UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis

WELLINGTON DURÃES DIAS

A ÚLTIMA EXPOSIÇÃO DE PARIS (1937):
França e Brasil no espetáculo da crise do liberalismo

Assis
2024

WELLINGTON DURÃES DIAS

A ÚLTIMA EXPOSIÇÃO DE PARIS (1937):

França e Brasil no espetáculo da crise do liberalismo

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Carlos Eduardo Jordão Machado.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, N° Processo: 2014/10491-4.

Assis

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

D541u Dias, Wellington Durães
A Última exposição de Paris (1937): França e Brasil no espetáculo da crise do liberalismo / Wellington Durães Dias. Assis, 2024. 299 f.: il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado

1. Exposições - França. 2. Liberalismo. 3. Crise econômica - França -1937. 4. Brasil - História - 1930-1945. 6. França - História - Terceira República - 1870-1940. I. Título.

CDD 944.03
981.06

Wellington Durães Dias

A ÚLTIMA EXPOSIÇÃO DE PARIS (1937): França e Brasil no espetáculo da crise do liberalismo

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis para a obtenção do título de Mestrado Acadêmico em HISTÓRIA (Área de Conhecimento: HISTÓRIA E SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 23/02/2017

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado - UNESP/ASSIS

Membros: Prof. Dr. Paulo Cesar Gonçalves - UNESP/ASSIS

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior - USP/SÃO PAULO

Dedico este trabalho a meus pais, Nivaldo e Glória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às agências de fomento à pesquisa, cujo apoio financeiro foi essencial para o desenvolvimento desta dissertação, de tal forma que todo a pesquisa e seus resultados foram dele tributários e originados. Sem perder de vista a cláusula sétima do termo de outorga, agradeço à FAPESP, instituição com quem firmei compromisso legal [via processo n° 2014/10491-4, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)]. Em respeito ao contrato firmado, destaco que "as opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP". Agradeço também à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo recebimento da bolsa à pesquisa da qual fui beneficiário a maior parte do tempo de mestrado, atribuída por meio de avaliação efetuada pelo programa de pós-graduação em história desta casa.

Desejo que os gestores destas instituições de fomento à pesquisa não percam de vista a importância que ocupam no desenvolvimento científico, tecnológico e sobretudo, cultural da nação e que nunca deleguem essa função a interesses estranhos ao povo brasileiro.

Agradeço a meu orientador, Carlos Eduardo Jordão Machado, que sempre incentivou que eu me libertasse das limitações da pesquisa individual em todas as esferas. Ao me apresentar o grupo de pesquisa e discussão Experiência Intelectual Brasileira, aprendi que os resultados da cooperação entre seres pesquisadores sempre superará a livre iniciativa de qualquer indivíduo isolado. Ao exigir que tomasse responsabilidades, funções e outras tarefas que iam além das minhas capacidades, mostrou a mim que o gênio não existe, o que existe é o trabalho e a experiência, que se aprimora pela tentativa e o erro.

Agradeço aos membros do Grupo de pesquisa e discussão "Experiência Intelectual Brasileira": Arthur Bez, Daniel Alves Azevedo, Leandro Candido, Lucas Nunes, Max Alexandre, Rafael Zanatto e Rafael Franco. O trabalho que desenvolvemos juntos e a situações que superamos por meio de nosso esforço coletivo colaboraram de forma duradoura para meu otimismo da vontade. Sem contar a imprescindível ajuda no desenvolvimento de meus trabalhos.

Agradeço aos membros da república da Rua Padre Gusmões, com os quais convivi pelos anos que passei escrevendo esta dissertação: Ednaldo D. Lima, Daniel Alves Azevedo, Lucas Schuab Vieira, Priscila Domingues e Tiago Lima. Quantas conversas não tivemos? O quanto elas não me ajudaram a compreender o que eu estava fazendo em todos os sentidos?

Minha dívida com vocês é indescritível. Vocês me ensinaram civilidade. Agradeço aos amigos de Assis, em especial ao Douglas Henrique, com quem tive a oportunidade de amadurecer muito meu trabalho – você me ofereceu atenção, comida, bebida e o teto da sua casa quando eu já não tinha mais onde ficar em minhas visitas após o fim da república, sua generosidade não tem paralelo. Agradeço pelo mesmo motivo ao Arthur Bez e ao Ednaldo D. Lima, por terem me recebido também em suas casas.

Agradeço aos professores Paulo Gonçalves e Tania Regina de Luca pela colaboração amistosa e gentil, sem a qual provavelmente eu não conseguiria concluir este trabalho. Agradeço também ao apoio do professor Michael Löwy, que me enviou uma indicação bibliográfica extremamente oportuna. Agradeço também, no mesmo sentido, a colaboração do professor Eduardo Afonso, que me deu acesso a uma importante fonte impressa. Agradeço ao professor Pedro Tórtima, bibliotecário do IHGB, que gentilmente e desinteressadamente forneceu informações de grande valia para a elaboração desta dissertação.

Agradeço em especial pelas três boas ações feitas por amigos que dedicaram o tempo de suas pesquisas particulares e o dinheiro de seus bolsos para ocupar-se de problemas meus. Em primeiro lugar, ao Rafael Franco, que adquiriu em Paris no verão de 2014 um livro valioso que não poderia ser adquirido de outra forma, para em seguida despacha-lo para mim em Assis. Em segundo lugar, ao Leandro Candido, por ter feito operação semelhante, na mesma cidade no outono de 2015. Em terceiro lugar, a Lucas Schuab Viera, por visitar a biblioteca do IHGB no Rio de Janeiro e pegar referências por mim no verão de 2016.

Agradeço a minha família: meus avós, tios e tias, primos e primas. Todos vocês sempre reconheceram a importância do trabalho que desenvolvi e compreenderam os motivos de minha ausência. Agradeço a meu irmão Willian, pela paciência e amizade. E por fim, agradeço a meus pais: Nivaldo e Glória, que não apenas respeitaram minha decisão em cursar história e fazer carreira na disciplina, como me apoiaram totalmente do começo ao fim atual desta jornada. Sempre me disseram que minha herança seria o estudo e nisso cumpriram o prometido. Abençoados sejam vocês. Sempre contarão com minha aliança e com meu apoio.

DIAS, Wellington Durães. **A última exposição de Paris (1937):** França e Brasil no espetáculo da crise do liberalismo. 2024. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

RESUMO

Esta dissertação tem como tema central a Exposição Internacional de Artes e técnicas da vida moderna de paris em 1937. De forma semelhante à exposições antecessoras, a feira de 1937 também foi pautada pela necessidade de propor soluções para problemas de diversas ordens de sua época, fossem eles de origem econômica, social, político ou cultural. O método empregado baseava-se na divulgação, por meio do espetáculo e do entretenimento, de elaboradas mensagens ideológicas a respeito dos valores da identidade nacional francesa e do futuro potencial da nação. No entanto, o contexto internacional da década de 1930 impôs desafios particulares para os organizadores desta exposição. O período foi marcado por uma crise econômica de imensas proporções, a qual colocou tanto o modo de produção capitalista em xeque quanto promoveu a derrocada da democracia representativa como forma de governo entre Estados de todo o planeta. A perda da validade universal do liberalismo político e econômico coincidiu com a ascensão das massas e do nacionalismo, o qual culminou numa escalada bélica que conduziria em poucos anos à segunda guerra mundial. A repercussão destes fenômenos na França manifestou-se por meio de uma profunda divisão política interna e pela rejeição generalizada da modernidade. Se o cenário francês não era tranquilo, tão pouco o brasileiro, marcado pela tomada do poder por Getúlio Vargas e pelo golpe do Estado Novo. O estado brasileiro, presença cativa nestas exibições desde o século XIX, também participou da exposição e se fez representar por meio da construção oficial de um pavilhão nacional. Da mesma forma que a França, os organizadores da participação brasileira tinham seus próprios desafios para lidar em relação ao papel que o Brasil desempenharia no teatro das nações. Esta dissertação tem como objetivo analisar como a exposição de 1937 - conflituosa e inconsistente, graças as disputas entre seus participantes e organizadores pela definição de modernidade, progresso e identidade nacional nas exibições e planos arquiteturais – assinalou a crise do liberalismo mundial.

Palavras Chaves: 1- Exposições - França; 2- Crise econômica - França - 1937; 3- Liberalismo; 4- Brasil - História - 1930-1945; 5- França - História - Terceira República 1870-1940.

DIAS, Wellington Durães. **A última exposição de Paris (1937):** França e Brasil no espetáculo da crise do liberalismo. 2024. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

ABSTRACT

This essay has as its central theme the International Exhibition of Arts and Techniques of Modern Life in Paris in 1937. Similar to predecessor exhibitions, the 1937 fair was also marked by the need to propose solutions to problems of different orders of its time, they are of economic, social, political or cultural origin. The method employed was based on the dissemination, through spectacle and entertainment, of elaborate ideological messages regarding the values of French national identity and the potential future of the nation. However, the international context of the 1930s posed particular challenges for the organizers of this exhibition. The period was marked by an economic crisis of immense proportions, which put both the capitalist mode of production in check and promoted the overthrow of representative democracy as a form of government among states across the planet. The loss of the universal validity of political and economic liberalism coincided with the rise of the masses and nationalism, which culminated in a warlike escalation that would lead in a few years to the second world war. The repercussion of these phenomena in France was manifested through a deep internal political division and by the widespread rejection of modernity. If the French scenario was not peaceful, neither was the Brazilian, marked by the seizure of power by Getúlio Vargas and the coup of the Estado Novo. The Brazilian state, a captive presence in these exhibitions since the 19th century, also participated in the exhibition and was represented through the official construction of a national pavilion. Like France, the organizers of Brazilian participation had their own challenges to deal with in relation to the role that Brazil would play in the theater of nations. This dissertation aims to analyze how the 1937 exhibition - conflicting and inconsistent, thanks to the disputes between its participants and organizers for the definition of modernity, progress and national identity in the exhibitions and architectural plans - signaled the crisis of world liberalism.

Keywords: 1- Exhibitions - France; 2- Economic crisis - France - 1937; 3- Liberalism; 4- Brazil - History - 1930-1945; 5- France - History - Third Republic 1870-1940.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Temple de l'Industrie 48
Figura 2 - O Crystal Palace no Hide Park 66
Figura 3 - Sessão francesa na Great Exhibition 72
Figura 4 – Palais de l'industrie na Exposition Universelle de Paris em 1855 85
Figura 5 – Plano lateral do Palais de l'industrie 86
Figura 6 – O Palais Omnibus da exposição universal de 1867 96
Figura 7 – A construção da galerie des machines (1867) 97
Figura 8 – Acesso a Rue d'Afrique, através da galerie des machines 99
Figura 9 – Palais du Trocadero (1878) 110
Figura 10 – Visão geral das construções do Champ-de-Mars e do Trocadero 111
Figura 11 – La rue des nations 114
Figura 12 – A torre Eiffel em fase final de construção 121
Figura 13 – Panorama da exposição universal de 1889 124
Figura 14 – Interior da galerie des Machines na Exposição Universal de 1889 127
Figura 15 – Soldados coloniais em frente ao pavilhão das colônias 129
Figura 16 – Quaid des Nations 135
Figura 17 – Plano da Exposição Internacional de Paris (1937) 170
Figura 18 – Pavilhão da Dinamarca 173
Figura 19 – Pavilhão da Finlândia 173
Figura 20 – Pavilhão da Bulgária 174
Figura 21 – Pavilhão do Peru 175
Figura 22 – Pavilhão do Japão 175
Figura 23 – Pavilhão do Egito 178
Figura 24 – Pavilhão da Estônia, Lituânia e Letônia 178
Figura 25 – Pavilhão da Tchecoslováquia 179
Figura 26 – Pavilhão da Suíça 179
Figura 27 – Pavilhão da Espanha 180
Figura 28 - Guernica (1937) de Pablo Picasso 181
Figura 29 – Visão da Esplanada do Palais de Chaillot 184
Figura 30 - Pavilhão da União Soviética 185
Figura 31 – Pavilhão da Alemanha Nazista 190
Figura 32 – O Palais de Chaillot 200

Figura 33 – Sessão brasileira Exposição Universal de 1867 218
Figura 34 – Mostruário temático de madeiras exóticas na sessão brasileira 219
Figura 35 – Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1889 226
Figura 36 – Interior do pavilhão brasileiro (1889) 227
Figura 37 – Projeto arquitetônico do Pavilhão do Brasil (1937) 260
Figura 38 – Paineis decorativos no interior do pavilhão brasileiro (1937) 261
Figura 39 - Imagem da maquete do pavilhão brasileiro (1937) 262
Figura 40 – Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de 1937 263
Figura 41 - Inauguração do pavilhão brasileiro 263
Figura 42 – Móveis da representação estadual do Rio de Janeiro 264
Figura 43 – Vitral com alegoria do café 265
Figura 44 – Estande da aviação brasileira 266
Figura 45 – Sala de estar “Café Santos” 267
Figura 46 – Instituto do Café de São Paulo 267
Figura 47 – Pavimento superior do pavilhão do Brasil 268
Figura 48 – Sessão do Departamento Nacional do Café (DNC) 269
Figura 49 – Cafés du Brésil dus planteurs de São Paulo 273

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

2 ANTECEDENTES: PROBLEMÁTICAS GERAIS 30

2.1. Experiências pré-modernas: as feiras antigas e medievais 30

2.2. As exposições dos produtos da indústria e comércio britânico do século XVIII 32

2.3. As exposições nacionais da indústria francesa (1798 – 1849) 36

2.4. O liberalismo clássico: fundamentos e princípios 55

2.5. Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations de Londres em 1851 61

3 AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS PARISIENSES: UMA ANÁLISE DIACRÔNICA 74

3.1. 1855: o 18 Brumário de Luís Bonaparte e a rivalidade Franco-Britânica 74

3.2. 1867: Haussmanização, utopia saint-simoniana e luta de classe 91

3.3. 1878: A alvorada do nacionalismo 105

3.4. 1889: A festa da revolução burguesa 115

3.5. 1900: a retrospectiva de um século 130

4 A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES E TÉCNICAS DA VIDA MODERNA DE 1937: A CRISE DO LIBERALISMO NO ENTREGUERRAS 140

4.1. A Terceira República em crise (1929 – 1937) 140

4.2. O planejamento da exposição internacional de 1937 156

4.3. A exposição consumada: um confronto entre nações 168

4.4. O Palais de Chaillot: a face da França 197

5 O BRASIL DESPEDE-SE DE PARIS: DA DEMOCRACIA LIBERAL AO ESTADO NOVO EM UM PAVILHÃO 211

5.1. O Brasil adentra nos espetáculos da modernidade: exposições nacionais, internacionais e universais (1851 – 1929). 211

5.2. A primeira metade da década de 1930 no Brasil: um panorama desanimador 237

5.3. Um convite para a exposição internacional de 1937 247

5.4. O Pavilhão do Brasil vs. Cafés Du Brésil 257

5.5. O Golpe do Estado Novo e o fim da festa: 274

6 CONCLUSÃO 280

REFERÊNCIAS 285

APÊNDICE A: Dados sobre as exposições universais do século XIX e XX. 296

1 INTRODUÇÃO

Elas já foram chamadas tanto de *international exhibition* quanto de *world fair* em locais como a Grã-Bretanha e os EUA, *exposition universelle* na França e na Bélgica, *weltausstellung* pelos austro-húngaros, *exposición universal* pelos espanhóis e *Bankoku Hakurankai* pelos japoneses. Trinta e uma vezes foram sediadas por diversas metrópoles de três continentes entre a segunda metade do século XIX e início do XXI: Londres em 1851 e 1862; Paris em 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 e 1937; Viena em 1873; Filadélfia em 1876; Chicago em 1893 e 1933; Saint Louis 1904; Bruxelas em 1897, 1910, 1935 e 1958; San Francisco em 1915; Melbourne em 1880; Barcelona em 1888 e 1929; Liége em 1905; Milão em 1906; Gand em 1913; Nova York em 1939; Seattle em 1962; Montréal em 1967; Osaka em 1970; Sevilha em 1992; Hannover em 2000 e Shanghai em 2010[1].

Apesar do problema da tradução conceitual de expressões nacionais não equivalentes - que indicam suas raízes históricas específicas - todos estes eventos aparentemente tão diversos convergem em significação linguística. De um lado, temos o adjetivo da universalidade, da internacionalidade, da mundialidade, e de outro, o substantivo de exposição, de exibição, de feira. Ou seja, nomes próprios e singulares que apontam para objetivos comuns: “mobilizar o mundo inteiro em um encontro em nome do progresso e da concórdia entre os povos, da instrução pública e do divertimento de massa, das trocas comerciais e da exibição de novidades” (Pesavento, 1997, p.13).

O BIE (*Bureau International des Exposition*), criado em 1928 pela convenção de Paris com o objetivo de normatizar estas feiras no interior de padrões a serem obedecidos em nível mundial em comum acordo entre as nações signatárias, tratou de unificar de forma protocolar estas ocorrências singulares em uma entidade serializada a partir de seu surgimento em diante. Uma das ferramentas para esta tarefa foi conceitual, por meio da criação de uma definição homogênea e comum a todas as exposições de sua própria autoria, forjada nas diretrizes da convenção que a originou e lhe atribuiu os poderes. Para tanto, baseou-se principalmente no modelo da tradição francesa das *Expositions Universelles* de século XIX. Tal definição e seus objetivos foram prescrevidos no título primeiro do protocolo da Convenção de Paris. Segundo o seu Artigo I:

1 Para detalhes específicos sobre cada um destes eventos – designação oficial, cidade, ano, número de visitantes e número de expositores – Cf. APÊNDICE A: Dados sobre as exposições universais do século XIX e XX; Quadro 1 - Informações gerais sobre cada evento e a representação brasileira.

> 1). Uma exposição é uma exibição que, qualquer que seja o seu título, tem como objetivo principal a educação do público: pode exibir os meios à disposição do homem para atender às necessidades da civilização ou demonstrar os progressos alcançados em um ou mais ramos do empreendimento humano, ou mostrar perspectivas para o futuro.
> 2). Uma exposição é internacional quando mais de um Estado participa dela (Exposition, 1972, p.1 *apud* Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 239).

Segundo o Artigo II, todas as exposições de caráter internacional, com mais de três semanas de duração, que não sejam exclusivamente voltadas às belas artes ou de natureza comercial (mas sim um híbrido destas duas tendências) estão sob sua jurisdição, somente sendo possível seu registro e consumação dentro dos parâmetros estabelecidos por esta mesma convenção (1992, p.239). E por fim, de acordo com o Artigo III, o BIE pode distinguir entre "exposições universais" e "exposições internacionais especializadas", não obstante o título que possa ter sido dado à uma exposição por seus organizadores, sendo que:

> 2). Uma exposição é universal uma vez que ela faça um inventário dos meios utilizados e dos progressos realizados ou a realizar dentro dos muitos ramos da atividade humana.
> 3). Ela é especializada quando é consagrada a apenas um ramo da atividade humana, tal como este ramo se encontra definido dentro da classificação (Expositions, 1972, p.1 *apud* Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 239).

Em linhas gerais, a partir do tempo presente, o BIE (Bureau International des Expositions, 2016) descreve as exposições universais na prática enquanto eventos globais que visam educar o público, compartilhar inovações, promover o progresso e a cooperação. Elas são organizadas por países anfitriões que convidam outros países, empresas, organizações internacionais, o setor privado, a sociedade civil e o público em geral a participar. Devido à diversidade de seus participantes, desde os principais tomadores de decisão até as crianças, a exposição oferece um evento multifacetado onde exibições extraordinárias, encontros diplomáticos, reuniões de negócios, debates públicos e outros espetáculos ocorrem ao mesmo tempo (Bureau International des Expositions, 2016).

Apesar de não pretender definir no interior destas mesmas premissas as "exposições universais" que antecederam sua fundação – as chamadas "exposições históricas" do século XIX e início do XX - o BIE passou a zelar pelo patrimônio e memória destes eventos pregressos, por meio de uma série de instituições, como por exemplo, na biblioteca adjunta, onde se localiza o maior acervo sobre as exposições existente, contando com mais de 5000 documentos, dentre os quais estão livros, relatórios, obras ilustradas, catálogos (Bureau International des Expositions, 2017a); e no *World Expo Museum*, fundado por ocasião da *Expo Shangai* na mesma cidade em cooperação com o governo chinês, dedicado a exibir a

história das exposições da *Great Exhibition* de Londres de 1851 até dias atuais, "herdando o legado da Expo e mantendo a essência e continuação do efeito da Expo Mundial" (Bureau International des Expositions, 2017b). Ao assumir a posição de guardião legal internacional da memória das exposições universais, o BIE apresenta-se enquanto o fator institucional unificador da história destes eventos. Não apenas por determinar o modelo padrão para ocorrências futuras e, também, regulamentar as feiras em curso, mas, sobretudo, por clamar ser seu legítimo herdeiro.

Além da tradicional atenção dispendida pelos governos dos estados nacionais, iniciativa privada e pública desde a segunda metade do século XIX, estes eventos têm despertado um progressivo interesse entre os pesquisadores de diversas áreas epistemológicas nas últimas duas décadas. Desde então veio florescendo pesquisas sobre a história destes eventos, ao passo em que o acesso às fontes ampliou-se tremendamente, de tal forma que atualmente os estudiosos desfrutam de um crescente número de publicações especializadas e textos de referência em diversos idiomas a sua disposição.

Atualmente as produções são incontáveis e envolvem uma pluralidade de campos epistemológicos, como a História, Geografia Humana, Estudos Urbanos, História da Arte, História da Arquitetura, Antropologia Histórica, Comunicação Social, entre muitos outros. É o que podemos concluir a partir dos resultados de uma iniciativa dos pesquisadores Alexander C.T. Geppert, Jean Coffey e Tammy Lau, da *California State University* de Fresno nos EUA e da *Freie Universität* de Berlim na Alemanha.

A dimensão do campo de estudos sobre as exposições vem sendo aventada desde 2000 e o resultado parcial destes esforços foi a composição de uma bibliografia gigantesca que envolve toda a trajetória das exposições, a qual possui o total de 1869 títulos citados, abordando 98 eventos ocorridos em 24 nações, abrangendo do ano de 1851 até 2005. Publicada em 2006, seu foco está sobre as exposições ocorridas nos EUA e na Europa Ocidental, apesar de possuir referências a eventos de menor proporção (não classificados enquanto "universais") realizados em outros lugares do mundo, passando da periferia do capital, representada por África do Sul, Brasil e Indonésia até o oriente, com o Japão, a China e a Austrália (Geppert; Coffey; Lau, 2006).

Segundo Heloísa Barbuy (1993), das monografias e livros dedicadas ao assunto, a maioria foi elaborada na França e nos EUA – nações que sediaram o maior número destes eventos ao longo da história. A grande maioria das publicações disponíveis sobre as exposições universais analisam um evento singular, de acordo com uma temática específica. Para a autora (Barbuy, 1993), os pesquisadores geralmente dedicam-se a apenas uma

exposição, há um só aspecto das exposições, à participação de uma dada nação ou ao conjunto de exposições havidas em um determinado país ou cidade. No entanto, estes livros e monografias não deixam de trazer considerações gerais e importantes para compreensão do fenômeno das exposições como um todo (Barbuy, 1993). Por outro lado, conforme podemos constatar pela ampla bibliografia de Geppert, Coffey e Lau (2006), existem poucas obras que encaram os eventos como um objeto serial para a pesquisa histórica, analisando cada edição em suas continuidades e rupturas com relação a suas antecessoras e sucessoras de forma analítica.

Segundo Brigitte Schoerder-Gudehus e Anne Rasmussen (1992) – que estão entre as primeiras historiadoras a abordarem estas ocorrências de forma sinóptica - um estudo comparativo destes eventos revela, para além de suas divergências de ordem estritamente nacional e temporal, a identidade de um objeto de estudo fundamentado sobre um imaginário comum às sociedades onde vigora o modo de produção capitalista. Ao observar tal unidade na multiplicidade, Schoerder-Gudehus e Rasmussen (1992, p. 09) conceberam um verdadeiro "guia" do que definiram em linhas gerais enquanto "exposições universais" (advindo da nomenclatura francesa *exposition universelle*). Neste sentido, a "universalidade" destes eventos era dada tanto pela totalidade do campo temático coberto pela "exposição" - cujos itens exibidos englobariam tudo o que concerne à atividade e interesse humano (da agricultura e indústria às belas artes) - quanto pela "internacionalização" originada da pluralidade nacional dos participantes (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 09). Porém, não se esqueceram também da relevância de destacar a multiplicidade na unidade, isto é, discriminar cada evento em seu respectivo contexto histórico:

> Tentar uma abordagem sistemática das exposições prejulga uma coerência do objeto de estudo: a exposição universal é aprendida como uma entidade, suscetível de ser, sem considerar o lugar nem a época, passada pelo crivo de uma mesma grade de leitura. Esta obra não pretende, portanto, que as exposições sejam produções culturais autônomas e negligenciar as condições históricas – sejam elas econômicas, sociais, culturais e políticas – sem as quais as exposições perdem toda a pertinência (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 09).

Dessa forma, para conservar a particularidade de cada exposição no interior de um estudo geral, as autoras elaboraram fichas sinaléticas individuais em ordem cronológica, cujas informações eram preenchidas conforme categorias pré-definidas comuns a todas: designação oficial, tema, símbolo, realização arquitetural, localização, data, superfície, expositores, visitantes, preço de entrada, custo, preparativos, participação estrangeira, construções e pavilhões, sistemas de juris e recompensas, e assim por diante. Conforme o conteúdo de cada

categoria que integrava as fichas individuais das exposições variava, as autoras identificavam rupturas (ou evoluções) específicas ou gerais entre uma exposição e outra. Portanto, para Schoerder-Gudehus e Rasmussen (1992) as exposições universais apenas formavam uma totalidade enquanto série de eventos singulares comparados entre si por categorias estruturais comuns. Uma forma que consideraram eficaz para identificar as continuidades e as rupturas ao longo da trajetória das exposições (Schoerder-Gudehus e Rasmussen, 1992).

As autoras, no entanto, lamentam que outros estudos analíticos sobre as exposições tenham caído no erro de tomar de forma precipitada a parte pelo todo, especificamente quando seus respectivos autores estudavam caso a caso - seja por tema ou seja por sequência, pois "nem sempre evitaram criar arquétipos de exposição universal, a partir de parti pris nacionais ou disciplinares que encontram sua origem na indiferença em relação a informações sobre outras exposições ou outros conteúdos" (Schroeder-Gudehus e Rasmussen,1992, p. 03). Ou seja, segundo as autoras, ao apontar características limitadas a certas exposições como inerentes a todas as outras, estes estudiosos não contribuíam adequadamente para uma ampliação do conhecimento sobre "as permanências que justificavam colocar em paralelo manifestações tão distantes umas das outras" (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 05).

Outra obra que se destaca nos estudos de caráter geral é *a Encyclopedia of world's fair and expositions*, organizada pelos pesquisadores americanos John Findling e Kimberly Pelle. Segundo os próprios autores "a obra é tanto uma ferramenta para a compreensão das raízes históricas das exposições quanto um mapa que auxilia os leitores a ver como elas foram aptas a capturar o espírito, as inovações e as visões específicas de seus respectivos tempos (Findling e Pelle, 2008). A enciclopédia é composta de um pouco mais de cem artigos, cada uma abordando cronologicamente uma edição das exposições universais ocorridas entre 1851 e 2010 em mais de 20 países, acompanhadas de uma fotografia preto-e-branco do respectivo evento e uma bibliografia individual. Cada artigo destaca a história específica de cada feira – contexto, planejamento, arquitetura, características notáveis, acervos expostos, participantes, recepção do público e estatísticas de frequência. Participam do projeto cerca de 75 autores, dentre pesquisadores, curadores, arquivistas e bibliotecários, muitos especializados no assunto.

Grande parte dos trabalhos acadêmicos sobre as exposições - seja direcionada por eixos temáticos, por escopos nacionais bem definidos, por recortes temporais ou mesmo pela abordagem singular de um único evento - não incorrem necessariamente na criação de arquétipos sobre as mesmas. Mas, para além, são expressões da percepção de cristalizações históricas que, muitas vezes, tornam-se mais marcantes que as transformações ao longo do

tempo. Podemos apontar como exemplo as obras de autores como Walter Benjamin (2006), Allwood (1977), Rebéroux (1979), Plum (1979), Bouin e Chanut (1980), Ory (1982), Greenhalgh (1988), Foot Hardman (1988), Villlechenon (1992), Rydell (1993), Pesavento (1997), Barbuy (1999), entre outros igualmente relevantes. Conforme afirmava Marc Bloch:

> Pois a história é, por essência, ciência da mudança. Ela sabe e ensina que dois eventos nunca se repetem de modo absolutamente igual, pois as condições nunca coincidem exatamente. Sem dúvida, ela reconhece na evolução humana alguns elementos, se não permanentes, pelo menos duráveis, para professar ao mesmo tempo a variedade quase infinita de suas combinações (2011. p. 110).

Neste sentido é claro que o estudo de cada exposição universal deve levar em conta sua historicidade própria. Mas da parte da própria obra de Schoerder-Gudehus e Rasmussen (1992), fica claro que mesmo as autoras reconhecem que as permanências são mais relevantes que as mudanças.

Embora nem todas as exposições recebam efetivamente o título de “Exposição Universal", seja por sua organização, seja por meio da administração do BIE, o autor desta dissertação empregou tal nomenclatura com o intuito de apresentá-las como uma unidade inserida em um universo maior de eventos ao longo de uma série histórica. Existem certas características em comum que foram destacadas durante o texto do presente trabalho, às quais podemos assinalar desde já algumas.

As Exposições Universais ocuparam desde a sua criação, em meados do século XIX, um lugar de destaque na cultura ocidental, atraindo centenas de milhões de visitantes e dezenas de milhares de produtores de centenas de nações. Produtos de um mundo industrial já estabelecido - amparado sobre o carvão e a máquina a vapor, sobre o aço e a estrada de ferro - seu advento ocorreu nas principais metrópoles europeias, de onde posteriormente migraram para as Américas, Oceania e Ásia.

Enquanto eventos organizados por uma burguesia amparada pela iniciativa pública estatal, a dimensão profundamente econômica das exposições universais era inegável – agiam como palcos para a exibição de novas máquinas, produtos e inventos; feiras de mercadorias; pátio de reunião para comerciantes e empresários; meca dos negócios vantajosos e lucrativos em nível internacional; locais onde projetos urbanísticos e infraestruturais arrojados acumulavam capital para saírem do papel (Pesavento, 1997). Dentre seus objetivos mais pragmáticos estavam o estímulo às vendas - mediando contatos entre produtores e consumidores; o incentivo à produção fabril – oferecendo vastos catálogos, mostruários e coleções de produtos e processos industriais; e o aumento do consumo via reclame

publicitário. No entanto, o seu caráter de fórum para as atividades comerciais, industriais e financeiras era apenas uma das facetas das exposições universais.

Elas foram também espetáculos lúdicos de ostentação capazes de atrair todas as classes sociais. Ao celebrarem a vitória global de um novo modelo de sociedade – liberal, constitucional e burguesa - difundiam publicamente seus valores, crenças, mitos e símbolos: a competição pacífica da livre iniciativa; a crença na ideologia do progresso - a possibilidade de melhorar o padrão de vida humano em termos materiais e morais, por meio do desenvolvimento tecnológico e de sua aplicação nas relações sociais; o iluminismo na ciência e nas artes para a instrução pública; a cooperação e a solidariedade entre os povos; a promessa de uma utópica era futura de bem-estar e abundância generalizada alcançada pela crescente industrialização; o mito do *self-made man* – a ascensão social garantida pelo mérito do indivíduo perseverante, industrioso e inteligente; e a crença no crescente potencial humano de controle da natureza por meio do domínio da tecnologia, conforme Pesavento (1997), Hardman (1988) e Barbuy (1999).

A concorrência entre os países presentes nesses eventos era concebida como verdadeira arena ou olimpíada pacífica (Neves, 1988) e pode ser atestada nos quadros dos prêmios distribuídos aos expositores:

> O espetáculo das exposições acaba por ser uma forma de sublimação dos conflitos entre os Estados Modernos do século XIX. O aspecto da disputa por tecnologias e mercados está implícito no sofisticado sistema de premiação aos melhores exibidores nas diversas categorias. Desde a Great Exhibition são lançados votos, dos patrocinadores aos participantes, para que a paz entre os povos de boa vontade se eternize. Trata-se de adaptar a insociável sociabilidade dos Estados – indivíduos num intercâmbio duradouro, próspero e pacífico, baseado em competições amistosas, espécie de olimpíadas das proezas industriais (Hardman, 1988, p. 60-61).

Ao servirem como entretenimento às massas, as exposições universais ofereciam caleidoscópios sinestésicos fantásticos - baseados na experiência de satisfazer a curiosidade da audiência por tudo o que era novo, moderno, exótico, desconhecido e distante. Para tanto, ordenavam de forma enciclopédica a totalidade da atividade humana (ou especificamente apenas certos ramos desta produção) no interior de campos temáticos, lançando mão de critérios classificatórios que variavam consideravelmente a cada edição do evento (Schroeder-Gudehus e Rasmussen,1992) . Abrangiam da agricultura até o extrativismo e mineração, do sistema-fábrica à manufatura artesanal, das belas artes às técnicas industriais, das últimas invenções científica aos artefatos arqueológicos e antropológicos, dos símbolos do orgulho nacional aos exotismo de países da periferia do capital, das ações públicas do Estado até a inciativa privada, e por ai em diante (Hardman, 1988).

As coleções resultantes deste esforço de classificação eram separados em estandes e vitrines, distribuídos em salões gerais e pavilhões nacionais, colocados ao alcance dos olhos mas distantes ao toque das mãos (Benjamin, 2006). Em suma, procuravam colocarem-se enquanto símbolos maiores e inconfundíveis do progresso e da capacidade civilizatória da indústria humana ocidental.

> As exposições funcionariam como uma síntese e exteriorização da modernidade dos 'novos tempos' e como vitrine de exibição de inventos e mercadorias postos à disposição do mundo pelo sistema de fábrica. No papel de arautos da vida burguesa, tiveram um caráter eminentemente pedagógico de 'efeito-demonstração' das crenças e virtudes do progresso, da produtividade, da disciplina do trabalho, do tempo útil, das possibilidades redentoras da técnica, etc (Pesavento, 1997, p. 14).

O resultado final um simulacro do próprio mundo, uma representação interativa apriorística da natureza e das relações humanas: era aberto, ordenado, regido por leis específicas, plenamente coerente e apreensível. Neste sentido, a celebração e o entretenimento eram ferramentas lúdicas: visavam por meio do culto à distração, uma profunda instrução pública. Esse ensino lançava mão de recursos retóricos embasados por teorias (visões de mundo) materialmente manifestas para melhor convencer a audiência da validade de seus argumentos. Segundo Heloísa Barbuy (1999, p. 17), para além de suas funções mais econômicas, as exposições universais não passavam de veículos para a pedagogia das massas sobre os novos padrões da sociedade moderna, "um dever-ser de ordem social".

> Há, portanto um princípio educativo-doutrinário subjacente a toda a empreitada das exposições. A partir dos discursos, projetos e explicações que antecederam suas realizações, e pela busca ou afirmação de princípios nela contidas, percebe-se que de fato, elas são montagens calcadas num arcabouço muito sólido de valores e intenções: se são, primeiramente, fórum para atividade comerciais ligadas à indústria, vão além disso e propõem-se como formas poderosas (por que materialmente construídas) de educação doutrinária. Vê-se que são extremamente planejadas e que se constroem como verdadeiras materializações de uma visão de mundo que se quer, conscientemente difundir (Pesavento, 1999, p. 17).

Portanto, enquanto veículos para a instrução, as exposições eram "modelos de mundo materialmente construídos e visualmente apreensíveis" (Barbuy, 1999, p. 17). Por outro lado, "elas também disseminavam mensagens extremamente nacionalistas; o encanto que criavam com as deslumbrantes exibições dos produtos da indústria promovia a mercadoria ao status de fetiche cultural" (Kostova, 2011, p. 01). Sua descrição etnocêntrica da realidade decaia para um discurso enviesado sobre a superioridade do racional, eficiente e empreendedor homem europeu e de sua estirpe face aos povos da periferia do capital – justificando trocas desiguais e relações abusivas de poder (Schartwz, 1998).

O contexto histórico que esta dissertação tem como plano de fundo foi um dos mais turbulentos da história humana. Eric Hobsbawm (1995, p.15) se referiu ao período que se estendeu de 1914 até o final da segunda guerra mundial em 1945 como nada menos que a "Era da Catástrofe", na qual ocorreu "o colapso da civilização ocidental do século XIX".

> Tratava-se de uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado; uma Europa cujas populações (…) haviam crescido até somar um terço da raça humana; e cujos maiores Estados constituíam o sistema da política mundial (Hobsbawm, 1995, p. 15).

Resultado da procura por novos mercados consumidores do neocolonialismo, pela capacidade produtiva da segunda revolução industrial e do instável cenário político europeu do final do século XIX e início do XX, a Primeira Guerra Mundial começou com o acionamento de um sistema intrincado de alianças que dispôs os impérios neocoloniais em duas facções (entente e potências centrais) antagônicas. Estas se engajaram em um conflito altamente destrutivo e sem precedentes por sua letalidade, com a duração de quatro longos anos. Era a "guerra para acabar com todas as guerras", como a população contemporânea a ela se referiu. A fé na ciência e no progresso, o romantismo dos Estados Nacionais, o patriotismo incitado pelos seculares impérios, o desiderato burguês, tudo isso encontrou na absurdidade das trincheiras um cético questionamento sobre sua importância e validade, dado que foram os principais motores ideológicos do esforço bélico total. A *Belle Époque* europeia se encerrou com milhões de mortos e feridos, seja pela carnificina do conflito, seja pela nova pandemia que surgiu em 1917, a Gripe Espanhola, que circulou facilmente entre os portos, cidades e continentes de um mundo unificado pelo Capital.

Nos espaços onde existiam os Impérios Austro-húngaro e Turco-Otomano, a Entente vitoriosa transformou por meio de tratados de paz (*Trianon* e *Sèvres*) seus antigos súditos de uma pluralidade cultural imensa em cidadãos de pequenos Estados Nacionais Étnicos. A pressão nacionalista pela homogenização racial, religiosa, linguística e cultural em cada novo território resultante deste processo se tornou uma uma fonte de tensão permanente nos Bálcãs e Oriente Médio. A Alemanha acabou responsabilizada por todo o prejuízo da guerra e encontrou no infame tratado de Versalhes, uma cunha para seu desenvolvimento econômico e uma humilhação nacional constante, enfraquecendo a viabilidade da recém-proclamada República de Weimar. A Itália, após catástrofes como Caporetto, esperava receber uma

recompensa à altura por seu esforço de guerra ao lado da Entente, mas as poucas conquistas territoriais conduziram ao ressentimento da população, à crise econômica e à convulsão social, preparando o solo para o surgimento do fascismo.

A Liga das Nações, projetada como um fórum da paz mundial e local de negociação diplomática que visava evitar uma nova guerra, se tornou uma iniciativa natimorta, visto que seu mentor e criador, o presidente dos EUA Woodrow Wilson, não tornou seu país um signatário. A não participação dos EUA na organização, enquanto uma potência industrial e militar que já fazia sombra ao Império Britânico deslegitimou em longo prazo seu poder efetivo de arbitrar conflitos. Dessa forma a paz não seria duradoura.

O que se seguiu para a civilização ocidental foi dois impactos ainda maiores. Primeiramente, a Revolução Russa, prelúdio de uma possível revolução planetária. Ela reacendeu as chamas da histórica luta armada do movimento operário internacional - sufocado pelas forças da reação na Comuna de Paris em 1870 - e ameaçava em princípio levar a cabo o programa de filosofia política do Manifesto Comunista às últimas consequências. Suas ondas de choque varreram o leste europeu, onde repúblicas socialistas de curta duração surgiram após o final da guerra, em meio aos escombros dos impérios esfacelados.

Se a república húngara dos conselhos não sobreviveu mais a oeste poucos meses em 1919, os bolcheviques russos sob o comando de Lenin tomaram o poder em outubro de 1917 e recapturam uma a uma as províncias desgarradas do antigo império czarista, formando a URSS em 1922. A guerra civil contra os brancos realistas ocorreu no ano seguinte. Mesmo derrotada internamente as alas mais radicais e favoráveis a uma revolução permanente e internacional, como os anarquistas e os trotskistas, o governo soviético, agora nas mãos de Stalin, não era visto com menor antipatia e suspeita por parte dos governos ocidentais capitalistas. Afinal, apesar da orientação stalinista de construir o “socialismo em um só país” e reconstruir a nação devastada pelos últimos conflitos, os partidos comunistas de todo o planeta em sua maioria agora respondiam diretamente a Moscou e sua terceira internacional.

O segundo impacto foi a quebra da bolsa de valores de *Wall Street* em 1929, gatilho de uma crise econômica sem precedentes, a “Grande Depressão”. Segundo Hobsbawm, a crise “colocou de joelhos até mesmo as economias capitalistas mais fortes e pareceu reverter a criação de uma economia mundial única, feito bastante notável do capitalismo liberal do século XIX” (1995, p.15). Dos EUA até o Japão, da Grã-Bretanha à África do Sul, potências imperialistas, nações soberanas, colônias e protetorados, todas as nações estavam a beira do colapso. A impotência das instituições da democracia liberal em lidar com a crise levou a um abandono gradual desta forma de governo e de seus valores na maior parte do mundo,

simultaneamente ao avanço do fascismo e outros regimes autoritários de direita. Era a queda do liberalismo.

O fascismo foi a resposta dada às principais ansiedades de populações acossadas pela violência da primeira guerra mundial, pela histeria anticomunista e pela deterioração explicita do nível de vida causada pela débâcle do sistema econômico capitalista durante a grande depressão. Era anticomunista, antiliberal e militantemente nacionalista. O esgarçamento das instituições republicanas e democráticas, a perda da legitimidade dos valores liberais e a nostalgia por um passado fantasioso e idealizado somou-se ao ressentimento de setores da população, que passaram a atacar bodes expiatórios culpados por demagogos populistas pelo mal estar da civilização. Seu flerte com o reacionarismo tornou em comum a ambos a hostilidade pela intelectualidade, pelo iluminismo e pela razão, secundarizada diante da superioridade do instinto e da vontade.

Movimento de massa mobilizado permanentemente em torno de um líder com imensos poderes políticos, o fascismo apelava ao corporativismo das instituições, à militarização das relações humanas e do Estado e, ao mesmo tempo, empregava grupos milicianos em ataque frontal contra adversários políticos. O racismo, antissemitismo e a xenofobia formaram o cerne de sua ideologia e a base de suas justificativas para as agressões, internas e externas às fronteiras territoriais, seja contra a própria sociedade civil, seja contra outros povos. O fascismo foi formado pelo movimento dos camisas pretas na Itália, sob a liderança de Benito Mussolini, que ascendeu ao poder em 1992. Mas foi a ascensão de Hitler e do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (Nazi) em 1933 que lhe deu a projeção mundial ao movimento e o risco real de suplantar tanto o liberalismo ocidental quanto o socialismo soviético, primeiramente via movimento de massa, depois, por agressão militar.

A estrada para uma nova guerra estava sendo traçada, com a conquista japonesa da Manchúria em 1931, a agressão Italiana neocolonial à Etiópia em 1935 e o rearmamento alemão e a ocupação da Renânia em 1936. A Liga das Nações se mostrou impotente em deter a escalada da violência e a violação da soberania de países membros pelas forças fascistas. A situação da paz mundial deteriorou-se ainda mais com a guerra civil espanhola, que iniciou-se em 1936, opondo o governo republicano, formado por liberais com o apoio de anarquistas e comunistas e os rebeldes nacionalistas, compostos por uma aliança de forças de direita – realistas carlistas, falangistas fascistas, reacionários católicos e outros grupos conservadores autoritários. França e Grã-Bretanha, temendo uma revolução proletária, decidiu pela neutralidade, abandonando à própria sorte o legítimo governo republicano da Espanha, que

recorreu à URSS por auxílio, enquanto os nacionalistas recebiam amplos recursos militares da Alemanha e Itália.

O isolacionismo estadunidense, sintoma de seu processo de recuperação da grande depressão foi salutar internamente, com o pacto social democrata de reconstrução da economia nacional – o *new deal* - mas a ausência da mediação americana em diversos conflitos se mostrou catastrófica em um âmbito mais externo. O ano de 1937 estava irremediavelmente assombrado pelo fantasma de um novo conflito mundial.

Neste cenário conturbado, a França ainda sofria com a profunda debilitação causada pela primeira guerra mundial e pela grande depressão. O temor de um novo conflito com uma Alemanha que se armava agressivamente, somado à incapacidade do liberalismo econômico em debelar a crise colocou o povo francês em um estado de profunda ansiedade e insegurança. A polarização política entre esquerda e direita reverberava em fatos externos como a neutralidade francesa na guerra civil espanhola e a sua omissão diante da expansão do fascismo no continente. Neste contexto a França seria a anfitriã de uma Exposição Universal, invocando a sua hegemonia cultural de outrora enquanto uma das protagonistas da "civilização ocidental".

O Brasil em 1937 planejava sua primeira eleição livre e democrática após a revolução de 1930. Amplos setores urbanos da população brasileira apoiaram a derrubada da primeira república, dominada pelas oligarquias agrárias e pela política dos governadores e expressavam um crescente ceticismo com as instituições da democracia liberal, cuja manipulação garantiu por quase quarenta anos o poder à fazendeiros e pecuaristas. A crise de 1929 e a pressão do movimento Tenentista, somado a uma coalizão formada por oligarquias regionais marginalizadas do jogo político de revezamento entre São Paulo e Minas Gerais resultou na tomada do poder por Getúlio Vargas. Hábil político e populista carismático, Vargas soube fazer a transição de um governo provisório autoritário sobre hegemonia tenentista em 1930 para um governo democrático liberal e constitucional em 1934, depois da curta guerra civil com os paulistas em 1932.

A ascensão internacional do fascismo e a reação a ele repercutiram no ambiente político brasileiro em 1935, por meio da Ação Integralista Brasileira - grupo de inspiração fascista sobre liderança de Plínio Salgado - e a Aliança Nacional Libertadora, frente ampla de liberais centristas e de esquerda, comunistas, socialista e anarquista, sob a coordenação de Luís Carlos Prestes. A cassação do mandato legislativo da ANL e os motins civil-militares resultantes e Fortaleza e Rio de Janeiro (posteriormente conhecidos por Intentona Comunista) criaram o clima propício para a progressiva suspensão dos direitos constitucionais e escalada

autoritária capitaneada por Vargas. A política externa brasileira flertava cada vez mais com as nações do eixo, ao passo que a opinião na imprensa nacional mostrava-se simpática ao fascismo naquele momento e profundamente anticomunista. Não haveria eleições para presidência no Brasil em 1938.

O objeto desta dissertação foi a última exposição "universal" de Paris, a *exposition internationale de arts et tecniques dans la vie moderne*, ocorrida em 1937, em pleno centro da tormenta. Ela ocupou 105 hectares, recebeu 44 nações participantes e 31 milhões de visitantes até a data de seu encerramento, em 25 de novembro. Três temáticas propostas tiveram representatividade na exposição de 1937, ainda que de maneira desigual. A primeira no tema geral – artes e técnicas; a segunda – civilização, através de uma exposição temática sobre o pensamento e na confluência universal para a paz; a terceira – vida operária e camponesa, através do centro rural (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992).

Tendo em vista sua amplitude e a afluência internacional, nosso objetivo girou em torno de analisar a participação da França e do Brasil neste evento, dado a diferente perspectiva que estes dois objetos de estudo conferem sobre o mesmo panorama – a crise do liberalismo nos anos da década de 1930 a ponto de explodir na segunda guerra mundial. Afinal trata-se de centro e periferia do capital, Europa e América, anfitrião e convidado, de duas nações completamente diferentes submetidas a mesma pressão da falência do capitalismo internacional. Isto se dará por meio da análise dos conflitos e inconsistências inerentes as disputas entre os organizadores e o público em geral, sobretudo pela definição de noções relativas à modernidade, progresso e identidade nacional nas exibições e planos arquiteturais da representação brasileira, por um lado, e da própria exposição elaborada pela França, por outro. Constataremos que estes debates, expressados materialmente na exposição internacional revelavam os meandros da crise do liberalismo no entre guerras.

Com foco exclusivo sobre os aspectos singulares da exposição de 1937 estão uma série de artigos e livros de estudiosos franceses, americanos e brasileiros. De longe, a maior quantidade de estudos partiu dos franceses, principalmente após o aniversário de 50 anos da realização da exposição. Dentre as obras de caráter geral, das quais já citamos o livro Schroeder-Gudehus e Rasmussen (1992) e Findling e Pelle (2008), estão a publicação coletiva de Lemesle, Ory, Barth, Lemoine, Lortie, Loscertales, Rivallin, Demeulenaere-Douyère, Bris e Deny intitulada *Paris et ses expositions universelles* (2008). Bem-ilustrada e descritiva, porém circunscritas apenas ao contexto francês, a obra trata de empreender uma análise das diversas exposições sediadas pela cidade entre a segunda metade do século XIX e o final da década de 1930, compreendendo os eventos enquanto um objeto serial dotado de oito

características comuns entre si: exibições tecnológicas, feiras comerciais, salões de belas artes, exposições de arquitetura, planos de urbanismo, garden-party dos governos nacionais, sociedade das nações e festa popular.

Este livro compartilha com a obra da fotógrafa Sylvain Ageorges intitulada *Sur les traces des Expositions universelles* - 1855 Paris 1937 (2006) elementos em comum, como o interesse pela história comparativa das exposições universais parisienses e o apelo imagético. Mas o livro de Ageorges distingue-se por ser uma espécie de levantamento de caráter memorialista do patrimônio urbano legado pelos eventos, no qual figuram fotografias dos monumentos e edifícios remanescentes na Paris dos dias atuais.

Entre os artigos científicos franceses que abortam exclusivamente a exposição de 1937 (especificamente por meio de temáticas pontuais) podemos apontar o texto de Patrice Carré intitulado *Revenir a l'exposition de 1937 "Exactement modernes"?* (1987), no qual explora o papel desempenhado pelos meios de comunicação como o rádio e a televisão no interior do evento, com destaque para o seu uso pedagógico, para a vulgarização científica e para suas representações – como, por exemplo, o Pavilhão do Rádio. Alain Beltran, por sua vez, empreendeu uma pesquisa sobre o pavilhão da eletricidade e da luz no artigo intitulado *La fée életrcticité* (1987), comparando-o com um edifício semelhante erigido na exposição de 1900, com o objetivo de tomar nota sobre as continuidades e rupturas na significação e simbolismo dado à eletricidade entre o início do século XX e o final do entre guerras.

Outro artigo digno de nota é o de Gérard Namer (1981), intitulado *Les imaginaires dans l'exposition de 1937*. Segundo Namer (1981), a última exposição universal de Paris não vendeu nada além de imaginários gerados por expectativas econômicas e políticas – as quais ocasionalmente ligavam-se ou tornavam-se regionalizadas e, mais frequentemente, opunham-se entre si, criando a impressão duradoura da desintegração da unidade da identidade nacional francesa. Florence Riou (2009) abordou o amplo uso do cinema no interior da exposição de 1937 (como por exemplo no pavilhão *photo-ciné-phono*), em especial para a instrução científica (química, biologia, astronomia, matemática e medicina) no interior do *Palais de la Découverte* - uma espécie de catedral secular da ciência e tecnologia do evento. Isabelle Gournay (1985) analisou o contexto e os objetivos da demolição parcial e reconstrução do *Palais du Trocadero* (edifício levantado para a exposição universal de Paris de 1878), rebatizado de *Palais du Chaillot* durante a exposição de 1937.

Na mesma vereda seguida por Gournay, podemos destacar os artigos dos americanos os James Hebert (1995) e Ihor Junyk (2006), que abordaram o profundo significado ideológico da demolição do antigo *Palais du Trocadéro*. Partindo de pontos de vista

diferentes, os dois autores convergem quando concluem a importância que a arquitetura e sua visualidade adquiriu no evento, desempenhando o papel de expressão das principais características de uma identidade nacional francesa idealizada. Ambos os artigos, posteriormente foram reeditados no formato de livros – *Paris 1937* de Herbert (1998) e de Junyk (2017).

A americana Shanny Peer elaborou um artigo intitulado *French uses of floklore* (1989), onde abordou a reabilitação do regionalismo e da baixa cultura provincial dos artesãos e agricultores dos departamentos franceses durante a exposição de 1937 por parte do *Front Populaire*, frente de centro-esquerda no controle da Terceira República, com o objetivo de formar uma identidade cultural nacional calcada na diversidade e pluralidade. Posteriormente, Peer expandiu a pesquisa iniciada no citado artigo, publicando o livro *France on Display* (1998), no qual trata das estratégias de modernização por uma via particular e exclusivamente francesa, inspirada nas representações da vida rural e do folclore regional (em específico no Centro Rural da Exposição Internacional de 1937), em uma tentativa de manter a identidade nacional sem romper com o desenvolvimento econômico e social no interior do modo de produção capitalista. Estudando também a importância dada pelos organizadores da exposição de 1937 ao folclore provinciano, Philip Whalen (2007) abordou em um artigo em específico a representação do regionalismo burgúndio.

Em 2009, Karen Fiss publicou um instigante livro sobre a relação de trocas e cooperação intelectual entre a França e a Alemanha nos anos da década de 1930, a qual atingiu seu pico na exposição internacional de 1937. Intitulado *the Grand Illusion*, (em referência a um famoso filme pacifista de Jean Renoir contemporâneo da feira), a obra de Fiss toma como ponto de partida a aparência de amizade expressada pela participação do Terceiro Reich na Exposição diante da República Francesa. A partir dela, revela a simpatia e o temor de muitos setores da sociedade francesa diante do nazifascismo, a ponto de não apenas ignorar sistematicamente a agressão alemã na Europa por meio de uma inútil diplomacia do apaziguamento, mas também enquanto base sobre a qual se estabeleceria a cooperação da futura França de Vichy.

Júlia Kostova escreveu uma tese incontornável sobre as exposições parisienses do entreguerras – especificamente a exposição de artes decorativas de 1925, a exposição colonial de 1931 e a exposição internacional de 1937 – intitulada *Espetacles of modernity: ansiety and contradiction at Interwar Paris Fairs* (2011). Situando cada evento dentro do contexto histórico, cultural e estético mais amplo de seu planejamento e duração, e analisando de perto as representações dessas feiras, Kostova demonstrou como as exposições ativamente

moldaram noções de modernidade e identidade nacional, ao lê-las como parte de um discurso autorepresentativo mais amplo. Ao apontar os conflitos internos nessas representações, Kostova procurou mostrar que a relação da França com a modernidade era ambígua e escondia uma profunda ansiedade sobre a perda de sua particularidade cultural, comprometida ao mesmo tempo pelo desejo e imperativo de modernização que a nação impunha a si própria.

No Brasil, a exposição de 1937 foi abordada principalmente pela área de arquitetura e urbanismo. A tese de mestrado de Fabiano de Vargas Scherer (2002), que desenvolveu uma pesquisa a cerca das expressões arquitetônicas e planos urbanísticos desenvolvidos na ocasião de diversas exposições universais, incluindo a de 1937. Também podemos indicar a tese de doutorado Marianna Al Assal (2014), a qual aborda a idealização, concepção arquitetônica e concretização espacial das exposições universais do entre guerras – bem como a participação brasileira nestes contextos. O brasileiro Eduardo Morettin (2013) dedicou-se a analisar em artigo o papel central das exibições cinematográficas no interior da Exposição de 1937, a ponto de consolidar-se enquanto mídia hegemônica.

Existe também uma comunicação que aborda exclusivamente a participação brasileira na exposição internacional de 1937 e a explore em detalhes. Proferida em um encontro nacional da ANPUH em 2001 pela americana radicada no Brasil, Christina Merthers, trata da relação esquecida pela historiografia da arquitetura brasileira sobre a relação entre a elite paulistana na década de 1920 e 1930 e o arquiteto modernista francês Mallet-Stevens, a qual manifesta-se pela última vez na construção do Estande do Café brasileiro para a feira. Por fim, o francês David Cizeron (2009) relacionou a representação brasileira em 1937 em conjunto com muitas outras presenças nacionais em exposições universais francesas ao longo do século XIX e XX, procurando definir suas continuidades e rupturas, transformações e permanências.

Devemos destacar que, de fato, a exposição internacional de 1937 pertence à tradição das exposições universais parisienses, as quais influenciaram enormemente na formação do conceito de modernidade no imaginário coletivo, na promoção do capitalismo internacional e na divulgação do liberalismo econômico, político e social. Elas compartilham origens conceituais, na medida em que se preocuparam em formular mensagens ideológicas altamente estruturadas. De tal forma que um estudo de toda a experiência francesa com as exposições internacionais torna-se necessária para a compreensão dos principais conflitos inerentes à organização da exposição de 1937.

No primeiro capítulo, intitulado “Antecedentes: problemáticas gerais”, o objetivo foi observar as continuidades e rupturas do fenômeno estudado com ocorrências semelhantes pré-

modernas, como as feiras antigas e medievais, as festas de aldeias (quermesses), os triunfos barrocos, as marchas triunfais, em suma, espetáculos que influenciaram e inspiraram decisivamente os primeiros organizadores das precursoras reais das exposições universais – as exposições nacionais da indústria da segunda metade do século XVIII. De escopo limitado (circunscrito a manufaturas e máquinas) e restrito a apenas uma nação, como o nome indica, as exposições nacionais da indústria surgiram na Inglaterra em 1761, quase sincronicamente à primeira etapa da revolução industrial (1750 – 1850), organizadas por iluministas e setores mais progressistas da classe média, com o objetivo de melhor visualizar o desenvolvimento das forças produtivas e seus entraves, além de servir para o financiamento científico e tecnológico do processo de automação industrial.

Todavia, foi a França do Diretório (1795 -1799) que tornou estas pragmáticas exposições de máquinas em rituais populares elaborados de celebração revolucionária da república, a convertendo em uma espécie de pátio para a congregação das forças produtivas, arrastando sua guerra contra a Inglaterra para o campo da indústria e do comércio, transfigurando artesãos e industriais em combatentes de arenas mais pacíficas do que as batalhas militares, mas de igual importância para o futuro da França.

No segundo capítulo, intitulado “As Exposições Parisienses do Século XIX: uma análise diacrônica” adentramos na experiência francesa, abordando diacronicamente e exclusivamente cada uma das cinco exposições universais parisiense (1855, 1867, 1878, 1889 e 1900). Correspondendo a um período relativamente longo da História nacional francesa (e em específico da cidade de Paris), este recorte teve o objetivo de explorar a formação do modelo francês, cuja tradição serviu de referência para a exposição internacional de 1937. Sem um estudo prévio das manifestações anteriores à última exposição de Paris, tornar-se-ia virtualmente impossível compreender as principais contradições, disputas e debates em torno de sua organização e mesmo sobre os principais motivos pelos quais o próprio capitalismo internacional estava em profunda recessão e o liberalismo enquanto ideologia, manifestação econômica e política estavam em crise.

No terceiro capítulo, intitulado “A exposição internacional de artes e técnicas da vida moderna de 1937: a crise do liberalismo no entre guerras”, analisamos a exposição internacional de artes e técnicas da vida moderna, ocorrida em Paris em 1937, a qual se encaixa nesta descrição. Esta exposição procurou resgatar a tradição das exposições universais do século XIX e foi alegadamente empregada para fins políticos: promover a universalidade dos valores da revolução francesa – a democracia, a república, o humanismo, a razão, o liberalismo.

O contexto de crescente belicismo motivou seu uso enquanto um instrumento para a concórdia dos povos, pela paz universal e pela cooperação intelectual internacional. Ao mesmo tempo, foi uma ocasião auspiciosa para sanar os efeitos deletérios da grande depressão na economia da sociedade francesa, por meio da criação de um número considerável de empregos para trabalhadores, artistas e arquitetos. Seu planejamento ocorreu em um momento de profunda instabilidade política na própria França, onde uma "tentação fascista" quase acarretou em um golpe de estado em 1934 por parte da extrema-direita, ao que se seguiu a vitória de uma coligação de centro-esquerda, o *Front Populaire* em 1936. Sua vitória, que assinala o retorno do núcleo tradicional de liberais de tendências socialistas ao seio da III República, foi recebida com entusiasmo pelas classes trabalhadoras e por um pavor histérico por parte da burguesia.

Em vez de trazer a revolução social, o *Front Populaire* tratou de trabalhar pela manutenção da democracia na própria república, tentando estabelecer um compromisso para a unidade nacional entre todo o espetro político e social. Transformado em uma espécie de projeto de salvação nacional pelo novo governo, a Exposição Internacional serviria a este propósito, como tantas vezes anteriormente a III República recorrera a tradição inventada de rituais e celebrações pública para garantir sua governabilidade.

No quarto e último capítulo, intitulado "O Brasil despede-se de Paris: da democracia liberal ao Estado Novo em um pavilhão", dedicamos nossa análise ao Brasil e sua representação na exposição internacional, o qual serviu como um ponto de observação fora da realidade francesa. Nosso objetivo foi inserir a perspectiva de um participante nas exposições universais francesas, abrindo um espectro maior de problematizações e análises que este ponto de vista da periferia do capital possibilita. De fato, a adesão do Brasil ao movimento das exposições universais ocorreu um pouco depois de iniciar a transição de sua economia da mão de obra escrava para a mão de obra livre (1851) e serviu ao propósito de auxiliar na formação de uma burguesia nacional.

Neste sentido, o Império empregou a visibilidade internacional dada por estes eventos para promover as potencialidades do Brasil, à procura de mercados consumidores para seus produtos agrícolas tropicas e por mão de obra imigrante. Ao mesmo tempo, procurava para si modelos de modernidade e civilização, técnicas, máquinas e novas ciências para tomar o trem do progresso. A imagem que promovia era de uma rica e civilizada nação nos trópicos, cheia de oportunidades e destinada por seus próprios recursos naturais à grandeza, ao passo que tentava ocultar a continuidade do flagelo da escravidão.

As exposições, no entanto, não foram um fenômeno externo ao Brasil, ocorreram também internamente, evidenciando o desenvolvimento de cada veia do mercado capitalista internacional no interior de cada província brasileira. A Primeira República continuou a marcar presença nestes “espetáculos da modernidade”, porém o federalismo crescente levou ao predomínio da representação de certos estados sobre o conjunto, além de minarem a projeção de uma imagem unificada da nação.

Mas, suas grandes realizações da Primeira República foram as exposições nacionais de 1908 e a exposição internacional de 1922, as quais celebraram a completa abertura do Brasil ao mercado mundial e ao capitalismo financeiro, endossadas pelos lucros monumentais da monocultura cafeeira, especialmente de São Paulo. Tomou-se nota das principais características da participação brasileira no referido evento, ocorrido nos meses finais do período constitucional do governo Vargas pós-revolução de 1930, onde começava a esboçar-se os primeiros sinais do golpe do Estado Novo de 1937.

2 ANTECEDENTES: PROBLEMÁTICAS GERAIS

2.1. Experiências pré-modernas: as feiras antigas e medievais

Para diversos historiadores (Greenhalgh, 1988; Allwood, 1977; Kostova, 2011; Rydell, 1993; Delarbre, 2011) as exposições universais legaram a características como a função comercial internacional (com a exibição de mercadorias de diversas espécies) e a utilidade enquanto fóruns para o contato entre produtores e consumidores das antigas feiras medievais - pontos importantes de convergência das rotas mercantis que ligavam diversas aldeias, burgos e castelos em escala continental e Oriente e Ocidente em escala global do século XI ao século XIV ao longo da Europa Meridional e Setentrional.

Oriundas, em sua maior parte, das reuniões de negociantes em dias festivos da Igreja ou feriados (do latim *feriae* = dia de repouso em honra dos deuses), as feiras floresceram e converteram-se, no período central da Idade Média europeia, em grandes eventos regionais, nacionais e até internacionais onde mercadores, cambistas e operadores bancários se reuniam. Privilégios especiais e poderes de jurisdição eram normalmente concedidos a essas feiras, muitas das quais ficaram famosas por se especializarem em determinados produtos: vinhos, couros, têxteis, metalurgia, produtos agrícolas ou cavalos (Verlinden, 1997, p. 349-350; Bourquelot, 1997, p. 217).

Era comum que tais feiras durassem muitos dias, às vezes semanas, e conservassem vestígios de suas origens religiosas ao adotarem nomes de santos, como a Feira de São Bartolomeu em Londres ou a de São Gil em Oxford e Winchester. A importância das feiras era grande para a vida cultural e intelectual da Europa, tanto quanto para a comercial, na medida em que serviam como locais regulares de encontro em determinados dias fixos, quando homens de várias comunidades, mesmo as mais distantes, podiam trocar notícias e ideias, além de mercadorias e serviços (Verlinden, 1997, p. 349-350; Bourquelot, 1997, p. 217).

As feiras medievais encontrariam sua decadência com a queda de Constantinopla para os Turco-Otomanos em 1453 e o encerramento das rotas terrestres vindas da Ásia, cortando o fluxo de produtos cobiçados e interrompendo o lucro advindo das trocas desproporcionais. Mas seu modelo permaneceria em uso, principalmente em escala comercial local e regional, tanto em aldeias quanto em cidades provincianas ao longo de toda a idade moderna. Estas serviriam como principal inspiração para as precursoras das exposições universais, as exposições nacionais da indústria, conforme veremos mais adiante.

Alguns autores, como Hardman (1988, p. 221) e Kostova (2011, p. 28) fazem referência também à importância das feiras urbanas da antiguidade, como as ocorridas em Alexandria do Egito no século II a.C. - especificamente durante a coroação de Ptolomeu Filadelfo (309-249). Nelas, o comércio encontrava-se com o exotismo, o pragmatismo econômico estava de mãos dadas com a diversão citadina, formando um complexo do "real maravilhoso" que a nascente indústria do entretenimento da qual as exposições universais foram expoentes lançariam mão a partir o século XIX e XX (Hardman, 1988, p. 221) com o objetivo de suscitar as massas ao consumo.

No entanto, tais quais as feiras medievais, estas exibições ptolomaicas eram radicalmente diferentes dos eventos que abordamos. As formas sociais que dominavam os processos do trabalho eram diversas, pertencentes a etapas distintas da história do trabalho. Se a primeira corresponde hegemonicamente a um regime de trabalho escravo, a segunda corresponde ao feudalismo (sem excluir as relações sociais do trabalho que lhes eram suplementares). Esta diferença era crucial, tendo em vista que as exposições marcaram a emergência em escala global do capitalismo, dos bancos e das bolsas de valores, do sistema fábrica e da indústria do entretenimento.

Sem mencionar que, diferentemente das feiras pré-modernas, os expositores nas exposições universais não vendiam seus mostruários no local de exibição – apesar de carregarem desde 1855 as etiquetas de preço e de oferecê-las como mercadoria ao público (Benjamin, 2006, p.224)[2]. Em suma, a principal diferença entre as exposições universais e as feiras antigas (ou melhor, pré-modernas) era que nestas:

> Os comerciantes carregavam consigo o estoque de mercadorias. Já as exposições universais pressupõem um grande desenvolvimento do crédito comercial e também do crédito industrial, ou seja, do crédito tanto por parte dos clientes quanto das firmas encarregadas dos pedidos (Lessing 1900, p. 04 *apud* Benjamin, 2006, p. 222)[3].

Vale a pena mencionar também que o número de visitantes, expositores estrangeiros e mercadorias presentes nas exposições universais eram muito superiores em relação a suas contrapartidas do passado mais distante - dado ao crescimento da população humana, da taxa de urbanização e industrialização, da integração dos povos e nações no interior do mercado internacional ocorrido a partir da segunda metade do século XIX.

[2] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [8a, 5].
[3] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [8, 2].

2.2. As exposições dos produtos da indústria e comércio britânico do século XVIII

Citamos características comuns entre as exposições contemporâneas e as feiras pré-modernas, apontando as que eventuais diferenças correspondem a forma social e aos processos do trabalho que predominam em cada uma. No entanto, pudemos notar que as rupturas foram muito maiores que as continuidades. Nenhuma destas manifestações foi de fato uma predecessora das exposições universais, apesar de terem contribuído para seu eventual surgimento enquanto modelos exemplares, enquanto experiências anteriores. Segundo diversos estudiosos (Benjamin, 2006; Hardman, 1988; Kostova, 2011; Chadler, 2016a; Bouin e Chanut, 1980; Schwarcz, 1998; Ory, 1982; Scherer, 2002; Dantas, 2010) este papel coube às exposições nacionais da indústria, responsáveis por amalgamar muitas das tradições antigas em uma espécie de evento completamente novo. Surgidas nas últimas décadas do século XVIII como resultado da dupla revolução - industrial inicialmente circunscrita à Inglaterra e política, inicialmente circunscrita à França – eram uma expressão cultural da ruptura final do Antigo Regime de base econômica essencialmente feudal.

Na Inglaterra a burguesia instalou-se no poder já no século XVII, graças às Revoluções de 1640, 1660 e 1688, guerras civis que derrubaram a monarquia despótica dos Stuart e que deram ao Parlamento (através dos liberais *whigs*) poderes constitucionais de ordem jurídica e política para a administração de um Estado burguês[4]. Na França, o processo revolucionário iniciou-se no século XVIII com a articulação do Terceiro Estado (burguesia – campesinato – massas populares urbanas), que culminou na queda da dinastia Bourbon em 1789, depois de uma reação aristocrática contra o crescimento da burguesia francesa. Com a revolução de 1789, iniciou-se na França um ciclo revolucionário burguês (com seus fluxos e refluxos), que se completará com a Primavera dos povos e a Revolução de 1848[5].

A acumulação de capitais durante o mercantilismo nestas duas nações criou as condições necessárias para que a burguesia ascendesse ao poder político e ao domínio do Estado. Portanto as condições necessárias para a aplicação da ciência e da tecnologia no desenvolvimento das forças produtivas, culminando na consolidação do sistema-fábrica, estavam em curso. Bem como a própria rivalidade militar e econômica franco-britânica pelo poder geopolítico.

---

[4] Para maiores detalhes de que forma as estruturas feudais foram eliminadas pela revolução inglesa (especialmente a de 1640) e de como a tomada do poder pela burguesia criou as condições históricas para a Revolução Industrial Cf. Hill (1977).

[5] Para maiores detalhes sobre a ascensão da burguesia ao poder na França e a derrubada do Antigo Regime, Cf. Soboul (1989) e Ferro (2013).

Dentre todos os agentes a contribuir na formação das exposições nacionais da indústria, podemos afirmar que os Iluministas foram muito relevantes, empregando-as enquanto locais para a divulgação de princípios ideológicos críticos do *status quo* então em vigor em toda a Europa Ocidental. Seus principais membros, segundo Hobsbawm (2015, p. 46) eram as classes economicamente mais progressistas, as que mais diretamente se envolviam nos avanços tangíveis da época: os círculos mercantis e os financistas e proprietários economicamente bem-sucedidos, os administradores sociais e econômicos de espírito científico, a classe média instruída, os fabricantes e os empresários. Para Hobsbawm era coerente que assim o fosse, pois:

> O "iluminismo", a convicção no progresso do conhecimento humano, na racionalidade, na riqueza e no controle sobre a natureza – de que estava imbuído o século XVIII – derivou sua força primordialmente do evidente progresso da produção, do comércio e da racionalidade econômica e científica que se acreditava estar associada a ambos (2015, p. 46).

Organizados em toda a parte no interior de lojas de franco-maçonaria, "em que as distinções de classe não importavam e a ideologia do iluminismo era propagada com um desinteressado denodo" (Hobsbawm, 2015, p. 48), os iluministas concentravam-se, sobretudo, no epicentro das transformações econômicas, científicas e sociais em curso – França e Inglaterra. Acreditavam em um individualismo secular, racionalista e progressista. Libertar os seres humanos dos grilhões do tradicionalismo ignorante da Idade Média, das superstições das Igrejas, da irracionalidade que dividia os homens em hierarquias independentes do talento e do mérito pessoal era seus maiores objetivos. De suas palavras de ordem – liberdade, igualdade e fraternidade – emanaram todas as ideologias humanistas, racionalistas e progressistas e liberais que lhe sucederam.

Sua utopia era a liberdade do exercício irrestrito do talento individual em um mundo de razão estabelecido pela difusão de suas ideias, cujo progresso para eles era visível e notório - a ampliação do conhecimento e da técnica, o aumento da riqueza e do bem-estar, e a expansão da civilização. Acreditava-se que sua vitória era teleológica –, ou seja, era questão de tempo até os obstáculos remanescentes ao progresso serem eliminados, tais como arraigados interesses clericais e aristocráticos.

Gradualmente surgiram várias sociedades na Inglaterra que acreditavam no iluminismo humanista e racionalista triunfante no século XVIII. Concordavam entre si com o rumo que o mundo aparentemente estava tomando ou deveria tomar. Possuíam uma inabalável crença no progresso, na visão em que a história humana e o homem individualmente podiam

ser aperfeiçoados pela mesma aplicação da razão, e que estavam destinados a seu aperfeiçoamento na História.

Algumas sociedades, em especial, se reuniam em torno de princípios nos quais se encontravam menos desinteresse científico e mais interesse econômico, apesar de igualmente iluministas (como se fosse possível discernir um do outro naquela altura ou mesmo nos dias de hoje). Na segunda metade do século XVIII, associações de financiamento privado começaram a exibir e premiar realizações excepcionais em campos como a agricultura, química, artes plásticas, manufatura, mecânica e comércio (Dantas, 2010, p. 26).

A principal destas organizações, a *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerces* - cuja missão era fomentar o progresso econômico nestas áreas - criou a primeira exposição dos produtos da indústria e comércio em abril de 1761 (Royal Society of Arts, 2016). Apelando a seu acervo de máquinas adquiridas ao longo de exibições sazonais anteriores, a sociedade deliberou por colocar todas em funcionamento para uma grande exposição dedicada à instrução pública sobre os avanços tecnológicos ao longo de seis semanas, criando grande interesse na comunidade científica inglesa (Royal Society Of Arts, 2016).

Segundo Dantas (2010, p. 26), a criação desta entidade em 1754 deveu-se à iniciativa de Willian Shipley, mestre desenhista de Northampton. Shipley tinha como objetivo estimular o desenvolvimento de inventos artísticos e científicos que favorecessem o bem comum, através de um concurso que avaliariam suas potencialidades e premiassem o mérito de seus criadores em dinheiro. Dessa forma, a Sociedade tornou-se um dos órgãos mais importantes durante o desenvolvimento das primeiras exposições industriais, tendo distribuído o montante de quatro milhões de libras esterlinas em prêmios.

O sucesso do evento foi tão grande que a sociedade criou uma exibição permanente de máquinas em seguida, frequentemente ampliada pela aquisição de novos itens após concursos anuais, sediado em um galpão amplo e decorado (Dantas. 2010, p. 27). Com a sede transferida para Londres em 1774 (em cujo endereço permanece até os dias atuais), a sociedade não apenas passou a divulgar cientificamente as novidades tecnológicas por meio de publicações periódicas em 1784, como também recebeu em 1847 o título de *Royal Society of Arts*, conferido pelo Príncipe Alberto em agradecimento pela idealização e planejamento sem precedentes de uma exibição mundial, programada para ocorrer em 1849, mas apenas consumada em 1851 (Dantas, 2010, p. 27). Esta seria reconhecida posteriormente como a primeira exposição de caráter verdadeiramente universal (Barbuy, 1999, p. 38).

Segundo Kostova, “nestas primeiras exposições britânicas, a noção de progresso era medida principalmente por meio de uma análise comparativa entre o sucesso econômico de setores da indústria nascente e as ameaças a seu desenvolvimento” (2012, p. 29) - em uma espécie de visão embasada no risco/custo benefício de cada empreendimento. Uma concepção pragmática e utilitária que, mesmo pautada em uma crescente preocupação com a economia política nacional, ainda estava distante do que teria lugar nas exposições universais do século XIX e XX.

Todavia, faz sentido que a Inglaterra tenha sido a primeira nação a realizar uma exposição dos produtos da indústria e do comércio. A revolução e a tomada do poder do Estado pela burguesia já completavam naquele momento mais de cem anos. Se a revolução industrial estava a todo vapor em sua primeira etapa naquele momento, foi por que a própria burguesia criou as condições históricas para seu avanço. Com a canalização de investimentos de usa parte para o setor industrial via inovação tecnológica (cuja própria exposição é um exemplo, com sua aquisição de máquinas e prêmios para os inventores financiarem suas pesquisas), cresciam os incentivos ao emprego das máquinas na produção em substituição do trabalho manual. O expressivo crescimento da produção eliminou consequentemente as formas anteriores de apropriação do trabalho, baseado no controle do Estado e das corporações.

Reciprocamente, aliado ao rompimento das relações feudais de poder, ocorre a separação gradual do trabalhador em relação aos meios de produção, tanto no campo quanto nas manufaturas. O camponês foi expropriado aos poucos pelos cercamentos, e, como o artífice arruinado pela concorrência, transformado em trabalhador livre, obrigado a vender sua força de trabalho para sobreviver. Dessa forma se estabeleceu a relação entre o trabalhador e o burguês proprietário do meio de produção na Inglaterra, no qual o primeiro faz da sua força de trabalho mercadoria a qual é apropriada pelo capitalista em troca de um salário. A apropriação dos meios e do controle do trabalho passou ao burguês capitalista, ao mesmo tempo em que o complexo industrial que se levanta em teia ao redor de cidades como Londres, Liverpool e Manchester criando a base do mercado mundial e de suas trocas entre produtos da fábrica e matérias primas.

De acordo com Lemesle *et al*. (2009, p. 8), mesmo que tenha sido o berço da revolução industrial e responsável pela invenção do que podemos chamar de *exposições dos produtos da indústria e do comércio*, a Grã-Bretanha não avançou em termos de sistematização. Ainda que determinada pela escala nacional, faltava ainda o empenho da organização em empregar este tipo de manifestação à serviço de um propósito nacionalista de

formação da identidade coletiva, tal qual fariam os franceses após sua revolução (Lemesle *et al.*, 2009, p. 8).

2.3. As exposições nacionais da indústria francesa (1798 – 1849)

De acordo com Chanut e Boudin (1980, p. 14-15 *apud* Kostova, 2011, p. 29), na França pré-revolucionária realizaram-se algumas feiras de caráter mais popular. Suas raízes remetiam às feiras medievais, sincronizadas para coincidir com feriados religiosos e permeadas por festividades, banquetes e peças teatrais. Segundo o modelo das quermesses de aldeia, as feiras francesas eram limitadas em escopo em relação às suas contrapartidas britânicas, com notáveis exceções, como *La Foire de St. Germain* em Paris e a *Beaucaire du Languedoc*, as quais incluíam produtores internacionais. Seu foco comercial colaborou para sua interrupção com a ampliação de medidas protecionistas de caráter mercantilista introduzida por iniciativa de Colbert (Chanut e Boudin 1980, p. 14-15 apud Kostova, 2011, p. 29).

Diferente da Inglaterra, os iluministas franceses apostaram muito tempo em um partido que, apesar de promissor, era incapaz de implementar as transformações econômicas e socais que sua ideologia professava. Sua fé irrestrita no rei filósofo, no despotismo esclarecido expressava a busca da classe média instruída, porém ainda enfraquecida - da qual eram em parte representantes - de um poderoso aparelho central de uma monarquia "iluminada" para levar a cabo suas esperanças. Por um tempo, a recíproca foi verdadeira. Os príncipes necessitavam de uma classe média e de suas ideias progressistas para modernizar seus Estados. Porém, conforme bem observou Hobsbawm:

> A monarquia absoluta, não obstante quão moderna e inovadora, achava impossível e pouco se interessava em libertar-se da hierarquia dos nobres proprietários, à qual, afinal de contas, pertencia, e cujos valores simbolizava e incorporava, e de cujo apoio dependia grandemente. A monarquia absoluta (...) na prática pertencia ao mundo que o Iluminismo tinha batizado de *féodalité* ou feudalismo (...). Ela quase nunca desejou, e nunca foi capaz de atingir, a total transformação econômica e social que exigiam o progresso da economia e os grupos sociais ascendentes (2015, p. 51).

Além do mais, a imposição do Iluminismo implicava a abolição da ordem política e social vigente na maior parte da Europa (Hobsbawm, 2105). De tal forma muitos expoentes da ideologia perceberam, no final da década de 1780, que suas expectativas com relação à abolição voluntária dos *anciens régimes* eram ilusórias. Pelo contrário, a velha ordem estava fortalecendo-se para tentar deter o avanço das novas forças econômicas e sociais e seus

bastiões (fora da Grã-Bretanha, onde a burguesia já havia triunfado quase um século antes) eram as próprias monarquias em que muitos iluministas moderados depositavam ainda sua fé.

A ruptura com o Antigo Regime tornou-se inevitável. E os iluministas empregariam seu conhecimento advindo da observação empírica da natureza com rigor científico - cujas constatações racionais formavam regras e leis que serviriam de base para ordenar uma completa reorganização política e social, por meio da instrução pública. Sua inspiração formativa aos revolucionários franceses de 1789 e 1793 foi neste sentido incalculável (Hobsbawm, 2015).

Um exemplo notório destas iniciativas (mas de forma nenhuma único, porém mais adequando a nossas reflexões) foi a grande enciclopédia de Denis Diderot (1713 – 1783) e Jean d'Alembert (1717 – 1783) de 1772, a qual era tanto um compêndio sobre o progresso científico e tecnológico acumulado até então, como também uma profissão de pensamento político e social revolucionário – com o objetivo de servir de inventário à instrução das gerações vindouras sobre um novo modelo de sociedade possível, distante da superstição e ignorância medieval que subsistia no Antigo Regime.

Outro exemplo, de igual importância, foram as exposições nacionais da indústria francesa. Para Kostova (2011), em primeiro momento, tratava-se de uma resposta à invasão do nicho francês no mercado internacional por produtos industriais ingleses – (mais baratos e acessíveis, apesar de serem de pior qualidade), o que estava levando à falência os artesãos das tradicionais manufaturas têxteis, criadas no governo de Luís XIV pelo ministro da economia Colbert, notavelmente a de Sèvres, Gobelins e Savonneries.

Mas o Diretório deu um passo a diante, também fez destas exibições uma espécie de ritual cívico festivo, enfatizando uma dimensão nacionalista até então relegada à segundo plano nas exposições industriais da Inglaterra. O resultado desse processo foi a *Exposition Publique des Produits de l'Industrie Française* de 1798 (Lemesle *et al*., 2009). Nascida de uma confluência da tradição e da revolução, este evento em específico colocou em movimento um dos grandes rituais do progresso, em sua crença na aplicação da tecnologia para a melhoria da qualidade de vida. Compreender o com texto desta fase da história da França se fez, portanto, necessário.

Enquanto que as tumultuosas décadas do final do século XVIII aproximavam-se do fim, a França ainda estava em crise. Enquanto que a sombra da guilhotina e das execuções públicas do Terror era recalcada na memória coletiva, a violência e a repressão generalizada reemergiam mais uma vez e ameaçavam destruir a República – alimentadas mais pelo medo dos dirigentes da subversão do que por motivos reais e concretos.

Uma grave crise monetária causada por uma política ruinosa de deflação trouxe estagnação econômica em 1796. E com ela, o contraste entre a carestia da população faminta e miserável e o luxo dos homens de negócio, agiotas e oligarcas do Diretório tornava-se cada vez mais insuportável. A agitação social resultante foi o germe de conspirações como a Conjuração dos Iguais, planejada pelo jacobino radical Graco Babeuf, a qual pretendia revogar a propriedade privada e garantir definitivamente ao povo o poder que, desde o 9°Termidor lhe escapava cada vez mais. O complô foi descoberto pelo governo e a repressão que se seguiu terminou em diversas prisões e execuções dentre os jacobinos em 27 de maio de 1797 (Ferro, 2013).

A repercussão da conjuração desencadeou uma reação anti-jacobina, aristocrática e clerical que se tornou cada vez mais militante da restauração monárquica. O Diretório, sentindo-se ameaçado pela pressão, manipulou os resultados das eleições censitárias. Seu objetivo era conseguir ampla maioria no interior do intrincado governo representativo que tinha elaborado para afastar o poder do povo (Ferro, 2013). O 18 frutidor em 1797 foi a hora do Diretório com plenos poderes golpear os reacionários, por meio de prisões e deportações para a Guiana Francesa de mais de 9000 pessoas, a maioria clérigos. O 22 floral em 1798 foi a contrapartida para purgar desta vez os jacobinos dos conselhos legislativos (Ferro, 2013).

Oscilando à procura da governabilidade entre esquerda e direita, entre república e restauração monárquica, entre revolução e reação, os termidorianos do estavam ficando cada vez mais isolados politicamente (Hobsbawm, 2015). Tinham as mãos sujas do sangue de Robespierre e de Luís XVI, cujas penas de morte sancionaram. Temiam a vingança por um lado dos *sans-culottes* de paris e dos jacobinos à esquerda, e por outro dos realistas à direita. E para manter seu status quo e para desbaratar as ameaças crescentes, dependia cada vez mais de um estado policial mantido pelo Exército e pela suspensão das garantias constitucionais, em uma espécie de reedição do Terror (Ferro, 2013). A burguesia francesa - um dos grupos mais influentes dentro do jogo político da Revolução – no entanto, estava cada vez mais frustrada com estas acrobacias parlamentares. Crescia seu ceticismo de que o Diretório seria capaz de alcançar a estabilidade política e o avanço econômico no interior do programa liberal de 1789-91 (Hobsbawm, 2015).

O Exército, diferentemente do Diretório, gozava de muito mais popularidade e desembaraço político. Este rebento formidável da República Jacobina transformou-se rapidamente de um *levée en masse* de cidadãos em uma força de combatentes profissionais ao longo do período de 1793 a 1798 (Hobsbawm, 2015). Sua superioridade militar inquestionável derivou de uma série de quebras paradigmáticas com relação a ortodoxia em

vigor em todos os outros exércitos europeus. Dessa forma derrubara, imobilizara, sublevara, anexara, saqueara ou estabelecera trégua com todos os adversários externos da Revolução, com exceção de um, a Grã-Bretanha.

Em 1798, o exército revolucionário encerrara as campanhas na Itália, colocando termo a uma guerra de sete anos contra a Primeira Coalizão, conquistando para si e para a França prestígio, influência política e incríveis pilhagens, pagando a si próprio e a resgatando as finanças do próprio Diretório (Hobsbawm, 2015). Detendo a ofensiva, porém consciente de sua fraqueza naval, o Exército francês abandonara o projeto a muito anelado de invasão das ilhas através do canal da mancha e decidira roubar a maior joia da coroa britânica – a Índia. Para tanto, organizou em 1798 uma expedição ao Egito, ponto estratégico de acesso ao Oriente (Ferro, 2013).

Todo o projeto estava baseado no parecer de um corso cuja carreira militar meteórica fizera dele o "inquestionável primeiro soldado da República, que agia virtualmente com independência ante as autoridades civis" (Hobsbawm, 2015, p.129) – Napoleão Bonaparte. Conforme os anos seguintes puderam testemunhar, este ambicioso e popular general tinha consciência de que o exército poderia facilmente prescindir do débil governo civil ao qual estava submetido. Era só uma questão de tempo. Pois vários membros do próprio Diretório, na esperança de perpetuarem-se no poder, cogitavam a hipótese de superar a ingovernabilidade reinante e a fraqueza do débil regime por meio da intervenção militar encabeçada por um general vitorioso (Ferro, 2013). Ele já era um nome forte, posto que sempre demonstrasse sua indisposição ao velho regime de forma diferente dos outros generais, exprimida na espetacular repressão a insurreição dos realistas contra a Convenção em 1795 (Ferro, 2013). Precisava apenas provar o mesmo em relação aos jacobinos, e a oportunidade (real ou forjada) não faltaria. O caminho para o golpe dos 18 Brumário em 1799 estava sedimentando-se. Tudo dependia de certa forma do desfecho da campanha egípcia e do retorno triunfal de Napoleão à França (Ferro, 2013).

Afinal, o próprio exército como um todo era uma carreira como qualquer outra das muitas abertas pela revolução burguesa, e os que nela obtiveram sucesso tinham um interesse investido na estabilidade interna como qualquer outro burguês (Hobsbawm, 2015). Apesar de seu jacobinismo embutido, isto fez do exército um pilar do governo pós-termidorianos, e de seu líder mais proeminente, Bonaparte, a pessoa adequada para concluir a revolução burguesa e começar o regime burguês, evitando a um só tempo "o duplo perigo da república democrática jacobina e do velho regime" (Hobsbawm, 2015, p.128). Por outro lado, a

burguesia criada no seio do capitalismo industrial[6] encontrava no exército e no estado de guerra revolucionária permanente que a França vivia a quase uma década um poderoso motor para seu desenvolvimento, o que tornava ainda mais íntima sua relação mútua. De acordo com Dubech e D'Espezel:

> No tempo da Revolução começa a aparecer em Paris um elemento novo: a grande indústria. É uma consequência do desaparecimento das corporações, do regime de liberdade sem controle, das guerras contra a Grã-Bretanha, que obrigaram a fabricação de objetos que outrora eram adquiridos por importação. Ao fim do Império, a evolução estava completa. Desde o período revolucionário, veem-se estabelecer fábricas de salitre, de fuzis, de tecidos de algodão e de lã, de conserva de carnes, de pequenas ferramentas. Desenvolvem-se os teares mecânicos de linho e algodão, incentivados por Calonne desde 1785, as fábricas de bronze fundadas sob Luís XVI e as indústrias de produtos químicos e de matérias colorantes, instaladas em Javel pelo conde d'Artois, Didot-Saint-Léger explora, na Rue Sainte-Anne, a nova máquina de fabricar papel. Em 1799, Philippe Lebon patenteia um procedimento de fabricação de gás de iluminação. De 22 a 30 de setembro de 1798, teve lugar, no Champ-de-Mars, a primeira 'exposição pública dos produtos das manufaturas e da indústria francesas'(1926, p.324 *apud* Benjamin, 2006, p. 617)[7].

Foi neste contexto turbulento da última década do século XVIII, portanto, que a primeira exposição nacional da indústria francesa, ocorrida em 1798, foi modelada. De acordo com Greenhalgh (1988, p.4, 2012, p. 30 apud Kostova, 2011, p. 30), tratam-se da feira de quatro dias organizada dois anos antes pelo Marquês de Avèze, comissário das manufaturas de Sèvres (porcelana), Gobelins (tapeçarias), e Savonneries (tapetes). Apoiado pelo ministro do interior, François de Neufchateau, Avèze tinha como objetivo promover uma queima de estoque com o evento, convertendo em renda para os famintos artesãos afetados pela crise econômica seus estoques abarrotados de itens de luxo. Vários fatores colaboravam para o quadro de estagnação comercial e produtiva no setor naquele período – a queda da aristocracia francesa, as retaliações alfandegárias britânicas e a invasão de produtos ingleses mais baratos no mercado francês (Greenvalgth, 198 *apud* Kostova, 2011).

A feira de D'Avèse foi bem-sucedida em sua missão, estimulando o comércio e fornecendo visibilidade para a superioridade da produção francesa em comparação com outros produtores estrangeiros (Greenvalgth, 1988 *apud* Kostova, 2011). A economia e o desenvolvimento das forças produtivas se tornaram em um fator estratégico para o Diretório – o embaraçamento dos estoques acarretava em paralisação das forças produtivas, ampliação do

[6] Quando, com a *Proclamation de la Liberté du Travail* em 17 de Março de 1791, foram eliminadas as corporações na França que detinham a exclusividade da produção industrial e criavam entraves ao seu progresso, e, quase simultaneamente, foi garantida a proteção de patentes, abriram-se as portas para o desenvolvimento da indústria francesa.

[7] Konvolute U (Saint-Simon, Ferrovias) [2, 1].

desemprego, carestia dos artesãos e, em consequência, no descontentamento nacional e na radicalização política potencial da revolução.

Segundo Kostova (2011), além destas preocupações econômicas que viriam a figurar na exposição de 1798, esta pequena feira de produtos industriais também foi um passo importante na formulação do modelo de exposição francês. Somado à dimensão comercial presente na feira de D'Avèse estava uma série de festejos nacionais por ocasião do aniversário da República Francesa. A presença de ideologias republicanas deu pela primeira vez uma dimensão política ao evento.

Para Chandler (2016a), com o banimento ou a execução de muitos membros da nobreza e do clero, os sucessivos governos revolucionários acreditavam terem libertado o povo francês de seus antigos opressores. Mas os líderes da Revolução perceberam cedo que as antigos rituais e instituições não seriam varridas sem deixar um profundo vazio na cultura popular (Ozouf, 1991). Em um gesto que oscilou entre o espontâneo e o calculado, o novo regime encorajou o estabelecimento de novos rituais: festividades que celebrariam e solidificariam as conquistas da revolução entre as massas, chegando mesmo até a experiência mística de rebatizar os indivíduos enquanto cidadãos (Ozouf, 1991). A elaboração destes festivais, era uma complexa amalgama que combinava "política e psicologia, estética e moralidade, propaganda e religião" (Ozouf, 1991, p. 09).

> Nada sobre estes festivais era sem importância, nem os objetos propostos para contemplação e admiração, os quais claramente apareciam como propriedade comum; nem as pinturas retratando a história da revolução, nos quais a os eventos fundamentais tinham sido celebrados sem ambiguidade; nem na repetição de cantos ou na entonação de invocações nas quais o comum encontrava expressão; nem no espetáculo criado pelas procissões, reestruturando uma grande quantidade de indivíduos no interior de uma comunidade organizada; nem tão pouco a publicidade dada ao engajamento privado ou a solenidade emprestada ao engajamento público; nem mesmo, por fim, na procura pela transcendência (Ozouf, 1991, p. 09).

O primeiro dos grandes festivais foi a *Fête de la Fédération* (festa da federação), realizada em 14 de julho de 1790. Trabalhadores e donos de lojas, homens e mulheres de praticamente todos os setores da vida parisiense, ajudaram nos trabalhos de construção das arquibancadas e das plataformas no *Champ de Mars* e a decorar a *Place de la Bastille* e os *Champs-Elysées* com bandeiras e lanternas, os pavilhões e as prendas para iluminar e dignificar as cerimônias. Houve discursos, exercícios militares e jogos de bola que duraram até a manhã seguinte (Chadler, 2016a). Durante a próxima década, a mudança dos governos na França patrocinou uma dúzia de grandes eventos: O Festival do Direito (1792), o Festival da Unidade (1793), o Festival da Razão (1793), o Festival do Ser Supremo (1794), o Festival

da Vitória (1796), o Festival da Fundação da República (1796) e o Festival da Liberdade em (1798) e muitos outros (Chadler, 2016a Ouzouf, 1991).

Para os detratores, estas cerimônias inventadas sem base aparente na tradição não passavam de um programa demagogo de entretenimento, um *panis et circenses* do governo para com as turbas indisciplinadas de parisienses, que falharam em última instância pois as políticas e os políticos que os engendraram também falharam (Ozouf, 1991). Diversos estudiosos (Chandler, 2016a; Ozouf, 1991; Kostova, 2011), no entanto, têm visto nestes ritos uma eficaz propaganda política. Cada um dos festivais – "onde o desejo e o conhecimento se encontravam, onde a educação de massas dava acesso ao prazer" (Ozouf, 1991, p. 09) - a dava à situação política a oportunidade para instruir, por meio do impacto do espetáculo, aos presentes sobre os novos valores que a revolução se propunha a impor socialmente.

Numa terra que outrora fora o coração do antigo regime no continente europeu, onde ainda espreitavam muitos realistas e seus simpatizantes em sua espera paciente para virar a mesa, festas dedicadas a celebrar as virtudes da República poderiam servir como um poderoso elixir restaurador para aqueles cujo fervor revolucionário estivesse em declínio (Chadler, 2016a). Como observou Ozouf (1991), os festivais eram terapêuticos, atuavam como uma verdadeira reconstrução - como nas utopias do século XVIII - de um laço social que se desfez. Neste sentido, encenavam uma performance utópica desta nova relação social pós-revolucionária, afirmando a legitimidade da República enquanto sua base.

Para Ozouf (1991) estes eventos revelavam a ligação entre utopia e revolução – a revolução se imaginava e desejava a si mesma enquanto filha pacífica da utopia; uma transição, sem revoltas ruinosas, da ficção para a realidade, do optativo para o normativo; uma incorporação, uma vez que a antiga ordem fosse abolida, de uma nova ordem. Segundo a autora:

> É difícil de acreditar, no entanto, que a viagem da utopia para a revolução era fácil ou mesmo uma consequência desejável. Na realidade, a utopia no século XVIII continha muito pouco dinamismo coletivo e possuía muito pouca esperança revolucionária. Quando ele tinha dado seu passeio por entre as nuvens da terra da cocanha, o utopista retornava para casa com um modelo, não com um programa. A distância que ele colocava entre si e a sociedade aguçava sua visão e seu julgamento, mas isso não o fazia adquirir esperança nem mesmo convicção. Nós não vamos da utopia em direção à revolução, mas, ao contrário, da revolução à utopia: é o nascimento de um otimismo histórico que retrospectivamente providencia à utopia um ativismo político que ela não possuía anteriormente. Assim é a revolução que vê nas formas utópicas como desejáveis e lê nelas um projeto para um novo mundo. É a revolução que atribui a utopia uma ideia em última instância alienígena a ela: a de que existe, no curso da história humana, momentos propícios e momentos impropícios, e que os 'bons' eventos devem amadurecer como um fruto. (Ozouf, 1991, p. 10).

Porém, por mais que se desejasse enquanto utopia consumada, a revolução e seus protagonistas não conseguiram evitar uma sucessão de desastres; de trazer uma impressionante cegueira da realidade social, ao promover uma superestimação intelectual de si própria e de sonhar apenas em estabelecer-se a qualquer custo e de uma vez por todas. Ela era, afinal de contas, um processo histórico. E a utopia, uma ideia inevitavelmente interpretável conforme as circunstâncias. “Se o projeto da utopia era luminoso, a realidade era sombria; esta permanecia tranquilamente fixa, enquanto as imprevisíveis consequências da realidade eram intermináveis. A utopia era geométrica; a revolução monstruosamente luxuriante” (Ozouf, 1991, p. 11). Sobretudo, a revolução nunca rompeu com a violência que a tornou possível, mas que também a compelia para longe de sua conclusão.

“Nestas circunstâncias”, segundo Ozouf (1991, p. 11), “os festivais eram meramente uma falsa celebração de paz e unanimidade de sentimentos, uma fachada rebocada sobre uma realidade sombria que era sua missão ocultar”. Afinal elas eram destinadas para serem espontâneas, ao mesmo tempo em que eram também uma combinação de precaução e de medidas coercitivas. Sua proposta era aglutinar uma comunidade inteira, mas nunca cessou de excluir muitas pessoas e de engendrar párias (Ozouf, 1991, p. 11). “Os festivais providenciavam boas evidências sobre a falsa visão de si própria que a revolução herdou de sua fascinação com a utopia” – concluiu Ozoulf (1991, p. 11). A transfiguração da realidade em uma harmonia social idealizada por meio de espetáculos elaborados prosseguiu nas futuras exposições da indústria e, sobretudo, nas exposições universais. O ocultamento da violência revolucionária, no entanto, deu lugar à exploração do homem pelo homem.

No interior deste contexto, Robespierre, autor do Festival do Ser Supremo em 1794, sugeriu que o governo deveria patrocinar toda uma série de festivais que homenageassem a indústria (Chadler, 2016a). Ele foi vítima da guilhotina antes que pudesse realizar seu projeto em 1795. Mas três anos mais tarde, o sonho de Robespierre foi revivido, por meio da convergência entre as festividades republicanas com a experiência bem-sucedida de Neufchateau na chancela da feira industrial organizada por D’Avèze em 1796. De acordo com um observador contemporâneo, Anthèlme Costaz, a exposição foi planejada da seguinte forma:

> A ideia de realizar exposições industriais ocorreu em 1797, quando o Diretório Executivo planejou suas comemorações para o aniversário da fundação da república. Eles queriam algo impressionante; e assim o Ministro do Interior François de Neufchâteau convocou um encontro de homens ilustres para discutir o assunto. Houve um grande desacordo entre eles, mas todos concordaram que seria redundante simplesmente ter o tipo de danças e pau de fita comum em tais eventos. O que era necessário era um espetáculo novo e surpreendente. Uma pessoa sugeriu

> dar ao festival o ambiente de uma animada feira de aldeia, só que mais grandiosa. Alguém sugeriu que ainda mais entretenimento poderia ser adicionado com uma exposição de pinturas, esculturas e gravuras em conjunto as danças, pau de fitas, carros e corridas de cavalos**.** A discussão fez com que o ministro Neufchâteau percebesse que, se o entretenimento popular pudesse ser encenado com tanta seriedade, seria bom dar às artes mecânicas uma vantagem semelhante. Sua proposta recebeu uma aprovação universal e entusiasta porque produzia um espetáculo verdadeiramente novo e marcante. (1831, p. 315-316 *apud* Chadler, 2016a)[8].

Portanto, é importante notar que a primeira exposição industrial de 1798 também compartilhou suas origens conceituais com esta série de festivais republicanos revolucionários, os quais, ao forjar um novo sentido de pertencimento nacional, desalojavam gradualmente os rituais religiosos do *ancien régime* de suas premissas anteriores na vida pública, de suas obrigações no fornecimento destes significados. E os organizadores do evento, encabeçados pelo Ministro do Interior François de Neufchatêau, fizeram um grande esforço para apresentar o espetáculo público de 1798 enquanto uma demonstração pública sobre a consolidação da nova república.

Por exemplo, a cerimônia inaugural da Exposição, realizada simbolicamente no *Champs de Mars*, onde a República havia sido proclamada com a Festa da Federação, foi uma demonstração elaborada de exposições militares, música, procissões - cujo valor simbólico, armado sobre o entusiasmo nacionalista revolucionário de festivais anteriores, foi desdobrado para a transformação da consciência monárquica em uma nova identidade republicana (Chadler, 2016a).

Assim, de acordo com Kostova (2011, p. 32), a exposição de 1798 expandiu-se para além dos objetivos comerciais de feiras antecedentes. Passou a ocupar-se também da construção da coesão nacional e dos espaços simbólicos da França pós-revolucionária. Confiantes no próprio futuro, os cidadãos eram convocados a desempenhar um papel na construção da república por meio da participação no espetáculo de massa. A convocação de Neufchatêau deixa essa estratégia explícita:

> Cidadãos! No momento em que o aniversário da fundação da República. . . está prestes a lembrar a todos os franceses dos triunfos e memórias gloriosas dos grandes acontecimentos que tornaram tudo isso possível, devemos esquecer as artes úteis que contribuem com tanta força para a nossa prosperidade? O governo deve ter especial cuidado em proteger e incentivar as artes úteis. É com esse objetivo que decidiu realizar, em conjunto com o festival do primeiro de Vendémiaire, um novo tipo de espetáculo: uma exposição pública dos produtos da indústria francesa (1800 *apud* Chadler 2016a).

[8] O mesmo trecho, porém, com menos detalhes, foi citado sem a referência a Costaz por Sigmund Engländer em *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen* (1864, p. 51-53 *apud* Bejamin, 2006, p. 216). Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [4, 7].

Podemos notar nesta convocatória, como no depoimento de Costaz, uma convergência na concepção da primeira exposição nacional francesa entre tradição e modernidade, antigo regime e a nova república revolucionária. A exposição estava promovendo por vias materiais e simbólicas uma conciliação ritual entre o passado e o presente. O uso do termo *espetáculo* para definir estes eventos usados por Neufchatêau e Costaz é a chave desse laço conciliatório.

De acordo com Chadler (2016a), por muitos séculos, a palavra teve um conjunto preciso e glorioso de conotações. O espetáculo foi um evento comum em toda a Europa - especialmente Itália e França - do Renascimento até o século XVIII. Um espetáculo poderia incluir entretenimento público, torneios e procissões triunfais. Os espetáculos públicos eram comuns nas feiras em toda a França desde as feiras de champanhe do século XII. Em Troyes e Provins, e talvez em Saint Denis, perto de Paris, as "feiras de aldeia", aludidas por Costaz, eram empreendimentos comerciais animadas por celebração: "As ruas estavam repletas de multidões que dançavam, brincavam e cantavam com os trovadores. Na folia, os sargentos armados da feira marcharam pelas ruas com tochas em chamas, seguidos por bandos de violinistas" (Auger, 1971, p. 134 *apud* Chadler, 2016a, s/p). Este aspecto da feira da aldeia e dos espetáculos estava presente em parte nas cerimônias que cercavam a primeira exposição industrial francesa, conforme já apontamos acima.

As procissões triunfais[9] foram outro dos dispositivos para a celebração formal que Neufchatêau e o comitê de exposição se apropriaram para seu novo evento (Chadler, 2016a). No passado, essas cerimônias foram concedidas a muitos grupos que foram investidos com dignidade ou tinham adquirido glória. O rei tomando formalmente posse de uma cidade, o reitor da universidade de Paris, que recebia as suas contribuições anuais na Segunda Feira de Lendit, um exército que regressava para casa após uma campanha bem-sucedida (Chadler, 2016a) – em suma, a sensação de momento elevado e de significado solene que acompanhava tais eventos do passado pertencente ao antigo regime estava sendo reempregada para dignificar os trabalhos finais da exposição industrial. A música, os discursos, os fogos de artifício e os aplausos espontâneos eram os sons e as vistas da unidade que os líderes revolucionários estavam ansiosos para trazer para suas festas (Chadler, 2016a).

---

[9] Segundo Hardman, os *Triunfos* da Idade Moderna eram festejos de caráter barroco em honra dos príncipes, onde “alegorias baseados em maquinismos complexos, cuja finalidade residia em sobretudo em maravilhar pela beleza, fausto e engenho” (1988, p.26). Um exemplo de *Triunfo* como a *Festa do Paraíso* de 1490, ocorrida em celebração o casamento de Isabel de Aragão com o Duque de Sforza, cujos cenários elaborados pelo próprio Leonardo da Vinci envolvia mecanismos e alegorias cujos efeitos fantasmagóricos eram dados pela iluminação de centenas de tochas e figurava como uma expressão da arte de iludir por meio de mecanismos Cf. (Rossi, 1980, p. 35 *apud* Hardman, 1988, p. 26).

Torneios sugerem justas para o leitor moderno, mas não necessariamente para o contemporâneo. Estes já foram a forma a mais exaltada da competição a ser prendida "no campo justo da honra" na época da baixa idade média e do renascimento (Chadler, 2016a). Em matéria de competições, no entanto, a primeira exposição industrial tomou o seu rumo não pelo combate físico, mas a partir das experiências inglesas pioneiras dos concursos de máquinas e dos produtos da indústria organizados pela *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerces* a partir de 1761 e o resultado final foi a ressignificação da ideia de torneio, tornado um evento para a competição econômica sem violência.

Uma exposição tornou-se, antes de tudo, um espetáculo da disputa pela honra e pelo prestígio de vencer pela força do trabalho e do gênio, não apenas e unicamente uma feira de aldeia circunscrita a seu potencial mercantil ou uma procissão triunfal encerrada na apoteose de algum acontecimento. Porém, é muito controverso e contestado para os intelectuais franceses atribuir o modelo de “arena pacífica” adotado pelas exposições francesas vindouras - onde a disputa comercial se sobrepunha à força física e habilidade bélica - como uma invenção britânica: as exposições especiais, júris que examinam objetos em exposição e a atribuição final de medalhas e certificados já eram promovidos a mais de três décadas na Inglaterra. Veremos logo adiante os motivos de tamanho desacordo e contestação, e sua relação com a rivalidade geopolítica franco-britânica e o papel desempenhado pela invenção das exposições modernas como uma prova de poder, prestígio e de liderança na vanguarda das nações sob a égide do progresso.

Neste sentido, sob a bandeira do gênio científico e artístico da França, a exposição da indústria nacional convergiu em muitos aspectos com o pensamento secular britânico suas inspirações mais progressistas e modernas. Apresentou ao público invenções científicas e tecnológicas destinadas ao benefício da humanidade, no melhor espírito da crítica de Francis Bacon[10] sobre a utilidade do conhecimento sobre a natureza e as formas de ampliá-lo por meio da cultura material; especificamente na sua classificação e exibição em recintos apropriados levados a cabo pelos museus de história natural. Neufchâteau ressaltou a utilidade social da exposição por meio de seu papel no desenvolvimento econômico, insistindo que suas exibições de objetos industriais “tem uma influência poderosa sobre as riquezas e a felicidade das nações” (Issac, 1936, p. 22 *apud* Kostova, 2011, p. 33).

A vasta gama de objetos que seriam exibidos revelaria a sólida confiança no espírito técnico-científico e racionalista do iluminismo da parte de seus organizadores, uma crença na

[10] Segundo Chandler (2016a), Neufchateu chegou a citar com aprovação do ditado de Francis Bacon de que na História das artes mecânicas está a verdadeira “filosofia”.

qual os britânicos demostravam publicamente muito antes em seus concursos, feiras e exposições industriais. Kostova (2011, p. 34) destacou que a diferença crucial entre os eventos franceses e sua contrapartida inglesa era que no primeiro caso o potencial formativo das identidades nacionais foi pioneiramente explorado, enquanto que no segundo predominava o pragmatismo e o utilitarismo puro e simples.

Em 19 de setembro de 1798, a *Exposition publique des produits de l'industrie française* começou com uma procissão formal. Neufchâteau tinha feito todos os arranjos, certificando-se de que o público ficaria devidamente impressionado com a aliança entre música, artes, poder militar e prestígio acadêmico. Segundo Adolphe Démy o desfile inaugural de caráter bélico ocorreu da seguinte forma:

> 1° um contingente de trompetes; 2°um destacamento de cavalaria; 3° os dois primeiros pelotões de guarda-portões; 4°tambores; 5°músicos militares a pé; 6°um pelotão de infantaria; 7° os arautos; 8°o regente da festa; 9° os artistas inscritos para a exposição; 10° o júri (1907, p. 15 *apud* Benjamin, 2006, p. 225)[11].

Segundo Chandler (2016a), se os músicos, a cavalaria e os pelotões em marcha eram símbolos da nobreza e do poder real em tempos passados, os tambores eram empregados nas bacanais, nos carnavais de rua da cultura popular parisiense. Porém todos estavam servindo à Republica agora, ressignificados em seus valores e propósitos. Se os arautos no Antigo Regime carregavam as insígnias dos Bourbons – a flor de lis dourada no fundo branco – durante as marchas triunfais, agora o pavilhão tricolor dominava o desfile (Chandler, 2016a). Os responsáveis pela festa não deixavam de seguir em meio a procissão: François Chalgrin, o químico Jean Chaptal e o próprio François Neufchateau ocupavam essa posição de honra (Chandler, 2016a). Os atores a fazerem sua primeira aparição no triunfo, no entanto, foram os 110 artistas e industriais cujos trabalhos seriam expostos, comparados ao mesmo nível de importância e dignidade que os militares: “Aqui estão os soldados industriais da França, homens que fornecem o arsenal da guerra contra os inimigos da República!” (Neufchateau, 1800 *apud* Chandler, 2016a).

A décima onda foi composta pelos membros do distinto júri. Este grupo incluiu vários membros do prestigiado *Institut de France*, homens de letras, artistas (incluindo Joseph-Marie Vien, ele mesmo um membro do Instituto e ex-professor de Jacques-Louis David), bem como membros das mais importantes sociedades agrícolas e mineiras. Segundo Chandler (2016ª, s/p) “se o contingente anterior de industriais parecia comparável ao exército,

[11] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [9a, 1].

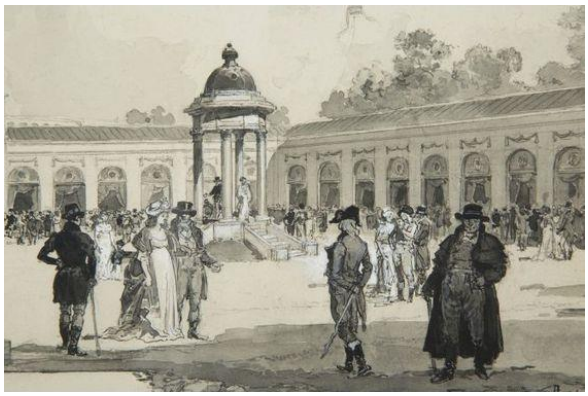
este grupo recordava a majestade do governo republicano: os homens que, emancipados pelo povo, deliberavam e julgavam as obras dos que serviam à França".

Uma ocasião importante exige espaço digno. Para a tarefa de preparar a exposição no *Champ de Mars*, Neufchâteau voltou-se para François Chalgrin, futuro arquiteto do Arco do Triunfo. Considerando que os planos para o festival foram concebidos e executados com grande pressa, o resultado foi impressionante (Chandler, 2016a). Dessa forma foi erigido o *Temple de l'Industrie* (Figura 1), um local de exposição construído sob um modelo arquitetônico greco-romano, na melhor tônica do estilo que a República acreditava ser sua expressão mesma. De acordo com um contemporâneo, Joachim Le Breton,

> no meio de um vasto círculo de pórticos, os produtos de nossos fabricantes, elevados no templo da indústria, formavam um quadrado perfeito, composto por uma dupla fileira de colunas dóricas, destacadas nos quatro lados e montadas sobre um estilobato. No meio foi colocada a alegoria do Comércio. Este templo foi destinado a receber os objetos da indústria distinguidos pelo Júri. (1806, p.179-180 *apud* Chandler, 2016a, s/p),

Todos os 110 participantes competiram para exibir suas melhores invenções e produtos como testemunho do progresso francês.

Figura 1 - Temple de l'Industrie



Fonte: Chandler (2016a, s/p).
Legenda: Gravura de Auguste Géradin.Sem data.

Segundo Bouin e Chanut (1980, p. 24 *apud* Kostova, 2012, p. 33), uma grande variedade de objetos foram expostos no *Temple de l'Industrie*, dentre os quais estava um calendário astronômico; pastas, incluindo um novo tipo de *vermicelli*; um instrumento inovador para cirurgia de catarata; um dispositivo para auxiliar na conversão de medidas e unidades métrico decimais; uma máquina concebida "para facilitar a extração de madeira do rio sem necessidade de trabalhadores"; pinturas coloridas "de pássaros não-nativos", muitas outras coisas.

Não iremos nos ater aos mínimos detalhes da exposição consumada. Podemos perceber, na complexa amalgama de tradição e modernidade que engendrou sua invenção a reflexão de Benjamin com relação a base econômica e superestrutura: “ Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura” (Benjamin, 1994, p. 165). Se a ruptura com o feudalismo, as transformações nas estruturas agrárias, o desenvolvimento das manufaturas e a ascensão da burguesia na França concretizam-se no século XVIII, culturalmente a transformação da economia política nacional não encontra ainda expressão a não ser por meio das formas antigas anteriores à própria república – seja nas feiras medievais, nos triunfos barrocos, nos torneios e justas ou na amalgama de tudo isso. Conforme Marx disse sobre este processo histórico, feito por homens sob as circunstâncias que lhes foram transmitidas pelo passado:

> A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial (Marx, 2011, p. 25-26).

Podemos acrescentar que a conjuração dos fantasmas dos mortos feita neste momento de crise revolucionária não se limita apenas ao empréstimo de suas roupas, nomes e discursos. Para um apelo bem-sucedido à autoridade da tradição, a representação feita no presente emprega também as suas festas, espetáculos e rituais para propósitos novos. E este é o laço essencial que marca a transição das exibições pré-modernas para as modernas, que denota o encontro entre a tradição e a modernidade na invenção de novas tradições. A Terceira República Francesa seria profícua em inventar e reinventar tradições, resgatando o apelo republicano original dos rituais, festivais, feriados e exposições ocorridos do período marcado entre 1789 e 1799, especificamente na celebração pública de “exposições universais esporádicas que deram à República a legitimidade da prosperidade, do progresso técnico – a Torre Eiffel – e a conquista colonial global que procuravam enfatizar” (Hobsbawm, 2008, p. 279).

Segundo Kostova (2011, p. 33) “as exibições na Exposição espelhavam positivamente os ideais republicanos e seu potencial de modelar e evocar a transformação social, celebrando o gênio francês, o trabalho e a engenhosidade intelectual sob o estandarte do progresso e da paz” – o que veremos, permaneceu como valores centrais de todas as

exposições predecessoras. A melhor forma de engajar o povo nestes valores era instruí-lo que a revolução se dava também nos processos de produção e nas relações sociais a elas inerentes. Neste sentido, o progresso na feira de 1798 foi equiparado à liberdade e ao trabalho, ou na síntese de Neufchatêau dos dois, a capacidade de trabalhar livremente, homenageada em seu discurso de abertura da exposição de 1798:

> Estes não são mais os tempos infelizes em que a indústria escravizada dificilmente se atrevia a produzir o fruto de suas meditações e pesquisas; Quando regras desastrosas, corporações privilegiadas e restrições financeiras cortavam no broto essas preciosas sementes de gênio; Quando as artes ajudavam a indústria a tornar-se, ao mesmo tempo, instrumentos e vítimas do despotismo, e ajudavam a pesar todos os cidadãos sob o jugo do despotismo, e só conseguiam através da lisonja, corrupção e humilhações de uma vergonhosa servidão. Mas agora a tocha da liberdade pertence à indústria. A república repousa sobre fundamentos inabaláveis. Agora, a indústria é levada para o alto em voo rápido (1800 *apud* Chandler, 2016a).

O grau em que até as preocupações econômicas foram revestidas de retórica nacionalista por Neufchatêau atestam a importância do aspecto político e ideológico da exposição de 1798 como catalisador das transformações nas relações sociais do trabalho na França promovidas pela revolução burguesa. Ela promovia deliberadamente uma nova significação moral do trabalho, o processo de dignificação social da atividade produtiva.

Neste sentido, o artesanato e a fabricação de objetos de uso diário não eram mais destratadas como atividades servis por uma mentalidade aristocrática baseada no privilégio como distinção social. A partir de então eles foram elevados, elogiados e incentivados como uma atividade de grande nobreza em todas as exposições do século XIX e XX, merecendo, por exemplo, na exposição de 1937 uma galeria dedicada apenas aos artesãos e a apologia de sua ocupação: o *Centre des Métiers*. Um novo tipo de comportamento e atitudes em relação aos trabalhos manuais deveria ser estabelecida em uma sociedade em processo de industrialização.

A República precisava de produtos que ajudassem a França a sobreviver diante da brutal concorrência estrangeira, que vinha criando estragos na produção manufatureira desde a carestia de 1796. Neste sentido, Neufchateau declarou: “Os franceses surpreenderam a Europa com a rapidez de seus êxitos guerreiros; eles devem se entregar com o mesmo ardor à carreira do comércio e das artes da paz” (Démy, 1907, p. 14 *apud* Benjamin, 2006, p. 225)[12].

A maior e mais séria ameaça no mercado internacional era a Grã-Bretanha em plena revolução industrial. Não sem razão o júri, no interior do catálogo oficial da exposição, observou por este motivo que "os produtos oferecidos que fossem comparáveis aos da

[12] Konvolute G (Exposições, Reclames, Grandville) [G 9a, 1].

indústria britânica" (Catalogue Des Produits Industrielles, 1799, p. 13 *apud* Chandler, 2016a, s/p) seriam especialmente bem-vindos, a ponto de Neufchateau prometer aos artistas e industriais competidores que “a medalha de ouro seria reservada a quem provocasse mais prejuízos a indústria inglesa”. Quando o júri fez sua seleção no último dia da exposição, escolheu produtos que pareciam oferecer a melhor chance de competir com sucesso contra os ingleses.

Segundo Boiun e Chanut (1980, p. 25 *apud* Kostova, 2011, p. 34), na conclusão do evento Neufchâteau declarou que “esta foi uma campanha desastrosa para a indústria britânica e triunfante para a república”, em que “as fábricas francesas eram os arsenais que fornecem as armas mais potentes para a manutenção e preservação de nossa grandeza nacional". O ministro afirmou tratar-se de uma verdadeira declaração de independência da "autarquia industrial e econômica da Inglaterra" (Bouin e Chanut, 1980, p. 25 *apud* Kostova, 2012, p. 34).

A fusão da retórica militar e política com a celebração da República Revolucionária em uma festa popular é um exemplo flagrante do grau em que a mensagem política e ideológica foi tecida no espetáculo de massas das feiras - agora um local dedicado a gerar um discurso nacionalista e anglófobo, prefigurando os combates militares e culturais que as duas nações empreenderiam entre si pela hegemonia geopolítica do planeta. O futuro da França dependia de convencer a população no momento presente da tenacidade e da força dos ideais da revolução burguesa, uma função que todas as feiras subsequentes se esforçaram para realizar, mesmo no interior de formas de governo relativamente distantes ou completamente diferentes da República que se sucederam, tais como o Consulado, a Restauração Monárquica e o Segundo Império.

O que fazia da República, portanto, uma instituição que seria potencialmente deixada de lado pela burguesa na medida em que ela se mostrasse pouco compatível com as transformações econômicas moderadas e perigosamente próxima de desencadear uma revolução verdadeiramente social a qualquer momento. De tal forma que esta classe social não vacilou em abandoná-la, para apoiar no ano seguinte a ascensão de Napoleão Bonaparte ao poder. A exposição de 1798 em si já deixava evidente a simpatia política entre a burguesia industrial e mercantil e os militares do exército. Nas palavras de Herbert Marcuse “a república parlamentarista se transformou nos 18 Brumário de 1799 em um aparato político-militar encabeçado por um líder ‘carismático’ que tirou das mãos da burguesia as decisões que essa classe não conseguia mais tomar e executar por suas próprias forças” (2011, p. 09).Seguiram-se a esta primeira exposição francesa diversas outras, todas realizadas em Paris:

> Houve três exposições nacionais sob o Império, em 1801, 1802, 1806, as duas primeiras no pátio do Louvre, a terceira nos Invalides. E também três exposições sob a Monarquia de Julho, na Place de la Concorde e nos Champs-Elysées, em 1834, 1839, 1844; e mais uma sob a Segunda República, em 1849 (Dubech e D'espezel, 1926, p. 461 *apud* Benjamin, 2006, p. 215)[13].

Apesar do tema da República e da revolução ser abandonado, as exposições francesas subsequentes manteria esse aspecto político, o caráter de festival cívico de orgulho nacional, em seu culto ao progresso. Seu elemento nacionalista distinto tornou-se constitutivo e mesmo a pedra angular das exposições francesas - em contraste com as exposições britânicas, mais preocupadas com aspectos pragmáticos sobre a mecanização e o desenvolvimento das forças produtivas do que em agir necessariamente enquanto ventoinhas partidárias no interior do jogo político do império ou em promover o nacionalismo às massas. Porém, algo em comum a ambas, e isso é notável, era o liberalismo clássico embutido como base de sua ideologia secular. Legado, sem dúvida, do pensamento iluminista que proliferou entre a burguesia de ambos os lados do canal da mancha, mas ganhou mais expressão e visibilidade na França.

Dado o êxito da exposição de 1798, foi prevista uma frequência anual para este tipo de evento, mas numerosas dificuldades atrasaram os planos, que só foram novamente colocados em prática em 1801, com a participação de cerca de 200 artesãos e industriais; esta segunda exibição marcou o início de um ciclo de exposições que decorreram não mais no *Champ de Mars,* mas no Museu do *Louvre*. Com a terceira exposição industrial nacional, em 1802, começaram a surgir alguns problemas em nível de organização – relacionados principalmente com o curto intervalo entre uma exibição e outra e com a qualidade dos objetos expostos. Consequentemente, na exposição seguinte, só em 1806, a organização atribuiu prémios a produtos que mostraram ser resultado de evoluções no fabrico industrial: foi o caso da purificação do ferro, do fabrico de alumínio ou da qualidade da lã; em simultâneo, começaram a surgir as primeiras exposições especializadas (Chandler, 2016b).

As exposições industriais reafirmaram-se ao longo da Restauração em 1819, 1823 e 1827 (Chandler, 2016c) e durante a Monarquia de Julho de 1834 a 1839 (Chandler, 2016d) com uma nova periodicidade: de quatro em quatro anos. A exposição de 1827 foi a última a ocupar o *Louvre*, e para exposição seguinte, em 1834, foram construídos quatro pavilhões temporários na *Place de la Concorde*; esta exposição assinalou uma pequena alteração de frequência das exposições, que até 1849 passaram a ser quinquenais. As exposições de 1839 e

[13] Konvolute G (Exposições, Reclames, Grandville) [G 4, 4].

1844 decorreram nos *Champs-Elysées* e destacaram-se pelo fato de o interesse, fosse do público ou dos especialistas, focar-se na área das máquinas a vapor e das ferramentas mecânicas, o que condicionou os planos gerais das exposições e obrigou a um grande alargamento dos edifícios e à construção de diversos anexos.

Com a exposição de 1844 surgiu uma nova revisão dos princípios expositivos, dada a reavivada discussão sobre a pertinência e qualidade dos produtos expostos. Surgiu também, pela primeira vez, a ideia de construir uma estrutura exclusiva e permanente para as exposições, ao invés da construção de um novo edifício provisório a cada quatro ou cinco anos. No entanto, o crescimento exponencial do número de expositores rapidamente dissuadiu esta intenção.

A exposição de 1849, *Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière*, além de ter sido a última das exposições nacionais francesas, é a que com maior direito pode ser intitulada de proto-exposição universal. Se as exposições precedentes tinham uma duração média de dois meses, esta manteve as suas portas abertas nos jardins dos *Champs-Elysées* durante meio ano (Chandler, 2016e). A variedade e qualidade dos produtos expostos e os novos setores contemplados, aliado ao fato de o número de expositores ter subido para cerca de 4500 e ter incluído a participação colonial da Argélia, ampliaram a escala desta exposição a níveis sem precedente (Chandler, 2016e).

No entanto, um surto de cólera em Paris limitou a afluência de visitantes estrangeiros. O pavilhão provisório de um piso construído para esta exposição partia de um esquema em claustro, onde, transversalmente ao Sena, foram anexadas uma série de galerias perimetrais. A zona central foi deixada livre, num espaço de reunião marcado por uma fonte. Num rasgo de clarividência, chegou a ser proposto um alargamento da exposição de 1849 à participação de todos os países, mas a *Chambre de Commerce* e os industriais franceses rapidamente recusaram esta ideia, com receio da concorrência sobre o mercado (Chandler, 2016e). Como tal, as primeiras exposições francesas não conseguiram ultrapassar o cunho eminentemente nacionalista, foi a Inglaterra, alicerçada na Revolução Industrial, a catalisadora de uma internacionalização das exposições.

Devemos destacar alguns pontos com relação a diferença entre a exposição nacional da indústria de 1798 e suas sucessoras da primeira metade do século XIX. Seu caráter bélico, militarizado e sua recorrência à defesa heroica da tradição greco-romana contida na democracia e na república da antiguidade perdeu gradualmente espaço simbólico, na medida em que se consolidava a sociedade burguesa francesa. Isto ocorreu pelo fato de que tal apelo não era mais necessário.

Conforme expressou Marx (2011, p.27) se a sociedade burguesa nada tinha de heroica, foi com muito heroísmo que ela foi trazida ao mundo. Era no "rigor clássico da república romana que os seus gladiadores encontraram os ideais e as formas artísticas, as auto-ilusões de que ela precisava para ocultar de si mesma a limitação burguesa do conteúdo das suas lutas" (Marx, 2011, p.27). O formato espetacular da exposição de 1798 tentava manter o entusiasmo da sociedade francesa no alto nível das grandes tragédias históricas, mesmo no prosaico e monótono ofício da manufaturação e fabricação de mercadorias e no combate abstrato da concorrência dos produtos no mercado internacional. Segundo Marx:

> Foi com o figurino romano e a fraseologia romana que os heróis Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, Napoleão, mas também os partidos e as massas da velha Revolução Francesa, enfrentaram a missão da sua época, a saber, a de desencadear e erigir a moderna sociedade *burguesa*. Os primeiros trilharam o terreno feudal e ceifaram as cabeças feudais que nele haviam crescido. O último criou, dentro da França, as condições que possibilitaram o desenvolvimento da livre concorrência, a exploração da propriedade fundiária parcelada, a liberação da força produtiva industrial da nação, e, fora das fronteiras francesas, varreu do mapa todas as instituições feudais na medida em que isso se fez necessário para propiciar à sociedade burguesa da França um ambiente atualizado e condizente no continente europeu. Mas uma vez erigida a nova forma social, desapareceram os colossos antediluvianos e o romanismo que com eles havia ressurgido – os Brutus, Gracos, Publícolas, os tribunos, os senadores e o próprio César (Marx, 2011, p. 26).

Sob a monarquia de Julho de 1830, as exposições nacionais da indústria tornaram-se definitivamente uma apologia à "produção da riqueza na pacífica batalha da concorrência" (Marx, 2011, p. 27) enquanto que os apelos aos artesãos e industriais como soldados na luta pela defesa da república e da revolução se desvaneciam. A sociedade burguesa já não se apercebia "de que os fantasmas da época romana haviam embalado o seu berço" (Marx, 2011, p.27). Afinal, esta já tinha "gerado os seus verdadeiros intérpretes e porta-vozes: os Says, Cousins, Royer-Collards, Benjamin Constants os seus verdadeiros generais assentavam-se às escrivaninhas e o gorducho boa-vida do Luís XVIII era o seu líder político" (Marx, 2011, p. 26-27). Seria então plenamente capaz de formular (mais propriamente adotar) novas roupagens para estes seus espetáculos, condizentes com os valores do século XIX.

Foi dessa forma que Napoleão III, este filho indesejado da Revolução Francesa que imitara de forma farsesca o tio na política e derrubara com um golpe a Segunda República em 1852, imitaria também de forma farsesca os britânicos em 1855 na cultura, copiando o modelo da *Great Exhibition* de 1851 - a primeira exposição universal propriamente dita. Mas a imitação em tudo tentou ser autêntica e buscou inovar em escopo e em ideologia secular.

Segundo Hobsbawm, as maciças realizações no campo da economia política realizadas por Smith e Ricardo eram respaldadas pelas conquistas do comércio exterior e

produtividade da indústria britânica a ponto de fazer desta disciplina em grande parte também britânica. De tal forma que os economistas franceses (os quais deveriam dar a tônica ideológica liberal por meio do concurso de suas teorias à exposição de Napoleão III) não ocupavam mais o lugar de destaque que o fisiocrata Turgot ocupou no final do século XVIII. Foram reduzidos ao "papel menos importante de simples predecessores ou auxiliares, e os economistas não clássicos a um amontoado de franco-atiradores" (Hobsbawm, 2015, p. 371).

Se a essência dos avanços liberais era personificada pelos economistas britânicos, a classe média francesa sempre zelosa com seu nacionalismo encontraria um representante à altura para infundir a mensagem ideológica de suas próprias exposições internacionais. E esta figura coube a um franco atirador de elite – a escola do socialista utópico francês Saint-Simon (1760 – 1825).

Nas seis décadas que se seguiram à primeira exposição pós-revolucionária, a França, bem como a Inglaterra, continuaram a realizar exposições nacionais, as quais ganhavam cada vez mais um ambiente distinto de pompa e triunfo. Mas a moda espalhou-se pela Europa e cruzou o atlântico: nações como Portugal, Áustria, Prússia, Espanha, Bélgica, Rússia e Estados Unidos da América estavam organizando suas próprias Exposições nacionais, principalmente a partir de 1840 (Kostova, 2011, p. 35). Nelas, testemunhava-se a divulgação dos princípios de uma ideologia secular que transpassava o coração do iluminismo, cujas raízes remontam à revolução científica do século XVII – o liberalismo clássico.

2.4. O liberalismo clássico: fundamentos e princípios

Segundo Hobsbawm ela era "uma filosofia estreita, lúcida e cortante que encontrou seus mais puros expoentes, como poderíamos esperar, na Grã-Bretanha e na França" (2015, p. 365). Rigorosamente racionalista e secular, estava convencida da tendência obscurantista das instituições e opunha-se ao comportamento irracional, movido pela crença e pela fé. Inclinada ao materialismo e ao empirismo, era uma "ideologia que devia suas forças e métodos à ciência, neste caso principalmente à matemática e à física" (Hobsbawm, 2015, p. 365). Sua visão de mundo era marcada pelo individualismo:

> [Este] se devia mais à introspecção dos indivíduos da classe média ou à observação de seu comportamento do que aos princípios *a priori* nos quais declarava estar fundamentada, e que se expressava em uma psicologia (embora a palavra ainda não existisse em 1789) que fazia eco com a mecânica do século XVII, a chamada escola "associativa" (Hobsbawm, 2015, p. 365).

Constituído de átomos individuais, o mundo humano para o liberalismo clássico era regido pelas suas necessidades básicas e paixões – "cada um procurando acima de tudo aumentar ao máximo seus prazeres e suas satisfações e diminuir seus desprazeres, nisto igual a todos os outros, e naturalmente não reconhecendo limites ou direitos de interferência em suas pretensões" (Hobsbawm, 2015, p. 365). Como a Declaração de Independência do Estados Unidos da América prescrevia, "cada homem era naturalmente possuído de vida, liberdade e busca da felicidade".

Na anarquia da luta de todos contra todos (supostamente iguais em condições e oportunidades), cada indivíduo achava conveniente ou mesmo inevitável associar-se a outros em uma complexa teia de acordos úteis regido pela lógica do "contrato social". Se estes contratos e as relações políticas e sociais dela decorrentes implicavam, em nome de sua validade, na diminuição da ilimitada liberdade natural do ser humano. Segundo Hobsbawm, era "uma das tarefas da política reduzir esta interferência ao mínimo praticável" (2015, p.366).

Neste sentido, o homem do liberalismo clássico encontrava seu emblema na figura literária criada por Daniel Dafoe, o náufrago Robinson Crusoé, isolado em sua ilha do pacífico, como debochava Marx (1994, p.202): animal social somente na medida em que coexistia em grande número. Se os objetivos sociais eram uma soma aritmética de objetivos individuais, este objetivo em última instância a própria felicidade de cada um. Portanto, ter o maior número de pessoas felizes era o objetivo da sociedade como um todo.

O liberalismo tinha, dessa forma, uma dívida com o utilitarismo do século XVII, na medida em que essa filosofia reduzia todas as relações humanas a esta espécie de mecânica atômica social. Essa linha de pensamento proporcionou à ideologia da classe média liberal "o mais cortante dos machados radicais com que se podia derrubar as instituições tradicionais que não sabiam responder às triunfantes perguntas: é racional? É útil? Contribui para a maior felicidade do maior número de pessoas?" (Hobsbawm, 2015, p. 267). Porém, frequentemente, o utilitarismo considerava, em pró do próprio interesse racional, que se interferisse na "liberdade natural" dos indivíduos:

> Thomas Hobbes, cujas obras os utilitaristas britânicos colecionavam, na verdade demonstrara que o interesse próprio impedia quaisquer limites a *priori* sobre o poder estatal, e os próprios bethamistas foram os paladinos da administração burocrática estatal quando pensaram que podia proporcionar a maior felicidade ao maior número de pessoas tão prontamente quanto o *laissez-faire* (Hobsbawm, 2015, p. 367) .

Quer fosse Thomas Hobbes, Jeremy Bentham (1748-1832) ou James Mill (1773 – 1836), eles ainda não caiam completamente nas graças da classe média, que achava muito arriscado pensar na propriedade privada em termos de utilidade, não de “direito natural”, ou de despertar, via cálculo racional, nas massas trabalhadoras a percepção de como eram infelizes e de como a disposição dessa infelicidade poderia ser temporária e não eterna, ou que possuia causas mais materiais do que metafísicas. Preferia-se John Locke, que sempre manteve intocada em sua filosofia a propriedade privada como direito natural.

Conforme disse Hobsbawm, “em seu pensamento político o liberalismo clássico separava-se, assim, do rigor e da audácia que fizeram dele uma força revolucionária tão poderosa” (2015, p. 368). Era menos inibido em seu pensamento econômico, afinal chegava-se sem parar ao testemunho da classe média as realizações materiais trazidas pela marcha triunfal do capitalismo. Por outro lado, ela era muito insegura sobre a supremacia política da burguesia sobre o absolutismo e se ela, uma vez vitoriosa, seria capaz de fazer frente a turba dos trabalhadores. Isto se devia em parte pelo fato de que “as conjecturas clássicas sobre a natureza e o estado natural do homem encaixavam-se, sem dúvida, na situação especial do mercado de uma forma bem melhor do que à situação da humanidade em geral” (Hobsbawm, 2015, p. 368). De tal forma que as clássicas formas de economia política entraram decisivamente no panteão da ideologia liberal. Neste sentido, a publicação da obra de Adam Smith (1723 – 1790) a *Riqueza das Nações* foi decisiva.

No original em inglês *“An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*”, a Riqueza das Nações foi primeiramente publicada em 1776, constitui em uma verdadeira inflexão nos estudos acerca da economia política, trazendo uma série de questionamentos e conclusões da relação entre a nação e seu governo de um lado e a divisão do trabalho, da produtividade e do livre mercado de outro, durante o advento da revolução industrial inglesa. Um tema importante que persiste ao longo de todo o trabalho foi a teoria de que o sistema econômico funciona de forma automática e, quando deixado com liberdade substancial, é perfeitamente capaz de se regular – a chamada “mão invisível”, verdadeira metáfora para valores como o individualismo e o liberalismo.

A sua capacidade de autorregularão do mercado e de assegurar a máxima eficiência produtiva, no entanto, é ameaçada por monopólios, protecionismos fiscais, pela pressão de grupos e a concessão de "privilégios" a certos integrantes das forças produtivas da nação, a custa e prejuízo dos outros. Smith também fez conjecturas sobre o tratamento dispensado a classe trabalhadora, sobre como a insalubridade de seus locais de trabalho os destroem mentalmente, tornando-os incapazes em ocupar qualquer outra posição. Em ordem, os temas

abordados na obra são: os problemas associados a divisão do trabalho e às trocas: (o valor e os preços, o dinheiro e os rendimentos); a acumulação de capital; o desenvolvimento econômico; críticas as duas escolas de pensamento econômico do século XVIII – o sistema comercial do mercantilismo e o sistema agrícola da fisiocracia; e por fim, proposições para as receitas públicas e as responsabilidades do Estado.

Segundo Hobsbawm, "o argumento da economia política de Adam Smith era tanto elegante quanto confortador" (2015, p. 368). Se a humanidade era formada por um conjunto de indivíduos soberanos que buscavam seus próprios interesses por meio de uma competição entre uns e outros, também era verdade que o não controle de suas atividades conduzia a uma ordem social "natural". Era a ordem social artificial, com suas restrições à livre iniciativa dos indivíduos, imposta por interesses estabelecidos obscurantistas tradicionais personificados na aristocracia ignorante, o principal obstáculo para o aumento da "riqueza das nações" – com todo o conforto, bem-estar, e felicidade aos seres humanos que ela representava. A base dessa ordem natural, para Smith, era a divisão social do trabalho:

> Podia ser cientificamente *provado* que a existência de uma classe de capitalistas donos dos meios de produção beneficiava a todos, inclusive aos trabalhadores que se alugavam a seus membros, exatamente como poderia ser cientificamente comprovado que os interesses da Grã-Bretanha e da Jamaica estariam mais bem servidos se aquela produzisse mercadorias manufaturadas e esta produzisse açúcar natural (Hobsbawm, 2015, p. 368).

Era também perfeitamente demonstrável que aumento da riqueza das nações continuava com as operações das empresas privadas e o acumulo do capital. Qualquer método de assegura-lo de outra forma levaria a sua desaceleração ou estagnação. E por fim, Adam Smith retirava a responsabilidade dos capitalistas pela crescente desigualdade social, a naturalizando:

> Além do mais, a sociedade economicamente muito desigual que resultava inevitavelmente das operações de natureza humana não era incompatível com a igualdade natural de todos os homens nem com a justiça, pois, além de assegurar inclusive aos mais pobres condições de vida melhores, ela se baseava na mais equitativa de todas as relações: o intercâmbio de valores equivalentes no mercado (Hobsbawm, 2015, p. 239).

Em conclusão, na obra de Smith, o progresso era tão natural quanto o capitalismo. Bastava que se retirassem os entraves artificiais herdados do passado e ele se consumaria inevitavelmente. Esse progresso era um caleidoscópio de realizações, não apenas econômicas, mas artísticas, científicas e civilizacionais – estavam interligadas e uma não aparecia sem a

outra. E portando essa teoria, o liberalismo clássico burguês preenchia seu quadro ideológico básico e concedia a seus seguidores um discurso *standart*.

Neste sentido, as exposições nacionais da indústria foram verdadeiros livros-razão da produção do que Adam Smith definia enquanto "A Riqueza das Nações". Assumiam-se a forma pragmática de fóruns privilegiados para a constatação tanto das barreiras alfandegárias quanto das limitações inerentes aos processos do trabalho (com toda a sua combinação dos objetos - quer sejam matéria bruta ou matéria prima, dos meios - ferramentas, instrumento ou máquina, da força de trabalho e seus produtos) serviam também para a divulgação das inovações científicas e tecnológicas ligadas ao desenvolvimento das forças produtivas.

Mais além, assumiam o caráter de prova real, de justificativa histórica de que o avanço da humanidade e o encontro de sua felicidade passava pelo capitalismo e nisto residia sua dimensão ideológica liberal padrão, seu cerne mais duro e ao mesmo tempo mais abstrato, posto que não passava de uma promessa. Se isso correspondia aos interesses consumados dos homens de negócio e seus emissários, um tanto melhor, este era o objetivo desde o princípio de sua organização – apresentar uma profecia autorrealizável e uma confirmação de que se estava no rumo certo (ou em países mais reacionários, como Portugal, Espanha ou Áustria, qual era, afinal, o rumo certo). Estas seriam as características fundamentais que estas exposições nacionais da indústria legariam as exposições internacionais da segunda metade do século XIX e que encontram sua crise mais aguda nas exposições do entre guerras.

Curiosamente, segundo Greenvalgth (1988, p. 09 *apud* Kostova 2011, p. 35) apesar de abraçar em princípio a filosofia do *laisser-faire* econômico e do livre comércio que vinha embutido com o liberalismo clássico que professavam nenhum dos organizadores das exposições nacionais da indústria de qualquer nação, nem mesmo a inglesa, arriscou abrir as portas de suas exposições à competição estrangeira. Continuaram apegados a um cauteloso protecionismo.

Isso reflete de certa forma, os prospectos da economia política pós-napoleônica, que eram muito mais lúgubres do que rosados, como propalado pelo mundo fantástico conduzido pela mão invisível em voga em fins do século XVIII. Thomas Malthus (1766 – 1836), em seu *Ensaio sobre a população* de 1798, previa o crescimento aritmético da produção agrícola e o crescimento exponencial da população, especialmente das classes trabalhadoras, as quais extenuariam os recursos alimentícios e condenariam, inevitavelmente, toda a sociedade a padecer da fome e da carestia.

David Ricardo (1792 – 1823) em seus *Princípios de economia política* identificava pela primeira vez as contradições no interior do próprio sistema descrito por Adam Smith,

admitindo, por exemplo, o quanto a mecanização da produção estava não apenas contra o interesse dos trabalhadores, como estava fazendo-os padecer terrivelmente, tudo provado à luz da ciência. Ricardo demonstrava que o problema central da economia política deveria deslocar seu eixo da preocupação geral com a produção para a preocupação geral com a distribuição. Por fim, as dificuldades da expansão do capitalismo entre o período de 1810 e 1840 refreavam o otimismo dos liberais e, quando não conduziam a uma reflexão e investigação crítica sobre o capitalismo como no caso dos ricardianos, levava ao medo de ter que se recorrer à política para retirar-se os entraves que teimavam em aparecer sem parar no "caminho do progresso".

Este medo derivava da falta de coerência política da ideologia liberal. Conforme dizia Hobsbawm, ela "continuava dividida entre o utilitarismo e as adaptações das antiquadas doutrinas do direito natural e da lei natural, com predominância do primeiro" (2015, p. 372). Na prática, isso se expressava em um apoio a um governo popular esclarecido que representasse a maioria da sociedade e o governo de uma elite de proprietários, também esclarecidos – que contava com a irrestrita preferência da burguesia. A revolução aparecia nesta visão como algo que não era do feitio da classe média, mas fruto de uma mobilização de massas capaz de reivindicar e pressionar por transformações sociais.

Antes da revolução Francesa, o receio da classe média era a ignorância e obscurantismo de uma massa servil sem instrução e resignada à aristocracia e ao clero. Depois que Luís XVI perdeu a cabeça, o que assustava toda a classe média era a possibilidade (real) da perda do controle sobre esse governo popular, uma vez que ele fosse estabelecido; vide o caso dos jacobinos em 1792. Se a verdadeira maioria ascendesse ao poder – as classes pobres e trabalhadoras – como garantir a continuidade do programa liberal nesta república social sufragista, agora vermelha e (muito provavelmente) anticapitalista? Neste sentido, segundo Hobsbawm (2015, p. 373) a maioria da classe média liberal tendia a trair a democracia política e a querer se conciliar com a aristocracia, tornando-se novamente amigos do rei, cuja monarquia restaurada era constitucional, exclusiva e parlamentar. Ou mesmo, na pior das hipóteses, a abraçar o absolutismo mais reacionário, se esse lhe garantisse seus interesses (econômicos).

Os descontentamentos sociais, os movimentos revolucionários e a emergência da ideologia socialista foram tornando cada vez mais contraditória a relação entre liberalismo e democracia até o ponto de ruptura em 1830, quando a revolução irrompeu pelo mundo partindo novamente da França. A monarquia de julho deu um banho de água fria nos sufragistas e nos socialistas que lutaram juntamente aos liberais que não demoraram a desertar

em favor do Rei Luís Filipe I, tornando o lema “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” um anátema. O medo da democracia e do sufrágio universal transparece na crítica liberal do período. *Democracia na América* (1835) de Alexis de Tocqueville (1805 – 1859) e *A respeito da liberdade* (1859) de John Stuart Mill (1806 – 1876) demonstram uma grave preocupação com o direito das minorias em um mondo onde governa a maioria.

Se faltava a coerência política aos mais progressistas burgueses sua ideologia para se fazer valer em qualquer governo, ela ainda investia suas fichas nas demonstrações materiais do progresso econômico do presente para infundir simultaneamente nos aristocratas e massas trabalhadoras seu programa liberal. As exposições nacionais da indústria não esmorecem diante das dificuldades enfrentadas pelo capitalismo em sua expansão na primeira metade do século XIX.

Ao contrário, vão ao ataque também em momentos de crise e se expandem pela Europa, tanto para escamotear contradições e antagonismos como para renovar as esperanças no futuro. Nelas fica explícita a forma com que a ideologia liberal manifesta-se com relação às massas na sociedade: nunca as engaja coletivamente em nada que não seja fazer delas espectadoras. Assistem a um espetáculo que as introduzem em um mundo onde os interesses e problemas de uma classe específica são universalizados e tornados seus. No fim, a participação das massas é apenas ilusória para quem não é protagonista e, portanto, não sobe no palco.

2.5. Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations de Londres em 1851

Em meados do século XIX, a primavera dos povos de 1848 marcou a última revolução geral do Ocidente. A partir de então, as reivindicações políticas do radicalismo democrático, liberalismo, e nacionalismo – excluída a república social – foram atendidas gradativamente sem mais incidentes e distúrbios sociais internos pelos próximos 80 anos, cuja principal razão deveu-se a uma transformação e expansão econômica sem precedentes que ocorreu de 1850 e 1870. Foi neste período que “o mundo se tornou capitalista e uma minoria significativa de países desenvolvidos transformou-se em economias industriais” (Hobsbawm, 2013, p. 59 -60).

Durante esta expansão, ocorreu um crescimento tanto das exportações – mercadorias, capital e seres humanos – quanto da mecanização industrial na produção de países como Bélgica, França, Prússia e, sobretudo, Inglaterra. Os homens de negócios satisfaziam-se da alternância entre capital barato e aumento dos preços para fazer crescer seus lucros. Aos

curtos períodos de depressão (com a queda vertiginosa dos preços das mercadorias) seguiam-se longos períodos de inflação (com a explosão dos lucros e a aplicação do capital excedente na produção, impulsionando o desenvolvimento de mais infraestrutura e indústrias).

Se os trabalhadores não se beneficiavam em absoluto das deflações, pois seus salários ainda eram muito magros para acompanhar a queda dos preços das mercadorias (o consumo de massas seria explorado no fim do século XIX), as inflações não eram suficientes para revoltá-los como no passado, seja pelo pleno emprego e aumentos circunstanciais de salários que o investimento de capital na produção retornava, seja pela disponibilidade crescente de grãos exportados a baixo preço, diminuindo a fome e o descontentamento popular. A consequência política dessa expansão era de longo alcance. “Proporcionavam aos governos sacudidos pela revolução um espaço para respirar de valor inestimável e, por outro lado, destroçou as esperanças dos revolucionários. Numa palavra, a política entrou em estado de hibernação” (Hobsbawm, 2013, p. 62).

Tal expansão econômica foi o resultado de uma série de fatores. Com a estrada de ferro, o engenho a vapor e o telégrafo, o espaço geográfico da economia capitalista poderia crescer na medida em que se multiplicasse a intensidade das transações comerciais – “o capitalismo tinha agora o mundo inteiro a seu dispor” (Hobsbawm, 2013, p. 67). A descoberta de jazidas de ouro na América do Norte e Oceania fez tanto a liquidez do mercado internacional crescer, quanto recuar as taxas de juros, ampliar a expansão do crédito, auxiliar com sua paridade no estabelecimento de um padrão monetário estável baseado na libra esterlina e a abrir novas fronteiras para a colonização e atividade econômica.

A liberação da inciativa privada, considerado o motor do progresso industrial, expandiu-se para além dos Estados em que o liberalismo político tinha sido triunfante (França e Inglaterra), estabelecendo-se no seio das monarquias absolutistas (Áustria, Prússia, principados alemães, Rússia, Suécia) com um radicalismo sem paralelo – não apenas removeu as barreiras institucionais ao livre mercado como desarticulou o controle das guildas e corporações de ofício sobre a produção artesanal, além de abrir mão do monopólio sobre a mineração, dos entraves para o controle sobre as companhias de negócios e das leis contra a usura, em um completa “liquidação legal dos períodos medieval e mercantilista” (Hobsbawm, 2013, p. 70).

Estava em curso simultaneamente uma tendência impressionante em direção a total liberdade de comércio, com a queda das taxas alfandegárias, do controle governamental sobre a navegação e sobre as fronteiras, dos tratados de livre-comércio e das zonas monetárias. Por fim, um gigantesco exército industrial de reserva - constituído de camponeses, ex-artesãos e

muitos outros profissionais - migrava para a periferia das grandes metrópoles e outras regiões industriais, mantendo o salário modestamente baixo (Hobsbawm, 2015, p. 71).

A Grã-Bretanha era neste período a primeira potência econômica internacional e Londres a metrópole do mundo. Sua supremacia naval, aliada a uma hábil diplomacia e a um exército moderno, disciplinado e bem equipado fizera dela senhora da maior parte da periferia do capital (Pesavento, 1997, p. 77). O sistema fábrica lá surgiu na primeira fase da revolução industrial em 1750, e com as indústrias de Manchester e Liverpool já consolidadas em 1850, a nação inglesa liderava o progresso material do mundo, a convertendo em principal beneficiária das trocas desiguais no interior do mercado internacional – seus produtos industrializados atingiam América, África e Ásia e em retorno, adquiria matérias-primas a baixo custo (Pesavento, 1997, p. 77).

Com tal hegemonia sobre o mundo, a Inglaterra tornara-se o principal arauto do liberalismo econômico – estabelecendo seus fundamentos com a força de leis da natureza – empolgando indivíduos e governos ao redor do globo com uma utopia liberal cuja inevitabilidade era histórica. Somente a morte dos monopólios, a imposição do livre-câmbio, a extirpação das primitivas de exploração do trabalho humano como a escravidão libertariam as potencialidades criadoras da racionalidade humana e colocaria em marcha ilimitada o progresso material e moral da civilização.

Neste mesmo período, à medida que a política econômica começava a mudar em favor da expansão dos mercados internacionais por meio da rescisão de tarifas e outras políticas protecionistas, as exposições nacionais da industrial se abriram à concorrência internacional. Segundo Hobsbawm:

> A era da vitória global [do capitalismo] foi iniciada e pontilhada pelos gigantescos novos rituais de autocongratulação, as Grandes Exposições Internacionais, cada uma delas encaixada num principesco monumento à riqueza e ao progresso técnico (...) cada qual exibindo um número crescente e variado de manufaturas, cada uma delas atraindo turistas nacionais e estrangeiros em quantidades astronômicas. (2013, p.64)

Ao chegar à segunda metade do século XIX, a Inglaterra havia desenvolvido a navegação a vapor, possuía o maior parque industrial do mundo, construíra estradas de ferro que reduziam velozmente longas distâncias por terra e possuía ricas jazidas de carvão para a manutenção de seu vasto gradiente energético. Evidências para a própria sociedade vitoriana da predestinação de sua nação no papel de líder nesta nova idade do ouro. Não é de surpreender que justamente no auge desta prosperidade a Grã-Bretanha procurasse celebrar sua hegemonia global por meio de uma exposição que expressasse seu papel central na nova

conjuntura econômica internacional e seu papel de vanguarda na indústria: “a moda tinha sido condignamente inaugurada no lar do capitalismo” (Hobsbawm, 2013, p. 71).

Dessa forma foi concebida, sob os auspícios do príncipe Albert, pela *Royal Society of Arts* (RSA) em 1849 a primeira e mais espetacular iniciativa do tipo - a *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*. Realizada no *Hyde Park* de Londres em 1851 do dia 1° de maio ao dia 11 de outubro (com encerramento oficial dia 15 de outubro), a feira durou 164 dias, foi frequentada por mais de 6 milhões de pessoas e contou com 14 mil expositores, dos quais 6861 eram britânicos e 520 eram originários do império colonial (Schoreder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 58)[14]. Trata-se de um número espetacular de visitantes, tendo em vista que Londres era a cidade mais populosa da Europa e contava com 16,7 milhões de habitantes naquele ano.

Em termos de participação estrangeira, a maioria dos expositores da *Great Exhibition* foram da *Zollverein* (união alfandegária dos estados e principados alemães liderados pela Prússia) com 1597 representantes, França e Argélia com 1560, Áustria com 647, Bélgica com 512 e Estados Unidos com 599 (Schoreder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 60). Em menor proporção, estiveram presentes Dinamarca, Espanha, Grécia, Países Baixos, algumas nações da península itálica (Estados Papais, Sardenha e Toscana), Portugal, Rússia, Suécia e Noruega, Suíça, Egito, Tunísia, Bolívia, Chile, México, Santo Domingos, Nova Granada, China, Pérsia e Turquia (Schoreder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 60). O Brasil contou apenas com 4 expositores nesta feira, o que foi comentado mais adiante nesta dissertação.

De acordo com Schoreder-Gudehus e Rasmussen (1992, p. 58), o preço da entrada nos primeiros dias (2 a 3 de maio) foi de uma libra esterlina (1£), baixando em seguida para 5 xelins (cada xelim era na época 1/20 £) entre 5 e 24 de maio. A partir de 26 de maio fixou-se em 1 xelim de segunda a sexta, 2 xelins e 6 pences no sábado (cada pence era na época 1/12 xelins) e 5 xelins no domingo. Podemos concluir que o preço do ingresso foi empregado como um fator de distinção social e barreira efetiva para evitar a frequência nos primeiros dias das classes trabalhadoras e setores mais baixos da classe média. O espaço foi, dessa forma, reservado inicialmente para a alta burguesia e a aristocracia, tanto a britânica quanto a estrangeira. No entanto, a queda do valor foi um estímulo que fez do evento um entretenimento de massa ao longo de seis meses.

As despesas para a realização do evento foram na ordem de 335 mil £, com receitas em torno de 522 mil £ e um lucro de 187 mil £. O valor arrecadado foi empregado em

[14] Conferir sessão Apêndice A, Quadro 1 - Informações gerais sobre cada evento e a representação brasileira.

prêmios para figuras de destaque na organização do evento e na aquisição de um terreno em South Kensington de 87 acres para a criação de um instituto de ensino técnico industrial (Schoreder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 58).

Ao contrário das exposições francesas antecedentes, os comissários da exposição, Henry Cole e D. Wyatt, não procuraram qualquer pretexto comemorativo ou ideológico para justificar a *Great Exhibition*; assumiram que a principal motivação era econômica, incitaram o livre-cambismo e a concorrência como impulsionadora de progresso. No entanto, de acordo com Schoreder-Gudehus e Rasmussen (1992, p.58), a RSA foi largamente inspirada no modelo francês de organização das exposições nacionais de produtos manufaturados depois da segunda metade da década de 1840 (1847, 1848 e 1849). O resultado da *Great Exhibition* foi, de fato, muito superior aos 3.778 participantes na exposição nacional de 1849 em Paris, a mais recente a ser empreendida, dificultando até mesmo comparações entre ambas (Chandler, 2016e). Fica patente neste caso a continuidade da rivalidade franco-britânica no período.

Sobre os preparativos da *Great Exhubition*, em abril de 1849 foi apresentado na câmara dos comuns uma petição para a instituição de uma exposição nacional quinquenal de produtos industriais (Quinquennial National Exhibition of the Works of Industry) por iniciativa da RSA . Graças aos esforços do futuro comissário Henry Cole, membro da RSA, o projeto ganhou uma inédita envergadura internacional em junho. O apoio efusivo ao projeto por parte do príncipe consorte Albert, presidente da RSA, foi decisivo para sua concretização. Em agosto de 1849, Lord Palmerson foi enviado em missão diplomática para procurar adesão dos governos europeus ao certame. Uma comissão foi formada sob o comando do prefeito de Londres para a organização do evento em outubro. O crédito bancário por parte dos irmãos Munday foi concedido logo em seguida à RSA, permitindo o desenvolvimento dos preparativos. Foi votado na câmara dos comuns e dos Lordes a escolha do Hyde Park como local do evento e a liberação do projeto para o recinto de exposições ao longo do ano de 1850 (Schoreder-Gudehus e Rasmussen, 1992).

Mesmo que os organizadores do evento negassem a dimensão ideológica na concepção objetivamente, ela emergia na consumação por meio da subjetividade discursiva. Segundo Pesavento, no dia da abertura do evento:

> O príncipe consorte Albert, justificando a exposição que contara com o seu patrocínio, ressaltou que a humanidade vivenciava um período de transformações maravilhosas que estava rapidamente concretizando aquela que apresentava como a grande finalidade da história: a realização da unidade dos povos. Enfatizava o príncipe que as criações de arte e indústria não eram privilégio de uma nação, mas pertenciam ao mundo inteiro. (1997, p. 73).

Se a *Great Exhibition* era uma forma de visualizar a unificação do mundo em curso graças à divisão internacional do trabalho e ao avanço dos meios de comunicação e transporte, ela também tinha a "missão quase sagrada de dar a oportunidade ao consagramento dos povos e ao estreitamento dos laços de solidariedade das nações dentro dos novos tempos do progresso e civilização" (Pesavento, 1997, p. 73).

A peça central no espetáculo, porém, foi arquitetônica (Figura 2). Para Kostova (2011, p. 36) "o *Crystal Palace* era sem precedentes no conceito, estilo e execução, e afirmou a liderança mundial da Grã-Bretanha em campos como o industrial e científico". Segundo Pesavento (1997, p. 73-74), na própria concepção deste pavilhão que abrigou o evento, estava cristalizado o "mito burguês do *self-made man*", pois o vencedor do concurso promovido pela RSA para a escolha do melhor projeto foi o humilde ex-jardineiro e horticultor do Duque de Devonshire, Joseph Paxton, arquiteto autodidata que atingiu notoriedade graças a seu gênio, perseverança, esforço individual e talento nato.

Figura 2 - O Crystal Palace no Hide Park

Fonte: Nash; Haghe; Robert (1851, p. 09).
Legenda: Segundo o político germânico Lothan Bucher "Trata-se de uma sóbria economia de linguagem quando descrevo a visão deste espaço como incrivelmente feérica. É um episódio de sonho de uma noite de verão sob o sol da meia noite" (Lessing, 1900, p. 06-10 *apud* Benjamin, 2006, p.220). Gravura de Autor desconhecido, sem data.

Este edifício foi o primeiro de grandes proporções (564 metros de comprimento por 39 metros de altura) a empregar materiais de construção novos (e controversos) como o vidro e o ferro. A padronização de todos os componentes estruturais e decorativos permitiram que apenas oito meses (três dedicados a pré-fabricação em massa dos módulos e cinco à montagem do edifício) fossem necessários para a construção, criada para ser efêmera e desmontável após o fim da exposição. "Paxton baseara-se na sua experiência anterior como

jardineiro: construíra uma estufa, também em ferro e vidro, para abrigar as exóticas plantas tropicais do duque" (Pesavento, 1997, p. 74). Segundo Julius Lessing

> A princípio não se acreditou ser possível construir um palácio de vidro e ferro de dimensões colossais. Nas publicações daqueles dias, realçou-se como fato mais notável a composição dos elementos de ferro, algo que agora é rotineiro para nós. A Inglaterra pode se vangloriar de ter realizado essa tarefa totalmente nova e inusitada em apenas oito meses, utilizando-se das fábricas disponíveis e sem lançar mão de outros meios. Em tom triunfante sublinhou-se que no século XVI uma pequena janela envidraçada ainda representava um objeto de luxo, e agora se consegue erigir uma construção de 18 acres, totalmente de vidro (1900, p. 06-10 *apud* Benjamin, 2006, p. 220)[15].

É inegável que o edifício exerceu uma forte impressão sobre os visitantes. De acordo Lothar Bucher, político exilado em Londres após a derrota nos estados alemães do círculo revolucionário de 1830, futuro colaborador de Bismarck e partidário de reformas conservadoras, uma espécie de efeito alucinógeno era causado por esse exemplo de arquitetura revolucionária. Onde se tornava praticável impor ao público uma sensação de irrealidade e infinidade, seja por meio da alteração da perspectiva causado pelo vidro ou pela repetição interminável dos mesmos motivos metálicos, afinal toda estrutura a dependia de vigas de ferro fundido modulares pré-fabricadas:

> Vemos uma delicada malha de linhas sem referência alguma que nos ajude a poder julgar qual é sua dimensão real ou a que distância está de nossos olhos. As paredes laterais acham-se demasiado distanciadas para que se possa abarcá-las com um só olhar. Em vez de passar a vista de um muro terminal ao outro, nossos olhos seguem aquela perspectiva sem fim que parece desvanecer-se no horizonte. Não estamos em condições de afirmar a que altura se eleva este edifício, se é de trinta ou trezentos metros, ou se o teto é uma superfície lisa ou formada por uma sucessão de armaduras, porque não há jogo de sombras algum que nos permita suspeitar suas verdadeiras medidas. (Bucher, 1851, p. 261 *apud* Hardman, 1988, p. 28)

O plano original prescrevia a remoção de uma fileira de olmos esplêndidos, uma disposição que atraiu um clamor público: "que não se sacrificasse estas árvores por um mero capricho" (Lessing, 1900, 6-10 *apud* Benjamin, 2006, p.219)[16]. A solução de Paxton foi poupar as árvores, envolvendo-as juntamente com dezoito hectares de vidro e ferro; A supremacia da tecnologia sobre a natureza adquiriu então uma referência visual muito concreta e distinta (Kostova, 2011). Este jardim de inverno, ou estufa, contido na grande e arejada abóbada de vidro, completava dessa forma o encantamento, tornando o *Crystal Palace* diferente de qualquer prédio já concebido anteriormente, cuja natureza efêmera estava embutida nas galerias dignamente construídas a partir de gesso disforme (Chevalier, 1851,

[15] Konvolute G (Exposições, Reclames, Grandville) [G 6; G 6a, 1].
[16] Idem.

p.04 *apud* Kostova, 2011, p. 36). Até mesmo Julius Lessing comentou sobre o impacto visual e simbólico que teve com o *Crystal Palace*:

> Eu mesmo me lembro de quando, em minha infância, a notícia do Palácio de Cristal chegou até nós na Alemanha, como reprodução eram pregadas nas paredes de salas burguesas em longínquas cidades provincianas. Tudo aquilo que imaginávamos de antigos contos de fadas com suas princesas em caixões de cristal, com suas rainhas e elfos que habitavam casas de cristal, tudo isso se materializou... e essas impressões perduraram por décadas. (Lessing, 1900, p.6-10 *apud* Benjamin, 2006, p. 220)[17].

O lado oeste da galeria do *Crystal Palace* continha uma seção dedicada às máquinas em movimento, mantendo vigorosamente a tradição das exposições nacionais da indústria, mas dessa vez aberta a concorrência estrangeira. Mostrou mecanismos da roda de trens movidos a vapor, máquinas de costura e têxteis, máquinas de impressão e de encadernação de livros entre outros, todos eles alimentados por duas enormes caldeiras instaladas no local (Nash; Haghe; Robert, 1851).

A rigor, de acordo com Schoreder-Gudehus e Rasmussen (1990, p. 60), as máquinas estavam divididas em 5 classes diferentes: Máquinas de emprego direto (carros, mecanismos navais e estrada de ferro); máquinas empregadas na manufatura; sistemas aplicáveis à mecânica, engenharia civil, arquitetura e construção; gênio militar e arquitetura naval; maquinas e instrumentos para agricultura e horticultura; instrumentos de matemática, física, música, relojoaria e cirurgia[18]. Hugh Walpole escreve no romance *The Fortress*, uma visão mais crítica do mesmo espetáculo:

> Nesta sala de máquinas havia máquinas de fiar automáticas, a máquina de fazer renda Jacquart, máquinas que fabricavam envelopes, teares a vapor, locomotivas em miniatura, bombas centrífugas e locomóveis; todas elas trabalhavam como loucas, enquanto milhares de pessoas ao lado delas, usando cartolas e chapéus, esperavam sentadas calmamente, passivamente, sem imaginar que a era do homem neste planeta chegava ao fim (Walpole, 1933, p.306 *apud* Benjamin, 2006, p. 226)[19].

Se a primeira exposição nacional da indústria de 1761 marcava simbolicamente o início da Revolução Industrial na Inglaterra, a primeira exposição internacional de 1851 marcava sua expansão pelo mundo. Por meio dela, diante de uma audiência global, era reconhecido de forma unânime o papel do capitalismo de unificador da história. O capital imprimia um caráter cosmopolita à economia. O progresso se acelerava cada vez mais e as relações comerciais se ampliavam. Aos poucos, desaparecia o isolamento e as nações criavam

---

[17] Idem.

[18] As máquinas compunham uma das 4 categorias presentes da exposição, entre as quais estava: produtos brutos, produtos manufaturados e belas artes (Schoreder-Gudehus e Rasmussen, 1990, p. 60).

[19] Konvolute G (Exposições, Reclames, Grandville) [G 10, 2].

interdependências. Tudo graças a grande indústria e a ela erigia-se a maior festa já realizada em sua apoteose. Marx e Engels analisam esse processo em a *Ideologia Alemã*:

> Apesar das medidas protecionistas, a grande indústria universalizou a concorrência (ela é a liberdade prática de comércio e o tributo protecionista não passa de paliativo, de arma defensiva *na* liberdade de comércio); estabeleceu os meios de comunicação e o mercado mundial moderno, engendrou a rápida circulação e concentração de capitais, submeteu a si o comércio, transformou todo o capital em capital industrial e engendrou, com isso, a rápida circulação (o desenvolvimento do sistema monetário) e a centralização dos capitais. Através da concorrência universal, obrigou todos os indivíduos ao mais intenso emprego de suas energia. Destruiu, onde foi possível, a ideologia, a religião, a moral, etc, e onde não pôde faze-lo, converteu-as em mentiras palpáveis. Foi ela que engendrou a história mundial, na medida em que tornou cada nação civilizada e cada indivíduo membro dela dependente do mundo inteiro para a satisfação de suas necessidades, e que destruir o caráter exclusivista natural das diferentes nações. (Marx, 1977, p. 94)

Mas o reverso da moeda, já identificado por David Ricardo e cuidadosamente descrito por Karl Marx e Friedrich Engels vinha como parte do pacote. O crescimento da riqueza burguesa correspondia a diminuição da riqueza do proletário e neste sentido o progresso econômico não era acompanhado pelo progresso social. O proletariado, surgido da grande indústria urbana, fica sujeito a todas as vicissitudes da expansão burguesa. O trabalhador tornava-se apêndice da máquina e sua capacidade produtiva condicionava-se à noção de lucro. Estabelece-se o domínio do trabalho pelo capital e a mais-valia torna-se a marca dessa dominação.

Em meio a esta ambivalência da modernidade e do progresso no interior das relações estabelecidas entre capital e trabalho, a Exposição de Londres cinicamente ocultava as contradições e antagonismos entre burguesia e proletariado, celebrando o evento como solidária e universal “uma festa do trabalho” (Pesavento, 1997, p. 81) em nome da harmonia social em torno de um programa liberal para o governo e a sociedade na Grã-Bretanha, exemplar para o mundo inteiro. Marx já lançava suas críticas a este espetáculo do exibicionismo burguês:

> A prosperidade da indústria será ainda incrementada pela grande exposição de 1851. Já em 1849, quando o continente ainda sonhava com revoluções, foi a exposição convocada pela burguesia com o mais admirável sangue frio. Ela convoca todos os seus vassalos, da França à China, para um grande exame, no qual eles devem demonstrar de que maneira utilizam o seu tempo. Esse grande congresso mundial de produtos e produtores tem um significado totalmente diferente de congressos absolutistas ou de congressos europeus democráticos que os diferentes governos provisórios não cessavam de organizar para a salvação do mundo (Pensavento, 1997, p. 81 - 82).

Definitivamente, a exposição era cativante, mas não dobrava a todos com seu encantamento. Por exemplo, para o desespero da burguesia, a mensagem de solidariedade universal propagada na exposição de 1851 não compelia tanto os trabalhadores a identificar-se com uma visão de mundo que não correspondia com sua realidade objetiva, como intencionado e desejado. Para além, apresentavam uma forte tendência a solidarizarem-se com outros trabalhadores estrangeiros e apenas com eles. "Sabe-se, por exemplo, que os trabalhadores de Londres realizaram demonstrações de solidariedade aos trabalhadores estrangeiros que haviam montado os mostruários das exposições de outros países para o certame inglês" (Tamir, 1939, p. 37 *apud* Pesavento, 1997, p. 81). O movimento socialista em ascensão não passou desapercebido à burguesia europeia. Seu medo era a possibilidade destes operários, que se mostravam tão engenhosos, "pudessem seduzir-se por um programa que mataria a galinha dos ovos de ouro: se as grandes fortunas desaparecessem, e com elas o gosto refinado e os hábitos de luxo, quem compraria os belos produtos industriais?" (Revue des Deux Mondes, 1851, p. 227 *apud* Pesavento, 1997, p. 82).

Mas as massas trabalhadoras não eram os principais convidados da festa e chegaria a hora em que os portões seriam abertos para elas, no final do século XIX. Do outro lado do espetro social (e político) a burguesia empregava os encantos desta festa do progresso para aproximar-se da aristocracia. Todas as exposições internacionais e universais da Era do Capital (1850 – 1873) possuiriam uma distinta atmosfera de "enobrecimento".

Se o príncipe Alberto era o grande herói protetor da Great Exhibition de 1851, o imperador Napoleão III seria o idealizador das exposições universais parisiense do Segundo Império Francês de 1855 e 1867, a exposição de Viena rescindiria realeza sob os auspícios do kaiser Francisco José I da Áustria-Hungria, e até mesmo no D. Pedro II, imperador do Brasil, traria ares aristocráticos para a festa republicana do centenário da independência americana na Exposição de Filadélfia em 1876. Segundo Hardman (1988, p. 58), esta "atmosfera de enobrecimento não constitui um mero resíduo histórico recobrindo como poeira a face moderna das exposições, mas, ao contrário, acabou por converter-se em elo mediador decisivo no progresso de entronização das mercadorias".

Mas havia resistência mesmo entre esse substrato social que a burguesia queria tanto cultivar boas relações. Muitos soberanos e aristocratas europeus do continente e da própria ilha que viram com maus olhos a Great Exhibition e reagiam com reacionarismo virulento. Segundo Adolphe Démy:

> O Rei da Prússia proibia ao príncipe e à princesa real irem a Londres. O corpo diplomático recusava apresentar à rainha [Victória] uma mensagem de felicitações.

> ‘Neste momento’, escrevia em 15 de abril de 1851, o príncipe Albert à sua mãe ‘os adversários da exposição se esforçam de sobremaneira. Os estrangeiros, anunciam eles, começarão aqui uma revolução radical, matarão Victória e a mim mesmo, e proclamarão a república vermelha. Uma peste deve certamente resultar da afluência de multidões tão enormes e devorar aqueles que ainda não tenham sido afugentados pelo aumento do preço de todas as coisas (1907, p. 38, *apud* Benjamin, 2006, p.225)[20].

Se a exposição de 1851 marca o dilema político da burguesia, que ao projetar-se universalmente era comprimida entre a formação do movimento operário internacional e a reação aristocrática transeuropeia. Ao mesmo, guardava em seu seio acirradas disputas nacionais.

Júlia Kostova (2011, p. 38) estudou a repercussão entre os franceses em relação à exposição de Londres. Segundo a autora, a França era a principal rival da Grã-Bretanha e identificava no evento bem sucedido uma clara ameaça às suas próprias aspirações industriais. Os britânicos adquiriram uma visível vantagem competitiva ao ampliar o próprio prestígio, capacidade econômica, influência política e poderio militar, lançando-se em uma nova aventura colonial que inauguraria o imperialismo e o neocolonialismo do século XIX. Kostova (2011, p. 38) apontou o quanto os franceses temiam ficar à sombra da Grã-Bretanha e passaram a agir defensivamente, alegando o quanto a ideia de uma exposição internacional da indústria foi elaborada por um ministro francês não nominado ao longo em 1819, retomada em 1834 pelo *Conseil des Manufactures* e proposta uma última vez em 1849 para a *Chambre de Comerce.*

A globalização econômica estava bem encaminhada e a própria França poderia ter sido o espaço de seu alargamento a uma escala mundial: na esteira da revolução de 1848, o ministro do comércio da jovem Segunda República propôs a realização em Paris em uma exposição internacional (Lemesle *et al*, 2008). No entanto, a câmara de comércio francesa rejeitou o projeto, em nome de questões protecionistas: temiam a espionagem industrial britânica e, em última instância, um confronto direto com os rivais. Os franceses temiam ter seus produtos sistematicamente comparados aos britânicos, de tal forma que ficasse claro as diferenças entre qualidade e preço a nível internacional (Lemesle *et al,* 2008).

Tal preocupação se mostrou frívola e absurda, afinal foi o capitalismo britânico tomou a dianteira na proposição da exposição internacional e acabou por forçar a adesão dos principais empresários franceses ao evento – a França acabou colocada numa posição de subserviência ao recusar a iniciativa (Lemesle *et al,* 2008, p.8). Muitos produtores persistiram no espírito protecionista e recusaram participar da exposição quando convidados.

[20] Konvolute G (Exposições, Reclames, Grandville) [G 9, 3].

Acreditavam ao fim de contas que seus produtos eram patentemente inferiores, seja em relação ao processo de produção ainda manufaturado em contraste à crescente mecanização industrial britânica, seja em relação aos preços mais elevados que a contraparte inglesa (Kostova, 2011).

Apesar do receio inicial, os franceses ocuparam o segundo maior espaço de exposição depois da Grã-Bretanha, o que é uma medida de seu poder de se fazer representar condignamente (Figura 3). O número de prêmios recebidos foi outro tipo de reconhecimento. Os 1560 expositores individuais da França receberam 172 prêmios pelo primeiro lugar, 2921 pelo segundo lugar e 2093 menções honrosas (Kostova, 2011, p. 38).

Figura 3 - Sessão francesa na Great Exhibition

Fonte: Nash; Haghe; Robert (1851, p. 59).
Legenda: A indústria têxtil de Lyon, representada por habilidosos tecelões e suas sofisticadas manufaturas em seda bordada, foi o grande destaque, seguida de móveis luxuosos, como um armário em ébano e bronze dourado com medalhões em marfim, e uma mesa de ébano recoberta com concha de tartaruga, latão, prata e marfim. Próximo a este ponto, foram exibidos três esculturas de temática neoclássica e matérias primas da Argélia.

Em uma avaliação crítica, os próprios ingleses reconheceram a superioridade da França no campo da manufatura de luxo – especificamente a têxtil - por hora, mas depositavam grande esperança no potencial de sua ascendente economia em suplantá-la em todos os campos produtivos, graças tanto a suas colônias que forneciam matérias-primas quanto ao desenvolvimento de seus meios de produção e a qualificação de sua força de trabalho:

> Lyon é para a França o que Manchester é para a Grã-Bretanha, e ainda mantém sua posição como a primeira cidade de produção de seda da Europa, apesar da

> competição muito ativa da Suíça e da Inglaterra, que entraram na arena contra ela. (...). Mas ainda triunfa a França; um gosto altamente refinado, tanto a combinação de cores e a beleza do desenho em todos os seus detalhes exerce uma poderosa influência sobre a demanda e oferta; mas uma vez que a Inglaterra tenha conseguido educar seus operários, de modo que eles possam produzir projetos que irão tirar o prestígio que agora se atribui às produções dos teares de Lyon, a superioridade da França terá um fim. Assim como a vaidosa e infrutífera vontade de seus esforços para sustentar a luta contra um Império que pode produzir matérias-primas mais baratas e mais abundantes, supondo que a perfeição da maquinaria e a excelência dos operários sejam as mesmas em ambos os lados. (Nash, Haghe, Robert, 1851, p. 60).

Em contrapartida, Michel Chevalier, enviado oficial à exposição de Londres e figura central na organização das exposições nacionais da indústria de Paris em 1798 e 1855, confirmou a supremacia britânica demonstrada por realização arquitetônica:

> O Palácio de Cristal não seria possível em outro lugar que na Inglaterra. Ele atesta a indústria do ferro naquele país, o poder dos meios à sua disposição e o grau de desenvolvimento economia com que a fabricação dessa matéria-prima, indispensável a todas as artes, tem sido levada adiante. (Chevalier, 1851, p. 04 *apud* Kostova, 2011, p.37).

O desejo da França de apropriar-se da exposição como uma ideia nacional era compreensível. Afinal, aquela exposição estabelecia os padrões para o estabelecimento do sistema fábrica e para a modernização que as outras nações deveriam seguir e, sozinha, definia o nível de progresso e modernidade atingido segundo o grau de industrialização corrente, isto é, em termos que favoreciam uma definição particular de modernidade que beneficiava a Inglaterra e a colocava na vanguarda das nações desenvolvidas.

3 AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS PARISIENSES: UMA ANÁLISE DIACRÔNICA

3.1. 1855: o 18 Brumário de Luís Bonaparte e a rivalidade Franco-Britânica

Em 1848, algo muito dramático aconteceu na Europa em geral e em Paris particularmente – na economia política, na vida e na cultura. Conforme destacou David Harvey (2015) antes havia uma visão urbana que no máximo arranhava os problemas de infraestrutura urbana medieval; depois veio Haussman, que coagiu a cidade a modernizar-se. Antes havia os classicistas, como Ingres e David e os coloristas como Delacroix; depois vieram o realismo de Courbet e o impressionismo de Manet. Antes havia os poetas e os escritores românticos, como Lamartine, Victor Hugo e George Sand, depois vieram a prosa e a poesia tensa, descentralizada e bem afiada de Flaubert e Baudelaire.

Antes havia pequenas lojas em ruas estreitas e tortuosas ou em galerias, depois vieram as imensas lojas de departamentos em bulevares espaçosos. Antes havia o utopismo e o romantismo, depois vieram o gerencialismo prático e o socialismo científico. Antes ser acendedor de lampião ou carregador de água era uma ocupação importante, depois em 1870, os sistemas de iluminação pública e a disponibilidade de água encanada os levaram à extinção. Estava em curso um processo de modernização baseado na "destruição criativa" – em alguns momentos mais pacífica e democrática, em outros, mais revolucionária, traumática e autoritária - onde a França da Monarquia de Julho encontrou-se em convulsão, graças as mudanças latentes em sua própria ordem social, cujas novas configurações suplantaram e destruíram as velhas (Harvey, 2015). A dupla revolução política e econômica parecia completar mais um movimento dialético, conforme já testemunhado desde o início do século.

Em fevereiro de 1848, a fome, o desemprego, a miséria e o descontentamento generalizados detonaram um movimento popular nas ruas de Paris, que reascendeu o ímpeto dos republicanos e socialistas em enfrentar o governo do Rei Luís Felipe mais uma vez após a traição de 1830, cuja monarquia parlamentarista constitucional nos moldes britânicos nunca cumpriu as promessas de democracia plena (Harvey, 2015). Os trabalhadores, estudantes, burgueses insatisfeitos e donos de pequenas propriedades se juntaram nas ruas com apoio da Guarda Nacional e de desertores do exército (Harvey, 2015).

O rei abdicou e fugiu para a Inglaterra, enquanto a capital caia nas mãos dos revolucionários. Os deputados conservadores desertaram e foi fundado um governo provisório, que incluía o poeta republicano Lamartine e o socialista Louis Blanc (Harvey,

2015). Eleições foram marcadas, grande parte da França provinciana votou na direita, grande parte de Paris na esquerda e vários socialistas foram eleitos. Surgiram diversos clubes políticos e associações de trabalhadores. Assim nascia a Segunda República Francesa, de tendência centro-esquerdista, a qual tratou de empenhar-se em organizar uma reforma social e política. Criaram-se oficinas nacionais para oferecer trabalho aos desempregados, aumentava a pressão por melhores salários, florescia a liberdade de imprensa e opinião, as praças e locais de trabalho fervilhavam com discursos e discussões públicas (Harvey, 2015).

Mas a economia ia de mal a pior. As dívidas se acumulavam e os temores dos burgueses por seu direito à propriedade como donos, locatários e empregadores despertaram sentimentos de reação (Harvey, 2015). As agitações dos trabalhadores e radicais aumentava o medo. A desforra contra a esquerda estava em andamento. As oficinas nacionais não conseguiram organizar o trabalho produtivo, mas impediam os trabalhadores de retornar a seus empregos anteriores (Harvey, 2015). O governo republicano (o qual contava com Lamartine) com a direita em grande maioria e vantagem encerrou-se em junho de 1848, delegando todo o poder à Assembleia Nacional (Harvey, 2015).

O povo parisiense se sublevou em protesto e as barricadas foram levantadas em resistência pelas ruas. Um general republicano burguês, Louis Cavaignac, figura importante na conquista da Argélia, foi chamado para dispersar a oposição e após quase uma semana de combates violentos, as barricadas foram arrasadas e a ordem restaurada (Harvey, 2015). A Assembleia Nacional encontrava-se dividida no clássico dilema da política liberal – de um lado estava aqueles que apoiavam um governo popular - especificamente de esquerda socialista democrata e, de outro, estavam os monarquistas de direita. Nestas condições, o espectro do bonapartismo ganhou espaço.

Luís Napoleão, exilado na Inglaterra, ainda tomava parte da política francesa. Começou-se a criar uma estranha percepção em meio a classe média de que apenas ele, tal qual o tio fizera no passado, poderia mediar uma saída para a burguesia liberal, comprimida entre a república socialista e a monarquia absolutista. Eleito para tomar uma cadeira na Assembleia, Luís Napoleão participou das eleições presidenciais criadas pela nova constituição em maio de 1849 nos moldes norte-americanos. Derrotando os socialistas e republicanos radicais representados por Lamartine e a direita de tendências monarquistas na figura de Cavaignac pela incrível marca de 5,4 milhões de votos, Luís Napoleão estava, no entanto, isolado politicamente (Harvey, 2015, p. 18). A Assembleia estava dominada por monarquistas conservadores e os bonapartistas mal ocupavam cadeiras. Então ele começou sua ambiciosa escalada ao poder total.

Sob o rigor da lei e da ordem, em nome da propriedade, de Deus e da família, exilou até o final de 1849 a maioria dos líderes socialistas como Louis Blanc, Alexander Ledru-Rollin e Victor Considérant, ganhando o apoio da maior parte da burguesia francesa. Cultivando o apoio popular nas províncias, Bonaparte ganhou também o apoio dos católicos ao restituir o Papa no Vaticano, contra os revolucionários italianos (Harvey, 2015, p. 19). Com o apoio das forças armadas, deu um golpe de Estado em 2 de dezembro de 1851, quando a Assembleia, além de recusar-se a lhe estender o mandato de 4 anos, decidiu abolir a liberdade de imprensa e o sufrágio universal.

A Assembleia foi dissolvida, as principais figuras parlamentares (monarquistas) foram presas e a resistência social democrata nas barricadas parisienses derrotada. Encaminhando a nova constituição que lhe outorgava o título de Imperador à plebiscito, Luís napoleão conseguiu incríveis 7,5 milhões de votos em anuência (Harvey, 2015). Dessa forma proclamou-se imperador de todos os franceses. Marx, amargurado com tal resultado, mas não surpreso, sobre isso afirmou:

> A Constituição, a Assembleia Nacional, os partidos dinásticos, os republicanos azuis e os republicanos vermelhos, os heróis da África, o discurso tonitruante proferido do palanque, o relampejar da imprensa do dia, o conjunto da literatura, as figuras políticas e os renomados intelectuais, o Código Civil e o direito penal, *liberté, égalité, fraternité* e o segundo de maio de 1852 – tudo desapareceu como se fosse uma quimera diante da fórmula mágica pronunciada por um homem que não era considerado mestre-feiticeiro nem pelos seus inimigos. O sufrágio universal parece ter sobrevivido só o tempo sufi ciente para redigir de próprio punho o seu testamento diante dos olhos do mundo inteiro e declarar pessoalmente, em nome do povo: 'Tudo o que existe merece perecer' (2011, p. 31).

Hebert Marcuse (2011) considera que a crítica marxista na obra 18 Brumário antecipou em muitos sentindo a dinâmica da sociedade burguesa contemporânea, na medida em que relatou o processo de evolução reacionário da Primavera dos Povos para o domínio autoritário de Luís Bonaparte. A república parlamentarista se transformou num aparato político-militar chefiada por um líder carismático na proporção em que a burguesia não conseguiu mais executar por meio de suas próprias forças os desígnios do capital e da sua acumulação. O período liberal se esgotou consumido pelas contradições imanentes à sua própria estrutura. A submissão da burguesia é acompanhada pela queda do movimento socialista e proletário, que saiu de cena por década até reaparecer fulgurante, mas de forma breve e trágica, na comuna de Paris em 1871. "Tudo isso já é século XX" – disse Marcuse - mas é século XX na perspectiva do século XIX, que ainda não conhece o horror do período fascista e pós fascista" (2011, p. 09).

Aqui repousa justamente o coração da crise do liberalismo que foi testemunhado com a revolução bolchevista e a ascensão do nazifascismo durante a década de 1930. Este é seu maior mistério. O paradoxo causado pela incoerência política da ideologia liberal atingiu seu primeiro clímax entre 1848 e 1851 e o segundo 18 Brumário se tornou escola, ela mesma uma farsa inspirada em uma tragédia (o primeiro 18 Brumário), as quais se sucederão farsas ainda mais terríveis que a tragédia original. "A república parlamentarista ambicionada pela classe média liberal incorre numa situação em que só resta uma escolha à burguesia. Despotismo ou anarquia. Ela, naturalmente, optou pelo despotismo" (Marcuse, 2011 p. 09). O sociólogo alemão cita exatamente o trecho onde Marx solveu o mistério pelo qual isso ocorre:

> A burguesia tinha a noção correta de que todas as armas que havia forjado contra o feudalismo começavam a ser apontadas contra ela própria, que todos os recursos de formação que ela havia produzido se rebelavam contra a sua própria civilização, que todos os deuses que ela havia criado apostataram dela. Ela compreendeu que todas as assim chamadas liberdades civis e todos os órgãos progressistas atacavam e ameaçavam a sua dominação classista a um só tempo na base social e no topo político, ou seja, que haviam se tornado 'socialistas' (1927, s/p *apud* Marcuse, 2011, p. 10).

Uma vez o que o liberalismo universaliza os direitos do homem, garante a validade da procura de sua felicidade sobre todas as coisas, afina-se com os interesses dos indivíduos e lhes outorga o direito de revoltar-se contra a tirania e a retirar de seu caminho qualquer obstáculo, como evitar que a política orientada por estes princípios se circunscreve apenas a um parlamento moderado em um governo burguês não se espalhe para cada praça, salão, bar e oficina, onde as massas sentem cada vez mais a necessidade de também governar?

Marcuse, ao avaliar o 18 Brumário, aponta o quanto a mobilização das classes dominantes contra o socialismo levou à liquidação das instituições criadas pela burguesia, as quais entraram em contradição com seus interesses de acumulação capitalista - assim foram sacrificados o sufrágio universal, a liberdade de imprensa e de reunião, os direitos civis e tudo mais o que pudesse embaraçar a concentração de sua propriedade e expansão de seus negócios privados. A burguesia, sob a proteção de um governo forte e irrestrito, "declarou inequivocamente que estava ansiosa por desobrigar-se do seu próprio domínio político para livrar-se, desse modo, das dificuldades e dos perigos nele implicados" (Marcuse, 2011, p. 11). Contraditoriamente ao que poderia se esperar, durante a segunda metade do século XIX, "os homens que presidiram os interesses da vitoriosa ordem burguesa no momento de seu triunfo eram os profundamente reacionários nobres do campo da Prússia, um falso imperador na França e uma sucessão de aristocratas proprietários de terra na Inglaterra" (Hobsbawm, 2013, p. 24).

Napoleão III, após seu golpe de Estado, conseguiu permanecer nesta função de 1852 a 1870 enquanto imperador de todos os franceses. Em resposta à *Great Exhibition* de Londres, o soberano começou a planejar uma exposição internacional para promover a si mesmo e a autoimagem da França enquanto líder hegemônica do mundo moderno. Na época, tinha-se a percepção de que a nação estava perdendo relevância no contexto internacional, a tempos tinham se passado as guerras napoleônicas, onde a França Imperial enfrentara a Inglaterra nos campos de batalha e redesenhara o mapa da Europa, ceifando monarquias absolutistas, varrendo o feudalismo e espalhando as ideias liberais da revolução. Se a Napoleão III sobrou guiar os destinos da vitoriosa ordem burguesa na França, o faria no interior dos preceitos que o liberalismo prescrevia. Desta vez a guerra seria econômica e cultural e não bélica, especificamente por meio da exibição material de realizações técnicas e industriais que superassem qualitativamente seu rival britânico, e uma exposição que remetesse aos ideais da primeira exposição da indústria francesa de 1798 viria a calhar. Mas sem protecionismo. O liberal Achille de Colusont comemorava a decisão de hospedar uma exposição internacional que abrisse a França à livre concorrência:

> As exposições universais não deixam de suscitar comparações precisas entre preços e a qualidade dos mesmos produtos em diferentes povos: que a escola da liberdade absoluta do comércio se regozije, pois! As exposições universais tendem a reduzir, senão a suprimir as taxas alfandegárias (Colusont, 1855, p. 544 *apud* Benjamin, 2006, p. 226)[21].

A resposta da França ao domínio Britânico mundial celebrado em 1851, portanto, não foi hostil, pelo contrário. Seguindo a lógica do livre-cambismo patente na *Great Exhibition*, foram abolidas as taxas entre Inglaterra e França e promovidas as trocas comerciais que iniciariam uma união econômica a nível europeu e até mesmo mundial. Sem falar que ambas as nações estavam aliadas entre si em contra a Rússia na violenta Guerra da Criméia desde 1853, na qual o Czar Alexandre III tentava arrebatar Constantinopla das mãos dos Turco-Otomanos, inaugurar o Terceiro Império Romano e clamar o direito de comando sobre todos os povos eslavos da Terra. A Rússia simbolizava na época o reacionarismo absolutista encarnado: sem parlamento nem constituição, burguesia fraca e irrelevante, industrialização estagnada, mercado permeado por taxas e protecionismo, servidão e grande propriedade rural.

Julia Kostova (2011) investigou os impactos que a exposição britânica de 1851 e, especialmente o *Crystal Palace*, causaram sobre a intelectualidade francesa da época. A

[21] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [G 10a, 1].

autora cita nesse sentido o caso de Théophile Gautier, que exaltou o vidro como "o fator da civilização", tanto seu emblema como seu catalisador, precisamente porque atestava o gênio industrial do homem moderno:

> É ao vidro que as ciências naturais têm devido seu progresso mais surpreendente: é através dele que elas foram ampliadas, iluminadas e afirmados sobre princípios sólidos; é através do vidro que o homem submeteu à investigação de seu olhar os dois termos extremos do infinito, os átomos imperceptíveis das substâncias terrestres e os inúmeros corpos que se movem nas infinitas profundezas do espaço infinito. Não é, de fato, o elemento principal do telescópio, por meio do qual o homem calcula os movimentos dos globos mais distantes, ajuda mesmo na formação de novos mundos e o microscópio (Paris, 1983, p. 20 *apud* Kostova, 2011, p. 40).

Segundo Kostova (2011) o ferro e aço foram alvo de um entusiasmo bem meno, mesmo figurando ao lado do vidro como elemento fundamental na construção do Crystal Palace, pois tal estética industrial entrava agudamente em conflito com os estilos sobre os quais estavam fundamentadas a arquitetura francesa. Apesar disso, Théophile Gautier além de elogiar o vidro, trazia esperanças com relação ao ferro que prefiguraram o futuro uso arquitetônico do metal:

> Criaremos no mesmo instante uma arquitetura própria ao utilizarmos os novos meios oferecidos pela nova indústria. O emprego do ferro fundido possibilita e remete a muitas formas novas, como se pode observar em estações de trem, pontes pênseis e nas abóbadas de jardins-de-inverno (1856, s/p *apud* Benjamin, 2006, p. 996).

Gautier fez uma sólida previsão. Se os jardins de inverno e as passagens – estabelecimentos verdadeiramente luxuosos - já figuravam em 1830 como exemplos notáveis de construção em ferro, nas décadas seguintes ela encontraria seus verdadeiros domínios na utilização técnica e industrial, com o surgimento e proliferação de construções que não tinham paralelo com o passado e foram desenvolvidas a partir de necessidades completamente novas: mercados cobertos, estações de trem, palácios para exposições (Benjamin, 2006).

Ao lado da defesa de Gautier do uso arquitetônico do ferro e aço estava o engenheiro e o político Michel Chevalier. Ao medir publicamente o progresso de uma nação pela quantidade de ferro que consumia, Chevalier prefigurou a medida de desenvolvimento nacional empregado por historiadores contemporâneos como Hobsbawm (2015), como por exemplo, na exportação quinquenal de aço para estradas de ferro e maquinaria da Inglaterra entre 1845 e 1875. O engenheiro francês constatava na época um atraso da França na produção metalúrgica e no consumo dos novos materiais quando comparada com a Grã Bretanha - fato inquietante que deveria ser revertido (Michel Chevalier, 1851 *apud* Kostova, 2011). O elogio do uso dos novos materiais na construção civil de ferrovias, pontes e

habitações feita por Chevalier andava lado a lado da recomendação sobre a necessidade de disponibilizar grandes quantidades de ferro e aço para garantir a saúde econômica da França e sustentar seu ritmo de desenvolvimento (Kostova, 2011). Para Chevalier, era necessário um sistema político que funcionasse de forma eficiente e promovesse um contínuo progresso material, de tal forma que o público pudesse colher os benefícios do desenvolvimento científico e tecnológico (1851 *apud* Kostova, 2011).

Como já deve ter ficado claro, a exaltação da ciência, indústria e progresso moldaram as exposições do XIX, mas também desencadearam profundas transformações na percepção dos referenciais óticos da sociedade moderna – "já não se sabe ao certo de que lado do espelho se está" (Hardman, 1988, p. 26). No meio da revolução industrial, acompanhada de muitas transformações a ela relacionada como o surgimento de novas formas de comunicações como o telégrafo, os periódicos, os canais, a navegação a vapor e as ferrovias, modificou-se a experiência social do espaço e tempo a tal ponto que muitos passaram a declarar a possibilidade de seu aniquilamento por um ato da mente. Segundo David Harvey, fizeram uso recorrente do conceito da aniquilação espaço-temporal Balzac, Alexander Pope, Goethe, Hegel e Marx - "que o utiliza para descrever a tendência do capitalismo para a expansão geográfica e acelerada da circulação do capital; ele se refere diretamente à propensão do capitalismo a surtos periódicos de compressão do tempo-espaço" (2015, p. 73). Harvey considera que:

> O ideal da aniquilação do espaço e do tempo sugere uma versão distintamente capitalista e burguesa do sublime está sendo construída. A conquista do espaço e do tempo e o domínio do mundo (a Mãe-Terra) aparecem então como expressão deslocada, porém sublime do desejo sexual em inúmeras fantasias capitalistas. Algo vital é revelado aqui sobre o mito burguês da modernidade (2015, p. 76).

O desejo burguês de reduzir e eliminar todas as barreiras – das alfandegárias até os limites da percepção e da consciência – encontrou sua expressão nas próprias exposições universais, em sua impressionante compressão espacial e temporal de sua representação cósmica, figurada pelo complexo museográfico que comporta: "Todas as regiões, e mesmo em retrospectiva, todas as épocas. Da agricultura e mineração, da indústria e das máquinas, mostradas em funcionamento, até as matérias-primas e o material manufaturado, até a arte e o artesanato" (Giedion, 1928, p.37 *apud* Benjamin, 2006, p. 211)[22]. Uma tentativa de fazer surgir uma visão do infinito universo no interior de um limitado recinto arquitetônico – que demonstração mais cabal deste mito burguês da modernidade que esta compressão que beira a

[22] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [2, 3].

aniquilação, não apenas mental e individual, mas material e social do tempo e espaço? Esta característica mítica persistiu em todas as exposições, especificamente as parisienses, conforme veremos adiante. E encontraria seu primeiro ensaio na resposta francesa ao Crystal Palace.

Neste sentido, opondo-se ao termo *internacional*, de proveniência anglo-saxônica[23] (o qual, por sua vez, nomeou o primeiro evento londrino em 1851), os franceses forjariam o termo *universal*[24] para batizar sua primeira exposição que transcendia as barreiras nacionais, marcada para ocorrer em 1855. Apesar de esta questão aparentar ser meramente semântica, a nomenclatura revelou o claro objetivo da França de superar a Inglaterra por meio do escopo de seu evento: se o termo internacional destacava o facto das exposições serem compostas por um conjunto de países em contiguidade – diminuindo as distâncias e aproximando os povos de diversos cantos do globo – ainda estava latente uma ideia de separação baseada na nacionalidade. O termo *universal*, por outro lado, promovia um conceito muito mais radical que o denotado pelo *internacional*: a extrapolação das barreiras das comunidades nacionais em nome de valores comuns a todos os seres humanos. Já não se trata apenas de aproximar, mas de unir todos os povos, classes sociais e grupos por meio de ideias aplicáveis a todas as coisas e circunstâncias em um esforço utópico. De um modo geral, a dimensão internacional estava no interior da universal, mas a universal não limitava ao interior da internacional. Na *exposição universal* encontra-se o mito burguês da aniquilação do tempo-espaço por um ato da mente.

Em paralelo, a partir da segunda metade do século XIX a ampliação da urbanização, o avanço do sistema fábrica, as descobertas científicas, a ciência, a tecnologia a e indústria formavam uma série de transformações relativas à emergência do capitalismo industrial que passaram a significar, em um conjunto multifacetado, a experiência da modernidade.

De acordo com Kostova (2011, p. 41), o Segundo Império desenvolveu um esforço concertado para promover a aceleração da modernização do país com base no desenvolvimento tecnológico, científico, industrial e cosmopolita, varrendo no processo as formas tradicionais de vida e as visões de mundo mistificadas pelo irracionalismo,

---

[23] Além de designada enquanto *international exhibition* pelos britânicos, elas costumavam ser chamadas de *World fair* (feira mundial) pelos estadunidenses do século XIX e XX. Para mais informações sobre a nomenclatura dada nos países anglo-saxões para estes eventos e sua tradição específica, Cf. Findling e Pelle (2008).

[24] "O termo francês *exposition universelle* é mais específico para o modelo das feiras francesas, uma vez que implica organização racional do espaço e objetos com base em conhecimentos específicos e práticas linguísticas. Este termo reflete também o carácter explicativo e descritivo das feiras francesas (...) O objetivo das feiras francesas em exibir e explicar, bem como seu didatismo também é investido em sua designação como *expositions*" (Kostova, 2011. p. 01).

provincianismo, religiosidade e superstições. As primeiras exposições capitalizaram e refletiram a fé na indústria e na ciência como catalisadores do crescimento e da expansão para o benefício de todos e para o estabelecimento de uma nação pacífica e democrática, ecoando os princípios utópicos do saint-simonianismo (Kostova, 2011).

Saint-Simon, socialista utópico, em geral recebe o crédito por ser o fundador da ciência social positivista e de ter formado uma influente escola de pensamento na França. Segundo ele, a tarefa do analista é estudar a condição efetiva da sociedade e, baseando-se nisso, reconhecer o que precisa ser feito para conduzir o corpo político a um estado mais harmonioso e produtivo. Segundo Saint-Simon, o corpo político do feudalismo existiu de forma harmoniosa no passado, mas acabou dissolvendo-se em contradições das quais um novo corpo político deveria emergir (Harvey, 2015). As sementes do novo estavam, portanto, em estado latente no útero do velho. A crise que Saint-Simon testemunhou no corpo político derivou de uma transição incompleta de um "sistema eclesiástico feudal para um sistema industrial e científico" (Harvey, 2015, p. 98).

A revolução francesa, em especial o jacobinismo, falhou por querer impor as transformações na ordem política por meio da força, do terror e da violência, empregando um estado centralizado como instrumento. Para Saint-Simon, se o século XVIII foi crítico e revolucionário, o século XIX deveria ser inventivo e construtivo. O problema fundamental era que os industriais – compreendidos por Saint-Simon como uma unidade em uma pluralidade de profissões como trabalhadores e camponeses, assim como empresários, banqueiros, comerciantes, cientistas, pensadores e educadores, em suma, todo aquele engajado em uma atividade produtiva útil – eram governados por uma classe ociosa de parasitas aristocráticos e clericais cuja mentalidade estava arraigada nos princípios militares e teocráticos do feudalismo (Harvey, 2015).

O poder espiritual deveria, portanto, passar das mãos dos padres para as dos eruditos – cientistas e artistas -, e o poder temporal para as principais figuras entre os próprios industriais. Estes teriam interesse em minimizar as intervenções do governo e criar uma forma de administração eficiente e menos dispendiosa para facilitar o trabalho útil não seja estorvado. "'Todos os homens trabalharão', declarou Saint-Simon já em 1803, e, se quisermos curar os males do corpo social, devemos recorrer à própria organização da produção e do trabalho útil" (Harvey, 2015, p. 98). Se Saint-Simon estava muito preocupado com o caráter das instituições políticas quando elas estivessem nas mãos dos industriais, simultaneamente refletia sobre as diferenças entre eles. O pensador não aceitava que as divisões entre eles, por um lado, os tornassem cegos para o bem comum e por outro os levassem a se opor à

hierarquia dos poderes na qual as elites educadas de produtores, banqueiros, comerciantes, cientistas e artistas tomariam as decisões em nome das massas ignorantes (cuja educação era um objetivo fundamental).

Saint-Simon introduziu a noção de meritocracia, na qual "cada homem será alocado segundo sua capacidade e recompensado de acordo com seu trabalho" (Harvey, 2015, p. 99), mas também tinha muito interesse pela questão dos incentivos morais. Neste sentido, o cristianismo, reformulado e refundado sobre sólidos princípios morais, seria necessário para garantir que o bem-estar universal seria o principal objetivo de todos os projetos político-econômicos. "Todos os homens devem tratar uns aos outros como irmãos", declarava ele, e "toda a sociedade deve trabalhar para melhoria da existência moral e física da classe mais pobre" (Harvey, 2015, p. 99). Assim mesclavam-se em sua teoria, misticismo religioso, milenarismo cristão e transformação social.

As ideias de Saint-Simon foram divulgadas de forma seletiva (sua obra fragmentária colaborou para isso) por seus seguidores, que muitas vezes excluíram propositalmente seus pontos de vista mais controversos. O interesse nele floresceu após sua morte, depois da Revolução de Julho, onde diversas reuniões foram organizadas à procura de apoio da burguesia mais progressista e de trabalhadores instruídos. Durante a década de 1830, é provável que quase todos aqueles versados em direito do trabalho e sua organização adequada para reduzir a pobreza e a insegurança entre camponeses e trabalhadores tivesse algum tipo de contato com as ideias saint-simonianas. Sua influência sobre o pensamento de urbanas alternativas impostas pelos desafios da modernidade foi muito relevante. Mas não demoraram a aparecer controvérsias no interior da teoria, principalmente sobre o papel da mulher e da religião na sociedade.

O movimento implodiu, dividido em duas vertentes principais, uma liderada pelo carismático e fanático religioso, Barthélemy Enfantin e outra pelo moderado e menos fanático Saint-Amand Bazard (Havey, 2015). As mulheres Saint-Simonianas tiveram um papel relevante na discussão sobre o divórcio, autonomia feminina e na revolução de 1848. Já outros saint-simonianos, como Pierre Leroux, tomara o caminho do socialismo cristão. "Karl Marx absorveu de Saint-Simon as ideias da investigação científica social, produtivismo, historicismo, contradição e inevitabilidade da mudança social, mas se voltou para a luta de classes como motor da mudança social" (Harvey, 2015, p. 100).

Já o ramo de Enfantin, cujos discípulos podemos apontar Péreires, Michel Chevalier e Le Play, seguiram a ideia de associação de capital e da liderança do Estado por meio de um planejamento científico e de uma elite financeira – onde fica evidente o retorno do socialismo

utópico de volta ao liberalismo clássico. Segundo David Harvey “eles se tornaram figuras importantes nas estruturas de governança, administração e acumulação do capital do Segundo Império, mediante obras públicas em grande escala (como o canal de Suez e as ferrovias) ” (2015, p. 101). O fato desse grupo ter sido capaz de se desenvolver de tal maneira refletiu em parte o envolvimento de Napoleão III com as ideias saint-simonianas, as quais ele era simpático (Harvey, 2015).

Dessa forma, conforme disse Benjamin “os saint-simonianos, que planejavam a industrialização do mundo, acolheram a ideia das exposições universais. Chevalier, a primeira autoridade neste novo domínio, é discípulo de Enfantin e editor do jornal saint-simoniano *Le Globe”* (2006, p. 44). Em suma, as moldaram profundamente, tornando-as veículos de sua fé inabalável nas oportunidades sociais e nos valores democráticos e seculares que a tecnologia, as ciências e a indústria ofereciam. Porém, sua influência começaria a desvanecer-se com o fim do Segundo Império e encontraria seu fim após a Primeira Guerra Mundial. Na Exposição Internacional de 1937, esta fé permanente no *ethos* científico e tecnológico sustentado por esta vertente liberal do socialismo utópico de Saint-Simon seria completamente abandonada.

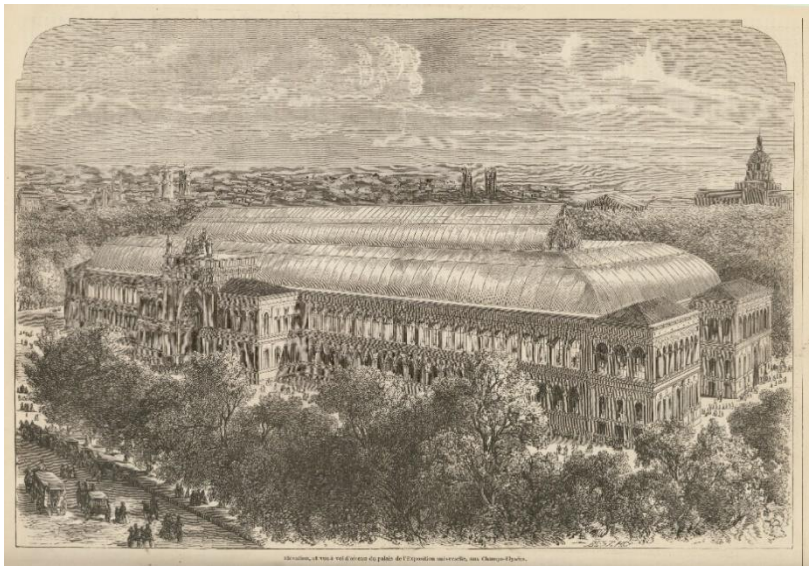
Em resposta ao sucesso da exposição de Londres de 1851, a França começou a organizar sua primeira exposição internacional agora batizada de “universal”, onde esperava mostrar-se moderna e progressista, mesmo se forçada a fazê-lo nos termos definidos pela feira de 1851 (Kostova, 2011). Outrora presidente da República Francesa, o Imperador Napoleão III visitou a *Great Exhibition* e retornou dela ansioso por exaltar a grandeza e a influência internacional do Segundo Império. O imperador confiou a organização de um evento semelhante a seu sobrinho, o príncipe Napoleão. Londres havia fixado um novo padrão – uma construção única com vários níveis e sessões onde todas as exposições de produtos e objetos acontecem (Lemesle *et al*, 2008). Projetado e construído às pressas, o Crystal Palace só pôde ser concluído a tempo graças ao uso massivo de material pré-fabricado e padronizado, com módulos exclusivos de vidraças, vigas de suporte de madeira, colunas e vigas de ferro fundido e (Lemesle *et al*, 2008). Para superar o Crystal Palace, deveria ser erigindo na exposição universal 1855 um palácio dedicado à indústria duas vezes mais grande e coberto com uma abóbada muito maior de vidro – o Palais de l'Industrie, o qual deveria comunicar o quanto a França era plenamente capaz de rivalizar com o progresso da Grã-Bretanha (Kostova, 2011).

Comissionado em 1852 para o engenheiro Alexandre Barrault e pelo arquiteto Jean-Marie Viel, o palácio era composto de uma estrutura de aço de 110 metros de largura por 254 metros de comprimento, com 30 metros de altura. O periódico alemão *Acht Tag in Paris* fez uma descrição do recinto em julho de 1855:

> Seis pavilhões circundam a construção nos quatro lados; no total, contam-se 306 arcadas no andar inferior. Um enorme teto de vidro clareia o espaço interno. Os materiais empregados foram somente pedra, ferro e zinco; os custos da construção atingiram 11 milhões de francos. Especialmente dignas de nota são duas grandes pinturas em vidro a leste e a oeste da galeria principal. Todas as pessoas aparecem reproduzidas em tamanho natural, não tem, porém, menos de seis metros de altura. As pinturas em vidro representam a França industrial e a Justiça (Acht Tag in Paris, 1855, p. 09-10 *apud* Benjamin, 2006, p. 227)[25].

Ainda incompleto na véspera da abertura da Exposição, o *Palais de l'Industrie* (Figura 4) pretendia demonstrar que a França poderia superar os avanços científicos e tecnológicos da Grã-Bretanha e sua aplicação à produção industrial, assumindo diante da audiência mundial liderança das nações a vanguarda do progresso (Ageorges, 2006).

Figura 4 – Palais de l'industrie na Exposition Universelle de Paris em 1855



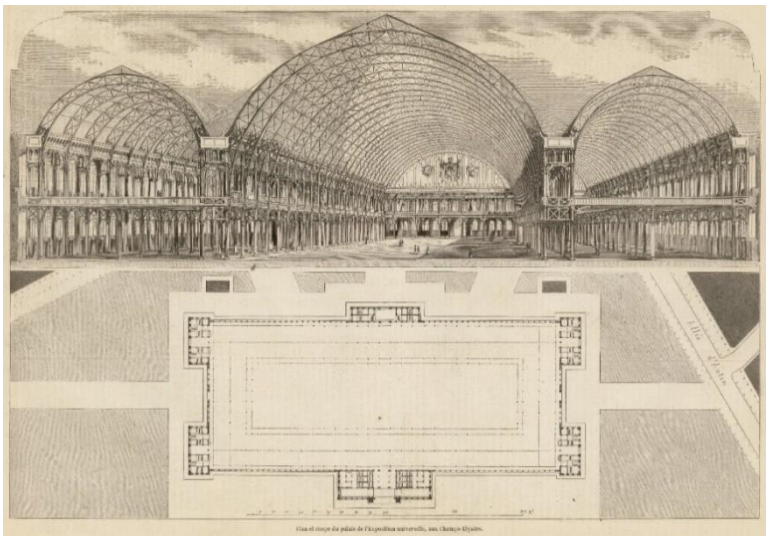
Fonte: Illustration (1854, s/p).
Legenda: Gravura de autor desconhecido. O Palais de l'industrie foi construído pelos arquitetos Jean-Marie-Victor Viel e Alexandre Barrault, para a grande exposição de 1855. Foi muito criticado no momento de sua construção, por causa de seu tamanho maciço e proporções. Napoleão III tinha ordenado sua construção com o objetivo de o Crystal Palace de Grande Exposição de Londres. O Palais foi eventualmente destruído em 1897, para permitir a edificação do Grand Palais, que abrigou parte da grande exposição em 1900.

Segundo Schroeder-Gudehus e Rasmussen (1992) a *Exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-art*s de Paris foi inaugurada em 15 de maio de 1855. Encerrada no dia 15 de novembro, recebeu 5 milhões de visitantes ao longo de 185 dias. Mais de 23 mil expositores exibiram seus produtos ao longo de uma área de 15

[25] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [11, 1].

hectares, dos quais 50% eram franceses. Mais de 27 nações de 4 continentes enviaram representantes, além da França contar com participantes de 10 colônias e territórios ultramarinos. O espaço de exposições contava com o *Palais de l'industrie* (Figura 5), o Palais des Beux-arts, a Galerie des machines, exposição de horticultura e diversos panoramas e balcões de vendas de suvenires. O corpo de jurados conferiu mais de 11 mil premiações distribuídas entre os grupos de indústria e agricultura, além de 469 premiações para a sessão de belas artes – distribuídas entre medalhas de honra, ouro, prata, bronze e menções honrosas.

Figura 5 – Plano lateral do Palais de l'industrie



Fonte: Illustration (1854, s/p).
Legenda: Esta gravura representa um plano e uma elevação do Palais de l'industrie, construído para a grande exposição de 1855. Sua fachada foi feita de grossas paredes de pedra, reforçada por estruturas de ferro. No interior, os arquitetos usavam principalmente ferro, para as colunas e para o telhado. O imenso salão central tinha cerca de 200 metros de comprimento e 50 metros de largura.

A nação anfitriã reservou metade do espaço do evento para seus próprios expositores e formulou uma classificação dos produtos em 8 grupos com 30 classes, das quais haviam 251 sessões e 3000 subseções. Os oito grupos foram classificados da seguinte forma: I. Indústrias cujo objetivo principal é a extração ou produção de riqueza bruta; II. Indústrias especialmente preocupadas com o uso de forças mecânicas; III. Indústrias especialmente baseadas no uso de agentes físicos e químicos ou ligadas à ciência e educação; IV. Indústrias especialmente ligadas às profissões eruditas; V. Fábricas de tecidos; VI. Manufaturas de produtos minerais; VII. mobiliário e decoração, modas, desenho industrial, impressão, música e VIII. Belas Artes (Schoreder-Gudehus e Rasmussen, 1992). Podemos observar que a forma de classificação dos

produtos estava toda orientada a partir de sua ligação com a indústria, partindo do menos elaborado e natural (extrativismo) até o considerado mais espiritual e elevado (artes plásticas).

Estavam em exibição nela inúmeras realizações do gênio e do labor humano: uma cafeteira de Loysen, capaz de produzir duas mil taças de café por hora; o primeiro revolver semiautomático de Samuel Colt, "Locomobile"; o primeiro veículo movido à hulha de petróleo; as máquinas de costura Singer; o primeiro Saxofone belga (Ageorges, 2006). Novas técnicas tiveram também lugar: a proposta de uso do alumínio como metal do futuro (leve, maleável, barato e antioxidante), novas aplicações para o cimento armado, processos fotográficos que facilitaram sua reprodutibilidade técnica, caldeiras a vapor que não explodiam, o uso de ar comprimido como força motriz, o primeiro biocombustível feito de folhas secas comprimidas (Pesavento, 1997). Enquanto León Foucault demonstrava em público o processo de rotação da Terra por meio de seu famoso pêndulo, projetos de cabos submarinos telegráficos ligando América do Norte e Europa eram apresentados (Pesavento, 1997).

Para responder as tensões sociais do momento – as barricadas, as greves, os movimentos ludistas e as sabotagens às máquinas e outras manifestações de descontentamento do crescente proletariado parisiense – o filantropismo da vertente liberal do Saint-Simonianismo compartilhado por Chevalier e Napoleão III aflorou e procurou propor soluções na Exposição de 1855, por meio de três palavras de ordem: "otimismo, industrialismo e paternalismo" (Ory, 1982, p.18). Segundo Pesavento (1997, p.95), a exposição alardeava que os operários eram "colaboradores dos industriais", "cooperadores da produção", de que ela própria era "democrática e social", não apenas por vulgarizar o conhecimento para um público mais popular e amplo, mas dando a oportunidade para que os inventos produzidos pelos operários ganhassem visibilidade social.

Novos produtos e novos materiais eram enfatizados quanto a seu baixo custo, possibilitando seu uso popular e suas condições de melhorar as condições de vida da classe trabalhadora. "É o caso, por exemplo, do alardeado alumínio ou a recente indústria dos sapatos, que ampliaram aos humildes a materialização da sociedade do bem-estar. Da mesma forma, a galeria doméstica inovou com a exibição de produtos destinados às classes menos favorecidas" (Pesavento, 1997, p. 95). Contraditoriamente, apesar de todo o esforço de propor alternativas aos trabalhadores, os preços de entrada na festa do progresso eram demasiadamente altos para que estes pudessem visitá-las livremente (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). Sem o intermédio do governo, para financiar sua entrada, "as delegações de operários, seja da capital, seja da província, foram totalmente excluídas desta vez. Temia-

se que elas oferecessem aos operários a oportunidade de se organizar" (Rjazanov, s/a, p.150 *apud* Benjamin, 2006, p. 218)[26].

Para uma exposição das máquinas em funcionamento, foi criada ajunta ao *Palais de l'Industrie*, a primeira de uma longa linha de "*galeries des machines"*. Com mais de 1200 metros de extensão, era uma verdadeira vitrine da tecnologia de ponta da época localizada no *Quai de la Conference*, a qual permitia observá-las em movimento do lado de fora do recinto (Pesavento, 1997, p. 88), criando um efeito visual que causou bastante impacto nos visitantes, conforme o registro das impressões comunicado por Doucourt:

> Quatro locomotivas guardavam a entrada do anexo das máquinas, semelhantes àqueles grandes touros de Nínive ou às esfinges na entrada dos templos egípcios. O anexo era a terra do ferro, do fogo e da água; os ouvidos ficavam surdos, os olhos ofuscados... tudo estava em movimento; via-se fiar a lã, torcer o pano, cortar o fio, bater o grão, extrair o carvão, fabricar o chocolate etc. O movimento e o vapor chegavam a todos indistintamente, ao contrário do que ocorrera em Londres, em 1851, onde apenas os expositores ingleses gozaram o benefício do fogo e da água. (Doucourt, 1889, p. 53 *apud* Benjamin, 2006, p. 223)[27]

No entanto, segundo Kostova (2011, p. 43) em grande parte, o *Palais de l'Industrie* de Paris não era conceitualmente mais do que uma imitação estranha e descomunal do original *Crystal Palace*, e ficou aquém de seus planos - apesar de receber quase 10 mil expositores a mais que o *Crystal Palace*, o *Palais de l'Industrie* não conseguiu reproduzir a leveza e a luminosidade da estrutura de Londres. Vários foram os motivos para tal, de acordo com a autora: o uso de ferro e vidro estava escondido atrás de uma fachada de pedra monumental característica da arquitetura do Segundo Império; os pilares pesados apoiavam as finas colunas suportando a cúpula ferro-vítrea. Para Kostova (2011), esta ambiguidade arquitetônica simbólica sugeria desconforto à vista da própria modernidade que o palácio procurava capturar, levando arquitetos a cobri-la, a fim de a suavizar ou mantê-la à distância do público.

Segundo David Harvey (2015), o hibridismo entre pedra, ferro e vidro foi a voga do Segundo Império entre os arquitetos. O debate que levaria a gradual mudança desta postura começou com a rejeição por parte de Napoleão III e Haussman do novo mercado de *Les Halles* em 1852, cujo projeto de autoria do arquiteto Baltard resultou em uma construção de pedra tão compacto que foi apelidada de de *La Fortresse*. O que se seguiu foi o projeto de um mercado que empregava apenas "guarda-chuvas de ferro", somente aceito por Haussman

[26] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [5a, 1].
[27] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [8a, 3].

depois da rejeição de vários projetos híbridos (onde o ferro e o vidro misturavam-se com a pedra), o qual tornou-se um clássico modernista.

O hibridismo, no entanto, apesar de projetos apenas em ferro e vidro de vanguarda, continuava presente na arquitetura francesa e encontrou a expressão de maior proporção no *Palais de l'Industrie da* Exposição Universal de 1855. Essa tendência remontava, de fato, às *Passagens* parisienses do século XVIII, as quais empregavam os mesmos materiais:

> O historiador da arquitetura Loyer, em sua reconstrução detalhada das práticas arquitetônicas e de edificação na Paris do XIX, enuncia exatamente o princípio em ação: 'um dos efeitos mais importantes do capitalismo na construção', escreve ele, 'foi transformar a escala dos projetos' (Loyer 1988, p. 67 *apud* Harvey, 2015, p. 27).

Podemos concluir, portanto, que em vez de expressar modernidade, o hibridismo ou ecletismo do Palácio remontava à tradição a muito presente. Na época, apesar da opinião de visionários como Chevalier e Gautier, a arquitetura do vidro estava associada ao trânsito ou ao armazenamento; os edifícios de vidro eram inabitáveis. A arquitetura da estação ferroviária, por exemplo, também girava em torno de uma desarticulação deliberada, com a parte do edifício que interagia com a paisagem urbana erguida em um estilo tradicional de pedra e outra que serviu de ponto de entrada para os trens em vidro e ferro.

Observadores contemporâneos denunciaram o *Palais de l'Industrie* por esconder suas inovações com seu vulto maciço e vulgar, além de ostentar um visual eclético incongruente com o elegante ambiente parisiense (Le Livre des Expositions Universelles, 1983, p.28 *apud* Kostova, 2011, p. 44). A ideia de camuflar a modernidade, por exemplo, também se desenrolou na exposição de 1937, quando as propostas para atualizar o *Trocadero* centraram-se em cobri-lo para a duração da exposição. Este momento é simbólico do medo paralisante da França de uma modernidade que ameaçava destruir a própria ideia da identidade francesa.

No entanto, nada causou mais revolta na opinião pública que a abdicação do controle estatal sobre uma área central de Paris em favor da iniciativa privada. A *Compagnie du Palais de l'Industrie* comprometeu-se com o Estado Francês em financiar a construção do palácio. Em troca, a *Compagnie* receberia um contrato de arrendamento a longo prazo sobre o uso do edifício, que expiraria em 1898, embora o edifício tenha sido demolido em 1897 para dar lugar ao *Grand* e *Petit Palais* para a Exposição de 1900 (Chandler, 2016f). Para muitos, este movimento equivalia a traição, uma vez que o Estado perdeu o controle sobre o centro de sua capital - literalmente, representava a nação vendendo-se à indústria (Chandler, 2016f).

De acordo com Júlia Kostova (2011) a exposição de 1855 respondeu ao que a França viu como as limitações do modelo de exposição britânico e da visão da Grã-Bretanha de

modernidade. Especificamente, um foco restrito na definição da modernidade e do progresso como industrial era cada vez mais visto como contraditório com a essência da cultura francesa. Baudelaire comentou por ocasião da exposição no periódico *Le Pays* em 15 de maio de 1855:

> Pergunte a qualquer bom francês que lê jornal diário em sua taberna, o que ele entende por progresso, ele vai responder que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres desconhecidos para os romanos, e que estes resultados demonstram plenamente a nossa superioridade sobre os antigos; tanto é que isto se tornou a escuridão no cérebro infeliz, e tanto coisas de ordem material e da ordem espiritual têm sido estranhamente confundido com isso! O pobre homem é tão americanizado por seus filósofos zoocratas e industriais que perdeu a noção das diferenças que caracterizam os fenômenos do mundo físico e do mundo moral, do natural e do sobrenatural (Baudelaire, 1999, p. 259 - 260 *apud* Kostova, 2011, p. 45).

O sentimento de que qualquer concepção de progresso deve compreender realizações estéticas, morais e artísticas - e mesmo que as conquistas da ordem material são inferiores às da ordem artística e espiritual - ressoou nas exposições universais francesas. Assim, o conceito das exposições foi ampliado com a exposição de 1855, que foi designada como universal não só em um esforço para superar a exposição londrina de 1851, mas também pelo seu aceno aos valores universalistas da França (Kostova, 2011, p. 45). Em termos práticos, a exposição foi dedicada aos *produits d'agriculture, industrie et Beaux-Arts*. O lugar proeminente atribuído à agricultura referia-se ao modelo econômico dominante, enraizado na produção em pequena escala, e impulsionado pelo campesinato e pelos pequenos comerciantes (Kostova, 2011).

De acordo com Kostova (2011), a Exposição de Paris de 1855 sugeriu que a autocompreensão francesa estava ligada a noções de gênio artístico e estilo e, portanto, a exposição incluía uma seção dedicada às artes plásticas. Além disso, o sucesso da França nas competições de artes plásticas de 1851 parecia dar base ao longo argumento de que o potencial francês, supostamente derivado de sua sensibilidade estética nacional, estava nas artes e no luxo. Embora seja verdade que o Crystal Palace de 1851 incluísse de fato uma seção dedicada às Belas Artes, adjacente à exibição das máquinas, indubitavelmente tornou a arte secundária à indústria e excluiu a pintura, para a qual a França expressou suas queixas. Convencida de sua supremacia incontestada no campo, a França viu uma desproporcionada desvantagem nesta exclusão. Na verdade, mesmo com a pintura excluída, a França ainda recebeu mais prêmios na seção de Belas Artes do que qualquer outra nação na feira de 1851. O sucesso da França evidenciou suas forças como localizadas nas áreas das artes, das belas artes, do luxo, supostamente derivadas de sua sensibilidade estética nacional.

Com relação à Exposição de 1855, de acordo com Mainardi (1987, p. 30 *apud* Kostova, 2011, p. 45) houve muita resistência entre a classe artística em participar do evento explicitamente definido como industrial, dado à imposição de uma simbiose entre arte e técnica que tornava a primeira tributária da segunda de forma utilitária. Para Kostova (2011) esses debates são muito reveladores da posição ambígua da França em relação à modernidade industrial, tese central de sua obra, a qual será a fonte de uma ansiedade coletiva apropriada politicamente de forma reacionária das exposições parisienses do entreguerras.

Para a autora (Kostova, 2011), a primeira exposição francesa evidenciou assim duas imagens concorrentes da modernidade da França - uma convencida no poder da ciência e da indústria; a outra, vendendo noções da identidade nacional francesa baseada na sensibilidade artística superior. Todas as exposições subsequentes tentariam, sem êxito, unir essas duas imagens em um todo coerente. Shanny Peer ligou a realidade cultural e sociológica dos camponeses proprietários, artesãos, trabalhadores urbanos e do pequeno comerciante à atitude ambivalente da França em relação à modernidade industrial (Peer, 1998); que gerou uma imagem específica da identidade nacional francesa e influenciou profundamente a exposição internacional de 1937, conforme veremos no próximo capítulo.

3.2. 1867: Haussmanização, utopia saint-simoniana e luta de classe

No final da década de 1860, de fato, Paris havia tornando-se "a Capital do século XIX" (Benjamin, 2006, p. 40). O desenvolvimento comercial e financeiro e a emergência da grande industrial haviam feito de Paris uma das maiores cidades da Europa. Um audacioso (invasivo e violento) projeto urbanístico, levado a cabo desde o começo de 1850 pelo prefeito de Paris Barão Haussmann, havia remodelado completamente a capital francesa. Ela embelezou a cidade, mas a custa da população mais pobre, expulsa do centro para as periferias em um processo de rara selvageria. Segundo Benjamin:

> A atividade de Haussmann incorpora-se ao imperialismo napoleônico que favorece o capitalismo financeiro. Em Paris, a especulação está em seu apogeu. As expropriações Haussmann suscitam uma especulação que beira a trapaça. As sentenças da Corte de Cassação, inspiradas pela oposição burguesa e orleanista, aumentaram os riscos financeiros da hausmannização. Haussamann tenta reforçar sua ditadura, colocando Paris sob um regime de exceção. Em 1864, num discurso na Câmara, ele dá livre curso a seu ódio contra a população instável das grandes cidades. Essa população aumenta constantemente devido a seus empreendimentos. A alta dos aluguéis expulsa o proletariado para os subúrbios. Por isso os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Constitui-se o "cinturão vermelho" operário. Haussmann deu a si mesmo o título de "artista demolidor" (2006, p. 64).

Dessa forma, em um ímpeto despótico, Haussmann levou a cabo as transformações urbanas exigidas pelo livre mercado. Erguem-se ilhas de consumo e sedução onde figuram cafés, lojas luxuosas, *Grand magazines*, óperas, estações ferroviárias, "panoramas", praças, parques ajardinados e mansões citadinas dividem-se em meio a largos e espaçosos bulevares, que facilitam o movimento logístico de pessoas, bens e serviços. Porém essa inciativa é ao mesmo tempo estratégica. Segundo Benjamin:

> A verdadeira finalidade dos trabalhos de Haussmann era proteger-se contra a eventualidade de uma guerra civil. Queria tornar para sempre impossível a construção de barricadas nas ruas de Paris. Com a mesma intenção, Luís Filipe já introduzira o calçamento de madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam um papel considerável na revolução de fevereiro de 1848. Engels tratou dos problemas de tática nas lutas de barricadas. Haussmann procura preveni-los de dois modos. A largura das ruas tornará impossível a construção de barricadas, e novas vias ligarão em linha direta as casernas aos bairros operários (2006, p. 64).

Podemos concluir que Haussmann leva a cabo um processo de *gentrificação* em Paris. Ao modernizar a cidade, canalizando rios e córregos, criando uma rede de saneamento básico, trazendo iluminação pública e fornecimento de gás, assentando calçamento às ruas, também a higieniza. Mas essa higienização é um pretexto para a expulsão dos pobres, por meio da demolição, reintegração de posse, fraude e especulação imobiliária. O centro da cidade torna-se o topo de uma hierarquia social determinada pelo local de habitação no tecido urbano. Mas essa *gentrificação* também serve ao controle do Estado sobre os cidadãos, seja na determinação material e espacial da estratificação social (delimitando zonas para a suspensão dos direitos constitucionais e para a livre ação da violência policial), seja para deter rebeliões e motins.

Paris simultaneamente tornava-se o centro mundial da moda e da novidade. As multidões tomavam as ruas e os largos bulevares e novos tipos sociais, determinados pelo comportamento e sobretudo, pela vestimenta e outros itens de distinção apareciam: os banqueiros e industriais, os ricos comerciantes, os burocratas, militares, *cocotes*, artistas boêmios, *parvenus*, *flâneurs*, dândis. Todos circulavam, vendo e sendo vistos, encantando-se com as intermináveis vitrines, contemplando as mercadorias e o luxo que as envolvia sob uma iluminação feérica.

Grandes lojas de departamentos como *Le Printemps* (fundado em 1865), *La Samartaine* (1869), e o *Le Bon Marché* exibiram artigos baratos, mas bem trabalhados, que cumpriram a ideia de "loja barata" da primeira exposição francesa. As novas estações de caminho de ferro (Gare du Nord) ligavam Paris há sempre crescente rede de ferrovias (incluindo a primeira ponte ferroviária desenhada pelo jovem Gustave Eiffel). Novos bancos,

como o *Crédit Lyonnais* (fundado em 1863) e a *Société Général* (1864), atestam o crescimento da economia francesa. Companhias de navegação levavam o pavilhão tricolor e seus produtos aos quatro cantos do mundo, de onde voltavam abarrotados de matérias primas.

As visões otimistas da exposição de 1855 pareciam ter sido realizadas: a indústria e as finanças francesas podiam competir livremente, sem leis tarifárias protetoras, contra qualquer outra nação do mundo. A França conseguia equiparar-se industrialmente nesta década à própria Inglaterra e assumia na economia um seguro liberalismo. O ator principal neste palco de encanto e fetiche era a burguesia enriquecida, adepta de ideias liberais (na economia), que controlava sob o bonapartismo renascido os negócios e mantinha um elevado padrão de vida citadino, elegante e moderno.

E justamente quando todos os caminhos pareciam levar à Paris, que o governo decidiu levar a cabo a maior exposição já realizada, uma que sobrepujasse em brilho e esplendor todos os antecedentes. Em 1867, sete milhões de pessoas vieram ver a resposta do Imperador Napoleão III ao desafio lançado antes pela Exposição Internacional de Londres de 1862. Onze anos após a primeira *Great Exhibition* de 1851, os britânicos provaram ao mundo que não era fácil repetir um sucesso retumbante, falhando em superar sua primeira experiência. Napoleão III decidiu, sete anos após a primeira exposição universal francesa, que os franceses podiam e deveriam ultrapassar os esforços de seu antigo rival e aliado, agora de uma vez por todas. Era hora de o povo francês tornar a proclamar, com mais eloquência, que a Grã-Bretanha não era a única nação capaz de exibir seus recursos nacionais de talento industrial e artístico (Chandler, 2016g).

Neste sentido, segundo Walter Benjamin, "a fantasmagoria da cultura capitalista atingiu seu desdobramento mais brilhante na exposição universal de 1867. O império está no auge de seu poder. Paris afirma-se como a capital do luxo e das modas. Offenbach prescreve o ritmo da vida parisiense" (2006, p. 45). Diante das multidões reunidas no Champs de Mars, desfilam, lado a lado, mercadorias, inventos impressionantes, máquinas novas e cabeças coroadas: o Czar Alexandre III, Frederico Guilherme da Prússia e seu conselheiro Otto von Bismarck, Luís II da Baviera, o sultão Ab-ul-aziz do Egito (Bouin e Chanut, 1980, p. 80).

De acordo com Pesavento, o evento visto de hoje é admirado como uma espécie de símbolo da modernidade, naquilo que esse fenômeno, como experiência histórica, apresenta de mais característico:

> O sentido do exibicionismo burguês, levado às suas últimas consequências; a exteriorização da exemplaridade do capitalismo e da genialidade de seus protagonistas; as técnicas fetichistas de persuasão empreendidas pela burguesia para manter a tutela sobre as classes subalternas. Todavia, como processo dialético, a

> exposição revelou todas as antinomias do modelo histórico no qual se realizava (Pesavento, 1997, p.117).

De fato, a Exposição Universal francesa de 1867 foi o canto do cisne do Segundo Império. Por muito tempo, nostalgicamente ou com pesar lembraram-se dela. Henri Lavedan em um discurso acadêmico, lembrou-se da febre causada pela opereta de Jacques Offenbach, *La Grand Duchesse de Gerolstein* em pleno recinto de teatro da Exposição, a qual foi o maior sucesso de bilheteria da trajetória deste célebre compositor, ícone da cultura francesa do período e um dos primeiros sucessos da música de repercussão verdadeiramente internacional:

> Durante dez anos, esta verve do ator cômico e esta inspiração inebriada do músico rivalizam entre si em fantasia e criação, para atingir em 1867, durante a Exposição, seu apogeu de hilaridade, a expressão última de sua loucura. O sucesso desse teatro, já tão grande, tornou-se um delírio, algo que nossas pobres vitórias de hoje não podem dar uma ideia. Paris, naquele verão, teve uma insolação (Lavedan, 1889 *apud* Benjamin, 2006, p. 212)[28].

Já Michel Chevalier teria dito, com tristeza, que a exposição de 1867 "fora um meteoro luminoso, mas passageiro, sobre um horizonte destinado a se obscurecer e a ser atingido por uma tempestade" (Lemesle *et al*, 2008, p. 19). Já Raymond Isay, refletindo seus sentimentos sobre o contexto da exposição internacional de 1937 que testemunhava, teria escrito sobre 1867: "uma imensa festa de verão, uma espécie de *Garden-Party* sob um céu carregado de tempestade" (Isay, 1937, p. 81 *apud* Pesavento, 1997, p. 117).

A exposição universal de Paris era proclamada como uma festa da paz e da solidariedade entre os povos por Napoleão III. Mas o contexto político e diplomático internacional estava carregado de estática e não parecia indicar que uma nova era de harmonia e progresso se iniciaria, pelo menos para a França. O Czar da Rússia, Alexandre III, enquanto visitava Paris para participar da exposição, sofreu um atentado (Pesavento, 1997). A aventura francesa na tentativa de criar uma "América Latina" sob sua esfera de influência caiu por terra, com a derrota do imperador fantoche Maximiliano de Habsburgo do México, fuzilado com justiça inflexível pelo presidente mexicano Benito Juárez em sua vitória após anos de guerra civil, apoiada pelos Estados Unidos orientado pela Doutrina Moore. A notícia de sua morte chegou a Napoleão III momentos antes de iniciarem-se as solenidades de distribuição dos prêmios (Pesavento, 1997).

Se a rivalidade franco-britânica se amainou desde 1853, adveio em seu lugar um agudo enfrentamento com a Prússia, que mal terminada a Exposição desembocaria em uma

[28] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [2a, 1].

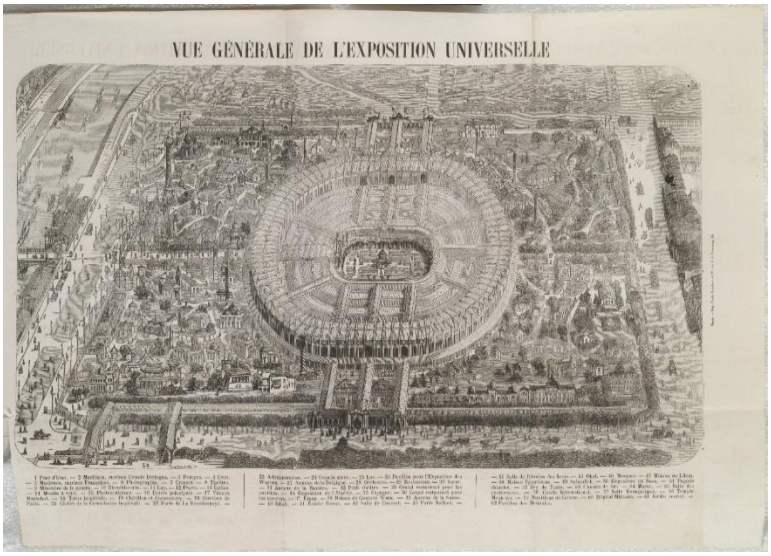
breve, porém violenta guerra. O exército imperial seria batido em Sedan em 1870, Napoleão III resignaria, Paris seria sitiada. Em meio ao caos da derrota militar e do *debacle* do Segundo Império, o *Reich* Alemão seria proclamado em pleno Palácio de Versalhes, unificando tardiamente todos os principados germânicos em conjunto as ex-províncias francesas da Alsácia Lorena, formando uma das mais poderosas nações do mundo.

Após tal humilhação, as tensões sociais a tanto tempo reprimidas entre os trabalhadores e a burguesia emergiriam explosivamente no motim de Paris que ressuscitaria as barricadas de 1848: a Comuna de Paris de 1870-1, onde a república social, a democracia, o socialismo, o comunismo e o jacobinismo deixaram de ser espectros e materializaram-se, fazendo estremecer a sociedade burguesa como nunca. Mistura de festa e tensão, celebração e medo, a exposição universal de 1867 tinha seu verso e reverso.

Quando se trata de discutir este evento, deve-se destacar a exemplaridade que sua estrutura classificatória e organizacional atingiu. De acordo com Júlia Kostova (2011) a articulação mais coerente da modernidade racionalista francesa foi discutida na exposição de 1867, que expressamente procurou se definir contra o ecletismo e a falta de clareza do evento de 1855. A exposição prometeu coletar amostras de todos os empreendimentos humanos e se tornou, em muitos sentidos, o seu modelo padrão. O impacto do evento foi profundo e duradouro, de tal forma que, segundo Al Assal (2014), a França quase conseguiu criar um órgão internacional para a padronização, gerenciamento e planejamento de exposições futuras, o qual se tivesse de fato existido, teria antecipado o BIE em mais de oitenta anos.

Todo o espaço do Champ-de-Mars serviu para implantar um enorme edifício instalado no meio de um parque repleto de pavilhões e fábricas (Lemesle *et al*, 2008). Intitulado *Palais Omnibus* (Figura 6), era construído em vidro e ferro pelos engenheiros Joseph Krantz, Léopold Hardy e Gustave Eiffel e concebido pelo Comissário da exposição, sociólogo, engenheiro politécnico Frédéric Le Play. Tratava-se de uma grande construção oval que se estendia por quase 500 metros de comprimento e 386 metros de largura, formada por cinco anéis concêntricos em torno de um jardim central, reúne as exposições de todas as nações. Intelectual saintsimoniano, Le Play preparou um método cuidadoso para a exposição, que se expressou arquitetonicamente ao subordinar a estética à classificação e exibição: cada galeria seria dedicado a um tipo de produto exposto – totalizando uma coleção de cada ramo da atividade humana - e cada país teria direito a uma sessão do palácio para si. A galeria periférica, mais alta e larga do que todas as outras, foi usada exclusivamente para a exibição de máquinas.

Figura 6 – O Palais Omnibus da exposição universal de 1867



Fonte: Joubert (1867, s/p)
Legenda: Gravura de Trichon. O edifício circular no centro da imagem é o Palais Omnibus, que continha uma grande parte da exposição. O Palácio foi construído segundo o plano de Frédéric Le Play e Jean-Baptiste Krantz, e abrigou as exibições de diversos países sob um sistema classificatório rigoroso. A França ocupou cerca de 40 por cento de sua superfície total. O mapa mostra todos os outros pavilhões e seções estrangeiras da feira, a maioria dos quais situados em torno do Palais.

Se as multidões de visitantes escolhiam circular pelas largas avenidas internas e concêntricas do *Palais Omnibus*, poderiam observar a singular distribuição comparativa dos produtos de uma mesma categoria, mas de diversos países diferentes (Cizeron, 2009). Se por outro lado, escolhiam percorrer transversalmente o recinto de exposição por meio das calçadas radiais, estas poderiam encontrar a descrição taxonômica de um país, de uma nação, povo ou região. Esta forma de classificação dos processos do trabalho – na sua totalidade combinada e idealizada dos objetos, meios, forças e produtos - foi considerada na época como verdadeiramente universal (Cizeron, 2009).

As cinco galerias concêntricas do Palais Omnibus receberam produtos de dez grupos de exibição predeterminados, com 95 classes específicas: I. Obras de arte; II. Materiais aplicados às artes liberais; III. Móveis e outros objetos destinados à habitação; IV. Vestimentas e outros objetos usados pelas pessoas (tecidos inclusos); V. Produtos (brutos e trabalhados) das indústrias extrativistas; VI. Instrumentos e processos das artes usuais; VII. Alimentos de diversos graus de preparação (frescos e preparados); VIII. Produtos vivos e espécimes de estabelecimentos de agricultura; IX. Produtos vivos e espécimes de estabelecimentos de horticultura; X. Físico e moral da população (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 78-80). Segundo Kostova (2011), em contraste com o sistema

classificatório das feiras britânicas, que organizavam os produtos por tipo, os itens exibidos em 1867 foram classificados pelo seu propósito de produção, ligando objetos com seu valor social como uma forma de modelar a possibilidade de transformação social e não apenas consumo.

Apesar do rigor pedagógico na classificação, a exposição não deixou de ser um espetáculo. Inaugurada em 1 de abril, a Exposição Universal de Paris 1867 recebeu aproximadamente 15 milhões de visitantes em 217 dias de duração e contou com mais de 52 mil expositores, dos quais 30% eram franceses, que trouxeram mercadorias dos quatro cantos do mundo – recompensados por 19 mil premiações, das quais 50% foram arrebatadas por franceses (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). Na galeria das máquinas (Figura 7), aparelhos movidos a vapor começavam a dividir espaço com outros a gás e a ar comprimido (Pesavento, 1997, p. 127).

Figura 7 – A construção da galerie des machines (1867)

Fonte: Grand album de l'Exposition universelle, 1867 (1868, p. 03).
Legenda: Obra de construção da galerie des machines no Palais du Champ-de-Mars, antes da exposição universal de 1867. O Palais tinha uma estrutura circular, com várias galerias e um jardim. Ele continha uma parte importante das exibições. O tema central da gravura e da exposição girou em torno da mecanização da indústria e foi dedicada a instrução dos trabalhadores sobre o potencial emancipador da ciência e tecnologia aplicada à produção. Nela, a utopia Saint-Simoniana mostrou-se incapaz de compreender e expressar que as causas da degradação do trabalhador durante a revolução industrial deviam-se justamente à mecanização. Neste sentido ela serviu a princípios ideológicos em pró da classe dominante proprietária dos meios de produção

Novas técnicas e fontes de energia marcavam presença, como o petróleo, o ácido fênico e o alumínio (Pesavento, 1997). Comemorava-se o fim próximo das obras de abertura do canal de Suez (Pesavento, 1997) para a alegria mais profunda dos Saint-Simonianos, a qual não apenas iria tornar mais dinâmico o comércio mundial como levariam o reino do Egito a bancarrota e a perda dos direitos aduaneiros do canal até a metade do século XX.

A invenção do escafandro, mostrado em operação em um amplo aquário e o uso de balões e aeróstatos para sobrevoar o parque de exposições encantavam os presentes (Pesavento, 1997, p. 128) e os levavam a crer que os romances de Júlio Verne eram na realidade profecias. Os Estados Unidos exibiam prodigiosas máquinas de costura; a Prússia trazia a público um temerário e gigantesco canhão da Krupp (Pesavento, 1997). O primeiro cabo submarino de telégrafo unindo França e Inglaterra foi inaugurado (Le Play, 1867, p.167 *apud* Pesavento, 1997, p. 127). E por fim, a eletricidade, que se tornaria a fada madrinha das exposições que se seguiriam, fez uma tímida primeira aparição.

Ao mesmo tempo, a decisão um tanto contraditória de afixar etiquetas de preços a todos os itens em vista sinalizou o objetivo da exposição de promover o consumo de massa como integral para a experiência moderna (Benjamin, 2006, p. 224)[29]. Foram criadas nesta ocasião técnicas precisas de exposição, organizadas em um Álbum dedicado a instruir expositores das diversas nações em como dispor as mercadorias em seus estandes:

> Uma regra fundamental, que logo se percebe através da observação, é que nenhum objeto deve ser colocado diretamente no solo no mesmo nível das vias de circulação. Os pianos, os móveis, os instrumentos de física, as máquinas devem ser exibidas sobre um pedestal ou piso elevado. As instalações que convêm empregar compreendem dois sistemas bem distintos: a exposição em vitrines e aquelas ao ar livre. De fato, certos produtos devem, por sua natureza ou por seu valor, estar ao abrigo do ar ou da mão; outros ganham em ser expostos a descoberto (Exposition Universelle de 1867, 1866, p. 05 *apud* Benjamin, 2006, p. 230)[30].

Técnicas semelhantes de exibição também foram empregadas na primeira exposição do império colonial francês, com representações de suas populações e culturas - na época formado pela Cochinchina, Senegal, Taiti, Ilhas Marquesas, Guadalupe, Martinica, Nova Caledônia, Guiana Francesa, Saint-Pierre et Miquelon, Costa do Marfim, Gabão, Madagascar, Reunião e Índia Francesa (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992) (Figura 8). A intenção era transmitir a ideia de propriedade francesa sobre as colônias e suas práticas culturais (Kostova, 2011). No entorno da construção principal estava uma variedade de edifícios esparsamente distribuídos: estufa, aquário, escola, fazenda, chalé, cabana, teatro, café, igreja, templo

[29] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [8a, 5].
[30] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [13, 1].

egípcio, mesquita tunisiana, moinho, banho turco, farol, fábrica, leiteria, *isba* (cabana russa típica) (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992).

Figura 8 – Acesso a Rue d'Afrique, através da galerie des machines

Fonte: Grand album de l'Exposition universelle, 1867 (1868, p. 35).
Legenda: "Quem visitava pela primeira vez o Campo de Marte era tomado por uma impressão singular. Fora da avenida central, pela qual se chegava, via-se num primeiro momento... apenas ferro e fumaça.... Essa primeira impressão exercia tal sedução sobre o visitante que, negligenciando as distrações que o tentavam de passagem, apressava-se para se reunir ao movimento e ao barulho que o atraíam. Em todos os lugares em que as máquinas estavam momentaneamente paradas, explodiam os acordes dos órgãos movidos a vapor e as sinfonias dos instrumentos de cobre" (Doncourt, 1889, p. 111-112 *apud* Benjamin, 2006, p. 222) [G 7a, 5].

Assim, a exposição imitava desenvolvimentos selecionados no mundo exterior e trabalhava ativamente para assegurar aos visitantes a existência de uma realidade correspondente além dos limites da feira. Este esforço frequentemente girava em torno da dissolução das fronteiras físicas e conceituais entre o recinto de feiras e a paisagem urbana. A feira de 1867 iniciou esta prática desenvolvendo o campo baldio e frequentemente não utilizado do *Champs de Mars* no edifício racionalista e transparente de Le Play (Lemesle *et al*, 2008, p. 81). A transformação da paisagem urbana representou simbolicamente o triunfo da razão e da ordem sobre a natureza e a história, traçando o progresso de forma linear e oferecendo um vislumbre invejável do futuro. Todas as feiras subsequentes, incluindo a de 1937, ressaltaram a continuidade entre as exposições encenadas e o mundo além de seus limites como forma de tranquilizar os visitantes de sua veracidade e autenticidade.

A criação do *Palais Omnibus* foi, neste sentido, uma obra-prima de planejamento. Depois da vasta coleção de objetos da exposição - reunida todo o mundo e todas as épocas da história humana -, esta exposição convidou os visitantes a refletirem sobre conceitos e sistemas que os uniam. Cada país tinha um tipo diferente de moeda e cada cultura tinha seu sistema único de pesos e medidas, o que dificultava muito o funcionamento de um mercado verdadeiramente internacional. Os comissários da exposição esperavam que essa exibição induzisse pessoas influentes - especialmente aquelas envolvidas com o comércio mundial - a formular um padrão internacional monetário, de pesos e medidas. Uma vez que os britânicos monopolizavam a moeda que se tornou padrão por sua estabilidade em relação ao ouro – a Libra Esterlina – e aos poucos padronizava o tempo no mundo por meio do Meridiano de Greenwich, os franceses foram bem-sucedidos em impor o sistema métrico decimal.

O que está em curso na exposição é a materialização arquitetônica e museográfica de uma visão sinóptica. As relações dialéticas entre moção e êxtase, fluxos e movimentos, interiores e exteriores, espaço e lugar, cidade e campo, França e Europa, Capital e sua periferia, Império e Colônia, passado e presente – tudo podia ser investigado, representado, simulado, imitado, rejeitado, transformado, deslocado. Conforme uma publicação autorizada pela comissão imperial mencionou sobre o *Palais Omnibus:*

> Dar a volta nesse palácio, circular como o equador, é literalmente girar em torno do mundo; vieram todos os povos: inimigos vivem lado a lado. Assim como na origem das coisas o Espírito divino pairava sobre a orbe das águas, ele paira sobre esse orbe de ferro (Giedion, s/a, p. 41 *apud* Benjamin, 2006, p. 212)[31].

O didatismo, segundo Júlia Kostova (2008), deriva de um enciclopedismo iluminista herdado por Le Play, que fez dele uma propriedade intrínseca de todas as exposições universais francesas daquele momento em diante. A preocupação pedagógica de ensinar as massas de visitantes sobre as novas invenções científicas e tecnológicas e sobre outras culturas e territórios fez surgir diversos pavilhões educacionais, os quais faziam uma representação do moderno e do novo em um quadro controlável e menos ameaçador. A cultura dominante e seus valores éticos-morais eram transmitidos aos visitantes por meio de uma educação organizada por meio da exibição de representações idílicas e livres de conflitos e contradições sobre a classe tralhadora, tanto francesa quanto colonial. Sobre os princípios didático-pedagógicos das exposições universais parisienses, disse Heloísa Barbuy:

> Há, portanto, um princípio educativo-doutrinário subjacente a toda a empreitada das exposições. A partir dos discursos, projetos e explicações que antecedem suas

[31] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [2, 4].

> realizações, e pela buscou afirmação de princípios nela contidas, percebe-se que, de fato, são elas montagens calcadas num arcabouço muito sólido de valores e intenções: se são, primeiramente fóruns para a atividade comerciais ligadas à indústria, vão além disso e propõem-se como formas poderosas (por que materialmente construídas) de educação doutrinária. Vê-se que são extremamente planejadas e que se constroem como verdadeiras materializações de mundo que se quer, conscientemente, difundir (1999, p.17).

De acordo com Júlia Kostova (2011), Le Play era, além de um saint-simoniano cristão da linha de Enfantin, também um estudioso de ciências sociais preocupado com a moralidade e os bons costumes no interior das famílias da classe trabalhadora. Unidade fundamental de uma economia industrializada, a família proletária na visão de Le Play deveria ser poupada de condições de vida degradantes e corruptoras do corpo e da mente, por meio de uma combinação de preceitos de ordem conservadora dos costumes com políticas públicas do Estado. A exposição deveria ser uma plataforma didática, universal e propedêutica para estruturação de projetos de reforma social de viés liberal e humanista, empregando para tal o recurso lúdico da diversão e do entretenimento em nome da defesa das virtudes do comércio, da ciência e da indústria – esta mensagem deveria ser igualmente compreensível aos trabalhadores como para a alta burguesia (Kostova, 2011).

Os trabalhadores passaram a receber cada vez mais incentivos para participar das exposições e de seu programa de educação liberal via entretenimento. A taxa de entrada regular na exposição de 1867 foi fixada em cerca de 1 a 2 francos, variável conforme o horário e o dia da semana (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 76) - "um preço totalmente acessível para os trabalhadores", argumentou Le Play, os quais frequentemente gastavam tanto em entretenimento "menos instrutivo e mais depravado"(Van Wesemael, 2001, p.265 *apud* Kostova, 2011, p. 54). O dia da abertura do evento, por outro lado, estava com o valor de entrada fixo em 20 francos (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 76), o que evidencia uma clivagem de classe social e uma tentativa de evitar que burgueses e proletários frequentassem o mesmo espaço naquela data em especial.

Ocorreram diversas formas de subsidiar a participação proletária na exposição: mais de 30 mil bilhetes gratuitos para a exposição; passagens ferroviárias e hospedagem com descontos; passes semanais para múltiplas vistas; fundos de compensação por perda de salário; mesmo alguns empregadores chegaram a solicitar que seus funcionários participassem do evento - tudo para garantir que testemunhariam e experimentariam em primeira mão a poderosa narrativa mestre do evento como um todo (Van Wesemael, 2001, p. 319 *apud* Kostova, 2011, p. 54). Essa forma de subsídio seria doravante incorporada em todos os eventos seguintes. A exposição internacional de 1937 lançaria mão destas estratégias para

facilitar a visita de trabalhadores e turistas, tanto a franceses como estrangeiros – a chamada *carta de legitimação.*

De acordo com o plano de Le Play, o didatismo das exposições funcionou de forma sutil. De acordo com Heloísa Barbuy (1999), as exposições retrospectivas como a da História do Trabalho na Exposição de 1867 pretendiam reconstituir materialmente o passado, permitindo comparações da capacidade humana, entre vários períodos, no caminho evolutivo do progresso e do desenvolvimento-no-tempo. O realismo plástico nestas exibições era alcançado com técnicas museógrafas, com cada representação baseada no conhecimento científico de ramos como a etnologia e arqueologia. Seu objetivo era buscar no passado da humanidade, de forma pragmática, um contraponto à sociedade moderna industrial e evoluída. Trata-se de induzir por analogia certas práticas no mundo atual, estabelecido sobre determinadas escalas e hierarquias, e não tanto a de fazer conhecer tal qual era de fato no passado representado.

Na exibição da História do Trabalho, como era geralmente o caso nas exposições, a máquina aparecia como um verdadeiro *Deus ex machina*, uma intervenção miraculosa, uma salvação definitiva para desembaraçar subitamente um enredo complexo de relações contraditórias, antagônicas e muitas vezes violentas entre as classes sociais na segunda fase da revolução industrial. A redenção trazida pela mecanização, de acordo com Kostova (2011) era para todos: os industriais podiam aumentar a margem de lucro tanto pela acessibilidade a novos mercados quanto pela economia de tempo e material (além de mão de obra por meio da automação); aos consumidores, em especial a burguesia, já que uma série cada vez mais diversificada de produtos industriais podiam agora ser fabricados a baixo preço, com qualidade consistente e menos defeitos por sua padronização; e ao trabalhador, por supostamente livrá-lo das agruras do esforço desgastante.

No entanto, a ideia de que a máquina representava uma continuação lógica ou desenvolvimento de ferramentas primitivas e tradicionais baseava-se numa falácia, como argumentou Karl Marx em *O Capital* (lançado naquele ano), uma vez que existiam diferenças qualitativas essenciais entre as duas. De acordo com Marx (1996b), era possível encontrar no interior das máquinas, via de regra, todas as ferramentas e aparelhos usados por artesãos e trabalhadores no ato de fabricação dos produtos, mesmo que estivessem em muito alteradas em relação ao seu desenho original. A diferença reside justamente no fato de que serem implementos mecânicos e não implementos humanos - onde cada peça pode ser criada por mão humana, mas depois de montada como um sistema mecânico, funcionará realizando tarefas análogas a de artesãos humanos - "a máquina propriamente dita é um mecanismo que,

depois de ser posto em movimento, executa com as suas ferramentas as mesmas operações que anteriormente eram feitas pelo trabalhador com ferramentas semelhantes" (Marx, 1996b. p. 09).

Se o trabalho com as manufaturas era organizado pelos trabalhadores e por eles possuído - visto o quanto sua especialização era necessária nos processos de produção -, a máquina implicou numa objetivação do saber-fazer dos trabalhadores, materializada numa coleção de ferramentas que formava um sistema mecânico capaz de reproduzir seu trabalho empregando uma fonte externa de energia (tração animal, hidráulica, eólica, a vapor, etc). A máquina pertencia aos proprietários dos meios de produção, a burguesia, que expropriou os trabalhadores especializados de suas habilidades, tornando-se também proprietária dos meios tecnológicos de produção. O resultado era um processo crescente de divisão internacional do trabalho e dos meios tecnológicos de produção, a qual causava um quadro crescente de alienação intelectual e técnica dos trabalhadores, uma vez que suas habilidades eram objetivadas na máquina e, portanto, expropriadas pelo capitalista.

No capítulo XIII do primeiro livro de *O Capital*, intitulado *Maquinário e indústria moderna*, Marx descreve um cenário deprimente na Inglaterra sobre os efeitos das máquinas sobre a vida dos trabalhadores: Trabalho feminino e infantil com remunerações abissais, ampliação da jornada de trabalho e da intensidade do trabalho, e mesmo a morte do trabalhador, por esforço ou desemprego. A forma com que se opera esse fenômeno é descrito por Marx:

> Assim que o manejo da ferramenta passa à máquina, extingue-se, com o valor de uso, o valor de troca da força de trabalho. O trabalhador torna-se invendável, como papel-moeda posto fora de circulação. A parte da classe trabalhadora que a maquinaria transforma em população supérflua, isto é, não mais imediatamente necessária para a autovalorização do capital, sucumbe, por um lado, na luta desigual da velha empresa artesanal e manufatureira contra a mecanizada, inunda, por outro lado, todos os ramos mais acessíveis da indústria, abarrota o mercado de trabalho e reduz, por isso, o preço da força de trabalho abaixo de seu valor. (Marx, 1996b, p.62).

A reflexão conceitual de Marx é seguida pela concretude das evidências históricas, sobre as quais construiu de forma materialista suas afirmações em primeiro lugar:

> A história mundial não oferece nenhum espetáculo mais horrendo do que a progressiva extinção dos tecelões manuais de algodão ingleses, arrastando-se por décadas e consumando-se finalmente em 1838. Muitos deles morreram de fome, muitos vegetaram com suas famílias a 2 1/2 pence por dia. Em contraposição foram agudos os efeitos da maquinaria algodoeira inglesa sobre a Índia Oriental, cujo governador-geral constatava em 1834/35: 'A miséria dificilmente encontra um paralelo na história do comércio. Os ossos dos tecelões de algodão alvejam as planícies da Índia' (Marx, 1996b, p.62).

Conforme bem expressou Júlia Kostova (2011), apesar da mensagem deslumbrante e otimista que as exposições disseminavam por meio de seu processo lúdico, ao justapor máquinas ao lado das mercadorias, essas exibições enfraqueceram as próprias afirmações sobre o potencial libertador destas mesmas máquinas, ao vincularem o produto final e a máquina, também extirpou o trabalhador da equação. As imagens benevolentes da máquina e de seus proprietários ocultavam o fato das condições que as empresas industriais criavam para os trabalhadores. Na realidade, em vez de aliviar as tarefas mais difíceis relacionadas com a produção, novas tecnologias foram implementadas para realizar tarefas mais fáceis, tendo em vista as capacidades mecânicas e intelectuais mais simples que tinham, deixando assim os trabalhadores com o maior esforço ou tarefas demoradas. As máquinas impuseram o tempo da produção, arrastando os trabalhadores para acompanhar seu ritmo vertiginoso e incessante. De debaixo da superfície do espetáculo da maquinaria, ligado a um processo de doutrinação com o objetivo de invadir o trabalho e a existência dos trabalhadores, observou-se um espetáculo de expropriação (Kostova, 2011). "Os saint-simonianos previram o desenvolvimento da indústria mundial" dizia Benjamin, "mas não a luta de classe. Eis por que, apesar de sua participação em todos os empreendimentos comerciais, por volta da metade do século, deve-se constatar sua impotência nas questões relativa ao proletariado" (Benjamin, 2006, p. 57).

No entanto, o conteúdo prescrito como subtexto ideológico inerente às atrações da exposição não atingiram sempre os trabalhadores da forma que a burguesia e seus intelectuais orgânicos poderiam imaginar. Eles não eram uma mão de obra irrefletida e impotente de expropriados pelo capital apenas. Com frequência usavam essas ocasiões para seus próprios objetivos, procurando organizar-se e conscientizar-se mutuamente sobre a exploração sofrida em seus ambientes de trabalho.

Os delegados eleitos pelas associações de trabalhadores franceses discutiam até tarde da noite, mesmo após o encerramento das visitações na Exposição, na escola da *Passage Raoul*, chamada de Parlamento Operário (Henry Fougère, 1905, p. 163-164 *apud* Benjamin, 2006, p. 221)[32]."Nos três ou quatro relatórios das delegações de operários que participaram da exposição universal de 1867, exige-se a dissolução dos exércitos permanentes e o desarmamento" (Henry Fougère, 1905, p. 163-164 *apud* Benjamin, 2006, p. 222)[33]. Eles também exigiam melhores condições de trabalho e direitos e se organizaram para negociar com os patrões - como a abolição do sistema de *livrets*, pagamento igual para as trabalhadoras

[32] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [G 7a, 2].
[33] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [G 7a, 4].

ou a exigência de jornadas de dez horas por dia (Henry Fougère, 1905, p. 84 *apud* Benjamin, 2006, p. 221)[34].

Por outro lado, os industriais e organizadores, das exposições temiam que esses eventos pudessem mobilizar os trabalhadores contra o sistema estabelecido e insistissem em minimizar o contato entre as delegações e os sindicatos dos trabalhadores internacionais e nacionais - mesmo assim, a proibição de reunião entre trabalhadores foi suspensa temporariamente durante a exposição de 1867, para permitir que estes espalhassem entre si relatos sobre as maravilhas que testemunharam nas exposições (Kostova, 2011). Conforme veremos no próximo capítulo, a exposição de 1937 serviu de veículo para a manifestação do descontentamento da classe operária francesa com suas condições de trabalho. Uma série de greves gerais foram organizadas para pressionar o governo na concessão de direitos trabalhistas relativos à aumentos salariais, direito à manifestação, greve e sindicalização.

3.3. 1878: A alvorada do nacionalismo

Quem poderia supor que no verão de 1870, a França iria perder duas províncias, que seus exércitos seriam derrotados, que seu imperador seria capturado e deposto por uma revolução? O império estava no auge, Napoleão III jogava no tabuleiro europeu uma perigosa disputa por hegemonia sobre o continente. Auxiliava na unificação da Itália contra a Áustria, mas lutava contra os republicanos italianos a favor do Papa e de Roma. Apoiava os nacionalistas poloneses contra a Prússia e contra a Rússia, ao mesmo tempo que tentava impedir que um príncipe alemão assumisse o trono espanhol. Não sabia se tentava anexar Luxemburgo ou parte da Bélgica, provocando simultaneamente Inglaterra e Confederação Germânica. Isolava-se sem perceber. Quando o rei da Prússia se recusa em negar sua pretensão ao trono espanhol, explode a guerra e a França é tomada por um frenesi nacionalista. “Viva a Guerra, para Berlim! ” Gritavam os cidadãos nos bulevares de Paris (Ferro, 2013, p. 312). Apesar do fervor, as tropas francesas estavam menos organizadas e não conseguiram fazer frente à máquina de guerra prussiana. O exército foi flanqueado e Napoleão III acabou cercado em Sedan.

Os desanimados republicanos agarram a oportunidade única e o corpo legislativo depõem o imperador. A república em nome da defesa nacional proclamada quase ao mesmo tempo em que Paris é sitiada pelos prussianos. A luta prossegue com os exércitos franceses se

[34] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [G 7, 5].

reagrupam nas províncias, enquanto comunas são organizada em todas as cidades e a guarda nacional convocada para protegê-las. O político eminente Gambetta foge espetacularmente do cerco parisiense de balão e assume o controle das tropas em uma posição mais segura, enquanto os parisienses morrem de frio e fome (Ferro, 2013). Quando o exército republicano foi batido em Metz, soube-se em Paris que não apenas o governo estava solicitando a rendição com a Prússia, mas que havia suprimido o soldo da guarda nacional e que se planejava abolir a moratória das rendas.

A população ficou possuída pela ira. Bastou uma pequena fagulha e tudo explodiu. Foi o que aconteceu em 18 de março, quando as tropas do governo vieram tomar os canhões comprados para a guarda nacional com o dinheiro dos parisienses para a proteção da cidade. A guarda nacional em conjunto aos populares se sublevou e fuzilou os generais do governo. Enquanto a rebelião se espalhava pela cidade, o líder do governo, Thiers fugiu com todo seu ministério para Versalhes, onde já se encontrava a Assembleia Nacional.

Paris elege então sua comuna, composto por jacobinos, blanquistas, proudhonianos – um espetro muito heterodoxo de tendências socialistas. Tentando tomar Versalhes, os *comunards* não apenas são repelidos como cercados pelo governo. A revolução nas outras comunas francesas não ocorreu ou falhou e Paris fica isolada contra o resto do país. Com a paz assinada em Frankfurt, os prussianos são complacentes com o governo republicano e permitem que eles continuem com efetivo total para aniquilar a insurreição. A Comuna tenta ressuscitar as barricadas de 1848, mas as reformas de Haussmann acabam surtindo seu efeito retardado, tornando-as praticamente inviáveis. De 21 a 28 de maio de 1871, o exército governamental investiu contra a comuna, que por fim, acabou derrotada. O processo causou a morte de 20.000 mortos e o desaparecimento de mais 100.000 (Ferro, 2013). O governo, formado por republicanos liberais e conservadores, comemorava o massacre em Versalhes em conjunto a burguesia aliviada. Mas a comuna tornou-se um mito, reivindicado por socialistas, comunistas e anarquistas:

> A Comuna de Paris foi vista por Karl Marx como "o glorioso precursor de uma nova sociedade (...), não organismo parlamentar, mas corpo ativo, simultaneamente executivo e legislativo". Para Bakunin, pelo contrário, "a Comuna foi, acima de tudo, a negação audaciosa e bem pronunciada do Estado, dizia-se também federalista e ateia". Quase meio século depois, Lenine retomou a argumentação de Karl Marx para ver na Comuna a prefiguração de outubro de 1917, com os sovietes ou os conselhos a representarem a sua regeneração. A tradição estalinista perpetuou-a: em A Nova Babilônia, os cineastas Kozintsev e Trauberg relatam o conflito ao mostrarem dois mundos em confronto, o antigo e o novo, ou seja, a burguesia e o povo trabalhador (Ferro, 2013, p. 314)

Inaugurado com um banho de sangue e sob o signo de uma guerra civil de raro barbarismo, a Terceira República Francesa ainda tinha que lidar com a humilhação de sua derrota na Guerra franco prussiana. Além de ter perdido Estrasburgo e as regiões de Lorena e da Alsácia, importantes polos industriais, foi forçada a indenizar a Prússia e a financiar os custos de ocupação das províncias do Norte até ao pagamento da indemnização, o que só aconteceu em setembro de 1873. Compensa isso de várias formas. Se a boa relação entra III República, a grande indústria e setor financeiro continuam prosperando, surge com ele um crescente protecionismo, no qual oligopólios e burocracia de estado começam a formar um organismo simbiótico. O reverso da moeda deste processo é a agressiva expansão imperialista que a França realizará até 1914 na Ásia e África, a procura de novos mercados consumidores para seu complexo industrial financeiro, transvestido de missão civilizadora. Mas a máxima expressão do orgulho ferido francês manifestou-se por meio de todo um conjunto de festas cívicas organizadas pela III República, onde o apelo ao nacionalismo se consuma em uma tradição inventada.

Segundo Hobsbawm, foi justamente na década de 1870 que o surgimento da política de massas levou os governantes e os observadores da classe média a reconhecerem a importância do irracional para a manutenção da estrutura e da ordem social. “O estudo intelectual da política e da sociedade foi transformado pelo reconhecimento de que o que mantinha unidas as coletividades humanas não eram os cálculos racionais e seus componentes” (Hobsbawm, 2008, p. 276 -277). Isso ia contra a principal premissa utilitária do liberalismo clássico e marcava o início do retrocesso generalizado dessa ideologia no final do século XIX, deixando apenas uma dimensão meramente econômica sem o outrora admirável aparato racional e lúcido que configurava seu pensamento secular.

Em um país em que a burguesia tinha “rasgado violentamente o recatado cortinado da vida, as agradáveis ilusões que tornavam o poder manso e a obediência liberal” (Burke *apud* Hobsbawm, 2008, p. 277) da forma mais definitiva possível como na França, agora ela achava-se exposta a necessidade permanente de governar por meio de uma democracia política à sombra de uma revolução social como o foi a Comuna de Paris.

> Não bastava lamentar o desaparecimento daqueles antigos alicerces sociais, a igreja e a monarquia, como fez Taine pós-comuna, embora não tivesse simpatia por nenhuma das duas. E era menos prático ainda trazer de volta o rei católico como queriam os monarquistas; havia-se de construir-se uma religião cívica (Hobsbawm, 2008, p. 277).

Neste sentido, os governantes aristocráticos radicais (de aparência socialista) da III República dedicaram-se a fiar-se não apenas de novas tradições inventadas simultaneamente a seu governo, como foi feito na República Revolucionária durante o final do século XVIII. Ela tinha a vantagem de poder recorrer a uma a uma série de tradições ressignificadas para manter a estabilidade social. Para isso, foram pragmáticos. Sabiam que a direita (principalmente monarquista) era uma minoria eleitoral permanente e que o proletariado social revolucionário e os explosivos parisienses poderiam ser permanentemente derrotados pelos votos da aldeias e pequenas cidades. Também sabiam que poderiam manipular a genuína paixão dos eleitores republicanos rurais pela revolução francesa e seu ódio pelos detentores do capital por meio estradas mantidas em ordem ligando os distritos e pela manutenção dos altos preços pelos produtos agrícolas e baixos impostos.

"A invenção da tradição desempenhou um papel fundamental na manutenção da República, pelo menos salvaguardando-a contra o socialismo e a direita" (Hobsbawm, 2008, p. 278). Ao anexar a tradição da revolução, a III República apaziguou os sociais revolucionários como a maioria dos socialistas ou isolou-os, como no caso dos anarcossindicalistas. Agora o regime era capaz de "mobilizar até mesmo a maioria de seus adversários potenciais da esquerda para defender uma república e uma revolução do passado, constituindo uma frente única com as classes que reduziu a direita a uma permanente minoria no país" (Hobsbawm, 2008, p. 278). O movimento operário negou-se a ser cooptado pela República burguesa até certo ponto: resistiu com a memória da Comuna de Paris e com a substituição da Marselhesa como hino pela Internacional.

> O mais importante era que quem controlava todas as metáforas, o simbolismo, as tradições da República eram os homens da extrema esquerda: os socialistas radicais, proverbialmente 'iguais aos rabanetes, vermelhos por fora e brancos por dentro, sempre do lado que mais lhes interessava'. Assim que eles pararam de controlar as fortunas da República – desde a época do *Front Populaire* em diante – os dias da Terceira República ficaram contados. (Hobsbawm, 2008, p. 278)

A burguesia republicana moderada reconhecia a natureza de seu principal problema político – a falta de inimigos demonizáveis à esquerda – desde a década de 1860 e tratou de providenciar sua representação logo que a Terceira República se assentou. Se ela residia primeiramente no *Comunard* e depois, no bolchevique, poupando-se os jacobinos.

Hobsbawm identifica três invenções de tradição importantes para a III República. A primeira configurou-se na universalização da educação primária, configurando-se em uma espécie de versão secular do serviço eclesiástico de ensino que antes vigorava. Por meio dela, os *instituteurs*, funcionários públicos docentes, tornaram "não só os camponeses em

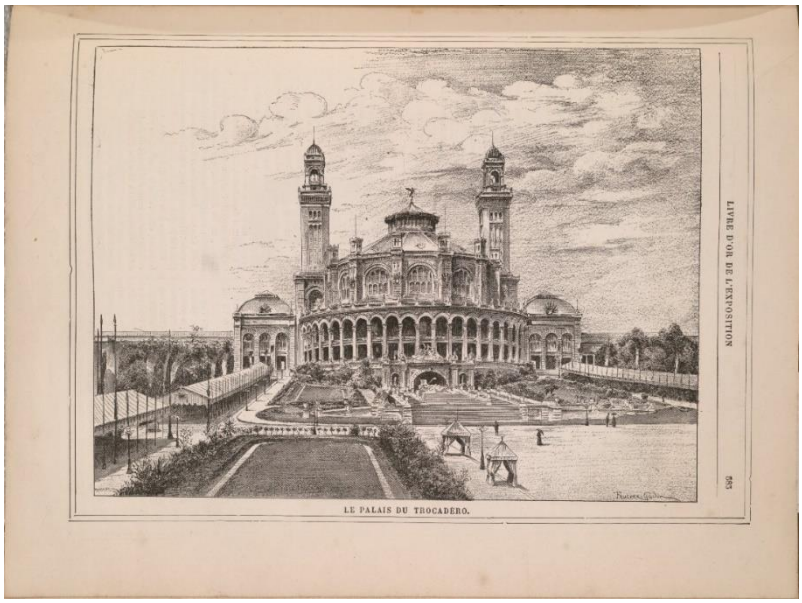
franceses, mas todos os franceses em bons republicanos" (Hobsbawm, 2008, p. 279). A segunda foi a produção em massa de monumentos públicos, da qual a imagem alegórica da República, Marianne, ganhou a maior voga, em conjunto, após a primeira guerra mundial, aos heróis locais homenageados pelas comunidades municipais. A terceira foi a invenção de cerimônias públicas. A mais importante delas foi o dia da Bastilha, criado em 1880: "reunia manifestações oficiais e não oficiais e festividades populares – fogos de artifícios, bailes de rua – confirmando anualmente a condição da França como nação de 1789, na qual todo homem, mulher e criança deram tomar parte" (Hobsbawm, 2008, p. 279). Formas menos permanentes de celebração pública que foram readotadas, segundo Hobsbawm, foram, as exposições universais, as quais passaram a servir como uma expressão da herança da Revolução "numa expressão conjunta de pompa, poder do estado e satisfação do cidadão" (2008, p. 279).

O fato é que, desde o episódio da comuna de Paris, o governo francês caiu sob influência dos conservadores. O imperativo pela "ordem moral" foi levada à cabo pelo general Mac-Mahon, que sucedeu à Adolphe Thiers em 1873, por meio do combate a todo o anticlericalismo e à tudo que parecesse ideia liberal e democrática (Lemesle *et al*, 2008). Mac-Mahon nomeou ao longo dos anos diversos prefeitos, aos quais confiou a tarefa de estabelecer o seu poder sobre as regiões interioranas, ao passo que conseguiu forçar a demissão do republicano moderado Jules da presidência do conselho de ministros do Interior, e dissolver em seguida a Câmara dos deputados (Lemesle *et al*, 2008) em 1877. Com a ala liberal suprimida, a preocupação dos conservadores republicanos passou a ser os monarquistas à direita. Para enfrentá-los, infundida de fervor nacionalista, a Terceira República anunciou no dia 28 de março de 1876 que iria realizar às pressas uma Exposição Universal, programada para ocorrer em dois anos. Nela, o governo pretendia, antes de qualquer coisa, mostrar ao mundo que França estava restabelecida dos malefícios das guerras internas e com o estrangeiro, e que não tinha perdido nem os meios econômicos nem a determinação de se afirmar industrialmente (Kostova, 2011). Mostraria também que podia se sair tão bem quanto as outras monarquias que a antecederam (Lemesle *et al*, 2008).

Sem tempo a perder, um concurso foi anunciado naquele mesmo ano, conferindo aos candidatos 24 dias para enviar seus projetos para o pavilhão principal da exposição. Doze projetos foram escolhidos como finalistas, dos quais foi vencedor aquele criado pelo arquiteto Gabriel Davioud e o engenheiro Jules Bourdais - ambos estariam doravante responsáveis pela construção do *Palais du Trocadero* (Lemesle *et al*, 2008) (Figura 9). Jean-Baptiste Krantz foi escolhido como comissário geral do evento – ele havia sido o engenheiro responsável pela

construção do palácio elíptico de Le Play na exposição de 1867 (Lemesle *et al*, 2008). De acordo com os princípios educativos e enciclopédicos das exposições francesas, os organizadores da feira de 1878 desejavam que a construção fosse um luxuoso palácio que deveria ser posicionado no topo da colina de Chaillot (Figura 10) para servir de corredor de exposições e centro cultural: acolheria uma série de manifestações artísticas: pela primeira vez seriam reunidas também exibições etnográficas, congressos científicos e concertos (Kostova, 2011).

Figura 9 – Palais du Trocadero (1878)

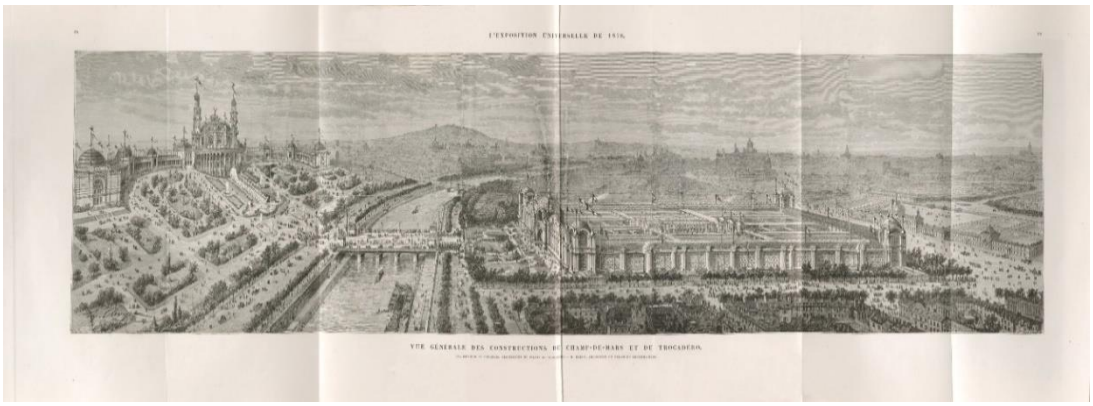


Fonte: Huard (1889, s/p)
Legenda: Gravura de S. C. Michelet e Faucher. O Palais du Trocadero foi construído para a Exposição Mundial de 1878 por Davioud e Bourdais. O edifício tinha três partes: a monumental rotunda central servia como um hall de recepção e sala de concertos que poderia conter cerca de 5.000 pessoas. As duas galerias em cada lado corriam da rotunda para o exterior do edifício, e foram inspirados pela Catedral de São Pedro em Roma. Em 1889 as galerias serviram como salas de exposição para feiras de horticultura, tipo de evento cuja tradição o BIE conserva até os dias de hoje. O Palácio, que sempre foi alvo de controvérsias no interior da opinião pública francesa, serviu como uma espécie de museu ao modelo dos antigos gabinetes de curiosidades reunindo um grande acervo de fetiches, quando foi eventualmente danificado por um incêndio em 1935. Após o sinistro, sua fachada foi demolida e sua estrutura parcialmente reutilizada na construção do Palais de Chaillot para a exposição internacional de 1937. Esta vista é uma vista dianteira do edifício, cuja a fachada estava enfrentando a torre Eiffel situada no outro lado do rio Sena.

Davioud e Bourdais incorporaram tal prescrição por um programa enciclopédico dos organizadores na arquitetura do *Trocadero*, incluindo uma ampla variedade de elementos arquitetônicos, como duas torres que se assemelham a minaretes, uma grande rotunda com 3

mil salas, duas asas curvilíneos, uma colunata clássica e diversos elementos exóticos. As armações de metal foram parcialmente revestidas de madeira, recobrindo a estrutura que foi toda construída em peças de metal modular, de tal forma que um recinto de mais de 725 metros ficou á disposição para receber coleções de mercadorias (Lemesle *et al*, 2008). O resultado final tinha pouco em comum com a modernidade racional, homogênea e ordenada da feira de 1867. “O ecletismo substituíra a taxonomia sóbria e o racionalismo do segundo império” (Kostova, 2011. p. 60).

Figura 10 – Visão geral das construções do Champ-de-Mars e do Trocadero



Fonte: Vandière (1879, s/p)
Legenda: Gravura de Trichon. Vista panorâmica do local 1878 da feira de mundo em Paris. À esquerda da imagem está o palácio do Trocadero. Na outra margem do rio Sena está o "Palais du Champ-de-Mars", que também havia sido construído para a ocasião, mas que seria destruído logo após a Feira. Em 1889, a Torre Eiffel seria construída nesse local.

Seu nome foi dado em memória da celebração da vitória da França sobre a Espanha em 1823, na batalha do Forte Trocadero, no sudoeste espanhol (Junyk, 2006). Mas desde aquele momento, o Palácio despertou grande criticismo por seu estilo que dependia muito de arcos de ferro e vidro, e afastava-se da tradição clássica das construções públicas: tal estilo moderno resultava em um “perfil incorreto” que era o “defeito em monumentos modernos” escreveu um crítico na *Revue de France* (1878, Junyk, 2006, p. 108). Ele era comparado a um “Banho Turco”, acusado de dotado de um “falso estilo libanês”, e chamado de “abominação moura” (Lange, 1937, p. 86 *apud* Junyk, 2006, p.108). O observador do Revue de France resumiu: “Isso é assírio, ou mourisco, ou bizantino, mas é alto! ” (1878, Junyk, 2006, p. 108,). A maneira com que o Palácio do Trocadero foi feito era irreal, não francês e incompreensível: “Nossos filhos precisam aprender línguas estrangeiras para compreender este Maltês! ” (Lange, 1937, p. 86 *apud* Junyk, 2006, p. 108).

Em resumo, segundo Kostova (2011, p. 59) a recepção ao *Trocadeiro* foi extremamente crítica, com alguns zombando de sua forma, de sua "barriga", de suas "orelhas

de burro", outros que o classificavam como estrangeiro e mestiço, muitas vezes com o uso de comentários racistas antissemitas. Essa recepção hostil cristalizou uma noção específica de identidade francesa como herdeira de uma tradição arquitetônica e cultural com séculos de antiguidade de base greco-romana, que parecia cada vez mais ameaçada de ser diluída no interior de crescente sincretismo cultural, cuja expressão na capital cosmopolita Paris encontrava cada vez mais espaço. Kostova (2011) sustenta a tese que a tentativa do *Trocadero* de abranger toda a produção intelectual, artística e material do mundo assinalou os primeiros estágios da desintegração da noção de modernidade como monolítica e homogênea.

Para Kostova (2011), o problema central do *Trocadero* estava na contrariedade de dois princípios que orientaram sua construção - por um lado era preciso dar acesso a uma visão de totalidade que se fazia cada vez mais necessariamente multicultural para ser total, e por outro lado, a preservação de uma noção essencialmente imutável do que era a identidade francesa. O choque entre essas duas ideias conflitantes, entre as definições de como representar esteticamente universais e particulares, culminou em 1937 em um intenso debate público sobre a reconstrução do *Trocadero* e o estilo arquitetônico o qual deveria ser envergado.

Ao construir palácios de exposição, como o *Trocadero*, destinado a um uso semipermanente após o encerramento do evento, a exposição estabeleceu uma ligação entre a renovação urbana e planejada da cidade e a modernidade, e procurou dessa forma assegurar ao público que as feiras não eram mais simplesmente projeções temporárias e efêmeras, mas catalisadores do progresso social, assegurado materialmente por meio das realizações arquitetônicas. A convergência entre as construções artificiais da exposição e a realidade externa se sobrepôs a um nível sem precedentes, graças à dramática expansão do recinto, fortemente entrelaçada ao desenvolvimento urbano (Kostova, 2011).

Como parte da construção da exposição, a Prefeitura de Paris planejou a ampliação de várias ruas importantes, como o *Boulevard Saint-Germain* e a Avenida de *l'Opéra*, e a expansão da *Pont d'Iéna*, o desenvolvimento da *Champ de Mars*, em mau estado desde a exposição de 1867, e o colina Chaillot através do Sena (Lemesle *et al*, 2008). Neste sentido, os obstáculos logísticos e financeiros iniciais com os quais os organizadores se depararam desde 1876 tornaram-se também instigadores da realização da exposição. Com o desenvolvimento da industrialização e das estradas de ferro, a população parisiense aumentava vertiginosamente. Os trabalhos necessários à montagem da exposição e à reconstrução de Paris iriam, pelo menos temporariamente, reduzir o crescente desemprego, ao

originar emprego a milhares de trabalhadores durante pelo menos dois anos (Pesavento, 1997).

Schroeder-Gudehus e Rasmussen (1992) descreveram como ocorreu o evento. Segundo as autoras, em 20 de maio de 1878 foi inaugurada a terceira Exposição Universal de Paris. Durante 174 dias mais de 16 milhões de visitantes, pagando o valor de 1 franco, adentraram ao *Trocadero* e contemplaram os produtos exibidos por 52 mil expositores, dos quais 49% eram franceses. Ao final da festa, 29 mil recompensas foram distribuídas aos participantes - agora diplomas distribuídos para grupos e coletivos, não mais medalhas individuais. No dia 30 de junho, a entrada baixou para 25 centavos. A entrada para delegados de comissões de trabalhadores, soldados residentes em Paris e estudantes de escolas primárias era gratuita. Mais de 35 nações participaram da exposição (a Alemanha esteve presente no evento não oficialmente em razão da querela franco-germânica) e a França exibiu representações de 12 territórios ultramarinos, protetorados e colônias na África.

Em termos de classificação, haviam 9 grupos subdivididos em 90 classes: I. Obras de arte posteriores à 1867; II. Educação e ensino, material e procedimento das artes liberais; III. Mobília e acessórios; IV. Tecidos, vestimentas e acessórios; V. Produtos extrativos; produtos brutos e manufaturados; VI. Ferramentas e procedimentos das indústrias mecânicas; VII. Produtos alimentares; VIII. Agricultura e piscicultura; IX. Horticultura (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). Comparativamente à exposição anterior, a feira de 1878 aprimorou a classificação no sentido de simplificá-la sob uma perspectiva utilitária, focada no produto em si e não na indústria. O décimo grupo, destinado à economia social, foi suprimido da exposição por ordem do governo conservador, o que expressa o quanto a memória sobre a comuna ainda estava viva a ponto de qualquer menção à reforma social mais moderada e liberal trazê-la a tona (Lemesle *et al,* 2008).

Além do *Palais du Trocadero* e seus expositores*,* haviam pavilhões temáticos como o Antropológico, dos rios e florestas, águas minerais, Gênio Civil, Insetos e Imprensa. A *Rue des Nations* (Figura 11) foi uma das atrações principais, onde os visitantes poderiam dar a volta ao mundo em poucas quadras, por meio de pavilhões que representavam arquitetonicamente suas respectivas comunidades nacionais. Havia ali pavilhões da Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Grã-Bretanha, Japão, Noruega, Países Baixos, Portugal, Rússia, Suécia, Suíça, China, Egito, Marrocos, Mônaco, Pérsia, Sião, Tunísia e um Palácio argelino (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). A tendência não foi iniciada na França. De fato, foi a exposição de Filadélfia de 1876 a primeira a efetivamente propor que os países se apresentassem por meio de pavilhões nacionais. Segundo Heloisa Barbuy:

> Antes da Exposição de Filadélfia, em 1876, não havia a prática de se construir pavilhões nacionais. As exibições eram organizadas em um ou mais edifícios grandes, como o *Crystal palace* de Londres, em 1851; a construção elíptica concebida por Le Play e Krantz para a Exposição de 1867, em Paris; ou a grande Rotunda de Viena, no Parque do Prater, na Exposição de 1873. Em 1867 surgem as seções nacionais mas ainda não em pavilhões independentes. Em 1873, duzentos pavilhões espalham-se em torno da grande Rotunda mas são temáticos e não nacionais. Somente em 1876 fumam-se os pavilhões nacionais. (1996, p. 213)

Figura 11 – La rue des nations

Fonte: Vandière (1879, s/p)
Legenda: Vista das atrações dentro do Palais du Champ-de-Marte (rua des nações). Esta seção da exposição era uma rua composta de pavilhões dos diferentes países que participaram da feira. Os edifícios da esquerda para a direita são: o pavilhão português, as fachadas do Luxemburgo, Andorra, o pavilhão da república da San-Marino, o pavilhão da américa central (com a torre quadrada e as bandeiras no telhado plano), o pavilhão dinamarquês, o pavilhão grego (com colunas e um frontão) e o pavilhão belga (com uma torre hexagonal).

Sua atmosfera carnavalesca também sugeriu a crescente ênfase no valor de entretenimento das feiras (sem dúvida em detrimento de seu valor educacional). “Não bastava instruir, demonstrar processo”, disse sobre a exposição Sandra Pesavento, “o povo cansava e queria relaxar, divertir-se; mas mesmo essa conotação poderia ser também instrumentalizada segundo a leitura burguesa” (1997, p.164). Também marcou o retorno da comemoração dos valores liberais e universais enquanto conquistas da república francesa no ocidente, sistema político cuja promoção ideológica retornou ao esteio do espetáculo das exposições francesas, brevemente ensaiado na exposição nacional da indústria francesa de 1798. De muitas maneiras, a *Rue des Nations* prefigurou as exposições universais nacionalistas do final do

século XIX (as chamadas exposições universais internacionais) e as exibições regionalistas do período de entre guerras, especificamente no contexto da feira de 1937.

3.4. 1889: A festa da revolução burguesa

Conforme acompanhamos até aqui, do tripé do carvão, ferro e máquina a vapor sob o qual baseou-se a Revolução industrial colocada em curso em 1750 pela Inglaterra com suas fábricas têxteis e locomotivas, a gradativa expansão da economia industrial atingiu na segunda metade do século XIX a Segundo Revolução Industrial, no qual o sistema fábrica, a máquina e os princípio ideológicos e econômicos do liberalismo expandiram-se pelo mundo. As Exposições Universais serviram como uma expressão cultural deste movimento. Porém, como destaca Nicolau Sevcenko, a partir da década de 1870 começou a chamada Revolução Científico-Tecnológica:

> Apesar de ser comumente denominada como segundo momento da industrialização, a Revolução Científico-Tecnológica na realidade é muito mais complexa, ampla e profunda do que um mero desdobramento da primeira, como o nome pode sugerir. Representa um salto enorme, em termos qualitativos e quantitativos, com relação a primeira manifestação da economia mecanizada. Foi o resultado da aplicação das mais recentes descobertas científicas aos processos produtivos, as quais as exposições universais muitas vezes prefiguraram (Sevcenko, 1998, p. 08 - 09).

A revolução científico tecnológica possibilitou a exploração de novas fontes energéticas como o petróleo e viabilizou a manipulação da eletricidade. Fundou novas áreas industriais, como a siderurgia e a indústria química. Abriu o leque para a metalurgia ao disponibilizar novos materiais como o alumínio, o níquel, o cobre e o aço, e, com eles, novas ligas metálicas. Levou a diante os estudos com relação ao mundo microscópico - com a microbiologia, bioquímica, bacteriologia, infectologia, farmacologia, medicina higiene e profilaxia - com efeitos revolucionários sobre áreas como a produção de alimentos, controle de pandemias e doenças infecciosas, prolongamento da expectativa de vida e aumento da natalidade. Abandona-se a medida de força baseada nos equinos e muares – *o horse power* – com o qual eram avaliadas as máquinas a vapor e estabelecem-se novas medidas técnicas e abstratas: volts, watts, amperes, hertz, Roentgen, Mach.

No espaço de três décadas entre o final do século XIX e início do XX, tais transformações científica e tecnológicas começaram a alterar drasticamente o modo de vida das populações no centro do capitalismo. A mudança no ritmo e velocidade das comunicações, transportes e na produção coadunaram com uma ampliação dos fluxos de

informação. Hábitos e costumes foram seriamente afetados. O mundo que emergiu deste impacto já nos é, do presente, muito mais familiar que aquele no limiar da segunda década do século XIX.

Em uma perspectiva superestrutural, ocorreu a consolidação do capitalismo enquanto sistema mundo. Surgiram gigantescos complexos industriais dotados de equipamentos altamente complexos e sofisticados, cuja a produção envolvia infraestrutura como siderurgia e turbinas elétricas, envolvendo a mobilização de milhares a dezenas de milhares de operários:]

> Tal escalada da produção disparou uma corrida voraz por matérias primas disponíveis em todas as partes do mundo, como também exigia a abertura de novos mercados de consumo para absorver os excedentes maciços. Foi essa ampliação na escala das demandas e das exportações que gerou o fenômeno conhecido como neocolonialismo ou imperialismo, que levou as potências industriais, na segunda metade do século XIX, a disputar e dividir entre si as áreas ainda não colonizadas do globo ou restabelecer vínculos de dependência estreitos com áreas de passado colonial (Sevcenko, 1998, p. 12).

A partilha da África e a partilha da Ásia são uma expressão teórica da nova expansão europeia sobre as sociedades tradicionais de economia agrícola, as quais se viram dragadas rapidamente pelos ritmos mais dinâmicos da industrialização das regiões centrais do capitalismo:

> Não bastava, entretanto, às potencias incorporar essas novas áreas às suas possessões territoriais; era necessário transformar o modo de vida das sociedades tradicionais, de modo a instilar-lhe os hábitos e práticas de produção e consumo conforme ao novo padrão da economia de base científica e tecnológica (Sevcenko, 1998 p. 08 - 09).

As tentativas de transformas e normatizar segundo “padrões civilizados” a sociedade, a cultura e os costumes desestabilizaram as estruturas arcaicas, desencadeando revoltas, levantes e guerras dos grupos tradicionais contra os invasores europeus e seus aliados locais. Apesar as insurreições irromperem por toda a parte, a superioridade técnica dos armamentos europeus era incomparável: metralhadoras, artilharia e obuses, explosivos químicos e armas incendiárias. Seus exércitos eram disciplinados e nutriam um desprezo crônico pelo habitante da periferia do capital, potencializado pelos ensinamentos de uma pseudociência que ganhava escopo de política social: a eugenia. Todas terminavam em massacres. Em uma sequência contínua, podemos apontar como exemplos desse movimento as Guerras do Ópio (1939-42; 1856-60); a Revolta dos Cipaios na Índia (1857-8); a Rebelião Tai-Ping na China (1861-5); a Guerra Civil Americana (1861-5), a Guerra do Paraguai (1865 -70) o Levante Argelino

(1871), a reforma religiosa de Al Afgahani no Afeganistão (1871-9); o movimento Nacional Egípcio de (1879-82), entre outros.

> Talvez não se pudesse esperar senão que os habitantes conquistadores do primeiro mundo, ainda capazes de menosprezar os japoneses, concluíssem que amplas categorias da humanidade eram biologicamente incapazes de realizar aquilo que uma minoria de seres humanos de pele branca – ou, mais restritamente, pessoas de cepa europeia – havia sido a única capaz. A humanidade foi dividida segundo a 'raça', ideia que penetrou na ideologia do período quase tão profundamente como o progresso; aqueles cujo lugar nas grandes celebrações internacionais do progresso, as Exposições Universais, era o *stand* do triunfo tecnológico e aqueles cujo lugar era nos 'pavilhões coloniais' ou povoados nativos' que agora os completavam. (Hobsbawm, 2014, p. 56)

Mesmo nas nações no centro do capitalismo, a humanidade dividia-se entre as enérgicas e talentosas classes médias e as massas indolentes e inferiores dado a sua degeneração genética. A biologia contida no darwinismo social era mobilizada como uma explicação para a desigualdade social que não parava de crescer. Uma visão muito conveniente para aqueles no topo da pirâmide social – acreditar que estavam predestinados pelo próprio organismo a uma superioridade inata. Essas incursões do charlatanismo pseudocientífico que assumiria a forma da eugenia acentuavam ainda mais o contraste entre o progresso como um processo universal e o caráter desigual e descontínuo de seu avanço concreto. Poucos países do mundo em 1880 até o fim do século pareciam estar transformando-se, com seus ritmos próprios, "em economias de caráter industrial-capitalistas, estados liberal-constitucionalistas e sociedades burguesas segundo o modelo ocidental" (Hosbawm, 2014, p. 57). Mesmo em países ou comunidades, a defasagem entre os "avançados" (que coincidiam com os mais ricos) e os "atrasados" (que coincidiam com os mais pobres) era enorme e acentuada. Era no combate aos "bárbaros" no interior e no exterior que confinava o uma minoria o progresso, que se escorava a civilização na chamada por Hobsbawm de a "Era dos Impérios" (1875 – 1914).

Mas mesmo assim, um novo dilema surgia. Para onde esse progresso estava levando a humanidade? Supondo que a conquista da totalidade da economia mundial pelo capitalismo catalisada pelo avanço irrefreável da ciência e da técnica fosse universal e inegável. Supondo que o progresso político - manifestado por governos representativos em crescente democratização - e o progresso moral - materializado pelo avanço da educação primária e secundária - continuaria e se aceleriariam irrestritamente por todo o globo. Mas todo esse progresso levaria a um mundo ou um país que o expoente do liberalismo, John Stuart Mill, definiu como "mais aperfeiçoado; mais notável nas melhores condições do homem e da sociedade; mais à frente no caminho da perfeição; mais feliz, mais nobre, mais sábio"? (Mill,

1910, p. 130 *apud* Hobsbawm, 2014, p. 58). De fato, já existiam cada vez mais céticos com o progresso do mundo burguês, e suas vozes reforçadas pelos abalos da economia mundial, começaram a ser ouvidas.

Foi justamente neste contexto que a III República francesa convocou novamente uma exposição universal. Pessimistas (que na realidade, eram lúcidos realistas) como Plekhanov, ao falar sobre o evento e seu culto à modernidade capitalista, já previam crises econômicas mais violentas que aquelas desencadeadas pela grande deflação de 1873:

> Por ocasião das festividades do centenário da Grande Revolução [de 1789], a burguesia francesa fez questão, por assim dizer intencionalmente, de demonstrar *ad óculos* ao proletariado a possibilidade e a necessidade econômicas de uma transformação social. A exposição universal deu-lhe uma excelente noção do incrível grau de desenvolvimento dos meios de produção alcançado por todos os países civilizados, o qual ultrapassou as fantasias mais ousadas dos utopistas do século anterior... A mesma exposição mostrou além disso que o desenvolvimento moderno das forças produtivas deve forçosamente levar, dada a anarquia que reina atualmente na produção, a crises sempre mais intensas e, consequentemente, sempre mais destrutivas para o curso da economia mundial. (Plekhanov, 1891, p. 138 *apud* Benjamin, 2006, p. 216)

No entanto, o momento era outro – não era uma nova crise e sim um ciclo de prosperidade econômico. Contrariamente àquela de 1878, a exposição universal de 1889 estava sendo organizada em um momento que a III República estava bem consolidada e as feridas da comuna e da derrota francesa contra a Alemanha um pouco mais cicatrizadas. Em 1879 o Parlamento retornou para Paris após quase uma década em Versalhes e estabeleceu a Marselhesa como hino da república (Lemesle *et al*, 2008). A data de 14 de julho foi decretado "Festa Nacional Francesa", dia de celebração da queda da Bastilha e de início da participação popular na Revolução francesa - com a anistia estendida aos *communards* sobreviventes. Bustos de Marianna, a alegoria da República, foram colocados em todas as repartições públicas. O primeiro ministro republicano Jules Ferry realizou uma reforma educacional profunda de inspiração secular e positivista em 1882 – dissolveu o ensino confessional oferecido pelos jesuítas, estabeleceu educação laica, universal, gratuita e obrigatória para o grau primário, criou os primeiros liceus para o grau secundário (Lemesle *et al*, 2008). A expansão colonial estava a todo o vapor após a Conferência de Berlim em 1885, com a França garantindo para si o direito de explorar 1/3 do continente africano.

De acordo com Kostova (2011) a Festa do Centenário da Revolução Francesa de 1889, embora ainda oficialmente designada como Exposição Universal, deu um passo decisivo para reafirmar a primazia da nação francesa. Foi organizada para servir de celebração audaciosa de uma efeméride ainda considerada por muitos como controversa, gerando com o

processo uma compreensível relutância de estados monárquicos como a Itália, a Rússia, a Grã-Bretanha e o Brasil em participar. Esses países, no entanto, também hesitavam deixar passar uma oportunidade como participar de uma exposição universal parisiense, optando por montar pavilhões "não oficiais" por meio da iniciativa privada.

Este movimento permitiu que a França realizasse a exposição sob a bandeira da paz e da cooperação internacional - um tema recorrente nas exposições francesas - mesmo quando confrontada sobre a legitimidade da própria República (Kostova, 2011). A celebração do Centenário foi colocada em cena para promover a coesão nacional após duas décadas de crise, tanto no contexto internacional quanto no doméstico. Mesmo naquele momento escândalos abalaram a vida política da nação, o mais espetacular deles sendo a falência, às vésperas da abertura da exposição, da Companhia Universal do Canal Interoceânico do Panamá, responsável pela construção do canal no istmo do país mesoamericano (Lemesle *et al*, 2008, p.35). Considerado o maior caso de corrupção do século XIX, o escândalo do Panamá (1888 – 1893) tem relação com os subornos exigidos pelo empresário e engenheiro Ferdinand de Lesseps ao governo da terceira república na casa de 1 bilhão de francos para manter-se em silêncio sobre a péssima situação financeira da companhia. Na ocasião de sua falência, uma onda de bancarrotas envolvendo pequenos acionistas e ações parciais e tendenciosas da justiça para com Lesseps e os altos funcionários públicos envolvidos no escândalo causaram um clima de instabilidade política e social (Lemesle *et al*, 2008).

Nessas circunstâncias, o general George Boulanger capitalizou a frustração da classe trabalhadora parisiense com o conservadorismo republicano e galvanizou um movimento populista baseado no revanchismo nacionalista contra a Alemanha, trazendo para si o apoio também de católicos e monarquistas. Líder carismático de tendência proto-fascista, Boulanger protagonizou uma ascensão meteórica na vida pública em 1888 enquanto escândalos de corrupção afundavam a república parlamentarista no descrédito. No entanto, os subsequentes fracassos eleitorais levaram a uma pressão cada vez maior dos seus seguidores boulangistas para que o general desse um golpe de Estado e tomasse o poder. Boulanger deixou a oportunidade passar em 27 de janeiro de 1889, ao rejeitar publicamente a tentação golpista quando entrou triunfante em Paris, afirmando que preferia chegar ao governo pela via legal e parlamentar. Seus adversários da situação não perderam tempo para reagir - as associações boulangistas foram criminalizadas e o general foi preso por conspiração e traição, exilado em Bruxelas em 1 de abril (Lemesle *et al*, 2008). A reação popular a estes acontecimentos foi atenuada pela abertura da exposição universal em primeiro de maio, causando um rápido

esquecimento do general exilado, cujo movimento de apoio diluiu-se definitivamente depois das eleições presidenciais em julho de 1889.

A exposição universal de 1889, como destacou Barbuy (1999) foi o momento em o conceito de "progresso" melhor associou-se com à República, pois era a ocasião da festa do centenário da revolução francesa (1789 – 1889), ao passo em que foi também a celebração dos avanços da industrialização, materializando-se em uma representação da sociedade fabril francesa como o ápice de uma linha temporal evolutiva, prefiguração nacional de um padrão de vida que seriam inevitavelmente universais, extensíveis a toda a humanidade. Kostova (2011), porém, enfatiza que a exposição de 1889 representou em suas mostras o conflito central de todas as exposições parisienses, sobretudo a de 1937, que consiste na mediação contraditória entre tradição e modernidade no ato de celebrar o próprio passado simultaneamente a uma abertura ao futuro e suas potencialidades. A reinterpretação do passado foi feita em função das necessidades do presente e para atender às demandas políticas da Terceira República, principalmente nas suas elaboradas expectativas de futuro representadas materialmente no evento, mas o antagonismo e as ambiguidades persistiram entre "tradição" e "modernidade", cuja polarização marcou simbolicamente a ocasião (Kostova, 2011, p. 61).

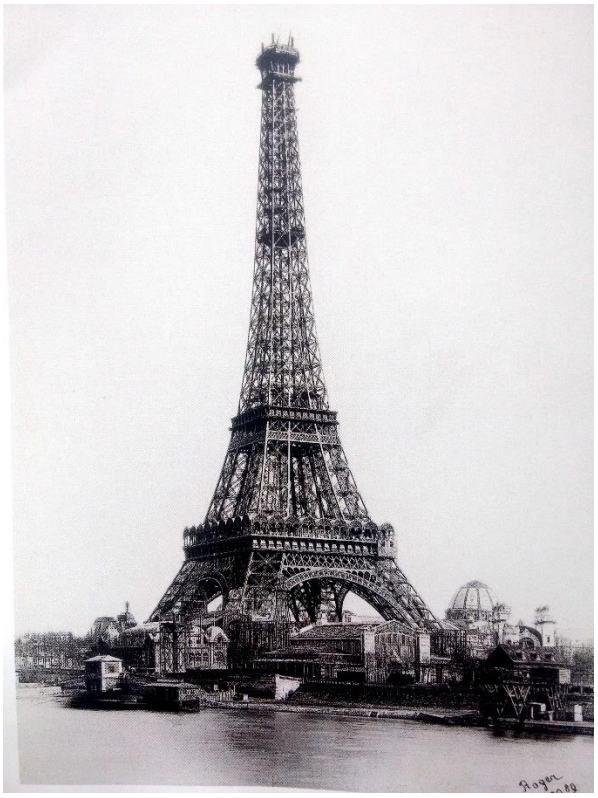
O projeto escolhido para o monumento público num concurso acirrado foi o de Gustave Eiffel, o qual, segundo Silverman (1977, p. 73 – 75 *apud* Kostova, 2011, p. 62) tinha o "objetivo de sintetizar o passado e o presente, a torre de Eiffel procurou imitar os arcos e a torre da catedral de Notre Dame e evocar através de sua posição no *Champ de Mars* a nave e o transepto da catedral" (Figura 12).

Kostova (2011, p. 62-63) afirmou que a torre era inspirada na arquitetura metálica fabril da época e nas curvaturas do arco do trunfo, capturando o espírito patriótico e progressista em voga na Exposição de 1889, numa tentativa de transcender o estilo arquitetônico burguês de revestimento em cantaria, cuja opulência beirava o franco reacionarismo, predominante nas fachadas neoclássicas, góticas e ecléticas das edificações próximas – em uso nas exposições anteriores.

Apesar das tentativas de conciliar a tradição com a modernidade, por meio de citações seja à história religiosa francesa, seja a passado napoleônico, o monumento foi compreendido como essencialmente moderno, racional e de linhas geométricas e funcionais, o primeiro inteiramente construído em ferro, marcando o início de uma "época heroica da técnica" (Benjamin, 2006, p. 967). Um historiador contemporâneo da construção em ferro, Alfred Meyer, afirmou o seguinte sobre a Torre:

> Aqui a forma plástica da imagem cede espaço a uma enorme tensão de energia espiritual... Cada uma das 12.000 peças de metal foi milimetricamente definida, como também cada um dos dois e meio milhões de parafusos... Neste canteiro de obras não se ouviu um golpe de formão que retira da pedra sua forma; mesmo ali o pensamento dominava a força muscular, transferindo-a para seguros andaimes e gruas (Meyer, 1907, p. 93 *apud* Benjamin, 2006, p. 967).

Figura 12 – A torre Eiffel em fase final de construção



Fonte: Ageorges (2006, p.88).
Legenda: Na semana de sua inauguração, 29.922 visitantes subiram a seu topo. No fim de 173 horas de exposição, 1.968.287 entradas foram registradas. Na segunda-feira de pentecostes, pela torre passaram 23.202 visitantes entre as nove da manhã até as onze da noite. Quando a exposição terminou, Eiffel instalou em seu topo uma estação meteriológica. Em 1904, passou a receber um transmissor de rádio sem fio, uma invenção de Édouard Branly (Ageorges, 2006).

Até então, o ferro era utilizado apenas para fins estritamente industriais, como por exemplo, em máquinas ou locais associados à infraestrutura da modernidade industrial - estações de trens, fábricas, galerias de máquinas, pontes, armazéns e as próprias exposições. “O ferro associa-se, portanto, imediatamente a momentos funcionais da vida econômica. Todavia, o que naquela época era funcional e transitório, começa a parecer formal e estável,

no ritmo transformado de hoje" (Benjamin, 2006, p. 193)[35]. O uso ilimitado do ferro naquele monumento foi a quebra do paradigma que separava arte e indústria, onde o desrespeito ao banimento deste material no mundo da arte acadêmica e seu uso restrito em ocasiões delimitadas feriu convenções que trouxeram a ira do reacionarismo estético, afinal o mundo arquitetônico ainda estava profundamente ligado ao uso da pedra e cantaria (Kostova, 2011, p. 63 - 64). Neste sentido, vários intelectuais proeminentes se opuseram publicamente ao projeto numa carta aberta, alegando que a torre feria a cultura, o gosto e a história francesa:

> Nós - escritores, pintores, escultores, arquitetos, amantes apaixonados da beleza até então intocado de Paris - viemos para protestar com toda nossa força, com toda a nossa indignação, em nome do gosto francês não reconhecido, em nome da arte e história francesa sob ameaça, contra a ereção no coração da nossa capital, da inútil e monstruosa Torre Eiffel, que não o público, muitas vezes carregado de bom senso e espírito de justiça, já batizou o nome de torre de Babel. (...). Será que a cidade de Paris, portanto, já associada a tanto tempo com o barroco, cederá as fantasias mercantis de um construtor de máquinas, para estragar-se irreparavelmente e desonrar-se? (Chéronnet, 1937, p. 205 *apud* Benjamin, 2006, p. 205)[36]

Para Kostova (2011) essa reação negativa era indício de um crescente mal-estar com relação ao futuro da civilização ocidental em uma modernidade cada vez mais ameaçadora, com apelos inicialmente sutis para defender uma cultura francesa hegemonizada pelos ideais burgueses de ideias disruptivas, sejam elas advindas do mundo capitalista - vinculadas ao funcionalismo industrial e eficiência produtiva - ou do grande outro estrangeiro, europeu ou não. Kostova (2011) ligou em sua obra o rancor e ódio inicial pela Torre Eiffel como tipo ideal das atitudes de partes da sociedade francesa com relação à modernidade no contexto das exposições que se sucederam em Paris.

O descontentamento com a arquitetura industrial era mais um aspecto de uma tecnofobia reacionária sobre o próprio futuro da França, complementada por uma visão idílica de uma modernidade recorrente ao passado pré-revolucionário e medieval, onde valores do regionalismo rural e da antiga tradição greco-romana eram acessíveis por meio da depuração do sangue e da raça francesa (Kostova, 2011). As ameaças reais e imaginárias vinham de todos os lados, sejam ansiedades de caráter demográfico e étnico manifestadas pelo pavor da emasculação, declínio populacional, imigração e cosmopolitismo, sejam ansiedades com relação à ordem e hierarquia social, manifestada por um lado pela contínua acentuação dos impactos sociais do capitalismo industrial (cujo maior signo era os EUA), e por outro pela possibilidade nada desprezível de uma revolução proletária ao modelo da Comuna de Paris.

[35] Konvolute F (Construção em Ferro) [F 2, 9]
[36] Konvolute F (Construção em Ferro) [F 8, 2].

A Torre Eiffel também demonstrava a tensão entre a ideologia liberal, baseada no conceito do sujeito livre, meritocracia e responsabilidade individual e a ameaça representada pela sociedade de massas em formação, baseada no anonimato, produção e consumo em larga escala e administração biopolítica do tecido social (Silverman, 1997, p. 82 *apud* Kostova, 2012, p. 65). A década de 1930, no contexto da grande depressão e a ascensão do nazifascismo, a narrativa que concebia a nova república francesa como a manifestação desta ruptura com as tradições francesas em direção a uma hipermodernidade que aniquilaria as estruturas sociais herdadas que prezavam pelo individualismo (Kostova, 2012, p. 65).

A questão do tempo e a experiência da modernidade tornaram-se a chave central para a compreensão das ansiedades da população francesa daquele período em diante. A revolução científico-tecnológicas da última década transformou a percepção da realidade, com a intensificação da velocidade das comunicações, dos transportes urbanos, da produção fabril e a racionalização do cotidiano. A consequência deste processo foi o reconhecimento da ruptura com o passado e uma sensação sinestésica de descontinuidade típica do mundo moderno, que culminou com a mudança na compreensão do tempo pela sociedade burguesa.

Segundo Lowe (1982, p.42 - 43 *apud* Barbuy, 1999 p. 53), a noção da sociedade do antigo regime da experiência do tempo coincidia com o espaço enquanto um processo onde natureza e razão humana eram sempre iguais e equivalentes. Já na sociedade burguesa, as conjecturas históricas não ocorriam apenas enquanto acontecimentos no espaço protagonizados por um tipo humano universal, mas como desenvolvimento no tempo, carregado de continuidades e rupturas próprias de cada sociedade e sua interação em um mundo que se unificava pelo Capital. Para Lowe (1982, p. 42 - 43 *apud* Barbuy, 1999 p. 53), a resposta dada pela sociedade burguesa foi a procura pelo passado mais distante, ainda não tocado pela modernidade, acessível por meio da criação representativa dos panoramas, historiografias retrospectivas, museus e pelo próprio movimento estético do Romantismo.

Panorama (do grego *pan oraomai*, “ver tudo”, ou “visão totalizante”) é uma técnica artística da pintura figurativa que surgiu na França no começo do século XIX. Walter Benjamin abordou o tema na sua primeira *exposé* de 1935, conferindo ao panorama o protagonismo da emancipação da pintura em relação à arte, da mesma forma que a construção em ferro atuou no campo da arquitetura. O objetivo do panorama era a imitação perfeita da natureza de uma paisagem, com todas as suas variações luminosas, de relevo e até mesmo com efeitos de áudio, combinando, segundo Barbuy (1999 p. 93), elementos da arquitetura, pintura e cenografia para a criação de um espetáculo ilusionista onde o jogo ótico com o observador era o ponto central.

Os recursos eram pioneiros e uma espécie de prenúncio da vinda da fotografia e do próprio cinema. Sucesso comercial em sua época, este fenômeno hoje em muito esquecido povoou o imaginário europeu do século XIX e consistia num edifício de formato circular especialmente construído para expor uma pintura também circular de 360 graus. A construção era feita de tal forma que a luz (seja diurna ou artificial) pudesse atravessar a tela e adentrar no recinto. O observador era confinado no centro do salão de forma que não tivesse acesso a mais nenhuma outra perspectiva senão a do próprio panorama. A não existência de molduras transferia o limite da perspetiva da imagem do seu suporte material para o olhar do observador, promovendo, segundo Thompson (1982, p. 48 *apud* Barbuy, 1999, p. 95) a "abolição do tempo e espaço contingentes, para criar um tempo e espaço absoluto, graças à totalização do espetáculo".

Barbuy (1999) procurou em sua obra compreender por que e de que forma a mania dos panoramas e das retrospectivas foi empregada na exposição universal de 1889, de maneira a celebrar o progresso e a excelência do tempo presente. Por meio de diversas fontes iconográficas, explorou o fenômeno da visão panorâmica na referência à perspectiva linear do tempo em retrospectiva; na quantidade e problema global dos produtos e da produção industrial; na visão do universo por meio de espetáculos noturnos e nas vistas da paisagem em que o observador se encontra acima da linha do solo, dominando o horizonte com uma visão global (Barbuy, 1999).

A visão global foi alcançada no contexto da exposição pelo maior panorama de todos, visível por meio de uma Torre de altura assombrosa para a época – 300 metros - construída no centro de Paris, às margens do Sena, em pleno coração geográfico do evento, o *Champ de Mars* (Figura 13).

Figura 13 – Panorama da exposição universal de 1889

Fonte: L'exposition (1890, s/p).

Legenda: Gravura de Dessin Hoffbauer e Paul Destez. Visão panorâmica dos trabalhadores da construção civil no local da Exposição Universal de Paris um ano antes de sua inauguração (outubro de 1888). No primeiro plano, à esquerda da Torre Eiffel, está o Palais des Arts libéraux em construção, atrás do qual está a Galerie des machines. No fundo atrás da torre está o Trocadero, que fora construído para a exposição de 1878.

Segundo Barbuy (1999) as representações iconográficas da Torre Eiffel foram inúmeras e a mostravam atingindo o nível das nuvens, apontando direto para o topo da cúpula celeste, onde a bandeira francesa era visível. Algumas imagens retratavam a torre atravessando a própria margem da gravura, enfatizando sua altura inigualável. Ao subir-se as escadas rumo ao topo, o observador notava que abaixo se desenhava o recinto do grande evento como uma cidade artificial, planejada para receber pavilhões de todas as nações e representações de todos os ofícios, técnicas, invenções e mercadorias.

Uma síntese do planeta e da evolução humana no tempo - a Exposição Universal, mas reduzido a uma proporção pequena, como uma maquete de crianças que pode ser apreciado todo de uma vez (Barbuy, 1999). Ao passo em que o observador sentia-se suspenso no espaço e isolado no vazio, alheio aos acontecimentos políticos e cotidianos da metrópole que se projetava abaixo, logo mais aberto à sugestão que o panorama oferecia de transformação física e urbanística no próprio espaço (Barbuy, 1999). A exposição universal se oferece com maior nitidez enquanto prefiguração da cidade utópica, projeto urbanístico para modernização futura a ser estendida à toda a cidade.

Para além, a partir do ponto zero do mirante, em um estado de crescente indefinição e opacidade, está o centro da cidade de Paris, remodelada pelas reformas de Haussman, dotada de amplas avenidas, suntuosas construções que hospedavam as instituições do poder político e econômico, iluminação pública e saneamento básico. Uma cidade de visibilidade e permeabilidade. Nas bordas obscuras, ainda persistia um cinturão proletário e bolsões de resistência nada desprezíveis, como mostrou a comuna de 1871. Este espaço deveria ser reformulado, reorganizado conforme o modelo oferecido pela Exposição, “que representa uma projeção de cidade moderna, tanto em sua estrutura axial quanto nos hábitos que enseja” (Barbuy, 1999, p. 109).

Cidade artificial e temporária que ensinava pela pedagogia herdeira de Le Play a necessidade de terminar a reforma urbanística de Haussman no momento presente, a oferecendo como fato concreto e objetivo na forma de pátio de exposição das mercadorias e da ideologia que a acompanha. As representações do panorama da torre Eiffel, sejam fotografias, sejam gravuras, segundo Barbuy (1999), reforçavam essa noção de periferia parisiense imersa em sombras enquanto resplandecia em luz e nitidez o centro da cidade, com

enfoque no parque de exposições, conotando o antagonismo entre obscurantismo irracional e ilustração científica projetada pela forma figurativa dos respectivos espaços. Discurso higienista de criminalização da pobreza, controle biopolítico dos corpos por meio do Estado, remodelação urbanística dos espaços para servir ao fluxo do capital, a exposição era local de defesa política de fenômenos contemporâneos como a *gentrificação*.

A torre tinha seu magnetismo sobre o público derivado do milenar desejo humano pela ascensão aos céus. Segundo Barbuy (1999), era uma releitura positivista e cientificista desse desejo e de suas representações iconográficas e discursivas de significação teológica, posto que era que não era apenas alegórica, mas dotada de literalidade, materialidade. Ascender pela torre, assim como pelos balões comissionados pela exposição era uma forma de comunicação entre o céu e a terra, acessando uma visão totalizadora do panorama resultante via distanciamento, um olhar divino das coisas humanas. Abaixo está um mundo em miniatura, com suas respectivas representações nacionais, com todos os ramos da produção e do consumo humano, toda a história apresentada em sucessão nas respectivas exibições. O panorama dava acesso a um mundo que, no entanto, era artificialmente construído – uma realidade ilusória. Apesar de material, não era por isso menos ilusório, pois a sensação de realidade se dava apenas na proporção de sua concretude. Segundo Barbuy:

> As exposições constituem-se, assim, em certo sentido, em grandes panoramas de representação de mundo. Não se estranha então que se desejasse vê-las em seu todo e de uma só vez. Para isso seria preciso observá-las de longe e de cima em em 1889 a Torre Eiffel abre esta possibilidade. (1999, p.120)

Tanto a torre quanto a exposição fazem parte deste fenômeno de visualidade que, ao construir uma maquete de mundo, deseja-se que esse mundo seja apreensível visual e materialmente - “pretende-se que corresponda a um mundo objetivo, sem contradições, positivado” (Barbuy, 1999, p. 121). No interior da Exposição havia mil coisas para ver e o local onde eram depositadas era o Palácio das Máquinas. Imensa construção ferro vítrea, preenchida com uma fachada de tijolos e terracota esmaltados, formava uma verdadeira catedral onde o progresso universal era cultuado, em conjunto com os outros dois palácios irmanados – o das Belas Artes e o das Artes Liberais – que sediava a exposição do trabalho e das ciências antropológicas. Próximo estava o Trocadero, construído na exposição de 1878, as galerias Desaix et Rapp e as construções da história da habitação humana. No outro lado da exposição, estavam os pavilhões de 37 nações, 26 pavilhões temáticos, 32 pavilhões privados e de associações industriais, 20 pavilhões coloniais e seus complexos (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992).

O mostruário da exposição diversas era separados sistematicamente em categorias taxonômicas que presavam separação em 9 grupos de 83 classes - ligadas ora à função, técnica, produto ou matéria-prima: I. Obras de arte; II. Educação e ensino, material e procedimento das artes liberais; III. Mobília e acessórios; IV. Tecidos, vestimentas e acessórios; V. Indústrias extrativistas, materiais brutos e processados; VI ferramentas e procedimentos das indústrias mecânicas e elétricas; VII. Produtos alimentícios; VIII. Agricultura, viticultura e piscicultura; IX Grupo da Economia Social (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 115 – 119).

Segundo Barbuy (1999, p. 63) cada sessão tinha seu portal exclusivo dentro da imensa construção, constituindo um conjunto que formaria um todo panorâmico; e em cada classe, as exposições se organizavam em exposições por fabricante, cada qual com seu *stand.* A forma de exibição e a iconografia do evento valorizavam visões gerais dos produtos, valorizando quantidade sobre qualidade, a massificação sobre a individualização, a produção industrial e tecnológica sobre o trabalho artesanal. A singularidade de cada peça é apenas notável para o especialista do corpo de jurados, enquanto que a multidão era confinada a deslumbrar os efeitos da visão desse grande acúmulo, enquanto prazer típico do *flanner*.

Segundo Kostova (2011,) em termos arquitetônicos, a Torre Eiffel, em conjunto com a *Galerie des Machines* (Figura 14), as estações ferro vítreas, as galerias e as arcadas, anunciam com certeza a chegada da sociedade de massas.

Figura 14 – Interior da galerie des Machines na Exposição Universal de 1889

Fonte: Ageorges (2006, p.82).

Legenda: “A própria gigantesca Galerie des machines, que oferecia o espetáculo sempre renovado dos engenheiros em movimento, era motivo para lembrar que, enquanto as outras nações civilizadas se empenhavam no armamento, a França mostrava aos povos que a última palavra em ciência não conduzia à destruição, mas à paz e à concórdia entre os povos. Com esse apelo à paz e à civilização, a França resgatava um sentido de nacionalidade que se despojava da lembrança incômoda das violências cometidas na Revolução de 1789....Aos exércitos formais a França contrapunha um exército de trabalhadores” (Pesavento, 1997, p. 176)

Os princípios estéticos da arquitetura industrial passaram a se estabelecer e a se diluir no espaço público, ao mesmo tempo em que estruturas como a Galeria das Máquinas estavam sofrendo uma desintegração gradual enquanto destaques únicos e monolíticos das exposições anteriores – O Palácio de Cristal de Londres, a Rotunda de Viena, o Palácio Elíptico de 1867 em Paris são exemplos.

Para Kostova (2011) o que se observou foi a dissolução das grandes galerias em favor de uma multiplicação invasiva de palácios para diversos propósitos, gradualmente projetadas com características funcionais da arquitetura industrial. O resultado deste processo, segundo a autora, foi uma ampliação do sentimento de ansiedade na burguesia francesa do século XIX sobre a possível obliteração do espaço privado. Este espaço, ricamente decorado com mercadorias, era uma expressão do status e individualismo burguês, agora ameaçado pela eficiência sóbria e precisa do ferro e vidro no espaço público (Kostova, 2011).

Além disso, a Exposição de 1889 destacou a relação da França com suas colônias, apresentando uma seção colonial mais extensa. Esta seção visava reafirmar a importância das colônias para a França, tanto em recursos materiais quanto humanos. A exibição colonial (Figura 15) foi uma propaganda poderosa que visava mobilizar apoio público para a expansão colonial, essencial para manter o padrão de consumo burguês (Kostova, 2011).

A iluminação elétrica da exposição reforçou o papel da França como civilizadora, simbolizando a missão de iluminar povos “primitivos” através da ciência e razão (Kostova, 2011). A retórica colonialista foi fortemente sustentada, projetando a superioridade moral e material francesa e cimentando a relação entre imperialismo e modernidade na consciência pública da época:

> Nossa civilização não os encontrou irreconciliáveis com o progresso: é assim que os negros ao chegar à França em estado quase selvagem devem ser aclimatados para certas impressões da vida moderna. Ao chegarem com os pés descalços, eles se

permitiram desfrutar dos benefícios de um par de sapatos para proteger suas extremidades indolores (Le Livre des Expositions, 1983, p. 91 *apud* Kostova, 2011, p.79).

Figura 15 – Soldados coloniais em frente ao pavilhão das colônias

Fonte: L'exposition (1890, s/p).
Legenda: Gravura de Louis T. Mayer. Visitantes europeus e soldados das colônias no Pavillon des Colonies. Entre os diferentes corpos militares representados na exposição, estão retratados na imagem os "Tirailleurs Sénégalais", os “Chasseurs Anamites" da Indochina (com chapéus pontudos, à esquerda da impressão), e os “Tirailleurs Cipaye" da Índia (o homem sentado em uma cadeira no canto direito da imagem).

Podemos concluir que a Exposição Universal de Paris em 1889 foi uma manifestação audaciosa de progresso técnico, com a introdução de construções arquitetônicas impressionantes em ferro e vidro se comparadas com suas antecessoras, visto que tornavam possível para as massas uma nova experiência sinestésica do tempo e espaço - a qual tornou-se a marca da própria modernidade. No entanto, contraditoriamente, a exposição também acumulava em si uma série de contradições relativas à esta mesma modernidade - ora aceita com entusiasmo, ora rejeitada com violência pelas massas - que iriam conflagrar-se num conflito aberto no entreguerras que partiria ao meio a Terceira República, durante a exposição de artes e técnicas da vida moderna em 1937.

3.5. 1900: a retrospectiva de um século

Até as primeiras décadas do século XX, as transformações causadas pela Revolução Técnico-Científica de 1870 trouxeram uma miríade de novos inventos em uma proporção exponencial, sobretudo para a Europa e Estados Unidos. De acordo com Nicolau Sevcenko (1998, p. 09), dentre estas inovações estavam meios de transporte (automóveis, transatlânticos, aviões, telefones e os sistemas de metrô); meios de comunicação e mídia (os telégrafos sem fio, a máquina fotográfica, a televisão, o cinema e o rádio); formas de moradia, habitação e alimentação (os edifícios arranha-céus e seus elevadores, os sistemas de aquecimento e calefação, os vasos sanitários com descarga automática, fogão a gás, refrigeradores, luz elétrica, diversos utensílios domésticos, sorvete, comida enlatada e cerveja engarrafada); os parques de diversões (rodas gigantes, montanhas russas), medicações (antibióticos como a penicilina e remédios anestésicos); instrumentos e procedimentos hospitalares (seringas hipotérmicas, estetoscópio, medidores de pressão arterial, processos de pasteurização, etc.).

Os instrumentos tradicionais de dominação da sociedade sobre a hegemonia e direção da classe burguesa não foram colocados em xeque apenas pela emergência do movimento operário. Partidos multiclassistas de formação social heterogênea passaram também a representar os interesses de parcelas variadas da sociedade urbana. Profissionais liberais, funcionários públicos, pequenos agricultores, técnicos, trabalhadores urbanos e comerciantes tinham seus interesses reduzidos a pautas comuns na mesma proporção que avançava o processo crescente de proletarização e assalariamento de suas categorias. Segundo Nicolau Sevcenko (2001) a ascensão das massas alterou o panorama político de maneira decisiva, com a exigência das multidões nas grandes metrópoles por participação no governo do Estado, de tal forma que as primeiras décadas do século XX testemunharam o surgimento de regimes baseados na organização da classe trabalhadora como o comunismo soviético, ou no movimento de massas, como o populismo nas Américas, o nazismo alemão e o fascismo italiano.

A dupla revolução que tinha alterado gradualmente as estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais na Grã-Bretanha e na França agora se espalharam pelo mundo em grande velocidade: a mecanização da agricultura e a formação do mercado internacional agrícola causou um êxodo rural sem precedentes e o crescimento explosivo das metrópoles. As cidades cresceram em larga escala, auxiliada por uma nova infraestrutura e meios de transporte que possibilitava o adensamento demográfico – prédios de vários andares, estradas e pontes;

metrô, bondes, automóveis elétricos ou a combustão interna; sistemas de água e esgoto, dutos de gás, redes elétricas de iluminação e de comunicação por telefonia; sistemas de saúde pública, educação, e segurança pública (Sevcenko, 2001).

A organização da classe trabalhadora resultou em vitórias importantes em sua luta coletiva por melhores condições de vida, realizada por meio de greves, mobilizações sociais e revoluções - foram garantidos ganhos salariais, redução de jornada de trabalho, folgas semanais, férias e direito à previdência. Sevcenko (2001) destacou o quanto formou-se dessa maneira grandes contingentes urbanos que tinham recursos poupados e tempo livre para gastar com cultura e entretenimento. Apesar disso, a alta cultura dos teatros, coleções de belas-artes e a ópera continuaram fechados às classes dominantes, que empregavam este ócio como símbolo de distinção social. Não demorou para que os empresários deslumbrassem a possibilidade de usar uma combinação engenhosa entre máquinas, tecnologia visual e eletricidade para prover novas formas baratas e acessíveis de lazer e entretenimento: nasciam os cinemas e parques de diversão.

Foi justamente neste contexto que começaram os debates na França para a realização de mais uma exposição universal. Segundo Arthur Chandler (2016h), por três anos após a exposição de 1889, a França celebrou seu triunfo, mostrando ao mundo que suas habilidades em engenharia eram inigualáveis e que sua capital, Paris, era de fato a cidade rainha das exposições universais. Mesmo com a ausência de participação oficial de algumas nações, poucos eram os empresários industriais que poderiam se dar ao luxo de recusar uma participação em alguma exposição universal parisiense daquele ponto em diante.

No entanto, de acordo com Chandler (2016h), em junho de 1892 os alemães levantaram rumores sobre a intenção de realizar uma exposição universal em Berlim para 1900, o que provocou grande consternação entre as elites intelectuais, econômicas e políticas francesas. Temiam eles que o evento pudesse ser usado pelos alemães para a realização de um balanço geral de todas as realizações culturais do século XIX sob uma perspectiva germânica, relegando a França a um papel meramente secundário. Nesta representação, as conquistas industriais e militares alemãs iriam eclipsar o brilho de Paris, a capital cultural da Europa.

De acordo com Schroeder-Gudehus e Rasmussen (1992), o governo francês reagiu rapidamente para desbaratar a concorrência alemã. Em 2 de julho de 1892, foi aprovada na Câmara dos deputados um projeto de realização de uma exposição universal em Paris para o ano de 1900. O governo francês fez essa resolução pública no dia 14 de julho, feriado da queda da Bastilha. Invocou para justificar sua ação o respeito à periodicidade de onze anos em uso com relação às exposições francesas. O anúncio foi incondicional, “pois não havia o

interesse francês de desafiar ou desculpar-se diante dos alemães" (Chandler, 2016). A estratégia funcionou. Os alemães não sentiram-se seguros o suficiente para disputar com os franceses pelo direito servir como anfitrião da exposição de 1900. A opinião pública germânica era favorável a fazer participações condignas na exposição universal de Chicago em 1893 e na de Paris em 1900, para a qual a Alemanha foi prontamente convidada (Chandler, 2016h).

A vitória francesa contra os alemães era carregada de significado: "a exposição de 1900", escreveu o comitê organizador, "definirá a filosofia e expressará a síntese do século XIX" (Le Livre Des Expositions, 1983, p. 109 *apud* Chandler, 2016h). Os organizadores do evento ligavam a primazia na definição de tal balanço geral com uma posição de liderança no teatro das nações. O projeto de lei de 1895 relativo à exposição universal proclamou nesse sentido: "É vontade da República terminar o século XIX com dignidade e atestar o seu desejo de se manter na vanguarda da civilização"(Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 133). A lei que aprovou a exposição de 1900 descrevia também seus objetivos nos seguintes termos ambiciosos:

> Ao passar o projeto de lei, as Câmaras irão realizar um ato de alta política e patriotismo. A exposição de 1900 vai despertar iniciativas, reviver o movimento dos negócios, vai dar um novo impulso à indústria e comércio, assegurará uma idade de aposentadoria para as classes trabalhadoras, trará invenções e progressos, será um grande foco de estudo e educação para o público, desenvolverá a nossa exportação, afirmará as intenções pacíficas do Governo, mais uma vez elevarão o uso de maquinário no país e, o que é melhor ainda, adicionarão uma glória a seu alcance. Paris e toda a França vão crescer sobre suas bases solenes (Le Livre des Expositions, 1983, p. 106 *apud* Kostova, 2011, p. 75-6).

Os alemães foram batidos na disputa pelo direito de sediar a exposição de 1900, mas cresceu por sua vez o descontentamento interno. Segundo Kostova (2011), a decisão de realizar a quinta exposição universal em Paris foi recebida com raiva e indignação entre as demais cidades francesas. A distribuição desigual de fundos orçamentários foi reiterada, beneficiando novamente Paris com investimentos governamentais em detrimento das outras prefeituras. Crescia a sombra que a luz da capital projetava sobre as províncias, motivando uma campanha virulenta de protesto contra o evento de 1900 pelo interior do país. "As exposições universais estão arruinando as províncias!" gritavam os descontentes (Chandler, 2016h). Formou-se em 1895 a *Ligue de Lorraine*, com uma coalizão deputados provinciais que procurava reduzir a amplitude e o esplendor da futura exposição.

Entre março e junho de 1896 a Liga entregou um relatório pressionando pelo corte no orçamento da exposição à Câmara dos deputados, dando inicio a uma série de debates

(Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). O comissário geral da Exposição, Alfred Picard, refutou os pontos mais polêmicos do relatório, propiciando uma votação favorável à manutenção do orçamento integral de 369 deputados contra 160. Segundo Kostova (2011, p. 75), em um gesto de reconciliação para com a oposição à exposição, a organização do evento sediado em Paris convidou todos os prefeitos das províncias para um magnífico jantar, conhecido como *le banquet des maires.* Em 1937 emergiria novamente esse antagonismo entre capital e províncias, conflito que motivou a construção do centro regional, destinado a dar às cidades interioranas um importante espaço na exposição daquela ocasião, mas que, a um nível mais profundo, revelava as profundas fissuras na identidade nacional francesa (Kostova, 2011).

Apesar das transformações causadas pela revolução científico-tecnológica de 1870, ao final do século XIX, 43% da população francesa trabalhava no setor agrícola e 28% na indústria (Lemesle *et al*, 2008). Mais de 55% da população vivia ainda em comunas com menos de 2000 pessoas (Lemesle *et al*, 2008). Isso denota as continuidades do passado rural francês apesar de todo o progresso longamente relatado nesta dissertação. A economia estava em expansão no terceiro e segundo setor no final do século, mais ainda era majoricamente rural. Acumulavam-se as tensões entre as diferentes formações políticas com desfechos imprevisíveis. O republicano conservador Sadi Carnot, presidente francês responsável pelo exílio do general Boulanger na Bélgica após um mal fadado golpe em 1889, sofreu um atentado em 1894, onde foi assassinado a facadas pelo anarquista italiano Sante Geronimo Caserio em sua carruagem. Sucederam-se dois presidentes, Casimir-Perier e Félix Faure. O primeiro, republicano da ala esquerda, permaneceu no cargo por apenas 6 meses entre 1895 e 1896, quando renunciou em razão da ingovernabilidade em que se encontrava. O segundo, republicano moderado, enfrentou uma série de crises políticas notáveis: o desfecho do escândalo do Panamá, o incidente de Fashoda e o Caso Dreyfus.

O empreendimento do Canal do Panamá, levado a cabo no começo com tanta confiança, chegou a um fim ruinoso e encerrou a era dos utópicos Saint-Simonianos. O gatilho foi a explosão do escândalo do Panamá (1888 – 1892). Nem mesmo os desenhos de Eiffel poderiam salvar o corpo de engenharia francês dos estragos causados pela malária e pela corrupção sistêmica; e quando os franceses se retiraram no final do século, milhares de acionistas perderam seus investimentos. Os louros foram colhidos pelos estadunidenses, que a partir de 1904 tomaram para si a empreitada de terminar o canal, o que realizaram de forma bem sucedida dez anos depois. Depois, entre 1898-9, os militares franceses sofreram uma derrota humilhante na crise de Fashoda, quando o exército britânico forçou os franceses a

recuar da sua posição nas margens do Nilo no atual Sudão do Sul, no contexto de disputa imperialista por esferas de influência e ocupação colonial na África Saariana.

Em 1899, o caso Dreyfus (*l'affaire)* precipitou as piores convulsões políticas na França desde de a Guerra Civil de 1870-71. Os efeitos do caso Dreyfus tocaram todas as fases da vida social e política francesa dali em diante. O escândalo começou em dezembro 1894, quando o capitão de origem judaica, Alfred Dreyfus foi condenado por traição à prisão perpétua por supostamente comunicar segredos militares aos alemães durante a guerra franco prussiana. As suspeitas de antissemitismo já pairavam no caso desde o princípio, mas foram elevadas ao limite da total indignação quando as revelações de evidências que inocentavam totalmente Dreyfus das acusações foram colocadas em público em 1896. A sociedade civil francesa foi divida pelo *l'affaire* entre liberais progressistas, socialistas e republicanos anticlericais que acreditavam na inocência de Dreyfus e setores conservadores, católicos e protofascistas pró-militares que condenavam Dreyfus.

Até que o jovem oficial judeu fosse finalmente perdoado pelo governo que o despojou de sua comissão, patente e baniu-o para uma colônia penal na Guiana Francesa, o destino da exposição correu sério perigo. Praticamente todas as nações do mundo condenaram a nação francesa pelo que parecia ser um ato abertamente antissemita (Kostova, 2011, p. 76). Até mesmo os Estados Unidos, um dos aliados mais próximos da França durante esses anos, ameaçaram boicotar a exposição se o capitão Dreyfus permanecesse na prisão (Chandler, 2016h). No meio da crise do *l'affaire* morreu Felix Faure em 1899, alvo da famosa carta pública de Émile Zola*, J'Accuse*, escrita no ano anterior no jornal *L'aurore* com o objetivo de constranger o sistema judiciário francês, especialmente o militar, para forçar uma reabertura do caso Dreyfus via intervenção presidencial. Zola mencionou que a Exposição em preparação "coroava nosso grande século de trabalho, de verdade e de liberdade" estava ameaçada pela negação de justiça que infligia o capitão judeu, "uma mancha" que sujava a França (Lemesle *et al*, 2008, p.45).

Até que o novo presidente Émile Loubet finalmente emitisse o direito de Dreyfus passar por um novo julgamento em setembro de 1899, a França corria o risco de não convencer o mundo sobre a autenticidade de seus esforços de trazer a paz e a cooperação internacional por meio da exposição de 1900 (Kostova, 2011, p. 76). Se os boicotes ameaçados tivessem ocorrido tão perto da data de abertura, a exposição teria sido um desastre embaraçoso (Chandler, 2016h). Apesar da graça concedida, a polêmica se amplificou e o escândalo pesou sobre a atmosfera da exposição, inviabilizando o esforço conciliatório de

unidade nacional inerente a cada empreitada destes eventos (Lemesle *et al*, 2008). Dreyfus teve que esperar até 1906 para ser completamente inocentado e reintegrado ao exército.

Apesar das crises políticas, a exposição foi o apogeu de popularidade do fenômeno das exposições parisienses. De acordo com Schroeder-Gudehus e Rasmussen (1992, p.132) o evento atraiu mais de 50 milhões de visitantes entre 15 de abril e 12 de novembro de 1900, dos quais 39 milhões pagaram ingresso que variavam entre 1 a 2 francos, a depender do dia da semana e horário, com exceção de feriados, quando o preço foi sobretaxado a 5 francos. Soldados em uniforme, estudantes, representantes de centrais sindicais e delegados eleitos pelas agremiações operárias receberam passe livre. No evento participaram 83.047 expositores, dos quais 46% eram franceses, cujos estandes ocuparam mais de 120 hectares no coração de Paris, mais um anexo de 110 hectares no *Bois de Vincennes* (a metade de que foi alocada ao anfitrião, comparada a um terço do território total retido por pela França em 1889) (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 132).

O total de 40 nações participaram do evento oficialmente, 3 fora do prazo de execução das obras dos pavilhões e 18 não oficialmente (Figura 16).

Figura 16 – Quaid des Nations

Fonte: França (2016, s/p).
Legendas: Fotografia de Paul Lacrenon (1857 – 1922). Os pavilhões nacionais e a Torre Eiffel de fundo. Da esquerda para a direita: os pavilhões da Bélgica, da Noruega, da Alemanha e da Espanha e a torre do pavilhão de Mônaco.

Entre as colônias e protetorados franceses, mais de 20 localidades. Cada nação que observou os prazos para a adesão ao convite enviado em 1894 teve direito a construir uma série de pavilhões em um espaço especialmente reservado para servir de representação

nacional da forma que melhor compreendessem, com especial destaque para a Grã-Bretanha (12 pavilhões), Estados Unidos (10 pavilhões), Alemanha e Rússia (9 pavilhões cada), Japão e Bélgica (5 pavilhões) (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992).

Em termos de classificação, existiam 18 grupos com 121 classes: I. Educação e ensino; II. Obras de arte; III. Instrumentos e procedimentos das letras, ciências e artes; IV. Material e procedimento geral das artes mecânicas; V. Eletricidade; VI. Gênio civil e meios de transporte; VII. Agricultura; VIII. Horticultura e Arboricultura; IX. Florestas, caça, pesca e colheitas; X. Agricultura; XI. Minas e metalurgia; XII. Decoração e mobiliário de edifícios públicos e privados e habitações; XIII. Fios, tecidos e vestimentas; XIV. Indústria química; XV. Indústrias diversas; XVI. Economia Social, Higiene e Assistência Pública; XVII. Colonização; XVIII. Armas de Terra e Mar. Claramente, a classificação rígida, racional e universalizante das primeiras exposições parisiense tinham começado a colapsar em uma mixórdia de classes sem muita congruência entre si, na mesma medida em que os objetos classificados se expandiram muito após os desdobramentos da revolução científico-tecnológica de 1870 e suas consequências - êxodo rural, crescimento das grandes metrópoles, conquista colonial na África e Ásia e aumento populacional. Tal pluralidade inspirou a construção de um imenso número de pavilhões nacionais, coloniais, temáticos e privados.

A exposição universal de 1900 também perdeu muito de seu apelo originário ao livre mercado e de sua cruzada liberal pelo fim das taxas alfandegárias e fronteiras nacionais. Escreveu Julius Lessing na ocasião da exposição parisiense:

> As exposições universais perderam muito de seu caráter original. O entusiasmo que em 1851 contaminou os mais amplos círculos dissipou-se e, em seu lugar, adveio uma espécie de frio cálculo; em 1851, nós nos encontrávamos na época do livre comércio... agora encontramo-nos há décadas em um período de contínuo e crescente protecionismo; participar de uma exposição torna-se uma espécie de representação e enquanto em 1850 colocava-se como princípio supremo que o governo não devia preocupar-se com este assunto, chega-se hoje a considerar o governo de cada país como um verdadeiro empresário (1900, p. 29 - 30 *apud* Benjamin, 2006, p. 219)[37].

De fato em 1900 estávamos em plena Era dos Impérios (Hobsbawm, 2015). Entre 1884 e 1914 a maior parte do mundo foi dividida em territórios sob governo direto ou sob dominação política indireta de outro Estado de um pequeno grupo, principalmente Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália, Holanda, Bélgica, EUA, Japão e Rússia. Motivados pela crise econômica da década de 1870, causada pela superprodução, muitos destes verdadeiros

[37] Konvolute G (Exposições, Reclame, Grandville) [5a, 5].

impérios criaram mecanismos protecionistas para proteger suas economias e produções industriais das instabilidades do mercado.

O capitalismo também respondeu espontaneamente a crise. Resultando da combinação de concentração econômica e racionalização empresarial, surgiram os trustes, *syndicates*, cartéis, oligopólios, monopólios e outras estratégias que convertiam empresários em acionistas de gigantescas corporações. O objetivo era ampliar a margem de lucro, comprimida pela concorrência e pela queda do preço. Neste sentido, o liberalismo clássico recuou em todas as frentes. O curioso é notar que as exposições universais se adaptam as condições do mercado capitalista, podem defender políticas protecionistas ou de livre mercado, dependendo da circunstância na qual ela é convocada e sob os auspícios de quem.

Estas exposições registaram também uma mudança em seu objetivo de uma instrução pedagógica de maior seriedade característica dos primeiro eventos parisienses para uma atmosfera mais divertida, mais clara e superficial, flertando com o entretenimento popular (Kostova, 2011). Os visitantes podiam apreciar exposições panorâmicas e etnográficas, novas tecnologias e descobertas científicas como o cinema, o *cinéorama-ballon* (uma simulação de voo aéreo), um *maréorama* (uma simulação de expedição submarina), uma turnê pelo mundo, retrospectivas artísticas extraordinárias, majestosas construções (Kostova, 2011, p. 77). Reconhecendo a ascensão da sociedade de massa e da indústria do entretenimento, a exposição focou em ser palatável para o grande público, empregando toda a sorte de tecnologia visual, máquinas e mecanismos. Como disse um comentarista - "Para ter sucesso, devemos destinador o público em geral; para retê-lo, deve ser divertido ...” (Le Livre des Expositions, 1983, p. 111 *apud* Kostova, 2011, p. 77).

No auge de seu poder, a França da Belle Époque fez um grande esforço para deslumbrar as nações do mundo e milhões de visitantes com uma exposição de amplitude inegável, transbordando de pavilhões e atrações o tradicional *Champ-de-Mars* e a colina de *Chaillot* para ocupar todas as margens do rio Sena até a altura dos *Invalides* (Lemesle *et al*, 2008). Em reunião ao infame palácio do *Trocadero* e a Torre Eiffel juntaram-se duas novas construções que ligavam-se em um eixo que cruzava o rio sob a ponte Alexandre III: o *Grand Palais*, destinado às belas artes (construído no lugar da Galeria das Máquinas), e o *Petit Palais*, dedicado à exposições de arte francesa em retrospectiva. Ambas as construções foram planejadas para permanecer após a exposição e ostentavam uma fachada neobarroca que afastava-se dos usos vanguardistas do ferro e do vidro que marcou as construções de 1889 (Lemesle *et al*, 2008). Ocultaram quaisquer inovações arquitetônicas e artísticas sob pesada ornamentação e pomposas alvenarias. De acordo com Kostova (2011, p. 80), o *Grand Palais*

e o *Petit Palais* representaram a incapacidade de conciliar a tradição francesa da "grande arte" com a estética industrial, enfatizando novamente a ruptura intransponível entre arte e indústria, e prefigurando, por assim dizer, salvo exceções, a arquitetura retrógrada da exposição de 1937

Centenas de edifícios de todos os gêneros se espalhavam ao longo de 230 hectares no centro de Paris, de tal forma que, segundo Lemesle *et al* (2008) e Chandler (2016h), o recurso à munificência arquitetônica e o ecletismo dominante se manifestaram em duas tendências distintas, ambas contrárias ao brutalismo da arquitetura industrial do ferro e do vidro. A primeira era uma corrente tradicionalista e neoclássica que procurava aderir a valores validados no campo da arquitetura. A segunda era a corrente modernista da Art Nouveau, que procurava forjar um novo vocabulário de estilo arquitetônico apropriado para o novo século que se iniciava, exprimindo-se de forma bem sucedida especialmente na área das artes decorativas e desenho de interiores.

A maioria dos grandes edifícios de exposição eram tradicionalistas no sentido da primeira corrente, no entanto pouco coerentes no amplo escopo de citações que faziam: abobadados e cheios de pilares, fortemente bordados com motivos gregos, romanos, renascentistas, barrocos e rococó, coroados com esculturas alegóricas. As nações asiáticas e africanas se apegaram (ou eram obrigadas a se apegar) à sua arquitetura indígena; as nações europeias e americanas se voltaram para o mundo clássico, à idade média e ao barroco para se inspirar na forma e no desenho. A tendência era a construção de réplicas pastiche da arquitetura estereotipada de certas nações, somada à exploração do exotismo exuberante na sessão colonial. O apelo ao excesso ornamental predominou nos pavilhões temáticos e oficiais. Mas, independentemente da fonte escolhida, o efeito total foi de retrospecção (Chandler, 2016h).

O passado, não o futuro, foi a luz guia da reflexão liderada pela França sobre o século que conferiu à palavra progresso o significado que esta envergava. De acordo com Kostova (2011), sob a aparência de entretenimento de massa baseado em uma fé inabalável no futuro, a Exposição de 1900 foi surpreendentemente reacionária e confusa em termos arquitetônicos, ocultando uma série de conflitos e crises sob uma fachada de pluralismo eclético. Essa confusão era reveladora da maior incerteza quanto ao futuro, apesar do otimismo que a Exposição projetou, e se refletiu, principalmente, na incoerência estética do evento:

> A primeira impressão foi de que uma horda de artistas foi lançada sobre o *Esplanade* com apenas estas instruções: "Construir, esculpir e pintar." E cada construção,

> escultura e pintura parece atender suas fantasias. [...]. Esta amálgama burlesca vem de alguém ou em algum lugar, portanto há um estilo. Mas qual estilo? (Le Livre Des Expositions, 1983, p. 108 *apud* Kostova, 2011, p. 78).

A *Port Monumentale na Place de la Concorde* foi um excelente exemplo da miscelânea estética de acordo com Kostova (2012. p.78), pois nela combinaram-se as duas correntes arquitetônicas que dominaram a exposição. Por um lado o críticos atacaram seus minaretes que enquadraram um arco opulento, dourado e superelaborado, adornados com baixos-relevos estilizados, atingindo a corrente tradicional de inspiração neoclássica. Por outro, zombaram da famosa estátua *La Parisienne*, que estava no topo da composição, chamada de de "resumo das características da funesta '*art nouveau*'" por seu vestido fluido, suas "mangas guarda-sol, estilo de mucha" com seu "inchado penteado como um Saint-Honoré": "Ela era mais feia que um parisiense pobre e era admirada pelas multidões" (Le Livre Des Expositions, 1983, p. 109 *apud* Kostova, 2011, p.79).

De acordo com Chandler (2016), a *Art Nouveau* não foi capaz, tal qual a corrente tradicional, de oferecer uma solução à altura da ansiedade causada pela arquitetura industrial e seus desdobramentos. Estilo considerado das classes mais abastadas, não proveu soluções para a maioria da população em sua vida cotidiana e tão pouco figurou em obras públicas, com exceção do Metrô de Paris. Na exposição, muitos pavilhões, como o famoso *Pavillon Bleu,* um restaurante, exemplo de *Art Nouveu,* foram criticados pelo ecletismo exagerado, apesar de serem elogiados por seu '*bon goût'* e sua discreta harmonia (Le Livre Des Expositions, 1983, p. 109 *apud* Kostova, 2011, p.80).

Em termos de inovação industrial, apesar de ter criado pavilhões para a metalurgia, maquinaria pesada, indústria química e automobilística, material ferroviário e de navegação comercial (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992), a antiga *Galerie des machines* foi substituída pelo *Grand Palais* e sua exposição de obras de arte - a separação entre arte e técnica tinha se reafirmou. Uma segunda galeria para as máquinas foi construída, mas ela foi usada mais como salão de festas, afinal as indústrias alemãs e americanas roubaram a primazia francesa neste tópico (Kostova, 2011). A indústria ficou secundária na exposição de 1900, enquanto que a noção de França como um centro de estilo, luxo e arte predominou, em contradição com a promessa de desenvolver uma exposição abrangente e de abordar questões contemporâneas feita pela organização, a qual não se realizou em sua plenitude (Kostova, 2011) - um cenário que se repetirá em 1937, conforme veremos no próximo capítulo.

4 A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES E TÉCNICAS DA VIDA MODERNA DE 1937: A CRISE DO LIBERALISMO NO ENTREGUERRAS

4.1. A Terceira República em crise (1929 – 1937)

Deixamos a França no auge da Belle Époque, durante a exposição universal de 1900 ao final do capítulo anterior. No início do século XX a nação era uma potência militar e colonial dentre as mais poderosas do mundo, com um vasto exército, parque industrial diversificado e de alta produtividade e economia pujante. Estava consolidada na vanguarda da corrida pelo desenvolvimento científico e tecnológico, apesar de ameaçada cada vez mais pelos avanços da Alemanha, Grã-Bretanha e Estados Unidos em termos de liderança no progresso das nações. Paris era ainda a capital cultural do mundo e os artistas das vanguardas históricas já haviam iniciado seus trabalhos que iriam levar a uma revolução no campo da estética pelas próximas décadas.

Agora saltamos quase três décadas no futuro, em direção ao período entreguerras. O clima de celebração ficou para trás. O trauma da primeira guerra mundial (1914 - 1918) ainda estava muito presente na consciência coletiva dos franceses, como uma vitória amarga, a qual foi vencida a um custo alto demais. Conforme o historiador Eugen Weber relembrou, a destruição e as perdas ainda estavam muito visíveis 20 anos depois:

> Por cinquenta e um meses [...] 1000 franceses eram mortos dia após dia, perto de 1 a cada 5 homens mobilizados, 10% da população masculina ativa do país [...] Perto de 1.400.000 franceses perderam suas vidas; bem como mais de 1.000.000 tinham sido gaseados, desfigurados, mutilados, amputados, deixados permanentemente inválidos. Cadeiras de rodas, muletas, mangas vazias soltas ou dobradas em bolsos tornaram-se uma vista comum. Mais ainda os que sofreram algum tipo de ferimento: Metade dos 6.500.000 que sobreviveram à guerra sofreram lesões. Mais visivelmente, 1.100.000 foram aqueles cujo número tinha sido evidentemente diminuído e eram descritos como *Mutilés* (Weber, 1994, p. 11 *apud* Kostova, 2011, p. 223).

A guerra teve graves repercussões em termos de saúde pública. Sem falar no impacto psicológico causado pelos "*gueules cassés* ["caras quebradas"] que", segundo Hobsbawm, "se tornaram parte tão vívida da imagem posterior da guerra" (Hobsbawm, 1995, p. 33), o índice de natalidade muito caiu em razão ao declínio da população masculina, da mobilização das mulheres para o trabalho fabril durante a guerra e a reorganização das regras de gênero, semeando o medo de uma catástrofe demográfica (Kostova, 2011).

O desaparecimento dos mais jovens mortos na guerra levou a um envelhecimento prematuro da sociedade francesa. O deficit acentuou-se quando as classes mais afetadas

chegaram à idade adulta: em 1936, “apenas 31% dos franceses tinham menos de 20 anos e 15% mais de 60 anos” (Ferro, 2013, p. 370).

> Este envelhecimento também estava ligado a um malthusianismo muito antigo, que só poupou a boa burguesia das regiões rurais mais ricas. Isto porque desde 1935, os falecimentos ultrapassam os nascimentos. A este ritmo, calcula-se que a população francesa estará ameaçada de extinção antes de 1980. Só a imigração pode compensar as perdas da guerra e as consequências do malthusianismo. Inexoravelmente a menos que se proclame uma política natalista, esta redução demográfica preocupa uma sociedade que continua a ver os conflitos armados em termos de efetivos, tanto mais que se manifesta mais em França, do que nos seus vizinhos, principalmente na Alemanha (Ferro, 2013, p. 370-371).

Desta forma, segundo Ihor Junyk, “a crise demográfica incitou ansiedades francesas de longa data sobre degeneração e emasculação” (2006, p. 103), pois a solução imediata adotada pelo governo foi o recrutamento de trabalhadores das colônias africanas e asiáticas para setores como a agricultura e indústria. “Depois da Primeira Guerra Mundial, mais de 300.000 trabalhadores estrangeiros estavam empregados na França, a maioria deles não brancos da África do Norte, Indochina, China e Madagascar” (Stovall, 1990, p. 206 *apud* Junyk, 2006, p. 103). O exército colonial estacionado na capital desde o armistício era composto por um considerável contingente de soldados argelinos, marroquinos e senegaleses. Uma parte da população respondeu positivamente a esses imigrantes: a visibilidade aumentada dos africanos nas ruas de Paris e as comunidades afro-americanas e jazzísticas afro-americanas contribuíram para alimentar uma mania de "negritude" entre os intelectuais parisienses (Stovall, 1990, p. 208 *apud* Junyk, 2006, p. 103). Segundo Ferro:

Porém, outra porção da população da metrópole demonstrava publicamente sua preocupação com a influência que estes imigrantes poderiam ter sobre a “pureza” do sangue francês e sobre a identidade nacional (Junyk, 2006, p. 103). Eugène Apert, membro fundador da *Sociedade Eugenista Francesa* invocava a imagem da maré da miscigenação a qual ele projetou naqueles soldados africanos que em suas palavras “semeavam pequenos mestiços ao longo da zona rural” (Camiscioli, 2001, p. 621 *apud* Junyk, 2006, p. 103). Manifestações racistas como estas se tornaram mais difundidas e virulentas ao longo dos anos da década de 1930, agravadas ainda mais pela crise econômica e política que se seguiram. Conclusivamente, o que nos é perceptível com relação a recepção dos imigrantes na França é a sistemática escolha de minorias étnicas como bode expiatório para o justificar a sensação de colapso do corpo social experimentado na época.

Dessa forma, pressionado por setores conservadores da sociedade francesa, o governo deportou muitos imigrantes das colônias após a Guerra, preferindo recrutar

trabalhadores brancos da Itália, Espanha e Polônia, “nações cujo sangue era considerado mais compatível com a transfusão necessária para uma França anêmica” (Camiscioli, 2001, p. 621 *apud* Junyk, 2006, p. 103). No entanto, vários imigrantes resistiram a pressão e permaneceram. Em 1926 mais de 1500 trabalhadores africanos residiam em Paris. O número era maior entre o exército colonial, continuamente mobilizado na metrópole, graças ao medo crescente do vizinho alemão, que continuava a assombrar os governantes franceses, a ponto de estes sancionarem em 1929 a criação de uma linha fortificada na fronteira germânica – a *ligne maginot* e a evacuação da Renânia (Junyk, 2006).

Por outro lado, uma atitude alarmista da população masculina resultante das transformações nas regras de gênero durante a guerra foi apropriada pelas facções políticas conservadoras, as quais viam a chegada da “nova mulher” – o trabalho, o uso de calças, o estilo de cabelo curto como antítese da imagem da mulher burguesa como mãe e cuidadora do lar, a qual acreditavam ser a chave para reverter a crise de natalidade (Kalman, 2008). Em suma, a extrema direita francesa empregava todos estes acontecimentos como recurso retórico, uma prova visível de uma suposta decadência da sociedade francesa

A ansiedade na França foi agravada pela severidade da Grande Depressão. Com a quebra da bolsa de Wall Street em 29 de outubro de 1929, os EUA tornaram-se o epicentro do “maior terremoto global já medido na escala Richter dos historiadores econômicos”, sentido “pelo menos em todos os lugares em que homens e mulheres se envolviam ou faziam uso de transações impessoais de mercado” (Hobsbawm, 1995, p.91). Isto deve-se ao fato de que os EUA detinham uma posição de hegemonia econômica mundial na época, dominando os mercados externos e controlando a maioria dos investimentos e empréstimos em escala internacional. Tal hegemonia foi adquirida graças a uma expansão comercial e produtiva impressionante, potencializada pela primeira guerra mundial e consolidada ao longo da década de 1920. Em 1913, esta nação já era a maior economia do mundo, responsável por mais de terço de sua produção industrial - um pouco abaixo do total combinado de Alemanha, Grã-Bretanha e França.

Favorecido com um *boom* de desenvolvimento durante a primeira guerra, os EUA passaram a responder em 1929 por cerca de 42% da produção industrial mundial (comparada com os 28% das três potências já citadas), ao passo em que se convertera no maior credor internacional (ao passo que os britânicos perderam um quarto de seus investimentos globais para saldar as dívidas da guerra e os franceses mais da metade, em razão das revoluções e colapsos na Europa). Concentrando suas operações no hemisfério ocidental, especificamente na Europa, eram o primeiro maior exportador do planeta e segundo maior importador – logo

depois da Grã-Bretanha – responsável por quase 40% de toda a exportação de matérias-primas e alimentos dos quinze países mais ativos em matéria comercial (Hobsbawm,1995).

Nestes termos, para Hobsbawm (1995, p. 103 - 104), o colapso econômico do entre guerras poderia ser interpretada a partir de dois pontos de vista diferentes, porém complementares. O primeiro deve-se a uma assimetria de desenvolvimento entre os EUA e o resto do mundo, o que gerou um desequilíbrio na economia mundial. No papel de centro da economia capitalista, em substituição à Grã-Bretanha desde 1914, o EUA não demonstrou zelo em agir como um moderador global, garantindo a estabilidade da moeda na qual se apoiava o sistema financeiro mundial – cuidado que a Grã-Bretanha sempre mantivera com relação à libra esterlina.

O segundo deve-se a não geração de demanda suficiente pela economia mundial para uma expansão duradoura. A prosperidade da década de 1920 era de bases frágeis. O setor agrícola -em especial o americano - já estava começando a entrar em recessão pela queda constante no valor dos produtos primários (muita oferta, pouca procura), ao passo que os salários em dinheiro de outros segmentos das forças produtivas praticamente estagnaram ao longo dos anos loucos, a despeito do boom de desenvolvimento econômico, como acontecia com frequência nos mercados livres. Com a exceção de prósperos investidores e empresários que testemunhavam seus lucros subirem vertiginosamente, a demanda das massas não estava acompanhando a produtividade crescente do sistema industrial, potencializada pela revolução tecnológica em curso desde 1870. O que se seguiu foi a especulação e a superprodução.

Por fim, o colapso. Nos EUA, o quadro foi mais dramático graças à expansão gigantesca das linhas de crédito, que visava fortalecer. Não demorou mais que um ano para que as ondas de choque sísmicas atingissem o sólido edifício erigido pela economia política francesa. Os débitos da guerra e o crescente preço da reconstrução continuaram a causar um gigantesco deficit. Mas a situação antes de 1930 estava estável e era de relativa prosperidade econômica. Sobre isso, Marc Ferro ponderou:

> Poicaré [1926-1929] deixará o poder, o seu Franco encarna o êxito da sua política financeira e os seus sucessores, Aristide Briand [1929] e André Tardieu [1929 – 1930], situam-se na mesma linha política. Em todos os setores da produção, o balanço é positivo, quer se trate do carvão (55 milhões de toneladas), do minério de ferro (51 milhões de toneladas), do aço ou da eletricidade. Além disso, a França é o segundo maior produtor de automóveis do mundo, atrás do Estados Unidos; o pleno emprego está assegurado e o ouro aflui aos cofres do banco da França: as suas reservas, de 18.000 milhões de Francos em 1927, aumentaram para 80.000 milhões em 1930. (...). De resto, em novembro de 1929, Tardieu promete aos franceses a ‘política da prosperidade’ (2013, p. 371).

A França acumulou capital e poder econômico sobretudo por meio da expropriação seus extensos territórios coloniais, explorando principalmente seus recursos naturais e força de trabalho. Mas por mais rica em recursos e por mais severa que fosse a exploração do trabalho, as colônias não seriam capazes de apartar a corrosão do orçamento francês comprometido pela Grande depressão. Em 1937, o comissário da exposição internacional Labbé afirmou – "Eles não são bons o suficiente para produzir; nós também devemos vender" (1936, p.122 *apud* Kostova, 2011, p. 224).

A partir de 1930 a curva do crescimento econômico francês, até aquele momento em relativa alta, interrompeu seu movimento ascendente e inverteu sua direção para baixo, não voltando a subir por um longo período. Não se percebeu na época ainda que isso se devia tanto a uma perda de competitividade nacional como também graças aos efeitos da crise americana. Em relação a este fato, Ferro (2013, p. 371) interrogou-se: "numa altura que a crise rebenta nos Estado Unidos, quem adivinharia que, em 1930, a este apogeu do poder francês se sucederiam os tempos mais conturbados?".

> Como observaram os admiráveis especialistas da Liga das nações, embora ninguém lhes desse muita atenção, uma dramática recessão da economia industrial norte-americano logo contaminou outro núcleo industrial, a Alemanha. A produção industrial americana caiu cerca de um terço entre 1929 e 1931, e a alemã mais ou menos o mesmo (...). Houve uma crise na produção básica, tanto de alimentos como de matérias-primas, porque os preços, não mais mantidos pela formação de estoques como antes, entraram em queda livre. (...) isso deixou prostrados - para citar apenas os nomes relacionados pela Liga das Nações em 1931 – Argentina, Austrália, países bálticos, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Egito, Equador, Finlândia, Hungria, Índia, Malásia, México, índias holandesas (atual Indonésia), Nova Zelândia, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela, cujo o comércio internacional dependia em peso de uns poucos produtos primários. Em suma, tornou a depressão global no sentido literal. As economias da Áustria, Tchecoslováquia, Grécia, Japão, Polônia e Grã-Bretanha, bastante sensíveis abalos sísmicos vindos do Ocidente (ou Oriente), foram igualmente abaladas (Hobsbawm, 1995, p. 96)

A queda da libra esterlina e das moedas que estavam associadas, somada a queda drástica das exportações e do volume de produção, de 1929 a 1932 jogou no marasmo as indústrias têxteis, automobilística e metalurgia. Seguiu a deterioração da do orçamento do Estado, "um déficit de 5000 milhões em 1932 e, depois, 11.000 milhões em 1933" (Ferro, 2013, p. 372). Depois secaram as quatro principais fontes de divisas auxiliares: o turismo, em razão da crise; as reparações de guerras graças à moratória Hoover imposta pelos americanos à Europa; os rendimentos do frete; e os rendimentos de capitais investidos no estrangeiro. O Estado reagiu, por meio da sobretaxa na importação e nas trocas comerciais, encarecendo os produtos de consumo. Sem resultados, seguiu-se a política malthusiana de limitação da produção agrícola e industrial, para evitar a desvalorização dos produtos pela concorrência e

superprodução. Sem resultados ainda, apelou-se a austeridade – corte de 10% das despesas do Estado em 1935, atacando o funcionalismo público, as pensões, os vencimentos e os empréstimos. A quebra econômica levou consequentemente a uma crise social generalizada ao longo de 1934 e 1935 (Ferro, 2013).

A depressão, embora tenha demorado a atingir a França e inicialmente não com a seriedade com que em outros lugares, causou desemprego em massa: "números oficiais estimam que o desemprego tenha alcançado em qualquer parte entre 350.000 e 600.000 trabalhadores" (Weber, 1994, p. 33-35 *apud* Kostova, 2011, p.224). Ferro menciona mais "1.500.000 em desemprego parcial em um total de 12,5 milhões de assalariados" (2013, p. 372). A inabilidade do governo em lidar com a crise econômica por seu turno resultou em uma profunda inquietação e revolta (Kostova, 2011, p. 224). "'Trabalho e Pão', gritam os desempregados em marcha para Paris, imortalizados pelas atualidades cinematográficas de 1932" (Ferro, 2013, p. 372). Com os setores da construção e metalurgia particularmente atingidas (as quais absorviam grande parte da mão de obra proletária), os desempregados ainda sofriam com a ausência de seguridade social e com o sectarismo dos sindicatos. A classe média também foi atingida, com a pauperização de sua clientela, especialmente a camponesa (Ferro, 2013).

Além das repercussões econômicas e financeiras, a Grande Depressão abalou a crença no sistema capitalista, na economia de mercado e no liberalismo político e econômico, não apenas na França, mas em todo o mundo. Segundo Hobsbawm:

> A Grande depressão confirmou a crença de intelectuais, ativistas e cidadãos comuns de que havia alguma coisa de profundamente errada com o mundo. O que se podia fazer a respeito? Certamente poucos dos que ocupavam cargos de autoridade em seus países e com certeza não aqueles que tentavam traçar um curso com os instrumentos de navegação tradicional, e com cartas dos mares do século XIX, nas quais era claro que não se devia confiar. Até onde se podia confiar nos economistas, por mais brilhantes que fossem, quando demonstravam, com grande lucidez, que a Depressão em que eles mesmos viviam não podia acontecer numa sociedade de livre mercado propriamente conduzida pois não era possível nenhuma superprodução que logo não se corrigisse? (1995, p. 106 - 105).

Os conselhos dos economistas liberais aos governantes da III República em deixar a economia em paz, enquanto que o primeiro instinto dos gabinetes que começaram a confrontar a crise era apegar-se à ortodoxia financeira, aos equilíbrios de orçamentos e às reduções de despesas visivelmente não melhoraram a situação. Em 1932, não era a dívida do pós-guerra nem a especulação financeira que criavam problemas, mas a própria estrutura da política econômica em vigor. Isto deixou tanto a esquerda quanto a direita desamparada diante de uma crise que tolheu a França em um momento de franca prosperidade. E a persistência

resoluta em manter o liberalismo como parâmetro para sua economia apenas fez com que a França permanecesse muito mais tempo imersa na Grande Depressão que a maioria das nações, como por exemplo os Estados Unidos e a Alemanha.

A crise econômica trouxe em consequência uma instabilidade governamental generalizada para a III República. Desde 1929, o partido radical, de centro (de um moderado liberalismo), era maioria parlamentar e juntava-se ora à esquerda, representada pelos socialistas de León Blum, ora a direita, representada por Tardieu. Uma vez à esquerda tendo vencido com apoio dos radicais em 1932, a direita, alarmada pelas consequências econômicas da depressão, recusa-se a manter o jogo da alternância dirigido pelo partido radical (Ferro, 2013). Passa a financiar e direcionar contra o governo grupos de extrema-direita, para com eles enfraquecer o regime por meio do atrito.

Entre os grupos adeptos da violeta ação paramilitar nas ruas, podemos apontar: os monarquistas da *action française*, dirigido por Charles Maurras; a *jeunesse patriotes* de Taittinger, Xaviler Vallat e Phillipe Henriot, antiparlamentaristas e antissemitas; a Solidariedade Francesa, de René Coty, de caráter nazista; os francistas fascistas, de Bucard; e o maior movimento de massas de todos com mais de 15.000 membros, a *croix-de-feu*, grupo de métodos fascistas compostos por antigos combatentes da primeira guerra liderados pelo coronel La Rocque (Ferro, 2013).

Marc Ferro (2013) destaca que estes movimentos, leais aos líderes da direita parlamentar francesa, não souberam se alastrar à classe operária como no caso dos fascismos na Itália e Alemanha. Contando com uma crescente distensão política causada por uma intransigente oposição à direita e "incapazes de controlar a situação econômica, entre 1932 e 1934 cinco gabinetes duraram menos que vinte semanas cada, ocasionando em uma crise de confiança no sistema parlamentar e ao aumento da popularidade das brutais políticas de rua de grupos de extrema-direita" (Junyk, 2006, p. 103).

Com as falhas dos líderes da direita entre 1929 e 1932 e da esquerda entre 1932 e 1934 em solver a crise, o fascínio e o medo suscitados pelas realizações do fascismo e do nazismo no exterior, criam na sociedade francesa uma cólera crescente contra a III República, potencializada pela exploração exaustiva por parte da Imprensa de escândalos de corrupção, especialmente no governo de Albert Lebrun (1932-1934). Esta imprensa, segundo Ferro era um "instrumento de organizações políticas ou grupos financeiros, majoritariamente de direita ou extrema-direita: *Gringoire, Candide, Le Journal, Le Matin, Le Figaro*" (2013, p.375). Marc Bloch, contemporâneo aos acontecimentos, também demonstrava grande suspeita em

relação à imprensa periódica francesa e seus interesses, a responsabilizando em parte pela derrota da França diante dos nazistas em 1940:

> Arrasando o regime, ela acabava por condenar, num movimento bastante natural, a nação que tinha sido entregue em suas mãos. Desesperando, sem notar, de seu próprio destino, acabava por desesperar da pátria. Pensam que exagero? Pois releia, os jornais que a burguesia lia na época e lhes servia de inspiração: é esclarecedor. (...). Uma grande parte de nossa classe ainda dirigente, aquelas que forneciam nossos grandes empresários, nossos principais administradores, a maioria de nossos oficiais da reserva, foi a guerra obcecado com isso. Recebiam ordens de um sistema político que consideravam corrupto até as raízes dos cabelos; defendiam um país que julgavam antecipadamente incapaz de resistir; os soldados que comandavam vinham de um povo, a seu ver, degenerado (2011, p. 151 – 152)

Naquele momento, porém, a imprensa dava munição aos movimentos de extrema-direita. Os escândalos de corrupção que alardeou em 1934 não apenas derrubou o chefe do governo Camille Chautemps como levaram a uma onda de manifestações de rua das ligas, as quais clamavam "abaixo os ladrões! Abaixo os assassinos!", contando com amplo apoio da força de polícia (Ferro, 2013, p. 376). A crise, simultaneamente econômica, política e social, tornava a atmosfera cada vez mais tensa, com constantes enfrentamentos de rua entre as ligas e a esquerda. Beneficiando e incentivando abertamente as violentas manifestações e prendendo intransigentemente membros de partidos e movimentos de esquerda, o chefe de polícia Chiappe acaba demitido por Lebrun em 22 de fevereiro (Ferro, 2013).

Dia 6 de fevereiro, irrompeu uma revolta. Todas as ligas percorreram os Campos Elíseos em conjunto com a União Nacional dos Combatentes, e a Associação Republicana dos Antigos Combatentes (ARAC). Vindos de vários lugares, dirigem-se marcham sobre o Palácio Bourbon. O choque com a polícia deixou 15 mortos e 1435 feridos. "Para a esquerda, foi um golpe fascista falhado; para direita, uma repressão sangrenta de um Estado podre contra gente honesta, indignada com a incúria dos governantes e com os escândalos" (Ferro, 2013, p. 376).

Em resposta a tentativa de golpe de Estado de fevereiro de 1934, foi formado dois anos depois o *Front Populaire*, forjado pela reunião de diversos grupos heterogêneos - como os sindicatos comunistas e socialistas, o Partido Radical, os cristãos da Jovem República, do Comité de Vigilância dos intelectuais antifascistas, a Liga dos Direitos do Homem e muitos outros – "em uma coalizão de mais 97 organizações" (Ferro, 2013, p. 377 - 378).

Venceu as eleições legislativas ocorridas entre 26 de abri e 3 de maio de 1936 em um pleito histórico – "84% de participação eleitoral, a maior desde 1914, com 5,4 milhões de votos sobre os 4,2 milhões da oposição" (Ferro, 2013, p. 378). Sua posse ocorreu pouco depois da vitória conturbada da Frente Popular Espanhola, assumindo o poder em momento

no qual a França estava em uma situação de literal guerra civil psicológica e moral – "tendo testemunhado até aquele momento, a contar a partir de 6 de fevereiro de 1934, a mais de 1063 manifestações de desordem pública, dentre assembleias, procissões, protestos e confrontos" (Peer, 1988, p. 21).

Porém, no mundo do trabalho, esta vitória foi saudada por uma explosão de alegria. Desfiles e cortejos liderados por acordeões repetiram-se durante várias semanas. Nem o sombrio horizonte internacional, com a militarização da Renânia por parte da Alemanha, nem o espectro do fascismo que pairava no interior da vida política e social francesa parecia amedrontar o "povo de esquerda", convictos que um novo futuro glorioso se descortinava com sua conquista nas urnas. A partir daquele momento, as agitações políticas em vez de apaziguarem-se retornaram com força total. No dia 28 de maio, aniversário da Comuna, o total de 600.000 pessoas marchou em Paris cantando *A Internacional*, saudando o governo encabeçado pelo socialista León Blum. Simultaneamente, greves saudaram a vitória da esquerda:

> Começaram em 11 de maio nas fábricas Breguet da Havre e depois se espalharam por toda a França, paralisando a produção e o comércio, pois eram acompanhadas pela ocupação das fábricas e dos locais de trabalho, incluindo dos grandes armazéns; nunca se vira tal coisa. Até então, havia cerca de 50 greves por mês; em junho, foram 12.000 (Ferro, 2013, p. 379).

O patronato ficou apavorado com a situação, a qual se temia que degringolasse para a violação do direito de propriedade. "Os investidores, temendo o pior, retiraram 10.000 de francos da praça e os remeteram para a suíça, conservadores exigiam uma repressão armada, a situação ainda em posse começa a reunir preventivamente regimentos antes da posse de Blum" (Ferro, 2013, p. 379 – 380).

Quando assume a presidência, tendo em vista o clamor dos trabalhadores e o medo da burguesia, Leon Blum convoca patrões e centrais sindicais para negociação, forjando um compromisso materializado pelos os acordos de Matignon – aumento de salário de 7 para 15%, o reconhecimento do poder das centrais sindicais nos locais de trabalho, convenções coletivas para cada indústria, etc. - e um novo projeto de lei, no qual estabelecia 15 dias de férias e jornadas de 40 horas por semana. Em troca do acordo e da lei, os sindicatos se comprometeram a acabar com as ocupações das fábricas e que os operários voltariam ao trabalho.

Mas os sindicatos trotskistas decidiram manter a pressão para conseguir mais direitos, enquanto que os sindicatos de linha stalinista eram favoráveis ao apaziguamento

interno da França por ordem direta de Moscou, para que este país pudesse contar com uma unidade nacional elevada caso explodisse uma guerra europeia. O resultado, segundo Bloch (2011) foi desolador: as greves não acabaram, o que enfraqueceu a autoridade do governo de Blum; os patrões rejeitaram a imposição da jornada de 40 horas; simultaneamente a inflação reapareceu, restringindo os aumentos salariais. Se os trabalhadores, sindicalizados em massa na CGT, ficaram profundamente frustrados, a burguesia ruminava seu ódio. "A forra contra a esquerda e o *Front Populaire* viria, dessa forma, na França de Vichy" (Bloch, 2011, p. 149).

De acordo com Hobsbawm (1995), apesar da impressionante vitória eleitoral do *Front Populaire* e de sua ação bem sucedida em repelir as ofensivas da extrema direita local, tais triunfos dramatizaram os custos da desunião anterior. A vitória eleitoral se deu por uma margem apertada em relação aos seus adversários, mesmo que tenha rendido às listas unidas de centro e esquerda substanciais maiorias parlamentares e gerado uma impressionante ampliação de apoio dentro da esquerda em favor do partido comunista. Na prática, o novo governo estava com um pouco menos da metade dos eleitores contra si e fez a direita tornar-se mais forte e coesa que antes.

Se o contexto interno na França estava tenso na década de 1930, a conjuntura internacional estava tornando-se explosiva. Conforme costumava-se dizer na época, "fascismo significa guerra" (Hobsbawm, 1995, p. 147). Inicialmente limitado à Itália durante a década de 1920, espalhou-se através da Europa nos anos seguintes impulsionada pelo surgimento da Alemanha de Hitler, tomando o controle de nações como Portugal, Áustria e Espanha. Governos autoritários conservadores simpáticos ao fascismo passaram a reger também extensas regiões dos Bálcãs como Bulgária, Romênia, Hungria e Iugoslávia (Paxton, 1985, p. 373-375 *apud* Kostova, 2011, p. 224), além de conquistar o poder no extremo oriente, capturando o governo do Japão. A Alemanha nazista era o pilar central desse movimento, o mais poderoso e formidável adversário dos ideias, valores e instituições iluministas, conquistadas e fundadas na "Era das Revoluções" - a reação a tudo o que no século XIX convencionou chamar de "progresso" (Hobsbawm, 1995, p. 146 - 147).

Neste sentido, desde sua aparição a Alemanha Nazista ameaçou a República Francesa, pairando como uma sombra na vida política da nação. Além das sérias implicações políticas, a ascensão da ideologia nazifascista constituía um ataque aos valores universalistas franceses. Conforme o historiador James Herbert, a Alemanha Nazista estava propondo "concepções perturbadoramente diferentes de sociedade, raça, ciência e estética e também ameaçavam a noção francesa de um mundo feliz e totalmente integrado por meio da cooperação econômica e universalidade estética" (1998, p. 05 *apud* Kostova, 2011, p. 226).

O fascismo considerava liberais, social-democratas, socialistas, comunistas e anarquistas, ou qualquer tipo de regime que poderia variar entre democrático a soviético como inimigos a serem igualmente destruídos. Deveriam unir-se se não quisessem ser eliminados um a um. Conforme Hobsbawm (1995), a mobilização de todo o potencial de apoio contra o fascismo manifestou-se por meio de um triplo apelo pela união de todas as forças políticas em torno do interesse comum em resistir ao avanço fascista; por uma política efetiva de resistência; e por governos realmente dispostos a executar essa política. No entanto, foram necessários quase dez anos para que a unidade antifascista fosse forjada de maneira a dar conta destas demandas. Até 1939 a resposta a estes três apelos foi inevitavelmente hesitante, confusa ou gaguejante (Hobsbawm, 1995). Um dos rebentos mais vigorosos dessa iniciativa de aliança antifascista foram os movimentos trabalhistas de frente unidas, amplas alianças eleitorais e políticas com democratas e liberais encabeçados por iniciativa da Internacional Comunista.

Na medida em que crescia a agressão fascista, segundo Hobsbawm (1995), a guerra parecia inevitável. Japão, Alemanha e Itália, membros do futuro "eixo" iniciaram suas conquistas militares e seu expansionismo agressivo – em 1931 o Japão invadiu a Manchúria após o incidente de Mukden e estabeleceu lá um Estado fantoche (Manchukuo). No ano seguinte ocupou a China ao Norte da grande muralha e chegou a Xangai. Escaramuças entre o exército imperial e as tropas soviéticas nas estepes da Mongólia interior iniciaram em 1932 e levavam a crer que as duas nações iriam se envolver em um violento conflito. Do outro lado do mundo, em pleno coração do continente sul-americano, a Guerra do Chaco entre Bolívia e Paraguai estendeu à periferia do capitalismo a crise política e diplomática a partir daquele mesmo ano.

Em 1933 Hitler subiu ao poder na Alemanha com um projeto de barbarismo que não ocultava de ninguém. Em 1934 estendeu o fascismo à Áustria, patrocinando partidos favoráveis à integração com a Alemanha, retomando as premissas do pangermanismo da primeira guerra. Em 1935, a Alemanha comunicou sua ruptura com tratados de paz, ressurgiu como potência naval e militar, anexou a região do Sarre via plebiscito e retirou-se da Liga das Nações. No mesmo ano, Mussolini invadiu a Etiópia na a Segunda Guerra Ítalo-Abissíniana, anexando-a como colônia em 1936-7, rompendo também com a Liga. Esta guerra exibia as limitações da Liga das Nações, que se viu impotente de impedir tamanho abuso de poder. A despeito das parcas sanções que a organização impunha para a Itália quando esta embarcou para a conquista da Etiópia, Mussolini continuava usando estas sanções como pretexto para

restringir as alianças da Itália com a Grã-Bretanha e a França, e movê-la para próximo da Alemanha de Hitler.

A França testemunhou em silêncio como a Alemanha estava ampliando suas forças militares muito além do permitido pelos tratados do armistício, além de executar uma política externa extremamente agressiva. Neste sentido, 7 de março de 1936 é lembrado por ser uma data crítica, pois foi neste dia que Hitler enviou tropas alemãs através do Reno. Este ato foi simbólico e expressou o desprezo alemão pelo tratado de Versalhes, o qual explicitamente proibia à Alemanha "manter qualquer soldado ou instalação militar a oeste do Reno, e a uma faixa de 50 quilômetros de extensão ao longo da margem oriental do Reno" (Paxton, 1985, p. 416 - 417 *apud* Kostova, 2011, p. 224). Esta disposição permitia à França identificar qualquer ação militar efetuada pela Alemanha contra ela o mais cedo possível e agir para defender sua soberania; e também declarar a remilitarização da Renânia um "ato hostil". "Seguindo as ações da Alemanha, a França simplesmente apresentou uma queixa à Liga das Nações, pois os prospectos de mobilização em ano eleitoral teriam sido altamente impopulares na França, e por que a França tinha pouco apoio internacional para agir" (Paxton, 1985, p. 416 - 417 *apud* Kostova, 2011, p. 224).

As nações fascistas não interromperam suas agressões a partir da segunda metade da década, apenas as intensificaram. Com apoio aberto e ostensivo de Itália e Alemanha, a situação política na Espanha Republicana, envolvendo o general fascista Francisco Franco, tinha degenerado em uma Guerra Civil em larga escala em 1936. Na perspectiva de Hobsbawm (1995), o conflito espanhol galvanizou as disputas da década de 1930, fazendo dele uma guerra quase transnacional, expressão do confronto global entre fascismo e antifascismo. Mesmo a situação anômala, autossuficiente e periférica da Espanha em relação ao restante da Europa não impediu que ela se tornasse o centro das atenções e simpatias da esquerda e direita europeia e das Américas quase instantaneamente, com ampla mobilização espontânea de apoio para ambos os lados envolvidos no conflito por parte da sociedade civil e da opinião pública internacional.

De acordo com Hobsbawm (1995) as origens da guerra civil remontam à 1931, quando uma aliança de liberais, anticlericais e maçons que ascendeu ao poder na Espanha. Ao derrubar a monarquia dos Bourbon em uma revolução pacífica, os republicanos não conseguiram conter com a mera concessão de direitos formais a fermentação social dos espanhóis nas cidades e no campo, tão pouco desativá-la com reformas sociais. Em 1933, com o retorno dos conservadores ao poder, toda a repressão às agitações e insurreições locais só fez aumentar a pressão revolucionária potencial. Influenciada pela política das frentes unidas

na França, a esquerda espanhola conseguiu organizar uma frente única eleitoral contra a direita, gerando uma espetacular vitória em 1936.

A Frente Popular obteve uma maioria de votos pequena, mas em compensação uma substancial maioria parlamentar. Essa vitória produziu um governo efetivo de esquerda por meio do qual a insatisfação popular explodiu, precipitando a ampliação da participação democrática e mesmo o princípio de uma revolução social. Em resposta a direita ortodoxa, rigidamente contra revolucionária e de base católica, ao dar-se conta do fracasso de sua política parlamentar em conter a esquerda e a insurreição das massas, apelou ao golpe militar. O golpe precipitou a revolução social em diversas partes do país ao qual se pretendia adiantar. Assim começou uma longa guerra civil entre o governo republicano e legítimo (aliado com os comunistas, socialistas e anarquistas) e a falange tradicionalista espanhola, que contava em suas fileiras com monarquistas, carlistas, fascistas, conservadores e anticomunistas. Seu líder, o general Francisco Franco, se tornou a cabeça de um Estado autoritário com partido único, apoiado pelas nações fascistas que enviaram imediatamente auxilio.

A atitude da França do *Front Populaire* foi controversa. Inicialmente estava fortemente a favor da República, ansiosa por ajudar, influenciada por suas origens políticas comuns e pela opinião pública antifascista. Chegou a oferecer alguma assistência não oficial . Mas foi compelida pela política não intervencionista britânica (profundamente hostil ao avanço da revolução social e do bolchevismo na península ibérica) e pela oposição interna da direita. Por fim deixou sem apoio o governo democraticamente eleito de centro-esquerda da Espanha, em uma situação que seria natural intervir. Apesar dos apelos que a Espanha Republicana fazia ao mundo todo por auxílio contra os rebeldes nacionalistas de Franco, ela somente recebeu ajuda limitada da União Soviética. Enquanto que os insurgentes eram apoiados abertamente por Mussolini, Salazar e Hitler com armas, materiais e contingentes.

Segundo Ferro (2013), temendo ressuscitar na França o clima de guerra civil de 1934, além de pressionado pelo partido radical e pela Inglaterra a não intervir, Blum deixou a Espanha Republicana à própria sorte. A não-intervenção era também uma evidência de que a Grã-Bretanha e a França se recusavam a fazer fosse o que fosse em relação à maciça intervenção das potências do Eixo na Espanha, confirmando o desprezo por parte de fascistas e antifascistas aos não-intervencionistas (Hobsbawm, 1995). Consolidava-se, dessa forma, na opinião pública internacional a percepção da espetacular debilidade dos Estados democráticos liberais (a antiga Entente), de sua incapacidade e falta de vontade de agir, individualmente ou em conjunto, para resistir ao avanço de seus inimigos (Hobsbawm, 1995).

A causa da Espanha Republicana ressoou forte particularmente entre os intelectuais e trabalhadores franceses, e muitos deles voluntariamente juntaram-se à batalha. Estudos sobre a composição nacional das brigadas internacionais mostram que os voluntários franceses representavam de longe o maior grupo de todos. De acordo com uma estimativa de Bradley e Chappell (2004, p. 07 *apud* Kostova, 2012, p. 226), "os franceses e belgas somavam 10.000, enquanto que o segundo maior grupo (alemães e austríacos) era meramente metade deste número." Haviam também 5 mil poloneses e ucranianos, 3,5 mil italianos, 2,8 mil estadunidenses, 2 mil britânicos, 1,5 mil iugoslavos, 1,5 mil tchecos, mil húngaros, mil escandinavos e 3 mil russos enviados pela URSS. Deste total, 7 mil eram judeus" (Hobsbawm, 1995, p. 161).

A crise econômica, social e política também tiveram repercussões culturais. A França tinha sempre se orgulhado de ser um grande centro artístico, por meio da qual. Mas, conforme expressou o comissário Labbé, "as artes não podem se nutrir de ar e tempo [...]: uma civilização onde a arte está se desvanecendo não vos parece uma civilização na aurora da decadência?" (Labbé, 1937, s/p *apud* Kostova, 2011, p. 225). A crise econômica era vista como diretamente relacionada a perda da dominância cultural da França e representava para muitos a possibilidade de sua assimilação por outra cultura dominante e um risco à própria identidade nacional. Desde a década de 1920, as inovações revolucionárias que se encontravam em Paris e a renovavam como capital cultural do mundo não tinham sido nela criadas, como no passado. Novas cidades emergiam no cenário europeu e disputaram, por um breve momento, esta hegemonia com a cidade luz.

Berlim inventara o cabaré com seus espetáculos eróticos, temas de filmes como a obra de Pabst *A Caixa de Pandora* e o *Anjo Azul* de von Sternberg ou de peças teatrais como *A ópera dos três vinténs* de Brecht. Ao passo em que o expressionismo alemão e os seus desdobramentos em todos os campos da cultura durante a república de Weimar induziram acalorados e produtivos debates entre artistas, críticos e intelectuais - nos quais se descaram muitos expoentes de Teoria Crítica, como Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Georg Lukács e Ernst Bloch. A ascensão de Hitler em 1933 marcaria não apenas o fim da experiência de vanguarda do expressionismo como acarretaria na debandada de todo este brilhante universo intelectual, o qual, mesmo no exílio, manteve suas análises agora direcionadas a compreensão do fenômeno nazista (Machado, 2016).

Em Viena, o terremoto causado pelas obras do psicanalista Sigmund Freud estremeceu os princípios morais da sociedade burguesa austríaca, e consequentemente, seus seguidores não encontravam um ambiente favorável para a divulgação de seus estudos. O

desmembramento do Império Austro-húngaro após a primeira guerra transformara Viena, da capital cosmopolita de um império multicultural, em uma cidade sitiada por um crescente e virulento antissemitismo, partido dos setores nacionalistas da classe média. Na Itália, era o movimento futurista, lançado por volta de 1912 por Marinetti, que enaltecia todas as manifestações da vida moderna (da máquina à velocidade), o qual cairá vítima da apropriação do fascismo desde 1922. A influência desta vanguarda histórica atravessou fronteiras e nutriu de inspiração artistas russos como Kandinsky, Maiakovki, Eisenstein e outros inventores e teóricos de formas inovadoras como o construtivismo e suprematismo. Muitos deles acabam engajados na revolução, mas, na maioria das vezes suas criações muito elaboradas não recebem a aprovação das classes populares, os novos árbitros dos gostos e valores. Quando o regime decide tomar as rédeas da criação estética e transformá-la em instrumento político, vários acabam obrigados ao silêncio ou a imigração.

Na década de 1930, Paris ainda era o que fora desde o início do século, uma cidade liberal e cosmopolita. E foi para lá que muitos destes artistas e críticos migraram quando foram coagidos pela reação conservadora de suas nações: Russo, Alemães, Austríacos, Espanhóis. Se na década de 1910 seu encontro era com o incendiário Dadaísmo de Tristan Tzara, logo também encontram uma comunidade militante em torno dos experimentos psicanalíticos e marxistas aplicados na arte do Surrealismo de Breton e Aragon. Porém, se o triunfo do fascismo na Itália, a ascensão do Nazismo na Alemanha e a glaciação do regime Stalinista silenciavam e debandavam as vanguardas e seus artistas, a própria França, a partir de 1932, cuja sociedade já não simpatizava com a situação, começaria a tornar-se cada vez mais hostil a esta comunidade cosmopolita de artistas exilados e intelectuais de esquerda.

Muitos artistas e críticos franceses encaravam essa migração massiva de estrangeiros como uma ameaça à integridade e expressão da cultura francesa, idealizada como autêntica, original e legatária de uma longa tradição ocidental. Na década de 1920, a França prosseguiu uma política de aumento da imigração da Europa Oriental. Embora inicialmente esses imigrantes fossem vistos como preferíveis às minorias raciais visíveis que haviam sido recrutadas antes da guerra, esse otimismo e idealização logo desapareceram. Desde meados da década de 1920, a relutância dos europeus orientais em assimilar "corretamente" a cultura francesa despertou o avivamento de retórica histérica de invasão e cerco que a cultura deste representava para a França e que começou a se agravar ao longo do tempo. Em 1925, segundo Ihor Junyk (2006), a revista literária *Cahier du mois* dedicou uma edição inteira à influência prejudicial do Oriente sobre a cultura francesa, com entrevistas de autores proeminentes como

André Gide e Paul Valéry; Henri Massis publicou um livro intitulado *A defesa do Oeste*; Louis Vauxcelles expressou a atmosfera de intolerância reinante quando exclamou:

> Uma horda bárbara subiu a *Montparnasse*, descendo das galerias de arte da *Rue La Boëtie* dos cafés do 14º *arrondissement* (*Montparnasse*), proferindo gritos estridentes de guerra germano-eslava... Sua cultura é tão recente! Quando falam de Poussin, conhecem o mestre? Será que eles já realmente olharam para um Corot ou leram um poema de La Fontaine? São pessoas de "outro lugar" que ignoram e, no fundo de seus corações, olham de baixo para cima o que Renoir chamou a gentileza da Escola Francesa - isto é, a virtude de nossa raça de tato (Golan, 1985, p. 85 *apud* Junyk, 2006, p. 114 - 115).

No interior desta horda de artistas emigrados da Europa Oriental, os judeus foram destacados como imigrantes mais indesejáveis de todos. Na esfera estética este antissemitismo manifestou-se nos debates sobre o "problema" da pintura judaica. A arte modernista produzida por pintores judeus foi denunciada como romantismo "confuso", "frenético", no livro intitulado *L'art grec et le spiritualisme hébreux* Pierre Jaccard argumentou que a raça semita era totalmente incapaz de produzir qualquer tipo de arte naturalista e encontrou seu oposto no idealismo formal dos gregos (Golan, 1985, p. 82 - 83 *apud* Junyk, 2006, p. 115).

Já na década de 1930, os escritores franceses da direita começaram a expressar uma xenofobia virulenta (usando retórica que lembra os assaltos nazistas contemporâneos à "arte degenerada") e às vezes simpatia pelas políticas racistas dos regimes totalitários (Junyk, 2006, p. 115). Escrevendo na *Revue Hebdomadaire*, René Gillouin perguntou: "O que é a Escola de Paris?" E respondeu: "Um *rendezvous des métèques*, reunidos em Paris de sua Lituânia, Podolsk e Tchecoslováquia natais, onde não tinham a menor chance de uma carreira". Uma vez na França, no entanto, esses trapaceiros sem talento conseguiram" com um truque, "conspirar com um mercado de arte corrupto que usou as técnicas de publicidade moderna, a fim de enganar um público crédulo" (Gillouin, 1938, s/p *apud* Junyk, 2006, p. 115). Gillouin lamentou que estes estrangeiros tivessem sucesso enquanto que "centenas de artistas de boa raça francesa vegetavam toda a sua vida em uma obscura mediocridade". E, no final, enojado com o estado de sua nação, Gillouin só podia admirar a Alemanha nazista e a Itália fascista por terem o sentido de "literalmente vomitar" esses modernistas de seus países (Gillouin, 1938, s/p *apud* Junyk, 2006, p. 115).

Em outra via, a indispensável natureza da produção artística para a identidade francesa ressoou particularmente forte num momento que a padronização e a produção em massa do capitalismo fordista-taylorista passou a ser percebida como prejudicial para a cultura francesa, a qual vinha a muito orgulhando-se da qualidade de sua produção manufatureira e artesanal. "A produção em massa ameaçava apagar tradições de longa data e

estilos de vida, e inaugurar uma nova era de padronização e homogeneidade" (Kostova, 2011, p. 225).

Segundo Kostova (2011), todos estes desafios trouxeram uma ansiosa urgência para a França reinventar a si mesma e a repensar o que significava ser francês e moderno. Neste sentido, ela apelou a um tradicional espetáculo, tantas vezes convocado para sua legitimação enquanto Nação, para a afirmação de seu poder político, avanço tecnológico, refinamento cultural e progressismo social: uma exposição universal. À exposição diferentes regimes políticos ao longo da história da França recorreram com uma periodicidade constante de 12 em 12 anos. No entanto, desde a Primeira Guerra Mundial, o evento havia sido deixado de lado. O planejamento desta exposição, que foi a sexta e última, teve lugar durante um período extremamente desafiador para a história da França como pudemos constatar e seu planejamento e montagem acompanhou este período, exatamente de 1929 até 1937. De tal forma que ela foi moldada para responder aos principais problemas suscitados pela crise do liberalismo econômico e político instaurados com a Grande Depressão e a ascensão do nazifascismo e propor projetos de modernidade alternativos que não ameaçassem a identidade francesa.

4.2. O planejamento da exposição internacional de 1937

A preparação da exposição universal não foi uma tarefa fácil. Esta dificuldade refletiu nos debates acerca dos propósitos iniciais do evento e das prioridades nacionais. De acordo com Kostova (2011, p. 227) e Schroeder-Gudehus e Rasmussen, (1992, p. 192-3). existiram três propostas, cada uma delas oferecendo uma resposta diferente para os desafios enfrentados pela França. A primeira proposta para a exposição, submetida em 28 de novembro de 1929 por Julien Durand, um deputado radical o qual era também o presidente da Comissão de Comércio, propôs uma exposição sobre as "artes decorativas e industriais modernas", uma espécie de sequência da exposição de artes decorativas ocorrida em 1925[38]. A proposta sugeria que a exposição fosse coordenada pelo Ministério do Comércio e

[38] *A expostion internationale des arts décoratifs et industrieles* ocorreu entre o dia 28 de abril e 25 de outubro de 1925, abrangendo 23 hectares, contando com a participação de 21 países e com 15 milhões de visitantes. Ela foi um enorme sucesso naquela ocasião, seja em relação ao público visitante, seja em relação a sua repercussão na França em outros países, principalmente no que diz respeito às suas proposições estéticas ligadas ao campo da arquitetura e das artes em geral, da qual a *Art Decó* é o maior exemplo. Pelo seu escopo mais limitado e específico – artes decorativas e industriais – o BIE não a considerou como integrante das chamadas "Exposições Universais Históricas". Mas é frequentemente lembrada pelos estudiosos da exposições francesas. A respeito do evento Cf. (Lemesle *et al*, 2009, p. 57).

colocasse como tema central as artes, enfatizando a importância da atividade para a estabilidade econômica da nação e o distintivo gosto e qualidade das produções francesas. Essa resolução foi adotada pela Câmara dos deputados em 30 de junho de 1930.

Em fevereiro de 1932, o Senado ampliou o plano original por meio da inclusão de uma segunda proposta, organizada pelo socialista Paul Tournan. A ideia de Tournan era organizar uma "exposição internacional da civilização, focando as ciências, humanidades, artes e indústria para o desenvolvimento da cooperação intelectual" para o ano de 1936 (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 192). O futuro comissário da exposição, Edmond Labbé, apoiou este programa na revista *La Nouvelle Europe,* destacando a importância do evento organizado pela França para a promoção da paz mundial:

> Nós pretendemos servir à causa da paz a causa da paz, organizando, em um bom lugar para tempos difíceis, uma exposição *internacional*. Uma exposição i*nternacional* deve ser o teatro da concorrência generosa, das competições fecundas; ela deve mostrar um pouco de cada nação neste ou naquele ramo da atividade humana; ela deve colocar à luz esta colaboração universal, esta cooperação, suas trocas, seus ensinamentos mútuos que são as razões determinantes de todo o progresso. (...). Com as diferentes colocadas em nuances sobre a mesa, elas acentuarão uma unidade profunda (1936, p.920 *apud* Kostova, 2011, p. 227)

Em junho de 1932, logo após o governo de coalizão de esquerda ter sido criado na sequência das eleições parlamentares, o socialista Eugène Fiancette submeteu a terceira proposta - uma exposição internacional da vida dos trabalhadores e camponeses programada para o ano de 1937 (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). De acordo com Kostova (2011), Fiancette argumentou que a crise econômica tinha demonstrado a universalidade dos problemas dos trabalhadores, comuns a todas nações, regiões e áreas de atuação. Estes problemas deveriam ser abordados em esforços coerentes e organizados, protagonizado por uma exposição sobre o tema. A proposta recebeu grande apoio à esquerda do espectro politico e foi incorporada ao projeto principal em conjunto com as outras duas.

Nestes termos, o passo seguinte foi dado com a submissão em outubro de 1932 do pedido ao BIE (*Bureau International des Expositions*) de homologação da exposição – ou seja, seu reconhecimento oficial enquanto de "primeira categoria" ou "universal", por assim dizer - seguida da reserva do ano de 1937 para a realização do evento exclusivamente em Paris, sem paralelo em qualquer parte do mundo. Segundo Al Assal (2014) o BIE a negou o pedido do governo francês em um primeiro momento, dado a proximidade da data estipulada com a da Exposição Internacional de Bruxelas, agendada previamente para o ano de 1935. Justificou também sua recusa em ratificar o pedido alegando que os planos da futura exposição estavam especificados de maneira pouco concreta (Al Assal, 2014). O órgão

regulador apenas classificaria - obedecendo inflexivelmente a legislação na qual estava fundamentado - a exposição de 1937 enquanto um evento de "segunda categoria" na hierarquia de grandeza e prestígio destas feiras, contrariando a vontade de seus organizadores (Scherer, 2002).

Este foi o começo de um impasse jurídico burocrático que se arrastou pelo ano de 1933, o qual apenas seria solvido quando os organizadores decidiram acatar a determinação do BIE, homologando a futura exposição internacional enquanto uma de "segunda categoria". Porém, apenas nominalmente, pois ela foi planejada a partir de então para ter o grau de impacto de uma de "primeira categoria". Para tanto, os organizadores aumentaram em um terço o tamanho da feira e ampliaram seu orçamento (Scherer, 2002).

Como exigência do BIE, as três propostas foram fundidas em uma expressão: a primeira e única com tema geral "*Arts et Techniques*", que reflete a constante procura histórica dos organizadores das exposições de conciliar as artes, uma vocação considerada determinante para a identidade nacional francesa, com a modernidade exprimida pela tecnologia, representadas pela crescente mecanização trazida pelos desdobramentos da revolução industrial. Teria lugar também, simultaneamente uma exposição temática sobre o pensamento, em homenagem aos 300 anos do *Discurso do método* de René Descartes, um encontro universal pela paz e por fim, um centro rural (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992, p. 193).

No entanto, a diferente natureza das três propostas em sua origem e a sua permanência após o impasse com o BIE também sugeria que sob essa superfície, a imagem da França exibida na exposição não deveria ser tão pouco problemática como foi anunciado ou como se desejava. A exposição iria, ao invés, revelar as complexas circunstâncias que desestabilizaram qualquer ideia sobre coerência com relação à a identidade francesa, a unidade nacional, seus valores republicanos universais e a ansiedade da burguesia para com a modernidade e o futuro (Kostova, 2011, p. 228).

Após solvido o problema com o BIE em 1933, a França sob o governo do radical de esquerda liberal Edouard Daladier, anunciou oficialmente a intenção de sediar uma feira concentrada nos temas da indústria e da arte decorativa, na vida dos trabalhadores e camponeses e na cooperação intelectual. Assim surgiu a proposta oficial de realizar em 1 de maio de 1937 a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne*.

Esta não era a primeira exposição a ser realizada pela França desde a primeira guerra mundial. Uma exposição colonial foi realizada em Marselha, no ano de 1922; uma dedicada às artes decorativas teve lugar em Paris no ano de 1925; e por fim, mais uma majestosa

exposição colonial em 1931, desta vez em Paris. Todas foram vistas pela III República como uma oportunidade para a França reclamar seu lugar de poder mundial como um líder político, econômico e cultural, além de reafirmar sua unidade nacional. Por causa de seus escopos e temas mais limitados, no entanto, estas primeiras exposições não foram consideradas universais na tradição das grandes exposições do século XIX conservada pelo BIE. Elas foram descritas pela historiografia francesa sobre as exposições como "exposições especializadas" (Lemesle *et al*, 2009, p. 09).

Neste sentido, o evento de 1937 é uma tentativa explícita retornar precisamente a este modelo universal, prometendo oferecer uma síntese do progresso nos domínios das artes e da tecnologia desde a grande guerra. Porém, a resistência inesperada do BIE em reconhecer a exposição de 1937 como portadora desta característica frustrou parcialmente estes planos. Segundo o futuro comissário Labbé:

> Nossa exposição não ostentará o título de Exposição Universal, mas, já que queremos fazer dela uma vasta síntese, uma síntese o mais completa possível de todas as características da vida da França moderna, ela será de fato uma exposição universal, a qual nos permitirá tomar consciência da extensão exata dos nossos recursos, de identificar nossos pontos fortes e fracos (1937, p. 111).

Havia, desta forma, entre esta invocação da sexta exposição "universal" parisiense e as suas antecessoras, uma ruptura quanto a seu sentido e significação. O mundo não era, afinal aquele do século XIX, como ainda teimavam políticos e economistas liberais em suas formas ortodoxas de lidar com uma crise sem precedentes na história do capitalismo desde 1929.

Concebidas em princípio - conforme analisamos nos capítulos anteriores - como exposições de artes e técnicas industriais com pretensões enciclopédicas de catalogação dos produtos do trabalho, elas guardaram essas características por toda a segunda metade do século XIX e até o início da Primeira Guerra Mundial, quando se realizou a exposição universal de São Francisco, em 1915. O estabelecimento desse período (1851- 1915) como correspondente à primeira fase do fenômeno é apontada pela maioria dos autores que tratam do assunto. A Primeira Guerra Mundial corresponde ao momento de ruptura, que tem suas implicações também para o próprio conceito de exposição universal (Hardman, 1988; Pesavento, 1997; Barbuy; 1999; Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992; Al Assal, 2014; Ory, 2009; Rydell, 1993).

Schoerder-Gudehus e Rasmussen (1992) organizaram sistematicamente os dados sobre cada uma das exposições universais, de 1851 a 1992 por meio de fichas sinaléticas. Tal organização possibilitou o estudo comparativo entre as exposições, possibilitando a avaliação

de suas mudanças e permanências ao longo do tempo. Através de seu trabalho coletivo fica visível a mudança de sentido e a diminuição do prestígio das exposições a partir da Primeira Guerra Mundial. As s exposições universais perderam seu caráter *essencialmente* industrial-comercial e os seus anseios universalistas a partir de alguns fatores: as transformações sociais que culminaram no conflito global, os limites resultantes à crença na ideologia do progresso e a sintomática criação do BIE.

Segundo Barbuy (1999, p.35) "tornam-se mais especializadas na década de 1930 e vão ganhando contornos aparentemente mais humanistas, como ocorre atualmente". Hardman (1988) também trabalhou com período entre 1851 e a Primeira Guerra Mundial como aquele em que as exposições universais tem um papel marcante e aponta as próprias guerras mundiais como novas formas de *Exhibition* que as superaram

> o fascínio e a magia das antigas exposições perderam-se nos estertores da *belle époque*. A partir daí o século XX iria especializar-se, com o avanço das mídias eletrônicas e dos conflitos político-militares entre potências – a que correspondeu paralelamente um declínio de influência dos discursos e rituais da diplomacia clássica – em novos engenhos para exibir: máquinas voadoras de guerrear, mísseis intercontinentais, o cogumelo atômico. (...) Na verdade, o Crystal Palace não desapareceu; estilhaçou-se em tantas outras aparições, algumas delas sólidas e sinistras (Hardman, 1988, p. 63).

Por outro lado, o título oficial designado como "internacional", e não "universal" também denota que a retórica universalista do século XIX dava gradativamente lugar aos sentimentos nacionais, um processo desencadeado pela própria III República na exposição universal de 1878 e que agora se acentuava. A organização interna nos moldes nacionais implica que a natureza das feiras evoluiu afastando-se dos temas de caráter "universal" para reafirmar a primazia da nação. Isto era sem dúvida uma expressão do arrefecimento da dinâmica do mercado internacional da qual as exposições universais sempre foram arautos, dada à ampliação das trocas bilaterais e ao fechamento das economias nacionais, em consequência da grande Depressão (Hobsbawm, 1995).

Era também um reflexo do contexto politicamente instável do entre guerras, no qual a França tinha que definir a si mesmo em relação ao despertar de novas ideologias através da Europa, nomeadamente o fascismo e o comunismo. Sobretudo, era o doloroso reconhecimento na França que estas ideologias não apenas desafiavam a visão de mundo universalista e republicana francesa, mas eram incompatíveis com a sua forma de vida. Em outras palavras, a oportunidade de providenciar uma síntese do progresso em termos universais era gradualmente substituída, contra a vontade de seus organizadores, por uma

competição indiscriminada entre as nações que não se manifestava mais exclusivamente pelas pacíficas disputas comerciais, mas na ponta da baioneta.

De volta ao planejamento da exposição. Em 1934 a crise econômica atingiu seu auge na França. A situação política e social no interior da França tinha deteriorado tanto que o primeiro comissário geral Aimé Berthod (o qual também era Ministro do Comércio) anunciou em janeiro de 1934, para o desespero de muitos, que a Exposição seria cancelada (Kostova, 2011). A severidade da crise econômica tornava difícil justificar tão grande despesa; o clima político era caracterizado pela instabilidade do governo e por agitação social, alimentada pelos escândalos de corrupção durante a gestão do chefe de governo e pela tentativa de golpe fascista de 6 de fevereiro de 1934 (Kostova, 2011). Mas o destino da exposição seria em breve revertido. Sob a pressão das empresas, da comunidade artística e da municipalidade de Paris, em 1934 o recém-nomeado presidente conservador Gaston Doumergue tentou empregar a exposição como um instrumento financeiro para engatar a moribunda economia francesa (Junyk, 2006).

A exposição foi por fim reinstaurada, e Berthod foi substituído por um servidor público de alto escalão aposentado, Edmond Labbé, embora este tenha permanecido como assessor do comitê de planejamento (Kostova, 2011). Mas à medida que se aproximava de 1936, ainda não haviam sido elaborados planos detalhados para o evento. A data de abertura aproximando-se, uma comissão foi definida para trabalhar com seriedade sobre os grandes esquemas e detalhes mais específicos. Neste sentido, o comissário Labbé lançou os primeiros prospectos dos objetivos gerais da exposição: “a feira poderia estimular a produção, providenciando o melhor fórum para uma importante publicidade, arrancando a cidade de Paris de seu torpor, ajudando na expansão do comércio doméstico e talvez mesmo na expansão do comércio internacional” (Labbé, 1936, p.122).

Porém esta concepção de exposição foi complicada pela crescente tensão internacional. A beligerância aumentava ao redor do globo - agravada pela retração econômica consequência da grande depressão. A Segunda Guerra Mundial estava a um par de anos à frente. A promoção da paz, portanto, se tornou uma causa subsidiária da exposição. Na maioria das vezes, isso estava ligado à promoção do comércio, na esperança de que uma interrupção do comércio pudesse ser evitada pela sublimação das hostilidades internacionais em uma competição econômica pacífica. Este entrelaçamento de pacifismo e capitalismo foi reduzido a um aforismo de Robert Lange, autor de uma monografia contemporânea sobre a exposição:

> A Exposição de 1937 marcará um lugar na história por causa de sua universalidade que deve servir a paz, por causa da qualidade de seu esforço para superar a crise econômica. A assembleia de hoje tem lugar na hora da crise econômica e da tensão internacional: Contra o ódio, pela Paz! Contra a pobreza, pela a prosperidade! (Lange, 1937, s/p *apud* Junyk, 2006, p. 100).

Mas os objetivos mais elevados dos organizadores da exposição foram logo abalados pela constatação de que alguns dos participantes do futuro certame internacional estariam preparando-se para usar a exposição para fins menos idealistas. Funcionários franceses e organizadores de feiras tomaram consciência do fato de que muitas nações estrangeiras estavam afinando suas máquinas de propaganda e que a França precisava competir ou correr o risco de ser ultrapassada em casa. O relator da Comissão de Finanças da Câmara dos Deputados insistiu que a França precisava dedicar capital intelectual e financeiro à causa da autopromoção, "se quisermos que a França, através de sua própria propaganda, seja capaz de responder aos esforços de propaganda que as outras nações farão certamente em conexão com a exposição" (Peer, 1998 p.29). A este respeito, em uma entrevista, o comissário Labbé afirmou:

> Eu sei bem o que é simultaneamente uma exposição internacional, e uma exposição internacional é um confronto. Neste confronto, por que o grande temor, como se nós não pudéssemos afrontar nossos concorrentes em vários terrenos, como se não houvesse ainda campos de batalha econômicos onde a França soubesse triunfar? Em 1937, nós podemos fazer compreender aos países e mostrar as nações o que é a qualidade francesa. Não negligenciaremos a ocasião que nos é oferecida... (Labbé, 1937, p.111).

A linguagem da confrontação e da competição internacional entrava em uma estranha contradição com a retórica universalista em uma espécie de transtorno esquizofrênico, revelando a ansiedade e a falta de convicção na aplicabilidade destas ideias ao mundo contemporâneo. As palavras de Labbé assinalavam uma importante mudança na conceptualização das feiras: elas foram crescentemente moldadas como uma ferramenta para a construção da identidade nacional e como plataforma para a afirmação da dominância nacional entre os competidores internacionais. A imagem da feira de 1937 como "um ato benevolente" em direção à solidariedade internacional competia publicamente com a imagem do confronto internacional e da competição econômica. O evento de 1937 lançou luz para a urgência da França em definir a si mesma em relação as outras nações participantes, colocando-se acima destas, como foi deixado claro pela afirmação do comissário Labbé.

De fato, a França empregava a mais de oitenta anos esta estratégia e considerava-se ainda senhora da situação, imbatível em seu próprio campo, apesar da Grande Depressão e as

ameaças internas e externas à III República deixarem-na receosa sobre seu próprio futuro. Paris era ainda, afinal, “a capital das exposições universais” (Lemesle *et al*, 2009, p.9).

Com a vitória da do *Front Populaire* em maio de 1936, o presidente Léon Blum tentou usar a Exposição Internacional como um instrumento para a reconciliação nacional. Ele expressou esperança de que esta daria aos cidadãos franceses "o sentimento de coesão nacional" e os tornasse "mais conscientes da sua profunda unidade e força" (Junyk, 2006, p. 103). Mas a natureza da nação - se era uma sociedade "pura", homogênea ou uma diversidade cosmopolita - permaneceu sem solução. O *Front Populaire* era, ele próprio, uma agremiação plural e possuía pontos de vista tão divergentes sobre o assunto quanto o número de elementos unidos em seu espectro. Por hora, o governo referia-se à exposição na melhor retórica universalizante do republicanismo.

Edmond Labbé falou sobre a exposição em termos messiânicos: não apenas como um mecanismo de revitalização econômica, uma oportunidade para trabalhar pelo pacifismo ou uma afirmação da identidade nacional, mas como um renascimento do humanismo e um caldeirão para a formação de novas subjetividades (Junyk, 2006). De fato, as exposições de 1855 e a de 1878 marcaram momentos em que o *status quo* invocou estas exibições a fim de conferir a si mesmo maior legitimidade após violentos e instáveis momentos de crise revolucionária da História francesa (A Revolução de 1848 e a Comuna de Paris de 1871). Mas o apelo a sua suposta capacidade salvacionista era inédito. A principal característica das exposições do entre guerra eram sua capacidade de disparar a imaginação nacional e de serviram como ícones culturais em que a população acossada pela crise fixassem suas esperanças de prosperidade e poder. Neste sentido, Labbé estava afinado com seu tempo.

Baseando-se num tropo familiar, Labbé observou que "em 1937 estamos celebrando a memória de René Descartes; foi em 1637 que o imortal Discurso sobre o Método foi publicado em Leyden. Nossa exposição deve ser cartesiana" (1937, p.111). Para o comissário, a Exposição Internacional devia incorporar os princípios de racionalidade, estabilidade e coerência associados a Descartes. Labbé então deixou claras suas razões para enquadrar a exposição dessa maneira particular.

> Devemos apresentar ao público uma espécie de panorama das técnicas modernas, incluindo as técnicas materiais mais simples e mais complexas, incluindo [também] o que os pedagogos contemporâneos chamam audaciosamente de técnicas "culturais", operações de formação do corpo e da mente que asseguram à França do amanhã um jovem trabalhador mais hábil, mais competente, mais seguro de si e do seu destino do que as gerações tentadas pela guerra e pela crise [econômica] (Labbé, 1937, p. 111)

Labbé pedia uma exposição que iria moldar uma geração mais jovem de franceses e ajudá-los a se livrar dos efeitos deletérios de uma modernidade em crise. A exposição ajudaria a torná-los em indivíduos coerentes e integrados, seres cartesianos bem equilibrados. A exposição "será uma manifestação do humanismo contemporâneo, um humanismo que exalta todos os poderes do homem, pois descobriu que todos esses poderes são, na realidade, inseparáveis, e assim contribuirá para o trabalho pela paz e para o progresso da humanidade " (Labbé, 1937, p. 111).

A exposição, então, faria sua parte para a formação de um novo indivíduo nacional, imbuído dos valores progressistas, humanistas e republicanos do *Front Populaire*. O que fica claro é a tentativa de manutenção da ideologia do liberalismo clássico via pedagógica – a retomada dos princípios da revolução científica do século XVII, a luta pela emancipação humana do iluminismo, a ideia da sociedade como um conjunto de indivíduos submetidos a decomposição de todos os seus atos a cálculos racionais do utilitarismo, a ligação do progresso moral com o progresso material. Mas algo está diferente neste apelo ideológico que perpassa toda a experiência francesa nas exposições.

Desta vez, a confiança no progresso e nos ideais liberais está abalado. A exposição não quer, como no passado, alardear sua vitória global. Ela transformou o liberalismo em algo inerente à identidade francesa, um valor acessível retrospectivamente, cuja memória poderia restaurar a própria França à uma grandeza agora ameaçada. Os quadros radicais do *Front Populaire,* como bons membros da III República, manipulam a memória e os símbolos da Revolução Francesa para cooptar a esquerda política, afastando-os do perigo representado pelo Trotskismo, Leninismo e Stalinismo, os quais estavam quebrando a frágil aliança entre esquerda e centro que governava a França desde 1870. Apelam para a manutenção do liberalismo ao passado do século XVII e XVIII, onde o socialismo ainda não tinha se tornado uma cepa ideológica autônoma.

A função pedagógica desta exposição internacional – recorrente nos eventos do passado - foi ainda reforçada pelos comentários do ministro da Agricultura da *Front Populaire,* o qual argumentava que as exposições universais já não funcionavam principalmente para criar uma nova clientela para mercadorias, mas se tornaram "centros de atração e educação para as massas" (Peer, 1998, p. 40). Nada de novo sobre o sol. Este objetivo já havia sido estabelecido pelos Saint-Simonianos desde 1855. Quanto mais a exposição era idealizada como algo novo, mais ela retornava ao passado em busca dos bons e velhos tropos em outras ocasiões bem-sucedidos. .

Outro apelo importante à tradição das exposições pregressas que mudou o programa da exposição de 1937 era seu auxílio à produção artística e a propaganda sobre a importância das artes para a nação. A esse respeito disse Labbé : “Ela [a exposição] é sobre fazer compreender [ao público] que se diz civilizado (...) que ainda é necessário ter gosto”. Ela é sobre fazer saber ao povo que o belo não é necessariamente austero, caro, inútil, que a arte não é inevitavelmente escrava do luxo” (Labbé, 1937, p. 918 *apud* Kostova, 2011, p.225). Segundo Labbé, este tema seria o cerne da exposição, e dessa forma, seu objetivo era reunir:

> As obras originais dos artistas e dos industriais. Ela se esforçará por mostrar que as realizações artísticas podem intervir nos domínios os mais modestos, que nenhuma incompatibilidade existe entre o belo e o útil, que a arte e as técnicas de vem ser indissoluvelmente ligadas, que se o progresso natural se desenvolve sob o signo da arte, ele favorece o florescimento dos valores espirituais, patrimônio superior da humanidade. Ela será aberta a todas as produções que apresentarem uma característica indiscutível de arte e de novidade (Labbé, 1938, p. 56 *apud* Morettin, 2013, p. 76).

Conforme podemos concluir, agora "Arte" e "Ciência" já não eram compreendidas como valores absolutos. A arte torna-se artesanato, a ciência torna-se tecnologia. O valor da arte e da ciência deriva de sua utilidade social, anunciam os organizadores da exposição em Paris, em 1937 – uma tendência em curso nas exposições parisienses desde 1867, com as preocupações superficialmente sociais dos Saint-Simonianos. Mas agora, a aplicação à vida cotidiana é a mais alta medida de valor ao extremo. A ciência é valorizada, não como uma exploração independente do desconhecido, mas como um veículo para a melhoria social. A arte não é o recipiente da verdade imortal, cujo propósito é "instruir por agradável": é um decorador do útil. As alas direita e esquerda da vida política na década de 1930 conspiraram para confinar a arte e a ciência a esses papéis subservientes. A filosofia era tão agradável à Itália fascista quanto à França democrática ou à Rússia comunista.

Aqui compreendemos outra ruptura entre as exposições pré-primeira guerra mundial e as do entre guerras. As grandes máquinas industriais desaparecem dos pavilhões, galerias e palácios neste contexto, seja pelo fato de que finalmente naturalizaram-se na percepção do cidadão europeu da década de 1930 e não provocam mais espanto nem encanto (processo em curso desde 1878), seja pela percepção generalizada de que sua aplicação na produção já não faz mais parte da solução, e sim do problema. O *Deux ex Machina* deixa de apresentar-se materialmente uma máquina propriamente dita no discurso dos organizadores da exposição de 1937 e assume outras formas para propor soluções imediatas para problemas crônicos.

Essa valorização do belo e do útil para o cotidiano, como se entendia a ligação entre os dois campos, seria percebida na Exposição pela presença dos “*métiers d’art*, orientados na

direção dos objetos de luxo", do "artesanato ligado a uma produção essencialmente regional" ou da "arte a serviço da indústria" (Lemoine, 1987, p. 15 *apud* Morettin, 2013, p. 76). Mas, segundo Morettin, essa orientação geral tinha como resultado a falta de uma concepção artística única, sendo a marca da Exposição o ecletismo (2013, p. 76). A ausência de um estilo predominante residia no objetivo de dar emprego ao maior número de artistas possível. Por causa da Grande Depressão – e a tendência entre pintores e escultores em direção a "impopular" arte abstrata - o número de compradores e mecenas que financiavam as artes tinha diminuído acentuadamente (Chandler, 2016i).

Para aliviar a pobreza generalizada e crescente entre os artistas - um embaraço para a cidade que se orgulhava de casa e centro de arte - a nação da França e da cidade de Paris encomendou 718 murais e empregou mais de 2.000 artistas para decorar os pavilhões em processo de construção (Chandler, 2016i). A exposição foi, a este respeito, uma espécie de equivalente ao programa WPA nos Estados Unidos, onde o governo financiou centenas de projetos de mural em um esforço para sustentar artistas que trabalham (Chandler, 2016i). Conforme as obras progrediam, mais:

> 464 artistas plásticos, 271 escultores e 269 *artistes décorateurs* receberam algum tipo de encomenda, sem que houvesse a expectativa de que todos os trabalhos fossem obras-primas, como disse o diretor dos trabalhos de arte, Louis Hautecoeur, conservador do *Musée de Luxembourg* (Chavanne e Guttinger, 1987, p. 366 *apud* Morettin, 2013, p. 77).

Segundo Morettin (2013, p. 77), Léon Blum tomou decisões que foram consideradas favoráveis aos artistas modernistas: a contratação dos Delaunay, Robert e Sonia, para a ornamentação do *Pavillon de l'Air*, a entrega do projeto do *Pavillon des Temps Nouveaux* ao grupo de Le Corbusier, a encomenda do Palais *de la Lumiére* à Robert Mallet-Stevens. Além disso, os modernistas foram chamados para compor os júris oficiais das diferentes exposições organizadas no campo das artes visuais, o que "permitia, pelo menos, situar dentro de uma lógica 'progressista' os programas artísticos dos espaços da Frente Popular na Exposição, que, sem eles, deixaria uma imagem ambígua" (Ory, 1987, 33 *apud* Morettin, 2013, p. 77). A despeito dessas medidas, a participação dos artistas modernistas nos pavilhões franceses ainda foi substancialmente pequena. De acordo com Chavanne e Guttinger:

> As comissões responsáveis pela seleção preferiram respeitar todos os movimentos e distribuir os trabalhos proporcionalmente a cada grupo estilístico. É por isso que é falso reter da Exposição somente as criações de Delaunay, Aublet ou Léger, e difícil inferir um estilo '37' (1987, p.367 *apud* Morettin, 2013, p. 77).

Como pudemos observar até aqui, foram necessários quase sete anos para que a ideia inicial de uma exposição “universal” adquirisse tema, nome e objetivos gerais, tamanho o estado de discordância política interna na III República entre 1929 e 1936. O tempo estava esgotando-se para o *Front Populaire*. Faltava menos de um ano para a exposição de 1937 e os planos arquitetônicos mal tinham sido concebidos. O cronograma comprimido apressou a comissão organizadora, a qual começou a tomar decisões precipitadas e a realizar um planejamento improvisado do mais importante – o espaço de exposições. Jacques Gréber, arquiteto supervisor da Exposição Internacional, expressou seu desalento com a falta de previsão na escolha do local da exposição e das estruturas permanentes:

> Se a exposição tivesse sido decidida cinco ou seis anos antes da inauguração, eu certamente recomendaria um local que se estendesse para além dos limites da cidade - mais precisamente, um local para abrigar um grande *Parque do Futuro*, com vários edifícios públicos permanentes úteis para o desenvolvimento da grande Paris (Gréber, 1937, p. 03 *apud* Chandler, 2016i)

As opiniões sobre os resultados das obras em andamento eram controversas. Enquanto um correspondente americano do periódico *Architectural Record* examinou a exposição elogiou a "magnificência alegre da concepção, peculiarmente francesa", ao mesmo tempo lamentou que os objetivos gerais da exposição fossem "frustrados por uma falta de coordenação entre a ideia e a realização." (Architectural Record, 1937, p. 82 *apud* Chandler, 2016i). O jornalista Jean Loisy, escrevendo para o *L'insurgé*, desdenhou alegando que " a exposição não tem nem um líder, nem um plano, nem um programa " (Loisy, 1937, Chandler, 2016i). Voltando à exposição de 1937, meio século depois, François Robichon conclui que" O esquema do conjunto era inconcebível, uma vez que a colocação dos 200 pavilhões foi feita sem qualquer plano global, com exceção daqueles na Esplanada do *Trocadero* " (Le Livre Des Expositions, 1983, p. 237).

Como sempre com as exposições parisienses, o trabalho prosseguiu lentamente. O dia da abertura da exposição foi empurrado para frente repetidas vezes. Era um embaraço para o governo francês observar as nações visitantes completarem seus pavilhões primeiro que o próprio anfitrião, enquanto os atrasos burocráticos e as greves levavam os comissários franceses ao desespero. Em um determinado ponto, o comissário Labbé tentou renunciar a seu posto como chefe deste desastre em curso, com uma explosão de desânimo: “Eu sou um homem desonrado, e eu concedo minha renúncia. O pavilhão francês não estará pronto a tempo para a inauguração. Os trabalhadores não prestam atenção em mim. Apesar de todos os

meus apelos à sua honra e poder, eles ainda entram em greve! ” (Labbé, 1937 s/p *apud* Bouin e Chanut, 1980, p.206).

Os trabalhadores estavam descontentes com o *Front Populaire*. Os acordos de Maginot eram letra morta, a semana de 40 horas e as férias determinadas por lei não foram concedidas pelos patrões sob a conivência silenciosa do governo, os aumentos de salário foram engolidos pela inflação. Para os mais alinhados à esquerda, era ultrajante a França deixar que o fascismo dragasse a Espanha Republicana. E o desemprego continuava alto, apesar dos empregos temporários abertos pelas obras na exposição. Os trabalhadores parisienses em 1937 exigiram uma promessa do governo que se eles ajudaram a construir a exposição, estariam garantidos empregos permanentes depois disso. Labbé foi persuadido a continuar como comissário, e o trabalho prosseguiu. Mas quando a exposição abriria seus portões para o público? Apenas algumas semanas antes da data de abertura real, um dos comissários aproximou-se do diretor de obras e perguntou-lhe: "Como você é o responsável por tudo isso", perguntou o funcionário, "você pode me dizer quando a exposição estará pronta para abrir?" "Bem," respondeu o diretor, "eu não posso te dizer exatamente, mas eu sei que, de acordo com o contrato, eu tenho que começar a demolição em 2 de novembro" (Bouin e Chanut, 1980, p. 201).

O atraso dos trabalhadores franceses foi um grande embaraço para a III República, já que, no momento das cerimônias de abertura, os pavilhões russo, alemão, belga, dinamarquês e italiano estavam completos e prontos para receber visitantes enquanto que muitos dos pavilhões franceses, não. O jornal *Le Département* publicou a manchete: "A exposição está atrasada - como de costume" (Chandler, 2016i). A direita culpou a ala esquerda por criar um "clima de desastre", enquanto a esquerda, por meio de um artigo no *Vie Ordinaire*, apontou o dedo acusador para os capitalistas por falharem em seus compromissos e suprimirem as greves dos trabalhadores (Chandler, 2016i). O rancor das eleições recentes continuou a ser projetado nos jornais e revistas até a data que a exposição foi, por fim inaugurada, e além, por todo o tempo em que durou. A relação entre burguesia e os trabalhadores deteriorava-se a cada hora. O plano de união nacional da III República não começou bem. Conforme veremos, não terminaria bem.

4.3. A exposição consumada: um confronto entre nações

Quando a *Exposition Internationale des arts et des techniques dans la vie moderne* finalmente abriu em 25 de maio de 1937 em Paris, quase um mês mais tarde que

originalmente planejado (1° de maio, dia do Trabalho), o delegado do governo federal brasileiro e correspondente do *Jornal do Brasil*, o etnógrafo carioca Antônio Carlos Simoens da Silva, tomou parte das festividades de abertura. Ele considerou o espetáculo mais um triunfo da III República e do próprio povo francês:

> O grande certâmen internacional de 'Artes e Técnicas', funcionando, de maio a novembro do corrente ano, em Paris, constitui, por certo, uma verdadeira vitória, para o Governo e o povo franceses, que estão assistindo, na bela capital de seu culto país, a extraordinária aceitação, que o mesmo vem logrando alcançar, de dia a dia e mês a mês. O esforço empregado para tal fim, conseguiu, perante o mundo inteiro, pois quase todos os seus países estão ali representados, o maior renome para a França que, sempre manterá o bastão do elemento latino nas artes e nas letras. (1941, p.11)

Espalhando-se sobre 105 hectares, ocupados por 300 pavilhões construídos por mais de 20.000 trabalhadores, a exposição abrigou 11.000 expositores e recebeu cerca de 31 milhões de visitantes ao longo de 7 meses, quando finalmente fechou seus portões no dia 25 de novembro de 1937 (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). A feira de 1937 também foi a mais cara exposição "universal" até aquele momento já realizada, custando bilhões de francos ao governo[39]. Realizou-se no centro de Paris, entre o Champ-de-mars e a colina de Chaillot, passando pela Esplanade des Invalides, o carré Marigny, o Cours la Reine e a Quai de Tokyo (Al Assal, 2014). Tomou também a margem direita e esquerda do Sena, entre os anexos do Trocadero e des invalides – tais como a exposição de arte dos jardins sceaux e implicou também na construção da Porte Maillot e do boulevard Kellerman (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). Simoens da Silva destacou que várias reformas foram realizadas na cidade de Paris para a recepção da Exposição:

> Toda a superfície, que estava ocupada pelo *Trocadero*, que foi demolida; foi absorvida também por esse grande centro de exibições [O Palais Chaillot] que, por tal motivo, ficou com muito maior amplitude, por compreender toda a área entre as Avenidas *Suffreau* e *La Bourdonnais*, ainda com uma ala do Campo de Marte, mais tarde, ao mesmo, reunida. Quando não baste, o que já vem de ser referido, a grande Ponte de *Iéna* foi alargada, em 34 metros, para poder permitir o ininterrupto transito dos vários milhões de visitantes, para poder permitir o ininterrupto transito dos vários milhões de visitantes, que vão frequentando, das 9 ás 24 horas (Silva, 1941, p.12).

A partir dos estudos de Al Assal (2014), podemos notar que a exposição, em termos de plano urbanístico e posicionamento geográfico, se organizou em torno de dois eixos: o

[39] De acordo com Gudehus-Schroeder e Rasmussen (1992, p.192), a exposição recebeu de subsídios do governo um montante na importância de 1.3 bilhões de francos e da cidade de Paris na importância de 351 milhões de francos. Enquanto que é geralmente assumido que o balanço da exposição foi negativo (750 milhões de francos), as autoras citam uma análise financeira datada de 31 de dezembro de 1940, a qual indica que a exposição angariou um lucro de 218 milhões de francos.

primeiro marcado pelo rio Sena e o segundo pela linha que ligava a colina de *Chaillot*, através do *Champ de Mars*, ao *Palais de la Lumiére* – pavilhão construído por ocasião do evento dedicado às Luzes, bem à frente do antigo edifício da *École Militaire* (Figura 17). Nota-se que a Torre Eiffel – apesar de um pouco deslocada - estava justamente no cruzamento entre os dois eixos estruturantes do espaço expositivo e figurava nesta posição especial por servir enquanto um verdadeiro mirante para todo o vasto espaço de exposição. Estes dois eixos assumiram papéis e pesos bastante diferentes na composição:

> O rio Sena seria o eixo que organizaria e concentraria a implantação da exposição no centro da cidade, permitindo ao visitante passar por diversos temas e assuntos abordados: das áreas particularmente dedicadas às exposições coloniais e regionais em um extremo, ao antigo Grand Palais, parque de atrações e área dedicada a exposição do universo do transporte no outro; passando pelas representações nacionais, pela exposição efetivamente dedicada às artes aplicadas e os demais pavilhões franceses (Al Assal, 2014, p. 142).

Figura 17 – Plano da Exposição Internacional de Paris (1937)

Fonte: Herbert, (1995, p.97).

Segundo Simoens da Silva, para percorrer esse eixo, as multidões recorriam com frequência a lanças e barcos:

> O Sena tem as suas águas, percorridas, a todo instante, por grandes lanchas; comportando cerca de 100 passageiros, cada uma, todos sentados confortavelmente, em cadeiras, afim de gozarem dos panoramas, que os seus pavilhões ribeirinhos apresentam e, mais do que tudo, das feéricas iluminações que, quer em terra, quer em seu próprio leito, oferecem, das 21 ás 22 horas, os fogos do ar e as combinações artísticas dos jogos de água, com as respectivas fontes luminosas. As margens desse arché-utilizado rio da França acham-se, nos competentes pontos de embarque, sempre cheias de pretendentes aos referidos percursos fluviais, que são feitos,

> observando a “mão”, como se dá o tráfego de veículos terrestres; descendo, pela direita e subindo ou voltando, pela esquerda, das fontes, instaladas, bem no centro do seu alvo (1941, p.15).

No eixo do Sena apresentou-se deslumbrantes exibições de invenções tecnológicas, incluindo *fêtes de la lumière*, *son et lumière* e espetáculos aquáticos movidos à eletricidade; filmes sonoros; o maior écran do mundo, uma gigantesca antena de televisão instalada na torre Eiffel; o *Palais des Découverte*, espaço dedicado à divulgação científica concebido por Jean Perrin, o cientista francês que descobriu o átomo; uma torre de 40 metros de altura no *Pavillon du Froid*, a qual permanecia congelada ao longo dos meses de verão da exposição; pavilhões dedicado inteiramente à ferrovia, a impressão, ao gás, ao cinema, à fotografia, ao som; o *Palais de l'Air*, consagrado à aeronáutica. Os milagres da tecnologia e da ciência moderna, como o título indicou, eram temas importantes da exposição de 1937. O espetáculo luminoso e pirotécnico era constante

> Quem se acha ás amuradas das pontes, é que bem aprecia o belo espetáculo de conjunto, das margens desse rio, todas iluminadas, principalmente, por inúmeros anúncios movimentados e a luzes de cores variegadas, o movimento ininterrupto das aludidas lanchas, com pequenos focos elétricos, junto à quilha, tanto na proa, como na popa e o deslumbramento do efeito produzido pelas tais fontes luminosas casadas aos respectivos jogos d’agua e finalmente, pela explosão no espaço, dos fogos coloridos; caindo, em chuva lenta e de grande poder iluminativo, sobre as suas correntosas águas. (Silva, 1941, p. 15)

Esse eixo era visto também, segundo Morettin, "como lugar de experimentação do binômio velocidade e arte abstrata" (2013, p. 77), onde, conforme disse um crítico da época sobre as obras do casal Delaunay, Survage e Aublet, que se destacaram no evento e que estavam localizadas nos pavilhões desta zona, eram “vertigens do infinitamente pequeno e do infinitamente grande, jogos feéricos da difração e das interferências, foguetes e fusão, tudo não passa de uma ilusão, o tempo é somente sonho…” (Morettin, 2013, p. 77).

As obras murais, de acordo com Morettin (2013, p. 77), representavam a ascensão do artista à dimensão do espaço público e sua disposição em abrir mão do trabalho de pequenas proporções e voltados para as galerias e coleções privadas por um compromisso para com a coletividade. Fernand Léger contribuiu com *Le transport des forces* para o Palácio da Descoberta; e Raoul Dufy completou e exibiu seu monumental mural *La Fée Electrité* – uma vibrante mitologização da história da eletricidade. Segundo Simoens da Silva, a contemplação de tamanha profusão de novidades simultâneas era verdadeiramente alucinante:

> O assombro causado pelo seu conjunto, não só atrai a atenção de milhares de estrangeiros, em contínua visita aos seus inúmeros pavilhões; como encanta, cada

> vez mais, aos próprios filhos do país, que, em verdadeiras ondas humanas, percorrem, dia e noite, a enorme área, ocupada por centros nacionais e estrangeiros de exibição de seus respectivos produtos; centenas de restaurantes, cafés, botequins, casas de chá, sorveterias, casas de balas e doces; jardins, avenidas; parques de diversões; fontes luminosas, jogos d'agua, altos falantes, por toda parte e mil e uma coisas mais. (Silva, 1941, p. 11).

No entanto, para Al Assal (2014), seria o eixo predominantemente terrestre *Chaillot – Champ de Mars – Palais de la Lumiére* que assumiria o protagonismo da exposição, dotando-a de suas principais características e compondo arquitetonicamente dois discursos que ficariam atrelados à memória coletiva sobre a exposição:

> A esperança que depois pareceria utópica mas naquele momento ainda assumia contornos relativamente realistas de uma saída não bélica para as questões diplomáticas sobretudo relacionadas à Alemanha que naquele momento pairavam sobre uma grande parte das nações europeias; e a posição central que a França assumiria nesse cenário como forma de reafirmar sua centralidade cultural e política (Al Assal, 2014, p. 142)

Segundo Simoens da Silva, este eixo era preferencialmente percorrido com veículos semelhantes a locomotivas para facilitar a visitação veloz de tais distâncias:

> Como a área ocupada, por esse certâmen monstro, é excessivamente grande, o seu percurso é feito por uma considerável multidão de visitantes, em pequenos trens elétricos, formados pela máquina e por sete carros a reboque, de quatro passageiros cada um, todos a descoberto e sempre repletos. Á noite e aos domingos, as filas de pretendentes, aos mesmos, se sucedem, nos respectivos pontos de embarque. O preço estipulado, por pessoa, é de 3 francos por percurso. Além desses trens, há mais, uns automóveis pequenos, muito baixos e também descobertos, para 4 passageiros, que fazem o mesmo percurso, porém, á taxímetro (1941, p. 15).

Segundo Al Assal (2014), o eixo *Chaillot – Champ de Mars – Palais de la Lumiére* era composto essencialmente por pavilhões nacionais os quais deveriam inicialmente concentrar-se junto às margens do rio Sena, junto ao cruzamento dos dois eixos. No entanto, de acordo com a autora, o crescimento progressivo dos países que aderiram ao evento ao longo do tempo levou à novas concentrações de pavilhões em torno do *Palais Chaillot* e ao longo do *Champ de Mars*, próximos ao *Palais de la Lumiére* - onde estava localizado o pavilhão do Brasil (Al Assal, 2014).

Desta forma, a exposição de 1937 apresentou o maior número de pavilhões nacionais até então – 44 países e diversos territórios cujo status político não estavam claros naquele momento, tais como Israel e a Palestina (Schroeder-Gudehus e Rasmussen, 1992). Confirmava-se o deslocamento do eixo temático das feiras do século XX da publicidade para produtos comerciais para a promoção dos Estados nacionais. Com tantos pavilhões nacionais

competidores, era imperativo que a França enquanto anfitriã exibisse uma imagem poderosa de sua identidade e consenso nacional.

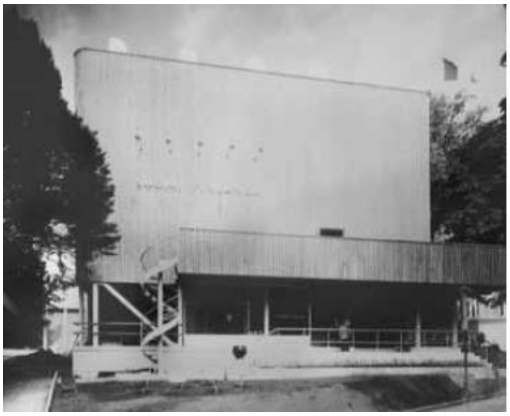
Segundo Kostova (2011), as nações participantes na exposição falharam em geral ao apresentar o conceito de modernidade em seus pavilhões – o tema central da exposição ao lado das artes e técnicas – como uma ideia unificada e convincente no interior dos cânones representados nas exposições antecedentes do século XIX; cada nação ao invés revelou sua própria atitude ambivalente diante da modernidade.

Algumas nações abraçaram o estilo geométrico e modernista enquanto contavam com materiais de construção característicos de sua geografia, como foi o caso dos pavilhões da Dinamarca (Figura 18) e o da Finlândia, de autoria do arquiteto Alvar Aalto (Figura 19) (Kostova, 2011).

Figura 18 – Pavilhão da Dinamarca

Fonte: Al Assal (2014, p. 08).
Legenda: Projeto de Tyge Hvass (Al Assal, 2014).

Figura 19 – Pavilhão da Finlândia



Fonte: Al Assal (2014, p.8).
Legenda: Projeto de Alvar Aalto (Al Assal, 2014).

Outras nações preferiram oferecer uma visão mais tradicional de sua cultura, tal qual a Bulgária (Figura 20). que apresentou uma sala decorada e mobiliada conforme motivos folclóricos e nacionais, um etnográfico "estilo que ainda persiste na Bulgária" (Guide Officiel, 1937, p.65-66 *apud* Kostova, 2012, p. 129).

Figura 20 – Pavilhão da Bulgária

Fonte: Al Assal (2014, p.25).
Legenda: Projeto de Jordanoff e Sougarev (Al Assal, 2014).

Visitado por Simoens da Silva, o pavilhão da Bulgária era um *intérieur* tão confortável como qualquer casa burguesa repaginada com o exotismo dos Bálcãs:

> Há nesse pavilhão, uma sala, adrede construída; mostrando o ponto de permanência obrigada do lar búlgaro, que indica ser do maior conforto, e, como nenhum outro pavilhão apresenta igual e, muito menos, superior. Muito clara, contornada por vidraças quadriláteras, de grande extensão, com cadeiras e largos bancos, todos revestidos de acolchoados; louças e cristais de formato e colorido invulgares e grande cópia de cortinas leves, rendadas e tapetes grossos, seduz imediatamente a quem a visita, para nela repousar e gozar do bem-estar que seu ambiente oferece. Tecidos diversos, cerâmicas, charutos e cigarros, são os principais produtos ali expostos. (1941, p.57)

Por outro lado, o apelo tradicional do pavilhão dissimulava o fato de que a industrialização, indicador do processo de modernização no ocidente, andava a passos lentos na Bulgária, apesar de todos os esforços nacionais no sentido contrário (Kostova, 2011).

No extremo deste espectro de apelo ao passado como fator de identidade nacional, podemos apontar também o pavilhão do Peru (Figura 21), que buscou no estilo arquitetônico Inca e em sua tradição pré-colombiana as inspirações para a construção, exibindo no conjunto prata de Potosí; lã de camelídeos como lhamas, vicunhas e alpacas; e itens arqueológicos como cerâmicas e artefatos indígenas (Silva, 1941).

Figura 21 – Pavilhão do Peru

Fonte: Al Assal (2014, p.25).
Legenda: Projeto de Haaker-Fort (Al Assal, 2014).

Algumas nações fizeram um genuíno esforço de associar de forma bem sucedida designs modernistas aos elementos tradicionais, como o caso do Japão, cujo projeto era de autoria do arquiteto japonês Junzo Sakakura, o qual trabalhava desde o início dos anos da década de 1930 em Paris com Le Corbusier (Kostova, 2011, p. 229). Sakakura combinou de forma harmônica bamboo e madeira com blocos de concreto e vigas de metal (Figura 22).

Figura 22 – Pavilhão do Japão

Fonte: Al Assal (2014, p.11).
Legenda: Projeto de Junzo Sakakura (Al Assal, 2014).

O uso extensivo do vidro nas paredes conferia a claridade, visibilidade e distanciamento necessários para a exibição pública das principais mercadorias de exportação japonesa: a porcelana, a seda e os aparelhos eletrônicos, em especial o rádio (Silva, 1941). Dentre estas, a seda recebeu destaque especial, com uma sessão a ela dedicada, onde eram exibidos tecidos em diversos padrões e apresentada em todas as etapas de sua manufatura, desde o fio retirado do casulo até a saída do tecido dos teares. Todas as paredes internas do pavilhão japonês estavam forradas de fotografias em grandes dimensões dos principais centros industriais do País, destacando o avanço tecnológico e econômico nipônico (Silva, 1941). Os símbolos da identidade nacional eram exibidos pela exposição das tradicionais pinturas a óleo e aquarelas, dos diversos modelos de quimono e dos bonecos de porcelana – reproduzindo os principais hábitos e costumes japoneses. No alto do edifício, uma casa de chá era uma atração visada (Silva, 1941).

Apresentando-se por meio de seu pavilhão na Exposição Internacional de 1937 como um "progressivo e operoso país do Extremo Oriente" (Silva, 1941, p. 28), conciliando em sua representação harmoniosamente modernidade e tradição, o governo japonês não conseguia dissimular sua beligerância crescente, apesar de nada exibir relativo ao imperialismo expansionista no qual estava engajado desde o final do século XIX, quando derrotou o Império Qing pelo controle da Coreia e de Taiwan na Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894-1895). Logo após, derrotou a Rússia Czarista na disputa pelo esfera de influência sobre a Manchúria e pela posse definitiva da Coreia na Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), surpreendendo o mundo ocidental com sua projeção de força militar ao derrotar uma potência europeia em combate.

A nação nipônica estava empregando instrumentalmente a modernidade para uma violenta e bem sucedida expansão territorial – navios, aeronaves, tanques, metralhadoras, artilharia e suprimentos militares eram fabricados em massa no arquipélago como resultado de um cuidadoso projeto de desenvolvimento industrial, econômico e científico-tecnológico colocado em movimento desde o começo da Era Meiji (1868 - 1912). O projeto de ocidentalização das instituições políticas, democratização e expansão dos direitos trabalhistas símbolos do Período Taishō (1912 – 1926) foi revertido após o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando facções militaristas de extrema-direita gradualmente hegemonizaram a opinião pública e assumiram posições de destaque na sociedade civil, pressionando o governo imperial para uma administração mais autoritária e conservadora. Apesar de ser recompensado com as possessões alemãs no extremo oriente pelos aliados após a guerra, o Japão sentia o peso da concorrência industrial chinesa e foi duramente afetado pela

grande depressão na década seguinte, procurando uma saída para a crise econômica em ações militares neocolonialistas e na produção armamentista.

Segundo Eric Hobsbawm (1995), no entreguerras o Japão possuía uma força militar e naval considerável que o tornava uma formidável potência no Extremo Oriente. “Mas o Japão, cuja industrialização avançava a passos largos, embora em tamanho absoluto ainda fosse bastante modesta, sem dúvida achava que merecia uma fatia maior do bolo do Extremo Oriente do que as potências brancas lhe concediam” (Hobsbawm, 1995, p.44). Desde sua participação ao lado do exército branco e das forças contrarrevolucionárias na guerra civil russa (1917-1922), o Japão estava envolvendo-se em tensões fronteiriças com a URSS na Sibéria e Mongólia, as quais viriam a resultar em vários conflitos armados cuja culminância seria a Batalha de Khalkhyn Gol em 1939.

Ao lado das eventuais escaramuças cada vez mais violentas com exército vermelho, o Japão expandia-se em direção à China Nacionalista. Ocupou militarmente a Manchúria em 1931 usando como pretexto um atentado de falsa bandeira à linhas férreas na região - o incidente de Mukden. Pouco depois do início da exposição internacional, em 7 de julho de 1937, o incidente da Ponte Marco Polo foi o estopim para o início da Invasão da China com a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945). Poucos dias após o encerramento da exposição, em 13 de dezembro, ocorreria o Massacre de Nanquim, evento que causaria escândalo na opinião pública internacional, com a denúncia de que o exército japonês havia perpetrado o estupro e assassinato em massa de centenas de milhares de civis chineses. Uma das consequências do Massacre foi o incidente do *USS Panay*, o qual prefiguraria o confronto entre Japão e Estados Unidos no pacífico durante a Segunda Guerra Mundial, poucos anos adiante.

Se o Japão representou bem na exposição uma arquitetura que conciliava elementos tradicionais e modernos, muitos outros ofereceram apenas um pastiche em seus pavilhões. O pavilhão eclético do Egito (Figura 23), por instância, representava uma rendição modernizada à construção neoclássica com uma colunata coríntia – “Pintado de vermelho e adornado, por todo os pontos, com hieróglifos dourados, está colocado no fim de uma pérgola, formada de colunas da mesma cor com capitéis dourados, em forma de palmeiras” (Silva, 1941), dividido por sarcófagos de faraós e firmas de agências turísticas.

Certos pavilhões não exibiam nenhuma referência ao tema das indústrias modernas e das artes decorativas pois careciam de uma ideia coerente e unificada de modernidade facilmente detectável - caso Estados Bálticos como a Estônia, Lituânia e Letônia (Figura 24),

os quais exibiam ao invés itens religiosos, uma exposição artística de arte figurativa e uma estátua equestre do presidente letão Karlis Ulmanis (Kostova, 2011).

Figura 23 – Pavilhão do Egito

Fonte: Al Assal (2014, p.12).
Legenda: Projeto de Roger Lardat (Al Assal, 2014).

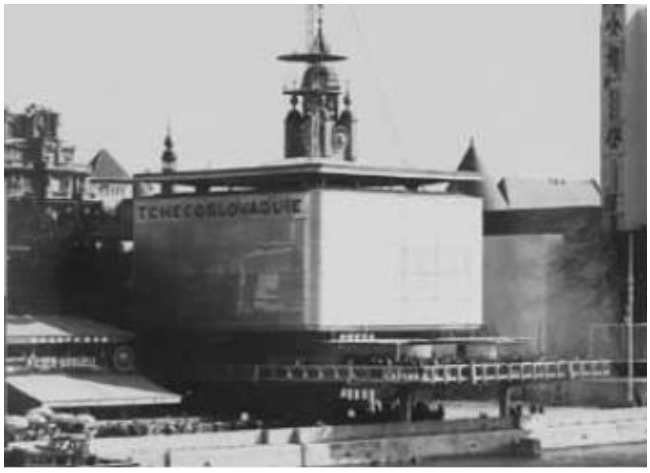
Figura 24 – Pavilhão da Estônia, Lituânia e Letônia

Fonte: Al Assal (2014, p.8).
Legenda: Projeto de A.Nurnberg (2014).

Havia poucos pavilhões a exibirem projetos arquitetônicos verdadeiramente modernistas, como por exemplo, o da Checoslováquia (Figura 25) que ficou dentre os mais

inovadores e progressistas em termos estéticos. Construído em ferro e vidro, a construção cúbica e funcional lembrava um edifício industrial: “esta é uma criação modelo da arquitetura do futuro”, exclamou o Guia Oficial (1937, p. 110 *apud* Kostova, 2011, p. 230 - 231).

Figura 25 – Pavilhão da Tchecoslováquia



Fonte: Al Assal, (2014, p.20).
Legenda: projeto de J. Kreskar e J. Polivka (AL ASSAL, 2014).

Da mesma forma, o pavilhão suíço (Figura 26) foi elogiado pelo comissário Labbé em relação ao uso do ferro e do vidro, o qual se assemelhava “a uma imensa vitrine luminosa e arejada que tem a dupla finalidade de permitir uma circulação prática e de valorizar os objetos expostos” (Guide Officiel, 1937, p. 120 *apud* Kostova, 2011, p. 231).

Figura 26 – Pavilhão da Suíça

Fonte: Al Assal (2014, p.22).
Legenda: Projeto de Braüning, Leu e Arthur During (AL ASSAL, 2014).

Inspirados na tradição da construção de ferro e vidro da qual as exposições universais foram proponentes, ambos os pavilhões foram bem sucedidos em sua releitura para aquela ocasião.

Um caso notável foi o pavilhão da Espanha Republicana (Figura 27), o qual, segundo Giulio Carlo Argan, expressava uma finalidade política explícita:

> apelar a solidariedade do mundo livre, demonstrar que seu projeto correspondia ao desenvolvimento da democracia num país socialmente atrasado, alertar a opinião pública que o conflito espanhol era o início de uma tragédia que envolveria o mundo inteiro (Argan, 1988, p. 475).

A concepção do projeto arquitetônico do pavilhão espanhol, segundo Morettin (2013) ocorreu em meio à Guerra Civil e foi todo planejado, em cada expressão artística - quadros, estátuas, filmes e festas - como uma forma de resistência popular ao franquismo apoiado pelo Eixo.

Figura 27 – Pavilhão da Espanha

Figura: Al Assal (2014, p.15).
Legenda: Projeto de Luis Lacasa e Jóse-Luis Sert (AL ASSAL, 2014).

O pavilhão espanhol era muito singular neste sentido, pois "não se tratava propriamente de preencher o espaço com produtos e materiais para demonstrar a sintonia do país com o desenvolvimento capitalista", conforme nos diz Morettin (2013, p. 87). Seu propósito era materializar os ideias defendidos pelo povo espanhol nas circunstâncias da guerra contra o fascismo. Nas palavras do comissário geral do pavilhão, José Gao, tratava-se de

> Lutar e morrer por um mundo e uma civilização conforme o ideal moderno (…) de livre e pacífica autodeterminação dos povos no seio do respeito mútuo e da colaboração de todos à história da cultura humana (Gao, 1937, p. 20 *apud* Morettin, 2013, p. 87 - 88).

Obra de dois arquitetos modernistas, Josep Luís Sert e Lacasa, o pavilhão deveria ser ornamentado por Pablo Picasso, o pintor espanhol agora universalmente aclamado como o gênio do século. Favorável à causa republicana, Picasso tinha em mente uma vasta composição alegórica para figurar no pavilhão em Paris quando lhe chegou a notícia sobre a destruição da cidade basca de Guernica (Figura 28), feita por bombardeiros alemães a serviço de Franco.

Figura 28 - Guernica (1937) de Pablo Picasso

Fonte: Guernica, ... (2016, s/p)
Legenda: Imagem de domínio público disponível no site https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/guernica-1937

O ataque aéreo não cumpriu nenhum outro propósito senão o de promover uma carnificina contra a população civil e aterrorizar os opositores dos nacionalistas.

> Imediatamente Picasso decide que sua pintura será a resposta à vileza e atrocidade desse massacre; foi assim que nasceu *guernica*, que se pode dizer o único quadro histórico de nosso século. Ele o é não por representar um fato histórico, e sim por ser um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política; à reação, que se exprime destruindo, a cultura democrática responde pelo punho de Picasso, criando uma obra-prima (Argan, 1992, p. 476).

Com este quadro, Picasso destruíra a linguagem cubista da mesma forma com que detonara, desintegrara com *Les deimoselles d'Avingnon* da pintura; o cubismo era "uma linguagem feita para um diferente que já não era mais possível". O que havia sido um novo modo de conhecer e representar uma ponte entre arte e ciência tornou-se despedaçado, violento, destrutivo e mortal:

> Os instrumentos com que os nazistas exterminaram Guernica eram científicos; será a científica a eliminação de milhões de homens nos campos de extermínio. E tudo isso não é exterior, e sim a lógica do capitalismo no poder. Uma ciência que trabalha para a destruição, destrói, antes de qualquer coisa a si mesma enquanto ciência, por que não serve a vida, mas à morte. Por isso assiste-se neste quadro uma metamorfose (...): a violência e a morte *geometrizam*, mecanizam os rostos e os membros das figuras. O tema é o massacre friamente ordenado e executado, o fim apocalíptico não só da civilização humana, mas da naturalidade humana (Argan, 1992, p. 477).

Ao lado da obra de Picasso estava *O Ceifador* (ou *Camponeses Catalães em revolta*), um mural o qual foi pintado *In Situ* (no lugar), diretamente sobre o preenchimento que se estendia por seis pés sobre as duas portas do pavilhão. Finalmente, no chão do recinto estava a *Fonte de Mercúrio*: uma fonte de ferro e alumínio a qual jorrava mercúrio em vez de água, de autoria de Alexander Calder. Os escultores Alberto Sanchez, com *L'Espagne a un chemin et au bout son étoile*, de 12 metros de altura, logo à entrada do pavilhão, e Gonzalez, com Maternité (Morettin, 2013). Luis Buñuel aproveitou o momento para sonorizar, no final de 1936, *Las Hurdes* (1933), também conhecido como *Terre sans pain* – um documentário de sua autoria que tratava sobre a situação de miséria de uma das regiões mais pobres da Espanha - que foi exibido na capital francesa em fevereiro do ano seguinte. O filme participou da Exposição e recebeu a Medalha de Prata pela representação espanhola (Morettin, 2013).

Podemos concluir que o pavilhão da Espanha Republicana era, de certa forma, um dos últimos refúgios das Vanguardas Históricas, perseguidas em tantas nações - como Alemanha, Itália, URSS e agora vistas com muita suspeita na França - e que em um manifesto político, lançavam diante da audiência mundial uma das mostras mais autênticas de modernismo artístico testemunhado na exposição. Apesar do poderoso apelo expressivo, o pavilhão espanhol não retirou as democracias burguesas da inércia em que se encontravam em relação à crescente agressão fascista. Era de conhecimento público que o triunfo da reação na Espanha marcaria o fim da democracia liberal na Europa, mas governos como França, Grã-Bretanha temiam em opor-se a Hitler e acelerar o processo revolucionário das classes trabalhadoras em suas próprias nações.

Apesar de todo o elaborado espetáculo, da quantidade gigantesca de pavilhões, dos esforços da III República em empreender mais uns lócus arquitetônico inesquecível que se tornaria emblema de uma exposição entre muitas na tradição francesa, não coube a eles este feito em 1937 para sua decepção, e sim a dois competidores estrangeiros. A Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna se tornou conhecida e lembrada pelo "dramático confronto arquitetural" (Chandler, 2016i) entre dois pavilhões que foram

posicionados um de frente para o outro: de um lado, o da União Soviética; de outro, o da Alemanha Nazista.

O embate ideológico e nacionalista entre os dois países exprimido nestas representações arquiteturais não demoraria quatro anos para degenerar em um dos mais violentos *fronts* da Segunda Guerra Mundial. Muito observado na imprensa, o "confronto" visto dos pavilhões russo e alemão representava emblematicamente as esperanças secretas das democracias europeias de que a guerra contra Hitler poderia ser evitada se esses dois gigantes totalitários decidissem atacar-se reciprocamente, poupando o lado ocidental do Reno (Udovički-Selb, 2011). Nada foi mais frustrante para os "pacifistas" da III República do que contemplar o Pacto Ribbentrop-Molotov sendo assinado entre Hitler e Stalin em 1939, mas que lembra Marc Ferro, ocorreu em consequência do desprezo da própria diplomacia francesa em relação aos soviéticos:

> Desde a *Anchsluss* entre Alemanha e Áustria em 1938 que Stalin compreendia bem o sentido da diplomacia francesa: evitar aliar-se aos Soviéticos e virar a Alemanha contra a URSS. Na primavera, quando o tratado de Munique pôs fim provisório à ameaça de guerra perpetrada mais uma vez pela Alemanha em sua chantagem internacional pela região dos Sudetos, a diplomacia francesa não avisou a URSS que se planejava esquartejar a Checoslováquia – aliada da pequena entente que a França deixou à própria sorte, a qual os soviéticos prometeram também ajudar. Quando Stalin percebe o quanto Daladier e Chamberlain corriam atrás de Hitler para apaziguá-lo e lhe deixavam esperando sentado para combinarem uma ação conjunta para deter a agressão fascista na Europa, perdeu a paciência. "Nada disso é sério" diz Stalin a Molotov, que prepara secretamente o pacto que irá concluir com Hitler – desta vez à custa da Polônia e dos países Bálticos. Para ganhar em velocidade a essa coligação que, segundo Stalin se tramava contra a URSS, Molotov assinou um pacto de não-agressão com Ribbentrop, que protegia a Alemanha a leste em caso de guerra a oeste. (2013, p. 385)

Localizados justamente no cruzamento entre os dois eixos estruturantes do complexo expositivo da feira de 1937, à beira do Sena e diante da Torre Eiffel, o Pavilhão da URSS e o da Alemanha Nazista dominavam a vista enquadrada a partir do Novo *Palais de Chaillot* (Figura 29). Eram ambos desenhados em um estilo neoclássico plano e geométrico, e emanavam um senso colossal de grandiosidade" (Dezarrois, 1937, p. 128-129 *apud* Kostova, 2011, p. 244). Ambos invocaram um sentimento sombrio e sério, ainda mais acentuado pela rigidez das linhas verticais. Dezarrois comentou que tal arquitetura austera sem dúvida revelava a mensagem política dos pavilhões, e invocava novas ordens mundiais concorrentes (1937, p.130 *apud* Kostova, 2011, p. 244). O apelo ao neoclassicismo permitia a ambos insistir na modernidade de suas respectivas ideologias e a assegurar sua legitimidade histórica. Conforme vimos, já na exposição de 1900 o neoclassicismo retornara com força em meio a mixórdia de estilos arquitetônicos que imperava entre os pavilhões, galerias e palácios.

Figura 29 – Visão da Esplanada do Palais de Chaillot

Fonte: Herbert (1995, p. 96).
Legenda: O confronto arquitetônico entre Alemanha e URSS.

Embora ambos os pavilhões de Paris fossem compostos de um pedestal e de uma estátua, cada um pertenceu a territórios arquitetônicos díspares (Udovički-Selb, 2011). Devido ao seu caráter estático, a Alemanha ampliou a energia dinâmica e "futurista" dos soviéticos. O pavilhão soviético tornou-se uma varredura, rápida, horizontal, com uma subida repentina na linha da Iluminada Torre Eiffel (Cohen, 1987 *apud* Udovički-Selb, 2011). Em contraste, o pavilhão alemão permanecia como um pilar solitário e profundamente enraizado. A Respeito do pavilhão soviético, disse Kostova:

> A URSS também escolheu um estilo neoclássico para seu pavilhão, distanciando-se do modernismo proposto pelo construtivista Konstantin Melnikov para a exposição de artes decorativas de 1925. A situação política agora muito diferente na década de 1930 ditou uma mudança estética. Em 1925, não havia passado um ano da morte de Lenin e a URSS ainda celebrava a revolução com entusiasmo e o modernismo abraçado no pavilhão de Menikov enfatizava o relacionamento entre a vanguarda e a revolução. Em 1937, no entanto, a União Soviética de Stalin, preocupado com a ascensão do nazismo, agora esperava estabelecer uma aliança com a França e a Grã-Bretanha; por esta razão, ela precisava minimizar sua imagem revolucionária e assim rejeitar o modernismo de suas vanguardas como inapropriado para a construção da imagem da URSS como um aliado confiável no interior da comunidade internacional pavilhão de 1937 ao invés, exibia uma fachada sombria e monumental, a qual, de acordo com Dezarrois, “não existia nada de russo nem de original” (2011, p. 245 - 246).

Udovički-Selb (2011), por outro lado, identificava neste pavilhão não apenas originalidade como também traços do Construtivismo e Suprematismo, de tal forma importante que se tornou um símbolo do Realismo Socialista promovido por Stalin na década 1930. O Pavilhão soviético (Figura 30) foi produzido pelo arquiteto Boris Iofan. Arquiteto judeu soviético de Odessa, Iofan completou seus estudos arquiteturais em Roma. Em 1932,

ele tinha submetido a entrada vencedora ao desafio do *Palácio dos Sovietes*: uma competição internacional para o desenho de uma vasta sala de congresso, para ser construída em Moscou, e a qual era planejada para ser o centro administrativo da União Soviética. Renomados arquitetos incluindo Walter Gropius, Le Corbursier e Erich Mendelsohn submeteram inscrições para o desafio, mas o desenho Neoclássico de Iofan foi o escolhido por um "conselho de experts", sobre a orientação de Stalin (Udovički-Selb, 2011).

Figura 30 - Pavilhão da União Soviética

Fonte: L'exposition de Paris (1937, p.XV *apud* AL ASSAL, 2014, p.13).
Legenda: projeto de Boris M. Iofan (AL ASSAL, 2014).

Acompanhado de seus colegas neoclassicistas Vladimir Schuko e Vladimir Gelfreikh, mediante a insistência de Stalin, o desenho de Iofan cresceu ainda mais arrojada. Stalin queria um edifício tão alto quanto a Torre Eiffel e tão alto quanto o *Empire State Building* o qual tinha sido completado em 1931, tornando-se a maior construção do mundo, com 1250 pés (Udovički-Selb, 2011). Mais, Stalin concebeu que o Palácio dos Sovietes também deveria servir como um monumento a Lenin (Udovički-Selb, 2011). Dos 853 pés iniciais (260 metros) proposto, o plano final do palácio dos Sovietes previa uma construção de 1361 pés (415 metros) de altura, coroado pela estátua de Lenin a qual deveria subir o edifício em mais 260 pés (Udovički-Selb, 2011).

Deste modo foi com o projeto do Palácio dos Sovietes em curso que Iofan foi designado como projetista do Pavilhão Soviético para a Exposição de Paris em 1937. Sua estrutura – envolvida em mármore, e estendido em volta de uma série de retângulos os quais relembram o Suprematismo de Kazimir Malevich – foi coroado pelo "Trabalhador e Mulher Kolkoziana[40]" (*L'ouvrier et la Kolkozienne*) de Vera Mukhina. Nascida em Riga, antes de mover-se para Moscou estudou em Paris e na Itália, onde Mukhina desenvolveu um estilo artístico o qual combinava elementos do Cubismo e Futurismo. A estátua "Trabalhador e Mulher Kolkoziana"[41] deu a ela uma reputação internacional como uma eminente representante do socialismo realista (Udovički-Selb, 2011). A estátua sobreviveu ao fim da exposição, foi transladada a Moscou por ordem de Stalin e tornou-se uma espécie de alegoria do socialismo soviético (Udovički-Selb, 2011). Segundo Simoens da Silva, tratava-se de:

> Duas colossais estátuas, "homem e mulher", de mãos dadas, caminhando para o futuro; ele, com um martelo a mão, que está bem elevada, representa a indústria, e ela, com a ceifa do trigo, como ele, a mesma altura, indicando ser a representante da agricultura. Esse grupo muito impressiona a quem o vê e aprecia, quer pela sua boa escultura, quer pela concepção do que representa; quer finalmente, pelo tamanho, que de fato, tem. (1941, p. 43)

No interior do pavilhão, a exibição mais cara de todas: "um mapa de mãe Rússia feita inteiramente de ouro cravejado de rubis, topázios e outras pedras preciosas - uma ilustração luxuosa e luxuriante o crescimento industrial do país nos últimos anos" (Chandler, 2016i). Depois de visitar o pavilhão soviético, Simoens da Silva (1941, p. 43) relatou sobre sessões cinematográficas, um mapa gigantesco de um canal ligando Moscou ao rio Volga, detalhes das expedições soviéticas ao ártico, uma maquete do Palácio dos Sovietes e do Metrô de Moscou. Simoens da Silva destacava também que:

> Expõe esse pavilhão, entre outros artigos, de sua fabricação, os seguintes: telas a óleo, esculturas em vários materiais, tecidos, artefatos metalúrgicos, cerâmicas das suas principais e mais reputadas fábricas, publicações, móveis, minerais, automóveis, aeroplanos, rádios, barcos a motores diversos, etc. Também a propaganda do país é ali feita, por todos os meios, inclusive, em amplos painéis

[40] A imagem da Mulher Kolkoziana era uma referência ao sistema de fazendas cooperativas Kolkhozes, onde milhões de Mujiks foram direcionados durante a década de 1930 em uma tentativa utópica de coletivização da terra por parte do auto escalão do governo soviético. A resistência descomunal dos Mujiks nos primeiros anos à coletivização, as quedas avassaladoras na produção agrícola e a morte dos rebanhos (sacrificados por seus proprietários para não serem apreendidos pelo governo) não davam bons prospectos sobre o futuro deste sistema na URSS, mas mesmo assim foi levado a diante até sua desintegração em 1990 (Reis Filho, 2003). Ele ocorreu em paralelo a um processo acelerado de modernização e mecanização da agricultura soviética (Reis Filho, 2003).

[41] A escultura icônica de Mukhina foi adotada como logo do estúdio Russo Mosfilm em 1947. Tendo produzido o conjunto de trabalhos de Sergei Eisenstein, a Mosfilm viria a ser o estúdio de Andrei Tartovsky e responsável por muitos outros trabalhos - *Viy*, uma adaptação do conto de Nikolai Gogol o qual foi o primeiro filme de terror da União Soviética realizado em 1967; *Guerra e Paz* de Sergei Bondarchuk; *Dersu Uzala*, de Akira Kurosawa; e *Venha e Veja*, de Elim Klimov (1984), sobre o genocídio de civis perpetrado pelos nazistas na Bielorússia durante a invasão da URSS na Operação Barbarossa (1941).

> murais, com vistas locais, usinas, centros agrícolas, pecuários, residenciais, estradas de ferro e de rodagem, meios de locomoção, etc. folhetos impressos com as competentes ilustrações, distribuídos gratuitamente a quem interessar, e, finalmente, por anúncios iluminativos (1941, p. 43).

Na década de 1930, o crescimento industrial soviético foi formidável e sua população conheceu uma vertiginosa mobilidade espacial e social e o pavilhão soviético foi montado para expressar estas profundas transformações. Ele fervilhava de *ideias força*, os quais reavivavam e atualizavam tradições integrantes de uma cultura política comum, enraizada no tempo (Reis Filho, 2003). Sem elas, seria improvável que o governo soviético resistisse à guerra civil e ao isolamento imposto pelos países capitalistas desde 1917. A população provavelmente não suportaria por um período de tempo tão prolongado a dimensão dos sacrifícios que tiveram que realizar para manter em pé o regime.

Segundo Reis Filho, entre estas ideias força estava o esforço coletivo pela construção de um *novo homem*: "solidário, que não pensasse principalmente em si mesmo, de forma egoística, como nos países capitalistas, mas no conjunto da sociedade como um todo, em todo mundo, na inteira humanidade" (2003, p. 97). Tratava-se de uma construção de caráter para estabelecer as bases de uma sociedade nova, igualitária e justa; de lançar as bases para o futuro e sacrificar-se para alcançá-lo no presente. Para alcança este futuro a União Soviética precisava *modernizar-se*: fábricas, poços de petróleo, barragens hidroelétricas, tratores, locomotivas, inovações tecnológicas, máquinas, técnica em ação, movimento acelerado – a tradução prática e concreta da modernidade, mas a serviço da coletividade, onde os bens produzidos por todos pertenciam ao Estado, que representava todos (Reis Filho, 2003). Mas esta modernidade deveria ser *instrumental*, adaptada para a construção de outra proposta social e a realidade específica da URSS, revivendo a tradição russa do tempo czarista de procura alternativa aos padrões ocidentais para a construção desta *outra modernidade* (Reis Filho, 2003).

Neste sentido, reabrindo o horizonte da tradição à procura de caminhos específicos já trilhados no passado, reavivou-se o amor ancestral pela *terra russa*, inventando uma tradição que mesclava o patriotismo czarista com o nacionalismo moderno, expresso em uma nova iconografia montada com precisão pelo realismo socialista. O gênio russo era elevado como sempre presente na universalidade dos avanços da modernidade; a União Soviética convertera Moscou no farol da revolução mundial, onde os povos não russos no conjunto do movimento revolucionário internacional poderiam encontrar "estes irmãos mais velhos dispostos a qualquer sacrifício para salvar a humanidade" (Reis Filho, 2003 p. 99). Encarnava-se uma

espécie de reatualizarão do antigo messianismo moscovita baseado na crença em sua sucessão ao Império Bizantino como uma *Terceira Roma*, onde Moscou era a capital da emancipação humana (Reis Filho, 2003).

Porém, pesava sobre a consciência soviética e era sabido na opinião pública internacional dos métodos de terror revolucionário empregados contra a igualmente violenta contrarrevolução (onde os brancos recebiam explícita ajuda internacional contra os bolcheviques) desde a guerra civil (Reis Filho, 2003). O que inevitavelmente degenerou nos anos da década de 1930 em um estado de exceção permanente, onde denúncias e confissões de espionagem, sabotagem, traição e atividades antirrevolucionárias – reais e imaginárias – acarretavam em violentos expurgos que não poupavam ninguém: do alto escalão da burocracia estatal até os operários e camponeses, da tecnocracia e vanguarda artística até os quadros do exército. Ninguém estava a salvo de um julgamento espetacular e inquisitório, cujo desfecho era a cadeia, o exílio ou o fuzilamento (Reis Filho, 2003).

Os partidos comunistas ao redor do globo, os intelectuais de esquerda, muitos sindicatos dentre outros tendiam, segundo Hobsbawm (1995), a ignorar este quadro e a recusar-se a reconhecer os erros da União Soviética, como por exemplo este estado de terror policial crônico. Isto devia-se a convicção de que esta nação, afinal de contas, representava o mais poderoso bastião do iluminismo contra a desintegração da razão representado pelo nazifascismo, do progresso em no sentido antigo e simples (Hobsbawm, 1995).

Do outro lado da Esplanada de Chaillot, estava o Pavilhão da Alemanha Nazista. Hitler tinha inicialmente considerado a retirada da Alemanha da exposição, mas ele era próximo de Albert Speer, o qual ele tinha feito arquiteto chefe do Terceiro Reich, e Speer o convenceu a participar (Speer, 1970). Speer tinha desenhado entre 1933 e 1934 os planos de muitas das construções para o local de reuniões do partido Nazista em Nuremberg: e ele tinha concebido também a "catedral da luz", composta de 130 holofotes antiaéreos que brilhavam no céu noturno, o qual tornou-se o emblema visual dos comícios de Nuremberg (Speer, 1970, p. 55-60). Os campos de comício foram notavelmente capturados no filme de Leni Riefenstahl, o *Triunfo da Vontade*, uma crônica dos comícios de Nuremberg de 1934.

Para as Olimpíadas de Verão em Berlim (1936), Speer modificou o desenho de Werner March para o *Olympiastadion*, adicionando uma nova fachada de pedra. Sobre estes anos, Speer estendeu o conceito de "valor de ruína": a ideia de que estas construções deveriam ser desenhadas com a visão de sua deterioração e eventual colapso, de modo que as ruínas que eles deixassem para trás retesem valor estético e simbólico (Speer, 1970, p. 56). Enquanto Speer dava ao conceito um nome, o princípio tinha um longo precedente, antes dos

desenhos de John Soane, no poema “Ozymandias” de Percy Bysshe Shelley e da exaltação das ruínas comuns a vários autores, como Flaubert, Chateaubriand e Hegel. Na biografia de Speer, *Inside the Third Reich*, ele explicou sua teoria:

> Hitler gostava de dizer que o propósito de sua construção era transmitir seu tempo e seu espírito para a posteridade. Em última estância, tudo o que se manteve para relembrar o homem das grandes épocas da história era sua arquitetura monumental, ele filosofava (...). Naturalmente, uma nova consciência nacional poderia não apenas ter despertado pela arquitetura apenas. Mas quando, depois de um longo feitiço de inércia, um senso de grandeza nacional havia nascido de uma nova maneira, os monumentos dos ancestrais dos homens eram as mais impressionantes exortações. Hoje, por exemplo, Mussolini pode apontar as construções do Império Romano como simbolizando o espírito heroico de Roma. Portanto ele pode incendiar sua nação com a ideia de um império moderno. Nosso trabalho arquitetural deve também falar à consciência de uma futura Alemanha séculos a partir de agora (1970, p. 55 - 56).

Speer foi o projetista do pavilhão alemão para a exposição de1937. Em sua visita a Paris muitos meses antes da apertura da exposição – e cujo apontamento do local dos pavilhões alemão e soviético já haviam sido confirmados pelos organizadores franceses, encabeçados pelo organizador chefe Jacques Gréber. Nesta ocasião Speer “tropeçou em uma sala contendo o esquema secreto do pavilhão soviético”. Mediante sua boa sorte, ele projetou um pavilhão o qual era planejado para firmemente contra-atacar o assalto do *Trabalhador e da Mulher Kolkosiana*. Enquanto a base ascendente de Iofan e a Escultura de Mukhina eram cheias de movimento horizontal, Speer criou uma indomável massa vertical, coroada por uma águia empoleirada no topo de uma suástica. Nas palavras de Speer:

> Aconteceu que, durante uma de minhas visitas a Paris, estou divagando em uma sala onde estava o modelo secreto do pavilhão soviético. Em um muito alto pedestal, uma escultura de uns dez metros de altura foi avançando triunfalmente para o pavilhão alemão. Vendo isso, eu projetei um cubo enorme, pontuado por pilares pesados, aparentemente parar esse ataque, enquanto o topo da cornija da minha torre, uma águia, uma suástica em suas garras, encarou o casal Soviética. Eu tenho a medalha de ouro, o meu colega também (1970, p. 81).

Embora a teoria de Speer do “valor de ruína” significava uma preferência pela pedra com que diz respeito a projetos permanentes, seu pavilhão temporário foi de fato construído de aço. Uma superfície de granito bávaro mascarava uma estrutura compreendendo três mil toneladas de aço; o granito rosa em pilar com mosaicos; e no interior do pavilhão, o chão estava revestido de borracha vermelha.

O uso do classicismo revivido pelo arquiteto nazi Albert Speer no monumento imperial semelhante a uma fortaleza foi considerado apropriado, por que ele evocava a força, unidade e imutabilidade do espírito alemão. “Um verdadeiro santuário do Estado” -

“Santuário também no sentido de valorizar a morte e o sacrifício necessários à consolidação do Estado Nacional” (Morettin, 2013, p. 79). Segundo Dieter Bartezko:

> A torre frontal do pavilhão de 1937 é uma transcrição monumental e brutal desses templos, ou melhor, desses mausoléus. (...) ela manifesta o gosto pela morte do sistema nazista. A torre frontal aparece como um monumento funerário e o hall como um sarcófago megalômano. (1987, p. 137 *apud* Morettin, 2013, p. 79)

À noite, o pavilhão alemão (Figura 31) foi iluminado por baixo de seus pavilhões e de dentro de seus pilares, por meio de um sistema de iluminação desenhado por Zeiss-Ikon.

Figura 31 – Pavilhão da Alemanha Nazista

Fonte: Al Assal (2014, p.17).
Legenda: projeto de Albert Speer e Woldemar Brinkman (AL ASSAL, 2014).

Udovički-Selb descreveu o efeito dessas luzes ocultas como produzindo “a aparência fantasmagórica de um foto-negativo” (2011). Com sua aparência cristalina:

> O pavilhão de Speer parecia uma simulação fantasmagórica do ideal Bauhaus: "transparência democrática". Pense, por exemplo, no vidro em Werkbund, como a "fábrica Fagus" de Gropius, com suas grandes extensões de vidro, ou a duas torres de vidro de sua "Fábrica de Modelos" na exposição *Werkbund* de 1914 em Colônia, onde o "Pavilhão de Vidro" de Bruno Taut tomou o centro do palco, ou finalmente, o edifício principal da Bauhaus de 1925 em Dessau. (Udovički-Selb, 2011, s/p).

Udovički-Selb tinha subsequentemente visto o pavilhão de Speer – ao lado de outras instâncias da arquitetura cristalina da Alemanha nazista – em um contexto da mitologia alemã medieval:

> As óperas de Wagner como um símbolo da Jerusalém celeste; na poesia da fonte de inspiração de Paul Scheerbart-Bruno Taut; na cinematografia alemã que precedeu a tomada do poder pelos nazistas, como *Das Blau Licht*, de Leni Riefenstahl, uma lenda sobre o Monte Cristallo; na *Catedral de Vidro do Futuro* de Feininger, gravada na capa do Manifesto da Bauhaus de 1919 - ou, do mesmo modo, os próprios templos de cristal de Taut formando suas *Coroas da Cidade.* (Udovički-Selb, 2011, s/p).

Na frente do Pavilhão Nazista, haviam estátuas de Josef Thorak (escultor favorito de Hitler), que exprimiam a visão estética do tipo ariano ideal – inteiramente nus, que compleição corpórea musculosa (até mesmo desproporcional), em uma demonstração de afeto fraternal (no sentido da irmandade em armas), semblante fechado, encarando resolutamente a dupla soviética de baixo para cima do outro lado da esplanada. Se elas fossem coloridas como o eram as antigas estátuas greco-romanas nas quais elas foram inspiradas, seus cabelos seriam loiros e seus olhos, azuis. Simoens da Silva delas recordou quando narrava sobre sua visita ao recinto:

> Logo à entrada, um grupo agigantado de três estatuas, formada de operários de ambos os sexos, de cada lado e da cor de bronze, deixa bem ver como vai, em progresso, no país, a arte escultural. O aspecto, observado de longe, da fachada desse pavilhão é, deveras, impressionante; pela sua esplendida concepção artística e pela força, que demonstra ter o país, quer no elemento "homem", quer no elemento "mulher"; todos cooperando para o engrandecimento da nação, de ano para ano. (1941, p. 39)

Estas estátuas expressavam a maior ansiedade do regime nazista e também de grandes parcelas da burguesia europeia do entre guerras: não era apenas a ideia de que a sociedade moderna estava em franca decadência, mas justamente pelo fato de esta decadência era causada por um processo de degeneração e degradação da genética humana; neste quadro sombrio, eram necessárias medidas enérgicas e imediatas dos estados nacionais para salvar a raça humana (ou melhor, parte muito seleta da raça humana) deste destino, por meio da manipulação genética das gerações com fins de aprimorá-la progressivamente.

Este princípio remonta à eugenia, pseudociência criada em 1883, a qual era essencialmente um movimento político de classe média, que pressionava seus governos para que implantassem programas de ações positivas ou negativas visando melhorar a condição genética da espécie humana (Hobsbawm, 2014, p. 287). Embora não se soubesse exatamente na época como fazê-lo, já se sabia que era possível manipular os padrões fenótipos humanos

hegemônicos – classificados como “raças” - por meio da supressão ou incentivo de casamentos inter-raciais. A sua elevação ao nível “científico” ocorreu após 1900

> com o surgimento da genética, que parecia sugerir a exclusão total das influências ambientais na hereditariedade e a determinação, por meio de um único gene, da maioria ou de todas as características; isto é, que o cruzamento seletivo dos seres humanos segundo o processo mendeliano (Hobsbawm, 2014, p. 288).

Com este apelo à autoridade científica, os eugenistas, com a carga renovada sobre as políticas públicas, criaram nichos relevantes em nações como os EUA, Grã-Bretanha e Alemanha entre 1900-1914, propondo que o desenvolvimento genético humano poderia solver problemas sociais por meio da biologia – ou seja, uma alternativa viável ao socialismo e ao comunismo.

Os mais radicais eugenistas acreditavam que as condições humanas e sociais apenas poderiam ser melhoradas através da seleção genética – por meio da concentração de incentivos às estirpes humanas consideradas de maior valor (que coincidiam com a burguesia e/ou com as raças adequadas, quase sempre as “nórdicas”, também chamadas “arianas” – eugenia positiva) ou pela eliminação das indesejáveis (que coincidiam com os pobres, colonizados ou estrangeiros impopulares, como eslavos e judeus – eugenia negativa) (Hobsbawm, 2014, p. 288).

A queda da República de Weimar e a ascensão do partido nazista em 1933 garantiu uma posição de destaque no interior do governo alemão a estes eugenistas (a maioria médicos), que transformaram sua pseudociência em uma política de estado. O esforço coletivo era atingir biologicamente o *Übermensch*. Mas em 1937 a “solução final”, os campos de extermínio e o holocausto ainda estavam sendo ensaiados (Hobsbawm, 2014, p. 288). Os nazistas preferiam apelar à estética para criar a impressão de pureza racial, apesar de dar sinais de que suas duras políticas racistas contra os judeus e outras minorias iria se asseverar profundamente em breve. A campanha era contra a “degeneração da arte” promovida pelas vanguardas históricas, em uma batalha pela hegemonia do campo cultural na Europa. Se os nazistas delimitassem o que era o belo e o bom, teriam poder absoluto para determinar os padrões fenótipos “ideias” dos seres humanos a serem conservados e preservados da “degeneração” via eugenia positiva e negativa.

Praticamente sincrônica à exposição internacional de Paris e praticamente uma resposta a ela, sob a chancela do governo alemão, foi realizada a exposição “arte degenerada” (*entartete Kunst*). Segundo Carlos Jordão Machado, (2016, p. 120) esta mostra foi realizada em Munique do dia 19 de julho ao dia 30 de novembro, exibindo 730 obras e contando com a

afluência de 2.009.899 de visitantes apenas em Munique. Depois foi transladada para outras cidades da Alemanha, Berlim, Leipzig, Düsseldorf, Hamburgo e outras. “Nem antes e nem depois uma exposição de arte moderna atingiu mais pessoas ou a arte moderna encontrou tal ressonância como nesta mostra negativa” (Machado, 2006, p. 120).

Para realizá-la, a comissão organizadora desapropriou 15.997 obras de 101 museus alemães. “Em meio as telas expostas, encontravam-se: 25 telas de Kirchner, de Nolde e Schmidt-Rottluff, 10 de Müller, de Beckmann e de Kokoschka; a tela A torre dos cavalos azuis de Franz Marc, comentada por Bloch no seu artigo; e de Chagall” (Machado, 2006, p. 121). Estavam acompanhadas por slogans ridicularizando-as, por fotos de doentes mentais para fins de “comparação” (para evidenciar o grau de degeneração das mentes de seus criadores) e com etiquetas de preços exorbitantes para incitar a revolta nos visitantes (a memória da inflação de 1920 e de suas misérias estava muito viva) (Machado, 2006, p. 121). Depois, todo o acervo foi disperso, seja vendido a museus estrangeiros, seja queimada em praça pública. Segundo Machado, um dos expoentes da teoria crítica, Ernst Bloch, foi um entre os vários intelectuais que denunciaram essa difamação realizada pela política cultural nazista do modernismo alemão[42].

Em ordem de enfatizar as mesmas qualidades do espírito alemão e sua cruzada pela pureza e higiene racial, o interior exibiu também um foco na arte tradicional, rejeitando pinturas e esculturas modernistas como degeneradas. Eram exibidas inúmeras mercadorias de fabricação alemã: manufaturas como artefatos de couro, ourivesaria, cerâmica, objetos de cristal e tecidos; máquinas como automóveis, barcos e aviões; produtos farmacêuticos e químicos. Foram dedicadas duas sessões especiais respectivamente à lapidação de pedras preciosas e a fabricação de móveis de variados estilos. Diversos quadros emoldurados adornavam os vãos de todas as paredes do vasto pavilhão. Vários mapas geográficos e estatísticos completam a representação da nação germânica (Silva, 1941).

Em suma, a construção e seu conteúdo sintetizavam as principais características da arquitetura nazista, vista como “uma demonstração diante da opinião internacional do renascimento da nação” (Bartezko, 1987, p. 139 *apud* Morettin, 2013, p. 80). Bartezko fez a seguinte reflexão a respeito do pavilhão alemão:

> Seus materiais: as formas neoclássicas; seu objetivo: o fascínio das massas; seu procedimento mais importante: a luz, símbolo da separação entre o bem e o mal, criadora de uma atmosfera mágica, encarnação da pureza. Cada realização da arte nazista era cercada de projetores e se tornava à noite uma construção luminosa (Bartezko, 1987: p.135 e 138 *apud* Morettin, 2013, p. 80).

[42] Para maiores detalhes da resposta de Bloch e de seu artigo-denúncia, Cf. (MACHADO, 2016, p.121-125).

Como conclui Bartezko, a propósito desse cenário, “é apenas no halo dos projetores e dos candelabros que se completa essa arquitetura, testemunho ilusório daquilo em que os nazistas do Terceiro Reich acreditavam” (1987, p. 139 *apud* Morettin, 2013, p. 80).

De forma geral, a tensão figurada pelo embate entre União Soviética e Alemanha Nazista na exposição tinha como plano de fundo algo alarmante para muitos daqueles franceses que tinham nascido no século XIX, “o colapso dos valores e instituições da civilização liberal cujo progresso seu século tivera como certo, pelo menos nas partes ‘avançadas’ e ‘em avanço’ do mundo” (Hobsbawm, 1995, p. 114). Ainda segundo Hobsbawm:

> Esses valores eram a desconfiança da ditadura e do governo absoluto; o compromisso com um governo constitucional com ou sob governos e assembleias representativas livremente eleitos, que garantissem o domínio da lei; e um conjunto aceito de direitos e liberdades dos cidadãos, incluindo a liberdade de expressão, publicação e reunião. O Estado e a sociedade deviam ser informados pelos valores da razão, do debate político, da educação, da ciência e da capacidade humana. Esses valores, parecia claro, tinham feito progresso durante todo o século, e estavam destinados a avançar ainda mais. Afinal, em 1914, mesmo as duas últimas autocracias da Europa, Rússia e Turquia, tinham feito concessões na direção de um governo constitucional (1995, p. 114).

Se as instituições democráticas liberais estavam tornando-se em 1900 hegemônicas no campo político mundial, depois da primeira guerra mundial, em 1920, elas tornaram-se praticamente universais em todos os países independentes (apesar de 1/3 do planeta estar submetido a um regime colonial), estando presente em 35 deles (Hobsbawm, 1995). Mas, a partir da “Marcha sobre Roma” dos camisas negras de Mussolini, em 1922, a retirada das instituições liberais começou a se acelerar e tornar-se catastrófica. Um ano após a exposição, o número de nações com estas características caiu para 17 Estados de um total de 44, em 1944 para 12 de um total de 65. A tendência mundial parecia clara (Hobsbawm, 1995).

Segundo Hobsbawm (1995), as forças que derrubaram os regimes liberal democráticos até de 1918 até o final da década de 1930 eram de três tipos – os conservadores anacrônicos (no controle de nações como Hungria, Finlândia, Polônia, Iugoslávia e Japão); os estatistas orgânicos (no controle de Espanha, Portugal e Áustria); e os fascistas (no controle de Itália e Alemanha). Todos eram autoritários e hostis às instituições políticas liberais, embora às vezes mais por motivos pragmáticos do que por princípios. Tudo tendia em seus governos a favorecer os militares e promover a polícia, ou grupos de homens capazes de exercer coerção física, pois estes eram a principal fortaleza contra a subversão, cujo apoio era muitas vezes recíproco da parte destes.

Todos eram profundamente nacionalistas, seja por ressentimento contra outros estados, por guerras perdidas ou por impérios pouco suficientes, seja por pura demagogia. Alimentaram-se dos impactos violentos da modernização em suas sociedades causados pelo avanço do capitalismo; da penetração da ideologia liberal socialista e comunista que ameaçava subverter a instituições e os costumes tradicionais; da repercussão da revolução russa; da profunda crise econômica causada pela falência do liberalismo econômico exprimido na grande depressão; e mesmo do ressentimento de uma burguesia disposta a abrir mão de suas instituições em troca da manutenção de seus privilégios econômicos – em uma espécie de retorno fantasmagórico do 18 Brumário de Luís Napoleão. Todas estas nações criaram seus pavilhões, e com eles, expressavam à sua maneira a rejeição ao liberalismo e sua presença massiva transformara a exposição de 1937, convocada pela França para reforçar estes valores, no palco onde era representado sua convulsionante crise.

De forma geral, as nações que compunham a sessão estrangeira produziram fragmentárias e desconexas visões da modernidade. *Le livre des expositions universelles* ofereceu uma amostra dos comentários contemporâneos: " O plano de composição permanece insondável", preocupava-se Alf Agache, um urbanista; outro crítico, Maurice Barret, lamentava a "desordem" (1989, p. 146) da exposição. E eles tinham argumentos: o sistema de classificação para a feira de 1937 tinha sido reorganizado e expandido várias vezes, adicionando novas "sessões" em "grupos" e "classes" já existentes, em ordem de acomodar tudo o que era difícil de enquadrar ou de alocar participantes de última hora. A organização resultante, apesar de decorrente de uma tradição enciclopédica das feiras do século XIX, claramente não poderia manter – ou mesmo justificar – a rigidez autoritária da taxonomia positivista destes eventos. O universal não era mais possível e os organizadores não deveriam ter insistido nessa vereda desde o princípio.

Era como se o crescimento exponencial de invenções, técnicas, expressões artísticas, ciências, produtos, matérias-primas subdivididas em incontáveis sessões e grupos e espalhadas entre as nações – crescente a cada edição das exposições parisienses e movida pelo desejo de superação que cada organizador tinha para com seu passado recente – subitamente explodisse com o cosmos que se queria representar. A quantidade de informação que se queria exibir era tão grande que superava as possibilidades do meio que se queria empregar. A exposição tradicionalmente sempre "possuiu mil e uma coisas para se ver" (Barbuy, 1999, p. 61), mas não infinitas coisas.

Consequentemente, por falta de seletividade, o espaço da feira tornou-se inapreensível, como a natureza do próprio universo que queria reproduzir: interminável,

insondável, impossível de observar como um todo e de se chegar ao fim. Todo o cosmos é formado por uma delimitação, por uma barreira, por um limite que o encerra em sua redoma – ele tem fronteiras. A visão sinóptica do universo mercantil que tantas vezes os palácios e galerias do passado apresentaram só era possível por que ofereciam panoramas estacionários e coesos por um conjunto "limitado" de objetos e ideias, mesmo que fosse por um breve espaço de tempo. Segundo Kostova (2011, p. 232), as exposições falhavam em oferecer uma "nova, coerente e abrangente visão de modernidade", mesmo se essa fosse sua intenção, pois:

> As feiras sempre foram usadas para desvelar novas visões da modernidade, guiadas pela crença de que "para cada época convinha um estilo", como Labbé clamava em um artigo na *L'Europe Nouvelle*. A exposição de 1937, portanto, também precisava de um novo estilo como Labbé percebeu; no entanto, os vários pavilhões ofereciam caóticas e irreconciliáveis ideias do que significava ser moderno (Kostova, 2011, p. 232).

Afinal essa modernidade surgia, em muitos casos, de uma adaptação pontual e instrumental de elementos modernos ao corpo das sociedades tradicionais das nações que participaram da feira. A Europa, especialmente a França e a Inglaterra, não conseguiam mais impor sua noção de modernidade como um modelo inequívoco. Devemos nos recordar do esforço constante da própria França, ao longo de suas exposições universais, de forjar sua própria visão de modernidade.

Neste sentido, o Pavilhão da Espanha Republicana foi exemplar. Nele ficou claro que a função do artista não era normal, mas uma missão histórica extraordinária e nisso ele apresenta uma ruptura inovadora com seu passado. Apresenta ao artista que outrora fora isolado pela sociedade burguesa e pela reprodutibilidade técnica da arte e perseguido pela reação às vanguardas uma redenção. Eles jogaram a arte no combate, pois nesse combate se decidiria sua própria sobrevivência. Transformaram a linguagem em uma arma de defesa e de ataque, pois a massa servil em que os regimes totalitários queriam transformar a sociedade não precisaria mais de uma linguagem, já que não teria mais pensamento. O Pavilhão constatou e denunciou a crise do cosmopolitismo, do liberalismo, do eurocentrismo, da democracia e do progresso. Haveria uma atitude mais vanguardista que essa? Que converter a tragédia do povo espanhol e da própria vanguarda em uma arma para lutar pela liberdade de expressão? Quem se abnegasse desse combate, devia saber, os nazistas não fariam o mesmo.

> A própria aparição da França na exposição não foi menos ambígua. Para começar, não havia pavilhão designado pela França que pudesse fazer uma afirmação monolítica sobre a nação. A imagem da França, ao invés, foi composta de vários pavilhões no centro regional, na sessão colonial – agora relegada à Ile-des-Cygnes, e em um número de sessões organizadas tematicamente, como se sugerisse que a

> Grande França era agora dissipada dentre uma miríade de pavilhões nacionais. (Kostova, 2012, p. 233)

Não existia mais um *Crystal Palace*, um *Palais du Trocadero*, um *Palais de l'Industrie*, um *Temple de l'Industrie*, uma *Galerie des Machines* e outras equivalentes construções do século XIX... onde justamente todos os mostruários eram alinhados, comparados e uma visualização do mundo unificado pelo capital e pela modernidade (a qual tinha uma face bem clara e homogênea pois era forjada quase que exclusivamente por Inglaterra e França) surgia.

O resultado final era catastrófico para a III República: era quase impossível para um turista visitar todos os pavilhões franceses para formar uma ideia do que era a França, de seu talento artístico nato, de seu progressismo, em suma, sobre todos os pontos de um programa debatido por 8 anos. E os pavilhões nacionais com visões mais coesas, concentradas e restritas eram mais atrativos – como o da Alemanha e o da União Soviética, pois ofereciam uma visão sinóptica representativa do mundo, não uma tentativa de imitar materialmente o próprio mundo e todas as coisas que existem nele como a França tentou. A mentalidade francesa, por outro lado, ainda estava presa na redoma criada pela exposição universal do século XIX, com seus valores ideológicos liberais que naquele momento do entre guerras tornaram-se tautológicos e incapazes de responder à dramática realidade imediata.

4.4. O Palais de Chaillot: a face da França

O *Palais de Chaillot* foi uma espécie de remodelação arquitetônica modernizante do *Trocadero*, prédio que estava em frente a Torre Eiffel. Conforme abordado no capítulo anterior, o *Trocadero* foi desenhado pelo arquiteto Gabriel Davioud e construído para a Exposição Universal de 1878. Dotado de um saguão central de concerto, duas torres e duas asas, o palácio foi uma confluência de arquiteturas moura, bizantina e clássica, a qual provou-se impopular com o público. Úmido, mal aquecido e mal iluminado, o palácio também se mostrou inadequado para seu subsequente papel como primeiro museu antropológico parisiense, o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*.

Segundo Kostova (2011), para muitos franceses o palácio desonrava a pureza e o caráter da tradição artística francesa e sua reconstrução era vista como favorável à regeneração estética e cultural nacional. Que o *Trocadero* estava obsoleto para todos os fins e precisava ser renovado para a Exposição de 1937, todos concordavam. No entanto, o projeto tornou-se em um verdadeiro campo de batalha sobre o que significava ser francês e moderno,

de tal forma que seu estudo torna possível detectar as contradições envolvidas na propaganda sobre a identidade nacional que se veiculou no período (Kostova, 2011).

A proposta inicial era manter os custos baixos e apenas providenciar uma nova fachada para o Palácio. Numerosas propostas foram oferecidas nesse sentido. Joseph Marrast, responsável pelo projeto do *Musée des Colonies* para a exposição colonial de 1931, propôs remodelar o *Trocadero* enquanto uma catedral romana – proposta que somente não foi aceita por superar o orçamento inicial (Kostova, 2011). Jacques Carlu, um proeminente arquiteto ligado à *École des Beaux-Arts*, idealizou uma imensa casca que permitiria exibições por meio de uma ampla tela na fachada frontal (Kostova, 2011). Algumas propostas buscavam inspiração na estética da arquitetura estadunidense e no estilo Art Decó, contando com um parque de diversões na planta, enquanto outras visavam apenas atualizar o *Trocadero* e incluir uma grande garagem para automóveis - o símbolo do século XX (Kostova, 2011).

A proposta de remodelagem da fachado do *Trocadero* foi recebida com crítica pelo público, que se dividiram entre zombar do gosto duvidoso dos projetos e acusar a mesquinhez do governo em oferecer trabalho aos arquitetos franceses (Kostova, 2011). Sobre isso disse, por exemplo, o crítico de arte Claude Roger-Marx para a revista *Architecture d'aujourd'hui*: "Isto é a admirável heresia que eles projetam: camuflar enquanto durar a Exposição de 1937, este edifício de exposição que é o *Trocadero*, a fim de conceder a esta construção provisória deformidade permanente" (1935, p. 82 *apud* Kostova, 2011, p. 237).

As críticas foram acolhidas e, poucas semanas depois, um novo projeto emergiu: demolir o *Trocadero* para dar lugar a uma nova construção idealizada por Jacques Carlu em colaboração a outros arquitetos como Azéma e Boileau (Delarbre, 2011, p. 48 *apud* Kostova, 2011). Todavia, a opinião pública estava longe de mostrar-se satisfeito com essa saída. Acusações foram feitas ao comissariado por ter apontado arbitrariamente Carlu para a liderança do projeto e ao próprio Carlu por ter plagiado as ideias de seus concorrentes (Kostova, 2011). Também foram colocados em questão os benefícios do plano sob uma perspectiva urbanística para Paris, assim como o próprio princípio ético que fundamentava o projeto, sob a denúncia que não havia justiça em demolir o patrimônio arquitetônico da cidade, mesmo que este não fosse do agrado do gosto contemporâneo (Louvet, 1935, p. 82 *apud* Kostova, 2011, p. 41). Apesar das queixas avolumarem-se, a demolição do *Trocadero* já havia começado antes de qualquer projeto ter sido oficialmente aprovado, de tal forma que não havia mais como voltar atrás.

Neste sentido, a demolição e reconstrução do *Trocadero* foi muito mais profunda do que uma questão meramente arquitetônica. Após a exposição de 1878 o *Trocadero* converteu-

se em um Museu Etnográfico. Mas suas práticas de categorização e exibição excêntricas pareciam desafiar todos os princípios racionais e científicos da época. De acordo com James Clifford, "o *Trocadéro* era uma confusão de exótica". Com seus "objetos de arte mal rotulados e mal classificados", seus "manequins, panóplias, dioramas, espécimes", o museu era um lugar onde "se podia ir para encontrar curiosidades, objetos fetichizados" (Clifford, 1988, p. 135 *apud* Junyk, 2006, p. 109).

O problema com a *Trocadéro*, no entanto, não era meramente a sua natureza barroca de gabinete de curiosidades, mas o fato de que as peças em exibição (africanas, da Oceania, Inuits) foram apresentados não como" artefatos ", mas como obras de arte. Em vez de situar as obras num contexto cultural como manifestações de sociedades "primitivas" particulares, elas foram apresentadas como objetos estéticos discretos, assim como as obras dos mestres europeus no *Louvre* ou da vanguarda europeia no *Musée d'Art Moderne* (Junyk, 2006, p. 109).

A recepção dessas obras pareceu sublinhar ainda mais o nivelamento cultural realizado por sua apresentação como objetos estéticos. O *Trocadero* tornou-se um lugar favorito da vanguarda, particularmente os surrealistas e cubistas, que estudaram as obras expostas e emprestaram-nas em suas próprias experiências artísticas (Junyk, 2006). Para os conservadores, esta mestiçagem cultural representava tudo o que estava errado com a França contemporânea: a perda da ordem e hierarquia objetivas, a invasão do relativismo, a perda da fé no progresso e no desenvolvimento, a degeneração dos criadores que abandonariam seu patrimônio espiritual a favor dos fetiches primitivos de *l'art nègre* (Junyk, 2006, p. 109).

Numa época em que a própria noção de identidade nacional francesa era vista como ameaçada, o uso de um edifício "mourisco" para representar a França aos olhos do mundo, ou um museu que abrigasse obras "primitivas" que influenciassem os artistas europeus (especialmente os franceses), excitava as fantasias dos reacionários e dos pessimistas culturais. Passavam a delirar que ambos os fatos constituíam sinais de que a identidade e a autoridade cultural francesas estavam degenerando e que os colonos estavam cada vez mais rapidamente colonizando a nação do que o contrário. Um tipo de visão sobre a modernidade estética que os nazistas quase simultaneamente exprimiram na *entartete Kunst* em 1937.

No entanto, de acordo com Kostova (2011, p.237), simultaneamente, “mesmo não gostando do antigo *Trocadero* em primeiro lugar, Paris não estava pronta para abandoná-lo, evidenciando a inquietação que a modernidade inspirava”, conotando uma contraditória relação entre passado e presente no imaginário coletivo francês da época expresso por meio das críticas que circulavam na imprensa. Nesse sentido, disse à época o crítico francês Louvet: “onde iremos nós, de qualquer maneira se começarmos a demolir os monumentos

que, injustamente ou justamente, nos cessam de agradar?"(1935, p.82 *apud* Kostova, 2011, p.41).

Por fim, quando o *Trocadero* estava parcialmente demolido, um novo projeto submetido por Carlu foi aprovado pelo comissariado, no qual uma parte da antiga estrutura seria reaproveitada, extirpada de sua fachada original, revestida de mármore e renovada. Os organizadores saudaram essa reconstrução parcial como "judiciosa" e como "um uso racional do que pode ser preservado do trabalho do passado", como o Louvre, Versailles e muitos outros famosos monumentos que eram nobres exemplos da síntese das contribuições de sucessivas gerações" (Gournay, 1985, p. 96 *apud* Kostova, 2012, p. 237).

O novo edifício seria chamado *Palais de Chaillot*. (Figura 32) e cortaria a própria colina, criando uma plataforma de observação que enquadrava o ponto de vista da esplanada com um panorama do cidade abaixo, com o Sena e a Torre Eiffel em destaque.

Figura 32 – O Palais de Chaillot

Fonte: Herbert, (1995, p.96).

O *Trocadero,* conforme observamos no capítulo anterior*,* foi construído uma década antes da Torre Eiffel durante a exposição universal de 1878 e incorporava em sua estrutura a própria colina e sua forma convexa. Essa era a "barriga" do edifício, conforme era chamado na época, ponto de referência visual de onde era possível observar o entorno panoramicamente. No entanto, depois que a Torre Eiffel foi erigida para a Exposição Universal de 1889, a elevação da colina do *Trocadero* foi elipsada pela visão do novo monumento, perdendo também relevância panorâmica. Na década de 1930 a Torre Eiffel já

tinha se tornado uma atração extremamente popular e um dos principais pontos turísticos de Paris, considerada imbatível nesses quesitos[43].

Não fazia sentido em rivalizar com tal estrutura, de tal forma que o novo *Palais de Chaillot*, na visão de Carlu, deveria complementar em vez de competir com a torre. Nele foi aberto um espaço visual em direção ao Sena com a substituição da cúpula central do palácio por um deck de observação, para que as "legiões de turistas melhor verem e fotografar essa Torre Eiffel cuja construção a *Académie des Beux Arts* gostaria de ter prevenido" (Gournay, 1985, p.63 *apud* Kostova, 2011, p.239). Dessa forma emergiu a nova esplanada, sustentada entre as duas asas remodeladas a partir do que havia sobrado das laterais esquerda e direita do núcleo central e minaretes do antigo *Trocadero:* "Uma sóbria fachada neoclássica de uma variedade considerada legítima do modernismo recobria as asas, mascarando as sessões sobreviventes da relíquia hispano mourisca datada da exposição universal de 1878" (Hebert, 1995, p. 95). Louis Gillet, um proeminente crítico de arte, notou com satisfação que "existe dificilmente algum lugar que possua tal visão dominante" (1937, p.329 *apud* Kostova, 2011, p. 239).

Segundo Hebert (1995, p.95), não era a estrutura do *Chaillot*, com suas asas claras e neoclássicas, que formavam a principal característica do novo edifício. O terraço possuía um notável comando visual no qual não era apenas possível observar a cidade de Paris, mas também o mundo como um todo, representado como um microcosmo de pavilhões concentrados nos jardins do *Trocadero* e no *Champs de Mars* abaixo. Tratava-se de um sítio de construção de subjetividade, onde o observador, fitando uma visão panorâmica de Paris considerava a si mesmo o sujeito daquele objeto (Herbert, 1995). Ou seja, a explanada oferecia ao observador um comando visual sobre os objetos no alcance da visão, de tal forma que a visualidade do lugar moldava a subjetividade dos espectadores, pois estes podiam identificar-se com o olhar do sujeito dominante (Herbert, 1995)

O olhar do sujeito dominante foi, arquiteturalmente e urbanisticamente neste caso, determinada por pressupostos orientados pela identidade nacional francesa e suas representações, por mais contraditórias e ambíguas que elas sejam. Logo, a subjetividade que era moldada no expectador era compatível com uma visão francesa de mundo, a qual servia ao propósito de vincular uma imagem de um país estável, coeso territorialmente,

[43]De acordo com as estatísticas compiladas pela empresa Torre Eiffel, o marco de Paris recebeu cerca de dois milhões de visitantes quando abriu em 1889, cerca de metade na exposição 1900, cerca de 800.000 visitantes por ocasião da Exposição Colonial de 1931 e um pouco menos do que 700.000 em 1925. Sem a atração de eventos especiais, a Torre Eiffel regularmente média de mais de meio milhão de pessoas na década de 1920, e cerca de 350.000 visitantes na década de 1930. Em 1937, atraiu mais de 800.000 pessoas. Cf. (Paris, 2017).

tecnologicamente desenvolvido e sem conflitos de classe, recompondo a hegemonia francesa no cenário das nações em um cenário que era visível sua perda de dominância e influência (Herbert, 1995).

Segundo Hebert, essa sempre foi uma ambição das exposições universais do século XIX e começo do século XX: "tentar abranger o mundo todo em um limitado espaço urbano" (1995, p. 95). Tais quais suas antecessoras, a Exposição Internacional de 1937 redobrou a húbris em presumir ser possível oferecer um único lugar de onde seria possível contemplar o todo, mas acabou lembrada por falhar em atingir essa ambição – o evento não conseguiu manifestar o mundo como um todo e tão pouco criou um ponto de onde era possível atingir-se a ilusão de omnisciência (Hebert, 1995).

É claro que tal ilusão de omnisciência dependia de um certo desconhecimento intencional que caracterizava essas exposições – seus visitantes entregavam-se a uma fantasia de completude e proximidade. Tomavam os produtos de artesãos de terras distantes como os substitutos de nações em absência, enquanto pensavam, em um exercício de ficcionalização, visitar o mundo inteiro - se tivessem a ânimo e disposição em cruzar todo o espaço da exposição. Adentrar pelos portões das exposições era como estar em uma terra que não estava localizada em lugar algum e em todos os lugares ao mesmo tempo, um local onde todas as noções de distância e tempo eram confundidas (Hebert, 1995).

Sem as categorias de espaço e tempo bem distintas, a viagem que a Exposição procura oferecer é apenas uma impressão, uma ilusão. Essas formulações compunham uma crença contraditória, onde

> aparentemente todas as partes podem conceber a exposição como uma encantadora encarnação do mundo presente como um todo e, *simultaneamente*, reconhecer que isso era uma mera representação de coisas e territórios distantes, eles mesmos necessariamente separados do tempos e espaço do Champ de Mars. Aqui está o gerador de milagres da exposição internacional: desta crença contraditória surge – como se vinda do nada, *ex nihilo* – o mundo real. Os dois lados da crença produzem de dentro de si um profundo senso de perda: o ceticismo no reconhecimento lamenta precisamente o que o encantamento afirma: presença, corporificação. (...) E esse lamento teve o efeito de projetar a qualidade perdida da presença para fora, em um mundo ostensivamente situado além das representações da Exposição (Hebert, 1995, p. 98)

Essa crença contraditória entre forma e ideia, concretude e representação, a qual afirmava e negava simultaneamente a presença do mundo real na Exposição, acabou inevitavelmente deslocando a certeza virtual fornecida pela explanada do *Chaillot* dado a sua falta de correspondência com a realidade objetiva, comprometendo a noção de identidade

nacional francesa e o lugar imaginário de destaque da França no mundo proposto pela Exposição.

Da mesma forma, Herbert (1995) também afirma que a Exposição Internacional de 1937 estava comprometida desde o começo, pois não havia lugar, nem mesmo no *Chaillot* que tanto proporcionasse uma visão plena e apropriação visual das representações da exposição, quanto impedisse a possibilidade de ser visto. Minimizado pela dimensão da Torre Eiffel dado ao desrespeito pela hierarquia monumental, o edifício era dotado de um vazio em sua composição central que levava o olhar do observador para fora do que o *Chaillot* representava em si enquanto construção. Por fim, segundo Kostova (2011) o *Palais de Chaillot* nunca representou a França de fato na Exposição de 1937 por que seu conteúdo – o *Musée d'Ethographie et de la Marine* e o *Musée des Monuments Français* – foram tecnicamente excluídos da Exposição, principalmente em razão de atrasos nas obras internas e de organização do acervo, o qual seria concluído um ano depois. Logo, seu uso para o evento se resumiu a um pátio para observação panorâmica que não atingiu plenamente seus objetivos originais.

Enquanto espaço de construção de subjetividade o *Chaillot* poderia não alcançar todos os objetivos para o qual foi planejado. No entanto, encaixava-se na fórmula arquitetônica oficial da exposição: a "harmonia do modernismo mais revolucionário com o mais profundo respeito pelo formidável patrimônio das tradições" (Lange, 1937, p. 50 *apud* Junyk, 2006, p. 105)

Os prédios franceses da exposição internacional deveriam ser tradicionais e ainda audaciosos na sua reinterpretação e renovação dos mais veneráveis estilos. Essa reconciliação da contemporaneidade e da tradição moderaria tanto os excessos de vários estilos modernistas quanto a fantasia estéril do "pastiche histórico", resultando em uma espécie de forma superior de razão e ordem, associada pelo comissário geral Labbé ao "*génie français*" (Junyk, 2006, p. 105). Tanto os organizadores como os arquitetos viam essa arquitetura ideal incorporando a razão, a ordem, a tradição e a identidade nacional como um chamado para o retorno ao idioma do classicismo (Junyk, 2006). Todavia, apesar das considerações que ponderavam a harmonia de estilos

> o modernismo das linhas da construção foi elogiado apenas e na medida em que se encaixava no interior de uma tradição monumental francesa (...) O novo Palácio de *Chaillot* foi então considerado aceito não por que este abraçou uma estética modernista, mas por que sua nova estrutura reafirmava o que era considerado verdadeiramente francês - arquitetura bem proporcional, uma tradição ornamental estabelecida, a suposta pureza do estilo francês (não exótico), e um local com particular importância para a história da França (Kostova, 2012, p. 242).

Isto revelava a atitude conflituosa da França e sobretudo da III República (representada pelo *Front Populaire*) em relação à modernidade – sua atração e repulsa simultâneas. Se a França empregou o neoclassicismo como estilo arquitetônico para vinculá-lo não apenas à identidade nacional francesa, mas também enquanto expressão do humanismo, liberalismo econômico e da democracia de livre mercado, a situação complicou-se na medida que nações considerada totalitárias como a Itália fascista e a Alemanha nazistas também recorreram ao classicismo. Nesse sentido, Albert Speer afirmou:

> Durante estes dias em Paris, eu fui ver o Palácio de Chaillot e do Palácio de Museus de Arte Moderna e do Museu de Obras Públicas, desenhado pelo famoso arquiteto de vanguarda Auguste Perret e ainda em construção. Fiquei espantado ao ver que a França, também, para seus edifícios cerimoniais tendia a neoclassicismo. Muitas vezes mais tarde afirmou-se que o estilo era a marca registrada da arquitetura de estado dos regimes totalitários. Isso é totalmente impreciso (Speer, 1970, p. 81).

Se o classicismo estava em franco uso por nações totalitárias que romperam com o liberalismo econômico, seu uso na exposição era ainda mais comprometido graças a suas relações estreitas com o racismo e o autoritarismo na França e por seus vínculos com os movimentos de extrema direita. O historiador de arte Kenneth Silver traçou o renascimento iconográfico do classicismo no pós primeira guerra e apontou ligações com o trauma sofrido durante o grande conflito. O estilo era evocado pelos nacionalistas franceses como a distinção entre a civilização greco-romana, da qual a França via-se como legítima herdeira enquanto democracia e república, e a barbárie - encarnado pelo inimigo alemão e austro-húngaro, que representava o obscurantismo autocrático e as superstições medievais (Silver, 1989, p. 93 - 105 *apud* Kostova, 2011, p. 247). Um retorno ao classicismo, em outras palavras, significava o retorno a uma noção imaginada e essencialista da identidade nacional francesa, que se opunha (e supostamente era superior) à cultura alemã.

Na década de 1930, no entanto, o chamado ao retorno ao classicismo adquiriu conotações de resistência a qualquer influência vista como propícia à "decadência" da cultura francesa, como a hibridação, a mistura racial e cultural, a americanização, vanguardismo ou modernismo (Kostova, 2011, p. 247). As consequências da guerra desdobravam-se tanto em uma crise demográfica quanto em um declínio da população masculina, ao passo em que o deficit dessa mão de obra era compensando por um ingresso de mulheres e imigrantes, causando um crescente receio de emasculação e degeneração que engendravam a decadência da França – visão que se tornava hegemônica entre a burguesia e aristocracia francesa.

O reacionarismo foi dirigido às minorias étnico-raciais, fossem imigrantes da Europa Oriental ou a população judaica francesa, vistos como como ameaças à integridade da nação. A xenofobia e o chauvinismo, ampliados pela depressão econômica, tornaram aqueles considerados “estrangeiros” como bodes expiatórios de uma suposta degeneração da sociedade e da cultura francesas. Segundo Weber, uma série de acusações contraditórias eram feitas contra os estrangeiros e suas ações que supostamente ameaçavam a existência da República:

> Alguns recusavam-se a assimilar-se, mantinham-se a si mesmos, casavam-se entre si, diziam tolices incompreensíveis, mantinham-se firmes à sua religião, aos rabinos, aos sacerdotes e aos caminhos clânicos, drenando o país de sua substância e exigindo ajuda quando desempregados. Outros, assimilados com demasiada facilidade, arruinaram os artesãos franceses pela sua concorrência, quebraram pequenos comerciantes, desenvolveram pretensões intelectuais, invadiram todas as profissões liberais, casaram com garotas locais e espalharam as suas imperfeições físicas e morais por toda a terra, lotaram hospitais, clínicas, prisões, trazendo a decadência nacional e a ruína (Weber, 1994, p.90 *apud* Kostova, 2012, p. 248).

O mundo da arte e da cultura em geral também eram palco para os debates sobre identidade nacional calcada nestes termos, carregada de críticas à influências externas, alimentada igualmente pela chegada de artistas imigrantes à Paris. Segundo Kostova (2011), os recém-chegados preferiam assentar-se em *Montparnasse*, formando vagamente o que é referido como a Escola de Paris (*École de Paris*), fato descrito em termos de uma invasão e um ataque à tradição acadêmica estabelecida, a culminação de um processo de degeneração colocado em curso pela arte moderna e a qual supostamente começou com o impressionismo. O famoso crítico de arte Waldemar George defendeu essa posição, afirmando a continuidade entre a arte francesa e a antiguidade clássica, com a qual compartilha “verdades metafísicas e estéticas fundamentais” (George, 1933, p. 23 *apud* Junyk, 2006, p. 106). No entanto, em vez de celebrar o "homem harmonioso", o ideal da civilização ocidental, os artistas europeus foram seduzidos por visões de um homem primitivo panteísta (George, 1933, p. 56 *apud* Junyk, 2006, p. 106). Essa virada para o primitivismo tinha suas raízes na crise social causada pela modernidade e especialmente pelos efeitos insidiosos do capitalismo. Ele via o primitivismo como uma fuga da racionalização ubíqua e reificação do século XX.

No entanto, para George, a rebelião é, em última instância, impotente porque, ao rejeitar os males da racionalização, ela se instala em algo ainda pior – o mais profundo irracionalismo obscurantista. Ao opor-se ao capitalismo, afasta também o pensamento e a razão e, por isso, "não pode libertar o homem moderno" (George, 1933, p. 56 *apud* Junyk, 2006, p. 107). Portanto, George considerava que o fascínio da cultura ocidental com a Ásia e

a África era "uma união faustiana, uma condenação. O homem vendeu sua alma ao diabo" (George, 1933, p. 84 *apud* Junyk, 2006, p. 107). George por fim defendeu a defesa da arte francesa, isto é, o retorno ao classicismo. O classicismo evocava a pureza racial, a racionalidade, o humanismo como valores-chave da identidade nacional francesa (Kostova, 2011).

Os debates sobre classicismo e identidade nacional emergiram com força durante a exposição, fórum público onde manifestavam-se diversas opiniões sobre tradição e modernidade. Waldemar George trabalhou na época como inspetor da produção de murais decorativos, inclusive no próprio Chaillot e criticou vários escultores por minar a unidade estética e a coerência estilística da decoração exterior, premissa do classicismo - “muitos escultores esquecem-se voluntariamente da Grécia e pensam na Assíria " (Kostova, 2011, p. 250). Além disso, argumentou que essas novas tendências artísticas, abraçadas pela Escola de Paris, eram ideologicamente orientadas contra a tradição francesa da Escola de França e exigiam uma defesa da arte francesa (Kostova, 2011). Para além de revelar um receio pelo declínio da civilização ocidental e medo pela perda da identidade francesa a qual seria a base da unidade nacional, os comentários de George refletem também uma profunda xenofobia diante de releituras heterodoxas dos valores estéticos considerados franceses por parte dos escultores.

Todavia, a crítica acadêmica conservadora mostrar-se-ia muito mais insidiosa no caso de Joseph Lipchitz. Imigrante ucraniano de origem judaica, Lipchitz foi o autor da estátua intitulada *Prometeu estrangulando a águia*– uma alegoria sobre a vitória do gênio industrioso humano sobre o obscurantismo do misticismo. A estátua foi encomendada pelo *Front Populaire* para figurar permanentemente no *Chaillot*, o local de toda a controvérsia que narramos até este ponto, e por isso mesmo causou um furor irracional na direita francesa (Junyk, 2006). “Combinando a clareza latina com um primitivismo da Oceania, o escultor rejeitou a fantasia da pureza francesa em favor de uma visão da identidade nacional como *métissage*, rearticulação que os conservadores culturais só podiam perceber como uma miscigenação perigosa e debilitadora” (Junyk, 2006, p. 98 - 99). Em suma, a obra de Lipchitz desafiou a imagem nacional refletida no classicismo do *Chaillot* e, como consequência, este foi massacrado pela imprensa.

Sobre um feroz ataque da direita jornalística, acadêmica e artística, a cidade de Paris cedeu e decidiu remover a estátua de Lipchitz. O periódico *Le Matin* regozijou-se com o fato de que "após o nosso protesto, a abominável estátua de terceira categoria nos Champs-Elysées será removida do seu pedestal" (Le Matin, 1937 *apud* Junyk, 2006, p. 115). Enquanto isso,

num jantar oferecido pela *Académie des Beaux-Arts*, o membro de uma das ligas de extrema direita, Georges Laroux, elogiou a decisão da cidade, argumentando que a remoção tinha sido necessária "para o prestígio artístico de nosso país" (Le Matin, 1937 *apud* Junyk, 2006, p. 115). Naquela primavera, Lipchitz observou os operários descerem a estátua, cercá-la e transportá-la para fora do *Chaillot* poucos dias antes da abertura oficial da Exposição. Dada a escolha entre fantasias de coerência e homogeneidade e a realidade da dispersão e da hibridez, os parisienses escolheram resolutamente a primeira alternativa (Junyk, 2006). Perturbados por esse tipo de intolerância, muitos membros da vanguarda cosmopolita já haviam começado a deixar Paris em 1937 (Junyk, 2006).

Após conseguir a remoção da estátua, os observadores de extrema-direita continuaram sua ofensiva, dessa vez contra o *Front Populaire* e a exposição em si. Acusando o evento de revelar uma imagem da França essencialmente corrompida por seu uso político, responsabilizavam o a coalizão de esquerda liderada por Leon Blum – primeiro ministro socialista de origem judaica da França – pela degeneração e decadência testemunhadas no evento. O próprio Blum no exercício do cargo era uma ataque “à herança galo romana do país” (Kostova, 2011, p. 251). Guy Richard, um escritor de direita, acusou Blum em um artigo pelo *L’insurgé* de “minar a unidade nacional transformando a exposição em um projeto partidário” (Richard, 1937, p. 01 *apud* Kostova, 2011, p. 251). Louis-Ferdinand Céline “denunciou abertamente a exposição como uma conspiração judaica destinada a subverter a república” (Solomon, 1996, p. 66-90 *apud* Kostova, 2011, p. 251). O jornal Le Figaro, quase diariamente, mandava petardos contra o *Front Populaire* e sua exposição, construindo uma oposição formidável que durou meses (Delarbre, 2012, p.73).

Thierry Maulnier, jornalista de extrema direita e fundador da revista Combat, acusou Blum de ter desfigurado irremediavelmente Paris com todos os atrasos na realização do recinto de exposições, em razão de sua complacência com os trabalhadores e sindicatos grevistas nos acordos de Matignon. Torcia abertamente pelo fracasso do primeiro ministro, pois o país estava entrando em declínio sob liderança socialista (Kostova, 2011). O programa estético da exposição não era poupado, visto que era impulsionado por objetivos políticos, descrita por Maulnier como artisticamente medíocre, promovendo o caos em vez de estilo e retratando a França em desunião e declínio (Kostova, 2011).

Dessa forma, sob o fogo da artilharia da imprensa diária, a classe média francesa criou uma ojeriza à exposição do “*Front Populaire”* e lançou mão de um boicote, deixando de visitar esta feira “partidária” (Kostova, 2012, p. 251). O historiador Marc Bloch, contemporaneamente aos acontecimentos, lançou sobre isso uma ácida crítica

> A atitude da maior parte da opinião pública burguesa foi indesculpável. Ela simplesmente virou a cara, para o bem e para o mal. Vi um bom homem, que não era absolutamente insensível aos prazeres dos olhos, se recusar a colocar os pés na Exposição Universal [de 1937]. Debalde que oferecesse um tesouro incomparável, orgulho da nação: as obras primas da arte francesa. O ministro que a inaugurou foi execrado. O término estava comprometido, eles diziam, pelas exigências dos sindicatos. Foi o bastante para que se proferisse o anátema contra ela. E a grita foi geral quando se falou de organizar o tempo livre. Lançaram mão da zombaria e do boicote. (2011, p. 150)

Bloch identificava que tal comportamento tinha sua origem em um período anterior à Primeira Guerra Mundial e que naquele momento, em pela exposição internacional, tinha transformando-se em uma "grande fratura, separando os grupos sociais em dois blocos (...) em toda a espessura da sociedade francesa" (Bloch, 2011, p. 149-150). Os saltos de desenvolvimento econômico do capitalismo que em última instância conduziram à Grande Depressão já minavam a estabilidade das fortunas burguesas desde 1870. Os rendimentos, recurso exclusivo de muitas famílias e esperança constante daquelas que galgavam os degraus do sucesso empreendedor se desfaziam. Os assalariados, coligados em sindicatos e associações poderosas, resistiam à pressão pela redução de sua remuneração, diminuindo a cada crise o lucro patronal. Segundo Bloch:

> A expansão da indústria nos novos países e o progresso de sua autossuficiência destinavam o capitalismo europeu, em particular o francês, a uma anemia crescente. A ofensiva das novas camadas sociais ameaçava o poderio econômico e político de um grupo habituado a comandar. Durante muito tempo ele se acomodou, em seu conjunto, às instituições democráticas. (...). Mas veio o dia em que, impulsionado pela tragédia econômica, o eleitor comum fez ouvir bem mais alto e mais perigosamente a sua voz, e os rancores foram atiçados pelo retorno de um verdadeiro sentimento de desigualdade. Obrigado a pagar pessoalmente e cada dia mais duramente, o burguês começou a acreditar que as massas populares, cujo trabalho era a fonte profunda de seus ganhos, trabalhavam bem menos do que no passado (...) e até menos que ele próprio. (...). Os valores da ordem, da dócil binomia, da hierarquia social aceita de bom grado, para os quais toda uma educação tinha formado suas almas naturalmente pouco amigas das novidades, pareciam prestes a ser varridos (2011, p. 148 - 149).

A burguesia francesa, ansiosa com o próprio destino, tornou-se amarga e passou a empenhar-se pela completa manutenção da desigualdade e a condenar grande parte do povo pelo qual deveria ter afinidade. A democracia tornou-se perigosa quando tornou possível o advento do *Front Populaire*, e amplos setores da classe média, tal qual 1799 e 1849, sentiam-se prontas para abandonar novamente suas instituições na mão do primeiro militar que fosse capaz de fazer por ela o que ela mesmo se tornara incapaz: restaurar a ordem hierárquica ameaçada, proteger seus negócios à custa de todo o direito constitucional. Para seu azar, gente como o coronel Le Coc, líder da *croix de feu*, era mais legalista que o rei e não atentaria dessa

forma contra as instituições da democracia liberal. O debate sobre a arte degenerada da exposição de 1937 soava para a burguesia como mais um marco de milha na estrada da França para o inferno e a deixava ainda mais furiosa contra a democracia da qual por tanto tempo orgulhou-se e dela fez uso.

Do outro lado, apesar das imensas esperanças da classe trabalhadora no *Front Populaire*, ele falhou em responder a crise em todas as instâncias e em cumprir suas promessas a aqueles que nele acreditaram. No caso específico da exposição, a reação em torno do recém-reconstruído *Palais de Chaillot* contradisse a imagem oficialmente sancionada pelo governo sobre a França enquanto simultaneamente moderna e tradicional, bem como humanista, universalista e republicana. A sua arquitetura, vista pelos organizadores como uma ferramenta privilegiada para a construção desta imagem, e os debates em torno dela de facto enviaram mensagens contraditórias que refletiam a identidade agora profundamente fragmentada da França.

O retorno ao classicismo que conquistou os elogios para o novo *Trocadero* trouxe à luz um desejo de defender alguma noção essencial da herança cultural francesa de influências degeneradas e pelo retorno a ordem. Ironicamente, a maior realização arquitetônica da França na exposição expressava exatamente o pensamento de muitos burgueses que a boicotaram. O *Front Populaire* cedeu à pressão da direita e expressou em seus pavilhões muito da ideologia proto-fascista que estavam impregnadas nas críticas que recebeu, e ao fazê-lo em uma fútil tentativa de conciliação, traiu a si própria, promovendo uma estética inspirada em ideias racista, eugenistas e excludentes em relação as quais, em 1936, levantou-se justamente para confrontar. Marc Bloch deu sobre o fracasso da Exposição do *Front Populaire* um depoimento:

> Existem duas categorias de franceses que nunca compreenderão a história da França: os que se recusam a vibrar à lembrança da sagração de Reims e aqueles que leem sem emoção o relato da Festa da Federação. Pouco importa a orientação de suas preferências. Sua resistência às mais belas explosões de entusiasmo coletivo basta para condená-los. Na Frente Popular – a verdadeira, das multidões, não dos políticos – sentia-se reviver alguma coisa da atmosfera do Campo de Marte, sob o sol forte de 14 de julho de 1790. Infelizmente, os homens cujos antepassados prestaram juramento no altar da pátria perderam o contato com suas fontes profundas. Não por acaso nosso governo, que se supunha democrático, nunca soube dar à nação festas que fossem realmente de todo mundo. Deixamos para Hitler o cuidado de ressuscitar as grandes celebrações, os antigos peãs (2011, p. 150).

O fracasso da exposição internacional de 1937 de criar uma face coerente e unificada da nação francesa era um indício de que o *Front Populaire* perdeu o controle sobre as metáforas, os simbolismos e as tradições da república. Este poder de inventar e reinventar

tradições garantia desde 1870 aos radicais e aos socialistas dirigirem a fortuna da França, por meio do poder que possuía de aglutinar o vasto e sectário espectro da esquerda política e isolar a direita. Uma vez que esse poder simbólico foi perdido diante de audiência internacional, não demoraria em a própria Terceira República cair (Hobsbawm, 2008).

5 O BRASIL DESPEDE-SE DE PARIS: DA DEMOCRACIA LIBERAL AO ESTADO NOVO EM UM PAVILHÃO

5.1. O Brasil adentra nos espetáculos da modernidade: exposições nacionais, internacionais e universais (1851 – 1929).

Ao longo do século XIX o Estado brasileiro usou as Exposições nacionais e universais para criar uma mais perfeita visão de cultura nacional, enquanto procurava consumidores para seus produtos agrícolas. Isso foi realizado, portanto, bem antes de Getúlio Vargas estender sua aprovação para a organização de delegações oficiais serem enviadas para as disposições internacionais de Chicago (1933), Bruxelas (1935) e, sobretudo, Paris (1937) (Dantas, 2010).

A monarquia de Bragança tomou interesse oficial nas exposições no começo da década de 1860, apesar de endossar a presença de observadores nestes eventos desde Londres em 1851 (Turazzi, 1995). No preciso momento, portanto, em que a monarquia e a elite agrária confrontavam o fim do tráfico de escravos transatlântico imposto pela Inglaterra, proibido formalmente pela lei Eusébio de Queirós (1850) e, por extensão, o declínio da viabilidade de uma economia política baseado na escravidão (Pesavento, 1997). Simultaneamente, preparando-se para ingressar no sistema capitalista industrial internacional e abandonar a dinâmica mercantilista, criou a Lei de Terras (1850), conferindo à terra valor de mercadoria e equivalência de capital e passou a empreender os primeiros esforços para trazer mão de obra livre na forma de imigrantes europeus ao Brasil (Pesavento, 1997).

Demonstrando a intenção de aderir ainda mais ao liberalismo econômico, o Governo Imperial promulgou o Código Comercial (1850) e aceitou a assessoria da *Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional* (SAIN). Segundo seus estatutos, a sociedade pretendia contribuir para “o progresso da pátria, por meio do auxílio à indústria”, mormente no que se diz respeito à aquisição de máquinas, “que, expostas ao público, façam-se conhecidas e desafiem o interesse de agricultores e artistas a aprimorar o trabalho, com menos despesa e maior soma de produtos” (Guimarães, 2008, p. 681). Esta instituição tornou-se a principal organizadora das exposições nacionais da indústria do Segundo Reinado (Turazzi, 1995).

É importante frisar que por todo o período do Império, o conceito de *indústria* era suficientemente plástico para transcender o âmbito fabril e envolver qualquer atividade produtiva, como extrativismo, pecuária e agricultura (Hardman, 1988, p. 70). Porém o foco

dado pelas exposições universais às máquinas durante todo o século XIX e a mecanização das atividades produtivas lentamente iria transformar essa concepção no Brasil (Hardman, 1988).

Em termos de política externa, o Império do Brasil aliou-se à Inglaterra e às elites liberais das nações platinas com o objetivo de abrir a bacia hidrográfica do rio da Prata para a livre navegação e integração ao comércio internacional, mesmo com a resistência armada de líderes caudilhos e das elites tradicionais do Uruguai (1851, 1864-5), Argentina (1852) e Paraguai (1865-70) (Sevcenko, 1998).

O ingresso do Brasil no espetáculo das exposições universais não se fez "sem seus obstáculos, atropelos e mesmo alguns arranhões" (Turazzi, 1995, p.129). Antes de garantir um lugar no interior do "concerto das nações civilizadas", cuja primeira experiência oficial foi empreendida na Exposição Universal de Londres em 1862, o Império esteve presente de maneira informal por meio de enviados, como na *Great Exhibition* de Londres em 1851 e na Exposição Universal de 1855 em Paris.

A respeito do convite feito pela Grã-Bretanha para que tomasse parte do evento, o Império do Brasil informou via diplomática que o país se sentia lisonjeado e agraciava o evento, mas a falta de tempo não permitia que a nação se organizasse para o mesmo. (Ferreira, 2011). Isto não impediu expositores individuais assumissem a iniciativa e representassem o Brasil por conta, mesmo que muito humildemente. Em uma nota do *Jornal do Commercio* de 30 de julho de 1851, há um artigo de um correspondente do Brasil em Londres que destaca que o país estava expondo um par de rédeas, um chicote e um boné gaúcho da província de São Pedro do Rio Grande do Sul e um modelo em madeira de jangada indígena da província de Pernambuco (Jornal do Commercio, 1851, s/p *apud* Ferreira, 2011, p. 129).

A ausência do Brasil em Londres 1851 levou o periódico a afirmar na Corte por meio de um editorial que "com mágoa vimos, o Império do Brasil ser riscado do mapa da América" Pernambuco (Jornal Do Commercio, 1851, s/p *apud* Ferreira, 2011, p. 129). Embora no país ainda não tivesse realizado nenhuma exposição nacional e talvez as cortes nem soubesse como se dava de fato a exposição londrina, manifestava-se na imprensa brasileira o desejo a descobrir do que se tratava e o que se passava nas exposições.

A Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN) vinha com o passo acertado com a Europa e desde 1845 tentava sem sucesso realizar no Império uma exposição nacional da Indústria. Segundo Turazzi (1995, p.129), a Sociedade decepcionou-se profundamente com a ausência do Brasil no *Crystal Palace*. E por este motivo encarregou um emissário para ir a Londres e relatar as principais novidades. O comissário do SAIN, Pedro de Alcântara Lisboa, "enviou de Londres artigos e estudos do interesse do para o Brasil e depois retornou ao país

com a bagagem repleta de periódicos que a Sociedade o havia incumbido de assinar". Em seguida, publicou um artigo no periódico da Sociedade, *O Auxiliador*, intitulado "Exposição Universal da Indústria em Londres", onde transmitiu suas impressões, que envolveram várias notas desconexas sobres as diferentes nações que participaram do certame em 1851, sobre os luxuosos produtos franceses e, por fim, destacou a necessidade imperativa de empregar estradas de ferro no Brasil. (Turazzi, 1995, p. 130).

O Império novamente não compareceu oficialmente no *Palais de l'Industrie* na Exposição Universal de 1855 em Paris. Naquele ano o governo brasileiro estava em uma contenda territorial com a França pela região da Guiana Francesa. Naquele ano, o explorador francês Félix Couy descobriu o primeiro veio aurífero em um afluente do rio Aperuaque, o que desencadeou uma corrida do ouro e trouxe milhões de imigrantes, principalmente das Antilhas, para a região. As fronteiras entre França e Brasil ainda não estavam delimitadas com precisão naquela localidade e isso desencadeou um confronto diplomático que se estenderia por décadas. As relações entre os dois países estavam naquele ano tensas e este foi um dos fatores que desencorajou o Brasil a participar de forma oficial da exposição francesa (Ferreira, 2011).

No entanto, parte da sociedade civil ignorava deliberadamente este tipo de problema diplomático. Os editores do periódico *Auxiliador* publicaram um artigo, assinado pelo redator Manoel de Oliveira Fausto, lastimando que o Brasil novamente não participasse "da mais bela e grandiosa ideia que concebeu o século em que vivemos" (Auxiliador da Indústria Nacional, 1855, p. 242 *apud* Turazzi, 1995, p. 130). A condenação a esta "omissão e silêncio generalizados" não escondia o desapontamento dos que acreditavam na iniciativa: "ainda uma vez – o que nós temos feito? Com profunda magia o dizemos; com sincera dor o sentimos: nada; nada; nada!!!" (Auxiliador Da Indústria Nacional, 1855, p. 244 *apud* Turazzi, 1995, p. 130).

Neste sentido, diante da apatia geral das cortes, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional iniciou uma campanha para convocar a sociedade civil a pressionar pela organização de uma representação nacional oficial:

> Faça cada qual o que puder, diga a imprensa sua opinião, discuta a ideia; pronuncie-se em público, e, com o poderoso auxílio do Governo que tão bem tem sabido compreender os interesses do país, havemos de salvarmo-nos da vergonha de não aparecerem os produtos do Brasil na Exposição Universal de Paris (Auxiliador da Indústria Nacional, 1855, p. 246 *apud* Turazzi, 1995, p. 130).

Para o SAIN, a segunda ausência consecutiva do país em uma exposição universal significava que, lamentavelmente, “o império nada por assim dizer, possuía” (Turazzi, 1995, p.130). Por iniciativa do próprio SAIN, uma coleção de matérias-primas minerais, vegetais e animais, além de algumas manufaturas, foram enviadas para a Exposição. (Pesavento, 1997, p. 97). Uma comissão oficial do governo imperial foi enviada também. Composta por Giacomo Raja Gabaglia, pelo engenheiro Gustavo S. Capanema e pelo poeta Antônio Gonçalves Dias (futuros membros da Comissão Científica de Exploração e também arregimentadores das exposições nacionais), estavam encarregados de observar as riquezas apresentadas pelos demais países e as possibilidades que se apresentavam ao Brasil em termos comerciais. (Turazzi, 1995, p. 130).

Ao encontrarem com os produtos brasileiros em Paris, tendo em vista o grau de avanço, luxo, acabamento, sofisticação e tecnologia de todos os outros produtos exibidos pelas diversas nações, principalmente latino-americanas, os comissários do Império ficaram constrangidos com a inferioridade da indústria nacional. Capanema descreveu, a seu ver, a participação do Brasil na exposição como péssima:

> velas de cera de carnaúba “horríveis”, lenços e guardanapos “remendados”, um chapéu de palha “todo amarrotado”, “uma celebre caixinha de costura intitulada ‘Império do Brasil’, contendo umas meadas de seda, o que no Rio causou tanto assombro e para o que aqui ninguém olha” e por fim, “um móvel tipo “secretária, de pau brasileiro com o endereço do marceneiro em Paris que fez” (Capanema, 1855, p. 351 *apud* Turazzi, 1995, p. 131).

Gabaglia reforçou a impressão negativa da representação levada adiante pelo SAIN, destacando que a ausência teria sido melhor que esta presença vexatória:

> Pesa-nos ver, em todas as publicações e revistas a que deram lugar a Exposição Universal da Indústria em Paris citado com tanto desdém, e de modo tão pouco honroso o nome do Brasil, que tão fácil nos fora fazê-lo figurar com vantagem entre os contendores dessa grandiosa e pacífica luta. Teria sido mais acertado e prudente proibir-se que se mandasse um só produto que lembrasse o nome do Brasil; ao menos não teríamos este desprazer e teríamos brilhado pela ausência (Auxiliador da Indústria Nacional, 1856, p. 320 *apud* Pesavento, 1997, p. 97).

Capanema ainda descreveu os incidentes diplomáticos causados pela recusa do governo brasileiro em participar oficialmente da exposição, o que causou a ira dos organizadores franceses e levou a “humilhação de termos sido chamados [por eles] de bugres” (Capanema, 1855, p. 351 *apud* Turazzi, 1995, p. 132). Para Capanema isso era apenas uma expressão do atraso brasileiro, o qual redundaria diante das nações civilizadas em fonte de interminável humilhação e vergonha.

Em suma, no império tropical dos Bragança, existia uma “vanguarda ilustrada” afinada com as transformações científicas e tecnológicas em curso na Europa, que almejava ao país uma outra posição e o reconhecimento internacional enquanto nação civilizada de e economicamente desenvolvida, mesmo que se existisse uma profunda controvérsia sobre os métodos e os caminhos para colocar-se isso em prática. No entanto, a lição foi aprendida e o Império do Brasil não deixaria mais casos diplomáticos influenciarem sobre sua decisão de tomar parte ou não de um certame, como ficou claro na questão Christie durante a década de 1860. Mesmo com as relações cortada com a Grã-Bretanha, o Brasil faria sua primeira aparição oficial na exposição universal de Londres de 1862. Essa tendência permaneceria, com a exceção da exposição de 1878.

O efeito demonstrativo das potencialidades brasileira que se pretendia assegurar nas sessões nacionais enviadas às exposições universais passariam a ser, a partir de então, uma preocupação essencial, ensaiada exaustivamente por meio de exposições regionais e nacionais. Nesse sentido, Dom Pedro II abriu a primeira exposição nacional no dia 2 de dezembro de 1861. Para os organizadores das exposições brasileiras do século XIX, as exposições nacionais emprestavam um dialeto local para a linguagem da modernidade que varreu o mundo depois do grande sucesso da *Great Exposition* de 1851 (Williams, 2001). A primeira exposição nacional brasileira, tal qual as futuras exposições organizadas durante segundo reinado, trouxe consigo uma amostra das mais "modernas" atividades industriais e agrícolas do Brasil (Hardman, 1988, p.61).

As exposições ajudaram nas revisões de um novo Brasil para os espectadores domésticos e estrangeiros. Assim, o governo Imperial, ao lado dos interesses comerciais privados e dos representantes dos governos provinciais, tomou as exposições nacionais com seriedade precisamente porque esses eventos criavam efêmeros espaços no qual a aristocracia escravocrata e a burguesia nacional podiam testar suas visões de uma sociedade culta, industriosa e branca, livre do flagelo da escravidão, pronta para juntar-se ao concerto das nações civilizadas (Schwarcz, 1998).

A partir de 1861, tendo como plano de fundo as exposições nacionais, acentuou-se o debate entre protecionistas (empresários debilitados pela concorrência internacional que buscavam porto seguro na proteção estatal) e livre-cambistas (latifundiários exportadores que gozavam de grande vantagem com a importação de manufaturas) sobre os rumos que a economia política no Brasil deveriam tomar – seguir o novo modelo do desenvolvimento fabril ou manter a tradição agroexportador legada do passado colonial? Este debate se estenderia até os estertores da Primeira República, mas a vantagem sempre esteve com os

livre-cambistas, de tal forma que o "Brasil tinha que forçosamente se evidenciar no setor da produção agropastoril" nas exposições universais (Hardman, 1988, p.70).

O interesse brasileiro nas exposições universais e internacionais acompanhou a crescente proeminência das exposições nacionais. Todas as delegações oficiais enviadas para as exposições universais de Londres (1862), Paris (1867 e 1889), Viena (1873), e Filadélfia (1876) foram desenhadas a partir de materiais e ideias exibidas inicialmente nas exposições nacionais (Hardman, 1988). As exposições nacionais e a organização das delegações brasileiras para as exposições universais e internacionais eram, portanto, unidas em conjunto como preciosos momentos no qual a elite brasileira trabalhava para inventar uma "civilização nos trópicos" para os brasileiros e para os observadores internacionais (Schartwz, 1998, p. 58). Os padrões de civilização sempre foram europeus, mas a própria civilização era exibida como um projeto nacional.

Muito significativo, no interior destas considerações, foi o caso da participação brasileira na exposição universal de 1867 em Paris. O Império do Brasil aceitou participar do evento sob convite do governo francês, embora estivesse envolvido com a Guerra do Paraguai (1864 - 1870). Tal como os preparativos da participação brasileira na exposição universal de Londres em 1862, as riquezas nacionais seriam reunidas em uma exposição nacional, onde um júri iria eleger aquelas condignas de representar o Brasil em Paris. Porém a demora no envio dos produtos, a deterioração das finanças brasileiras em razão do engajamento no conflito platino e a falência de várias casas bancárias e a paralisação dos negócios na praça do Rio de Janeiro estavam afetando negativamente a economia (Pesavento, 1997).

Porém a elite ilustrada nas cortes enfatizava a ideia de que a exposição era uma iniciativa que conduziria o país à riqueza, ao progresso e à civilização pelo que participar do evento era sobretudo uma questão de patriotismo (Rego, 1866, p. 04-05 *apud* Pesavento, 1997, p. 131). O Brasil tinha que tornar-se conhecido e fazer-se conhecer, a riqueza nacional tinha que tornar-se visível para atrair capital internacional.

Na exposição Nacional do Rio de Janeiro, inaugurada em 1866, o Brasil arregimentou seus produtos para despachá-los para a Exposição Universal, os quais expressavam a tradicional fisionomia de seu passado colonial. Eram, em suma:

> Produtos de gênero alimentício e matérias-primas para o mercado internacional. Neste sentido, predominavam nas províncias do norte do país os produtos de sua "indústria extrativa", ao passo que nas províncias sulinas os produtos de sua "indústria agrícola". Mas uma vez a aplicação da palavra indústria era indiscriminada, referindo não só produtos manufaturados como gêneros agrários *in natura*. Em suma, o uso do termo *indústria* era praticamente sinônimo de atividade econômica (Pesavento, 1995, p. 131).

No interior de um *Palais de l'industrie* no formato de uma grande arena elíptica, o Brasil não era o único representante da civilização nos trópicos. Todo o restante da América central e meridional estava presente. Mas o tamanho da área ocupado pelo império era superior. Conforme expressou David Cizeron (2009, p. 26) "uma ilha latina de mais de mil metros quadrados estava entre o Império Britânico e o Estados Unidos. Um mapa distinguia os diferentes países, cada um com uma cor; uma multidão de confetes e uma grande mancha: o Brasil". Por meio do Relatório Oficial do Império do Brasil sobre a Exposição Universal de 1867 (o qual assume a forma de uma verdadeira corografia), o governo deixa claro seus interesses ao participar do evento: apresentar-se como vítima de uma agressão paraguaia diante da opinião pública internacional, divulgar as potencialidades e as riquezas da nação para atrair capital externo e mão de obra estrangeira:

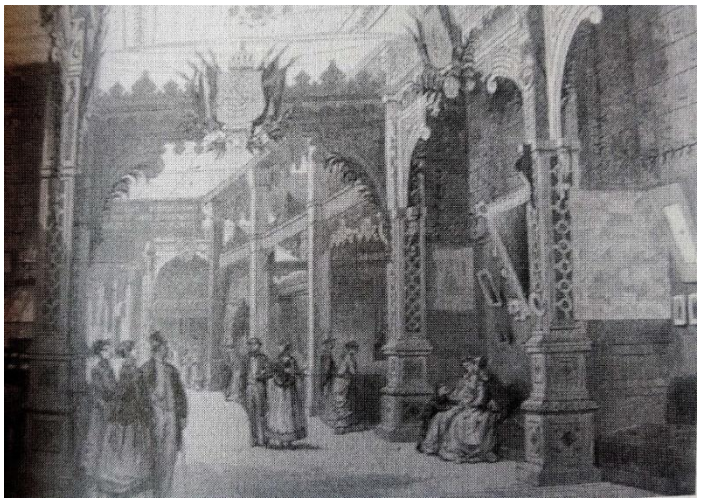
> O império está envolvido neste momento em uma guerra que se desencadeou por atos de hostilidade injustificáveis e inesperados, sendo que toda a atenção do país está voltada para a reparação da honra nacional... mesmo assim gostaríamos de aproveitar a oportunidade da Exposição Internacional de Paris para mostrar as riquezas naturais do país, suas forças produtivas e sua imensa fonte de recursos naturais. Para que o Brasil seja uma das maiores nações do mundo, não precisa senão de população, e para atraí-la basta ser conhecido (Império do Brasil, 1867, p. 03).

Andando transversalmente pelo palácio da exposição, em um determinado momento o visitante entraria em corredores onde figuravam palmeiras e arcadas, com plantas tropicais substituindo os capitéis de acanto, distinguindo-se um portal amparada por duas colunas no mesmo tema vegetal. A verga ostentava o escudo imperial eriçado com bandeiras (Figura 33). Estes caminhos davam acesso ao interior dos espaços reservados ao Império ricamente decorado e refinado, onde distinguiam-se pequenas salas. Todos os muros envergavam azulejos de cerâmica verde e dourada, onde eram retratados o motivo da coroa e do cetro com o dragão alado, símbolos da monarquia. O topo de cada parede estava limitado por motivos de ramos e folhas de tabaco e cafeeiro: por entre as folhas de tabaco – largas, finas e cheias de nervuras - com suas pequenas flores em forma de trompete intercalavam-se as de café - pequenas e mais rijas – acompanhadas de seus frutos vermelhos (Cizeron, 2009).

Estavam exibidos mapas com as principais cidades e linhas férreas (na época pouco extensas, mas existentes) da nação. Era possível reconhecer a dinastia dos Imperadores do Brasil, Don Pedro I e Don Pedro II em duas estátuas equestres de estética neoclássica. Num outro quarto havia uma tenda, larga e carregada de potes de cerâmica como em um boticário.

Eles continham diversos óleos essenciais, de palma, de coco e de substâncias farmacêuticas de toda a sorte, extraídas da floresta (Cizeron, 2009).

Figura 33 – Sessão brasileira Exposição Universal de 1867



Fonte: L'illustration (1867, s/p *apud* CIZERON, 2009, p.27).
Legenda: "terceiro grupo- moveis e outros objetos de casa - classe xiv: moveis de luxo. municipio da capital do imperio: 1 - Casa de Correcção da Capital: Secretária de pau-cetim; Estante de vinhático para guardar papeis; Cadeira de jacarandá com obra de talha; Cadeira de jacarandá lisa; Cadeira de mogno com obra de talha. 2- Matheus da Cunha (Capital). Quadro de flores de escamas (procedentes da província de Santa Catharina" (Império do Brasil, 1867, p. 153).

Passada o portal, está um conjunto de salas, com móveis e vitrines carregados de produtos nacionais. A maior parte das peças estava em estado bruto, como que retiradas diretamente da natureza e retidas em frascos (Figura 34). O café, o algodão, a cana de açúcar, o tabaco, o cacau, os cereais, o milho, a mandioca, o arroz, as cestas coloridas de frutas exóticas. Os minerais: pedras diversas, argilas, ferro, a hulha, e uma pequena coleção de diamantes. E por fim, vários produtos industriais, discretos, mas muitas vezes casos de sucesso. Os chapeis, as dentaduras, ombreiras trançadas. Os procedimentos modernos da fotografia e da ótica. O álcool e o couro curtido (Cizeron, 2009). "Cada objeto com sua etiqueta: por nome, expedidor e proveniência, mas sem a definição de suas propriedades e usos no país – o que prejudicava a instrução", conforme expressou na ocasião o historiador Pierre Aymar Bresson (1868, p. 391 *apud* Cizeron, 2009, p. 28).

As medalhas de ouro obtidas foram dadas por causa do café e das madeiras, e o algodão obtivera uma láurea coletiva, o "prêmio grande do algodão". "Se tais glórias satisfaziam o orgulho nacional", segundo Pesavento, "o Brasil reafirmava a sua tradicional

vocação agrária; na divisão internacional do trabalho, seu papel era o de fornecer matérias-primas e gêneros alimentícios" (1997, p. 138 - 139).

Figura 34 – Mostruário temático de madeiras exóticas na sessão brasileira

Fonte: Duicuing (1867 s/p *apud* CIZERON, 2009, p.29).
Legenda: "Agora, nós entraremos em um território incomum, mágico. A décor d'ópera grandiosa e caótica; uma fantasia de floresta virgem onde não se temiam nem os animais nem os índios ferozes. Os troncos gigantescos, os troncos derrubados, os grandes galhos, os menores ramos, as trepadeiras, as raízes, os arbustos, as flores, as palmeiras, as heras. Ao fundo um véu azul simula as águas de um riacho. No centro da composição, uma pirâmide de quatrocentos tacos de madeira de lei em estado bruto, empilhadas como se fosse uma marchetaria rústica de diversas cores" (Cizeron, 2009, p. 28).

Havia ainda a exposição das colônias agrícolas de Blumenau e São Leopoldo, no sul do país. Muitos de seus habitantes eram camponeses alemães que os trópicos pouco haviam mudado em relação a seus costumes e tradições. A criação de uma nova ordem de prêmios – a qual recompensava as ações que promovessem bem-estar social e harmonia nas relações entre capital e trabalho – beneficiou o Brasil e premiou as colônias pois "nestes estabelecimentos os operários eram ao mesmo tempo patrões e empregados, trabalhando em terras que se tornavam suas" (Pesavento, 1997, p. 139). Em um país que transitava da mão de obra escrava para a mão de obra livre, esse prêmio auxiliava a melhorar a impressão da comunidade internacional sobre as condições de trabalho no Brasil, consideradas péssimas justamente pela manutenção da escravidão. Era, enfim, um incentivo à imigração europeia ao Brasil, um dos objetivos procurados pelo Império na Exposição.

Porém nem todas as impressões na exposição foram positivas. Muitos brasileiros em Paris foram achincalhados pelo sucesso da Opereta de Offenbach, *La Vie Parisienne*, onde

figurava um emblema que se tornou uma espécie de emblema nacional pejorativo – *Le Brésilien* – um tipo boêmio, burguês, perdulário, escandaloso e pouco desejado, o qual cantava a ópera em um péssimo francês e era evitado como um leproso (Cizeron, 2009).

Outros mitos que se tornaram difundido na época - uma espécie de outro lado da moeda do mito da "civilização nos trópicos" e do "paraíso tropical" - o "inferno verde", onde o Império dos Bragança era descrito como um verdadeiro túmulo de brancos, e Rio de Janeiro uma cidade pestilenta que ceifava a vida de qualquer tripulação incauta que atracasse no porto tempo demasiado (o que era, em partes, verdade). "Febres, mosquitos, serpentes, excrementos e cadáveres, escravidão e miséria (...) eram o cartão de visita da capital e sede das cortes e não contribuíam para melhorar essa imagem" (Cizreon, 2009, p. 144). A própria abundância anárquica do uso de motivos vegetais no Estande Brasileiro contribuía para essa visão não desejada a qual era péssima para atrair imigrantes. Era necessário elaborar de uma forma ainda mais satisfatória a representação nacional para fazer frente a estas imagens negativas.

Na prática, a completa diferença entre a sociedade do Brasil agrário, patriarcal, escravocrata e a das metrópoles imperiais na Europa em rápida industrialização, fizeram com que fosse difícil para os organizadores das representações brasileiras do século XIX dominarem o idioma cultural da exposição (Williams, 2001). As exposições universais criavam, via divisão internacional do trabalho, imagens estereotípicas que conduziam coercitivamente as representações de nações e colônias da periferia do capital a assumir estas mesmas imagens como símbolos de sua identidade nacional (BARBUY, 1999, p. 44). Para cada nação estava reservado um ramo da atividade produtiva humana, com determinados papéis que deveriam ser cumpridos a risca. Segundo Barbuy, "esses papéis eram concebidos sobretudo em função das necessidades da indústria, em escala mundial. Ao Brasil, por exemplo, reserva-se o papel de manancial de riquezas naturais" (1999, p. 44).

Apesar de o Brasil participar de várias categorias nas exposições universais - com as correspondentes à manufaturas, maquinarias, matéria-prima e belas-artes – "eram sempre o café, a madeira, o açúcar e o fumo que recebiam a maior quantidade de medalhas de mérito e de menções honrosas, restando poucas distinções para as atividades industriais" (Schartwz, 1998, p. 586 - 587). Porém, o estabelecimento deste papel ao Brasil não era meramente uma imposição externa, ele passava pelos detentores do poder político e econômico da nação e pelo consentimento "espontâneo" da população à sua emulação, atingido graças ao prestígio e consequente confiança que estes mesmos grupos dominantes gozavam em razão de sua posição e função no mundo da produção. (Rydell, 1984 p. 02 *apud* Barbuy, 1999, p. 44).

A época colonial e sua organização puramente produtora é, para Caio Prado Jr (2011, p.29), a herança que constitui a chave para a compreensão dos processos pelos quais se deu a modernização e a própria formação nacional do Brasil - a qual ensaiou-se e expressou-se nas exposições nacionais e universais do século XIX e início do XX. Conforme Caio Prado Júnior, o traço mais essencial da formação política do Brasil reside justamente no fornecimento de "açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isso" (2011, p. 29).

É sempre este objetivo exterior que norteia a organização da sociedade e economia brasileiras, nada que não tenha relação com o interesse deste comércio internacional será levado em consideração. "Tudo se disporá naquele sentido: a estrutura, bem como as atividades do país; virá o branco para especular, realizar um negócio; inverterá os cabedais e recrutará a mão de obra que precisa: indígenas ou negros importados" (Prado Junior, 2011, p. 29). Esta determinação pouco iria mudar ao longo do tempo e, portanto, também pouco mudaria o papel desempenhado pelo Brasil nas exposições universais – persistiria "a representação de um reino tropical, paraíso das frutas e gêneros exóticos" (Schartwz, 1998, p. 587). Isso poderia ser desolador para o industrial protecionista brasileiro, mas excelente para o fazendeiro livre-cambista – a real potência econômica da nação.

A dimensão imperialista/colonial das exposições europeias provou-se particularmente difícil de ser assimilada para as elites brasileira do século XIX (Willians, 2001), graças à profunda semelhança no interior dos papéis desempenhados nas exposições pelas nações independentes e colônias da periferia do capital como um todo, determinados pela divisão internacional do trabalho, tornando-os aos olhos europeus equivalentes em "incivilidade". A continuidade da escravidão no Império era um sinônimo para os observadores estrangeiros da barbárie em que o Brasil estava, apesar da presença constante da simpática figura aos europeus do "rei cidadão" D. Pedro II nos eventos. Poliglota e culto, cabeça coroada da casa Habsburgo, este representante do que havia de mais reacionário nas Américas não apenas financiava a participação da nação nas exposições, como também frequentemente posava ao lado dos mostruários nos pavilhões brasileiros, transformando-se em uma atração à parte (Schartwz, 1998).

Os problemas logísticos e financeiros diminuíram o sucesso de grandes planos (Cizeron, 2009). Os comitês organizadores lamentavam-se que os materiais enviados pelas províncias diferiam pouco dos objetos tipicamente encontrado em gabinetes de curiosidade e de espetáculos de beira de estrada (Hardman, 1988). Os visitantes dos pavilhões brasileiros construídos no exterior mencionavam o grande ceticismo acerca da viabilidade do progresso

moral e material a sul do equador (Willians, 2001). Se as exposições eram a tentativa de documentar a marcha do progresso através do tempo e do espaço, para muitos, essa marcha parecia ir devagar para o Brasil.

Apesar de todos os problemas e limitações, a presença brasileira nas exposições universais tornou-se um apêndice do processo transnacional da modernidade burguesa que caracterizou o século XIX, o qual se manifestou no Brasil de uma forma muito específica, onde "o capitalismo se deu pela maximização da desigualdade e da combinação do arcaico com o novo" (Pesavento, 1997, p. 61). Foi tendo como plano de fundo os sazonais esforços na construção das representações nacionais nas exposições universais, tal como Paris (1867 e 1889), Viena (1873) e Filadélfia (1876) que, segundo Sevcenko, surgiu uma "nova elite de jovens intelectuais, artistas, políticos e militares, a chamada 'geração de 70', comprometida com uma plataforma de modernização e atualização das estruturas ossificadas do Império, baseando-se nas diretrizes científicas e técnicas da Europa e Estados Unidos" (1998, p. 14).

Mas ao mesmo tempo, a catastrófica Guerra do Paraguai forçou um endividamento galopante do Império, que desestabilizou suas bases econômicas, enquanto que o surgimento do Partido Republicano (1870) marcou a sua desestabilização política e constitucional. Por um tempo, a riqueza que fluía das novas zonas cafeicultoras do Sudeste, principalmente do Estado de São Paulo, sustentou o *status quo* das cortes do Rio de Janeiro. Mas os ricos fazendeiros de café paulistas já anelavam uma República federalista que lhes assegurasse não só o controle dos seus próprios rendimentos, mas também lhes conferisse, de acordo com Sevcenko, as "condições de usar este poder econômico para decidir os destinos da futura ordem republicana" (1998, p. 14).

O Brasil não se fez presente na Exposição Universal de 1878 em Paris, em razão ao mal estado de suas finanças. O orçamento provavelmente não suportaria endossar a terceira participação em uma mesma década: "As câmaras do Rio de Janeiro tinham rejeitado o crédito pedido para a participação na exposição de Paris a fim de não engrossar o deficit já resultante do excedente das despesas sobre as receitas" (Demy, 1907, p. 262 *apud* Pesavento, 1997, p. 165). Mas esta ausência seria episódica e determinada pelas conjunturas do momento. O Brasil se faria representar com todo o esplendor na próxima exposição universal parisiense, em 1889.

Das exposições universais com as quais o governo imperial envolveu-se, a participação brasileira na feira de comemoração do centenário da Revolução Francesa de 1889 em Paris constituiu a mais brilhante e suntuosa representação já organizada. Ironicamente, a exibição de tamanho esplendor marcou também o fim do Império Brasileiro.

Quinze dias após o encerramento do evento, em 15 de novembro, um golpe civil e militar derrubou D. Pedro II e proclamou a república dos Estados Unidos do Brasil, encerrando mais de 80 anos de domínio da dinastia de Bragança, o que tornou a cidade, "um posto de observação sem paralelo para se avaliar como o mundo recebeu a notícia da mudança de regime político" (Gomes, 2002, p. 22).

De fato, o Brasil foi um dos poucos países de regime monárquico e a última monarquia americana a comparecer à festa do centenário da revolução francesa (Barbuy, 1996). Optando por uma saída empregada por outras monarquias para o dilema de apoiar indiretamente uma forma de governo republicana, não empregou uma representação de Estado. Preferiu agir indiretamente por meio de uma delegação de empresários e jornalistas, os quais formaram um Comitê Franco-brasileiro apoiado pessoalmente pelo Imperador D. Pedro II (Barbuy, 1996, p. 213).

> Comitê Franco-Brasileiro para a Exposição Universal de 1889: Cavalcanti de Albuquerque (Visconde de Cavalcanti, Eduardo da Silva Prado, E. Lourdelet, Amédée Prince, Bacio de Albuquerque, Carlos Ferreira de Almeida, Eduardo Ferreira Cardozo, R. de Souza Dantas, Barão de Estrella, Raymond Benoist d'Etiveaud, Visconde de Figueiredo, A. Klingelhoefer, E. Pector, Charles Pra, Frederico José de Santa Anna Nery, Manoel Augusto Teixeira, Louis Dauvergne. Havia, ainda, uma Comissão Brasileira de Estudos, que contava com membros como o Barão do Rio Branco e Ladislau Netto, além das Comissões de Construção, de Publicidade, de Finanças e de Instalação. Algumas provincias brasileiras tinham delegados na Exposição (Empire du Brésil, 1889, p. 09-11 *apud* Barbuy, 1996, p. 213).

Em primeiro lugar, porém, é bom entender quais motivos levaram o Brasil a comparecer à exposição universal de Paris, o que nos faz voltar a meados da década de 1880, quando começaram os debates sobre a conveniência ou não da participação brasileira. De acordo com Gomes (2002b), os argumentos favoráveis advogavam a favor de tornar o Brasil conhecido e respeitado internacionalmente, atraindo investidores estrangeiros, contribuindo em exibir sua parte neste inventário comparativo da produção humana global que era uma exposição universal. De fato, segundo Pesavento (1997, p.189), desde a primeira participação não oficial de 1851, era possível reconhecer que a nação dilatou muito seu parque fabril e aperfeiçoara seus processos, podendo ser assimilado à civilização ocidental.

Os argumentos dos que eram contrários à participação apontavam as exposições como luxos desnecessários, que envolviam grandes gastos com propaganda e organização para exibir um Brasil, que de fato, não existia (Gomes, 2002b). As mostras internacionais privilegiavam as técnicas, as maquinarias e a produção fabril, e nossa fragilidade nesses setores nos tornavam ridículos aos olhos do mundo. Para além disso, "a despeito dos esforços

do imperador, um homem verdadeiramente culto e disposto a demonstrar o grau de civilização alcançado pelo Brasil, nada resistia à acusação de sermos o último país escravocrata do mundo" (Gomes, 2002b, p. 27).

A questão evoluiu de uma recusa inicial e oficial do governo para um apoio não formalizado às demandas encaminhadas por particulares, resultando, finalmente, em 1888, numa parceria governamental oficiosa, mas efetiva, traduzida em subsídios financeiros. A respeito, disse Pesavento:

> A volta de Antônio da Silva Prado ao governo no Brasil, os Esforços do Comitê com a iniciativa privada, e, por que não dizer, os efeitos produzidos pela atitude de D. Pedro foram, pois, decisivos para a participação brasileira. Foi acertada uma subvenção oficial de 8.000.000 francos ao Comitê Franco-brasileiro a fim de que se organizasse a exposição do Brasil na França (1997, p. 189).

No final do século XIX, a ida a Paris foi viabilizada pela mobilização conjunta de empresários brasileiros e franceses, que buscaram apoio governamental ao argumentar que o evento traria benefícios tanto privados quanto públicos (Gomes, 2002b). Durante a segunda metade dos anos 1880, o prestígio da monarquia brasileira estava visivelmente em declínio, devido a vários problemas, especialmente envolvendo militares, abolicionistas e republicanos. A questão abolicionista, em particular, era um foco central de mobilização popular e contribuía significativamente para o desgaste da monarquia (Gomes, 2002b). Às vésperas da assinatura da Lei Áurea, em maio de 1888, embora muitos ainda possuíssem escravos, quase ninguém defendia abertamente a escravidão (Gomes, 2002b). O consenso era pela abolição, mas o debate se concentrava em como implementá-la e assegurar uma oferta de mão de obra abundante e barata, para evitar uma crise econômica e política (Gomes, 2002b).

A resposta já havia sido encontrada e vinha sendo posta em prática, sobretudo na província de São Paulo, que desenvolvia um programa de imigração subsidiada e trazia um enorme número de imigrantes estrangeiros para trabalhar nas lavouras de café. A necessidade de braços e de capitais estrangeiros para o desenvolvimento do país era premente, e seu reconhecimento unia entidades vinculadas à lavoura, à produção fabril, e também associações que promoviam a imigração. Entre elas se destacava a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), que iria presidir a Comissão Central Brasileira, formada em maio de 1888 – mês mesmo da Lei Áurea – e encarregada dos preparativos para a participação na Exposição de 1889.

A Comissão Central Brasileira teve como metas para seus trabalhos a promoção de uma Exposição Preparatória na Corte – que se realizou de 10 a 31 de dezembro de 1888 -, e a

instalação de uma seção brasileira na Exposição de Paris, o que se fez em junho de 1889. A exposição nacional em específico expressou uma utopia sem precedentes. Segundo Pesavento (1997), a vanguarda mais progressista dos industriais da nação sentia-se retornando a suas origens ultramarinas, tomando parte de uma espiral de progresso e civilização que emanava da Europa Ocidental, chegando ao ponto de propor que a ideia pioneira das exposições nacionais da indústria teria surgido em Portugal, onde o Marquês de Pombal em 1755, com seis anos de antecedência em relação à RSA, teria realizado uma exposição de manufaturas em Oeiras. Neste sentido, tanto a França quanto a Inglaterra seriam tributárias de Portugal quanto à invenção desde tipo de evento. O Brasil, encarado como o herdeiro de Portugal, assumiria uma vocação natural à indústria com este mito das origens, a qual deveria ter sido reservada mais atenção no passado. De acordo com Pesavento:

> Distinguindo claramente o que entendiam como indústria manufatureira dos demais trabalhos artesanais e artísticos que costumavam ser mandados para estes eventos, a vanguarda progressista afirmava que o Brasil não era mais uma nação exclusivamente agroexportadora. Cumpria, pois, voltar-se às origens industriais do país e convencer-se de que não era conveniente manter o café como a única base financeira de sustentação. Nesta saga industrial que construía a sua história, não faltaria uma galeria de heróis, que davam nome às diferentes salas e partes da exposição. Compareciam Pombal, é claro, e o Visconde de Mauá, Irineu Evangelista de Souza (1997, p. 190).

Dentre as províncias que mais se descaram na exposição estava a de São Paulo. Na vanguarda do processo de transformação socioeconômica que sacudia o país durante a passagem do regime escravocrata para o baseado na mão de obra livre, São Paulo possuía vastas lavouras de café altamente produtivas e dotadas de crescente mecanização; uma teia razoável de estradas de ferro; rios navegáveis; grandes fábricas têxteis, curtumes e de insumos agrícolas; fundições metalúrgicas e uma crescente população emigrada da Europa e de outras províncias brasileiras (Pesavento, 1997). Elevando a bandeira do federalismo, da república, e do liberalismo, muitos líderes políticos, fazendeiros e empreendedores paulistas em geral estavam ansiosos por uma mudança de regime político que lhes ampliasse a autonomia e tornasse acessível reformas políticas, econômicas e financeiras.

A presença do Brasil na Exposição Universal, portanto, não foi oficial e teve início pouco depois da abertura do evento. Mas os objetivos do empreendimento estavam muito claros e os resultados precisavam compensar os esforços investidos. Segundo Barbuy (1996, p.213), em razão da demora na confirmação de participação tanto do Brasil quanto de outras nações latino-americanas ao convite oficial do governo francês, acabou-se destinando às suas representações justamente a área que ainda estava livre no Campo de Marte, inicialmente

prevista exclusivamente para jardins e restaurantes, próxima à Torre Eiffel, entre esta e o Palácio de Artes Liberais.

O Brasil se instalou bem perto da Torre Eiffel. Tal proximidade, avaliada inicialmente como uma vantagem, acabou por tornar menor o pavilhão brasileiro (Figura 35), que desaparecia diante do tamanho e das cores da torre (Gomes, 2002).

> A escolha dos projetos de edifícios para a Exposição foi feita pelo sistema de concursos. No caso do pavilhão brasileiro, as orientações para os concorrentes eram mais ou menos vagas e permitiam que se imprimissem interpretações bastante individuais ao indicar apenas que os projetos deveriam buscar o caráter arquitetônico que se acreditasse convir a um edifício destinado à exposição de produtos naturais de um império latino e americano, particularmente rico em matérias-primas de origem mineral e vegetal. O vencedor foi o arquiteto francês Louis Dauvergne, cujo nome viria a figurar, assim, entre os membros do Comitê Franco-Brasileiro para a Exposição (Barbuy, 1996, p. 220).

Figura 35 – Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1889

Fonte: Barbuy (1996, p. 244)
Legenda: Fotografia de H. Blancard.

Segundo a descrição de Cizeron (2009) o edifício, de arquitetura eclética, possuía três andares de galerias e cercava um átrio. Apresentava ferro aparente no seu interior e era dotado de uma cúpula vidrada e com pintura interna em ouro. Dispunha ainda de uma torre de 40 metros atrás do corpo da construção (Cizeron, 2009). O Pavilhão do Brasil era decorado com uma estátua que, alegoricamente, remontava ao imaginário tropical: seis figuras

representavam os grandes rios e o conjunto apresentava ainda como decoração jacarés, plantas e proas de navios. Faianças decorativas completavam esse quadro que tinha na fachada principal do edifício a esfera que figurava na bandeira nacional (Picard, 1891, p. 216 *apud* Pesavento, 1997, p. 193).

Segundo os jornais franceses, o grande destaque do pavilhão foi um lago artificial, dotado de águas aquecidas, que permitiram ao mundo admirar, pela primeira vez, "as vitórias-régias amazônicas de cerca de 1,50m de diâmetro" (Gomes, 2002, p. 26). Ou seja, o Brasil era um país de natureza rica e exuberante, mas nem por isso incompatível com os avanços tecnológicos da modernidade (Figura 36).

Figura 36 – Interior do pavilhão brasileiro (1889)

Fonte: Dumas e Foucard (1889, p. 349 *apud* BARBUY, 1996, p. 257).
Legenda: Aspecto interno da estufa de plantas tropicais, anexa ao pavilhão brasileiro. Gravura de Hamel. A estufa de plantas tropicais figura, dado o gesto da mulher e do homem figurados, como uma forma de deleite burguês. Uma espécie de expressão do controle da ciência e da técnica sobre a natureza que o Brasil ambicionava possuir (Barbuy, 1996).

Contando com mais de 800 expositores, o Brasil tomou parte em praticamente todas as classes classificatórias em 1889. Participou da exposição retrospectiva "História das

Habitações" com o "Palácio das Amazonas", onde foram expostas cerâmica e armas indígenas da ilha de Marajó. Dos tradicionais produtos extrativistas e alimentares até tecidos e vestuário, artefatos de couro, mobiliário, cristais e vidro, cerâmica, tapetes, cutelaria, ourivesaria, indústria química e farmacêutica, material elétrico, armas, produtos de indústrias mecânicas (Barbuy, 1996). Na *Galerie des Machines*, o Brasil se fez presente por meio das máquinas produzidas por Alfredo Michel (Nery, 1889, p. 116 - 117 *apud* Pesavento, 1889, p. 195). "No grupo correspondente a Economia Social, na explanada dos inválidos, o Brasil apresentou um quadro cronológico com todas as leis relativas à emancipação progressiva dos escravos, culminando na abolição de 13 de maio de 1888" (Empire du Brésil, 1889, p. 653 - 657 *apud* Pesavento, 1997, p. 195).

Porém, mesmo com todo o esforço para figurar enquanto uma progressista e civilizada nação em processo de industrialização e desenvolvimento social, predominou inevitavelmente na opinião pública francesa o estereótipo da exótica e luxuriante monarquia nos trópicos. Convenhamos que a decoração interna e externa do pavilhão nacional colaborou para o quadro final, com sua impressionante visão de um paraíso natural.

A imprensa francesa, por exemplo, admirava o "esplendor da vegetação tropical", com suas "arvores prodigiosas", "concerto de pássaros", orquídeas, bananeiras, palmeiras, vitórias-régias, pedras preciosas. País que "despertava delícias", com suas "florestas com tigres, crocodilos, macacos", ao mesmo tempo em que conservava uma cabeça coroada da dinastia Habsburgo e uma corte adepta dos costumes franceses. Sobre a imagem deixada pela América latina, bloco no qual o Brasil encaixava-se, Pascal Ory (1989, p. 84 - 85 *apud* Barbuy, 1996, p. 214) disse: "Imagens simpáticas, mas bizarras. Países pobres, longínquos, atrasados (...). O Brasil ficará na lembrança como uma grande plantação, graças a seu jardim exótico; a Bolívia, como uma gigantesca mina; a Argentina, país de imigrantes, os Estados Unidos do Sul".

Após a abolição da escravatura em 1888, que consequentemente retirou o apoio dos setores mais reacionários das elites agrárias ao governo, o Império estava politicamente isolado. Um arranjo envolvendo militares radicais, cafeicultores paulistas e civis republicanos levou a um golpe de Estado que derrubou D. Pedro II e instaurou a república em pleno curso da exposição universal de 1889 (Gomes, 2002b). O episódio recebeu destaque nos jornais, que o comentaram conforme suas posições políticas. Os jornais franceses e europeus em geral recebiam comunicados vindos da América através do cabo submarino e também de vapores correios, e havia alguns que chegavam a ter colunas destinadas a assuntos brasileiros.

> Para o público francês, que ignorava quase tudo com relação à América do Sul e estava já bem disposta a receber e ampliar a caricatura de revoluções de carnaval e ditaduras de *carton-pâte* (…) a confusão dos acontecimentos que permearam a exposição, especialmente a queda do Império do Brasil, poucos dias após o encerramento do evento, não contribuíram para dar uma imagem mais clara (menos estereotipada) da América Latina (Barbuy, 1996, p. 214).

De acordo com Gomes (2002b), o jornal republicano francês *Le Temps* destacou a proclamação da república no Brasil como uma revolução de consequências ainda incertas, derrubando uma monarquia fragilizada por crises ministeriais e o recente apoio à abolição, que alienou interesses privados ligados à escravidão. Em novembro, o Le Temps alertava para a crescente tensão política e ameaças à unidade territorial do Brasil por movimentos separatistas no Norte e Sul (Gomes, 2002b). Por outro lado, jornais monarquistas como *Le Gaulois* enfatizaram o rápido reconhecimento do novo governo pelos EUA e a repercussão em outros países europeus (Gomes, 2002b). Em Portugal, a queda da monarquia brasileira teve grande impacto, mas não abalou seu prestígio, apoiado pelo Exército. Na Grã-Bretanha, havia preocupações sobre a continuidade dos compromissos financeiros do Brasil, com rumores de que os EUA poderiam enviar sua frota para defender a república brasileira (Gomes, 2002b).

As primeiras medidas adotadas pela chamada Primeira República levariam à catástrofe do Encilhamento: “uma completa e irrestrita abertura da economia aos capitais estrangeiros, a permissão para bancos privados emitirem moeda, uma nova lei liberal das sociedades anônimas e a criação de um moderno mercado de ações, centrado na Bolsa de valores” (Sevcenko, 1998, p. 15). Ações tomadas com o objetivo de industrializar e modernizar o Brasil a qualquer custo, suas consequências imediatas levaram a uma penetração sem paralelo de capitais ingleses e americanos no país e a uma fraude especulativa monstruosa que levou a quebra dos mais proeminentes capitalistas da praça, muitos pertencentes à elite econômica da era monárquica, abrindo espaço para uma classe de arrivistas e especuladores que se consolidaram ao lado dos cafeicultores paulistas “como as bases de sustentação da elite científica e tecnocrática inspirada em um rígido racionalismo positivista – era a entrada triunfal do Brasil na modernidade” (Sevcenko, 1998, p. 15).

No plano político, os militares representados na figura do presidente provisório Manoel Deodoro da Fonseca entraram imediatamente em rota de colisão com os aliados civis do golpe, falhando dessa forma em sua missão de conseguir atingir um consenso sobre o caráter da nova ordem política da nação. As relações entre o marechal e os republicanos (especialmente os paulistas) deterioraram-se rapidamente, graças a disputas sobre os direitos

políticos dos militares e, principalmente, sobre a organização política do Brasil – dividida entre os que defendiam o unionismo (os quais desejavam manter o poder central elevado em relação aos estados como no Império), o federalismo radical (os que desejavam autonomia quase completa aos estados) e a moderação, que procuravam conciliação (Castro e Freire, 2002).

A constituinte de 1891 marcou o predomínio da terceira tendência – o federalismo temperado (que beneficiou a União e os estados maiores e mais ricos), instaurou o sufrágio universal (com a limitação da alfabetização e idade mínima), instituiu o Estado Laico e instituiu a república federalista com divisão de poderes (Castro E Freire, 2002). Fortalecida politicamente pela nova constituição, as elites agrárias e financeiras regionais esperavam a melhor oportunidade para livra-se do arbítrio dos militares e assumir ela própria a fortuna da primeira república.

Além desta questão dos direitos dos estados, a aliança civil-militar que ocupava na época congresso e presidência respectivamente provou-se incapaz de solucionar as disputas em torno do da lei constitucional, dos poderes presidenciais, enquanto facções dissentes abertamente revoltaram-se contra a jovem república. Facções republicanas radicais, como os jacobinos, atacavam opositores em batalhas de rua no Rio de Janeiro desde 1893. Rebeldes ultrafederalistas do Rio Grande do Sul procuravam a independência (1898) ao mesmo tempo em que monarquistas da marinha amotinaram-se em plena baia do Rio de Janeiro, ameaçando bombardear a capital (Willians, 2001).

Em 1893, em pleno sertão nordestino, um movimento social religioso de lavradores pobres e despossuídos rebelou-se contra a autoridade secular da república e contra a violenta exploração dos latifundiários baianos, criando uma comunidade de expressão semi-milenarista no arraial de Belo Monte, chamado também de Canudos. O crescimento das tensões entre Belo Monte e as autoridades estaduais levou a uma verdadeira guerra civil envolvendo o Governo federal, que, depois de quatro expedições fracassadas, aniquilou completamente Canudos, fuzilou e degolou toda a população remanescente e decapitou seu líder, Antônio conselheiro em 1897 – episódio sangrento imortalizado por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (Sevcenko, 1998). Diante deste quadro de instabilidade política e social, pressionados pelos políticos civis e elites regionais a convocar eleições, os militares retiraram-se do poder, dando início a início ao ciclo de governos civis da Primeira República com Prudente de Morais em 1894.

Mesmo sobre os trajes de uma progressista nação democrática e liberal, não menos violentas, no entanto, foram a reação do Governo Federal contra distúrbios à ordem. A

população carioca, expulsa do centro do Rio de Janeiro por um processo de haussmanização tropical que desde 1900 remodelava a cidade, se amotinou contra o programa de vacinação público compulsório imposto pelo sanitarista Oswaldo Cruz, em um episódio que ficou conhecido como a revolta da vacina (1904). Tudo terminou com o bombardeio da cidade pela marinha, a prisão, execução e deportação para a selva amazônica dos envolvidos no levante (Sevcenko, 1998). A própria marinha revoltou-se em 1910, em uma versão nacional do episódio do *Encouraçado Potemkin* de Eisenstein, quando marinheiros negros de baixa patente tomaram um navio e apontaram os canhões pela terceira vez para a Guanabara, exigindo melhores soldos e fim dos castigos físicos – como resultado, todos foram presos, mortos, deportados e internados em hospícios pelo governo (Williams, 2001).

Melhor sorte não teve os rebeldes do Contestado (1912 – 1915), movimento milenarista localizado na fronteira entre Santa Catarina e Paraná, liderado pelo mítico monge José Maria e formado por posseiros expulsos e trabalhadores braçais demitidos da ferrovia que agora ligava Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Lutando contra a expansão das relações de mercado levada a diante pelas elites proprietárias de terra apoiados pela República, também foram todos massacrados, com uso de aparatos modernos de guerra, como metralhadoras e aviação (Sevcenko, 1998).

> Conforme a tradição herdada da escravidão, a repressão não se limitava à detenção, mas, dependendo, da ameaça, podia ir ao espancamento sistemático ao exílio na selva, ao fuzilamento sumário, à degola em massa. Em suma, nem lares, nem âmbitos sagrados, nem corpos, nem vidas do ponto de vista dos agentes da ordem, tinham garantias quando se tratava de grupos populares (Sevcenko, 1998, p. 30).

A proclamação da república não fez diminuir o interesse das elites nas exposições nacionais e internacionais. Preparada para o combate cultural (ao passo que já se dedicava com ardor no combate às camadas mais pobres e subordinadas de sua população), o jovem governo republicano não hesitou em enviar delegações as exposições universais de Chicago (1893) e Saint Louis (1904) (Hardman, 1988), sem mudar substancialmente, no entanto, o caráter da representação nacional e seu papel desempenhado na divisão internacional do trabalho, a não ser nos símbolos da república que suplantaram, obliteraram e ressignificaram os do império, e pelo regionalismo crescente, dado ao protagonismo tomado por alguns estados na política econômica nacional (Cizeron, 2009). Tal qual o Império, os pavilhões brasileiros da Primeira República não eram apenas o resultado de um amontoado de produtos da terra.

Ao contrário, nessas ocasiões a República, em uma tentativa de suplantar a monarquia, investia pesado. Eram elaboradas, em conjunto aos mostruários elaborados concorrendo em diversas sessões, verdadeiras corografias, com informativos sobre a geografia, hidrografia, geologia, clima, infraestrutura existente, economia, urbanismo, ocupação do território e tantas outras revelações que os portugueses guardavam a sete chaves do mundo exterior durante a Época Colonial. Tudo para continuar atraindo investidores e imigrantes estrangeiros. Porém, exibia-se agora como uma nação preocupada em fixar suas fronteiras, em delimitar seus limites, em ocupar os territórios do amplo fronte pioneiro do Oeste, e unificar a nação por meio de estradas de ferro e navegação (Cizeron, 2009).

Simultaneamente, nesse período as relações internacionais brasileiras contaram com a atuação decisiva do barão do Rio Branco. Monarquista convicto, sobreviveu à queda do Império, à perseguição política que atingiu as figuras proeminentes do segundo reinado e ao encilhamento, torando-se por sua competência ministro das relações exteriores da República até sua morte em 1912. Defensor da política das soluções arbitradas para disputas territoriais e que conduziu à definição territorial atual das fronteiras do país (Sevcenko, 1998, p. 33)

Nas mãos dos civis, o novo regime consolidava-se em uma atmosfera de euforia e ostentação. Durante o mandato de Campos Sales (1898 - 1902), foi realizado um projeto financeiro para o controle do meio circundante e a estabilização da dívida externa. No plano político, foi costurado as bases que sustentariam a república oligárquica: por um lado estava a política dos governadores, “onde apenas os candidatos aliados à banca situacionista no Congresso tinham seus diplomas eleitorais reconhecidos” (Sevcenko, 1998, p. 33). A degola dos candidatos de oposição era o resultado esperado da comissão verificadora dos poderes, possibilitando a neutralização da ação irrefreada das demais oligarquias estaduais - qualquer uma que desafiasse à rica e poderosa bancada de cafeicultores paulistas e mineiros, cujo domínio sobre os estados mais ricos e populosos do Brasil (São Paulo e Minas Gerais) concederiam o controle sobre a sucessão presidencial – a chamada “política do café com leite”. Segundo Sevcenko (1998, p. 33), “esses arranjos conservadores foram coroados pelo Convênio de Taubaté”, formulado em 1904, que, ao “criar um favorecimento cambial arbitrário à cafeicultura”, fundou as bases do conluio entre elites paulistas e mineiras a qual imporia sua hegemonia política até 1930 (Sevcenko, 1998, p. 33).

O Brasil não se fez representar na Exposição Universal de Paris em 1900 por uma série de motivos. Em primeiro lugar, a Primeira República, representado pela figura diplomática do Barão do Rio Branco, provou via *uti possidetis* que a fronteira da Guiana Francesa com o Brasil estava irregular. Os franceses vinham criando desde 1855 um

quiproquó proposital sobre o rio Oiapoque, usado como divisa pelo Brasil, alegando que este era outro mais próximo ao litoral, chamado Vicente Pizon, fazendo crescer com isso a parcela de território sobre sua jurisdição. A vitória do Brasil na disputa foi reconhecida pelo concerto das potências da época, mas criou novo atrito diplomático com a França, levando a república a não comparecer ao evento (Cizeron, 2009). O segundo motivo era a crise causada pela deflação do encilhamento daquele ano, uma fraude financeira que provocou pânico entre os acionistas, a falência de figuras monarquistas proeminentes e a quebra de vários bancos no Rio de Janeiro (Cizeron, 2009). O terceiro motivo foi causado pela instabilidade política. A república enfrentara uma guerra civil, com a eclosão da revolução federalista no Rio Grande do Sul em 1898. E o federalismo mesmo levou a uma profunda discordância no interior da composição de uma possível participação brasileira, com São Paulo e Amazonas opondo-se e tentando tomar para si a representação principal, o que levou a inviabilização de qualquer projeto (Cizeron, 2009).

Com a república amadurecida, as exposições nacionais tornaram-se largas e mais extravagantes. Em 1908, uma grande exibição nacional celebrou o aniversário de 100 anos da liberação das trocas comerciais entre a América Portuguesa e o Atlântico (Willians, 2001) – um marco na história do Brasil, sua passagem de colônia a Reino Unido a Portugal coincidira com a sua adesão ao nascente capitalismo industrial e o declínio do pacto colonial mercantilista. No período joanino (1808) extinguiram-se os monopólios, os portos foram abertos às nações amigas; instituiu-se a liberdade industrial; criou-se o Banco do Brasil (Pesavento, 1997); surgiram as primeiras instituições de ensino superior; fundou-se o primeiro prelo, o arsenal da marinha, uma fábrica de pólvora, a primeira biblioteca, o primeiro jardim botânico. Todas estas medidas, do mais elementar princípio liberal econômico, político e cultural agora eram comemoradas como um marco civilizatório. Por meio desta exibição "deslumbrante", a "república novíssima suplantava os eventos similares do velho império em fausto, neoclassicismo e luzes feéricas" (Hardman, 1988, p. 95).

Aberta no auge da *Belle Époque* da capital, a exposição nacional de 1908 estabeleceu novos padrões para o imaginário da república civilizada marchando ao acelerado passo da modernidade. "Com a audiência de excedendo um milhão de visitantes para a cidade em miniatura construída aos pés do pitoresco Pão de Açúcar, o evento de 1908 marcou a aurora de uma nova era de planejamento urbano, transporte público, consumismo, e lazer para a capital aburguesada" (Willians, 2001, p. 194).

O momento era fortuito. Se no final do século XIX, a nação enfrentou um momento de estagnação e dificuldade, desde o governo de Campos Sales (1898 – 1902), os efeitos dos

reajustes econômico-financeiros acarretaram em uma espécie de "época de ouro" que se estenderia até 1914 - sustentada pelos preços estáveis do café no mercado internacional, pelo apogeu do ciclo da Borracha no Amazonas e Acre (anexado da após uma guerra da Bolívia), avanços na indústria fabril, estimulados pelos altos preços dos importados e pela farta chegada de capitais e braços do exterior (Gomes, 2006a, p. 226). Foi também um tempo em que se investiu na construção de portos e ferrovias, estimulando-se a produção do país pela expansão de sua rede de transportes. Afinal, "governar é construir estradas", segundo o lema do então presidente Afonso Pena (1906 – 1909). Era possível ouvir o eco da zombaria de Machado de Assis em seu romance *Evolução* de 1884, onde satirizava toda a mistificação em volta da relação entre infraestrutura e política no fim do Império – "o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro" (Assis, s/d, p. 140-6 *apud* Hardman, 1988 p. 92).

Seguindo o sucesso do evento de 1908, as delegações brasileiras fizeram aparição nas exposições internacionais de Bruxelas (1910) e Turim (1911). Nelas, os organizadores constataram que atingiram seus objetivos. Em primeiro lugar, instruíram os espectadores sobre a multiplicidade das riquezas do país e a capacidade já alcançada de utilizá-las. Muitos membros dos autos escalões do governo, elites agrárias e empresários consideravam que a maioria absoluta do povo, que seja brasileiro, quer seja estrangeiro, sequer fazia ideia do que era seu país, de tal forma que estas representações eram importantíssimas no sentido de apresentar o Brasil em sua totalidade a si mesmo e ao mundo. O segundo era o de evidenciar "o largo futuro que o Brasil oferecia ao capital e ao trabalho estrangeiro, tanto no campo como nas indústrias", a espera de bem receber qualquer visitante (não importando sua nacionalidade) que estivesse disposto a investir em novos empreendimentos (Gomes, 2002a, p. 228). No entanto, ainda persistia nestas participações e na exposição nacional o conceito da época do Império de *Indústria* – usada no sentido amplo e englobando todas as atividades produtivas como a agricultura, a pecuária, o extrativismo vegetal e mineral, além da produção fabril emergente (Gomes, 2002).

De fato, a proclamação da república acentuava a necessidade de um aprendizado de novas formas de pensar e viver as relações entre governantes e governados e de participar da política, e as exposições nacionais e internacionais se prestavam a este propósito pedagógico. Afinal, nelas eram exibidos modelos estrangeiros que se mostravam bem-sucedidos disponíveis naquele momento, e eles apontava rumos claros sobre o caminho que o Brasil deveria seguir para transformar-se em uma sociedade moderna e civilizada. Justamente na forma com que o Brasil se mostrava nas exposições nacionais e internacionais, produzia-se

uma imagem de si que deveria ser fixada por sua própria população e pelo mundo, onde idealizava-se esse projeto de modernização importada e exibia-se os seus resultados na prática. Era uma questão de tempo, "ao fazer a lição de casa corretamente" o sucesso seria alcançado em um tempo não muito distante.

Para Sevcenko (1998, p. 27), havia um empenho em "reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos de gestão social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos". Porém, estas esperanças eram mal fundamentadas. A instauração do novo regime não implicava no cancelamento das continuidades herdadas do passado e tão pouco uma reforma institucional faria com que a nação estivesse pronta para emular de forma idêntica a relação base/superestrutura das sociedades industrializadas do centro do capital.

> A compreensão dos fenômenos do subdesenvolvimento e das desigualdades inerentes ao sistema de trocas do mercado internacional levou um longo tempo para germinar e adquirir uma significativa substância crítica entre as elites republicanas (...) E enquanto essa consciência não amadurecia, prevalecia um sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava superado (Sevcenko, 1998, p.27 - 28).

Daí o pouco constrangimento com que os líderes da Primeira República conseguiam quase simultaneamente massacrar sua população "menos adequada" a esses projetos (símbolo dessa herança indesejada) em uma demonstração de barbarismo atroz e participar ou mesmo organizar as festas do progresso, onde se oferecia uma imagem de Brasil harmonioso e cada vez mais civilizado. Apesar das exposições nacionais e das comissões e delegações paras as exposições universais e internacional terem começado durante o Império, elas já serviam naquela época aos mesmos propósitos de superação do passado da Primeira República. Contraditoriamente, por meio da permanência da própria pedra fundamental dessa herança – o sentido da colonização, a exportação de matérias-primas para o mercado internacional e as formas sociais a ela atreladas.

Por um tempo, esse amplo surto de entusiasmo capitalista e a sensação entre as elites brasileiras de que o país enfim havia se posto em harmonia com as forças inexoráveis da civilização e do progresso persistiu. E manifestou-se no ápice de sua autoconfiança na conquista que coroou a Primeira República: a Exposição do Centenário da Independência Brasileira, aberta no Rio em 7 de setembro de 1922. Quase simultaneamente a outro marco cultural importante da cultura Brasileira, sobretudo Paulista – a semana de Arte Moderna de

1922. Como na sua predecessora de 1908, “a Exposição do Centenário foi uma cidade no interior de uma cidade onde as maravilhas da vida moderna dançavam sob iluminação e som” (Williams, 2001, p. 195).

No interior do recinto de exposição, ruas largas cruzavam-se entre os imponentes pavilhões das delegações de todos os Estados brasileiros e de vários países estrangeiros. Da torre erigida bem acima do pavilhão industrial, o visitante poderia “ver” o mundo moderno em uma exibição deslumbrante da urbanização, luz elétrica e tecnologia. Quando a exposição fechou em 1923, mais do que 3,6 milhões de visitantes tinham participado da entrada triunfal da república no interior do clube de elite fundado no famoso *Crystal Palace* (Williams, 2001). Claro, um pouco além do campo de visão dos brasileiros mais nacionalistas e dos delegados estrangeiros os quais estavam maravilhados com o pátio de exposições, os partidos das oligarquias regionais que dominavam a política nacional e a vida econômica estavam lutando contra os desafios impostos pelos interesses locais alienados, oficiais do exército de média patente descontentes, comunistas, trabalhistas radicais, sufragistas e modernistas. Mas no interior da exposição propriamente dita, o centenário da independência brasileira foi uma causa para celebrar-se (Williams, 2001).

De fato, quando a república completou a sua segunda década, a frequência das rebeliões abertas contra a nova ordem também declinou, mas não quanto se poderia desejar. As oligarquias regionais mais poderosas, melhor personalizadas pelas elites latifundiárias do estado de São Paulo e Minas Gerais, mantinham a ordem por eleições de cabresto, acordos de portas fechadas e pelo delicado equilíbrio entre a repressão e a cooptação. A aproximação seletiva aos valores da burguesia europeia reforçava o clamor destas oligarquias em manejar uma sociedade largamente miscigenada e pobre (Williams, 2001). No entanto, o radicalismo trabalhista, manifestado na onda de greves de 1917; o banditismo social, cujo maior exemplo é o cangaço que persistiu no Nordeste até o final dos anos da década de 1930; a revolta dos jovens tenentes contra o governo oligárquico - os 18 no forte de Copacabana de 1922, a Revolta Paulista e a Comuna de Manaus de 1924, a Coluna Prestes (1925 -1927) - e a emergência das classes médias continuavam a testar a noção de “ordem e progresso”, lema positivista da bandeira nacional (Williams, 2001, p. 03). Mesmo com o crescimento do descontentamento com a ordem estabelecida, estas elites carregavam a imagem de que elas eram as verdadeiras representantes das forças da civilização necessárias para triunfar sobre o barbarismo.

Porém, por toda a primeira república, o Brasil não foi capaz de produzir mecanismos capazes de proteger sua economia do alto grau de exposição externa que sofria, em função de

sua total dependência do café exportado. Por isso, com os sinais da crise, ainda em 1928, e com a posterior queda vertiginosa dos preços desse produto no mercado internacional, muito do equilíbrio político da República também foi abalado. Segundo Ângela de Castro Gomes:

> A partir de 1929 ficou clara a impossibilidade de se continuar sustentando uma economia agroexportadora praticamente baseada num único produto, segundo princípios que preconizavam uma pequena intervenção do Estado. Os custos políticos, sociais e econômicos eram altos demais. O Brasil precisava voltar-se mais para dentro, e o Estado precisava ampliar sua área de atuação, como estava ocorrendo em todo o mundo. Para tanto, tinha que atentar para seu mercado interno, diversificar sua agricultura e dar mais atenção aos setores comercial e industrial (Gomes, 2002a, p. 236).

Abalado pela Grande Depressão e pelo crescente descontentamento da população, expressado sobretudo por meio dos movimentos armados tenentistas à política do "Café com Leite", a Primeira República testemunhou o fortalecimento da crítica nacionalista aos modelos cosmopolitas e liberais então vigentes, dando origem a "novos discursos nativistas que se tornaram o cimento ideológico do populismo em gestação" (Sevcenko, 1999, p. 37). O golpe fatal ao impopular e abalado regime foi desferido na Revolução de 1930, a qual, apesar de ter sido feita de cima para baixo, pelas elites em conluio a outros grupos da sociedade brasileira, colocou fim à *Belle Époque* tropical e à república oligárquica.

5.2. A primeira metade da década de 1930 no Brasil: um panorama desanimador

A experiência política da nação durante a primeira metade da década parecia justificar a mais pessimista das avaliações para os observadores contemporâneos. Segundo Skidmore (2010) a coalizão revolucionária que se sublevou contra o governo federal, em outubro de 1930, era um agrupamento eclético de nacionalistas radicais, reformadores liberais e políticos da velha guarda insatisfeitos. Alguns revolucionários tinham vagas noções de modificações socioeconômicas abrangentes; outros visavam principalmente corrigir os abusos políticos, através de reformas eleitorais; havia também quem tomou partido contra Washington Luís por descontentamento com sua obstinada insistência em fazer com que o governador de seu estado natal, São Paulo, fosse escolhido como candidato "oficial" para sucedê-lo à Presidência (Williams, 2001, p. 03 - 04).

Os elementos de oposição, liderados pelas máquinas políticas estaduais de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, entraram na campanha sob a bandeira da Aliança Liberal, esperando colocar no Palácio presidencial do Catete a figura de Getúlio Vargas, governador do Rio Grande do Sul, então com quarenta e dois anos (Skidmore, 2010).

Derrotado nas apurações, alguns aliancistas jovens e mais radicais, chefiados por Oswaldo Aranha, advogado numa pequena cidade, que fora secretário no governo estadual de Vargas, recusaram-se a aceitar o veredicto eleitoral e planejaram a revolta que, em outubro, levaria Washington Luís ao exílio (Hilton, 1977).

Uma vez terminada a luta armada, a coalizão revolucionária logo começou a desintegrar-se, afinal, o que as unia era um inimigo comum, não as políticas para o futuro do novo regime, sobre as quais cada espetro tinha um posicionamento definido (ou não). Ao chegar ao poder, Vargas e seus aliados regionais rapidamente começaram a expandir e fortalecer o poder do governo federal. Agências preexistentes receberam poderes adicionais para controlar a produção agrícola, as taxas de alfândega e os preços das mercadorias; novas agências federais passaram a coordenar políticas nacionais de educação, saúde, relações de trabalho, políticas industriais e comércio; o Estado assumiu uma atitude mais conciliadora eram relação aos trabalhadores, estendendo a eles certas proteções na indústria privada e na prestação de serviços (Williams, 2001).

Inicialmente, o governo provisório justificou essas medidas pouco usuais como necessárias para lidar com a crise econômica e para reformar as atrofiadas instituições públicas. A chamada por medidas emergenciais gradualmente deu lugar a uma emergente cultura política construída em volta do estado intervencionista, cuja presença palpável manifestava-se em cada casa, sala de aula, hospital e local de trabalho (Williams, 2001). Vargas e seus conselheiros acreditavam que a expansão dos poderes federais como necessárias para agarrar novas oportunidades econômicas e políticas com maior facilidade, além de impedir o retorno do liberalismo oligárquico (Williams, 2001).

Justamente por isso, os primeiros dois anos do governo ditatorial de Vargas caracterizaram-se pelo constante tumulto político (Skidmore, 2010). Obrigando-o a manobrar cuidadosamente entre aqueles que pediam o retorno do governo constitucional e os elementos radicais tenentistas liderados por homens como Aranha, que serviu à Revolução primeiro como Ministro da Justiça e, posteriormente, como Ministro da Economia; como General Pedro de Goés Monteiro, que comandou os exércitos rebeldes; e como João Alberto, que se tornou interventor federal em São Paulo (Hilton, 1977). As ambições regionalistas complicaram ainda mais a situação, já que os líderes paulistas se ressentiam da rápida ascendência política dos gaúchos sulistas. A agitação dos primeiros dois anos de Governo Provisório culminou com uma Guerra Civil – a revolução constitucionalista - de três meses, que teve como base o Estado de São Paulo, o qual, apoiado por alguns descontentes da velha

guarda de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul, se colocou contra o resto do Brasil (Hilton, 1977).

Encabeçada pelos elementos constitucionais liberais da classe média e pela oligarquia paulista derrotada em 1929, ela girava sobre a demanda pelo estabelecimento de uma nova constituição, pois desde a revolução de 1930, o Brasil vivia em estado de exceção. Mas se ela eventualmente derrubasse Vargas e restaurasse o liberalismo agroexportador e o poder das elites agrárias, um tanto melhor para os rebeldes.

Após o esmagamento da rebelião paulista, as energias políticas da administração foram canalizadas para a tarefa de pacificar São Paulo, de enfrentar uma severa crise política em Minas Gerais ocorrida pouco depois, em 1933, que levou a várias renúncias em nível ministerial, bem como de organizar e supervisionar uma assembleia constituinte (Hilton, 1977).

Com a eleição de Vargas pela Constituinte para um período presidencial de quatro anos e com a promulgação de uma nova constituição, o novo sistema político novamente se abriu:

> A constituição de 1934 foi um produto híbrido. Como documento jurídico, deu realidade, em grau notável, aos ideais tanto do liberalismo político como do reformismo socioeconômico. Os constitucionalistas liberais podiam alegrar-se com o fato de, apesar de a estrutura federal ser muito parecida com a da República Velha, haver novas garantias de eleições livres, asseguradas pelo Código Eleitoral de 1932 e pelo Tribunal Eleitoral, órgão federal com poderes para supervisionar eleições e contar os votos. Havia também um novo e mais complexo conjunto de garantias de um Judiciário imparcial. Os tenentes, de outro lado, podiam festejar a declaração constitucional de responsabilidade do novo governo nas áreas do desenvolvimento econômico e bem-estar social, especialmente descritas nas cláusulas sobre a 'Ordem econômica e Social' (Skidmore, 2010, p. 52).

Eleições para as legislaturas estaduais (que logo após elegeram os governadores) foram realizadas em outubro de 1934, e confirmaram a influência dos líderes estabelecidos nos principais estados – "Armando Salles de Oliveira em São Paulo, Flores da Cunha no Rio Grande do Sul e Beneditto Valladares em Minas Gerais" (Skidmore, 2010, p. 52). Aos poucos, as forças oligarquias regionalistas aglutinavam-se e reorganizavam-se para tentar retomar o poder por via legal e constitucional nas eleições presidenciais de 1938.

Porém após a constituinte, os dois principais grupos políticos da revolução de 1930, os constitucionais liberais e os tenentes, começaram a perder coesão na medida que as linhas ditadas nos anos inicias da revolução também perdiam relevância. Os constitucionais liberais, representantes dos anseios das classes médias urbanas do Brasil, caíram em descrédito quando o seu núcleo mais influente, os paulistas, foram derrotados em 1932. Já os tenentes, sem

grande apoio popular, mas de considerável poder militar, apesar de sua influência inicial no gabinete de Vargas, acabaram divididos entre si, enquanto Vargas, agora senhor da situação, empregava apenas aqueles que fossem a ele convenientes (Skidmore, 2010). A política brasileira estava tornando-se mais radical, da mesma forma que se radicalizava também a Europa.

A desintegração das agremiações políticas pré-revolucionárias coincidiu com o surgimento dos primeiros partidos de massa brasileiros. Segundo Skidmore (2010) a esquerda encontrava sua expressão organizada no Partido Comunista Brasileiro e no seu subproduto de breve duração, a Aliança Nacional Libertadora, criada em 1934, baseada nas frentes populares de centro-esquerda da Europa, como ocorrido na Espanha e França. Seu presidente honorário era Luís Carlos Prestes, o comandante da coluna rebelde que colocou a causa do tenentismo em destaque nos anos da década de 1920, ao derrotar as tropas federais por dois anos no interior do Brasil e seus principais componentes eram eleitores de classe média que se seduziam pelo progressismo no interior do liberalismo que professavam, em conjunto a militares e sindicatos de trabalhadores. Seu programa era radial, anunciava o cancelamento da dívida externa, a nacionalização das propriedades de estrangeiros e a extinção dos latifúndios.

Ainda de acordo com Skidmore (2010), do outro lado do espetro político ganhava força os integralistas de Plínio Salgado, aclimatação brasileira de partido protofascista cujos membros que vestiam camisas verdes, faziam comícios massivos e proclamavam vociferantes as virtudes de Deus, Pátria e Família. Seus seguidores eram também adeptos da violência de ruas e entravam em choques esporádicos com membros da esquerda radical. Criada em 1931, o integralismo explorava a crescente suspeita da classe média de que os problemas econômicos e políticos da depressão talvez pudessem ser resolvidos recorrendo aos métodos extremistas em voga na direita europeia da época (Skidmore, 2010).

Tudo parecia indicar que o fim definitivo se aproximava para o governo Vargas. Além da mudança veloz na conjuntura política representada pelo surgimento da ANL e do integralismo, as Eleições presidenciais estavam marcadas para 1938 e como Vargas foi eleito presidente pela nova assembleia constituinte em 1934, ele também era proibido por lei de suceder-se a si mesmo. Mas um deslize da ANL e do PCB foi a chance de ouro para que Vargas se perpetuasse no poder, criando por meio destes eventos um clima político de profundo pessimismo em relação a política representativa liberal e com o estado democrático de direito, o qual convenceu lentamente a classe média e os militares de que medidas enérgicas precisavam ser tomadas para preservar os interesses da nação (Skidmore, 2010).

Em um comício em 5 de julho de 1935, Prestes ameaçou o *status quo* com uma revolução que seria desencadeada por meio do movimento (Skidmore, 2010). Vargas não perdeu tempo e mandou prender Prestes e muitos outros líderes de esquerda, fechando a Aliança. As garantias constitucionais foram suspensas. O congresso era dominado pelas elites agrárias e setores da classe média, alarmados com esta ameaça "bolchevique", concederam a Vargas os poderes especiais que ele desejava para alcançar seus propósitos objetivos (Skidmore, 2010). Neste sentido, os Integralistas aproximaram-se do governo e tomaram as ruas, acossando ainda mais a esquerda.

Com o caminho legal bloqueado para o poder e com a dissolução da ANL, o a ala mais revolucionária do PCB compreendeu que a política de frente popular era ineficaz e recorreu a força das armas (Skidmore, 2010). Em novembro de 1935, as guarnições de Natal e Recife se amotinaram e começaram uma precária revolução, totalmente dessincronizada em relação ao Sul, onde as notícias vindas do Norte animaram militares e membros remanescentes da ANL a uma tentativa desesperada de tomar a cidade do Rio de Janeiro liderada por Prestes, que falhou pela sua total falta de articulação. Em um curto período de tempo, todos os rebeldes foram mortos ou presos e a revolução sufocada. Vargas agora tinha a justificativa ideal para reprimir a esquerda e eliminá-la do jogo político: o perigo da traição armada (Skidmore, 2010).

Testemunhando os eventos, o congresso aumentou os poderes emergenciais do governo federal; foi instaurado estado de sítio; foi aprovada três emendas constitucionais que endureceram a Lei de Segurança Nacional, dando a Vargas o virtual controle do Exército. A esquerda foi brutalmente dizimada pelo Estado policial que se impôs e Prestes foi preso e torturado por anos. Milhares de suspeitos de ameaça "subversiva", civis ou militares foram encarcerados (Skidmore, 2010, p. 56). O regime começou a se fechar. Novos poderes emergenciais foram dados pelo congresso a Vargas e a repressão entrou no parlamento, com a prisão de senadores e deputados.

Apesar da violenta repressão à esquerda, novas eleições foram convocadas em 1936, conforme prescrito pela constituinte de 1934. Com Vargas fora da corrida eleitoral, novas alianças políticas foram estabelecidas. Em 1937, assinalaram-se as candidaturas. Do lado da União Democrática Brasileira, estava o governador do estado de São Paulo Armando Salles de Oliveira (Skidmore, 2010). Ele era um autêntico porta-voz do liberalismo constitucional, congregando a sua volta tanto as elites oligárquicas derrubadas em 1929 quanto os liberais de classe média, sobretudo de São Paulo. Salles de Oliveira declarava sua confiança na capacidade do Brasil de ser governado pelo processo democrático, dispensando métodos

totalitários para lidar com a “ameaça bolchevique”. Prometendo tomar em favor da causa liberal os procedimentos de publicidade e propaganda de regimes como Itália, Portugal e Alemanha, Salles de Oliveira acreditava que a constituição agora apoiada pelas massas poderia reciprocamente garantir as bases de uma robusta democracia social (Skidmore, 2010).

O segundo candidato era José Américo de Almeida, ex-tenente e político da Paraíba. Líder da aliança liberal em 1930 e porta-voz de políticas nacionalistas autoritárias – conforme exigidas pelos tenentes – era o candidato preferido das classes sociais mais baixas por suas promessas demagógicas de entender a elas mais direitos políticos, econômicos e sociais. Era informalmente conhecido como o candidato do governo, apesar de Vargas nunca ter declarado seu apoio (Skidmore, 2010).

Desejando ter uma ampla margem de manobra possível, Vargas não apoiou nenhum candidato, nem mesmo Plínio Salgado, o representante dos Integralistas. Conselheiros pessoais de seu gabinete diziam a Vargas que apenas ele poderia salvar o Brasil dos extremos da esquerda e da direita (Skidmore, 2010). Com os poderes excepcionais dados pelo congresso para reprimir a esquerda, Vargas tinham em mãos as ferramentas para eliminar o sectarismo político e, enfim, colocar em prática a reorganização da nação da forma que melhor se parecesse por meio de um estado autoritário, sem os freios impostos pelo liberalismo político. Conforme se desenrolou o ano de 1937, percebesse que Vargas aceitou estes conselhos.

Verdade seja dita, os líderes governamentais, diplomatas, oficiais superiores do exército e da marinha, empresários e intelectuais alinhados a Vargas estavam ansiosos com o estado da política internacional, que influenciou completamente as ações tomadas pelo governo em 1937 no sentido de pôr em prática seu plano para estabelecer um estado autoritário e abandonar a democracia. A Manchúria, o Grande Chaco, a Abissínia, a Renânia e a Guerra Civil Espanhola tinham um grave significado. A referência da civilização e dos modelos de modernização social brasileiros sempre apontaram para o Atlântico norte. Mas a imagem que chegava a esta elite nos anos da década de 1930 era a de que uma turbulência sem precedentes estava a ponto de irromper.

Diplomatas e ministros como Afrânio de Melo Franco, Carlos Martins, General Góes Monteiro e Aranha traziam notícias assombrosas a Vargas entre 1932 e 1935 sobre o ritmo frenético do rearmamento e da indústria bélica nas nações do atlântico norte, sobre preparativos para uma nova conflagração mundial e sua inevitabilidade, sobre a loucura coletiva da Europa e o possível fim da civilização nela baseada (Hilton, 1977, p. 32). Se a Alemanha Nazistas era vista pelos diplomatas brasileiros como o “Centro da Tormenta”

(1977, p. 33), a Espanha Republicana como "ameaçada de uma ruptura de aneurisma" (1977, p. 32), e o Japão estava sendo envolvido por um "nacionalismo irrequieto e insaciável" (1977, p. 39), a instabilidade e indecisão da França, "tão cara e tão querida pelos mais tradicionais membros do Itamarati", irritava profundamente por sua impotência:

> 'A França, a *nossa* França, parece mulher que chegou à menopausa', gritava em 1933, com profunda irritação, o representante brasileiro em Berlim. Quando visitou a capital francesa no ano seguinte, o conselheiro da Embaixada de Londres encontrou uma 'anarquia geral', que lhe recordou os 'dias inquietos que precederam o Fascismo em Roma'. A embaixada em Paris era uma testemunha entristecida das divisões internas da França e do sinistro desafio do outro lado do Reno. A França estava vivendo 'uma das piores crises da sua história...', escreve em caráter particular um oficial da Embaixada em 1935, 'fala-se abertamente em guerra...'. Os relatórios oficiais apoiavam esse ponto de vista. 'No estado atual das coisas', afirmou o encarregado de negócios, 'um nada poderá provocar a catástrofe' (Hilton, 1977, p. 32 - 33).

Alarmados com o rumo tomado pelo mundo a partir da década de 1930, essa inteligência governamental procurava compreender a essência da crise econômica e política em curso e a motivação dos comportamentos dos Estados frente a outros Estados. Sua principal tarefa era enquadrar o Brasil da melhor forma possível neste conturbado esquema internacional para dessa forma servir com maior conveniência e segurança os interesses nacionais. E diante do clamor quase global pela guerra, o Brasil sentia um perigo iminente à sua integridade territorial. "O Brasil, sem exército, sem marinha e dividido até a medula, é zero à esquerda na vida internacional" confessava com amargura o ex-ministro do exterior Felix Pacheco (1930 s/p *apud* Hilton, 1977, p. 28 - 29).

De fato, o medo da Guerra marcou todo o Governo Vargas ao longo dos anos 1930. Iniciada ele própria em um conflito armado, o governo enviou diplomatas para ajudar a encerrar a Guerra do Chaco (1932 -1935) por medo que o confronto entre Bolívia e Paraguai pudesse ameaçar o território brasileiro (Williams, 2001). A revolução constitucionalista de 1932 foi uma guerra civil que, apesar de breve, introduziu os horrores bélicos modernos ao Brasil – aeronáutica, canhões ferroviários, trincheiras, metralhadoras, tanques de guerra, bombardeios às cidades. Apesar de vitorioso, o governo federal constatou sua fraqueza militar e o potencial de regiões industrializadas e populosas do país, como São Paulo, se bem preparadas, de proclamar a secessão irremediavelmente amparada por um complexo bélico invejável.

O aumento das tensões políticas no atlântico norte se fez sentir no Brasil por meio da cuidadosa posição equidistantes negociada entre Alemanha Nazista, Estados Unidos da América e Grã-Bretanha, na época os principais parceiros comerciais do Brasil. A chegada de

refugiados judeus fugindo das perseguições na Europa e o medo tanto da infiltração do nazismo nas comunidades alemãs do Sul quanto do imperialismo japonês nas colônias nipônicas do Sudeste continuamente relembravam sobre a instabilidade na Europa poderia atingir o Brasil a qualquer momento (Williams, 2001).

Para piorar a situação a economia do país era desequilibrada e não existia um mercado nacional integrado. Em 1930, a indústria estava ainda em seu estágio de adolescência; e a tradicional dependência brasileira da exportação de produtos primários – o café constituía mais de 61% do total das exportações durante o período 1889 – 1933 – submetia as finanças nacionais às flutuações do mercado internacional (Hilton, 1977).

O impacto da Depressão foi marcante: os preços do café caíram em 1931 a apenas um terço daqueles que haviam predominado durante os cinco anos anteriores à crise. Juntamente com a instabilidade financeira, havia o problema da capacidade militar, considerada por técnicos brasileiros e estrangeiros como deficiente sob todos os aspectos, particularmente em termos de material e transportes (Hilton, 1977).

A grande massa dos aproximadamente 35 milhões de habitantes, que era a população do país em 1930, concentrava-se em aglomerados urbanos, ao longo de uma costa bastante irregular continental, o que significa que o imenso interior do país era em grande parte desabitado (Hilton, 1977). Na verdade, havia menos de um habitante por milha quadrada na grande bacia amazônica e nas áreas adjacentes. A rede de transportes do país era acentuadamente inadequada para seu tamanho, fato permanentemente lamentado pelos planejadores militares com consciência geopolítica. Na época da Revolução de 1930, o Brasil possuía um total de pouco mais de 76.000 milhas de estradas, a maioria das quais sem pavimentação. Em 1934, a extensão das ferrovias era inferior a 21.000 milhas (Hilton, 1977). As comunicações com o interior apresentavam um desenvolvimento adequado apenas no Sudeste; por conseguinte, o Norte e o Nordeste, a partir do centro político e industrial da nação, só podiam ser alcançados por navio ou avião. A qualidade dos recursos humanos era negativamente afetada por graves problemas de saúde e alimentação. A taxa de mortalidade infantil, mesmo em áreas urbanas era bastante elevada. Na cidade nordestina do Recife, por exemplo, 27% das crianças nascidas não chegavam a completar um ano de vida. Mais tarde, já em 1940, cerca de 40% dos recrutas seriam rejeitados pelas forças armadas por razões físicas (Hilton, 1977).

No campo cultural, o Brasil estava distante da possibilidade de levar o crescente clima belicoso para o âmbito da guerra ideológica que a França tentou perpetrar para defender-se na Exposição Internacional de 1937. Caracterizações pejorativas da cultura

brasileira em circulação entre a elite e a audiência popular no Atlântico Norte, a tempos irritavam os interesses comerciais e culturais do Brasil. Para fazer as coisas ainda piores, a grande depressão, o crescimento do isolacionismo político e do nacionalismo cultural na Europa, e um corte profundo nos fluxos de imigração internacional alienaram o Brasil do imaginário Ocidental, tornando duplamente difícil para o governo Vargas capturar a atenção mundial (Williams, 2001).

A cultura brasileira não era desconhecida como um todo no Atlântico Norte durante a Grande Depressão, mas nenhum brasileiro conquistou a celebridade internacional atingida pelo historiador e diplomata Manuel Oliveira Lima, o aviador pioneiro Santos Dumont, ou Tarsila do Amaral, a pintora de vanguarda que cativou a cena artística Parisiense nos anos da década de 1920 (Williams, 2001). No início da década de 1930, a arte e a arquitetura brasileiras tiveram pouco impacto no cenário internacional. A obra *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre e a obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha, dois trabalhos de ciências sociais que atraíram larga audiência internacional uma vez traduzidos para o Inglês no período pós-primeira guerra já tinham feito seu impacto sobre o imaginário dos estrangeiros sobre o Brasil. "As massas nos Estados Unidos e na Europa preferiam ver o Brasil como no filme exótico onde Fred Astaire e Ginger Rogers podiam dançar e amar, como eles fizeram em 1933 quando a RKO Radio Pictures lançou *Flying Down to Rio*" (Williams, 2001, p. 199).

Enfrentando o desinteresse, as mistificações e os romantismo deslocado dos estrangeiros, o regime Vargas formulou um plano para melhorar o perfil da nação nos círculos internacionais. Em 1935, abriu escritórios de comércio exterior em Nova York, Paris e muitas outras capitais da Europa, para promover o comércio brasileiro (Williams, 2001). Enquanto isso, os ministros das relações exteriores e agencias oficiais de propaganda procuravam por oportunidades de cultivar uma imagem positiva do Brasil, especialmente entre os representantes comerciais e agências de viagem nos Estados Unidos e na Europa Ocidental (Williams, 2001).

Internamente, a orientação autoritária do governo Vargas durante o período, mesmo no momento constitucional, constituiu sua base social de sustentação a partir da moderação entre repressão e doutrinação política. Aproveitando-se do exemplo dado pelas formas de comunicação empregadas pela extrema direita que se multiplicava na Europa nesse período, as autoridades federais passaram a utilizar suas técnicas de publicidade e propaganda, especialmente por meio do suporte do rádio. Neste sentido o noticiário diário da "*Voz do Brasil* estava assentado sobre o nexo simbólico da voz dramatizante de Vargas, irradiada, recebida e incorporada como a expressão do *animus* da nação" (Sevcenko, 1998, p.38).

Segundo Sevcenko (1998), o envolvimento do presidente com diversos suportes midiáticos, como cinema, teatro, disco, gravura popular, humor gráfico e até mesmo o Carnaval, revelaram a prática inédita no Brasil de apelar para a percepção sensorial e subjetiva do público, produzindo afetos íntimos e forjando consensos baseados na dinâmica dos instintos muito mais efetivos para a consolidação da ordem coletiva do regime do que o uso da racionalização dos discursos.

Pareceria natural uma tendência, no interior deste quadro, do governo Vargas a usar as exposições para estes propósitos. Porém, inicialmente não. Nos primeiros anos o Regime de Vargas inicialmente exibiu limitado interesse nas exposições, as quais pareciam extravagâncias desnecessárias durante a grande depressão internacional (Cizeron, 2009). Nesse sentido, o interesse pessoal de Vargas nas exposições foi limitado às periódicas aparições de espetáculos de comércio internacional anualmente organizadas pelo governo do distrito federal (Williams, 2001).

A instabilidade política e a falta de fundos inviabilizaram a participação brasileira de uma maneira satisfatória nas exposições internacionais sediadas em Chicago (1933-34) e Bruxelas (1935) (Dantas, 2010). Mas no final de 1935, com a economia nacional mostrando sinais iniciais de recuperação, servidores públicos de escalão intermediário no interior do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio começaram a considerar organizar uma exposição nacional para exibir as reformas econômicas e sociais trazidas pela revolução de 1930 (Williams, 2001).

Os planos iniciais para a exposição nacional a imaginaram enquanto um evento compreensível que reuniria amostras do melhor em ciência e artes; da produção mineral e agropastoril; da atividade industrial; do setor de energia; da rede de transportes e construção civil; dos trabalhos públicos; do comércio; e turismo, esportes e lazer (Williams, 2001). Esse sistema de classificação preliminar diferia pouco das exposições pré-1930. Ela representava, no entanto, um distanciamento do foco sobre as artes, técnicas e empreendimentos coloniais que se distinguiram nas exposições “universais” organizadas em Chicago (1933) e Bruxelas (1935).

Em agosto de 1936, Vargas aprovou uma proposta para organizar uma exposição nacional para ser sediada no Rio de Janeiro em março de 1938. Significativamente, o plano continha disposições proibindo pavilhões individuais dos estados – uma reversão explícita das exposições anteriores e dos espetáculos comerciais. O plano também prescrevia a rotulação dos produtos indicando o tipo e a categoria comercial, mas não sua proveniência. Apesar dos planos subsequentes poderem ter permitido a São Paulo e a Minas Gerais organizado seus

próprios pavilhões, o antiregionalismo estava infiltrando-se nas políticas de estado, denunciando as intenções futuras do regime (Williams, 2001).

Foi neste contexto que, em 1935, o Brasil recebeu o convite para participar da Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna, festa marcada para o dia 1 de maio de 1937. O Brasil ainda era Império quando se fez representar em Paris pela última vez - a um pouco menos de cinquenta anos atrás.

5.3. Um convite para a exposição internacional de 1937

O BIE (*Bureau International des Exposition*), passou a regular em nível mundial a organização das exposições universais a partir dos anos 30. A determinação do status de impacto do evento, de sua cidade sede, da periodicidade e do orçamento limite dependia das decisões desta instituição. Porém, mesmo com tamanho poder de controle, a jurisdição do BIE sobre as exposições ainda encontrava limites em 1937. O convite das nações para as exposições, por exemplo, sempre dependeu muito mais dos resultados das relações bilaterais entre o país anfitrião e seus convidados do que de uma gestão internacional propriamente dita. Segundo David Cizeron (2009), quando se tratava de deliberar se uma nação tomaria ou não parte em uma exposição universal, existia duas instâncias diplomáticas diferentes, porém complementares, responsáveis pelas negociações. Em primeiro plano, estavam as relações bilaterais entre chefes de Estado, mediadas pelos embaixadores e eventualmente cônsules. Em segundo plano, as relações bilaterais entre os delegados de um país e os responsáveis pelas sessões estrangeiras da exposição universal em questão (Cizeron, 2009).

Conforme Cizeron, as negociações deveriam seguir uma série de etapas definidas pelo protocolo do convite. Prática que se perpetuava ao longo do ciclo das exposições universais do século XIX e início do XX, o protocolo aprimorava-se e reafirmava-se a cada edição, foi também obedecido em 1937 e era constituído de duas partes. A primeira etapa era o anúncio da exposição e de suas circunstâncias – que ocorreu em julho de 1935, quando o adido comercial da Embaixada da França no Rio de Janeiro comunicou ao governo brasileiro que a Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna estava programada oficialmente para ocorrer no decurso de 1937 (Brasil, 1935).

Em segundo lugar, é realizado o convite propriamente dito e são divulgados os pontos do regulamento que a nação convidada deve obedecer, se desejar se fazer representar no evento. Este aviso simultâneo é realizado com dois a três anos antes da abertura da exposição (Cizeron, 2009). O que ocorreu em agosto de 1936, quando o diretor geral do

Departamento Nacional de Indústria e Comércio João Maria de Lacerda apresentou o referido convite na reunião do Conselho Federal de Comércio Exterior - realizada na presença do presidente Getúlio Vargas. Lacerda o encaminhou em conjunto a um parecer sobre a importância de se realizar a representação brasileira na exposição de Paris, "sujeitando-a, contudo, a certas restrições, de acordo com o programa oficial do referido certâmen" (Brasil, 1936, p. 551). A sua aprovação por unanimidade foi a primeira confirmação real de interesse por parte do governo federal em organizar uma representação oficial brasileira no evento.

No entanto, as negociações ainda se arrastariam por mais cinco longos meses, antes que algo de concreto fosse feito pelo poder público, tendo em vista o tempo curto para a realização dos preparativos, menos de um ano até a abertura da exposição em 1° de maio de 1937. A morosidade com que se tratava o assunto ia além dos entraves burocráticos, devia-se, sobretudo à falta de capital financeiro por parte do governo para patrocinar a representação nacional.

Ao longo dos dias 18 e 19 de janeiro de 1937, a possibilidade da participação brasileira na exposição internacional de Paris novamente foi alvo de debate e retornou a pauta no Conselho (A Noite, 1937a, p. 25). Com um novo parecer, o político Euvaldo Lodi reiterou a posição anterior de Lacerda sobre a importância da representação nacional na feira, não sem antes criticar as normas de trabalho do Conselho, propondo novos métodos de análise e discussão para facilitar e acelerar a avaliação dos processos a este submetido (Brasil, 1937a, p. 42). Aprovado pelo Conselho, o parecer de Lodi fizera com que tudo começasse a se resolver rapidamente, como que por encanto – as ordens começaram a ser expedidas com presteza para providenciar rapidamente o necessário para que o Brasil se fizesse representar em Paris. Ao que tudo indica o que foi informado por Lodi ao Conselho Federal nesta reunião, para levar a tal mudança de ânimo, era a proposta "irrecusável" do governo francês ao Brasil.

Quem comunicou oficialmente esta proposta ao Presidente Getúlio Vargas foi Agammenon Magalhães, ministro do Trabalho, Indústria e Comércio. Segundo o ministro, após a reunião, o Conselho Federal de Comércio Exterior o informou que a França tanto havia reservado de antemão um terreno no local de exposições para o Brasil quanto se propôs a construir gratuitamente o Pavilhão Brasileiro, "como, aliás, tem procedido com outras nações, apenas correndo por conta do erário brasileiro o ônus da respectiva decoração interna" (Brasil, 1937b, p. 48). Tendo em vista estas vantagens, o ministro disse a Getúlio Vargas – "tenho a honra de declarar a V. Ex. que há toda a conveniência nessa representação" (Brasil, 1937b, p. 48). Para oficializar o aceite brasileiro ao convite de tomar parte na Exposição Internacional

de Artes e Técnicas da Vida Moderna, concluiu Agammenon Magalhães, o governo deveria tornar efetiva a reserva do terreno com o governo francês, por meio do diretor do escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Paris, João Pinto da Silva (Brasil, 1937b).

Diante deste pronunciamento, encaminhado em despacho para o gabinete da presidência em 22 de janeiro, na mesma data o periódico *O Estado de São Paulo* já dava como certa a participação oficial do Brasil na Exposição Internacional de 1937, "constituindo evidentemente um excelente motivo para divulgação e propaganda econômica, comercial e cultural" (Havas, 1937a, p. 02). No dia seguinte, Getúlio Vargas respondeu brevemente à mensagem de Agammenon Magalhães - "Ante a unanimidade dos pareceres concordo com a representação do Brasil na Exposição" (Brasil, 1937b, p. 48).

Com o este consentimento oficial da Presidência da República, começava então a série de malabarismos da burocracia brasileira para providenciar em menos de quatro meses todo o necessário – a verba destinada a financiar os custos, um espaço no recinto de exposição; o pavilhão, a decoração interna; os mostruários para os estandes; o material midiático e pedagógico; a excursão oficial de cientistas, artistas e industriais; os representantes para os congressos; e quem sabe a realização de uma exposição nacional prévia, como uma forma de escolher os melhores produtos brasileiros para representar a nação no exterior...

A primeira medida para formar esta representação foi a solicitação por financiamento governamental. De longe o passo mais complicado, tendo em vista a demora da máquina administrativa para liberar a verba ante a escassez de tempo. O primeiro pedido veio em 22 de janeiro de 1937, da parte de Agammenon Magalhães, que para destinar "melhor apresentação do nome do Brasil" pediu a Getúlio Vargas "a soma de 600:000$000, independente do que seja possível obter dos Estados, a fim de custear todas as despesas de instalação do Pavilhão Brasileiro" (Brasil, 1937b, p. 48).

Começava assim um longo ritual burocrático, marcado por despachos, deferimentos, vetos, votações, encaminhamentos, recessos... Vargas consentiu com o financiamento, mas, no entanto, vetou a concessão de cem contos dos seiscentos solicitados por Magalhães, argumentando que a soma deveria ficar nos quinhentos fixados nos pareceres anteriores aprovados pelo Conselho Federal (Brasil, 1937b). Com a aprovação do presidente, Magalhães encaminhou o pedido de abertura de crédito especial ao Ministério da Fazenda. O ministro da Fazenda Arthur de Souza Costa retornou "novamente" a solicitação a Getúlio Vargas quatro dias depois (A Noite, 1937b, p. 33), lembrando que

> O assunto já foi apreciado por V. Ex. que houve por bem em concordar com a representação de nosso país, determinando a concessão de recursos no montante de 500:000$. Nestas condições, tenho a honra de solicitar que se digne V. Ex. providenciar junto à Câmara dos deputados, no sentido de ser autorizada a abertura de um crédito especial, desde já, pelo Ministério do Trabalho Indústria e Comércio, na importância de 5000:000$, para atender as despesas com a representação nacional naquele certâmen, mediante as operações de crédito que se tornarem necessárias (Brasil, 1937c, p. 17).

Getúlio Vargas foi encaminhar, conforme solicitado, o pedido de autorização à concessão de crédito à Câmara dos Deputados. Porém, esta estava em recesso no fim de janeiro e apenas estava disponível para votar em 30 de março, quando "a Câmara, passada as férias da Páscoa, prometeu reanimar-se" (A Noite, 1937c, p. 04). De acordo com o periódico *A Noite*, até àquela altura, nem mesmo o novo orçamento que fixava a despesa da República para o exercício de 1937 tinha sido votado (A Noite, 1937c). Passada 72 horas de votação, foi aprovada o projeto 117-A, a qual autorizava o executivo a abrir o crédito para atender as despesas da representação brasileira na Exposição de Artes e Técnicas da Vida Moderna (A Batalha, 1937a).

Dia 03 de abril, o Diário Oficial da União declarava que a Lei N. 414 de 2 de abril de 1937 autorizava o poder executivo a conceder o crédito requerido, revogando-se todas as disposições ao contrário (Brasil, 1937d). Getúlio Vargas sancionou por sua vez o projeto de Lei dois dias depois **(**Correio da Manhã, 1937a, p. 03). Finalmente, após dois meses de espera, o Ministério do Trabalho tinha a concessão do crédito especial para pagar as despesas da representação brasileira na exposição de Paris, possuindo, no entanto, menos de um mês para constituí-la antes da abertura oficial da feira (Brasil, 1937e).

Enquanto era providenciado o crédito para financiar a participação brasileira na feira, Agammenon Magalhães criou em 23 de janeiro a Comissão da "Casa do Brasil" na Exposição Internacional de Paris de 1937. Segundo o ministro, ela deveria atuar de modo que:

> articulando os elementos de ação e promovendo medidas complementares, coordene as atividades indispensáveis à realização do programa do aludido certâmen, procurando inclusivamente, obter do governo dos Estados e do Distrito Federal, uma colaboração eficiente e rápida, no intuito de tornar mais completa, útil e interessante a representação nacional (Brasil, 1937b, p. 48).

Para compor a Comissão da "Casa do Brasil", Agammenon Magalhães indicou altos funcionários da burocracia estatal, responsáveis por ministérios estratégicos. Entre os nomes apontados estavam Walter Sarmanho e Aguinaldo Queiroz Oliveira, respectivamente secretário e assistente técnico do Gabinete Civil da Presidência da República; João Maria da Lacerda - diretor do Departamento de Indústria e Comércio do Ministério do Trabalho;

Lourival Fontes - diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural do Ministério da Justiça e Negócios Interiores; Celso Octávio do Prado Kelly - representante do Ministério da Educação e Saúde (Havas, 1937a).

Em sua primeira reunião, marcada no dia 29 de janeiro, a comissão declarou oficialmente à imprensa que "tinha sido definitivamente resolvido que o Brasil compareceria a próxima exposição internacional de Paris" (Havas, 1937a, p. 01). Em seguida, após uma breve votação, elegeu como presidente João Maria de Lacerda e como secretário Waldemar Bandeira, membro da Comissão Permanente de Exposições e Feiras (Havas, 1937a). Por fim, com a intenção de centralizar as decisões, as informações e a correspondência, a comissão escolheu um local para suas reuniões semanais - a sede do Departamento Nacional da Indústria e Comércio, estabelecido no antigo pavilhão Britânico da Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, no Distrito Federal (Havas, 1937a).

Por sua indicação, o Presidente Getúlio Vargas apontou para a função de Comissário do Brasil na Exposição Internacional de 1937 a João Pinto da Silva, que a partir de então passou a mediar a relação entre a Comissão da "Casa do Brasil" e o Comissário Geral da Exposição, Edmond Labbé (Brasil , 1937f, p.03).

Portanto, o governo de Getúlio Vargas, apesar do momento de tensão política desencadeada pelas eleições presidenciais de 1938 e da falta de capital para investir na representação nacional no evento, não deixou escapar a possibilidade de realizar uma eficaz publicidade econômica, política e cultural por meio da participação do Brasil na Exposição Internacional de Paris. A diplomacia brasileira aceitou de última hora o convite oferecido pela França, mesmo tendo em vista que os seis meses de prazo antes da abertura do evento não tornariam o resultado final como poderia se desejar. O gabinete do governo não expressava grandes expectativas com relação à representação que poderia criar do Brasil na exposição, a não ser a de marcar sua presença no evento para dar visibilidade a seus principais produtos comerciais, e exibir os principais avanços sociais e econômicos alcançados desde a Revolução de 1930:

> No grandioso certâmen o Brasil, por certo, não pretenderá causar deslumbramento nem tão pouco pôr em cheque a representação de outros países que em função de sua milenária existência, já atingiram os pontos culminantes de civilização e progresso. Mas, seguramente dará ao mundo uma exuberante demonstração de que embora sendo uma nação por assim dizer em sua primeira infância, já atingiu, entretanto, o mesmo nível material, espiritual e moral das que mais o tenham conseguido (Brasil, 1937g, p. 197).

Em 08 de maio de 1937, considerando que já estava no momento de "prestar ao público em geral alguns esclarecimentos a respeito", a secretaria da Comissão fez um comunicado oficial, por meio de nota divulgada pela imprensa. Nela apresentou os objetivos que pretendia alcançar na Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna, destacando a primazia dos propósitos de caráter comercial. Ou seja, declarou sua intenção de utilizar a participação nacional na feira para tornar pública a imagem de um Brasil rico em recursos e potencial - uma terra prometida das oportunidades financeiras. Ampliaria dessa forma, por meio da divulgação destas qualidades abstratas, a possibilidade de negócios reais e objetivos. Ou seja, faria propaganda:

> A comissão tem tido cuidado de organizar a nossa representação de forma a que se aproveite a excelente oportunidade para, mostrando aos visitantes tudo quanto Brasil possui *dentro dos limites do objetivo da Exposição*, para fazer-se ao mesmo tempo, extensa e intensa propaganda do nosso país, suas riquezas naturais, possibilidades econômicas e facilidades comerciais (Brasil, 1937g, p. 197).

Não seria permitido, porém, a qualquer cidadão ou sociedade anônima - representantes das forças da iniciativa privada - participar do pavilhão brasileiro, pois "dado o plano de ação estabelecido, não seriam aceitos expositores individuais" (Brasil, 1937g, p. 197). O pretexto para a interdição era de que essa era a única forma de garantir que o "espírito geral da brasilidade presidisse toda a organização" (Brasil, 1937g, p. 197). Dessa forma outorgava-se exclusivamente à comissão da "Casa do Brasil", representante do poder público e da nação, o poder de formulação da propaganda brasileira na Exposição de Paris.

Esta propaganda seria realizada por meio de um inventário da capacidade social, cultural e econômica da nação, manifestada na exibição de "coleções de objetos quer de arte, quer de aplicação industrial" (Brasil, 1937g, p. 197). Porém, esta apresentação de produtos brasileiros deveria estar em consonância com o regulamento que regia a organização da feira, o qual estabelecia uma forma de particular de exibição:

> Depois de um acurado estudo e de acordo com o espírito da exposição, que é, como se sabe, uma ampla e perfeita 'manifestação de espírito' e que, para título, tomou a legenda 'a arte e as técnicas aplicadas ao conforto moderno', a comissão adotou essa orientação geral (...): Consoante o sentido da Exposição, torna-se inaceitável a presença de matérias-primas. Todos os produtos naturais do Brasil só poderão figurar quando aplicados ao conforto da vida moderna (Brasil, 1937g, p. 197).

Conforme compreendia a comissão, "a representação de tudo quanto se enquadra na categoria de material não se faria tal como acontecia em Feiras e Exposições de caráter universal" (Brasil, 1937g, p. 197), especialmente das quais o Brasil já havia tomado parte no

passado. Desta vez, as novas formas exigidas pelo certâmen de exposição das mercadorias determinavam que elas se revestissem de "um cunho artístico" (Brasil, 1937g, p. 197), colocando a comissão da "Casa do Brasil" diante de um novo paradigma – qual seria a forma apropriada de exibir destes produtos? O carro-chefe da propaganda brasileira no interior das exposições universais do século XIX e início do XX se basearam na exibição pública de coleções de matérias-primas, fossem produtos agrícolas ou extrativistas. Naquele momento, no entanto, a exposição de Paris era uma "expressão do pensamento, através das artes e das técnicas aplicadas ao conforto moderno" (Brasil, 1937g, p. 197), e o Brasil deveria comparecer "de forma a que nenhuma das manifestações de espírito deixe de figurar e todas as riquezas naturais e possibilidades econômicas sejam expostas, embora sob um aspecto artístico e original" (Brasil, 1937g, p. 197).

A esta abordagem necessariamente estética, a comissão submeteria os principais produtos de exportação na nação – "desde o ouro, o ferro, o café, as quedas d'água, até as orquídeas e as borboletas, sem esquecer a realidade econômica do algodão, do cacau, do mate, da borracha, das madeiras, das sementes oleaginosas, das carnes, das peles, dos couros, das fibras" (Brasil, 1937g, p. 197). Isto significava que os produtos deveriam passar por certo grau de beneficiamento, servir de matéria-prima para manufatura de qualquer espécie, ou ser retratados por meio de alguma expressão artística – por meio da fotografia, pintura, escultura, escrita ou película cinematográfica – sem perder sua condição de mercadoria.

O que na prática significava para a comissão transfiguraria as matérias-primas que constituíam os principais produtos de exportação brasileiros em obras de artes, sobretudo por meio das artimanhas publicitárias do reclame comercial. Afinal, o que orientava o objetivo da representação destas "riquezas naturais" brasileiras não era a expressão de sua beleza estética, mas um propósito específico - o estímulo ao consumo das mercadorias nacionais. Vantajoso, portanto, seria empregar esta limitação do regulamento de uma forma a economizar tempo e dinheiro, por meio da reprodutibilidade técnica das representações midiáticas dos produtos do trabalho, no lugar dos produtos em si:

> Quando, por exiguidade do tempo ou qualquer outra dificuldade, peculiar a cada caso em espécie, não for possível o Brasil comparecer objetivamente, fá-lo-á por meio de maquetes, plaquetas, fotografias, filmes, etc (Brasil, 1937g, p. 197).

Posto que organizado pelo Estado, o reclame publicitário das mercadorias brasileiras na Exposição inevitavelmente iria concatenar-se a com a propaganda política, tanto da comunidade imaginada nacional quanto dos grupos aninhados na máquina administrativa e

burocrática gestora desta comunidade (quase sempre detentores também de instâncias de poder econômico). Todo o acervo da "Casa do Brasil" na Exposição de Paris em 1937 expressaria culturalmente esta conjunção entre Estado Soberano Nacional e Mercado Capitalista Internacional:

> Assim sendo, é de se esperar que, de acordo com as possibilidades do momento, o Brasil compareça de modo condigno a aquele grandioso certâmen. (...). Já se projetou uma série de monografias, memórias, folhetos, etc. onde se expõem ao conhecimento do mundo todo o alto grau de cultura e progresso que o Brasil ora atinge nas ciências, nas letras, nas artes, nas indústrias, nos problemas sociais e do trabalho, etc. (...). Os índices de nosso potencial econômico serão divulgados por através de mapas, gráficos, quadros ilustrados, etc (Brasil, 1937g, p. 197).

Foi também informado que outros produtos e materiais deveriam mostrar que a sintonia do país com o desenvolvimento do mercado capitalista internacional ocorria também no campo das ciências, artes e técnicas. Pois segundo a comissão organizadora, deveria ficar claro que "nas ciências e nas artes, o Brasil também singularizar-se-á na referida concorrência internacional. Logo, as glórias científicas do país teriam lugar de destaque no pavilhão brasileiro" (Brasil, 1937g, p. 197).

Representando o progresso da medicina no combate aos agentes patológicos e animais peçonhentos pela saúde pública, figurariam o *Instituto de Manguinhos* e o *Instituto Butantã*. No progresso de técnicas para a ampliação da produtividade agropecuária, estaria a *Escola de Viçosa* (atual Universidade Federal de Viçosa). No engajamento pelo desenvolvimento intelectual, técnico e científico brasileiro por meio do ensino médio e da formação superior estaria o *Colégio D. Pedro II* e a *Universidade do Brasil* (atual UFRJ). No campo da preservação da memória, pesquisa científica, experiência coletiva e da identidade nacional testemunhariam o *Museu Nacional* e a *Biblioteca Nacional*. Nas ações públicas pelo estabelecimento do saneamento básico, estaria tanto representada a *Comissão Federal de Saneamento da Baixada Fluminense* - responsável pela drenagem dos pântanos e no combate à malária no Rio de Janeiro, quanto a *Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas* – com suas obras de proteção contra estiagens, inundações e assistência a populações atingidas por calamidades públicas no Nordeste. Para testemunhar a crescente implementação da infraestrutura nacional, seriam apresentadas ao público a estrada de ferro *Paranaguá-Curitiba*, a *Companhia de Navegação Lloyd Brasileira* e pela Base Aérea *Campo dos Afonsos* (Brasil, 1937g).

Com relação aos mostruários para a exposição, a comissão anunciou que desde o fim de fevereiro estavam virtualmente concluídos os trabalhos em relação a composição das

fotografias, filmes, cartazes de propaganda, cartões postais, folhetos de cunho econômico e turísticos (Brasil, 1937g). A maioria dos produtos que visavam representar as artes e técnicas brasileiras também foi providenciada, principalmente por meio de apelos que a comissão lançou aos interventores de cada Estado, aos ministérios da Guerra, da Aviação e do Exterior. Eles passaram a aguardar no Ministério do Trabalho e seguiram viagem para Paris assim que estivesse disponível o pavilhão brasileiro para abrigá-los (Brasil, 1937g).

Foi declarado pelo Diário Oficial da União que a primeira carga de mercadorias seria despachada pela comissão por meio do navio francês *Kerguelen*, a partir do dia 20 de maio de 1937. Nela estavam listadas abajures de asas de borboletas tropicais; bolsas femininas de couro de jacaré; móveis de madeira de lei em estilo colonial; artefatos de ágata, água marinha e outras pedras preciosas; esculturas de cerâmica, bronze e madeira; painéis decorativos representativos de cenas da agricultura; quadros fotográficos retratando o beneficiamento do café, algodão, laranja e erva-mate; fichas técnico-comerciais sobre mercadorias brasileiras, em especial sobre sementes oleaginosas como a soja (Brasil, 1937g).

Em março de 1937 chegou a hora do Ministério das Relações Exteriores, representado pela diplomacia brasileira, desempenhar seu papel na organização da representação nacional na Exposição Internacional de Paris. A figura-chave neste processo foi o embaixador brasileiro Luís Martins de Sousa Dantas, radicado em Paris desde 1922. Foi a este decano confiada à missão de lançar a pedra fundamental do Pavilhão brasileiro na feira. Este ato simbólico ia muito além de apenas dar início às obras da "Casa do Brasil", intencionava aproximar os governos do Brasil e França - por meio do encontro de delegações diplomáticas, indústrias e comerciais de ambos os países. Dessa forma, Souza Dantas anunciou para as agências de notícias, com antecedência de alguns dias, a data e o horário da cerimônia solene – 15 de março, às 15 horas, fato que contou com grande repercussão na imprensa brasileira (Havas, 1937b; Havas, 1937c; Correio da Manhã, 1937b). *O Correio da Manhã*, ao divulgar a informação, também tratou de antecipar o que seria exibido no futuro pavilhão: "o café, as laranjas, o algodão e os minerais que formam as riquezas principais do Brasil" (Correio Da Manhã, 1937b, p. 02).

No dia marcado estava presente um grande número de pessoas, sobretudo membros da colônia brasileira na França, todos os integrantes da câmara de comércio franco-brasileira, os funcionários da embaixada e do consulado brasileiro em Paris e a alta cúpula industrial francesa (Havas, 1937c, p.02). Entre eles estavam o comissário do Brasil João Pinto da Silva, o comissário geral da exposição de Paris Edmond Labbé, o ministro do comércio francês sr. Bastid e o próprio embaixador Sousa Dantas, cujos discursos e ações "exaltaram a tradicional

amizade entre França e o Brasil e colocaram em relevo a importância e a significação da representação do Brasil no grande certame internacional" (Havas, 1937d, p.14).

Iniciando a cerimônia, tomou a palavra João Pinto da Silva. Este proferiu um discurso à multidão, declarando iniciadas às obras de construção do pavilhão brasileiro. Sua fala procurou renovar a posição privilegiada da França enquanto modelo e guia para a nação brasileira, "graças", segundo ele "ao magnetismo de sua História e a refulgência de seu espírito". Congratulando-se de ver o Brasil representado na Exposição Internacional de 1937, declarou:

> Este pavilhão mostrará algumas das nossas realizações tanto no domínio do pensamento quanto no da arte e do trabalho. Porá igualmente em evidência as nossas extensas possibilidades econômicas, as riquezas sem número do nosso país, grande como um continente e cujo futuro é uma das maiores esperanças da humanidade. Somos ainda jovens, mas nossa contribuição para o aumento da felicidade dos homens não é desprezível. (Havas, 1937f, p. 01).

Cintando, porém, sem se ater a obra científica profilática e imunológica dos médicos brasileiros – Oswaldo Cruz, Vital Brazil ou mesmo Calos Chagas – João Pinto da Silva preferiu dar ênfase a um nome que evocava o laço civilizacional franco-brasileiro, materializado na vida e obra do inventor e aeronauta Santos Dumont, nomeado como patrono do pavilhão brasileiro em 1937:

> Esta exposição está colocada sob o signo das artes e das técnicas da vida moderna. Basta lembrar o nome de Santos Dumont, Pai da aviação e altíssima glória da humanidade. (...) Santos Dumont foi um demiurgo vencedor das distâncias, semideus que deu asas aos homens. É lamentável que a utilização de seu invento para fins criminosos, como seja o extermínio dos homens. O desvirtuamento do destino superior de sua obra encheu seus derradeiros dias de melancolia e desespero, senão de arrependimento. Sob a invocação da glória de Santos Dumont, colocaremos a primeira pedra do pavilhão do Brasil, o nome desse grande cidadão do universo contemporâneo da eternidade, como diria Nietzsche – Santos Dumont – é ao mesmo tempo português e francês, como símbolo da dupla origem da civilização do Brasil (Havas, 1937f, p.01).

Encerrado o discurso do comissário do Brasil, a palavra foi passada para Edmond Labbé, comissário geral da exposição internacional de Paris. Este começou por relembrar as relações cordiais mantidas entre os franceses e os brasileiros desde o século XVI e que ainda naquele momento se reafirmavam mais uma vez – por meio da construção daquele pavilhão. Nele, segundo Labbé "visitantes poderão contemplar não somente o quadro das grandes realizações em que se empenhou a jovem república do Brasil, mas as imensas esperanças que diante dela se abrem". Concluindo, disse:

> Em pleno centro da exposição internacional será magnífica a exposição nacional do Brasil, aonde os visitantes, vindos de todas as regiões da França e do mundo inteiro, poderão admitir todas as riquezas da natureza brasileira, os imensos recursos da sua agricultura, sua pecuária, suas florestas e certos dos seus produtos, como o café, a borracha, o algodão, vendidos em todos os mercados mundiais (Havas, 1937f, p. 01).

Após o discurso do comissário Labbé, encerrou a cerimônia o embaixador brasileiro Sousa Dantas. Este agradeceu as altas autoridades francesas pela acolhida, em especial ao ministro do comércio sr. Bastid e ao comissariado da exposição internacional. Simbolicamente, Dantas tocou com um martelo que empunhava a pedra fundamental depositada por dois operários franceses diante de si e a rebocou com uma colher de pedreiro. Por fim agradeceu igualmente a presença de todos que testemunharam a cerimônia, "prelúdio tão cordial de belas realizações que consagravam a velha e profunda amizade do Brasil pela França" (Havas, 1937f, p.01).

Invocado por Dantas na cerimônia solene, Santos Dumont tornou-se um símbolo para a Primeira República, uma expressão de sua euforia com o progresso, crescimento econômico, industrialização e com o grande fluxo de imigrantes estrangeiros que reconfiguraram o padrão demográfico e cultural do país no início do século XX (Sevcenko, 1998). Suas manobras com um dirigível contornaram a Torre Eiffel em 1901, o símbolo do progresso científico tecnológico da época, e em 1906 levantou voo com o 14-Biz, inaugurando a era das máquinas voadoras, com patrocínio do Brasil (Sevcenko, 1998, p.34). O feito de Dumont torna-o um emblema cultural recorrente desde então, invocado toda a vez em que a nação brasileira precisa impor-se na arena internacional, colocado em pauta para destacar o potencial científico-tecnológico nacional. Mas também indicava a falta de uma personalidade de destaque no mundo científico e cultural brasileira dos anos da década de 1930 para cumprir o mesmo papel.

5.4. O Pavilhão do Brasil vs. Cafés Du Brésil

"O pavilhão brasileiro foi presente do governo francês ao Brasil" (Deckker, 2001, p. 55 *apud* Merthens, 2001, p. 06). Logo, segundo Al Assal (2014), a planta arquitetônica do edifício acabou ficando necessariamente a cargo de arquitetos franceses. O projetista-chefe escolhido foi Jacques Guilbert e seus colaboradores, Marcel Guilain, Guillaume Gillet e Olivier Rabaud (Al Assal, 2014). Guilbert trabalhava com seu pai Albert na criação de projetos de grande escala e teve seu escritório, localizado em Paris, citado pela revista

especializada *L'Architeture d'Aujourd'hui* enquanto exemplo na abordagem dos desafios da arquitetura contemporânea (Sabatou, 1937, p.72 *apud* Al Assal, 2014).

Segundo Cizeron (2009), Guilbert já havia trabalhado em projetos de pavilhões para outras exposições, expressando estilos bem ecléticos – do neoclássico, passando pelo pastiche até projetos modernos –, e possuía a experiência mínima para atender aos pedidos da comissão brasileira, no sentido de expressar arquiteturalmente a face da nação que o governo queria exibir no evento, seja lá qual fosse. A comissão reciprocamente reconhecia seu mérito enquanto um "técnico possuidor de vários títulos, diplomas, medalhas, etc. tanto oficiais quanto particulares" (Brasil, 1937g, p. 197). Como reconhecimento pelos serviços a serem prestados, o governo federal concedeu a Guilbert um diploma honorário na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (Brasil, 1937g).

Devemos destacar que este projeto de Guilbert e seus colaboradores para o Brasil foi mais um exemplo de como os anos da década de 1930 marcaram um contato amistoso entre arquitetos franceses e governo brasileiro. Dentre o mais importante de todos, podemos apontar Le Corbusier, que visitou o Brasil em 1929 e 1936 (Merthens, 2001). Em 1936, Le Corbusier atuou como consultor de uma equipe de arquitetos brasileiros que construíram o novo prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES) no Rio de Janeiro (Merthens, 2001). Trazendo os princípios da arquitetura moderna ao Brasil da era Vargas, Le Corbusier via a si próprio como uma espécie de conquistador cultural visionário:

> Tentei conquistar a América por uma razão implacável e uma imensa ternura que compartilho por coisas e pessoas; aprendi com aqueles irmãos, separados de nós por um oceano silencioso, os princípios, dúvidas, hesitações e razões que motivam o estado atual dos acontecimentos e tenho fé no amanhã. Sob essa luz, a arquitetura nascerá (Segawa, 1999 s/p *apud* Mehrtens, 2001, p. 03).

Sobre este tipo de perspectiva, surgiu uma geração de alunos brasileiros ensinados por Le Corbusier, o qual transmitiu a essa coorte um ideal mítico de que os arquitetos tinham uma missão social (Segawa, 1999 *apud* Mehrtens, 2001). Dentre eles podemos apontar, por exemplo, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Attilio Correia Lima. Mas os brasileiros não receberam os ideais de Le Corbursier de maneira acrítica. Empregaram-na da melhor forma possível tendo em vista a realidade brasileira. Neste sentido, Lúcio Costa refere-se ao sentimento de tomar consciência de quem somos ao nos tornarmos conscientes de nosso senso de lugar: "Olhando para aquelas casas, aquelas igrejas ... ficamos satisfeitos, felizes em recordar coisas esquecidas, coisas que nunca se percebera existiam, mas que Sempre fizeram parte de nós " (Segawa, 1999 s/p *apud* Mehrtens, 2001, p. 03). Foi movido por este tipo de

consciência que Lucio Costa e Oscar Niemeyer criaram um arquitetônico do Estado Novo, o pavilhão brasileiro para a exposição "universal" de 1939 em Nova York (Mehrtens, 2001) - em uma das primeiras demonstrações autênticas de uma expressão arquitetônica legitimamente nacional.

Talvez, dado a este histórico recente e significativo que ligava o governo brasileiro e Le Corbusier, este fosse a primeira escolha da comissão em relação aos arquitetos oferecidos pelo governo Francês. Porém, Le Corbursier fora escalado pelo *Front Populair*e para criar o Pavilhão *des Temps Nouveaux* para a exposição de 1937, o qual foi prontamente aceito, dado o apoio do arquiteto à esquerda francesa (Udovicki-Selb, 1995). Isto não impediu Le Corbursier de retornar ao Brasil no meio do andamento deste projeto, para conferir a já citada assessoria em 1936 (Mumford, 2000, p. 104, *apud* Mehrtens, 2001, p. 08). Mas as obras do pavilhão estavam muito atrasadas - foi erigido, segundo Udovički-Selb (1995), na última hora - como quase todas as construções francesas na feira. Isto pode ter deixado Le Corbursier indisposto em receber mais projetos, como, por exemplo, o do pavilhão brasileiro.

Por outro lado, com tantos arquitetos brasileiros competentes, parece injustificável que o Brasil não tenha pressionado a França para empregar algum deles, como fez, por exemplo, a Alemanha, a URSS, o Japão ou a Finlândia. Mas não podemos perder de vista que as negociações foram longas para o aceite do convite oferecido pelo governo francês justamente dado a falta de capital disponível para empreender tal atividade (Cizeron, 2009). Se a França oferecia gratuitamente o projeto, o material, a mão de obra e o local, convinha aceitar tudo para diminuir o ônus desta representação aos cofres públicos.

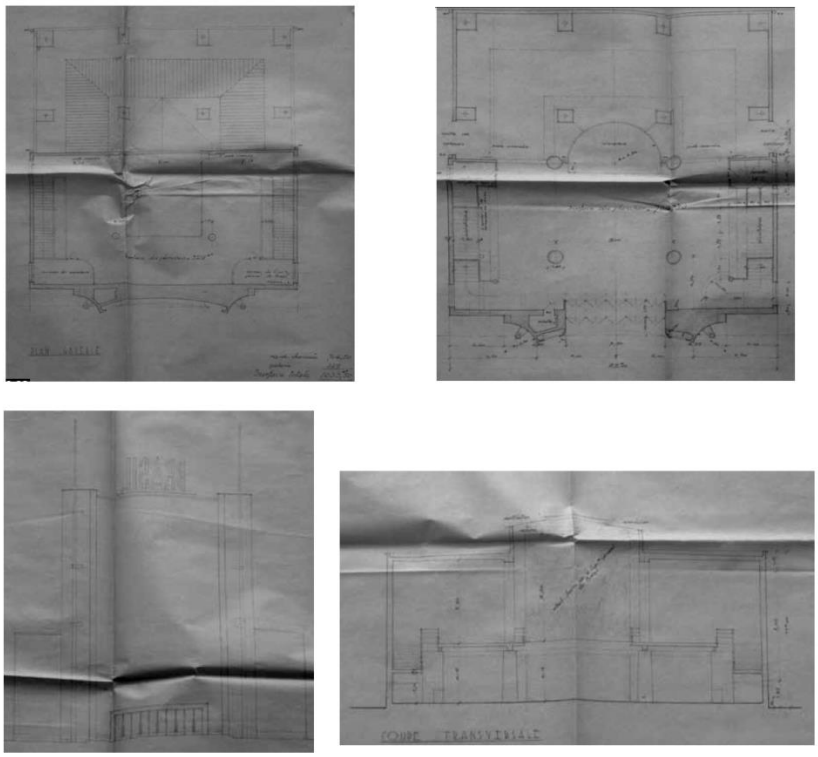
Mas Guilbert não fez o governo brasileiro se arrepender de confiar nele para a construção da face materializada da nação. Este foi, de fato, o primeiro pavilhão de traçado modernista do Brasil na história das exposições universais. Segundo Cizeron (2009, p. 115), ele tinha um apelo comum à retórica grandiloquente dos pavilhões das nações totalitárias, como a Itália, URSS e Alemanha Nazista – era frio, sério, inflexível e vertical - expressava ideologicamente a "tentação fascista" pela qual o Brasil estaria passando no momento. Por outro lado, a simplicidade, o rigor e a geometria curvilínea da fachada remetiam a um modernismo residual (Cizeron, 2009).

A ausência de vidro e o ocultamento do ferro sob uma concha de cimento colaboravam para aproximar esta construção do apelo neoclassicista em voga no *Chaillot* e nos citados pavilhões estrangeiros, mas seu tamanho diminuto suavizava toda a pretensão. A mensagem era clara – o Brasil não celebrava apenas somente a civilização ocidental, seus valores, suas virtudes morais enquanto acanhadamente tentava demonstrar o quando avançara

rumo ao desenvolvimento no interior destes padrões. A modernidade tinha chegado ao Brasil de uma vez por todas (Cizeron, 2009). A transformação da barbárie em civilização prometida pelo Segundo Reinado e pela Primeira República tinha efetivando-se com a Revolução de 1930 e com o governo Vargas. Para demonstrar essa ruptura com o passado, abriu mão de toda a arquitetura historista eclética das representações anteriores e assumiu uma nova face.

Podemos concluir que a indicação de Guilbert por parte da comissão organizadora foi estratégica dentro do campo de manobra extremamente limitado pela falta de verbas. Por um lado, expressou o interesse do governo brasileiro em fazer-se representar por meio de um pavilhão com traços arquitetônicos modernistas. Por outro expressou a existência de uma cooperação intelectual franco-brasileira e os esforços dos membros de ambas as partes por sua intensificação. Uma vez concluído o projeto (Figura 38), este foi despachado pelo comissário João Pinto da Silva para avaliação por parte da comissão organizadora no Rio de Janeiro, que por sua vez o aprovou, dando início às obras.

Figura 37 – Projeto arquitetônico do Pavilhão do Brasil (1937)



Fonte: Institute Français d'architecture (*apud* AL ASSAL, 2014, p.90).
Legenda: Projeto elaborado por Jacques Guilbert. Desenhos técnicos – elevação da fachada, planta do térreo e da galeria e corte transversal para o Pavilhão do Brasil (AL ASSAL, 2014).

Para a construção do pavilhão foi aberto um edital para a contratação da empreiteira, sendo escolhida a empresa geral Société Anonyme de Construction d'Equipement et d'Entretien. Uma vez paga pelo governo federal a importância de 803.800 francos, as obras iniciaram-se com previsão para terminarem em 15 de junho – quase um mês de atraso em relação a abertura da Exposição Internacional (Brasil, 1937g). O Pavilhão Brasileiro encontrava-se na ponta extrema do eixo predominantemente terrestre Chaillot – Champ de Mars – Palais de la Lumiére, próximo deste e da Escola Militar. Praticamente na saída da exposição, ele estava distante do eixo do Sena, onde a maioria das atrações e entretenimento estavam, de tal forma que o fluxo das multidões não passava por ele. Também estava afastado das nações mais proeminentes, localizados no epicentro da esplanada do Palais de *Chaillot* onde se encenava o temível embate arquitetônico entre Alemanha Nazista e URSS.

De acordo com o correspondente brasileiro em Paris, Simoens da Silva, o Pavilhão brasileiro era "pequeno, é verdade; mal colocado, pois está mesmo, no extremo da área da Exposição, às proximidades dos portões, que abrem para a Escola Militar e quase sem representação da arte do país" (Silva, 1941, p. 23). Segundo Simoens da Silva, "o Pavilhão do Brasil mereceu a graça de gozar da instalação de um poderoso alto falante, bem próximo da sua porta de entrada" (1941, p. 16), dedicado a reprodução de exemplares da música de composição nacional. As audições envolviam desde as óperas *O Guarany* e *Lo Schiavo* de Antônio Carlos Gomes até diversos sambas cariocas e eram muito apreciadas pelo público (Silva, 1941). Porém, segundo Simoens, no interior do pavilhão (Figura 38):

> A arquitetura e a escultura não se acham ali representada e a pintura, tem apenas dois grandes painéis murais do hábil pincel do pintor [Gilberto] Tromposky: um deles um Índio e três nus femininos, em meio de folhagens e pássaros de cores bem vivas; atraindo portanto, bastante a atenção dos visitantes, para si e outro, representando, em parte, a vida histórica do país (Silva, 1941, p. 25) .

Figura 38 – Paineis decorativos no interior do pavilhão brasileiro (1937)

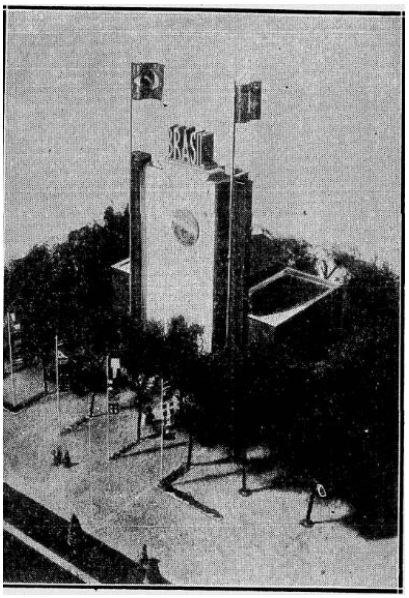
Fonte: O Malho (1937, p.18).
Legenda: Aspecto da inauguração dos painéis que decoraram o pavilhão brasileiro em Paris, de autoria

de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim.
Fotografia de autor desconhecido.

Em resumo, um péssimo prospecto final desta participação era inevitável por parte dos organizadores – a posição marginal do pavilhão brasileiro no plano da exposição refletia sua posição geopolítica insignificante nos rumos da diplomacia internacional; seu tamanho reduzido reforçava ainda mais essa impressão negativa; e por fim, sem praticamente nenhuma amostra de arte em uma exposição que ficou famosa por seu apelo à expressão estética acabava de vez com qualquer pretensão brasileira com esta representação de se promover no campo cultural mundial.

Consoante o projeto de traçados modernistas de Guilbert, a "Casa do Brasil" foi planejada "em um estilo simples, mas imponente" (Brasil, 1937g, p. 197), ornado no topo por um letreiro com o nome da nação e "ladeado, bem ao alto, por duas grandes bandeiras nacionais" (Silva, 1941, p. 23) (Figura 39).

Figura 39 - Imagem da maquete do pavilhão brasileiro (1937)



Fonte: Correio da Manhã, (1937c, p. 03).
Legenda: Fotografia de autoria desconhecida divuldada pela imprensa.

Simoens da Silva, ao descrever o pavilhão brasileiro (Figura 40), nos diz que "quem o vê, de longe, compara logo, a sua fachada a uma colossal telha, das de forma acanoada, em posição vertical, em cuja base, se acha diversas portas de entrada" (Silva, 1941, p. 23-24). A escadaria de acesso ao pavilhão foi construída com mármore de Minas Gerais, terminando em

um conjunto de largas portas, sobre as quais estava o brasão de armas da república em alto-relevo.

Figura 40 – Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de 1937

Fonte: Le Temps (1937, p. 02).
Legenda: planigravura. Autor desconhecido.

Aberto ao público a partir do dia 27 de julho (Figura 41), diariamente das 9h às 19h, era segundo o correspondente "bastante claro e arejado, sempre muito bem arrumado e rigorosamente asseado, causa a melhor impressão, que se possa desejar, a quem o visita" (Silva, 1941, p. 24).

Figura 41 - Inauguração do pavilhão brasileiro

Fonte: Gallica (2016, s/p)
Legenda: Diorama do Rio de janeiro. Andar térreo. Fotografia da imprensa francesa.

Simoens destaca, dentre os representantes brasileiros que trabalhavam no pavilhão, “pela sua inteligente direção o Sr. Alexandre Brigole, chefe do mesmo, e, extraordinariamente procurado e frequentado pelos milhares e milhares de visitantes desse notável certame” (Silva, 1941, p. 23).

A construção estava dividida em dois pavimentos - o térreo (21,5 m por 28 m) e o superior (21,5 m por 12,47 m), ambos forrados com um assoalho de tacos de madeira do Pará e Paraná (Brasil, 1937g). O primeiro foi ocupado pelas representações estaduais, especialmente a Guanabara, São Paulo e o Rio Grande do Sul (Figura 42).

> De acesso suave, deixa ver alguma coisa, bem exposta das nossas culturas, das nossas florestas, vários dados estatísticos, de não pequeno interesse, algumas das nossas gemas, e uns lindos moveis fabricados no Rio de Janeiro pelos industriais Laubich e Leandro Martins (Silva, 1941, p. 24).

No saguão de entrada do andar térreo, na altura do brasão de armas da fachada, estava fixado um gigantesco mapa em alto relevo do Brasil, providenciado pelo Ministério da Agricultura (Brasil, 1937g). Ali estavam dispostas as centrais de turismo, as companhias de aviação e gráficos informativos sobre a condição econômica nacional, além de vitrines para a exposição de diversos produtos e mesas circulares para a exibição de frutas de cera (BRASIL, 1937g).

Figura 42 – Móveis da representação estadual do Rio de Janeiro

Fonte: Le Temps (1937 p. 30).
Legenda: Móveis de luxo das Industrias Laubich & Leandro Martins do Rio de Janeiro. Cartão postal. Fotografia de autoria desconhecida.

No centro do pavimento térreo estavam quatro colunas de 1 metro de diâmetro, sobre as quais se apoiava o assoalho do segundo andar. As duas colunas do fundo eram ligadas por uma parede que possuía em seu centro um vão de 1,50 m de altura por 5 m de largura, onde

figurava um diorama da cidade do Rio de Janeiro (Figura 41) disposta na forma de um semicírculo de 3,5 m de raio, criando dessa forma, uma perspectiva tridimensional própria desse tipo de representação fotográfica (Brasil, 1937g) Servindo de tema ornamental a este diorama, uma marquise rente ao teto da parte térrea era dotada de motivos semicirculares em cujo vão estavam dispostas três sequencias de tubos de gás neon. Sobre o conjunto do diorama e da marquise estava um vitral alegórico do café elaborado pelo artista da escola de Belas Artes do Rio de Janeiro Gilberto Trompowsky (Brasil, 1937g) (Figura 43).

Figura 43 – Vitral com alegoria do café

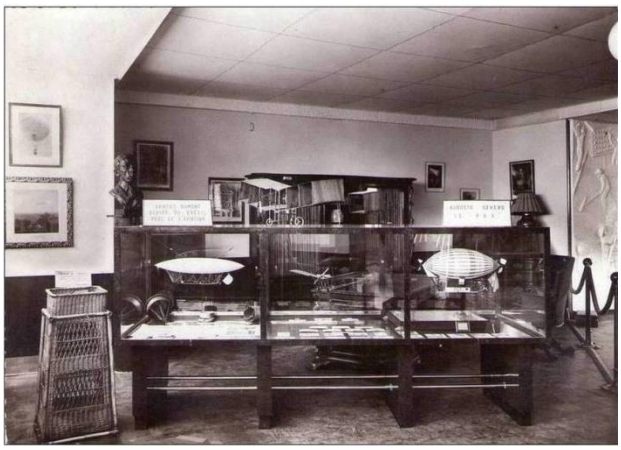
Fonte: Labbe (1939a, p.LV *apud* AL ASSAL, 2014, p.50).
Legenda: Vitral de Gilberto Trompowsky. Fotografia de autor desconhecido.

"Estirados, ao centro do hall de entrada, sobre o solo envernizado, acham-se expostos dois lindos couros devidamente curtidos, um de jacaré e outro, de cobra; ambos em perfeito estado de conservação" (Silva, 1941, p. 25). Em outras sessões eram apresentadas "amostras de outros artigos do país, inclusive ferro, cacau, mate, etc." (Silva, 1941, p. 25).

As paredes ao longo do perímetro do andar térreo, estavam Estandes referentes à aviação brasileira - mapas, temas históricos, maquetes (Figura 44) e a navegação nacional - cartas marítimas, mapas, modelos de navios, maquetes de portos (Brasil, 1937g). Também lá estava estante com a amplitude combinada de uma verdadeira biblioteca, onde figuravam livros doados pelas editoras Globo do Rio Grande do Sul, Cia. Melhoramentos, José Olympio e Civilização Brasileira, além de enciclopédias sobre artes gráficas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Dos títulos especiais presentes no acervo estavam os seguintes: "Ciências e Técnicas", "Poemas Brasileiros", "Literatura Brasileira", "Biblioteca Nacional", "O Brasil em 1937", "Arte Brasileira", "Museu do Rio", "Universidade do Brasil",

“Universidade do Distrito Federal”, “Ensino Primário”, “Ensino secundário”, “Instituto de Manguinhos”, “Plaquetas”, “Maquetes”, “Escola Naval”, “Escola de Aviação”, “Edifício do Ministério da Marinha”, “Edifício do Ministério do Trabalho”, “Campo dos Affonsos”, “Filmes”, todos em francês (Brasil, 1937g).

Figura 44 – Estande da aviação brasileira



Fonte: Le Temps (1937 p. 30).
Legenda: O progresso científico brasileiro: réplicas dos dirigíveis de Augusto Severo e Alberto Santos Dumont, além do 14 - BIS.

A biblioteca também guardava grande quantidade de películas fílmicas acervo de vários Ministérios, da prefeitura do Distrito Federal, dos governos estaduais e de diversos institutos privados – todos legendados em francês. A comissão organizadora idealizou a biblioteca “(...) de forma a que o estrangeiro possa ter uma noção exata de tudo quanto se referir ao Brasil, desde as mais altas manifestações de ciências e artes até os trabalhos agrícolas e extrativos” (Brasil, 1937g, p. 197). Porém, diante dos avanços dos meios de comunicação e do amplo uso do cinema feito por diversas nações no interior da exposição (Morettin, 2013), a ausência de uma mostras cinematográficas no interior do pavilhão brasileiro foi um erro estratégico sem paralelo e a montagem dessa biblioteca teve algo de quase fútil. Das massas de visitantes, poucos seriam aqueles que se reservariam um tempo para ler estes livros carregados de dados estatísticos quando tantos encantos esperavam lá fora...

Dentro de seus limites estava localizada a discoteca, com discos de músicos e músicas nacionais para a apreciação do público e a sala de estar, com quatro estantes, pedras preciosas, objetos de cerâmica, selos, moedas, ourivesaria, minérios e móveis de luxo. Esta sala ficou sob a responsabilidade e patrocínio da empresa privada exportadora de café Santos, do Estado de São Paulo, onde figurava uma fotomontagem relativa ao café, encomendada ao

estúdio francês *Platinogravure* (Le Temps, 1937) e a obra de arte mais relevante do pavilhão, um mural dedicado a retratar a rotina dos estivadores do porto de Santos, de autoria de Di Cavalcanti (Figura 45). Nas vitrines com gemas, sobressaiam as águas marinhas, as turmalinas, os topázios, os zircônios, as granadas, as ametistas, os cristais de diferentes formações (Silva, 1941).

Figura 45 – Sala de estar “Café Santos”

Fonte: Le Temps (1937 p. 27).
Legenda: Planigravura de autoria desconhecia. Na sala estão retratados uma fotomontagem do café e murais de Di Cavalcanti.

Simoens da Silva destaca que a “sessão dos cafés é a mais importante de todas; apreciando-se, nela, vários dos tipos dessa utilíssima rubiácea, nosso principal produto de exportação. Nessa sessão, toma-se, quotidianamente, muito café, em pequenas xícaras, á 1 franco, cada uma” (SILVA, 1941, p.25). Esta verdadeira joia do pavilhão brasileiro estava nas mãos do poderoso Instituto do Café de São Paulo (Le Temps, 1937) (Figura 46), o outrora todo-poderoso cartel de latifundiários cujos interesses se faziam valer resolutamente sobre o destino da Primeira República.

Figura 46 – Instituto do Café de São Paulo

Fonte: Le Temps (1937 p.26)
Legenda: Quiosque para degustação permanente.

Vargas nos primeiros anos de governo criara o Departamento Nacional do Café em uma tentativa de submeter os latifundiários paulistas aos desígnios da federação, mas depois da constituinte de 1934 e a recuperação do preço do café no mercado mundial a partir de 1935, os cafeicultores paulistas passaram a se reorganizar e pressionar por mais liberdade. Em 1937, da produção mundial de 32 milhões de sacas de café, o Brasil era responsável por 21 milhões (70% da produção mundial) e somente São Paulo por 15 milhões (Le Temps, 1937). O algodão de São Paulo também tinha espaço no pavilhão, exposto

> geralmente em rama, e uma meia dúzia de tecidos, que mal deixam ver o que o país já fabrica, nesse importante ramo da indústria. Infelizmente, porém, os produtos industriais respectivos, não foram enviados, há tempo, de figurarem nos mostruários do mesmo pavilhão (Silva, 1941, p. 25).

Mas havia em seu lugar em uma grande sessão próxima as escadas que davam acesso ao segundo pavimento numerosos dioramas: sobre as minas de ferro, cobre e ouro, sobre o desenvolvimento do comércio fluvial e marítimo, a modernização dos portos, as novas indústrias (Cizeron, 2009). As sessões industriais e urbanas contavam com maquetes de usinas eram apresentadas com detalhes, em conjunto a fotografias dos caminhos de ferro, viadutos, túneis, de cidades antes e depois de seu processo de reurbanização, São Paulo e Rio de Janeiro – modernas e americanas, com edifícios altos, avenidas retilíneas e espaçosas, tráfico intenso de pessoas e veículos (Cizeron, 2009).

No segundo pavimento, havia uma galeria apoiada sobre quatro colunas, de onde era possível observar o andar térreo (Figura 47).

Figura 47 – Pavimento superior do pavilhão do Brasil

Fonte: Labbé (1938 p.tii *apud* Al Assal, 2014, p.27).
Legenda: Fotografia de autor desconhecido.

Disposto juntamente a parede interior da fachada estavam a secretaria e o gabinete do comissariado geral brasileiro na exposição, além de mostruários das aplicações do algodão e

do café, adornados por fotomontagens relativas a estes produtos. Os mostruários ali localizados mostravam aplicações das matérias-primas mais exportadas pelo Brasil no conforto da vida moderna – ouro, ferro, café, algodão, cacau, erva mate, borracha, madeiras nobres, soja, carnes, peles, couros.

O destaque, entretanto, entre os Estandes foi dado à castanha do Pará, o guaraná, o babaçu e a carnaúba, adornados por uma fotomontagem que os representava. As paredes do saguão estavam adornadas com dois tapetes da fábrica Rheinganz com alegorias do café (Figura 48).

Figura 48 – Sessão do Departamento Nacional do Café (DNC)

Fonte: Labbé (1939a, p.LIV *apud* Al Assal, 2014, p.50).
Legenda: Vista interna do pavilhão brasileiro. Sessão do Departamento Nacional do Café (DNC). Tapetes da tapeçaria Rheinganz com motivos do café. Fotografia de autor desconhecido.

De um lado estava representada a evolução do cultivo do café, "desde os tempos primitivos, no seu país originário, a Arábia, até as imensas plantações do Brasil, passando pela Holanda, Versalhes e Martinica" (Havas, 1937g, p. 03). De outro, "a representação do planisfério, em que se veem as zonas de produção e consumo do café" (Havas, 1937g, p. 03). Tudo era coroado por um grande motivo esférico relativo ao café, encomendado pelo Departamento Nacional do Café e por painéis elucidativos sobre a produção agrícola e organização sociais brasileiras (Brasil, 1937g). Tendo isto em vista, podemos considerar o segundo andar do pavilhão o núcleo principal da representação do governo federal dentro do pavilhão brasileiro.

As instituições brasileiras foram apresentadas ao público em dois setores diferentes do pavilhão, contendo quatro painéis fotográficos cada, com legendas descritivas em francês. O primeiro, intitulado *"Expressões do Pensamento: Educação, Arquitetura, Urbanismo,*

Ciências", possuiria os painéis "Cidade Universitária (Universidade do Brasil) ", "Ensino secundário e profissional (Colégio Pedro II, projetos e escolas profissionais) ", "Ensino Primário (projetos e realizações) " e "Ensino Agrícola (Escola de Viçosa) ". O segundo setor, intitulado "*Ciências"*, possuiria por sua vez os painéis "Museu Nacional", "O Brasil e a Aviação", "Institutos de Manguinhos e do Butantã" e "Engenharia e arquitetura do Brasil". Dois Estandes relativos à aviação (composta de mapas, dados históricos e maquetes de protótipos de aeronaves) e navegação (formada por cartas náuticas, modelos de navios em miniatura e maquetes de portos marítimos e fluviais) indicariam aos visitantes a implementação dos meios de transporte no país, condição necessária para o desenvolvimento capitalista da nação (Brasil, 1937g).

Notavelmente, este pavilhão pela primeira vez não tocou em dois pontos fulcrais das representações brasileiras anteriores: nenhuma menção à imigração e tão pouco ao vasto *front* pioneiro a oeste da costa brasileira, no coração do continente. Em tempos em que o apetite imperialista estava elevado (baseando seu *causus beli* no suposto perigo a populações étnicas emigrada como no caso dos Sudetos e da Manchúria) e a legalidade se baseava no poder de fogo (como no caso da Abissínia), o Brasil com toda certeza considerou arriscado expor-se.

De 25 a 30 mil, diariamente estiveram no Pavilhão do Brasil; havendo dois dias de 50 mil, cada um e que só esse nosso pavilhão vendeu uma média diária de: 3000 a 4000 xicaras de café (Silva, 1941). Podemos concluir que São Paulo praticamente roubou a cena no interior do pavilhão brasileiro, principalmente por meio do "stand do café" bancado pelo Instituto do Café, a atração mais popular. Esta percepção foi consolidada por meio de um número especial lançado pelo periódico *Le Temps* no dia seguinte ao feriado nacional da proclamação da independência – 08 de setembro. Este número se propôs a abordar o que foi exibido pelo pavilhão brasileiro para os leitores franceses, mas ele acaba ofuscado diante da descrição do conjunto das atividades produtivas levadas a diante por São Paulo. Segundo o editorial de abertura da edição:

> Entre os países tese do Novo Mundo, o Brasil parece oferecer as maiores oportunidades à atividade geral, e na grande comunidade brasileira, o Estado de São Paulo é um dos que, em todos os campos, demonstra o maior espírito de iniciativa. O cultivo intensivo de café, algodão e açúcar tornou-se um dos fatores essenciais da prosperidade nacional (Le Temps, 1937, p. 03).

O número inteiro – financiado pelo Banco do Estado de São Paulo, pelos caminhos de ferro paulista, pela Sorocabana, pelo Instituto do Café - apresenta o estado como uma nação praticamente autônoma: cortada por ferrovias e dotada de um gigantesco porto

exportador, Santos; cuja capital cosmopolita e urbanizada, São Paulo, era na época uma das maiores cidades da América latina; contando com uma força de segurança pública numerosa e disciplinada; possuidora de hospitais, manicômios, de uma faculdade de medicina e de um centro de estudos sobre serpentes de prestígio internacional, o instituto Butantã; cuja agricultura mecanizada fazia crescer ano a ano a produção da laranja, algodão, açúcar e, sobretudo, café (Le Temps, 1937).

Em suma, São Paulo contava até mesmo com meios publicitários muito mais eficientes que os livros empoeirados do governo federal, que repousavam nas estantes estreitas do pavilhão brasileiro. De fato, São Paulo em termos culturais estava muito mais adiantado que o restante do País desde os anos da década de 1920 e mantinha essa supremacia até aquele momento, tornando relativamente fácil para seus representantes colocarem o estado em relevo no interior do Pavilhão Brasileiro, ofuscando as outras atrações. Se São Paulo fora derrotado militarmente em 1932, ele seguia invicto no fronte cultural diante do Governo Federal.

Tal supremacia se devia a uma classe média profissional importante prosperou na cidade de São Paulo durante a segunda metade da década de 1920. Inicialmente, profissionais estrangeiros (por exemplo, artistas, arquitetos, engenheiros) vieram a São Paulo tanto como imigrantes que procuram novas oportunidades e/ou foram convidados como especialistas técnicos pela elite paulistana (Mehrtens, 2001). Eles trabalharam no processo de embelezamento da cidade e como educadores de arte e instrutores das filhas e filhos desta oligarquia eminentemente industrial e cafeeira. Essa oligarquia tinha vínculos com outras redes socioculturais, divididas em termos de renda, mobilidade social e origem racial por meio da qual se estabelecia uma complexa rede de clientelismo político, apadrinhamento, mecenato e patrocínio (Mehrtens, 2001). Essas redes entrelaçavam industriais, comerciantes, técnicos (em sua maioria originalmente imigrantes pobres) e uma classe média brasileira que tinha pouco poder econômico. Portanto, a heterogênea classe média urbana sempre compartilhou algum grau de dependência tanto econômica quanto cultural da classe dominante regional, a burguesia cafeeira (Mehrtens, 2001).

Um símbolo da presença da classe média urbana (técnica e artística) paulista (e de seus mecenas oligarcas em plano de fundo) foi a escolha de Di Cavalcanti para pintar os murais sobre o café para a sala de estar, adjunta ao movimentado Estande do Café no pavilhão brasileiro – os quais foram premiados com a medalha de ouro (Mehrtens, 2001). Di Cavalcanti tinha fortes laços com o poder municipal paulista. Além de seu importante papel na Semana de Arte Moderna de 1922 (de longe o carro-chefe mais importante na luta do

estado pela hegemonia cultural sobre a nação) em 1930, Di Cavalcanti tinha sido preso duas vezes por professar o comunismo. Durante a sua primeira prisão em 1932, Di Cavalcanti conheceu sua futura esposa, a pintora Noêmia Mourão, que foi presa pelo governo federal por seu apoio à revolução constitucionalista. Eles se casaram em 1933 e foram presos novamente em 1936, durante a onda de encarceramento após os motins comunistas de 1935. Em 1937, ambos viajaram para Paris, onde Di Cavalcanti pintou os murais (Mehrtens, 2001).

Barbara Weinstein (2003) explorou o processo pelo qual os paulistas construíram um discurso hegemônico que representava seu estado como a vanguarda do progresso e da civilização, enquanto o resto da nação servia como o outro, numa relação cultural que lembrava a do colonizador e do colonizado. Essas representações sobreviveram à era Vargas e a insistência paulista na hierarquia e não na diversidade das identidades regionais constituiu o maior impedimento para uma cultura nacional mais progressista e democrática no início dos anos 1930 (Weinstein, 2003).

Mais uma amostra desta soberania cultural foi o adiantamento com o qual o governo paulista e empresas particulares de capital aberto de São Paulo tinham estabelecido vínculos com arquitetos franceses mais de dez anos antes do governo federal, para com eles endossar ainda mais sua posição de vanguarda. No final da década de 1920, a *Compagnie Franco-Brésilienne de Cafés* e seus associados, um cartel de latifundiários paulistas, encarregou o arquiteto modernista francês Robert Mallet-Stevens (1886-1945) de projetar as lojas da empresa em Paris (Mehrtens, 2001). Em 1928, Mallet- Stevens desenhou o café que ocupava o piso térreo de um prédio de canto no Boulevard Haussmann, cujo tema era as cores da bandeira brasileira, e em 1929, ele desenhou uma segunda loja na Avenida Wagram (Mehrtens, 2001).

Durante a exposição de 1937, além de dominar o pavilhão brasileiro, os paulistas por meio da *Compagnie Franco-Brésilienne de Cafés* convidaram novamente Mallet-Stevens para construir um café no *Pavillon de l'Alimentation* (Figura 49). Empregando estruturas de concreto armado, foi construído com o propósito de servir como uma despojada vitrine para a exibição do produto de exportação mais importante da nação (Mehrtens, 2001). Com o Estande do Café, a procura por conquistar novos mercados e consumidores agora não se valia apenas da sedução da visão, mas das sensações do paladar.

Segundo Mehrtens (2001), a participação de oficiais municipais paulistas nesta exposição e confirmei que havia profissionais influentes como Sergio Milliet, embora eu não fosse capaz de rastrear quaisquer registros sobre sua permanência em Paris em nenhum de seus livros. Em 1937, o estado de São Paulo apresentado nesta exposição foi retratado como

um pássaro que havia deixado seu ninho e estava pronto para liderar o Brasil, depois de um hiato de quase oito anos. O candidato paulista ao Partido Constitucionalista, Armando de Salles Oliveira estava concorrendo à eleição presidencial de 1938 com boas chances de vencer o pleito, e muitos de seus partidários estavam por trás da representação paulista e nacional durante este evento, notoriamente o próprio embaixador do Brasil em Paris, Souza Dantas (Mehrtens, 2001).

Figura 49 – Cafés du Brésil dus planteurs de São Paulo

Fonte: Lemoine (1937, p.82 *apud* AL ASSAL, 2014, p.55).
Legenda: Bar de café da companhia franco-brasileira Cafés du Brésil. anexo da representação brasileira da área de alimentação da Exposição Internacional de Paris (1937), projetado por Mallet-Stevens. Fotografia de autor desconhecido.

Porém veio o golpe do Estado novo e tolheu esse pássaro em pleno voo, 15 dias antes do fim da exposição internacional. O regime ditatorial de Vargas iria apagar as expectativas liberais e constitucionais criadas pela promessa de manutenção da democracia brasileira feita por Salle de Oliveira (que na prática redundaria em uma restauração oligarquia federalista e do poder de São Paulo) e imergiria o Brasil numa profunda reorganização, no mesmo momento em que a Segunda Guerra Mundial estava a ponto de explodir e apagar as memórias e sonhos de toda uma geração na Europa.

5.5. O Golpe do Estado Novo e o fim da festa:

Enquanto corriam os preparativos para a exposição internacional, Vargas e sua alta cúpula faziam os preparativos para o Golpe de Estado. Nos primeiros seis meses de 1937, Vargas simultaneamente parecia apoiar o transcorrimento livre e desimpedido das eleições presidenciais enquanto trabalhava ativamente para derrubar um por um de seus adversários mais perigosos (Skidmore, 2010). Por meio dos poderes extraordinários conferidos pelo congresso, interventores "leais" foram colocados estrategicamente nos estados de Mato Grosso, Maranhão e Distrito federal, enquanto que, em abril, o Rio Grande do Sul foi colocado em estado de sítio – colocando Flores da Cunha, governador apoiador da candidatura de Armando Salles de Oliveira, em maus lençóis diante da oposição estadual. O congresso rapidamente percebeu a estratégia de Vargas e constatou a dimensão do erro que cometeu ao dar poderes excepcionais para a repressão da esquerda (Skidmore, 2010). Agora era a própria democracia que corria risco.

Em junho de 1937, em uma tentativa de enfraquecer a presidência, o congresso negou a prorrogação do estado de sítio. Vargas resolveu pressioná-los novamente pelo medo do "bolchevismo" – libertou os presos políticos dos motins de 1935, colocando em relevo a ameaça que eles representavam para a classe média. Manipulando os integralistas, Vargas deu a entender que apoiaria a campanha de Plínio Salgado, tornando-os confiantes na vitória. Sentindo-se legitimados, o número de confrontos de rua perpetrado pelos camisas verdes disparou e com ele a sensação de insegurança. Agora a campanha presidencial transcorria em um clima cada vez mais antidemocrático (Skidmore, 2010).

Em seguida, Vargas voltou-se ao exército e nomeou como ministro da Guerra e chefe do estado maior dois homens leais a causa do golpe – general Eurico Gaspar Dutra e general Góes Monteiro (Skidmore, 2010). O exército brasileiro vinha se reorganizando e reestruturando desde 1936, depois das revoltas da década de 1920, Revolução de 1930 e a revolução constitucionalista de 1932 e estava disciplinado e pronto para garantir as próximas etapas do plano (Skidmore, 2010). Góes Monteiro, em paralelo ao plano de Vargas, passou a seguir seu próprio roteiro, neutralizando os estados cujos líderes políticos passaram à oposição ao governo federal – Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul e São Paulo, atingindo especialmente os partidários de Armando Salles de Oliveira. O esforço principal era em desarticular as milícias estaduais e reduzir seu poder de fogo, transformando o monopólio da força em um privilégio do governo federal (Skidmore, 2010).

Em setembro de 1937, os comandantes militares de Vargas conseguiram isolar a oposição dos principais estados. Os três maiores estados adversários do governo federal (Rio Grande do Sul, São Paulo e Minas Gerais) lançaram mão de um ato de defesa recíproco e estavam cautelosos. Impaciente com as manobras de Vargas, Góes Monteiro recorreu a um estratagema familiar: o Estado Maior do exército de repente "descobriu" um documento que seria o plano de batalha da revolução comunista (Skidmore, 2010, p.59). Tratava-se de uma grosseira falsificação conhecida como "Plano Cohen", elaborada com ajuda dos Integralistas (Skidmore, 2010, p.60). Em 30 de setembro, Dutra denunciou o complô comunista revelado no "Plano Cohen" e no dia seguinte, 1° de outubro, o Congresso aprovou a suspensão dos direitos constitucionais que negara a Vargas em junho, com o apoio de Mina Gerais, que agora juntara-se ao governo. A partir de então o golpe era eminente (Skidmore, 2010).

A resistência maior partia do Rio Grande do Sul, mas Flores da Cunha já estava sofrendo um processo de impedimento movido pela oposição. Em 14 de outubro, o governo federal assumiu o controle da milícia estadual rio grandense e Flores da Cunha fugiu para o Uruguai (Skidmore, 2010). Os partidários de Armando Salles de Oliveira e de José Américo de Almeida, agora completamente isolados, temiam que as eleições de 1938 seriam canceladas. O curso dos acontecimentos ficou tão óbvio que Salles de Oliveira decidiu fazer um apelo de última hora para que os militares defendessem as urnas e a democracia do golpe em 9 de novembro no congresso – "A nação está voltada para os chefes militares: suspensa, espera o gesto que mata ou a palavra que salva" (Salle de Oliveira, 1937, p.13 *apud* Skidmore, 2010, p. 61).

Talvez naquele momento Salles de Oliveira tenha se arrependido de ter colaborado, assim como tantos políticos, para conceder poderes excepcionais para Vargas desmantelar a esquerda política no país (Skidmore, 2010). No dia seguinte, 10 de novembro de 1937, o congresso nacional amanheceu cercado por tropas da polícia militar. O presidente Getúlio Vargas reuniu o ministério, e diante dos microfones da Rádio Nacional, por meio do programa *A Hora do Brasil*, anunciou o estabelecimento de uma nova constituição:

> A ordem constitucional de 1934, vazada nos moldes claros do liberalismo e do sistema representativo, evidenciara falhas lamentáveis, sob esse e outros aspectos. A constituição estava, evidentemente, antedatada em relação ao espírito do tempo. Destinava-se a uma realidade que deixará de existir (Vargas, 1937, s/p *apud* Pandolfi, 2003, p. 13).

A partir daquele momento, através de um golpe, começava no Brasil o Estado Novo, um dos períodos mais repressivos e eficientes da história da nação. O congresso foi

dissolvido, os partidos abolidos, as instituições liberais e democráticas extintas, uma nova constituição outorgada e a campanha pela presidência da República iniciada em 1936 foi completamente encerrada (Pandolfi, 2003). Após a notícia, militantes integralistas desfilaram pelas as ruas das principais metrópoles com entusiasmo – parte de sua demanda corporativista da não existência de intermediários entre as massas e o governo estava cumprida (Pandolfi, 2003). O governo depôs todos os governadores, nomeando para exercer o poder executivo nos estados interventores orientados pela nova constituição – todas pessoas de confiança de Getúlio Vargas. Tais interventores reproduziam a política determinada pelo governo central, encerrando definitivamente o sistema federativo da Primeira República – destruído simbolicamente na cerimônia cívica da queima das bandeiras estaduais no Rio de Janeiro (Pandolfi, 2003). Para justificar estas medidas, Vargas alegava que:

> Tanto os velhos partidos, como os novos em que os velhos se transformara sob novos rótulos, nada exprimiam ideologicamente, mantendo-se à sombra de ambições pessoais ou de predomínios localistas, a serviço de grupos empenhados na partilha dos despojos e das combinações oportunistas em torno de objetivos subalternos". Além do mais, segundo ele, "nos períodos de crise, [...] a democracia de partidos [...] subverte a hierarquia, ameaça a unidade da pátria e põe em risco a existência da Nação [...]. O sufrágio universal passa, assim, a ser instrumento dos mais audazes e máscara que mal dissimula o conluio de apetites pessoais e de corrilhos (Vargas, 1937, p .21 *apud* Pandolfi, 2003, p. 89).

Este tipo de discurso era inspirado no pensamento autoritário em voga naquele momento em diversas partes do mundo. Quando Vargas instaurou o Estado Novo no Brasil, o nazi-fascismo buscava se expandir por toda a Europa. O discurso de Vargas e dos homens que o ajudaram a construir o Estado Novo era de que havia uma continuidade histórica entre a Revolução de 1930 e o regime que se iniciava em 1937, sendo ambas partes de um mesmo processo (Pandolfi, 2002). Para justificar as mudanças introduzidas, eles sustentavam que a Revolução de 1930 havia sofrido alguns desvios, dos quais o maior exemplo era a Constituição de 1934, baseada num modelo de Estado liberal (Pandolfi, 2002).

Entretanto, o Estado Novo esteve longe de ser um desdobramento natural da Revolução de 1930 (Pandolfi, 2002). Foi um dos resultados possíveis de lutas e enfrentamentos diversos travados durante a década. Por isso, muitos daqueles que participara da derrubada da Primeira República, em especial os constitucionais liberais, em nome de um novo tipo de república passaram a se opor ao Estado Novo. Uma parte significativa dos revolucionários de 1930 estava presa ou havia sido deportada por ter participado de movimentos armados, como a guerra civil de 1932 ou por ter sido acusada de comunismo, em

1935-1936 (Pandolfi, 2002). Os que não foram presos ou exilados, mas eram contra o Estado Novo, iriam travar, ao longo de oito anos, uma luta cautelosa para voltar à cena política.

A Participação Brasileira Na Exposição Internacional De 1937 Conferiu Uma Visibilidade Excepcional Ao Golpe E Ele Foi Comentado Com Alarde Em Diversos Periódicos Franceses, Das Colônias Até A Metrópole. Aqueles Posicionados A Centro-Esquerda Demonstravam Ansiedade - "Um Golpe De Estado Fascista Do Brasil! A Ditatura De Vargas!" (Lebroux, 1937, p. 03) Exclamou O Jornal Socialista *Le Populaire*; "Sobre O Golpe De Estado! O Brasil Ajudará O Japão A Equilibrar O Eixo Roma-Berlim? Os Estados Da Federação Não Ameaçam A Integridade Do País" (Breugnot, 1937, p. 01), Perguntava-Se O Editorial De Primeira Página *Do Echo d'Alger*, Jornal Republicano Da Argélia Francesa; "Ação Hitlerista Na América Do Sul! " (Ce Soir, 1937, p. 05) Afirmava Categoricamente O Periódico De Esquerda *Ce Soir*.

Outros jornais mais liberais, como o le petit parisiense, pareciam céticos sobre o golpe de estado ser fascista e acreditavam em motivações mais fisiológicas: "O novo ditador parece ter agido mais pelo amor de poder pessoal, do que o de dar o seu país uma forma particular de governo" (Le Petit Parisiense, 1937, p.01). Ao mesmo tempo, destacavam a preocupação norte americana com os rumos tomados pela política brasileira (Le Petit Parisiense, 1937). Jornais de direita como o Le Jornaul, descreviam com comedido a guinada dada pelo estado brasileiro – "O presidente vargas promulgou uma nova constituição corporativa e totalitária no modelo da Itália" (Le Jornaul, 1937, p. 05). O Jornal reacionário católico La croix comemorava mais um aliado contra o comunismo: "Brasil está convencido de que em sua luta para salvaguardar a sua civilização, ele vai aproveitar a compreensão, o respeito e simpatia de todas as nações para lutarem organizados de uma forma ou de outra, contra o comunismo destrutivo" (La Croix, 1937, p. 02).

Em uma perspectiva geral, os franceses estavam divididos sobre o que achar do golpe do Estado Novo e seu significado para a França, mas tinham certeza quase unânime (que refletia também uma certa ignorância sobre a realidade política brasileira): o Brasil se tornara fascista. Na realidade, de acordo com Hobsbawm (1995, p.137), líderes latino-americanos como Getúlio Vargas tomaram do fascismo europeu sua deificação de líderes populistas com forma de agir e não como conteúdo em si. As massas que eles queriam mobilizar nada tinham a perder, diferente dos europeus que temiam perder algo e se voltaram ao reacionarismo. Os inimigos contra os quais eles as mobilizavam não eram estrangeiros e grupos externos, mas a "oligarquia" – a classe dominante local (Hobsbawm, 1995, p.137).

Vargas, tal qual Perón na Argentina no mesmo período, encontrou seu núcleo de apoio na classe trabalhadora e sua máquina política era algo parecida com um partido trabalhista construído em torno de um movimento sindical de massa que promoveu.

De fato, quando o liberalismo encarnado pelos EUA reagiu e reconquistou o mundo após o fim da Segunda Guerra Mundial na rebarba da surra que os soviéticos deram nos fascistas em 1945 (Hobsbawm, 1995), o modelo populista de Vargas amparado neste *instrumental* metodológico fascista de política de massas entrou em colapso sob a pressão dos constitucionais liberais, principalmente paulistas. Mas Vargas sabiamente usou a inteligência política e burocrática estadonovista para montar dois partidos – PSD, onde estava o núcleo duro e o PTB, onde estava o núcleo progressista, batendo indiretamente as elites paulistas concentradas na UDN em seu próprio jogo – as urnas no estado democrático de direito na eleição de 1948 (Pandolfi, 2002, p. 90).

Para o *Front Populaire*, em plena sua festa de celebração da universalidade dos valores liberais humanistas, progressistas, iluministas e republicanos, o Brasil, uma nação que sempre se espelhara na França enquanto padrão de civilização, virar as costas para a democracia e para seus padrões significava que nem mesmo esta festa impressionante (a maior de todas) era capaz de seduzir como no passado. Mais um sinal de mal presságio, como o voo súbito das aves para fora de um bosque onde ainda não se descortinou o incêndio. Shanghai, Munique e Danzig confirmariam que onde há fumaça, há fogo. Conforme disse Hobsbawm:

> Visto do outro lado do Atlântico, o fascismo sem dúvida parecia a história de sucesso da década. Se havia um modelo no mundo a ser imitado por políticos promissores de um continente que sempre recebera inspiração das regiões culturalmente hegemônicas, esses líderes potenciais de países sempre à espreita da receita de tornar-se modernos, ricos e grandes, esse modelo certamente podia ser encontrado em Berlim e Roma, uma vez que Londres e Paris não mais ofereciam muita inspiração política, e Washington estava fora de ação. (Moscou ainda era vista essencialmente como um modelo para a revolução social, o que restringia seu apelo político (1995, p. 137).

Uma prova cabal, portanto, da inutilidade da exposição em dobrar um adversário muito mais convicto de suas posições, que não nutria a admiração que as elites brasileiras sentiam pela França: no caso, a Alemanha nazista.

Internamente, a participação brasileira na exposição internacional de Paris indiretamente colaborou para o golpe do Estado Novo. Enquanto ostentava ao mundo as potencialidades de uma florescente democracia liberal, em pleno processo de eleições presidenciais – imagem construída em muito pela colaboração entusiasmada das elites

oligárquicas paulistas e suas classes médias constitucionais liberais no pavilhão – Vargas lançava uma cortina de fumaça sobre os próprios preparativos do golpe em curso.

Neste sentido, o fato do governo federal recomendar a supressão de toda a manifestação regional para a futura exposição nacional de 1938, pós-golpe, cujos preparativos começaram em 1936 (Williams, 2001), enquanto gentilmente consentia que os maiores representantes do regionalismo paulista - o Instituto do Café de São Paulo, a *Compagnie Franco-Brésilienne de Cafés* dos latifundiários paulistas, a classe média artística de 1922 na figura de Di Cavalcanti e os apoiadores da candidatura de Armando Salles de Oliveira – praticamente tomassem as rédeas da representação nacional na exposição de Paris em 1937 é revelador.

Isso colaborava, em conjunto ao próprio apoio de Vargas à corrida eleitoral, para mostrar a seus opositores uma aparência de democracia federalizada e o apoio irrestrito do governo federal à constituição e seu cumprimento. Dissimulava-se assim, as "estranhas" intervenções nos Estados, no prolongamento "incomum" do estado de exceção instaurado pelo sítio, na substituição "suspeita" de cargos estratégicos no exército e nas milícias estaduais, na supressão de líderes políticos regionais sobre desculpas pouco aceitáveis. Em nome da própria preservação desta democracia, Vargas justificava que estas medidas eram cautelares – afinal o Brasil estava ameaçado pelo fantasma do comunismo. Mas tudo o que estava fazendo era limpar o campo para o movimento final.

Suponhamos que Vargas tenha boicotado as eleições presidenciais, ou mesmo intransigentemente suprimido qualquer demonstração regionalista na exposição internacional de Paris em 1937 em nome de uma representação nacional e unificada. Isto com toda a certeza colocaria a oposição em alerta de antemão e inviabilizaria o golpe cujos preparativos começaram já em janeiro daquele ano. Construindo os passos do golpe de estado em cima de atitudes dúbias como essas, Vargas conseguiu confundir a oposição, principalmente os constitucionalistas liberais apoiados por Armando Salles de Oliveira, até que fosse tarde demais.

6 CONCLUSÃO

A Exposição Internacional de Paris em 1937 marcou um dos momentos mais críticos do liberalismo, não apenas na Europa, mas em um nível global. A grande depressão e suas consequências deletérias causaram a seus defensores um profundo descrédito no interior de suas sociedades, principalmente quando se percebia o quanto as instituições nele inspirados foram forjadas para funcionar sobre o consenso da maioria e para estabelecer freios para os poderes executivos. O resultado era a imobilidade e os debates bizantinos, enquanto a economia entrava em um aterrador declínio. Os governantes ainda eram dissuadidos a abandonar medidas de intervenção direta por economistas clássicos, que afirmavam sobre a importância absoluta de deixar o mercado se reequilibrar espontaneamente, enquanto as filas de desempregados aumentavam dia a dia e a burguesia empobrecia. O espetro da revolução russa descortinava-se no horizonte e as classes médias temiam que as profecias de Marx sobre a vitória final do proletariado. Por fim, a tentação fascista oferecia uma solução terrificante para todos os problemas – simplesmente desaparecer com eles, fossem pessoas, partidos, instituições, leis ou nações inteiras.

Na França, cuja revolução em 1789 estabeleceu muitas destas instituições baseadas no pensamento secular do liberalismo clássico, essa crise foi especialmente devastadora. Ela provocou uma cisão de cima a baixo na sociedade francesa e muitos integrantes da classe média e mesmo diligentes já não viam possibilidade de resolver-se os problemas pela via democrática, como a tentativa de golpe em 1934 deixou claro.

O Brasil, por outro lado, sempre encontrou no liberalismo, especialmente e sobretudo sua aplicação econômica, a principal ferramenta para a continuidade (ou melhor, modernização) das relações sociais e das hierarquias de poder político legadas do período colonial. O que prosseguia era o seu sentido meramente exportador, baseada no mercado europeu, e posteriormente, mundial, ao redor do qual toda a sociedade se organizava. Fantasiada de democracia liberal, as arcaicas relações econômicas e sociais permaneceram mesmo após o império e encontravam na oligarquia latifundiária regional seu principal agente. A Revolução de 1930 em muitos aspectos expressava a vontade resoluta de muitos setores da sociedade em romper com essa realidade, e trazer um outro projeto de modernidade ao Brasil, especialmente os Tenentes, mesmo que ele fosse autoritário e tecnocrático. Outros como os constitucionalistas liberais de São Paulo concebiam que o problema não era a democracia, e sim a falta de instrumentos legais para impedir o desvirtuamento das instituições. Uma constituição para eles, poderia transformar a aparência de democracia pré-

1929 em uma democracia plena a partir de 1930. Getúlio Vargas, cuja pretensão em perpetuar-se no poder nunca podemos perder de vistas, foi um habilidoso jogador político que manipulou todos os lados e esperou a hora certa para estabelecer a sua saída e a de seus partidários.

Procurando aplacar internamente esquerda e direita, província e capital, colônias e metrópole em nome da república e dos valores da identidade francesa e externamente União Soviética e Alemanha Nazista simultaneamente em nome da paz e da amizade universal, o *Front Populaire* impediu que os visitantes da Exposição internacional de 1937 assumissem por si mesmos o seu caráter de encarnação da onisciência nacional e que enxergassem a representação do mundo que procuravam impor, pois ela estava completamente estilhaçada. A sinédoque do mundo que as exposições francesas assumiram no passado somente foi possível pelo fato de que elas eram inequívocas – não existia entre as nações hegemônicas europeias e mesmo no interior da França discordâncias sobre o que era a modernidade o progresso ou a validade do mercado internacional e do desenvolvimento do capitalismo industrial e do liberalismo como ideologia dominante. O fracasso francês em 1937 abriu o caminho para a transcendência encarnada de um tipo diferente de ideologia pouco depois – o nazifascismo.

Ao fim da festa em 30 de novembro de 1937, Hitler não se comoveu nenhum pouco pelo espetáculo da democracia liberal exibido pela Exposição Internacional pois sempre esteve convencido de sua fraqueza. Não apenas realizou a *Anschluss* com a Áustria no ano seguinte como colocou as democracias ocidentais de joelhos com o tratado de Munique, obrigando as agora acovardadas Grã-Bretanha e França a aceitar, em nome da "paz", o esquartejamento de seu aliado, a Checoslováquia - episódio considerado por Marc Ferro, o "Waterloo da diplomacia francesa" (Ferro, 2013). Aproveitando-se da recusa em negociar com a União Soviética por parte da Grã-Bretanha e França, onde uma opinião pública burguesa e histérica pressionava seus governos para afastar-se da esquerda tanto internamente como externamente, Hitler (o mais anticomunista de todos) pragmaticamente assinou com Stalin o pacto de não-agressão em 1939 onde secretamente dividiram entre si a Polônia. Se Hitler garantia com isso a paz necessária para a conquista do Ocidente, Stalin via a oportunidade de recuperar ex-territórios czaristas perdidos em 1917 – a Finlândia e os países bálticos, aproveitando-se do pandemônio que os nazistas iriam criar.

Talvez poucos tenham passado o choque que os dirigentes da III República francesa em constatar que sua estratégia diplomática de jogar Alemanha e União Soviética uma contra a outra falhara miseravelmente e ambas estavam invadindo a Polônia juntas em agosto de 1939. Aliada de França e Grã-Bretanha, a Polônia constatou amargurada que ambas as nações

que considerava suas maiores esperanças de proteger-se de nazistas declararam guerra quase que nominalmente, a Franças mais por ter sido obrigada pela Grã-Bretanha a fazê-lo do que por qualquer outro motivo. Assim começava a Segunda Guerra Mundial. Profundamente dividida internamente e apegada à ortodoxia da guerra de posição que predominou no front oeste a partir de 1914, a França seria derrotada em pouco menos de dois meses pela ágil e motorizada Alemanha. Parcialmente ocupada pelos nazistas, o novo governo Francês de Vichy, apoiado pela direita e extrema direita francesa, começou uma amistosa relação de cooperação com Hitler.

Três anos após a exposição internacional, na manhã do dia 23 de junho de 1940, durante a sua única visita à recém-derrotada capital francesa, Hitler incluiu em seu itinerário limitado uma parada na esplanada de *Chaillot*, onde ocorrera aquele memorável confronto arquitetônico com a União Soviética. Transfigurando o que em 1937 não tinha servido como ponto de vista nacional francês do turbulento mundo do entre guerras em sua própria visão pan-europeia decididamente germanocêntrica.

Hitler reivindicou a posse do mundo e seus recursos para a Alemanha Nazista. A ligação ostensiva de classes dos fascistas era tão forte quanto um feixe de bastões - obtida, naturalmente, somente através da exclusão radical de todas as manifestações de diferença social, caso incompatíveis definição da política estabelecia - poderia pretender tirar a harmonia social idealizada do passado e estabelecê-la no presente, em seu projeto de futuro contido no *Reich* de mil anos ou na Roma ressurgida da Itália. A articulação nacional-socialista da restauração e depuração de uma raça ariana que traria o advento do *übermenschen* prometeu obliterar a herança cultural diversificada do mundo liberal por meio da glorificação de uma nação única e incomensurável.

A exposição internacional de 1937, neste sentido, foi uma ação derradeira de reafirmação desses ideais por parte da III República não apenas para si, mas para o resto do mundo. Sua amarga derrota simbólica e ideológica nesta arena pacífica para o fascismo prefigurava sua derrota armada para a Alemanha Nazista em 1940. Sobre a zona não ocupada, aglutinaram-se aqueles que sempre acreditaram na saída autoritária e estavam prontos para cooperar com a Alemanha para construir uma nova ordem europeia baseada em uma nova ideologia. A França de Vichy constitui para a memória de muitos franceses como uma mácula, uma amostra que mesmo a nação que forjou muitas das instituições liberais modernas pode sucumbir ao fascismo.

O Pavilhão Brasileiro na exposição de Paris em 1937 aparece como um modesto marco de capacidade política de Vargas em iludir seus adversários e de estabelecer alianças

fortuitas em uma busca pelo cargo máximo da nação. De uma forma maquiavélica, a comissão organizadora composta pela cúpula de Vargas manipulou o regionalismo paulista a seu favor na exposição, deixando seus representantes fazerem o trabalho duro e arcarem com os custos mais elevados da decoração interna, para no final, colher os (humildes) frutos desta salutar publicidade internacional, em específico do café e do algodão e da infraestrutura instaurada para melhor conduzi-los ao mercado internacional. Segundo Mehrtens (2001), São Paulo era parte da agenda principal de Vargas na década de 1930. Com habilidade, Vargas manipulou ativamente a identidade paulista e o simbolismo regionalista cujos referenciais mais notáveis estavam nos anos da década de 1920 e continuou fazendo-o mesmo durante a ditadura do Estado Novo (Merthens, 2001).

Se por um lado, apropriou-se do vanguardismo artístico (seja obliterando-o, suplantando-o ou ressignificando-o), por outro, tomou os emblemas da modernidade, do progressismo, do cosmopolitismo e do poder econômico trazidos pela economia cafeeira. Vargas manteve um respeito pelas peculiaridade e tradições de São Paulo, a ponto de tomá-las em esfera nacional, demonstrando seu dom político em formar novas alianças entre o centro e as regiões, tanto a nível nacional e estadual.

Neste sentido, em pleno curso da exposição internacional, enquanto os apoiadores liberais de Armando Salles de Oliveira ostentavam em Paris sua aliança com a poderosa oligarquia cafeeira e com a classe média paulista, Vargas corria por fora, tomando para si estas alianças. Em outubro de 1937, Vargas baixou o teto dos preços do café brasileiro, num esforço para aumentar as vendas e a renda total das exportações no exterior, aumentando os lucros dos cafeicultores (Skidmore, 2010). Com isso, passou a contar com a colaboração imediata deste importante grupo no interior do jogo pelo poder.

Sobre a classe média, outro grupo que, apesar de pequeno, era importante no interior da política democrática por sua capacidade de manter a estabilidade a qualquer governo por meio do sufrágio limitado a cidadãos alfabetizados, na época estava cada vez mais confusa e dividida (Skidmore, 2010). Alguns continuaram fiéis até o fim ao liberalismo constitucional prometido por Armando Salles de Oliveira e estes serão os que formarão a futura União Democrática Nacional em um primeiro momento. Outros, uma vez perdida sua esperança no liberalismo (naquele momento em franca decadência), voltaram-se ao radicalismo de esquerda ou direita.

Ao fazer isso, admitiam que a formula do estado democrático de direito do liberalismo já não se aplicava ao Brasil e estavam abertos a aceitar uma saída autoritária e nacionalista ao impasse, mesmo que este fosse o autoritarismo de matização única e original

de Vargas (Skidmore, 2010). Tudo o que Vargas precisou fazer foi assinalar a esta classe média, especialmente a paulista, que estava aberto a receber seus serviços no interior do das fileiras da inteligência do Estado Novo. Vários profissionais, técnicos e intelectuais que releram, reinterpretaram e reinventaram os projetos modernos do Estado Novo eram paulistas.

O que se seguiu em relação ao pavilhão brasileiro, neste sentido, foi significativo – a apropriação das representações paulistas pelo governo federal. Já em junho, o Departamento Nacional do Café declarava à imprensa que tanto o Estande do Café no interior do pavilhão brasileiro quando o Café *Cafés du Cafés du Brésil dus planteurs de São Paulo* no pátio de alimentação da exposição internacional foram apresentados como de iniciativa única e exclusiva do DNC, incluindo sua decisão de apontar para a realização de murais o artista Di Cavalcanti (Brasil, 1937h). A relação do governo e de particulares brasileiros com Mallet-Stevens, datada da primeira república, foi cortada e caiu no esquecimento, principalmente após a morte do arquiteto francês.

A própria memória deste pavilhão de forte presença regionalista foi esquecida e poucos são os trabalhos que dele carregaram notícia (Cizeron, 2009; Al Assal, 2014; Merthens, 2001). Ele correspondia a imagem de um Brasil que, apesar de se exibir como moderno e civilizado, rompendo com decisivamente seja na arquitetura, seja na representação interna, como uma nação exótica agroexportadora dos trópicos, mostrava uma ligação agora inconveniente entre estas conquistas e a democracia liberal. Somado ao fato de ser uma representação humilde, pequena e pouco notada seja internamente, seja externamente pelo contexto político instável e tenso, a conservação de sua história era pouco conveniente para o Estado Novo.

Neste sentido, ela desapareceu diante do brilho fulgurante da participação brasileira na Exposição Internacional de Nova York *World of Tomorrow* de 1939, na qual a expressão de padrões mais sólidos de cultura, sociedade, modernidade, economia e política seriam impostos ao Brasil pelo Estado Novo foram representados de uma maneira exemplar (Williams, 2001; Gomes, 2002a). Esta participação também assinalou a passagem da procura do modelo de civilização da França para os Estados Unidos da América e inaugurou uma controversa relação de amor e ódio entre as duas nações americanas, cujos desdobramentos testemunhamos até os dias de hoje. Mas isto, já é outra história.

REFERÊNCIAS

A BATALHA. **Na Camara dos Deputados**: sessão fraca - o sr. Afranio Peixoto censurado por declarar que um portuguez vale vários brasileiros, economicamente - porto do ceará - censura no paraná - créditos abertos. A Batalha. Rio de Janeiro, p. 2-2. 30 mar. 1937a.

A NOITE. **Vae reunir-se o congresso economico nacional**: a indústria do papel e a reunião de amanhã, no conselho de commercio exterior. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 25-25. 18 jan. 1937a.

A NOITE. **O Brasil na Exposição de Paris**: pedido de um credito de 500 contos. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 33-33. 29 jan. 1937b.

A NOITE. **As actividades legislativas da Camara**: as votações da sessão de hontem. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 4-4. 30 mar. 1937c.

AGEORGES, Sylvain. **Sur les traces des Expositions universelles - 1855 Paris 1937**: à la recherché des pavillons et des monuments oubliés. Paris: Parigramme, 2006.

AL ASSAL, Marianna Ramos Boghosian. **Arenas nem tão pacíficas***:* arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930. 2014. 314 f. Tese (Doutorado) - Curso de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014

ARGAN, Guilio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Tradução Denise Bourmann e Frederico Carotti.

ALLWOOD, John. **The great exhibitions**. London: Studio Vista, 1977.

BARBUY, Heloísa. Brigitte Schroeder-Gudehus e Anne Rasmussen. **Les fastes du progrès**: le guide des expositions universelles 1851 - 1991. Paris, Flammarion, 1992. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 1, n. 1, p.297-304, jan. 1993.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material,** [s.l.], v. 4, n. 1, p.211-261, 1996. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s0101-47141996000100017.

BARBUY, Heloisa. **A exposição universal de 1889 em Paris**: visão e representação na sociedade industrial. São Paulo: Edições Loyola, 1999. (História Social USP).

BELTRAN, Alain. La “fée électricité”: reine et servante. **Vingtième Siècle**: Revue d'histoire, Paris, n. 16, p.90-95, out. 1987. Trimestral.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e política:** Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. Obras escolhidas -Volume I, Tradução Sergio Paulo Rouanet.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Willi Bolle (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Tradução do alemão, Irene Aron; Tradução do francês, Cleonice Paes Barreto Mourão.

BLOCH, Marc. **A estranha derrota**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. Tradução Eliana Aguiar.

BOUIN, Philippe; CHANUT, Christian-philippe. **Histoire française des foires et des expositions universelles**. Paris: Baudouin, 1980.

BOURQUELOT, F. Champagne, Feiras de. In: LOYN, H. R. (Org.).**Dicionário da Idade Média.**Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. Tradução Álvaro Cabral; Revisão Hilário Franco Júnior. Disponível em: <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>. Acesso em: 09 dez. 2016.

BRASIL. Departamento Nacional de Indústria e Comércio. Ministério do Trabalho. OFÍCIO N.714. **Diário Oficial da União.** Rio de Janeiro, p. 29. 03 jul. 1935.

BRASIL. Departamento Nacional de Indústria e Comércio. Ministério do Trabalho. Outros assuntos. **Diário Oficial da União.** Rio de Janeiro, p. 551. 21 ago. 1936

BRASIL. Diário Oficial da União. Imprensa Nacional. Algumas matérias da ordem do dia. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, p. 42. 22 jan. 1937a.

BRASIL. Getúlio Vargas. Presidência da República. **Ministério do Trabalho, Indústria e Commercio**. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, p. 48. 27 jan. 1937b.

BRASIL. Arthur de Souza Costa. Ministério do Trabalho, Indústria e Commercio. **Exposição de Motivos**. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, p. 17. 30 jan. 1937c.

BRASIL. Getúlio Vargas, Agamemnon Magalhães e Arthur de Souza Costa. Presidência da República. **Actos do poder legislativo**: lei n.414 - de 2 de abril de 1937. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, p. 2. 03 mar. 1937d.

BRASIL. Diário Oficial da União. Imprensa Nacional. Diretoria Geral de Contabilidade. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, p. 40. 30 abr. 1937e.

BRASIL. Diário Oficial da União. Imprensa Nacional. Ministério do Trabalho, Indústria e Commercio. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, p. 3. 05 fev. 1937f.

BRASIL. Comissão organizadora da representação do Brasil. Ministério do Trabalho, Indústria e Commercio. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, p. 197. 08 mai. 1937g.

BRASIL. Departamento Nacional Do Café. O pavilhão da D.N.C. na Exposição I. de Paris. **A Noite.** Rio de Janeiro, p. 13. 06 jun. 1937h.

BREUGNOT, L. A. Le Brésil aidera-t-il le Japón à équilibrer l'axe Rome-Berlin?: "Les Etats féderaux ne laisseront pas toucher à l'integrité du Brésil. **Echo D'alger.** Argel, p. 1-2. 15 nov. 1937.

BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS (Paris). **Qu'est-ce qu'une Expo?** 2016. Disponível em: <http://www.bie-paris.org/site/fr/les-expos/a-propos-des-expos/qu-est-ce-qu-une-expo>. Acesso em: 04 dez. 2016.

BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS (Paris). **The Library of BIE.** 2017. Disponível em: <http://www.bie-paris.org/site/en/publications/the-library-of-bie>. Acesso em: 15 abr. 2017.

BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS (Paris). **World Expo Museum**: The World Expo Museum will be the first Museum dedicated to World Expos. It will open on 1 May 2017 in Shanghai, China. 2017. Disponível em: <http://www.bie-paris.org/site/en/world-expo-museum>. Acesso em: 15 abr. 2017b.

CARRÉ, Patrice A. Revenir à l'exposition de 1937 "exactement modernes"?: Les techniques de communication. **Vingtième Siècle**: Revue d'histoire, Paris, n. 16, p.83-90, out. 1987. Trimestral.

CASTRO, Celso; FREIRE, Américo. As bases republicanas dos Estados Unidos do Brasil. In: GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (Org.).**A República no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002. p. 31-63.

CE SOIR. Coup d'état au Brésil: Le président Vargas promulgue une constituition fasciste. **Ce Soir: Grand quotidien d'information independánt.** Paris, p. 5-5. 12 nov. 1937.

CHANDLER, Arthur. **The First Industrial Exposition:** L'Exposition publique des produits de l'industrie française Paris, 1798. 2016a. Reimprimido e revisado da revista World's Fair, Volume X, número 1, 1990. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/1798-exposition/>. Acesso em: 14 dez. 2016.

CHANDLER, Arthur. **The Napoleonic Expositions:** Paris 1801, 1802, 1806. 2016. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/napoleonic-expositions/>. Acesso em: 04 jan. 2017.

CHANDLER, Arthur. **The Expositions of the Restoration:** Paris: 1819, 1823, 1827. 2016c. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/expositions-of-the-restoration-1819-1823-1837/>. Acesso em: 04 jan. 2017.

CHANDLER, Arthur. **Expositions of the July Monarchy:**Paris: 1834, 1839, 1844. 2016d. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/expositions-of-the-july-monarchy/>. Acesso em: 04 jan. 2017.

CHANDLER, Arthur. **Exposition of the Second Republic:** Exposition Nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière - 1849 Paris. 2016e. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/seond-republic-exposition-1849/>. Acesso em: 04 jan. 2017.

CHANDLER, Arthur. **Fanfare for the New Empire:** The french universal exposition of 1855. 2016f. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/paris-1855-exposition/>. Acesso em: 19 jan. 2017.

CHANDLER, Arthur. **Empire of Autumn:** The French Exposition Universelle of 1867. 2016g. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/paris-1867-exposition/>. Acesso em: 19 jan. 2017.

CHANDLER, Arthur. **Culmination**:The paris exposition universelle of 1900. 2016h. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/paris-1900-exposition/>. Acesso em: 21 jan. 2017.

CHANDLER, Arthur.**Confrontation:**The exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, 1937. 2016i. Disponível em: <http://www.arthurchandler.com/paris-1937-exposition/>. Acesso em: 24 jan. 2017.

CIZERON, David. **Les représentation du Brésil lors des expositions universelles.** Paris: L'harmattan, 2009.

CORREIO DA MANHÃ. **Para as despesas com a nossa representação na Exposição de Paris**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, p. 3. 06 abr. 1937a.

CORREIO DA MANHÃ. **O Brasil na Exposição Internacional de Paris**: esteve reunida a comissão organizadora. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, p. 2. 13 fev. 1937b.

CORREIO DA MANHÃ. Inaugurado ontem o pavilhão brasileiro na exposição de Paris: O discurso do adido comercial, sr. joão pinto da silva. **O Correio da Manhã.b**São Paulo, p. 3. 24 jul. 1937c.

DANTAS, André Dias. **Os pavilhões brasileiros nas exposições universais**. São Paulo, 2010, 260 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

DELARBRE, Hugo. **Construire l'Exposition de 1937:** Perception et Réception de l'événement au miroir de l'architecture. 2010. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História das Relações e Intercâmbios Culturais Internacionais, História e História da Arte, Université Pierre Mendès-france, Grenoble, 2011. Disponível em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736792/document>. Acesso em: 09 dez. 2016.

FERREIRA, Cristina Araripe.**Difusão do conhecimento científico e tecnológico no Brasil na segunda metade do século XIX:** a circulação do progresso nas exposições Universais e Internacionais. 2011. Tese (Doutorado) - Curso de História das Ciências e da Saúde, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2011.

FERRO, Marc. **História de França.** Lisboa: Edições 70, 2013. Tradução Pedro Elói Duarte.

FINDLING, John; PELLE, Kimberly. **Encyclopedia of world's fair and expositions.** Jefferson: Mcfarland, 2008.

FISS, Karen. **Grand Illusion**: The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France. Chicago: University Of Chicago Press, 2009. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=hGwIGwdwgnoC&dq=karen+fiss+grand+illusion&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 20 abr. 2017.

FRANÇA. Médiathèque de L'architecture Et Du Patrimoine. Ministère de La Culture (Org.). **Paris, Exposition universelle de 1889:** Tour Eiffel. 2016. Diffusion RMN. Disponível em: <http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/expo_1889.html>. Acesso em: 07 dez. 2016.

GALLICA. **Exposition internationale des arts et techniques, Paris 1937:** [inauguration du pavillon du Brésil] : [photographie de presse]. 1937. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90827721>. Acesso em: 27 dez. 2017.

GEPPERT, Alexander C. T.; COFFEY, Jean; LAU, Tammy. **International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005**: A Bibliography. 2006. Disponível em:<http://www.csufresno.edu/library/subjectresources/specialcollections/worldfairs/ExpoBibliography3ed.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2016.

GOMES, Angela de Castro. Economia e trabalho no Brasil republicano. In: GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (Org.). **A República no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002a. p. 217-259.

GOMES, Angela de Castro. O 15 de Novembro. In: GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (Org.). **A República no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002b. p. 12-29.

GOURNAY, Isabelle. **Le Nouveau Trocadero**: The New Trocadero. Liège: Mardaga, 1985.

GRAND album de l'Exposition universelle, 1867: 150 dessins par les premiers artistes de la France et de l'étranger. 150 dessins par les premiers artistes de la France et de l'étranger. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=iCZJAQAAMAAJ&rdid=book-iCZJAQAAMAAJ&rdot=1>. Acesso em: 07 dez. 2016.

GREENHALGH, Paul. **Ephemeral Vistas**: The Expositions Universelles, Great Exhibitions, and World's Fairs, 1851-1939. Machester: Manchester University Press, 1988.

GUERNICA, 1937 - Pablo Picasso. 2016. Disponível em: https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/guernica-1937. Acesso em: 20 dez. 2016.

GUIMARÃES, Lúcia. Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Dicionário do Brasil Imperial:** (1822 - 1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 679-680.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma**: a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HARVEY, David. **Paris:** capital da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015. Tradução Magda Lopes.

HAVAS (Rio de Janeiro). **Exposição internacional de Pariz**. O Estado de São Paulo. São Paulo, p. 2-2. 22 jan. 1937a.

HAVAS (Paris). O Brasil na Exposição Internacional de Paris: será inaugurado no dia 15 o nosso pavilhão. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 11-11. 11 mar. 1937b.

HAVAS (Paris). **O Brasil na Exposição de Paris**. A Batalha. Rio de Janeiro, p. 3-3. 12 mar. 1937c.

HAVAS (Paris). **A segunda parcella do emprestimo de defesa da França**: o ministro da defesa, sr. daladier, o cardeal verdier e o sr. herriot lançaram um appello ao povo francez, em favor desse emprestimo - lançada a pedra fundamental do pavilhão do brasil na exposição de pariz. O Estado de São Paulo. São Paulo, p. 2-2. 16 mar. 1937d.

HAVAS (Paris). **O Pavilhão do Brasil na Exposição de Paris**: lançamento da pedra fundamental - Evocando Santos Dumont. A Noite. Rio de Janeiro, p. 40. 15 mar. 1937e.

HAVAS (Paris). **A participação do Brasil na Exposição Internacional de Arte e Technica em Paris:** sob a invocação da gloria de santos dumont, foi lançada a pedra fundamental do pavilhão do nosso paiz. Diário de Pernambuco. Recife, p. 1-1. 17 mar. 1937f.

HAVAS (Paris). **Um cafeeiro para Paris vêr**. A Noite. Rio de Janeiro, p. 3-3. 04 out. 1937g.

HERBERT, James. Paris 1937: **Worlds on Exhibition**. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

HERBERT, James. The View of the Trocadéro: The Real Subject of the Exposition Internationale, Paris, 1937. **Assemblage**, Cambridge, n. 26, p.94-112, abr. 1995. Mensal. Disponível em: <http://www.jstor.org>. Acesso em: 01 fev. 2014.

HILL, Chistopher. **A revolução inglesa de 1640.** Lisboa: Presença, 1977. Tradução de Wanda Ramos

HILTON, Staley E.. **O Brasil e as Grandes Potências - 1930-139:** Os aspectos Políticos da Rivalidade Comercial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Tradução Marcos Santarrita.

HOBSBAWM, Eric J. **A era do capital:** 1848 – 1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. Tradução Luciano Costa Neto.

HOBSBAWM, Eric J. **A era dos impérios:** 1875 – 1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. Tradução Sieni Maria Campos; Yolanda Steidel de Toledo

HOBSBAWM, Eric J. **A era das revoluções:** 1789 - 1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. Tradução Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel.

HOBSBAWM, Eric. J.. A produção em massa de tradições: Europa 1879 a 1914. In: HOBSBAWM, Eric. J.; RANGER, Terence (Org.).**A invenção das tradições.**6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 271-316. Tradução Célia Cardim Cavalcante. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/246283184/A-Invencao-das-Tradicoes-Eric-Hobsbawm-pdf>. Acesso em: 03 jan. 2017.

HUARD, Charles-lucien.**Livre d'or de l'Exposition.**Paris: L. Boulanger, 1889. Tomo 1.

ILLUSTRATION**.** Paris: N/c, 11 nov. 1854. Semanal. Gravura Hospedada Pela Brown University Library Center For Shocholarchip. Disponível em: <http://library.brown.edu/cds/catalog/catalog.php?verb=render&id=1223581258187500&colid=6>. Acesso em: 06 dez. 2016

IMPÉRIO DO BRASIL.**O Império do Brasil na Exposição Universal de 1867 em Paris.** Rio de Janeiro: Typografia Universal de Lammert, 1867. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242455>. Acesso em: 06 dez. 2016.

JOUBERT, Charles P. **Almanach illustré des merveilles de l'exposition universelle pour l'année 1868.** Paris: Bureau, 1867. Disponível em: <http://library.brown.edu/metsrecords/1223581467578125.xml>. Acesso em: 07 dez. 2016.

JUNYK, Ihor. **Foreign Modernism**: Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris. Toronto: University of Toronto Press, 2013. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Foreign_Modernism.html?id=3k6fAgQPvfAC&redir_esc=y>. Acesso em: 17 abr. 2017

JUNYK, Ihor. The face of the Nation: State Fetishim and Métissage at the Exposition Internationale, Paris 1937. **Grey Room**: Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, v. 1, n. 23, p.96-120, jun. 2006. Trimestral.

KALMAN, Samuel.**The Extreme Right in Interwar France:** the Faisceau and the Croix de feu. Surrey/london: Ashgate Publishing, 2008.

KOSTOVA, Julia. **Spectacles of modernity**: anxiety and contradiction at the interwar Paris fairs of 1925, 1931 and 1937. 2011. 341 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Graduate School - New Brunswick, Rutgers: The State University of New Jersey, New Brunswick, 2011.

LABBÉ, Edmond. **Ce que sera l'Exposition Internationale de Paris 1937**: Le régionalisme et l'Exposition internationale de Paris 1937. Paris: Imprimerie Nationale, 1936.

LABBÉ, Edmond. Interview. In: WARNOD, André. **Exposition '37**: La vie flamboyante des expositions universelles. Paris: Les Editions de France, 1937. p. 111.

LACROIX. La situation politique au Brésil. **La Croix.** Paris, p. 2. 23 dez. 1937.

LEBROUX, Andre. Le coup d'Etat fasciste au Brésil: La dictature de Vargas au Brésil. **Le Populaire: Organe central du parti socialiste.** Paris, p. 1-3. 12 nov. 1937.

L'EXPOSITION de Paris, publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux. Paris: Librairie Illustrée, 1890. 1 v. Disponível em: <http://library.brown.edu/cds/catalog/catalog.php?verb=render&id=1254150384765625&colid=6>. Acesso em: 07 dez. 2016.

Le Livre Des Expositions Universelles: 1851-1989. Paris: Edition Des Arts Décoratifs, 1983.

LEMESLE, Isabelle et al. **Paris et ses expositions universelles**: architectures: 1855-1937. Paris: Éditions Du Patrimoine / Centre Des Monuments Nationaux, 2008.

LE JOURNAL. **Coup d'état au Brésil**. Le Journal**.** Paris, p. 1-5. 11 nov. 1937.

LE PETIT PARISIEN. **Le coup d'etat au bresil du president vargas**. Le Petit Parisien**.** Paris, p. 1-3. 12 nov. 1937.

LE TEMPS**.** Le Brésil L'État de São Paulo**.** Paris: **Le Temps**, n. 27758, 08 set. 1937. Édité A L'occasion de L'exposition Internationale de 1937.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão.**Um capítulo da história da modernidade estética:** Debate sobre o expressionismo. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MARCUSE, Herbert. Prólogo. In: MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte.** São Paulo: Boitempo, 2011. p. 9-17.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã:** I - Feuerbach. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Napoleão.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. Tradução Nélio Schneider; Prólogo Herbert Marcuse. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B1nta3CLzwJXMG1leURjcVFhV2c/edit>. Acesso em: 20 dez. 2016.

MARX, Karl. **O Capital:** Crítica da Economia Política. São Paulo: Nova Cultural, 1996a. (Os Economistas). Volume I - Livro Primeiro - O processo de produção do capital. Tradução Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/ocapital-1.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2016.

MARX, Karl. **O Capital:** Crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1996b. (Os Economistas). Volume II - Livro primeiro - O processo de produção do capital (Capítulo XIII a XXV) Tradução Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/ocapital-2.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2017.

MEHRTENS, Cristina. Beyond the Silent Ocean: The Brazilian National Pavilions of 1937. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRA, 26, 2001, São Paulo**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: Anpuh, 2001.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Uma construção luminosa**: o cinema e a Exposição Internacional de 1937. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p.73-93, jun. 2013. Semestral.

NASH, Joseph; HAGHE, Louis; ROBERT, Davis. **Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851**.Londres: Dickinson Brothers, 1851. Disponível em: <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>. Acesso em: 05 dez. 2016.

NAMER, Gérard**. Les imaginaires dans l'exposition de 1937**. Cahiers Internationaux de Sociologie, Paris, v.70, n.1, p.35-62, jan-jun. 1981. Semestral.

NEVES, Margarida Souza. As "arenas pacíficas". **Gávea**: revista de história da arte e arquitetura, Rio de Janeiro, p.28-41, abr.1988.

O MALHO. O Brasil na exposição internacional de Paris. **O Malho.** Rio de Janeiro, p. 18. 05 ago. 1937.

ORY, Pascal**. Les Expositions universelles de Paris**: panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations des meilleurs auteurs. Paris: Ramsay, 1982.

OZOUF, Mona. **Festivals and the French Revolution.** Cambridge: Harvard University Press, 1991. Tradução inglês Alan Sheridan. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=iq6yuKS6EWEC&pg=PA10&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f;=false>. Acesso em: 28 dez. 2016.

PANDOLFI, Dulce Chaves. Voto e participação política nas diversas repúblicas do Brasil. In: GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (Org.). **A República no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002. p. 64-117.

PARIS. TORRE EIFFEL. .**The Eiffel Tower at a glance.** Disponível em: <http://www.tour-eiffel.fr/teiffel/fr/documentation/chiffres/page/frequentation.html#.>. Acesso em: 20 jan. 2017.

PEER, Shanny L. French uses of Folklore: The Reinvention of Folklore in the 1937 International Exposition. **Folklore Forum**, Bloomington, v. 1, n. 22, p.62-77, jun. 1989.

PEER, Shanny. **France on Display**: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair. Albany: Suny Press, 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/France_on_display.html?id=tPUoMDcj81QC>. Acesso em: 19 jan. 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais:** espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: editora HUCITEC, 1997.

PLUM, Werner. **Exposições Mundiais no século XIX:** Espetáculos de Transformação Sócio-Cultural. Bonn: Friedrich-Ebbert-Stiftung, 1979. Tradução Wanderlei de Paula Barreto e Ana Maria Zanutto de Paula Barreto.

PRADO JÚNIOR, Caio.**Formação do Brasil Contemporâneo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REBÉRIOUX, Madeleine**. Approches de I'histoire des expositions universelles à Paris du Second Empire à 1900**. Lyon, Bulletin du Centre d'histoire économique et sociale de Ia région lyonnaise, n.l, p.I-17, 1979.

REIS FILHO, Daniel Aarão. As revoluções russas e o socialismo soviético. São Paulo: Editora Unesp, 2003. Coleção Revoluções do século 20; Direção Emília Viotti da Costa.

ROYAL SOCIETY OF ARTS (Grã-bretanha).ARCHIVE: The RSA archive shows our total commitment to preserving our past, recording our present and inspiring our future. 2016. Disponível em: <https://www.thersa.org/about-us/archive-and-history>. Acesso em: 13 dez. 2016.

RIOU, Florence. **Le cinéma à l'Exposition internationale de 1937**: un média au service de la recherche scientifique. 1895: Mille huit cente quatre-vingt-quinze, Paris, v. 1, n. 58, p.30-55, 01 out. 2009.

RYDELL, Robert W. **World of Fairs**: The Century-of-Progress Expositions. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

SCHERER, Fabiano de Vargas. **Expondo os planos:** as exposições universais do séc. XX e seus planos urbanísticos. 2002. 267 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; RASMUSSEN, Anne. **Les fastes du progrès**: le guide des expositions universelles 1851-1992. Paris: Flammarion, 1992.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **As Barbas do Imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau.**A corrida para o século XXI:**no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução: O prelúdio republicano, astúcia da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau (Org.).**História da vida privada no Brasil.**São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-48. Volume III.

SILVA, Antonio Carlos Simoens da. **A Exposição de Paris:** seus innumeros pavilhões; a representação do Brasil, no mesmo certamen; seus centros de diversões, restaurantes e bars. Rio de Janeiro: N/c, 1941. Exemplar adquirido do IGHB e uso com restrição de direitos autorais.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castello.** São Paulo: Companhiadas Letras, 2010.

SOBOUL, Albert.**A Revolução Francesa.**Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Tradução Rolando Roque da Silva.

SPEER, Albert. **Inside the Third Reich:** Memoirs. Londres: Macmillan, 1970. Tradução do alemão para o Inglês Richard e Clara Winston.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos:** a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

UDOVICKI-SELB, Danilo.**The Elusive Faces of Modernity:** The Invention of the 1937 Paris Exhibition and the Temps Nouveaux Pavilion. 1995. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Massachusetts Institute Of Technology, Cambridge, 1995.

UDOVIČKI-SELB, Danilo. **Facing Hitler's Pavilion:** The Uses of Modernity in the Soviet Pavilion at the 1937 Paris International Exhibition. 2011. Revista On-line Monumentalita & Modernita. Disponível em: <http://kapitel-spb.ru/article/facing-hitlers-pavilion-the-uses-of-modernity-in-the-soviet-pavilion-at-the-1937-paris-international-exhibition/>. Acesso em: 24 jan. 2017.

VANDIÈRE, Simon de. **L' Exposition universelle de 1878 illustrée.** Paris: Calmann Lévy, 1879. Disponível em: <http://library.brown.edu/cds/catalog/catalog.php?verb=render&id=1254172483696289&colid=6&view=showmods>. Acesso em: 07 dez. 2016.

VERLINDEN, C. Feiras. In: LOYN, H. R. (Org.). **Dicionário da Idade Média.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. Tradução Álvaro Cabral; Revisão Hilário Franco Júnior. Disponível em: <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>. Acesso em: 09 dez. 2016.

WEINSTEIN, Barbara. Racializing Regional Differences: São Paulo Versus Brazil, 1932. In: APPELBAUM, Nancy P. et al. **Race and Nation in Modern Latin America.** Chapel Hill: Univ. Of North Carolina Press, 2003. p. 100.

WHALEN, Philip. Burgundian Regionalism and French Republican Commercial Culture at the 1937 Paris International Exposition. **Cultural Analysis**, Berkeley, n. 6, p.31-69, 2007. Anual.

WILLIAMS, Daryle. **Culture wars in Brazil:** The first vargas regime 1930-1945. Durham & Londres: Duke University Press, 2001

APÊNDICE A: Dados sobre as exposições universais do século XIX e XX.

Quadro 1 - Informações gerais sobre cada evento e a representação brasileira

Designação oficial	**Ano**	**Cidade**	**Número de Expositores**	**Número total de visitantes**	**Participação Brasileira**	**Número de Expositores Brasileiros**	**Pavilhão do Brasil**
The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851.	1851.	Londres.	14.000, dos quais 6.861 britânicos.	6.039.195.	Sim.	4.	Não.
Exposition Universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts de Paris 1855.	1855.	Paris.	23.954, dos quais 11.986 franceses.	5.162.330.	Não.	0.	Não.
London International Exhibition on Industry and Art 1862	1862.	Londres	As fontes variam entre duas estimativas. Ou 25.000, dos quais 7.000 eram britânicos ou 29.765, dos quais 9.140 britânicos.	6.096.617.	Sim.	230.	Não.
Exposition universelle de Paris 1867.	1867.	Paris.	52.200, dos quais 15.969 franceses	De 11.000.000 a 15.000.000	Sim.	1.339.	Não.
Welt-Ausstellung.	1873.	Viena.	53.000, dos quais 9.104 austríacos (17% do total).	7.255.000.	Sim.	Não consta.	Não.
Centennial Exhibition International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine.	1876	Philadelphia.	30.864, dos quais 8.175 americanos (26,5% do total).	10.000.000.	Sim.	436.	Sim.
Exposition universelle de 1878, Paris.	1878.	Paris.	52.835, dos quais 25.872 expositores eram franceses	16.156.626.	Não.	0.	Não.

			(49% do total).				
International Exhibition of Arts, Manufactures and Agricultural and Industrial products of all Nations.	1880	Melbourne.	12.791, dos quais 2.130 eram da colônia de Victória, na Austrália (17% do total).	1.330.000.	Não.	0.	Não.
Exposición universal de Barcelona, 1888.	1888	Barcelona.	12.900, dos quais 8.600 eram espanhóis (66% do total).	2.000.000 à 2.300.000.	Não.	0.	Não.
Exposition universelle de 1889, Paris.	1889	Paris.	67.722, dos quais 33.937 eram franceses (55 % do total).	32.250.297	Sim	838.	Sim.
World's Columbian Exposition	1893	Chicago.	70.000, dos quais 25.000 americanos (36%).	27.500.000.	Sim.	Não consta.	Sim.
Exposition Internationale de Bruxelles, 1897.	1897.	Bruxelas.	10.668, dos quais 4.500 eram belgas (42%).	6.000.000.	Não.	0.	Não.
Exposition universelle et international de Paris, 1900.	1900.	Paris.	83.047, dos quais 38.253 eram franceses (46%).	50.860.801.	Não.	0.	Não.
Louisiana Purchase Exposition	1904	Saint Louis	Não consta o total, porém menciona-se a participação de 15.009 americanos.	19.694.855.	Sim	Não consta.	Sim.
Exposition universelle et internationale de Liège, 1905	1905	Liège	As fontes variam entre 13.000 e 17.000 expositores, dos quais 4.000 belgas e 6.000 franceses	7.000.000	Sim	Não consta	Não
Esposizione internazionale del Sempione, 1906.	1906.	Milão.	27.000, dos quais 3.995 eram italianos (15%).	Entre 7.500.000 e 10.000.000.	Sim.	Não consta.	Sim.
Exposition universelle et	1910	Bruxelas	29.000, dos quais 6.500	13.000.000.	Sim.	1.445.	Sim.

international de Bruxelles, 1910.			Belgas (22,5%) e mais de 10.000 Franceses (34%).				
Exposition universelle et internationale de Gand 1913 Wereldtentoonstelling Gent 1913.	1913.	Gante.	18.932, dos quais 5.000 belgas (26%) e 10.000 franceses (53%).	9.503.419.	Sim.	2.	Não.
Panamá-Pacific International Exposition, San Francisco, 1915 (P.P.I.E.).	1915.	San Francisco.	30.000.	19.000.000.	Não.	0.	Não.
Exposición internacional de Barcelona.	1929.	Barcelona.	12.900.	Não Consta.	Sim.	Não Consta.	Sim.
A Century of Progress Internacional Exposition 1933-34.	1933.	Chicago.	Não consta.	38.872.000.	Sim.	Não Consta.	Sim.
Exposition universelle et international de Bruxelles.	1935	Bruxelas.	8.930, dos quais 5.000 belgas (56%).	20.000.000.	Sim.	11.	Sim.
Exposition international des Arts et techniques dans la Vie modern.	1937.	Paris.	11.000.	31.040.955.	Sim.	Não consta o total, porém registrou-se o número de recompensas: 59.	Sim.
New York world's Fair 1939-1940.	1939.	Nova York.	1.500.	44.955.997.	Sim.	Não consta.	Sim.
Exposition universelle et international de Bruxelles Wereldtentoonstelling Brussel 1958.	1958	Bruxelas.	48 nações e 7 organizações internacionais.	41.454.412.	Sim.	Não consta.	Sim.
Century 21 Exposition.	1962.	Seatlle.	50 nações, 4 organizações internacionais e 152 empresas americanas.	9.609.969.	Sim.	Não consta.	Sim.
Exposition universelle et intenationale	1967	Montréal.	60.845 expositores individuais,	50.306.648.	Não.	0.	Não.

Montréal 1967 - Expo'67.			62 nações, 3 estados Americanos e 268 Empresas.				
Nippon Bankoku Hakurankai	1970	Osaka	77 países, 4 organizações internacionais, 1 território, 6 estados americanos, 6 províncias canadenses, 3 cidades, 2 empresas estrangeiras. Expositores japoneses: 32 empresas, organismos públicos e governamentais; 10 governos provinciais e municipais; 1040 expositores coletivos e individuais	64.218.770, dos quais 97% eram japoneses	Sim	Não consta	Sim
Exposicion Universal de Sevilla 1992.	1992.	Sevilha.	111 países, 25 organizações internacionais, 16 comunidades autônomas espanholas, 31 empresas privadas.	40.000.000.	Sim.	Não consta.	Sim.
Expo 2000 Hannover.	2000.	Hannover.	155 países e 66 organizações internacionais.	18.100.000.	Sim.	Não consta.	Sim.
Expo 2010 Shanghai.	2010.	Shanghai.	190 países e 50 organizações internacionais.	73.000.000.	Sim.	Não consta.	Sim.

Fonte: autor da dissertação com base em Schroeder-Gudehus e Rasmussen (1992).