

Exposições universais: duas diferentes abordagens em obras francesas recentes

Ruth Vieira Ferreira Levy

A fim de começar a estabelecer o estado da questão para o desenvolvimento do estudo sobre a arquitetura das Exposições de 1908 e 1922 no Rio de Janeiro, tema da minha dissertação de mestrado, elegi para resenhar, dentro da bibliografia já reunida, duas obras francesas. A primeira, de caráter mais abrangente e objetivo, é um guia das Exposições Universais de 1851 a 1992. A segunda, uma análise mais específica, trata apenas das Exposições Universais parisienses.

61

A necessidade de buscar essas fontes bibliográficas decorre do fato de que as exposições universais européias e norte-americanas serviram de modelo às nossas, que nelas se espelharam em busca de uma auto-imagem de progresso e desenvolvimento desejada pela elite brasileira. Portanto, através de seu estudo é possível delinear alguns antecedentes para as experiências brasileiras, bem como buscar a paternidade de exemplares da sua produção arquitetônica.

O objetivo deste trabalho foi o de começar a entender e analisar o tipo de abordagem utilizada pelos autores pesquisadores do assunto e, ao mesmo tempo, começar a reunir dados relevantes sobre a arquitetura que caracteriza este tipo de programa.

O guia das exposições universais¹

As autoras começam explicando, no prefácio da obra, que esta surgiu das necessidades de um projeto de pesquisa sobre a formação e a

difusão das representações científicas e técnicas nas exposições universais, desenvolvido em meados dos anos 80, e que logo deparou-se com grandes dificuldades por falta de documentação.

A atenção das autoras recaía sobre os aspectos políticos das exposições internacionais, sobre a estratégia dos protagonistas e as transações múltiplas que vinham preencher ou não às expectativas dos organizadores, dos participantes e do público. Os grandes eixos da problemática das autoras abrangiam então os campos de preocupação da economia e da administração, da indústria e da educação, das políticas sociais e culturais, nos países organizadores e nos principais países participantes, nos séculos XIX e XX.

As dificuldades por elas enfrentadas deviam-se, evidentemente, à amplitude do campo da pesquisa pretendida, mas agravavam-se pelas lacunas na documentação impressa e manuscrita quase sempre dispersa e não devidamente catalogada nas bibliotecas e arquivos, o que as levou a considerar que, para uma pesquisa

comparativa, era indispensável a montagem de uma documentação sinóptica a respeito de todas as exposições universais.

Apesar das dificuldades, a certeza de que a utilidade desta documentação ultrapassava às necessidades de sua própria pesquisa convenceu-as a levá-la adiante. Elas afirmam que o número de estudos sobre as exposições universais é extremamente reduzido quando excluídas as apresentações ilustradas, essencialmente descritivas; que as obras gerais são quase inexistentes e que os autores de estudos analíticos têm preferido uma abordagem caso a caso, por temas ou por seqüência (as exposições parisienses, as exposições americanas, as do século XIX e as do século XX, a arquitetura das exposições, as belas artes ou artes decorativas...).

Para tornar a obra um instrumento de pesquisa eficaz, elas decidiram não inserir as informações em textos, fazendo uma apresentação sucinta e rigorosamente sistemática dos dados, com exceção feita a duas questões que atravessam toda a história das exposições universais e para as quais são dedicados dois capítulos: a ordem interna - a história das classificações - e a ordem externa - a história da regulamentação internacional.

Ainda no prefácio as autoras dão conta da metodologia adotada e ressaltam para a impossibilidade de indicação de todas as fontes utilizadas, já que as notas tornariam o trabalho ilegível, salientando que a proposta foi criar um instrumento de trabalho que oferecesse ao pesquisador dados homogêneos para serem lidos sob uma mesma perspectiva, e que o aprofundamento de qualquer questão iria requerer o retorno às fontes. Citam também os arquivos e bibliotecas consultados e fazem agradecimentos a pessoas e instituições que possibilitaram o desenvolvimento do trabalho.

Na introdução as autoras explicam que uma abordagem sistemática das exposições pressupõe a coerência do objeto de estudo, onde a exposição universal é apreendida como uma entidade suscetível de ser, sem consideração de lugar e época, passada em uma mesma peneira de leitura. Mas a elaboração de rubricas comparáveis suscitou dificuldades materiais, enunciadas em um *Glossário*, e de dificuldades mais estruturais, ricas de ensinamentos sobre o objeto de estudo. Se as

categorias não mudam de nome, é certo que seu significado evolui; por isto as autoras fugiram da forma tradicional de apresentação em tabelas e quadros, com a qual se arriscariam a ter em um mesmo plano resultados que, apesar de comparáveis, possuissem naturezas distintas.

Depois de um século e meio de existência, na era da comunicação e dos transportes de massa, as exposições não podem mais ser o que eram no século XIX, quando exerciam função privilegiada a seus visitantes em termos de informação, instrução, etc. Mas, apesar das mudanças bem visíveis, são as grandes permanências que justificam, na opinião das autoras, colocar em paralelo as manifestações que se afastaram umas das outras ao longo do tempo.

Entre estas manifestações figuram, em primeiro lugar, as motivações comerciais, estas nascidas no quadro econômico manufatureiro da Grã-bretanha e França, os países mais precocemente tocados pela revolução industrial e na busca das relações comerciais. Na França, a emergência das exposições universais está claramente ligada à existência anterior das exposições industriais nacionais, concebidas na sua origem, em 1798, como máquinas de guerra lançadas contra a Inglaterra. Logo em seguida as exposições universais aparecem nos países de modelo industrial de desenvolvimento, europeus ou norte-americanos, tardiamente estendido ao Japão, que se tornou altamente competitivo. Quando, por exceção, estenderam-se para fora destas regiões, foi em proveito de países ligados à esfera de dependência.

Fundadas sobre sistemas industriais, as exposições eram - e são sempre - alimentadas pela idéia de competição comercial: elas contribuem para "fazer vender", mesmo se esta função sofreu, em um século e meio, importantes transformações. A função pedagógica, característica perene das exposições, também sofreu transformações, passando de um didatismo industrial para se articular sobre o lúdico.

Outro caráter essencial que se manteve é a questão do nacional, alimentada desde a origem, e até hoje, sendo a estrutura da organização das exposições. A despeito da multiplicação de pavilhões temáticos, que são de serviços públicos, das coletividades locais ou de empresas privadas,

os pavilhões nacionais continuam a estruturar o espaço da exposição. A regulamentação internacional lhes confere um caráter constitutivo: a obrigação dos países participantes de construir um pavilhão veio a ser um dos principais elementos distintivos de uma exposição universal.

A exaltação ao progresso das primeiras exposições - consideradas como festas da paz e anais do progresso - decresce no século XX. Continua o convite para celebrar a solidariedade do gênero humano, mas o progresso, este tornou-se suspeito. Novos temas tomaram seu lugar e é, segundo as autoras, justamente o aparecimento desses novos temas que pode garantir o futuro das exposições.

Glossário das fichas descritivas

As autoras montaram um glossário com diversas rubricas, onde definem os parâmetros do significado de cada item e as modificações que estes sofreram ao longo do tempo. As rubricas são as seguintes: designação oficial; tema; símbolo; atração principal ou realização arquitetônica; categoria; localização; datas; superfície; expositores; visitantes; preço do ingresso; custo; as etapas: motivos, iniciador, preparativos; forma jurídica, modo de financiamento; organização das responsabilidades; participação estrangeira; prédios e pavilhões; classificação; congresso; sistema de júri e recompensas; indicações bibliográficas. Entre estas rubricas, bastante extensas, comento as duas que me parecem especialmente relevantes ao meu trabalho, a saber:

Atração principal ou realização arquitetônica

As realizações arquitetônicas marcantes e as atrações principais de uma exposição são duas noções diferentes, mesmo se aproximadas habitualmente naquilo que têm em comum: identificar toda a exposição por apenas uma de suas realizações, exprimi-la em uma só imagem. Contrariamente ao pavilhão de exposição, onde a função de recepção e exposição de produtos é precisa, a atração principal, mesmo podendo ter

uma utilidade, encontra na sua função simbólica a sua justificativa. A preocupação lúdica preside sua realização. Nas exposições da metade do século XIX, dedicadas ao trabalho e à instrução, esta dimensão é quase ausente: a atração principal ainda não existe, os projetos arquitetônicos de envergadura cristalizam por eles mesmos a magia da exposição. O arquétipo da atração principal seria a Torre Eiffel. Num terceiro momento, a atração principal se afasta da curiosidade arquitetônica para se transformar em pura atração, como no caso da Roda Gigante de Chicago.

Prédios e pavilhões

A reunião sob a mesma rubrica de prédios e pavilhões resulta de uma indefinição terminológica. O termo "pavilhão", associando a noção de autonomia no espaço a uma forma arquitetônica específica, foi empregada indiferentemente para designar toda construção fora dos palácios e *halls* de exposição. Depois do Palácio de Cristal, o espaço de exposição estende-se e diversifica-se. Os prédios multiplicam-se: aos espaços únicos das primeiras exposições unem-se logo anexos utilitários para a maquinaria e serviços, até chegar a um mosaico de construções que invadem, daí por diante, todas as exposições.

Classificações de exposição universal

No capítulo dedicado às classificações de exposição universal, de autoria de Anne Rasmussen, são relatadas e discutidas as etapas da evolução da função classificatória das exposições. Anne começa explicando que, dentro do sistema de representação que caracteriza as exposições universais, a função classificatória exerce um papel determinante e que sua razão de ser é dupla: ordenar, segundo o princípio de afinidades, e tornar possível a comparação dos objetos expostos, reunindo-os em grupos e classes submetidos ao júri.

Discute então a evolução secular que a reflexão classificatória passou até os meados do século XIX, citando as taxinomias naturalistas do século XVIII, a construção da *Encyclopédie*, a

introdução por Auguste Comte da genealogia nos métodos de classificação, paralelamente à difusão das teses de Darwin, a redação dos grandes dicionários e enciclopédias do século XIX, e como isto constitui para os conceptores da exposição universal uma fonte e uma herança na formação de uma reflexão própria.

Menciona, em relação às primeiras exposições, a discussão do tipo de concepção classificatória: um estilo filosófico e racional para as francesas, um outro prático e eficaz para as inglesas e a acusação mútua de que os critérios visavam favorecer as indústrias nacionais em detrimento das demais. Anne continua o panorama da evolução dizendo que as classificações nas primeiras exposições eram estritamente industriais: em 1851, o quarto grupo, dedicado às Belas Artes, existia, mas era percebido ainda como industrial. A classificação não influía na disposição dos objetos, era só critério para o julgamento; a divisão espacial era por nacionalidade, o que é modificado pela originalidade da classificação de Le Play, em 1867, no Palácio Elíptico (fig. 5), onde o duplo agrupamento de produtos por nacionalidade e por natureza do objeto fazia-se em uma disposição circular, de acordo com dois sistemas de divisão: zonas concêntricas, para grupos de produtos similares de todas os países, e setores radiais, por nação. A partir de 1873 um espaço único não pode mais cobrir os domínios da exposição; termina a integração espacial, multiplicam-se os pavilhões.

Outra grande fonte de expansão disciplinar da classificação, segundo a autora, é alimentada pela dilatação das pretensões científicas das exposições, sejam elas concernentes aos domínios estritamente científicos ou às ciências humanas e sociais que alçam vôo no fim do século. Surge a celebração do homem. Ocorre o abandono da unidade das classificações. Depois, a adoção de um regulamento internacional reflete o desejo de controlar esta crescente multiplicação. Mas, na verdade, o que se passou a ter, segundo Anne, foi uma classificação da exposição e não mais uma classificação dentro dela. Surge finalmente a importância da formulação de um tema que dá o perfil das exposições mais recentes. As exposições especializadas multiplicam-se, sustentadas pela adoção de uma regulamentação internacional. A

classificação sistemática dá lugar a uma divisão temática diferente, melhor adaptada ao espaço atomizado da exposição em pavilhões. O visitante, guiado pela ordenação do tema, conclui Anne, não é mais um comprador de mercadorias; ele tornou-se um consumidor de conceitos, de estilos de vida, de projetos de sociedade ou de sistemas políticos.

Regulamentação internacional das exposições

O capítulo dedicado à regulamentação internacional das exposições, escrito por Brigitte Schrorder-Gudehus e A. Bzdera, fala do surgimento do desejo de submeter as grandes exposições internacionais a princípios uniformes de organização e de gestão, desejo este que se manifestou muito cedo. Dá um panorama geral da formação dos comitês permanentes e de suas conferências, da Convenção de 1928, da criação do Bureau Internacional das Exposições, da instituição do Protocolo de 1972, comentando os objetivos destas intervenções, o que levou a elas, bem como a repercussão que tiveram nos diversos momentos ao longo do período de realização das exposições.

Fichas informativas das exposições

A partir da página 57 e até a 235 estão as fichas das exposições, o que compõe realmente o *Guia das Exposições Universais*, de Londres a Sevilha. A fim de coletar os dados mais relevantes para o meu trabalho, me pareceu importante listar, para cada exposição, as duas rubricas específicas que já haviam sido comentadas.

Londres 1851

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: Palácio de Cristal (obra de Joseph Paxton, construção retangular de elementos pré-fabricados em vidro e estrutura de ferro). Todos os países expunham neste único prédio (fig. 1 e 2).

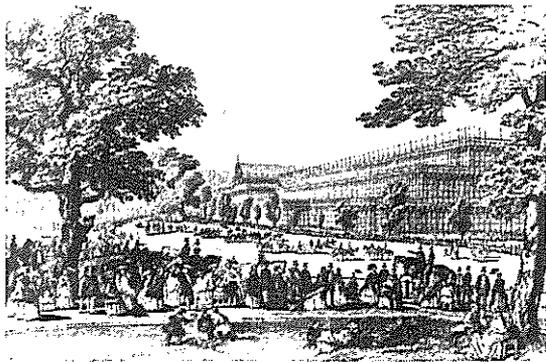


Fig. 1 - Palácio de Cristal - vista geral



Fig. 2 - Palácio de Cristal - interior

Paris 1855

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: Palácio da Indústria (estrutura metálica e teto em ferro).

Prédios e Pavilhões: A exposição deu-se no Palácio da Indústria (fig. 3 e 4), no Palácio das Belas Artes e na Galeria das Máquinas, galeria de junção que reunia os dois prédios. A exposição de horticultura dava-se em volta. Alguns prédios isolados apareceram, tais como os dos panoramas ou das organizações de venda. Todos os países

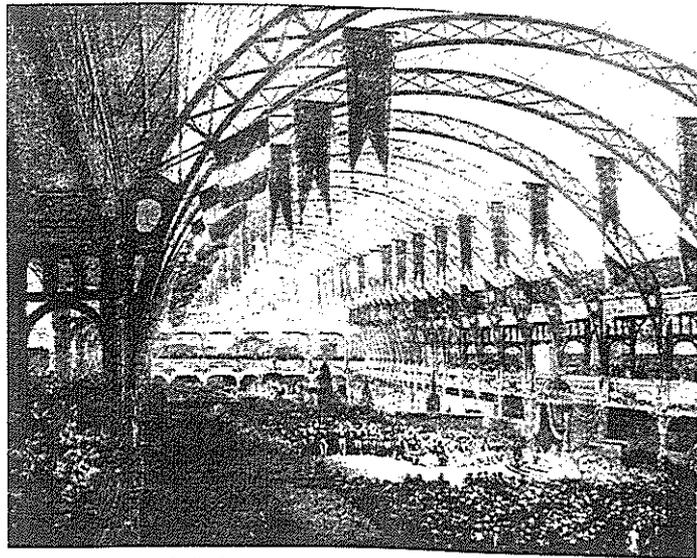


Fig. 3 - Palácio da Indústria, Paris 1855 - interior

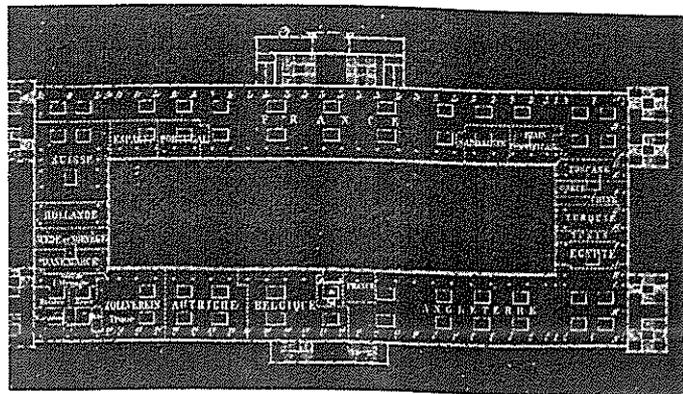


Fig. 4 - Palácio da Indústria, Paris 1855 - planta

expunham em prédios comuns; a única manifestação especificamente nacional reside nos troféus nacionais, produtos de exceção das manufaturas dos principais países, expostos na nave do Palácio da Indústria.

Londres 1862

Não traz o item “Atração Principal ou Realização Arquitetônica”.

Prédios e Pavilhões: todos os países expunham no palácio principal e nos dois anexos. Adota-se para particularizar as participações nacionais mais importantes, a representação pelos troféus nacionais.

Paris 1867

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: Palácio elíptico do *Champ-de-Mars* (concebido por Frédéric Le Play e Jean-Baptiste Krantz, concêntrico e aplicado à classificação da Exposição - fig. 5).

Prédios e Pavilhões: Todos os países expunham no Palácio elíptico. O duplo agrupamento de produtos por natureza do objeto e por nacionalidade fazia-se em uma disposição circular, de acordo com dois sistemas de divisão: zonas concêntricas (grupos de produtos similares de todos

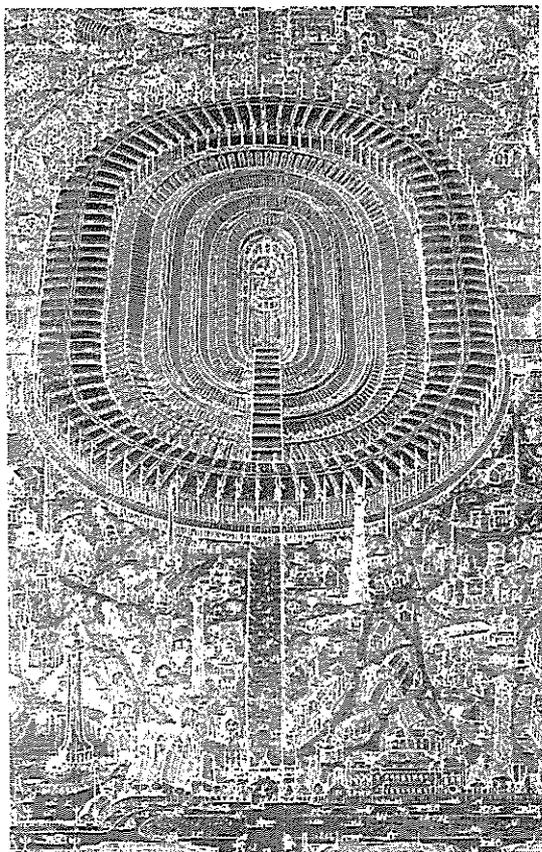


Fig. 5 - Palácio Elíptico (Paris 1867) - vista a vôo de pássaro

os países) e setores radiais (por nação). Diversas outras construções espalham-se no local da exposição: estufa, aquário, casa, fazenda, escola, *cottage*, chalé, teatro, leiteria, oficina, loja, café, igreja, templo, mesquita, cabana, banho turco, moinho, farol, etc.

Viena 1873

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: A Rotunda (com um diâmetro de 108 metros e uma altura de 84 metros, ela passa a ser então a maior cúpula do mundo).

Prédios e Pavilhões: O prédio principal é o Palácio da Indústria, com 950 metros de comprimento e construído em “espinha de peixe” cortado por 28 galerias transversais: a rotunda encontrava-se no centro. O segundo grande prédio é o *Hall* das máquinas, erguido paralelamente ao Palácio da Indústria.

Alguns pavilhões individualizam-se. Pavilhões temáticos: máquinas agrícolas, indústria do metal, seda, minas, etc.; pavilhões destinados às personalidades do Império: pavilhão do casal imperial, financiado por industriais e comerciantes de Viena, pavilhão do Duque de Saxe-Cobourg-



Fig. 6 - Vista geral da exposição vienense de 1873

Gotha, pavilhão do príncipe Adolf Schwarzenberg; Pavilhões privados: Northern Railway, Bosh, Cook, Steffen's, Lloyds, Jacob Mung, Rothschild, Krupp, etc.

No total, conta-se perto de 200 prédios independentes: construções de prestígio, as vezes exóticos (o palácio do Tzar e do príncipe de Mônaco, o pavilhão da Pérsia, a casa de chá chinesa, o jardim japonês, um conjunto egípcio, um grupo de casas camponesas), os restaurantes, etc.

Os países expunham no Palácio da Indústria, no *Hall* das máquinas e nos pavilhões das Belas Artes. Em cada um destes prédios, conforme o regulamento da Exposição, os objetos são divididos em função da posição geográfica ocupada por seu país de origem no globo: Os Estados Unidos a oeste e a Rússia, a China e o Japão a leste.

Filadélfia 1876

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: *Independence Hall* onde estava exposta a mesa sobre a qual a Declaração de Independência havia sido assinada.

Prédios e Pavilhões: Uma parte das exposições é apresentada nos grandes prédios internacionais permanentes: o prédio principal da exposição, o *Hall* das máquinas, o *Memorial Hall* (galeria das Belas Artes), o *hall* da agricultura, o *hall* da horticultura, o Pavilhão das mulheres. Mas a tendência de construir pavilhões particulares se confirma: os “prédios oficiais da exposição” são 45, sendo onze pavilhões nacionais (inclusive um do Brasil), sete pavilhões do Governo Federal Americano, 24 pavilhões de estados americanos, além de numerosos pavilhões privados.

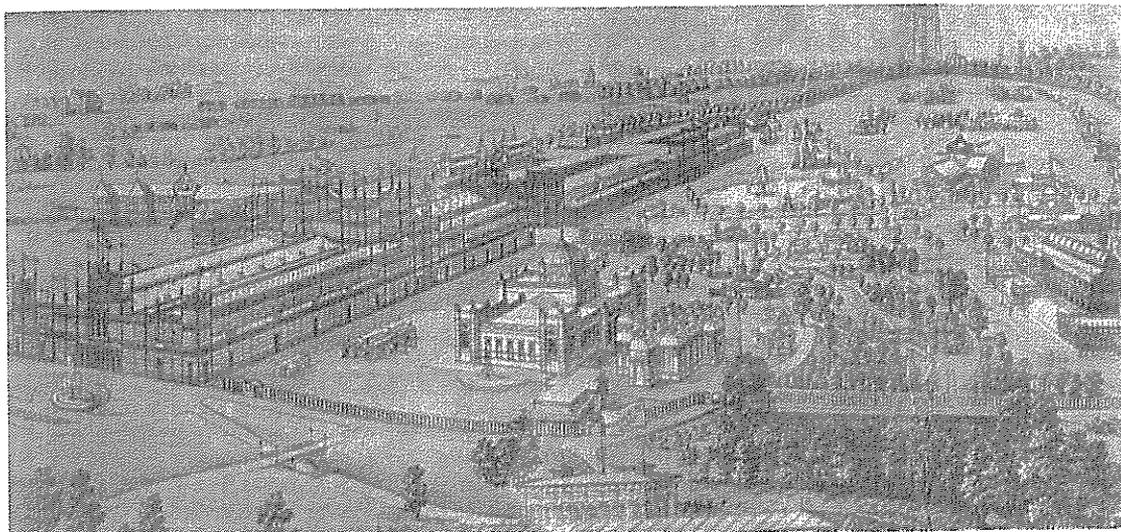


Fig. 7 - Vista geral da exposição universal de 1876, na Filadélfia

Paris 1878

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: Palácio do *Trocadéro* e a Rua das Nações.

Prédios e Pavilhões: A exposição se dá principalmente no Palácio do *Trocadéro*. Prédios anexos de menor importância o contornam, entre os quais: Pavilhões Nacionais (China, Egito, Japão, Marrocos, Mônaco, Pérsia, Sião, Suécia,

Tunísia). Prédios anexos às participações nacionais no Palácio do *Trocadéro* (Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Grã-bretanha, Japão, Noruega, Países-baixos, Portugal, Rússia, Suécia, Suíça). Pavilhão Colonial (Palácio Argelino). Pavilhões Temáticos: Antropologia, Águas e Florestas, Águas minerais, Insetos.

Melbourne 1880

Prédios e Pavilhões: Os prédios da exposição são constituídos de um palácio, construído em forma de cruz, coroado por uma cúpula na interseção do transepto e da nave, de duas galerias das máquinas e de um *hall* de exposição provisório.

Barcelona 1888

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: Arco do Triunfo, realizado pelo arquiteto Josep Vilaseca i Casanovas; Galeria da Máquinas, onde uma grande máquina fornecia a força motriz a todas as máquinas em movimento; Pavilhão de estilo árabe da Companhia Transatlântica, na exposição marítima.

Prédios e Pavilhões: A Exposição é dividida em vários prédios: Palácio da Indústria e do

Comércio, Galeria das máquinas, Galeria do material móvel, Palácio das Belas Artes, Palácio das Ciências, Palácio da Agricultura, Museu de Artes retrospectivas.

Pavilhões Temáticos: Conjunto da exposição marítima (pavilhão das construções navais, pavilhão dos naufrágios, Fortaleza de Dom Carlos, ponte metálica, embarcadouro); Pavilhão das minas e do carvão; Pavilhão administrativo; Pavilhão real, Pavilhão das colônias espanholas.

Paris 1889

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: *Tour Eiffel*, Galeria das Máquinas e *La Rue du Caire*.

Prédios e Pavilhões: Ao lado da atração principal, a torre de 300 metros, os principais prédios da exposição são o Palácio do *Trocadéro*, construído para a Exposição de 1878, a Galeria das máquinas, as Galerias *Desaix* e *Rapp*, o Palácio das Belas Artes,

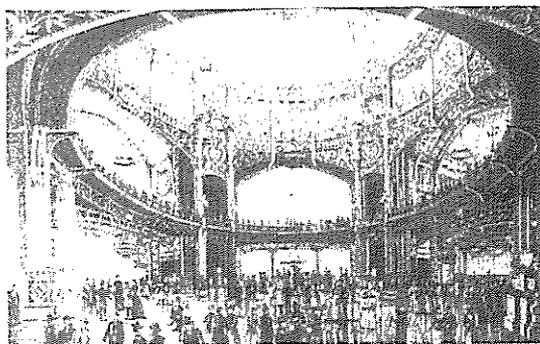


Fig. 9 - Palácio das Exposições, Paris 1889 - domo central

o Palácio das Artes liberais (sede da exposição do trabalho e das ciências antropológicas), as construções da história da habitação humana.

De outro lado, a exposição parece uma multidão de pavilhões nacionais, coloniais, temáticos privados, de empresas e associações. Pavilhões

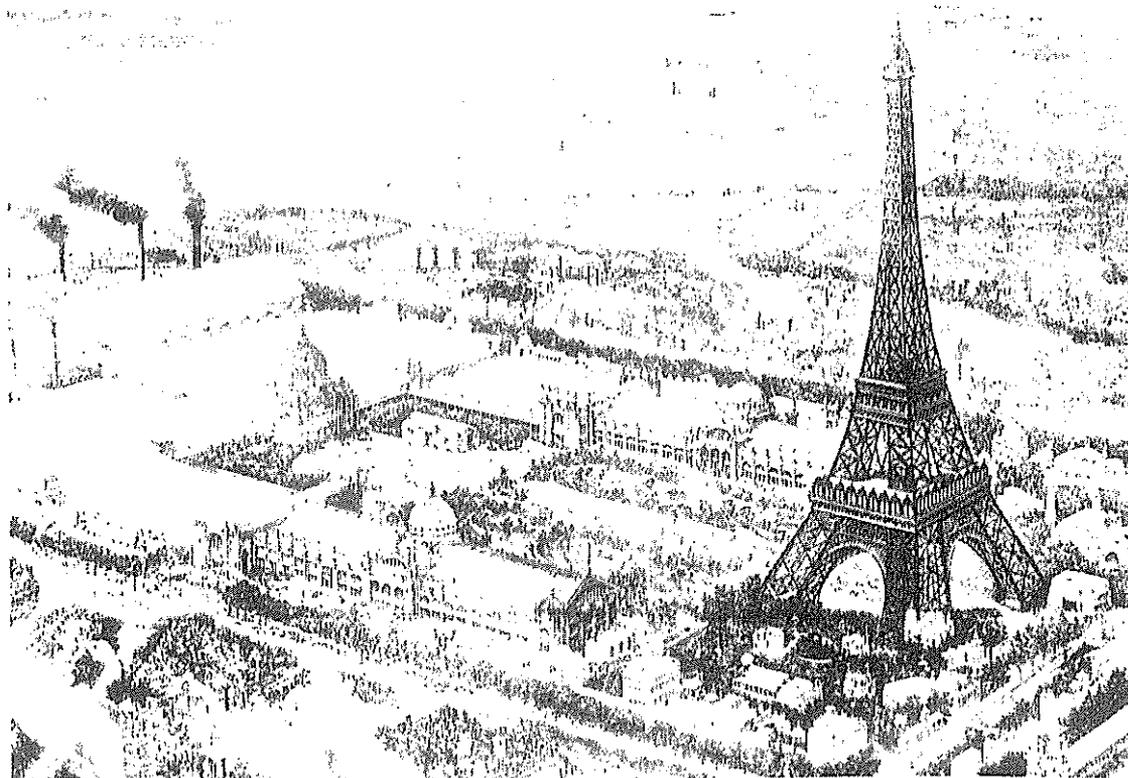


Fig. 8 - Vista geral da exposição universal de 1889

públicos franceses: Ville de Paris, Ministério da Guerra, Ministério dos Correios e Telégrafos.

Chicago 1893

Atração principal ou realização arquitetônica: *White City*, modelo de arquitetura urbana e *Ferris Wheel*, roda gigante na zona de diversões de *Midway Plaisance*.

Prédios e Pavilhões: Palácio do Governo; Pavilhões Internacionais Temáticos: Agricultura, Antropologia e Higiene, Belas Artes, Couro e



fig. 10 - Vista da White City, Chicago 1893

Calçados, Eletricidade, Mulher, Florestas, Horticultura, Máquinas, Manufaturas e Artes liberais, Minas, Meios de transporte, Pescaria; Pavilhões Nacionais (incluindo o do Brasil); Pavilhões dos estados americanos; Pavilhões privados.

Bruxelas 1897

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: *Bruxelles-Kermesse*, reconstrução de um velho quarteirão de Bruxelas; Exposição colonial de Tervueren.

Prédios e Pavilhões: As exposições dividiam-se em dois grandes *halls* e diversos pequenos *halls* anexos. A Prefeitura de Bruxelas pôs a disposição seu próprio palácio. A maior parte dos países tinha uma seção nacional situada em um dos *halls*: seções internacionais mais notáveis - Seção internacional das ciências e a Seção das Belas Artes. Duas reconstruções urbanas: *Bruxelles-kermesse* e o quarteirão nigeriano.

Paris 1900

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: A fada eletrificada e o Palácio da Eletricidade; o *Grand Palais* e o *Petit Palais*; a Ponte Alexandre III; a Porta monumental da Exposição.



Fig. 11 - Vista da Exposição parisiense de 1900

Prédios e Pavilhões: As exposições são instaladas no *Grand Palais des Champs-Élysées* (Belas Artes), o *Petit Palais* (exposição retrospectiva da arte francesa), no Palácio da *Esplanade des Invalides* e nos pavilhões nacionais, coloniais e dos e protetorados franceses, temáticos e privados.

Saint Louis 1904

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: Monumento a Louisiana, encimado por um globo e de uma representação da paz; Parque de diversões: o *Pike*, avenida povoada por 8000 figurantes.

Prédios e Pavilhões: Pavilhões nacionais (inclusive o do Brasil)²; pavilhões americanos; pavilhões temáticos internacionais.

Liege 1905

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: Ponte de Fragnée sobre a Meuse, inspirada na Ponte Alexandre III de Paris; reconstituição de um quarteirão *Vieux-Liège*.

Prédios e Pavilhões: As exposições internacionais se repartiam em dois *halls*, na Galeria das Máquinas e no Palácio das Belas Artes. Pavilhões nacionais; pavilhões belgas; pavilhões franceses; pavilhões privados.

Milão 1906

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: a Galeria du Simplon, réplica do túnel du Simplon.

Prédios e Pavilhões: pavilhões nacionais estrangeiros, pavilhões italianos, pavilhões temáticos dos transportes e de outros temas; prédios monumentais: a Arena (entrada monumental da Exposição) e o Arco da Paz; construções consagradas aos transportes: estações de embarque e de desembarque, viaduto; exposição particular: parque aerostático de 30 balões esféricos.

Bruxelas 1910

Não traz o item "Atração principal ou realização arquitetônica".

Prédios e Pavilhões: As exposições internacionais se dividiam nos *halls* da Indústria, o Palácio das Belas Artes, a Galeria das Máquinas e a Galeria dos caminhos de ferro; Pavilhões nacionais (incluindo o do Brasil); Pavilhões da Bélgica; Pavilhões franceses.

Gand 1913

Atração principal ou realização arquitetônica: o Palácio do Congo e seu panorama; o quarteirão *Vieille Flandre*.

Prédios e Pavilhões: pavilhões nacionais; pavilhões coloniais; participação do Brasil no *hall* internacional (junto com outros países).

São Francisco 1915

Atração Principal ou Realização Arquitetônica: *Tower of Jewels*; *City of Domes*: cada palácio de exposição é encimado por uma cúpula central, cercado de cúpulas de porte inferior; os que mais se destacam são o *Festival Hall* e o Palácio da Horticultura, coroados por uma gigantesca cúpula de vidro.

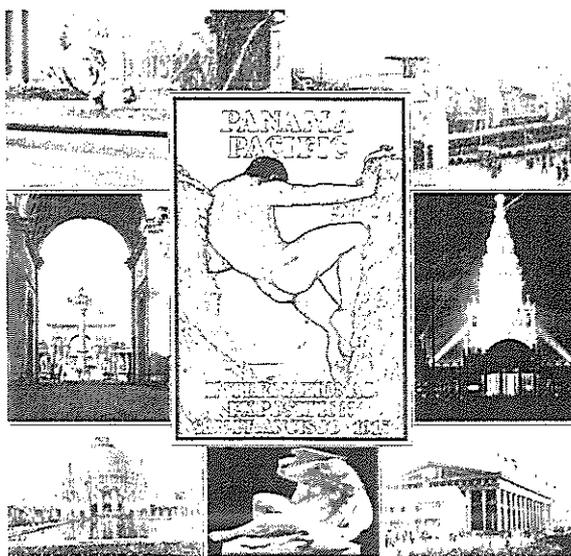


Fig. 12 - Cartaz oficial e vistas da exposição de 1915

Prédios e Pavilhões: pavilhões nacionais, pavilhões temáticos internacionais, numerosos pavilhões de empresas privadas.

São estas as exposições universais ocorridas até o ano de 1922, isto é, que podem ter servido de modelo ou influenciado de alguma forma as exposições cariocas que são objeto da minha pesquisa.

O livro prossegue com as fichas referentes às exposições de Barcelona 1929, Chicago 1933, Bruxelas 1935, Paris 1937, New York 1939, Bruxelas 1958, Seattle 1962, Montreal 1967, Osaka 1970 e Sevilha 1992.

Após as fichas é apresentada uma bibliografia que se divide em: fontes gerais, estudos gerais, fontes e estudos por país, a regulamentação internacional (fontes e estudos) e bibliografias.

Finalmente vem os anexos (anexo A - lista seletiva das Exposições Internacionais e Universais, estas marcadas em negrito, sendo as tratadas no livro; anexo B - Protocolo de 30 de novembro de 1972) e um índice dos nomes e das cidades expositoras.

As exposições universais parisienses na visão de Pascal Ory³

Pascal Ory começa o livro com uma frase de efeito que dá bem a dimensão do tema tratado: *No começo é o mundo moderno. O homem passa a fazer concorrência com Deus e decreta a livre concorrência. No sétimo dia ele inventa a exposição industrial*⁴.

A partir daí, Ory passa a situar este início: *Estamos, bem entendido, na Inglaterra e, bem entendido, em meados do século XVIII*⁵. Depois passa à França e credita a Neufchateau a honra de ter criado em 1798 a primeira verdadeira exposição, dotada de dois atributos decisivos que faltaram nas anteriores: ser pública e nacional. Fala desta idéia nova na Europa, a nação, e de como a França de Neufchateau vai expor os produtos de sua indústria com uma mensagem ao mesmo tempo política (*a França reencontrou sua prosperidade*), nacional (*comendo o pão da Inglaterra*) e ideológica (*a humanidade está decididamente engajada no caminho do progresso, como bem havia previsto Condorcet*).

Em relação ao local escolhido, o *Champ-de-Mars*, Ory lembra ser um lugar carregado de significado: terreno militar por excelência e local da Festa da Federação. O sucesso da primeira exposição, sua utilidade e oportunidade são tão evidentes que a fórmula será retomada por todos os regimes que se sucederam na França até o Segundo Império. Ory comenta que neste momento ainda se está muito longe da imagem que, no inconsciente coletivo, vai ocupar a exposição universal. O que se tem, naquele momento, é o

que hoje se chama de “feira-exposição”, com um pouco menos de comércio e um pouco mais de técnica. E esta tem a arquitetura que merece: madeira recoberta de tela pintada, imitando pedra, ornada de motivos em gesso pintado, imitando bronze. O autor afirma que algumas vezes se elevaram nos anos 1830 pedindo solidez, mas não foram ouvidas.

As condições para a passagem a uma nova etapa estarão reunidas, segundo Ory, por volta da metade do século e, novamente, Inglaterra e França dividem a iniciativa. O desejo de internacionalizar a exposição industrial já havia se manifestado entre os defensores do câmbio livre e, por parecer mais favorável à Inglaterra, coube a esta a abertura, em Londres, da primeira exposição universal internacional, em 1851, com um atributo novo: a monumentalidade.

Ory dedica um parágrafo ao Palácio de Cristal (fig. 1 e 2), criticando a idealização a *posteriori*, clássica na História da Arte, de considerar o prédio um golpe de gênio, solitário e impecável e tempera esta visão *naive* citando vários defeitos da construção e dizendo que o jardineiro do duque de Devonshire, Joseph Paxton, não era o único a trabalhar com o ferro naquele momento. Lembra mesmo o fato de não ter sido Paxton o vencedor do concurso para o Palácio de Cristal, mas sim Hector Horeau, o arquiteto maldito por excelência e grande adepto do uso do metal (fig. 13).

Terminada a exposição, o desaparecimento previsto para o prédio acabou se transformando em uma desmontagem e reconstituição em outro local, Sydenham. E aqui Ory coloca uma questão importante: *a prova está aí: o testemunho de uma exposição pode não ser efêmero, e o mundo industrial saberá, ele também, edificar suas pirâmides*⁶.

Ory diz que a França, a iniciadora da segunda exposição universal, compreendeu a lição e já em 1852 veio a decisão oficial de construir um *edifício destinado às exposições*. O autor passa, então, a ressaltar as inovações francesas para essa segunda exposição universal. Se coube à Inglaterra inventar a exposição industrial, reconhece ele, é à França que se deve a introdução de uma dimensão artística, com o salão de Belas Artes, um super salão incorporado à exposição universal. A segunda inovação, defendida por Ory

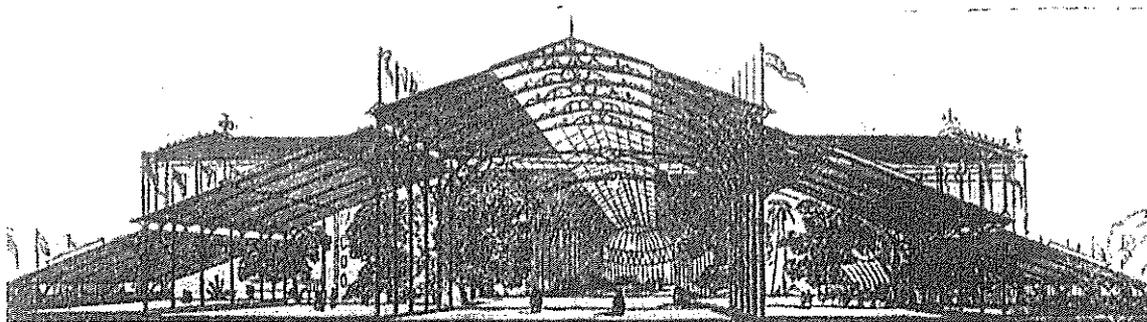


Fig. 13 - Hector Horeau - primeiro prêmio para o Palácio de Cristal

72

como francesa, é que na França o Estado vai assumir as despesas da operação, enquanto que na Inglaterra a organização era privada.

Ory expõe as dificuldades de comparar a totalidade das exposições, devido às diferenças de *status* entre elas - como haviam colocado também as autoras do *Guia* anteriormente analisado - e cita a criação do *Bureau* internacional das exposições em 1928. Até esta data, ressalta o autor, qualquer grupo industrial ou bancário de qualquer país podia decidir organizar onde e quando desejasse uma exposição internacional *não especializada* e susceptível de receber do público o qualificativo de *universal*. Para o autor, o melhor critério a ser adotado para uma classificação é o reconhecimento mútuo: é a forma como os organizadores de uma exposição internacional fazem referência a esta ou aquela experiência estrangeira anterior que determina a pertinência ou não desta ao título. É este tipo de critério que determina a lista das exposições universais "verdadeiras" e "falsas" elaborada pelo autor e apresentada em anexo no livro.

Concluindo esta apresentação ele resume os diversos pontos e estabelece que vai chamar de exposição universal toda exposição internacional não especializada, reconhecida pelo consenso dos comissários gerais, e que não vai tratar de exposições internacionais especializadas.

As seis irmãs

No primeiro capítulo, intitulado *As seis irmãs*, Ory começa dizendo ser grande a tentação de ver nas seis exposições universais de Paris apenas seis conjuntos autônomos, terrenos

propícios da cultura de anedotas, sem grande consideração das relações estabelecidas entre elas e com a conjuntura política. Chamando-as de as *Filhas de Saint-Simon*, Ory diz que todas as exposições parisienses compartilham uma filosofia comum que se resume em três "ismos": otimismo, industrialismo e paternalismo.

Passa então a considerações sobre essa filosofia e sua influência sobre Michel Chevalier e Frédéric Le Play, dois homens que, graças à confiança que tinham junto ao Príncipe, controlaram o essencial em termos de decisões nas duas primeiras exposições. Le Play, homem do passado por sua nostalgia de um universo imutável é, ao mesmo tempo, considerado hoje como avô da pesquisa sociológica, já que suas preocupações levaram-no a fazer muitas enquêtes sobre a condição operária, valorizadas atualmente pelos historiadores da sociedade. Chevalier, que por 34 anos foi titular da cadeira de economia política no *Colège de France*, era mais de palavras, porém menos moralista. A influência saint-simoniana, que em Le Play foi praticamente indireta, em Chevalier está muito mais presente.

Ory classifica entre as utopias do século XIX a Exposição de 1867, onde um sistema rigoroso e claro dominava. Tratava-se de uma classificação colocada no espaço, até a transparência, na lógica classificatória de Le Play, através de seu Palácio Elíptico (fig. 5): quer descobrir todos os produtos de um mesmo país? Adote o raio; quer comparar as produções nacionais de uma só categoria? Adote o círculo.

O empreendimento, na opinião do autor, começou aqui a mostrar seus limites: a exposição não pôde caber apenas nesse gigantesco coliseu.

Em 1855 os serviços já haviam tido que encontrar espaços em barracas fora do prédio principal. Agora, os próprios suplementos ao programa, pavilhões disto ou daquilo, foram concebidos com antecedência.

A partir da exposição seguinte o princípio circular é abandonado por uma classificação ortogonal. Em 1889 a desordem é reconhecida, proclamada. A razão prática é simples: cada exposição ultrapassa a anterior em número de produtos e expositores. A questão será onde encontrar em Paris o terreno necessário, já que a idéia de ir para fora da cidade é inadmissível. Paris será sempre a "expo". Há uma escalada da ordem espacial. Cada exposição, a partir de 1867, utiliza a totalidade dos terrenos precedentes e ainda absorve mais um ou dois. A exposição deixa de ter forma, passando a fazer contorções entre ruas e praças.

Segundo Ory há, a grosso modo, duas épocas, dois estilos de exposição, representado cada um por duas delas, no qual a segunda aperfeiçoa a primeira: um estilo Império (1855 e 1867) e um estilo Republicano (1889 e 1900). Situadas próximas ao apogeu destes dois tipos, as exposições de 1878 e 1937 aparecem mais como formas intermediárias um pouco incertas delas mesmas e de que rumo seguir.

Honra à indústria

No segundo capítulo, *Honra à indústria*, o autor começa definindo conceitos: informar é sempre formar. A exposição de "objetos modelos" visa modelar. O público alvo é duplo - a elite dos empresários e, ao mesmo tempo, a massa de produtores e consumidores. Trata-se, a princípio, de adequar a técnica, e mais precisamente a máquina, ao universo mental de uma sociedade ainda determinada por suas origens rurais e artesanais.

Mas os benefícios anexos de uma exposição não são negligenciáveis. O patriotismo tem sempre papel de destaque, girando o motor principal que é esta ideologia conquistadora que define os tempos modernos. Mostrando o "andamento das coisas", a exposição é um empreendimento de formação permanente.

Ory fala ainda do papel das marcas registradas, da figura do inventor, herói dos tempos modernos; do papel das exposições como campo para o lançamento de novas invenções (1878 - geladeira, máquina de escrever, telégrafo e uma primeira versão do fonógrafo) e das revoluções técnicas que foram ao mesmo tempo revoluções sociais (1855 - máquina de costura de M. Singer e a entrada da moda na era moderna).

A pedagogia popular passa a não funcionar tão bem quando, de acordo com o autor, ao invés de mostrar o resultado final, resolve-se mostrar todo o processo: cada vez menos o público vinha à exposição para se instruir. Findo o didatismo vem, segundo o autor, a era do conto de fadas. A *fada eletricidade* não podia ser um termo mais significativo e foi, sem dúvida, lançado pela exposição. Sob esse dilúvio de barulho, agitação e luz imprimia-se um caráter do qual os saint-simonianos não haviam se esquecido e que tentam restaurar: a exposição como campo de experimentação social.

O autor menciona a presença da luta de classes e seu papel no contexto das exposições, lembrando que a intensa mobilização das empresas e dos visitantes oferece aos trabalhadores um meio eficaz de pressão sobre os empregadores. Ory ressalta que os famosos atrasos das exposições serão constantemente devidos a conflitos sociais. Quando vista sob o ângulo social, a exposição pode ser considerada sobretudo como um fórum de idéias.

Glória às belas artes

No terceiro capítulo, que trata das Belas Artes, Ory começa lembrando que o essencial da representação está nas artes plásticas - arquitetura, pintura, escultura e artes decorativas. O autor acredita que se pode mesmo estabelecer a hipótese de que esta última noção é diretamente assunto das exposições, lugar de uma concentração excepcional, em quantidade, em suposta qualidade e em cosmopolitismo, de *objetos de arte*.

Ory fala dos conceitos das artes aplicadas à indústria, lançados desde a exposição inglesa de 1851, que consideravam todo mundo como artista

e que a arte do futuro seria em grande escala submissa à duplicação, e de como esses conceitos receberam pronta réplica por parte da Academia de Belas Artes. Diz ainda que aos olhos dos amadores de arte, a exposição era vista sobretudo como uma espécie de campo da eterna batalha entre Antigos e Modernos.

Prossegue dizendo que, apesar do aparente paradoxo, as Belas Artes não haviam participado do espírito específico da exposição até passarem a constituir por elas mesmas as exposições históricas, isto ocorrendo na exposição parisiense de 1855. Após esta, cada exposição se considera obrigada a apresentar uma ou mais destas manifestações, às quais se dará logo o nome de *retrospectiva*. Ory considera poder creditar às exposições universais o nascimento do grande movimento gerado pelas retrospectivas nas salas de museus hoje. Segundo ele, nada é mais progressista que uma retrospectiva histórica. A idéia era provar que havia um “Progresso” nas artes como havia nas ciências ou na técnica.

A ligação entre Exposição e Salão ficam tão estreitas que são as exposições que passam a oferecer ao Salão, até então nômade, um teto; a partir de 1855 ele passa a instalar-se no Palácio da Indústria. Ory explica porque a influência da Academia foi desde o início predominante e afirma que as Belas Artes na exposição foram na maioria as artes do “neo”.

Ory fala das obras recusadas por fugirem aos padrões e de como Courbet montou seu próprio pavilhão (*um barraco, é verdade*), de frente para o Pavilhão das Belas Artes, no mais (im)puro estilo neo-Renascença, lembrando ainda que o fato ocorreu oito anos antes *do famoso Salão dos recusados* e 22 anos antes da primeira exposição dos ditos *Impressionistas no studio* de Nadar. A exposição de Courbet não teve o menor sucesso em termos de público, mas Ory indaga se a Arte moderna, realidade e mito, não nasceu no dia em que deu este passo exemplar: a secessão.

Após a exposição-manifesto de 1877, o divórcio é de certa forma pronunciado: os dissidentes se instalam em outras partes. Ainda em 1900, quando a exposição entreabre suas portas aos impressionistas, sua arte ainda é considerada por gente do Instituto a *desonra da arte francesa*.

Mas, prossegue Ory num item que intitula *Pompa e Circunstância*, as Belas Artes expostas não se limitavam ao que era selecionado por quem de direito. Prédios e vias cobriam-se de comandas decorativas, das quais algumas são destinadas a continuar em seus lugares “pelos séculos dos séculos”. Cita principalmente o caso da escultura, com suas estátuas e relevos monumentais, que ficaram como testemunhos espalhados por toda Paris, sendo difícil sua leitura contextual.

Ory pensa em um jogo que liga determinadas obras a respectivas exposições, e dá alguns exemplos, mas afirma que o importante, em sua opinião, é mesmo insistir no papel artístico mais rico da exposição, que é, ao mesmo tempo, impalpável: aquele de revelar os novos mundos estéticos. Se a fecundidade estética da exposição é ambígua, sua fecundidade cultural não tem limites: a Exposição seria a primeira versão do *Museu Imaginário*.

A arquitetura

Ao quarto capítulo de sua obra, dedicado à arquitetura, Ory dá o título de *Exercícios de Estilo*. Ele parte da consideração de que arte da exposição é, por excelência, a arquitetura. Ela encontra aqui, diz o autor, as condições sonhadas: a exceção, a precariedade, a ostentação, o jogo, a emulação - em uma palavra, o prazer de criar como um (semi-deus). Ela lida, nesse caso, com clientes bem menos detalhistas que o comum e, de certa forma, um pouco enlouquecidos.

Ory consegue ver grandes ironias em questões relativas a essa arquitetura. Coloca por exemplo que, apesar do Palácio de Cristal ter ficado como um dos grandes marcos originais da arte moderna de construir, seu construtor não tinha propriamente uma intenção revolucionária. Por outro lado, quando os arquitetos diplomados resolveram construir com todo conhecimento de causa, com a convicção de que iam deixar uma marca no século, que estavam diante do grande momento de suas vidas, o resultado nem sempre funcionou, afligindo gerações de críticos. E Ory ressalta que não está falando simplesmente de comentários vindos dos defensores da arte moderna: aos olhos dos admiradores do *Grand*

Palais de 1900, o Palácio da Indústria de 1855 já era um horror.

Diante dessas considerações, Ory indaga se não existe uma relação inversa entre o grau de inovação arquitetônica de um prédio de exposição e a duração de sua aceitação. Os prédios vindos até nós transmitem um testemunho rico para as artes plásticas sobre as práticas, as idéias e os sonhos arquitetônicos de cada época. Testemunho um pouco nostálgico, no sentimento do autor, considerando tantos prédios abolidos que, apesar de materializados no estuque, ofereciam ao visitante toda a aparência de perenidade.

Ao falar dos estilos Ory começa com o *Art Nouveau*, afirmando existirem na realidade dois tipos de modernidade arquitetural. A Exposição podia deixar livre caminho tanto para um como para outro, mas ela fragilizou o primeiro, fundamentado sobre a originalidade das formas, sendo obrigada a dar grandes espaços à outra, que se expressa em termos de novos materiais e visa o funcional. A primeira tendência pertence aos raros pavilhões, em geral de iniciativa privada, que serviram sobretudo de prêmio de consolação às vanguardas sucessivas, sistematicamente descartadas dos comandos centrais. O *Art Nouveau*, para o qual a Exposição de 1900 não representa uma grande data na arquitetura propriamente dita, pode encontrar sua revanche na decoração interna de certos salões estrangeiros (no Pavilhão da Áustria, por exemplo).

No item *A idade do ferro*, Ory comenta que da primeira à última exposição houve em comum um mesmo tratamento, anunciando toda a construção funcionalista que triunfou a seguir: metal e vidro, luz e amplitude, materiais padronizados. Mas, segundo o autor, a arquitetura dos engenheiros não teve sucesso se impondo como tal. Ou o prédio não suscitava quase protesto, porque se sabia que só iria durar um inverno, ou o arquiteto, um *Grand Prix de Rome*, colocava sobre ele fachadas de estilo. Trata-se, para Ory, da hipocrisia inconsciente do processo, que tira partido internamente das facilidades oferecidas pelas novas técnicas, mas que não ousa demonstrar sua face. E a Torre Eiffel? Pergunta Ory; esta sobreviveu, mas não era previsto que fosse assim.

A respeito do Neo-rococó, Ory diz camuflar o processo técnico com uma quantidade de *massa de modelar* e alegorias repetitivas, realizadas por

artistas de segundo escalão, citando exemplos. Mas o autor reconhece que, se abandonamos o papel do crítico pelo do historiador, essa impressão pode mudar: *Ficam sobre o terreno interessantes fósseis, típicos do gosto médio de uma época*⁷.

Rua das nações e cor local

No quinto capítulo, intitulado *Rua das Nações*, Ory lembra que em 1855 as potências expunham seus produtos lado a lado, sob um mesmo teto mas que, a partir de 1867, já começam a aparecer as exceções exóticas. Seguindo essa tendência é criada, em 1878, a *Rua da Nações*, na qual cada país construiu sua fachada.

O caminho estava aberto então ao pavilhão nacional individual e que se tornou quase mesmo obrigatório a partir de 1889. O autor explica que, a partir de então, um país que aceitasse figurar em uma exposição se engajava implicitamente na construção de um pavilhão. Ory fala então do que ele chama de *Instantâneos étnicos*: a exposição se torna um festival de representações nacionais, tanto da nação que acolhe como das que são acolhidas. Em tempos normais, as abstenções são raras e ditadas por falta de recursos, o que costumava ser camuflado por uma falta de resposta ao convite, ou um atraso, para que já não houvesse lugar. Recusas políticas, informa Ory, só se deram em casos limites.

O autor fala então da excelência francesa, a superioridade qualitativa que ele considera indiscutível, e passa ao universo dos pavilhões. A primeira escolha é a do lugar o que é, em parte, determinado pelo porte da nação, privilégio acertado entre as grandes potências. A hierarquia dos pavilhões, se calculada em termos de superfície, de custo e de número de expositores, respeita de forma geral a do poder internacional do país.

No último item deste capítulo Ory trata do tema Paz e verifica que cada exposição foi na verdade contemporânea de um grave conflito no exterior correspondendo a um momento decisivo da história mundial.

O sexto capítulo, chamado por Ory de *Cor local*, trata das reconstituições que eram montadas nas exposições: verdadeiras máquinas do tempo,

numa ressurreição integral do passado, dando ao visitante a ilusão de uma gruta pré-histórica, de uma vila romana ou de uma casa bizantina. Na exposição de 1900 constrói-se uma *Velha Paris* em um quarteirão inteiro. Também fazem parte desta ilusão os pavilhões exóticos, que dão uma cor local. Ory fala da manipulação deste exotismo, onde as culturas das colônias são folclorizadas, mas reconhece exotismos igualitários, tão falsos quanto os outros, mas sem o espírito de dominação *a priori*.

Arte das festas e souvenir

No sétimo capítulo, *Arte das Festas*, o autor discute como as exposições passaram de seus objetivos primeiros de informação, instrução, "escola do útil" e, acessoriamente, "do belo", para se transformarem em uma verdadeira festa.

Comenta as alterações de programas e o processo que leva à modificação das atrações principais. Explica que a metamorfose começa nos próprios caminhos das exposições, uma vez que com a dispersão em grandes áreas, a questão do transporte interno assume importância e dá margem a soluções que vão ajudar a oferecer ao público um caráter lúdico, quase mágico, com a utilização de barcos, caminhos de ferro e até esteiras rolantes. Além disto comenta atrações que cada vez mais passam a ser introduzidas, como os *panoramas*, aquários, o *cinéorama*, as rodas gigantes e garante que as estatísticas mostram que os recordes de afluência se davam quando havia espetáculos pirotécnicos ou com jatos de água coloridos, transformando a exposição cada vez mais no sonho de toda uma geração.

No oitavo e último capítulo, que Ory chama de *Souvenir da Expo*, ele faz um passeio nostálgico, poético e filosófico por Paris, esbarrando nos testemunhos das exposições e em outras lembranças e declara: *Embaraçosa, esta precariedade da exposição*: no tempo da "imitação de pedra" os visitantes não se iludiam. Iam lá para ver objetos em prédios improvisados. Depois, quando se passou a ir levado pela festa, pelo exotismo, passeando no meio dos prédios que, graças ao progresso do material, tinham toda a

aparência de imortalidade, a demolição, ainda que programada, causava pena⁶.

Daí a pergunta que surgiu com o *movimento torrifeilista*, que impediu a desmontagem da Torre Eiffel: porque construir tão rápido, tão alto e tão sólido para demolir em seguida? Por todos os meios, afirma então Ory concluindo seu texto, mesmo os mais indiretos, a Exposição busca sobreviver, deixar sua marca.

Nos anexos Ory dá uma lista das principais exposições universais por ele consideradas - que por sinal é mais restrita que a do *Guia* resenhado anteriormente - e cita uma outra lista das exposições internacionais que aspiraram ser reconhecidas por consenso como universais. No anexo 2 dá a classificação geral das exposições universais de Paris. Por fim aparecem fontes e bibliografia e os créditos fotográficos.

Conclusão

A título de conclusão me parece interessante fazer alguns comentários sobre as obras.

Em primeiro lugar fica claro que a abordagem, em ambos os casos, não privilegia a arquitetura, que é tratada apenas como mais um tema no meio de tantos outros.

O *Guia* traz os marcos arquitetônicos mais importantes de cada exposição, o que é interessante apenas como registro, já que não há comentários sobre eles. O panorama sobre a evolução do que é chamado de *atração principal* ou *marco arquitetônico*, bem como dos *prédios e pavilhões*, que aparece no *Glossário*, é bastante superficial, mas é, ao mesmo tempo, um ponto de partida para busca de informações mais aprofundadas.

Por ter sido concebido como um instrumento de auxílio aos pesquisadores, o *Guia* possui uma linguagem prática e direta, com informações sucintas a respeito de itens que abrangem o universo das exposições. Já a obra de Pascal Ory tem menos compromisso com uma sistematização. As informações sobre as seis exposições parisienses, dispersas ao longo de todo o texto, são acompanhadas de grande dose de comentários pessoais, muitas vezes repletos de ironia. Pode-

se, inclusive, sentir ressonâncias da tradicional rivalidade entre franceses e ingleses.

A apresentação das questões filosóficas que permeiam as exposições é bastante enriquecedora, principalmente no que se refere à sua tradução material no projeto dos prédios e pavilhões. É importante também o reconhecimento do papel artístico principal que exerceram as exposições, como espaço para a revelação de novos mundos estéticos

No capítulo dedicado à arquitetura, Ory passeia superficialmente pelos estilos, não chegando propriamente a traçar um panorama que demonstre o papel que aquela teria desempenhado nas exposições. No entanto, seus comentários sobre a dicotomia tradição/modernidade em relação à técnica camuflada pelo ornamento, podem enriquecer uma discussão a respeito desta relevante questão que permeia a arquitetura das exposições.

Finalmente, apesar da arquitetura não ser a tônica nas duas obras em questão e apesar das exposições brasileiras evidentemente não se enquadrarem nas classificações consideradas pelos autores, mantém-se a impressão de que o estudo de obras como estas representa um importante ponto de partida para a mais ampla compreensão do tema.

Notas

¹. SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte, RASMUSSEN, Anne. *Les Fastes du Progrès: Le guide des Expositions Universelles 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992.

Brigitte Schroeder-Gudehus é professora do departamento de Ciência Política da Universidade de Montreal e foi, de 1989 a 1991, como diretora de pesquisas associada do CNRS, responsável pelo Centro de Pesquisa em História e Técnicas da Cidade das Ciências e da Indústria, em Paris. Seus trabalhos versam sobre a história política das ciências e das técnicas e de suas relações internacionais nos séculos XIX e XX. Anne Rasmussen é antiga aluna da Escola Normal Superior, agregada de história, ensina na Universidade de Paris X. Suas pesquisas no Centro

de Pesquisas em História das Ciências e das Técnicas da Cidade das Ciências e da Indústria, em Paris, são consagradas atualmente na forma de intercâmbios internacionais nos domínios intelectuais e científicos do século XIX.

². O Pavilhão do Brasil na exposição de Saint Louis foi reconstruído no Rio de Janeiro em 1906 e recebeu o nome de Palácio Monroe em homenagem à visita do presidente Roosevelt ao Pavilhão durante a exposição e à vinda do secretário Elihu Root ao Rio de Janeiro, no mesmo ano.

³. ORY, Pascal. *Les Expositions Universelles de Paris*. Paris: Ramsay, 1982.

Pascal Ory é agregado de história, ensina na Universidade de Paris X (Nanterre) e no Instituto de Estudos Políticos de Paris. Autor de uma dezena de obras sobre a história política e cultural da França, escreveu também um pequeno guia especificamente sobre a Exposição Universal Parisiense de 1889, publicado pelas Edições Complexe, em 1989.

⁴. *Ibid.* p. 8.

⁵. *Ibid.*

⁶. *Ibid.* p. 12.

⁷. *Ibid.* p. 84.

⁸. *Ibid.* p. 183.

Créditos das ilustrações

nº 1 e 2 (PEVSNER, Nikolaus. *Studies in art, architecture and design*. Princeton: PUP, 1982.

nº 6 e 7 (PEVSNER, Nikolaus. *A history of building types*. Princeton: PUP, 1989.)

nº 3,4,5 e 13 (GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo e arquitectura*. Madri: Dossat, 1978.)

nº 8 e 9 (Revista *Projeto* nº 139, mar. 1991)

nº 10 (Revista *Smithsonian* vol. 24, nº 3, jun. 1993)

nº 11 (R. Viollet-Edition Gendre, 1989)

nº 12 (San Francisco Exploratorium, 1991)

Este artigo foi realizado a partir da monografia desenvolvida no primeiro semestre de 1995 para a disciplina Arquitetura no Brasil do Século XIX-A, do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ, orientada pela Professora Sonia Gomes Pereira