacionais para frequentemente figurar o pitoresco.

Como no caso dos outros projetos concorrentes, o pavilhão vencedor também havia feito, durante o concurso, uma proposta preliminar de conteúdos que poderiam fazer parte dessa programação, e que foi incluída no memorial descritivo apresentado

²⁶ Publicados na revista *Acropole*, n.361,op.cit. Devido ao caráter sucinto do material publicado na revista, é possível supor que as equipes, no momento em que selecionaram o material para a publicação, editaram seus conteúdos e, neste caso, haviam deixado de mencionar o projeto do conteúdo do pavilhão. Entretanto, se este foi o ocorrido em alguns casos, pode-se concluir que as equipes que optaram por não mencionar a mostra decidiram que esta não era importante ou significativa para a compreensão do projeto.

na ocasião. Escrita por Flavio Motta, quando foi desenvolvida em sua versão definitiva, de certo modo, a exposição manteve os eixos dessa organização inicial:

"A exposição se organiza assim:

1. História e Projeto:

Brasília

Novas cidades. Negev – Argel – Gras

Cidades em transformação – Novo Rio, Nova São Paulo...

2. Indústria – História e Projeto:

Índio escravo (Debret)

Índio como homem

Imigrantes (Portinari, Segall)

Belém-Brasília

Ligação Amazônia-Prata

Itaboraí - TV

Plano brasileiro para o desenvolvimento da ciência

3. Espetáculos:

Serão organizados, para o tempo que durar a Expo 70, apresentações de música, teatro, cinema, mostras de artistas plásticos, dança e toda manifestação de cultura – contribuição a esse encontro que desejamos."

Nos parece que este é um ponto de partida significativo: ainda que só tenha sido detalhada na segunda etapa de projeto, o pavilhão já nasceu atrelado a uma idéia de seu conteúdo, em outras palavras, a idéia do projeto sempre esteve ligada a um diálogo entre a obra arquitetônica e um conteúdo que ela trazia. Ao contrário dos outros projetos premiados, o que se apresenta sobre a exposição são seus temas [as novas cidades, o processo de urbanização, a ocupação do território, o desenvolvimento científico, o trabalho] e não o modo como se organiza no espaço. O que interessa é a narrativa, e neste caso trata-se de uma narrativa própria, na qual a equipe vencedora do concurso não apresentava simplesmente um projeto, mas um discurso sobre a arquitetura e o Brasil.

Do mesmo modo, ao contrário das outras equipes, esse discurso teria bastante independência em relação ao espaço proposto. Assim como o projeto do pavilhão não precisava da organização da exposição para sustentar as suas características

principais, a exposição também tinha sua autonomia, até porque partia de uma matriz de pensamento comum ao projeto do edifício e não se afirmava com base em um projeto expográfico rígido mas era concebido a partir de seus conteúdos e de suas relações recíprocas. Ou seja, porque edifício e exposição se complementavam de um modo muito particular, um fornecendo elementos para o entendimento do outro.

A equipe deveria apresentar ao governo brasileiro um programa de atividades, incluindo também o conteúdo dos painéis expositivos. Flavio Motta desenhou então um rascunho desse programa, composto por 37 folhas formato A2, com desenhos e textos, intitulado "Plano básico para os trabalhos complementares do pavilhão do Brasil". Nesse conjunto estão os textos explicativos acerca do conteúdo da programação, os projetos dos painéis propriamente ditos, e as propostas dos eventos que poderiam ocorrer simultaneamente à exposição, durante o período da Expo'70. A partir desse rascunho, a equipe produziu sua versão definitiva, cujo conteúdo é exatamente o mesmo e no lugar dos desenhos de Flavio Motta aparecem as fotografias das obras e objetos, e o texto, antes escrito à mão, foi carimbado nas pranchas.

Não se tratava, no entanto, de uma exposição de originais. O que interessava não era propriamente o valor das obras em si como "obras-de-arte", mas a narrativa que se tecia na relação entre as imagens. Em paralelo à exposição, a equipe também propunha a impressão de *posters* que poderiam ser vendidos como *souvenires* aos visitantes, impressos do mesmo modo que os painéis a serem expostos, sendo assim reproduções exatas do conteúdo da exposição, e com a mesma qualidade de impressão. Desse modo, o visitante poderia levar consigo a exposição, idêntica àquela que havia visto no pavilhão.

Esse despojamento, que privilegia o discurso mais do que a obra em si, remete-nos diretamente aos programas educativos em que Flavio Motta atuou em seus anos de formação, especialmente à Exposição Didática do MASP, na qual iniciou sua aproximação ao ensino de história da arte, também composta a partir de um discurso narrado por meio de reproduções.

Mas olhemos diretamente o conteúdo das pranchas. Talvez seja possível compreender esse discurso a medida em que reunirmos de modo mais esquemático o conteúdo da sequência dos painéis e os temas mencionados no projeto. O tema geral

apresentado na proposta é o "**projeto da cidade**". É a partir da cidade que se revelam todas as esferas de que trata a proposta. É através dela que é possível entender o que é o desenvolvimento na modernidade do Brasil. Assim, logo de início se apresenta o projeto:

"O Brasil comparecerá em Osaka com uma contribuição própria ao viver contemporâneo, procurando alinhar-se a uma visão de conjunto, de harmonia, com outros países presentes à mostra. Exibirá um projeto para o seu desenvolvimento, uma visão de 'habitat' contemporâneo, fruto da riqueza e do avanço da humanidade. – cidade como forma de viver – urbanização como fenômeno social – o desejo do homem moderno, qual seja: a convivência no trabalho, na pesquisa científica, na indústria e na arte. É desejável também que se conte desse povo a experiência, que não lhe é privilégio, mas o faz na história, aliado de todos os outros povos. Assim se chega à cidade pela história"²⁷.

O tema central nesta primeira parte da exposição é a urbanização como processo de ocupação do território e de desenvolvimento, e em particular, do território americano. Pretende-se mostrar ao público estrangeiro quais são as nossas questões em relação ao território, de que modo essas questões sugerem projetos, e como esse modo de agir através de projetos corresponde a uma contribuição particular ao conhecimento. Assim, a exposição mostra um percurso dessa ocupação que tem como referência inicial os índios, e o modo como estabelecem "uma situação de convivência e defesa de sua cultura, que constituiu um viver singular em confronto com o humanismo europeu, na mesma época dos projetos de cidade de Filarete e Da Vinci"²⁸.

Outra questão fundamental que está no centro da idéia de ocupação do território é uma relação muito particular com a natureza, que também aparece nos primeiros painéis. Flavio Motta apresenta uma visão da natureza que é associada a uma idéia de monumentalidade, que ele explica através de Lucio Costa: "aquilo que respeitamos comovidos, não o que nos atordôa"²⁹, uma monumentalidade que, segundo ele, responde aos "amplos interesses da vida coletiva". Como ilustração

²⁷ Flavio Motta, "Plano básico para os trabalhos complementares do Pavilhão do Brasil", painel n°III

²⁸ Idem, ibidem, painel n°I

²⁹ Idem, ibidem, painel n°3.

dessa idéia, ele propõe duas vistas do Rio de Janeiro a partir do mar, uma da cidade antiga e a outra do projeto de Lucio Costa para Jacarepaguá. O projeto de Jacarepaguá é ainda apresentado de modo mais detalhado, pois justamente é o ponto de chegada dos "caminhos primeiros" mencionados anteriormente.

Nesta relação entre projeto e natureza desponta o desejo de "abrir caminhos", "vencer distâncias de toda ordem", de aproximar as relações, promover encontros, e promover contato humano a partir do estabelecimento das cidades, "cidades para novos caminhos". Note-se nas imagens a presença de referências mais gerais que remetem ao sentido da cidade como lugar de encontro: a praça, a feira, etc. E junto a ela, Brasília, como "um sinal, um encontro", na referência rodoviária ao cruzamento dos eixos, que justifica o estabelecimento: "a cidade busca contato humano, desenvolvimento econômico. Deslocando a capital para o interior do país, cria as condições para uma nova forma de trabalho e circulação da riqueza" ³⁰.

O discurso da cidade como lugar do encontro, da circulação e do desenvolvimento na referência aos caminhos que se cruzam conduz ao arco: "o arco assinala, com os elementos da arquitetura, novas possibilidades do encontro de pessoas na cidade". Ele é ilustrado pela perspectiva de Oscar Niemeyer para Neguev, com as arcadas de uma praça³¹, seguida das arcadas de um engenho colonial e de uma casa suburbana, pintadas por Franz Post e Alfredo Volpi respectivamente, e finalmente pelos arcos cruzados projetados por Paulo Mendes da Rocha para a Praça do Café no Pavilhão. Nesse sentido, a narrativa visual insere o pavilhão neste percurso histórico que trata da ocupação do território.

O projeto de Neguev é apresentado no sentido de mostrar "a posição do pensamento brasileiro, em harmonia com um outro desejo universal – visto no projeto para um deserto – o plano de Neguev"³². O processo de estabelecimento e fundação das cidades também tem sua importância destacada no processo de desenvolvimento do país, "compreendido como o vencer distâncias de toda ordem: geográficas, físicas, raciais, sociais, psicológicas, econômicas, históricas..."³³. Dois projetos que aproximam distâncias, de caráter distintos, são então apresentados: o satélite Itaboraí e a rodovia Belém-Brasília. E além deles, tem início uma seqüência de reproduções de obras de

³⁰ Idem, ibidem, painel n°7.

³¹ Idem, ibidem, painel n°10.

³² Idem, ibidem, painel n°IV.

³³ Idem, ibidem, n°18.

arte: "será possível compreender que o esforço de desenvolvimento, em toda a história brasileira, contou com o trabalho do índio da terra, do negro da África, do imigrante europeu e asiático", trabalho figurado em obras que de modo geral retratam diferentes grupos em situações de trabalho. Ao mesmo tempo, em alguns painéis, ele aproxima imagens consagradas da história da arte com fotos de algumas cenas contemporâneas que remetem ao "desenvolvimento pelo trabalho", como no painel 25, onde estão lado a lado uma natureza morta de Eckhout e uma foto da Central de Abastecimento do Ceasa em São Paulo.

Além do tema das cidades, um outro recorte presente na mostra é feito justamente através da questão do trabalho, que remetem ao desenvolvimento tecnológico e aos avanços técnicos e científicos do país, demonstrados através da apresentação de uma série de projetos que, partindo de áreas distintas, apresentam aos estrangeiros uma visão de desenvolvimento tecnológico também muito particular.

O primeiro desses projetos é uma idéia muito cara aos engenheiros, de uma interligação entre as bacias do Rio da Prata e do Amazonas, cortando o interior do continente e abrindo uma "nova costa", que transformaria as relações econômicas internas e também internacionais. Essa solução representava um

"projeto de grande envergadura, afirmação da capacidade de utilização dos mais avançados recursos técnicos, abre ao país uma segunda costa sobre uma paisagem rica em todos os aspectos da produtividade nacional. demonstra que o país se afirma com amplas propostas, em relação ao comércio e ao investimento. Põe a descoberto vários setores de atividade – comunicação, planejamento, saúde, agricultura, energia atômica – e consolida as noções das possibilidades de uma relação humanística no trabalho. A diversificação da estrutura industrial se amplia visando setores de bens de produção (químico, metalúrgico, máquinas e equipamentos) exige obras dessa amplitude. Coloca as reservas de matérias primas e a possibilidade de distribuição do produto mais acessíveis, numa escala humana e brasileira, em comunicação direta com os portos de mar. Liga os principais centros mundiais, diretamente, à área continental do país. Este projeto concretiza uma forma de "projetar" a

*industrialização, até agora insulada no centro-sul litorâneo, levando-a para o interior. Ampliará e tornará solidário o espaço econômico*³⁴.

Num contexto de uma feira internacional na qual os países estavam disputando a liderança no desenvolvimento tecnológico, ostentando uma imagem "high-tech" em seus pavilhões, no auge da corrida espacial, o projeto que pretendia demonstrar a situação do desenvolvimento tecnológico brasileiro tinha, acima de tudo, um sentido humanístico de racionalização da natureza através da ciência, da técnica e do trabalho. "Trabalho científico criador" a demonstrar "que a ciência floresce com a cidade, na universidade, na indústria, e responde a todo um esforço de construção da vida moderna". A proposta sugere que a mostra incluía a "bola de fogo", projeto de cooperação entre brasileiros e japoneses coordenado por Cesar Lattes que descobriu as partículas atômicas méson-pi, em um dos painéis: "é a demonstração, também, das equivalências entre cálculo, experiência e a perspectiva científica, fruto de uma nova visão do universo. Assinala ainda como o trabalho científico criou novas situações de criatividade"³⁵.

Junto à proposta da integração dos rios, havia também a idéia de apresentar no Pavilhão um modelo em escala de um navio, voltado especialmente à navegação no Rio São Francisco – "projeto de produto e maquinário que assinala a preocupação com o avanço tecnológico apropriado às condições do país [...] é um exemplo de beleza e consciência da significação dos produtos industrializados".

O programa de atividades proposto foi recusado pelo Itamaraty, que em seu lugar, contratou uma empresa que montou a exposição que efetivamente foi realizada. Para Paulo Mendes da Rocha, a recusa da exposição inicial era, evidentemente, uma decorrência das intenções do governo militar, mais interessado em reafirmar certos estereótipos do país, que não comprometessem uma imagem de desenvolvimento e crescimento econômico, aliados a uma convivência pacífica da população composta por "imigrantes de todas as raças"³⁶ em harmonia. Através do catálogo da exposição que foi realizada podemos atestar o caráter descrito por Paulo Mendes da Rocha no depoimento a seguir:

³⁴ Idem, ibidem, painel n° 30.

³⁵ Idem, ibidem, painel n.14.

³⁶ Segundo descreve o Catálogo da exposição realizada.

"Bloquearam o propósito da mostra interna, que era justamente o ensaio sobre a idéia da consciência, sobre ocupação dos espaços na América pela civilização de um modo geral, e coisas do tipo. Para nós, [o Pavilhão] não era uma intenção de confronto, era simplesmente um exercício da liberdade. Eles praticamente interditaram o Pavilhão [...] mandaram contratar uma empresa para fazer uma exposiçãozinha mambembe como sempre se fez, de "berimbau", "rede" e "tendas de índios", essas coisas."³⁷

Além da mostra, a programação que Flavio Motta propunha para acontecer ao longo da Expo combinava diversas frentes. Uma delas propunha a realização de exposições coletivas que se alternariam durante o período de programação com alguns dos artistas mais importantes do período: Pisa, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Antonio Henrique Amaral, Manabu Mabe, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, José Rezende, Maria Bonomi, Franz Waissmann, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, entre outros]. Estava programada também exposição de três escultores: Lygia Clark, Bruno Giorgi e Mario Cravo, que alternariam mostras individuais junto à Praça do Café. Por fim, era proposta também uma exposição de projetos de paisagismo de Burle Marx.

Além disso estavam programadas apresentações musicais e um ciclo de cinema. Flavio propunha que se realizasse uma série de espetáculos ao vivo, "desde as escolas de samba à 'música de pesquisa'" e que a programação musical ficasse sob responsabilidade do Museu da Imagem e do Som. Já para a programação de cinema, ele indicava que fosse organizada pela Cinemateca Brasileira, e contasse com a assessoria de Almeida Salles, Paulo Emílio Salles Gomes e Joaquim Pedro de Andrade.

Haveria também uma exposição de fotografias, com trabalho de José Medeiros, Marcel Gautherot, Pierre Verger, Fulvio Reuter e Emil Schultheiss, e por último, pretendia-se programar uma série de publicações, "dentro de um plano de normalização que lhes assegure qualidade gráfica e racional divulgação".

Essa programa abrangente, que reuniria nessas atividades algumas das figuras mais atuantes do campo da cultura no país, nos remete a uma posição de Flavio Motta como agregador de colaboradores e instituições, no sentido de inserir o projeto para o Pavilhão de Osaka num projeto coletivo, engajado na construção do conhecimento e

³⁷ Entrevista de Paulo Mendes da Rocha à Andrea Macadar, em julho de 2004, publicada no portal Vitruvius em maio de 2006. <<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/mendesrocha/mendesrocha.asp>>

da cultura. A reunião de todos esses artistas e intelectuais em torno do pavilhão, não tem o sentido da "apresentação de um panorama", como uma colagem de obras, filmes, músicas. Ao contrário, sua abrangência nada tem de superficial, ela nos dá a dimensão da coletividade, do "ver que vem de muitos"³⁸, e remete aos conceitos presentes no próprio edifício do pavilhão. Compreender o pavilhão junto a esta programação traz a possibilidade de transformar as referências que são recorrentes nos discursos dos arquitetos – a geografia, o território, a inserção do projeto na história - em imagens concretas, em uma narrativa coerente, que insere o projeto em seu tempo, e simultaneamente, em um projeto maior:

*"Desde a conformação do piso até a cobertura, todo o funcionamento do pavilhão pressupõe um ritmo de relacionamento com sentido próprio, isto é, várias faixas de informação e comunicação de densidades diferentes, como se fossem planos harmônicos que fazem valer cada parte ou o todo simultânea e sucessivamente. O freqüentador do pavilhão perceberá essas relações sem perder a nitidez dos elementos visuais, espaciais, auditivos e mesmo de seus companheiros de caminhada."*³⁹

De um modo geral, pode-se dizer que a exposição traz em si um testemunho de um momento de entrosamento de Flavio Motta com os arquitetos, nos alertando para dialogo mais estreito entre a produção e a critica, num momento específico de fusão de princípios e propósitos, idéias e formas. Nesse sentido, não só cumpria um papel específico na atualização das coordenadas de projeto, mas também se articulava a plataformas estéticas, culturais e ideológicas relevantes naquele momento, repercutindo um embate peculiar com as dimensões técnicas e construtivas da arquitetura.

³⁸ Flavio Motta, "O olho", Textos Informes, op. cit., p.48.

³⁹ Flavio Motta, op. cit., painel n° 37.

BIBLIOGRAFIA

- ALAMBERT, Francisco. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A Preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo, Nobel, 1984.
- _____. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM, 1977.
- BARDI, P. M. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992. p.38.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Arquitetura contemporânea brasileira após Brasília: discurso, prática e pensamento*. São Paulo, 2000. (Tese de Doutorado / Dissertação de Mestrado apresentada à FAU-USP).
- COMAS, Carlos E. Dias. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado na arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945*. Paris: Universidade de Paris VIII, 2002. (Tese de doutorado apresentada à Universidade de Paris VIII)
- COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*. São Paulo, FAU-USP, 2010.
- MOTTA, Flavio. "Desenho e Emancipação", in *Desenho industrial e comunicação visual*. São Paulo, FAU-USP, 1970.
- _____. *Subsídios para um relatório sobre ensino de arquitetura (UIA-UNESCO)*. São Paulo, FAUUSP, s.d.
- _____. *Textos informes*. São Paulo, FAUUSP, 1973.
- _____. "Introduzione al Brasile". *Zodiac*, n.6, p.61-67, 1960.
- _____. "Paulo Mendes da Rocha". *Acrópole*, São Paulo, n. 343, p.17-18, set. 1967.
- _____. "Arquitetura brasileira para a Expo'70". *Acrópole*, São Paulo, n. 372, p.25-26, abr. 1970.
- _____. "João Vilanova Artigas e a escola de São Paulo". Módulo, especial Vilanova Artigas, p.23, 1985.
- Histórico Brasileiro e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*. São Paulo: FAUUSP, 1964.
- LEON, Ethel. *IAC Instituto de Arte Contemporânea, Escola de Desenho Industrial do LOURENÇO, Maria Cecília França. Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.
- MACADAR, Andrea, *Uma trajetória brasileira na arquitetura das exposições universais dos anos 1939-1992*. UFRGS, 2005 (Dissertação de mestrado).
- MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.
- MOTTA, Renata V. da. *O MASP em Exposição: mostras periódicas na Sete de Abril*. São Paulo, FAU-USP, 2003 (Dissertação de mestrado).
- NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Rio de Janeiro, 2008. (Tese de Doutorado apresentada ao PPGHSC, PUC-Rio).

- PEIXOTO, Fernanda. *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na Universidade de São Paulo*. Campinas, 1991, pp.14-15. (Dissertação de mestrado apresentada à UNICAMP)
- PESAVENTO, Sandra, *Exposições universais: espetáculos da modernidade no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SPERLING, David. "Arquitetura como discurso: o Pavilhão brasileiro em Osaka de Paulo Mendes da Rocha" in "Arquitextos 38", Portal *Vitruvius*, acessado em 03/08/09.
- STUCHI, Fabiana Terenzi. *Revista Habitat : um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. FAUUSP, São Paulo, 2007 (Dissertação de mestrado).
- TELLES, Sophia da Silva. *Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície*. São. Paulo, 1988. (Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP).
- WISNIK, Guilherme. "Arquitectura del territorio". In: Revista 2G nº45, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2008.
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973*. Porto Alegre, 2007. (Tese de Doutorado apresentada à UFRGS)