

○ Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal

Heloisa Barbuy

Museu Paulista/Universidade de São Paulo

"Vous êtes des hommes de sentiments élevés, vous êtes une généreuse nation. Vous avez le double avantage d'une terre vierge et d'une race antique. Un grand passé historique vous rattache au continent civilisateur: vous réunissez la lumière de l'Europe au Soleil de l'Amérique" (Victor Hugo, em Lettre aux brésiliens, apud Marchand & Héros 1889: 3-4).

Introdução

○ século XIX, em sua segunda metade, apresentava uma conjuntura de aceleração e ampliação do processo de industrialização, movidos pelas estratégias de expansão imperialista do capitalismo, projeto hegemônico centrado na Europa. Trazia os primeiros fenômenos de massa, a metropolização das cidades e com isto, as multidões e novas experiências e sensações.

A partir de 1851, realizavam-se as primeiras exposições universais, que se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo. Reuniam, num mesmo espaço, representações das regiões em expansão (países europeus e Estados Unidos emergentes), das regiões sob pleno regime colonial e das regiões distantes (do ponto de vista imperialista), promissoras fontes de matérias-primas, como a América Latina. Uma verdadeira representação do mundo, tal como concebido pela filosofia dominante.

○ próprio fato de se fazer este tipo de representação correspondia a que, em função da expansão capitalista, o mundo estava, agora, todo ligado em redes de interdependência econômica. Tornava-se um só e assim era representado nas exposições universais, apenas que totalmente edulcorado, é

1. Sobre as exposições universais em geral, ver Allwood (1977); Rebérioux (1979); Plum (1979); Ory (1982); Union Centrale des Arts Décoratifs (1983); Baculo (1988); Foot Hardman (1988: 49-96); Rydell (1989); Schroeder-Gudehus & Rasmussen (1992); Barbuy (1995: 1-31), entre outros.

2. Trataram da participação do Brasil em exposições universais Foot Hardman (1988: 67-96), Wemeck da Silva (1989 e 1991); Tórtima (1990); Pereira (1991); Pesavento (1994); Turazzi (1995); Kuhlmann Júnior (1996), entre outros. Margarida Souza Neves (1986 e 1988) analisou duas das mais importantes exposições nacionais, realizadas no Rio de Janeiro, respectivamente, em 1908 e 1922 (a Exposição de 1922 ficou, na verdade, a meio caminho entre nacional e internacional). Para um apanhado sobre a participação da América Latina nas exposições universais, ver Pinot de Villechenon (1993).

claro, como um mundo ideal. E estas representações eram feitas o mais materialmente possível, isto é, fisicamente construídas, tridimensionais, palpáveis e visíveis, em forma de exposições. A linguagem expositiva que adotavam estava associada a práticas mais amplas, especialmente a dos museus, com sua representação visual e seus sistemas de objetos, uma museografia.

Quanto aos museus, era seu grande momento e em vários pontos do globo, inclusive no Brasil, organizavam-se e reorganizavam-se coleções – as de arte como as científicas – em instituições abertas ao público (ou a alguma faixa de público), sobretudo para fins de estudo e instrução. A linguagem das exposições – organizações sistemáticas e didáticas de objetos – tornava-se cada vez mais corrente (cf. Barbuy 1995: 36-47). E na verdade não se restringia aos museus (embora estes fossem, talvez, sua expressão máxima); estendia-se também ao comércio, com a difusão do uso de vitrines para exibição de produtos; também às próprias cidades em suas novas conformações, na era das reurbanizações modernas, de linhas axiais, praças e monumentos; e também a uma grande quantidade de livros em que as ilustrações faziam parte de um sistema de compreensão do mundo pela visão (Michaud et al. 1992).

As exposições universais surgem como exposições dos progressos da indústria, dirigidas para a instrução das massas:

“Entendemos as Exposições [Universais] como modelos de mundo materialmente construídos e visualmente apreensíveis. Trata-se de um veículo para instruir (ou industrial) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial (um dever-ser de ordem social). (...) [Mas] ao se realizarem, as Exposições ultrapassam seus próprios objetivos e constituem-se, para muito além do projeto pedagógico de seus organizadores, em representações sociais cuja dinâmica pressupõe um processo interativo de produção, consumo e reciclagem” (Barbuy 1995: 1-2).

É preciso entender, ainda, que no século XIX, a natureza industrial dessas exposições não as caracterizava como simples feiras comerciais; muito mais do que isto, eram manifestações de todo um pensamento. E seguiam mais a tradição dos salões de arte do que das feiras ou mercados, como explica Patricia Mainardi:

The twentieth century term ‘World’s Fair’ is, then, singularly inappropriate to describe these events. It was the idea of Progress which distinguished these *expositions* (the very word in French preserves a didactic meaning) from the fairs and bazaars of previous epochs. As in the Salon there were honors and medals, not cash prizes, to stress the intellectual rather than commercial aspects of production” (Mainardi 1987: 17).

Várias exposições são organizadas a partir de 1851 (trinta e quatro até 1915, isto é, até a Primeira Guerra)¹, o Brasil tendo participado de várias delas no total desse período². Conforme dados extraídos de Schroeder-Gudehus & Rasmussen (1992: 58-179), a participação do Brasil nas principais exposições deu-se da seguinte forma:

ANO	CIDADE	Nº TOTAL DE EXPOSITORES	Nº DE EXPOSITORES BRASILEIROS	PAVILHÃO DO BRASIL*
1851	Londres	14.000	4	não
1862	Londres	23.954	230	não
1867	Paris	52.200	1.339	não
1873	Viena	53.000	não consta	não
1876	Filadélfia	30.864	436	sim
1889	Paris	61.722	838	sim
1893	Chicago	70.000	não consta	sim
1904	Saint-Louis	15.009	1.440	sim
1905	Liège	15.000	não consta	não
1906	Milão	27.000	não consta	não
1910	Bruxelas	29.000	1.445	sim
1913	Gand	18.932	2	não

* Antes da Exposição de Filadélfia, em 1876, não havia a prática de se construir pavilhões nacionais. As exposições 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 firmam-se os pavilhões nacionais.

1889: O Brasil se apresenta em Paris

Uma destas exposições teve um impacto maior, pode-se dizer, tanto na França como no Brasil: foi a Exposição Universal de 1889, comemorativa do centenário da Revolução Francesa e, assim, da República. Foi nela e para ela que se construiu a Torre Eiffel³. Nos últimos meses de seu Império, o Brasil apresentou-se ali. Foi dos poucos países de regime monárquico – a última monarquia americana – a comparecer à festa republicana. Não o fez oficialmente, isto é, não como representação de estado mas por uma delegação de empresários e jornalistas, que formaram um Comitê Franco-Brasileiro⁴. A delegação contou, entretanto, com grande apoio de D. Pedro II, fato este que era expresso, inclusive, no catálogo oficial do Brasil (*Empire du Brésil* 1889: 3). Já em 1887, o imperador visitava o canteiro de obras da Exposição, ciceroneado pelo Diretor Geral de Obras, Georges Berger (*Visite de l'Empereur* 1887: 2). Solicitava, mais tarde, em carta assinada de próprio punho (o que envaideceu os franceses), que o Pavilhão do Brasil ficasse bem localizado, próximo da Torre Eiffel (*Empire du Brésil* 1889: 4; Santa-Anna Nery 1889b: apresentação; *Guide bleu* 1889: 170-1; Ory 1989: 83-5). Foi o que aconteceu: após muitas hesitações e mesmo declarações de que o Brasil não compareceria à Exposição, o país acabou por se fazer representar, ao lado de outras cinquenta e duas nações e bem ao pé da Torre⁵.

Como o Brasil e outros países americanos demorassem a responder ao convite oficial, acabou-se destinando às suas representações, justamente a área que ainda estava livre, inicialmente prevista exclusivamente para jardins e restaurantes, próxima à Torre Eiffel, entre esta e o Palácio de Artes Liberais. É por

3. Especificamente sobre a Exposição Universal de 1889, ver Rebérioux, dir. (1989); Ory (1989); Mathieu, dir. (1989); Adonias (1990); Barbuy (1995), entre outros.

4. Comitê Franco-Brasileiro para a Exposição Universal de 1889: Cavalcanti de Albuquerque (Visconde de Cavalcanti), Eduardo da Silva Prado, E. Lourdelet, Amédée Prince, Barão de Albuquerque, Carlos Ferreira de Almeida, Eduardo Ferreira Cardozo, R. de Souza Dantas, Barão de Estrella, Raymond Benoist d'Etiveaud, Visconde de Figueiredo, A. Klingelhofer, 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 Ladislaw Netto, além das Comissões de Construção, de Publicidade, de Finanças e de Instalação. Algumas províncias brasileiras tinham delegados na Exposição (cf. Ministère du Commerce, de l'Industrie et des colonies 1889: 11-2; *Empire du Brésil* 1889: 9-11; *L'Amérique* n.6).

5. Em 1885, Antonio da Silva Prado, Ministro de Obras Públicas havia declarado, no Senado, que o Brasil participaria da Exposição de 1889; em 1887, com Antonio Prado já fora do Ministério, o governo brasileiro chegou a declarar ao Ministro da França no Brasil que o país não tomaria parte no evento; em 1888 Antonio Prado

retomaria o poder e novamente encaminharia a participação do Brasil até que esta se realizasse, inaugurando-se o pavilhão nacional em junho de 1889 (cf. *Empire du Brésil* 1889: 4-5 e Santa-Anna Nery 1889b: apresentação).

6. A distribuição, de gravuras, desenhos, fotografias e outros documentos para a imprensa era feita de forma centralizada pela Direção Geral da Exposição (cf. Barbuy 1995: 10-6). No Brasil, órgãos de imprensa que tinham acesso a esse material, faziam uma redistribuição. Era o caso, por exemplo, da *Revista Illustrada*, que em vários números no ano de 1889, divulgou a seguinte nota: “aos collegas das provincias que quizerem adquirir desenhos da Exposição de Paris ou retratos para os publicarem, avisamos que lh'os podemos ceder, por preço modico”.

7. Quanto à América do Norte, apenas o México tinha pavilhão próprio, que ficava ao lado do pavilhão do Brasil. Os Estados Unidos se apresentavam dentro do Palácio das Indústrias Diversas e o Canadá não comparecera.

conta desta demora, aliás, que na maior parte das vistas gerais da Exposição distribuídas para divulgação⁶ não aparecem os pavilhões latino-americanos (Fig. 1) (o Pavilhão do Brasil, bem como de outros países latino-americanos, só seria inaugurado em junho de 1889, com cerca de um mês de atraso em relação à inauguração da Exposição, que se dera em 5 de maio daquele ano). Os quatro principais edifícios da parte central da Exposição, no Champ de Mars, eram o Palácio de Indústrias Diversas, o Palácio de Máquinas, o Palácio de Belas-Artes e o Palácio de Artes Liberais (Fig. 2). A área ocupada pelo Pavilhão do Brasil, ao lado dos grandes pavilhões da Argentina e do México e por outros treze países americanos passou logo a ser chamada de “aléia do sol” (Gautier 1889: 70) ou “rua dos países do sol” (Mathieu, dir. 1989: 102) e vista e apresentada como um conjunto pelos guias e publicações da ocasião (Fig. 3):

“Si l'on supprimait du Champ-de-Mars les palais et les pavillons construits par les trois Amériques⁷, on serait étonné moins encore du grand vide que produirait leur absence que la disparition de la note gaie, claire, lumineuse, parfois grandiose, que ces édifices projettent sur l'ensemble (Varigny 29/01/1890: 266).

Pascal Ory (1989: 83-5) sustenta que o conjunto de pavilhões latino-americanos e a confusão dos acontecimentos que permearam a Exposição, especialmente a queda do Império Brasileiro, poucos dias após o encerramento do evento, não contribuíram para dar uma imagem mais clara (menos estereotipada) da América Latina. Para o público francês, que ignorava quase tudo em relação à América do Sul e estava já “bem disposto a receber e amplificar a caricatura de revoluções de Carnaval e de ditaduras de *carton-pâte*”, os pavilhões sul-americanos de maior sucesso foram os que permitiram uma leitura mais direta – uma idéia simplificada – de seus respectivos países. Neste sentido, ainda segundo Pascal Ory, o Brasil deixou a impressão de “uma grande plantação, graças a seu jardim exótico e a Bolívia, de uma gigantesca mina”. Com arquiteturas variadas e fantasiosas, os países da América Latina formaram uma área pitoresca, no sentido de alimentar e dar vazão ao imaginário a seu respeito:

“C'est un des traits les plus remarquables de l'exposition que la grande place occupée par les États latins de l'Amérique du Sud. Chacun d'eux s'est logé dans un palais à lui, et les architectures de ces édifices ajoutent beaucoup au pittoresque du Champ-de-Mars” (Rousselet 1890: 201).

Começava aí a grande fantasia. A chegada a esta área da Exposição representava o descortinar da América inter e subtropical, um mundo promissor, pleno de riquezas e possibilidades, quase em estado natural, apenas saído de um longo sono, graças à Europa, tanto pelo movimento industrial universalizante que ela teria provocado como pela própria presença do imigrante europeu.

Despertando, afinal, e oferecendo suas riquezas naturais como bilhete de acesso ao festim industrial, no modo de ver do cronista Lucien Biart:

“En somme, il nous faut ici suspendre tout jugement jusqu'à l'heure où les installations seront complètes; mais ce qu'il est facile de pressentir, c'est que ces pays nous montreront surtout la richesse et la variété des productions de leur sol. Ce sont des contrées qui, après avoir longtemps sommeillé, se réveillent enfin et veulent entrer dans le grand mouvement industriel provoqué par l'Europe” (Biar 1890: 9).

8. José Luiz Werneck da Silva (1991), em breve artigo, identifica alguns dos participantes do grupo de brasileiros e franceses que se reunira em Paris, formando o Comitê franco-brasileiro para a Exposição e que, em torno de Santa-Anna Nery, fundara o jornal *L'Amérique*, editado semanalmente, de maio a novembro de 1889.

Interessante notar que os imigrantes europeus, em sua maioria saídos miseráveis de seus países de origem, muitas vezes sentindo-se expulsos da terra natal, receberam, do cronista Varigny, tratamento de heróis, espécies de *pioneers*, a eles sendo atribuído o sucesso das Américas:

"Elles [les Amériques] ont conscience que l'avenir est à elles, et nous, leurs aînés, qui leur avons montré la voie, qui, sur ces terres nouvelles, déversons depuis des siècles, le trop-plein de notre population, nos pauvres et nos deshérités, nous pouvons être fiers des résultats obtenus par ces exilés de l'Europe. Ce sont eux, hommes du nord et du sud, Anglais et Français, Portugais et Italiens, Espagnols et Irlandais, qui ont créé ces républiques florissantes et ce vaste Empire du Brésil, mis en valeur ces terres incultes, décuplé l'actif commun de l'humanité" (Varigny 29/01/1890: 266).

O trecho a seguir, do cronista Rousselet, mostra bem a visão também corrente de uma América pobre e atrasada, mergulhada na mais entediante mentalidade militar e de um povo indolente ("um pouco mole"). Mas uma América que estaria sendo revigorada, finalmente, pelo sangue novo (!) da cultura e dos imigrantes europeus:

"Cette année 1889 sera une date importante dans l'histoire des jeunes peuples du Nouveau-Monde. Ils comptaient peu jusqu'ici dans le mouvement économique du globe; la politique, les guerres civiles, où l'on pouvait récolter des honneurs, de l'argent, des uniformes, avaient absorbé l'existence de la plupart d'entre eux, et les prodigieuses richesses naturelles de leur sol et de leur sous-sol demeuraient inutilisées et semblaient devoir l'être toujours. C'est sous cette impression que s'étaient endormis les Parisiens, lors des dernières expositions. En parcourant les palais de l'Amérique latine, ils doivent convenir que le tableau a changé.

A quoi tient ce relèvement inespéré? Dans la plupart des cas à l'immigration européenne. Un sang nouveau a rajeuni ces races un peu molles. Les seuls États qui jusqu'à nos jours avaient échappé à la torpeur générale, étaient précisément ceux où les éléments étaient les plus nombreux, où l'influence scientifique et littéraire venue de l'Europe était la plus grande: l'Argentine, le Brésil, le Chili. Ce sont eux qui tiennent aujourd'hui la tête du mouvement" (Rousselet 1890: 201-2).

A visão que tinha o europeu não era desmentida pelos brasileiros empenhados, na ocasião, em divulgar a imagem do Brasil na França; muito pelo contrário. Em plena vigência da política imigrantista, procurava-se mostrar o Brasil como país aberto aos imigrantes europeus e também ao capital estrangeiro. O principal propagandista brasileiro na Exposição de 1889 era o jornalista Frederico José de Santa-Anna Nery (1848-1901). Paraense de nascimento e radicado na França, nas décadas de 1880 e 90 Santa-Anna Nery publicou naquele país várias obras sobre o Brasil (algumas delas resultantes de conferências), versando sobre economia e comércio no Brasil (1888a; 1891; 1885), imigração para o Brasil, especialmente a italiana (1884; 1888b; 1892), folclore e cultura indígena (1889a; 1898), entre outras. Especialmente para a Exposição, dirigiu a obra *Le Brésil en 1889* (1889b) e *Guide de l'émigrant au Brésil* (1889c), que podiam ser encontradas no Pavilhão do Brasil, como fontes de informação suplementares à própria exposição. Além disto, dirigiu, também, *L'Amérique*, jornal semanal editado durante o período da Exposição⁸. Em *Le Brésil en 1889* (obra também examinada por Foot Hardmann 1988: 87-90), Santa-

9. Uma outra obra do mesmo gênero (*Le Brésil*), só que dirigida pelo francês Lévasseur, foi publicada também em 1889 e contou com a colaboração do Barão do Rio Branco, de Eduardo Prado, d'Ourém, Henri Gorceix, Paul Maury, E. Trouessant e Zaborowski. Esgotada a 1a. edição antes do final da Exposição, fez-se uma 2a. edição, esta última trazendo em apêndice a iconografia organizada pelo Barão do Rio Branco (*Album de vues du Brésil* 1889), que também foi editada autonomamente.

10. Referia-se ao pequeno porte do pavilhão brasileiro, se comparado, por exemplo aos da Argentina e do México.

11. Referia-se às premiações – diplomas e medalhas concedidos aos melhores produtores pelos júris especializados da Exposição.

Anna Nery apresentou, com o auxílio de outros autores, um panorama do Brasil, em vinte e cinco capítulos, indo da hidrografia, climatologia e mineralogia até a literatura; da história econômica até as mais recentes instituições agrícolas, finanças, bancos, comércio, estradas de ferro; da arte plumária à instrução pública, às ciências (Museu Nacional) e às questões da propriedade literária e industrial. Não faltavam, é claro, capítulos sobre trabalho servil e trabalho livre e sobre imigração⁹. Na Introdução, Santa-Anna Nery deixava claro o intuito com que se apresentava o Brasil: inserir-se no “concerto das nações” que se formava, como já bem analisou Margareth Campos Pereira (1991). E para tanto, reafirmava a fórmula país-de-natureza-pródiga/país-aberto-à-imigração/país-pragmático:

“Le Brésil est venu à Paris, non pas pour en imposer aux yeux¹⁰, mais pour faire constater à la vieille Europe qu’il n’est pas indigne, par ses progrès réalisés, d’entrer plus largement encore dans le concert économique des grands États. Le Brésil est venu à Paris non pas pour rechercher la vaine satisfaction de récompenses honorifiques¹¹ mais pour nouer plus solidement les liens qui l’attachent à l’Europe, pour ouvrir de nouveaux débouchés à ses matières premières, et surtout pour donner confiance à tous ceux qui seraient prêts à le choisir pour leur nouvelle patrie, à y porter leur travail ou à y faire fructifier leurs capitaux.
Pour être Américains du Sud, nous n’en sommes pas moins Américains, c’est-à-dire pratiques” (Santa-Anna Nery 1889b: X).

O *Guide de l’émigrant au Brésil* (só o fato de se publicar um guia deste tipo por ocasião de uma Exposição Universal mostra a forte disposição à arregimentação de mão-de-obra europeia), apresentava o Brasil como terra rica e não trabalhada, que esperava a mão do europeu para moldá-la e fazê-la produzir. Mostrava o país como solução para europeus insatisfeitos que tivessem disposição para trabalhar no Brasil, país com pouca população, novo, agrícola, livre, pacífico e cordial:

“Le Brésil a besoin d’une population nombreuse pour mettre en valeur les richesses extraordinaires de son sol.

(...)

Le Brésil est un *pays nouveau*, qui achète à l’étranger la plupart des aliments et des objets dont il a besoin.

(...)

Le Brésil est un *pays agricole*, où le café produit plus que dans n’importe quelle partie du monde.

(...)

Le Brésil est un *pays libre*, absolument libre. L’étranger fatigué du joug de l’Europe hiérarchisée et militarisée, y rencontre, en débarquant, toutes les grandes libertés modernes pratiquées depuis longtemps, en même temps que l’accueil de plus cordial.

MUSEUS



(...)

Si le Brésil est un pays libre, il est en même temps un *pays d'ordre*. Pas de révolution à redouter" (Santa-Anna Nery 1889c: 18-20).

12. O mesmo trecho é citado, também, por Marchand & Héros (1889: 70).

Em artigo sobre a exposição brasileira, o cronista Paul Bourde, preocupado em entender por que a França exportava cada vez menos para o Brasil, perdendo a concorrência para ingleses, alemães, italianos e portugueses, justamente num momento em que a movimentação econômica de nosso país crescia muito, fornece explicações que lhe havia dado Santa-Anna Nery, defensor incansável da entrada de imigrantes e de capitais estrangeiros no Brasil:

"L'Italie, le Portugal et l'Allemagne nous donnent les bras dont nous avons besoin. L'Angleterre nous fournit les capitaux nécessaires à notre outillage. La France ne nous fournit ni bras ni capitaux. Bien plus! une circulaire du gouvernement du 16 Mai interdit l'immigration pour le Brésil" (Bourde 1889: 104)¹².

Fortalecia-se, ainda, um outro movimento, que preocupava os europeus com relação aos benefícios que poderiam obter do *boom* econômico por que passava a América do Sul: o panamericanismo ou, em outras palavras, a extensão do domínio dos Estados Unidos por toda a América (com a recuperação e o fortalecimento da doutrina Monroe), em detrimento da antiga primazia européia. E isto vinha associado à noção, que se calçou no século XIX, dos países da América Latina e especialmente do Brasil como "países do futuro":

"De cette revue, forcément rapide, des richesses que l'Amérique étale à nos yeux, des ressources chaque jour plus considérables qu'elle nous révèle, un fait se dégage et s'impose: le rôle important qu'elle est appelée à jouer dans l'évolution économique et industrielle qui s'annonce. Ce que sera ce rôle, les conséquences qui en résulteront pour l'Europe, l'initiative récemment prise par les États-Unis pour en détourner à son profit les avantages, pour s'en assurer la direction, c'est ce qu'il nous reste à étudier" (Varigny 29/01/1890: 270).

"Leur situation géographique, leur climat nous permettent de prévoir la grandeur future de ces États naissants, et peuvent nous inspirer des craintes pour l'avenir. Dans un siècle, le Mexique, le Guatemala, le Pérou, le Brésil, renouvelleront ou auront renouvelé le miracle de l'accroissement prodigieux des États-Unis. Ce seront pays avec lesquels chacun devra compter et qui, grâce à leurs ressources incalculables, tiendront sinon la tête des arts, qui sont le fruit de la maturité des nations, au moins celle des entreprises industrielles et commerciales" (Brincourt 1890: 9).

Assim, o Brasil ficava longe de um tratamento pejorativo tal como o que era destinado às colônias francesas, recorrentemente utilizadas para ilustrar o ser humano em seu estado primitivo e atrasado, permitindo comparações entre arcaico e moderno (para usar termos atuais). O Brasil, juntamente com outros países da América Latina, era tratado com o respeito que se dedicaria a um futuro gigante da economia mundial, embora até então... adormecido.

Circulando pela Exposição

Vejamos, então, para além dos discursos, como se configurava a Exposição. Façamos um pequeno *tour*, aproximando-nos do Pavilhão do Brasil.

13. O mesmo texto do cronista G. Lenôtre sobre o Brasil figura no jornal *L'Exposition de Paris, 1889* (1889a, v.1/2: 178) e em sua obra, *Voyage merveilleux à l'Exposition universelle de 1889* (1889c: 38-9).

14. Sobre este tipo de reação, quando da instalação do bonde elétrico em São Paulo, ver Mesina (1993).

15. Trata-se do relatório oficial da Exposição, publicado em dez volumes e cuja direção foi assumida por Alfred Picard após a morte de Alphand, que havia sido um dos três diretores da Exposição. Além do *Rapport général*, foram publicados, também, os *Rapports du jury international*, em vinte volumes e também dirigidos por Picard (1891-2b).

16. O grande referencial dos organizadores das exposições universais francesas, entre 1867 e 1889, era o filósofo Saint-Simon: espírito de sistema e racionalização eram a base do pensamento em vigor, aplicada à sociedade industrial (cf. Ory 1989: 10-6). Por isto, quando a Europa é identificada com o pensamento filosófico, é a isto que se está fazendo referência: a uma orientação que buscava conceber e operar um sistema racionalizado de funcionamento para o mundo. Em última instância, à Europa – o Velho Continente – caberiam o controle intelectual e a condução do mundo.

17. Esta marca da América era dada sobretudo

O festejado trenzinho Decauville, composto por pequenos vagões abertos, que transportava, no total, de três a quatro mil pessoas por hora (Lenôtre 1889a: 178)¹³ e que podia também conduzir ao Pavilhão do Brasil, era para os visitantes, por assim dizer, uma experiência de modernidade: pré-metrô, inaugurava um novo tipo de transporte urbano coletivo. A velocidade era inusitada para a maioria e as relações de tempo mudavam, não só encurtando distâncias no recinto da Exposição, mas também criando dificuldades e perigos: incapazes de compreender a rapidez com que passariam sob uma árvore que estivesse adiante, os visitantes desavisados poderiam facilmente expor-se aos riscos de um acidente. O senso das relações entre distâncias em função de veículos motorizados que hoje, de tão incorporado, parece já uma segunda natureza, apenas se formava, em experiência nova e original¹⁴. Daí a necessidade de cartazes de advertência em trinta e quatro línguas diferentes, inclusive o português: "Atenção/Guardar-se das árvores/Não adiantar nem os pés nem a cabeça".

O fato das várias línguas, também, por si só era outro elemento de uma modernidade universalizante, prevendo nacionais de vários países – do mundo todo – convivendo em torno das novidades da Exposição, adaptando-se aos novos inventos e máquinas dos tempos modernos:

"Il court [le petit Decauville], sous un tunnel de feuillage, le long des arbres, ces terribles arbres, trop rapprochés de la voie, et dont on vous avertit de vous méfier en toutes les langues du globe" (Lenôtre 1889a: 178).

Do alto da Torre

Descendo-se na estação Trocadéro-Torre Eiffel, estar-se-ia bem próximo do Pavilhão do Brasil. Mas antes de entrar, valeria a pena, quem sabe, uma subida ao topo da Torre Eiffel, de onde se podia avistar o grande panorama da Exposição. Os elevadores não eram, na ocasião, a opção mais recomendada, considerando-se a subida a pé dos 1.800 degraus muito mais estimulante. Ter a sensação progressiva da Exposição e da cidade miniaturizando-se a seus pés era considerada a experiência mais interessante. À medida em que se avançava na subida, a Exposição ia-se configurando, aos olhos do visitante, como uma grande maquete: uma maquete do mundo, já que ela própria representava uma reunião enciclopédica (completa, orgânica, sistemática) de todas as partes do globo, em torno da produção humana. Cada país ou continente com seu papel bem determinado (cf. Barbuy 1995: 27-31 e 109-122).

As cinco partes do mundo, fonte escultórica do artista Saint-Vidal, que foi instalada sob a Torre Eiffel, trazia, alegoricamente, o sentido que se atribuía a cada continente, representados por cinco figuras femininas, conforme interpretação dada no *Rapport général*¹⁵ da Exposição (Picard, dir. 1891-2a, v.2: 324-5): a Europa, tendo à sua esquerda uma pilha de livros e uma prensa, expressava meditação e representava o pensamento filosófico¹⁶; a América vivia o pensamento industrial, em busca da fortuna e da supremacia comercial¹⁷; a Ásia, uma odalisca sensual, perseguia os prazeres materiais; a África revelava os primeiros esforços de pensamento, em contato com a civilização; e a Oceania figurava a raça humana em seu estado primitivo.

pelos Estados Unidos mas, como vimos, a América do Sul também era considerada sob este prisma, isto é, como região de desenvolvimento industrial futuro.

Aos “países do futuro”, ao Novo Mundo tropical, aos Estados latinos da América, com seu clima privilegiado e a abundância de riquezas de seu solo, caberia, muito *naturalmente*, a função de abastecer a indústria do globo com matérias-primas. O Brasil, por sua extensão territorial e todos os outros dotes naturais, era visto, de fato, como o “florão da América sob o sol do Novo Mundo”. Daqui sairia, por certo, o maná da indústria mundial. “Gigante pela própria natureza”, “o futuro haveria de espelhar esta grandeza”, noções estas que, introjetadas no sentimento de orgulho nacional, viriam, pouco depois, a inscrever-se em nosso hino (cuja letra é de 1912).

Quanto à altura da Torre – 300 metros – era extraordinária para a época. Nunca antes uma construção atingira tal magnitude. Muitas gravuras comparando em altura a Torre Eiffel com outros monumentos foram distribuídas e divulgadas. No Brasil, na *Revista Illustrada*, o primeiro artigo sobre a Exposição de 89 era acompanhado de uma dessas gravuras mas o autor anônimo fazia um irônico comentário:

“Desejando sempre acompanhar os acontecimentos mais importantes da nossa época, damos hoje uma interessante gravura da torre Eiffel, comparada com a altura das maiores construções conhecidas.

Concordamos que seria mais interessante ver o original. Já, que, porém, não pôde ser, contentamo-nos com esse specimen.

Para nos consolarmos também é fácil dar um passeio ao Corcovado e de lá passar a vista pelo panorama que d’ahi se descobre, tendo a consolação de dizer, que, se a torre Eiffel está 300 metros acima do nível do mar, o nosso Corcovado está a 712... Mais do dobro!” (*Começam a chegar...* 1889: 3).

O cronista não percebia, provavelmente, que tocava, às avessas, no ponto central da questão: o extraordinário que se festejava não era, na realidade, a possibilidade de se ter uma vista panorâmica a 300 metros de altura. Isto, de fato, era já possível desde sempre, de alturas bem maiores e não só a partir do Corcovado mas de vários pontos do mundo. A questão era, isto sim, a fabricação, pelo homem, de um gigantesco mirante de ferro e ainda mais, cravado numa cidade artificial (a Exposição), construída em tempo recorde; montada e a ser desmontada, de modo relativamente fácil, comprovando ter-se atingido, enfim, o domínio da natureza pela tecnologia. O que se celebrava era o fato da construção, da capacidade de construir (cf. Barbuy 1995: 102). Nosso cronista contrapunha, justamente, a paisagem natural à paisagem forjada; a exuberância de nossa natureza à paisagem calculada em mesas de engenheiros. “Desejava acompanhar os acontecimentos mais importantes da época” (como dizia no trecho citado), mas escapava-lhe, muito provavelmente, esta celebração do progresso técnico que os propalados 300 metros de ferro simbolizavam, naquele momento, em Paris.

Entretanto, no número seguinte da mesma *Revista Illustrada*, um outro texto anônimo, provavelmente de um autor diferente do primeiro, ao lado de uma gravura de vista panorâmica da Exposição, resumia bem o sentido de exibição e celebração dos progressos técnicos e materiais que tinha a Exposição. E deixava, também, subjacente, a idéia de um novo tipo de homem, moldado ao mundo moderno, uniformizado ou massificado, ao compará-lo a uma “simples formiga”:

18. Trechos extraídos, respectivamente, de: 18a. Jeinisel 1889: 167; 18b. Marchand & Héros 1889: 9; 18c. Brincourt 1890: 151; 18d. Ervy 1889: 350; 18e. Gautier 1889: 72; 18f. Lenôtre 1889a: 178; 18g. Ervy 1889: 350.

19. No que diz respeito a crônicas que tratam do Brasil, escritas por franceses no quadro da Exposição de 1889, destaca-se a obra de Marchand & Héros, publicação autônoma, em 77 páginas, inteiramente sobre *Le Brésil à l'Exposition de Paris 1889*. Uma introdução acentuadamente favorável a D. Pedro II, visto como agente das luzes e da instrução, desdobra-se em páginas elogiosas a respeito das riquezas naturais do país, assim como da hospitalidade do povo brasileiro. Nos capítulos seguintes descrevem o Pavilhão do Brasil (aspectos externos e internos) e nos subseqüentes estendem-se sobre a flora, o café, a fauna, os produtos minerais e os produtos fabricados no país. Trata-se de uma obra entusiasta, que se propõe fornecer um retrato das imensas riquezas e do que se considerava como os francos progressos brasileiros no final do século XIX.

"Segundo relatam os correspondentes e *touristes* é uma impressão de assombro a que se recebe ao visitar essas gigantescas e opulentas construções junto das quaes, o seu auctor – o homem – faz o papel de simples formiga, mas formiga orgulhosa de ter produzido o que ali se vê. (...) Realmente a exposição de 1889 pode symbolisar a apothese do mundo moderno" (*Damos hoje... 1889*).

Tratava-se, de fato, de uma questão de domínio da tecnologia sobre a natureza. E no quadro geral das nações ou regiões, a geopolítica via, naquele momento, na América tropical, a natureza virgem ou quase, a ser moldada pela tecnologia européia (ou pela emergente tecnologia dos Estados Unidos).

O Pavilhão do Brasil: arquitetura e alegorias

Que se descesse, então, da Torre, deixando as alturas e a sensação de domínio do todo, voltando-se às habituais relações com a ordem de grandeza das coisas do mundo para aceder-se ao singelo pavilhão em três andares, cuja parte principal tinha 400 metros quadrados e uma torre de 40 metros de altura, onde se resumiam, aos olhos do público, as riquezas brasileiras (Fig. 4).

Um pavilhão todo branco, "de uma brancura resplandecente. (...) Uma construção muito elegante, que representa o tipo do Renascimento luso-americano"^{18a}. Sem dúvida, "uma obra artística; mas (que) oferece, ainda, algo de invisível, que toca a imaginação e sugere idéias longínquas (...) com sua torre, irmã caçula de sua vizinha, emergindo com altura de quarenta metros, coroada por um campanário de colunas indianas"^{18b}. Na verdade, "uma arquitetura de fantasia, não se vinculando a nenhum estilo em particular"^{18c}, "um pavilhão bastante considerável mas desprovido de qualquer estilo nacional"^{18d}. Ou, pode-se dizer, um "belo pavilhão de estilo hispânico"^{18e}, sem "nada de exótico em sua silhueta exterior (...); um pavilhão muito elegante, inspirado na arquitetura espanhola, contornado como um Trianon de estilo Luís XV, no qual se reconhece a ênfase arquitetônica dos países do sol"^{18f}. Enfim, uma "arquitetura de Exposição!"^{18g} (Fig. 5).

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 edificio destinado à exposição de produtos naturais de um império latino e americano, particularmente rico em matérias-primas de origem mineral e vegetal" (*apud* Lenôtre 1889a: 178). O vencedor foi o arquiteto francês Louis Dauvergne, cujo nome viria a figurar, assim, entre os membros do Comitê Franco-Brasileiro para a Exposição (*Empire du Brésil 1889*: 10). A execução coube a outros dois franceses, de nomes Michau e Douane (cf. Marchand & Héros 1889: 9)¹⁹.

A "hispanidade" do pavilhão brasileiro, embora não correspondesse ao verdadeiro estilo arquitetônico nacional, refletia a visão do Brasil como integrante da América Latina. O estilo "hispânico" podia ser identificado em elementos como a estrutura geral, quadrada, a profusão de arcos, as janelas

mouriscas do segundo andar, pela azulejaria em faiança e pelo minarete (torre quadrada de mesquita), com um terraço à frente (este terraço, que dava diretamente para a Torre Eiffel, assim como o minarete, permitia uma visão ampla da Exposição) (Fig. 6).

De todos os ornamentos externos do pavilhão, o mais destacado era o conjunto de esculturas do artista francês Gilbert²⁰: seis figuras de índios (com tipos físicos europeus), representavam os principais rios brasileiros (Paraná, Amazonas, São Francisco, Paraíba, Tietê e Tocantins), tendo como atributos a vegetação de suas respectivas margens e um remo cada um, do tipo utilizado nas regiões atravessadas por cada rio (Figs. 7 a 12)²¹. A escolha dos rios para representação do território pode ser atribuída ao fato de serem eles as vias naturais de comunicação mais óbvias em país tão vasto²². Expressariam a extensão do território e a unidade territorial. Os quatro primeiros foram colocados dois de cada lado da porta principal, na fachada que dava para o Pavilhão da Argentina. Os outros dois, no lado que dava para a Torre Eiffel. Formavam pares constituídos, cada um, por um homem e uma mulher. Por exemplo, à esquerda de quem entrava pela porta principal, estavam o rio Paraná, representado por um homem e o Amazonas, por uma mulher; à direita, o São Francisco, homem e o Paraíba, mulher. Na lateral, o Tietê, homem e o Tocantins, mulher. Por serem índios representavam o aborígene; por serem casais, a fertilidade, promessa de abundância e também a integração do território. Eram figuras fortes e jovens, expressando a energia, a vitalidade e a juventude do país. A vegetação representaria o território em seu estado natural²³; os remos, a idéia de sua travessia e desbravamento.

Rostros (antigas proas de navio) bem salientes (entre o primeiro e o segundo andar), mísulas, modilhões, cabeças e armas de províncias brasileiras pintadas em cártulas sobre os pórticos completavam a ornamentação externa do edifício. Uma esfera armilar, símbolo do Império do Brasil, encimava o prédio, em um de seus ângulos, além da própria bandeira, hasteada sobre o campanário, como píncaro da torre-minarete²⁴. A esfera armilar, em vez de instrumento de astronomia, foi tomada por alguns cronistas como sendo um globo terrestre (Ervy 1889: 350; Gautier 1889: 72; Jeinisel 1889: 167). Gautier, comparando o pavilhão brasileiro com o boliviano, detectava semelhanças nos ornamentos de proas de navios e globos, que ele interpretava como uma pretensão marítima e geográfica de ambos os países, ressaltando, porém, que seriam mais cabíveis no caso brasileiro:

“... mêmes prétentions maritimes; mais combien plus naturelles pour le pays qui possède Rio-de-Janeiro! Mêmes prétentions géographiques, mais combien mieux justifiées ici, l'intérêt qui porte à la géographie l'empereur du Brésil étant bien connue des Français” (Gautier 1889: 72).

De nossa parte, pensamos que os símbolos ligados à navegação, cujos sentidos já estavam cristalizados pela heráldica, pudessem relacionar-se, na verdade, com a História, remetendo às “descobertas” do continente por portugueses e espanhóis. E por isto a Bolívia, apesar de não ter litoral, utilizava os mesmos símbolos que o Brasil. Isto seria coerente com o referencial histórico

20. Supomos tratar-se, muito provavelmente, do escultor François-Ambroise-Germain Gilbert (1816-1891).

21. Inicialmente foram planejados apenas quatro índios. É disto que nos dá conta Lenôtre (1890: 178), assim como o jornal *A Província de São Paulo* (Exposição de Paris 1889: 1). Não sabemos em que momento foram incluídos o Tietê e o Tocantins.

22. Representação semelhante, tomando os rios como alegoria do território nacional, foi instalada, em 1922, na Escadaria do Museu Paulista, segundo concepção de seu Diretor, Affonso de Escagnolle Taunay. Neste caso, a idéia de que os rios fazem a integração do território é bastante explícita, uma vez que, na parte central da Escadaria, duas das ânforas misturam, respectivamente, águas dos rios Oiapoque e Chui e dos rios Capibaribe e Javari (extremos norte-sul e leste-oeste do país). Sobre a alegoria concebida por Taunay para o Museu Paulista, ver Meneses (1992).

23. Segundo cronista anônimo d'*A Província de São Paulo*, em notícia sobre a “Exposição de Paris”, os quatro primeiros representavam a cana-de-açúcar, a borraça, o café e o mate.

24. Cf., além da iconografia, L. Farge (1889: 20); Maurice Brincourt (1889: 151); Ervy (1889: 350); Gautier (1889: 72); *Guide bleu* (1889: 172); Picard, dir. (1891-2a, v.2: 216).

25. Para a compreensão da museografia interna do Pavilhão do Brasil, além dos cronistas, nossa fonte principal foi o álbum fotográfico em três volumes (mais de duzentas imagens), *Exposition Universale de Paris: exposition brésilienne* (1889), pertencente ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Algumas das fotografias foram reproduzidas neste artigo mas, infelizmente, as imagens que, pode-se ver, já traziam, originalmente, problemas de iluminação (provavelmente tratava-se de fotógrafo amador), encontram-se bastante esmaecidas. Constituem, mesmo assim, a mais completa série de registros fotográficos sobre a seção brasileira na Exposição de 89.

26. A exposição de minérios brasileiros foi organizada pelo francês Paul Rousseau (cf. Marchand & Héros 1889: 56).

utilizado por outros países da América Latina, como o México, que erigira um templo asteca ou São Salvador, que se reportava a seu período mexicano (cf. Farge 1889).

O interior do Pavilhão: riquezas brasileiras (Figs. 13 a 16)

Entrando-se no Pavilhão pela porta principal, penetrava-se num recinto cuja estrutura era toda em ferro aparente, podendo-se já avistar os balcões em gradis trabalhados dos dois andares superiores. Bem ao centro, um átrio, sob a luz natural que atravessava a clarabóia – uma cúpula dourada – que fechava, ao alto, o edifício. Painéis, colunas, frisos e medalhões sobre fundo de ouro, executados pelo francês Haber-Lippmann, eram decorados com motivos de flores e frutas do Brasil, em guirlandas e *bouquets*. Os vitrais eram de autoria de outro francês, Champigneulle (cf. Farge 1889: 20; *Guide bleu* 1889: 172; Ery 1889: 350).

Logo à direita e à esquerda, longas bancadas de madeira apresentavam em vidros, taças e pequenos sacos verde-amarelos, uma enorme variedade de grãos de café (Figs. 17 e 18)²⁵. Ao centro, uma vitrine alta e oitavada mostrava prateleiras e pilhas de amostras minerais provenientes de Minas Gerais (Fig. 19)²⁶. Cercando esta vitrine central, mais minérios, madeiras, peles, mármore, carvão de ferro e borracha. E, também, uma réplica em madeira do meteorito de Bendegó, cujo original era descrito pelo cronista Lenôtre (1889a: 178) “como uma espécie de bloco de minério de ferro e níquel, parecendo uma enorme tartaruga sem cabeça e com um peso de setenta mil quilos” (Fig. 20).

Simetricamente às bancadas de café, no lado oposto, amostras e mais amostras de madeiras brasileiras. O próprio assoalho do andar térreo servia como mostruário de madeiras, já que era todo em marchetaria, tendo sido confeccionado no Rio de Janeiro (*Guide bleu* 1889: 172).

Mate (Fig. 21), algodões brutos, tabaco em folhas, fibras vegetais têxteis, cereais e outros produtos agrícolas alimentares, esponjas, cortiças completavam, no andar térreo, um quadro das riquezas naturais do Brasil, da prodigalidade de seu solo e subsolo. Com exceção de poucas vitrines que exibiam produtos manufaturados como telhas e tijolos ou produtos químicos ou de processamento relativamente mais elaborado, como a borracha e o açúcar de cana, a exposição organizada pelos brasileiros no andar térreo respondia bem às expectativas criadas por tantos discursos e alegorias como os que vimos acima, isto é, mostrava a riqueza natural do Brasil em seu estado bruto e a fertilidade do solo para a agricultura.

Mas conquanto nesse andar térreo, assim como nos ornamentos arquitetônicos do edifício concebido, construído e decorado por arquitetos e artistas franceses, a tônica estivesse toda nas riquezas naturais, nas matérias-primas, a exposição organizada pelos brasileiros procurava exibir, além daquele, também um outro Brasil, o da indústria nascente e da civilização em progresso. Se à parte algumas poucas vitrines, o andar térreo espelhava, ainda, mais essencialmente, apenas o país da natureza pródiga, no 1.º andar o panorama já mudava de figura, revelando esforços manufatureiros e no 2.º avançava ainda mais, buscando mostrar requintes culturais. Senão vejamos.

Subindo pela escada que se projetava por dentro do minarete, chegava-se ao 1o. andar, onde se desdobravam, aos olhos dos visitantes, as matérias-primas já manufaturadas pela indústria nacional, além de algumas engenhocas: fios e tecidos, chapéus, sapatos e luvas; tabacos manufaturados, vidraria, alimentos em conserva, cerâmica, perfumaria, velas; licores, cacau e chocolates, extrato de carnes; instrumentos de música; aparelhos para chuveiros, máquinas para papéis de parede, aparelhos postais; plantas medicinais, produtos químicos e farmacêuticos (Figs. 22 e 23).

Retomando-se a escada e continuando a subida, acedia-se, no 2o. andar, ao "verniz de civilização": várias vitrines mostravam litografias, gravuras, livros, papelaria e encadernações (Fig. 24). O mundo da cultura, do Brasil letrado, completava-se com objetos da vida burguesa: uma grande área para o mobiliário artístico, malas e valises, vestuário e delicadezas em sedas, rendas e *lingerie*, além de artigos para pesca. Uma coleção de medalhas e outra de insetos davam um toque de refinamento, se vistos como requinte e sinal de história e ciência, respectivamente.

Assim, os dois andares superiores denotavam já um quadro industrial e "civilizado", pelo qual passaram quase sem comentar os cronistas que escreveram sobre o Brasil. Fosse porque nossos produtos não fizessem frente em qualidade e em quantidade aos similares europeus ou porque tal quadro não correspondesse ao que se esperava do Brasil, são muito poucos os registros a respeito. Enquanto sobre os produtos brutos, agrícolas ou extrativos podem-se ler exclamações e entusiasmos, silêncio quase total para a exibição manufatureira e para os produtos mais refinados.

Um autor anônimo, na revista *La Nature*, depois de vários parágrafos sobre as riquezas apresentadas no andar térreo, diz-se obrigado a silenciar no que se refere à indústria e ao aproveitamento do solo feitos no Brasil, por não ser possível tratar da questão em poucas linhas (*L'Exposition du Brésil... 1889*: 342-3). Uma exceção é a obra de Marchand & Héros (1889) que dedica um capítulo inteiro aos "produtos fabricados", fazendo notar que:

"Le Brésil, à proprement parler, n'est pas une nation industrielle; toutefois, son industrie manufacturière n'a pas cessé de progresser dans ses différentes branches..." (Marchand & Héros 1889: 57).

Quanto aos demais cronistas que externaram suas impressões, fica claro um interesse muito maior pelos produtos brutos e naturais. Ao cronista Lenôtre parecem ter impressionado, sobretudo, a variedade de madeiras, de plantas medicinais e a quantidade de diamantes e pedras preciosas, além do meteorito de Bendegó. O mobiliário de estilo e as pinturas de paisagem serviram apenas para "tornar a visita mais atraente", enquanto a coleção de medalhas do Visconde de Cavalcanti, foi tratada como uma "série curiosa":

"Il y a là la plus belle collection de bois, – quarante mille essences! – que puisse rêver un ébeniste; il y a des morceaux de caoutchouc brut, des cotons, des éponges, des amoncellements de minerais d'or, d'argent et de diamant, des produits pharmaceutiques de quoi guérir toutes les maladies, et, pour rendre plus attrayante la visite de ces collections, on y a ajouté des meubles de style ancien, des tableaux et des aquarelles représentant les sites les plus pittoresques du Brésil, des collections de médailles où se

voient les premières monnaies frappées en Amérique par les Hollandais en 1645: cette curieuse série appartient à M. le comte Cavalcanti; Mme Cavalcanti a prêté elle-même son richissime écrin, qui contient pour quatre ou cinq millions de diamants et de pierres précieuses. N'oublions pas, sinon la plus précieuse, du moins la plus rare de toutes les pierres que l'on puisse voir, c'est-à-dire le fameux météorite de Bendego, tombé du ciel en 1784" (Lenôtre 1889a: 178).

Para Maurice Brincourt, destacaram-se igualmente as madeiras e o meteorito de Bendegó mas também os produtos agrícolas. Por sua descrição é como se existisse apenas o andar térreo do Pavilhão:

"Nous trouvons encore des produits analogues à ceux que nous avons vus dans les autres pavillons. Les merveilleuses richesses naturelles du Brésil sont démontrées par les magnifiques échantillons de bois et par une exposition très intéressante de caoutchouc, qui est produit par la sève de divers arbres, recueillie au moyen d'incisions et soumise à une préparation particulière. Le cacao, le sucre, le café, etc. sont les principales productions de cette vaste contrée, représentée dignement à l'exposition. Au rez-de-chaussée, le public se presse autour du facsimilé en bois du météorite de Bendego. L'original, conservé au musée de Rio-de-Janeiro, pèse 5,360 kilogr. et est composé principalement de fer et de nickel" (Brincourt 1890: 152).

Também para Louis Rousselet ficou a idéia da abundância de riquezas naturais – pilhas e pilhas de produtos do solo e do subsolo. Os móveis de estilo expostos no 2o. andar são a única menção à parte os produtos naturais, apenas porque demonstravam o uso que se podia dar às madeiras saídas das "selvas" brasileiras:

"Les selvas du Brésil livrent à l'ébénisterie un inépuisable trésor de bois précieux; nous en voyons des pyramides étalées au rez-de-chaussée, tandis qu'à un étage supérieur on nous montre les meubles de style qu'en ont fabriqués des artistes indigènes; la plus part de ces bois ne sont pas employés, je crois, dans l'ébénisterie européenne, où nous nous servons presque exclusivement d'essences répandues dans nos pays mêmes, chène, noyer, poirier, olivier, etc. (...) On ne peut donc prévoir encore quels débouchés trouveront ces bois brésiliens, qui sont si beaux, d'un grain si fin, et qui, nous nous en rendons compte, peuvent être si artistement travaillés. Avec les pyramides de bois en alternent d'autres composées de minerais ou de pierres d'ornement: parmi ces dernières on remarquera les magnifiques marbres veinés de noir de Gandarela. Ailleurs s'élèvent d'énormes piles de caoutchouc. Un petit salon, très élégant, renferme quelques spécimens de café, de cacao et d'*yerba maté*, plante dont l'infusion donne un thé très apprécié dans l'Amérique du Sud et qu'on pourra déguster ici, de même qu'au Paraguay" (Rousselet 1890: 202).

Varigny também demonstra entusiasmo com os produtos naturais, vendo no Brasil um país quase intocado pelo progresso, imaginando uma prosperidade futura quando a civilização viesse a desvirginá-lo:

"... De là sont venus ces bois rares dont les billes énormes attirent l'attention; du nord, ces pierres précieuses, diamants et émeraudes; du Rio Grande do Sul, ces agates, ces améthystes et ces corallines, ces minerais d'or; puis ces vins, ces tabacs et le café dont le Brésil produit la moitié de ce que le monde consomme. Mais sa prospérité actuelle n'est rien auprès de ce que l'avenir lui réserve. Quand ces vastes forêts seront ouvertes, quand les régions encore peu connues de l'ouest seront envahies par la civilisation, ce ne sera plus, comme aujourd'hui, par un milliard que se chiffreront l'importation et l'exportation de l'Empire. Bien autrement élevée sera la part contributive du Brésil au mouvement industriel et commercial de l'univers" (Varigny 29/01/1890: 270).

Ervy, coloquial e jocoso, menciona os produtos manufaturados de um modo geral, além de desqualificar pinturas e esculturas. Todo o entusiasmo e respeito vão, mais uma vez, para “os imensos recursos do solo”:

“Désirez vous connaître au juste ce que l’on trouve dans le hall et les deux étages de galeries décorées de fleurs en camaïeu sur fond d’or et de guirlandes? – Des cafés, des cacao, de la vanille, du sucre, des cannes à sucre, du tabac, des marbres, des échantillons de bois, des produits manufacturés de toute sorte, quelques méchants tableaux, quelques sculptures d’écoliers. Les envoies agricoles et les matières premières exposées attestent les immenses ressources d’un sol où nul trésor n’est rare, même l’or et les diamants” (Ervy 1889: 350).

É claro, a indústria manufatureira era ainda incipiente no país, ainda mais se comparada ao grau de desenvolvimento que atingia na Europa e já nos Estados Unidos. O café era e continuava sendo o nosso produto mais poderoso. O *Rapport général* analisando, do ponto de vista da França, a situação de cada área de produção a partir do que havia sido apresentado na Exposição, constituía-se num balanço geral; nele só se mencionavam, em cada área, os principais produtores. Também e especialmente ali o Brasil foi considerado sobretudo no tocante a produtos como café (principalmente), cacau, produtos agrícolas em geral:

“... On cultive aujourd’hui le café dans tous les pays intertropicaux. Parmi les pays producteurs, le premier rang appartient au Brésil, qui donne à lui seul presque autant de café que tous les autres pays réunis et qui pendant la campagne du 1er juillet 1888 au 30 juin 1889, a exporté 6,300,000 sacs de 60 kilogrammes ou 378 millions de kilogrammes. (...) Les pays où nous [les français] nous apprivoisons sont par ordre d’importance, le Brésil, Haïti, le Venezuela, les Indes anglaises, les États-Unis, la Nouvelle Grénade, les côtes d’Afrique, etc.” (Picard, dir. 1891-2a, v.8: 123-4).

O ensino agrícola também é mencionado, de forma positiva, com uma explicação bastante detalhada sobre o Instituto Agrícola do Rio de Janeiro e suas funções, sem esquecer de mencionar D. Pedro II, seu fundador (Picard, dir. 1891-2a, v.8: 467). Entre os 22 grandes prêmios obtidos pelo Brasil, estava um, concedido para o Ministério da Agricultura, na classe relativa às explorações rurais e agrícolas (grupo VIII, classe 74)²⁷.

Era normal que apenas as indústrias extrativas e agrícolas fossem destacadas, sendo elas, de fato, as mais desenvolvidas num país que ainda se abastecia, em larguíssima medida, com importações de produtos manufaturados. O que queremos sublinhar, no entanto, é que, se nos concentrarmos apenas no exame “museográfico” da exposição brasileira, veremos que, naquela ocasião, o grupo responsável fez um enorme esforço para apresentar o país como podendo irmanar-se (já ou muito em breve) aos países industrializados, no “concerto das nações”. Pretendia-se bem mais do que apenas cumprir o papel que lhe era destinado – manancial de matérias-primas e celeiro do mundo. Desejava-se, isto sim, dar mostras de pujança e desenvolvimento mesmo na área manufatureira. Dizia Santa-Anna Nery:

27. Os produtos eram analisados e julgados por júris internacionais (compostos, na verdade, por uma maioria de franceses) e de acordo com uma classificação regulamentarmente estabelecida. Uma relação das categorias classificatórias, que se compunham por 9 grupos e 83 classes, pode ser encontrada em várias fontes, como o *Rapport du jury international* (Picard, dir. 1891-2b). Foi transcrita por Schroeder-Gudehus & Rasmussen (1992: 115-7) e, em português, por Barbuy (1995: 167-70).

28. Atualmente, as quatro telas citadas pertencem, respectivamente, ao Museu Nacional de Belas Artes, ao Museu Histórico Nacional, ao Museu Paulista/USP e ao Museu Nacional de Belas Artes.

29. O Museu Paulista/USP conserva, em seu acervo, uma série de estudos para esta tela. Não se sabe, entretanto, se são precisamente os mesmos expostos em Paris em 1889.

“Nous avons fait beaucoup déjà; il nous reste encore plus à faire. Il nous est impossible de nous arrêter, sans compromettre tout ce qui a été tenté jusqu'ici. Et avant donc! Et pour le progrès!” (Santa-Anna Nery 1889b: XVIII).

Apresentava-se, também, numa sala à parte, no andar térreo, uma Galeria de Belas-Artes: pinturas e esculturas que, embora tenham passado quase despercebidas, tinham o mesmo intuito de demonstrar lustro e erudição. O espaço era acanhado e provavelmente por isto o Barão do Rio Branco (1889a: 61) tenha assinalado que “os pintores de história, no Brasil, desprezaram, até aqui, os quadros de dimensões comuns, que seriam, no entanto, mais fáceis de alocar” (Fig. 25). Assim, enquanto o capítulo do Barão sobre as artes (Rio Branco 1889a) foi ilustrado com reproduções de telas monumentais, como *Batalha de Guararapes* e *Combate naval de Riachuelo*, de Victor Meirelles e *Independência ou morte* e *Batalha do Avaí*²⁸, de Pedro Américo, no espaço de exposição, dentro do Pavilhão, destes mesmos autores só se puderam exibir obras de muito menor porte: de Victor Meirelles, *O cemitério* e de Pedro Américo, apenas estudos para a tela *Independência ou morte*²⁹.

E embora o Barão do Rio Branco dissesse, ainda, que “os pintores brasileiros desprezaram a paisagem, apesar de o Brasil apresentar sítios de admirável beleza”, as pinturas de paisagem foram numerosas no Pavilhão do Brasil (óleos de Almeida – provavelmente Belmiro Barbosa de Almeida – Abgail de Andrade, Julio Balla, Leon Righini, Telles Júnior e Fachinetti); só não foram a maior presença por causa das vinte e sete naturezas-mortas de Estevão da Silva, quase todas representando frutas tropicais como mangas, bananas, pitangas, carambolas, etc. Outros temas tiveram também seus representantes, como *A abolição da escravidão*, de Daniel Bérard, *Eldorado*, de Henrique Bernardelli ou de uma pintura de gênero, de Almeida Júnior, denominada, em francês, *Paysans à l'affût* (tratar-se-á de *Caipiras negaceando*, de 1888, hoje pertencente à Pinacoteca do Estado?). Mas a predominância das temáticas de paisagens e de frutas, provavelmente deveu-se ao fato de melhor corresponderem ao imaginário europeu sobre os trópicos e facilitarem, assim, a aceitação que tanto se buscava. Mas o que se queria mostrar, subjacentemente, era um Brasil erudito, iniciado nas artes, suficientemente “civilizado” para representar-se a si próprio de acordo com a óptica e as técnicas européias (aliás, quase todos os pintores citados, além de egressos da Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, faziam ou tinham feito estudos na Europa, a grande maioria em Paris, alguns ficando ali por muitos anos). Entretanto, não se deveria estranhar que um cronista como Ervy se referisse às obras brasileiras como “quadros ruins e esculturas de escolares” (ver trecho acima, p.225), já que o próprio Barão do Rio Branco (1889a) iniciou seu apanhado sobre o assunto dizendo que “no Brasil, como na maior parte dos estados da América do Sul, a cultura das artes ainda não está suficientemente desenvolvida”...

Também fotografias, além de gravuras e mapas, espalhavam-se pelas paredes do Pavilhão, como registro documental, com o intuito de tornar mais concretos certos aspectos do Brasil. Era o caso das fazendas de café para as quais se desejava atrair imigrantes (cf. Rio Branco 1889b: gr.88-9).

Acrescente-se, ainda, que alguns brasileiros mostraram suas produções fora do âmbito do pavilhão nacional. Foi o caso do retratista Franco de Sá, único

brasileiro a expor uma tela no Palácio de Belas Artes, o espaço "nobre" da Exposição, onde estavam as obras francesas, inglesas, etc. O título da pintura consta como *Portrait de Mme P. de S.* (cf. *Empire du Brésil* 1889: 18). E também do empresário Alfredo Michel, que instalou suas destilarias no Palácio de Máquinas (Fig. 26), entre outros casos. Esse tipo de situação revelava, de um lado, uma valorização desses expositores mas tirava, de outro, a clareza sobre sua nacionalidade, que acabava passando despercebida.

Em torno do Pavilhão: jardins tropicais

Imaginemos, agora, voltar ao andar térreo mas em vez de sair pela mesma porta pela qual se entrara, buscar um outro caminho: uma saída lateral, que projetava o visitante por uma galeria de cerca de trinta metros de comprimento, que fazia a ligação entre o Pavilhão e uma estufa com plantas tropicais. Era uma galeria aberta, sustentada por colunas e arcos de ferro trabalhado e "decorada com vasos em faiança artística"^{30a}; "um átrio com colunetas leves, decorado por faianças artísticas, ornado com cártulas onde se destacam os nomes das províncias (e) conduz à estufa"^{30b}; "uma varanda graciosa e sombreada por plantas trepadeiras"^{30c}, "um pórtico que oferece um interessante exemplo de serralheria"^{30d}, "um gracioso pórtico com arcadas de metal"^{30e} (Fig. 27).

"Querem encontrar-se em plena vegetação fantástica? Aproximem-se do Pavilhão do Brasil"^{31a}. Seguindo pela galeria, chega-se a uma "estufa encantadora onde desabrocha a flora do Brasil"^{31b}. "Contém plantas do Brasil, sempre em flor"^{31c}, "tipos da luxuriante vegetação brasileira"^{31d}; "permite a belas plantas tropicais desabrochar em toda liberdade"^{31e}. É "a estufa mais linda do mundo, gloriosa com suas palmeiras de folhas em ponta-de-lança e suas bananeiras gigantes, e toda estrelada de orquídeas"^{31f} (Fig. 28)³².

A estufa de forma circular tinha uma porta dando para o exterior, para o Champ de Mars. Para quem vinha de fora era um dos acessos possíveis ao interior do Pavilhão. Do lado externo, uma escadinha com poucos degraus tinha um jacaré³³ de cada lado da estufa: esculturas, é claro, de Gilbert (o mesmo autor dos índios que decoravam a fachada do Pavilhão) e que para executá-los tinha ido fazer estudos *in natura*, no *Jardin des Plantes* de Paris (cf. Farge 1889: 20) (Figs. 29 a 31). Nesta parte da exposição, a viagem imaginária aos trópicos recebia estímulos sensoriais consideráveis: "verdadeiro ninho de cheiros e de verdor, defendido, na porta, por crocodilos saídos das margens do Amazonas" (Marchand & Héros 1889: 10).

"O Pavilhão do Brasil é cercado por um jardim repleto de flores delicadas, com graciosas grutas cobertas de plantas do ultramar"^{34a}, "um jardim elegante, perfumado, (...) todo um mundo fantástico onde a vida desabrocha em folhagens luxuriantes, todas as cores e todos os aromas"^{34b}. Em uma bacia d'água, devidamente aquecida, ver-se-á uma *Victoria Regia* do Amazonas"^{34c}: havia naquela área do Champ de Mars um laguinho que fazia parte do projeto de ajardinamento concebido para a Exposição. Parte dele foi cedida ao Comitê Franco-Brasileiro para que ali se instalasse um sistema especial de aquecimento para manter a temperatura a 30 graus, especialmente para o cultivo da vitória

30. Trechos extraídos, respectivamente, de: 30a. *Guide bleu* 1889: 170; 30b. Marchand & Héros 1889: 16; 30c. Lenôtre 1889a: 178; 30d. Brincourt 1890: 152; 30e. Gautier 1889: 72.

31. Trechos extraídos, respectivamente, de: 31a. *Guide bleu* 1889: 170; 31b. Lenôtre 1889a: 178; 31c. *Guide bleu* 1889: 172; 31d. Jeinisel 1889: 170; 31e. Rousselet 1890: 202; 31f. Ery 1889: 350.

32. Para uma relação mais precisa das plantas que formavam os jardins, ver Marchand & Héros (1889: 11). Note-se, ainda, que os jardins do Brasil eram mantidos pela Sociedade Internacional de Horticultura, sediada em Bruxelas.

33. Parte dos autores franceses utiliza o termo *caimans* (jacarés); outra parte refer-se a *crocodiles* (crocodilos), espécie não-brasileira.

34. Trechos extraídos, respectivamente, de: 34a. Ery (1889: 350); 34b. Marchand & Héros (1889: 10-11); 34c. Ery (1889: 350).

35. O momento sendo, ainda, de competição entre as indústrias de iluminação a gás e de iluminação elétrica, a Exposição de 89 contava com os dois sistemas (a esse respeito ver Cardot 1989, Williot 1989 e Barbuy 1995: 66-86).

36. Sobre a Exposição Retrospectiva da Habitação Humana ver, como fonte, Garnier & Ammann (1892) e como bibliografia, Labat (1989).

37. Além da Exposição Retrospectiva da Habitação Humana, havia, ainda, dentro da exposição do Município de Paris (e, como tema, portanto, de administração pública), duas construções – a casa salubre e a casa insalubre – destinadas a ensinar, muito didaticamente, os novos princípios que deveriam guiar a edificação de uma “casa moderna”. Embora sem ligação direta com a Exposição da Habitação, do ponto de vista de autoria e de ocupação espacial no recinto da Exposição Universal, conceitualmente completavam o caminho evolutivo apresentado naquela retrospectiva.

régia (cf. Picard, dir. 1891-2a: 216). A planta, vista como extremamente exótica, suscitou comentários entusiasmados de vários cronistas, sobretudo pelo tamanho que podia atingir. Um dos comentários mais recorrentes sobre “a maior planta aquática conhecida” (Rousselet 1890: 202), “esta magnífica planta aquática (que) atinge proporções incríveis” (*Guide bleu* 1889: 173) era de que ela pudesse, como um barquinho, levar sobre uma de suas folhas uma criança pequena (Brincourt 1890: 152; Ery 1889: 347; *Guide bleu* 1889: 173), isto funcionando como mais uma prova da pujança da natureza brasileira.

Era a segunda vez que uma vitória régia se mantinha na Europa (a primeira havia sido na Bélgica), segundo o cronista Lenôtre (1889: 178). Na verdade, as vitórias régias que aparecem nas fotografias do álbum sobre a exposição brasileira (*Exposição Universal de Paris*) (Fig. 32) estavam ainda bem pequenas, mas dizem Marchand & Héros (1889: 12) que foram crescendo ao longo dos meses e “hoje (ao final da Exposição), o pequeno lago do Champ de Mars quase desapareceu sob o reino do Amazonas”.

Completando a explosão de natureza representada pela vegetação brasileira, sabores da terra: ao lado do lagunho de vitórias régias, um quiosque de degustação, construído de última hora (Picard, dir. 1891-2a: 216), onde se podia experimentar “café, mate, cachaça, licores de frutas, etc.” (*Guide bleu* 1889: 173) (Fig. 33).

Com todo este conjunto, formado por pavilhão, galeria, estufa, jardins, lago e quiosque de degustação, a exposição brasileira ocupava, cheia de graça, a superfície de cerca de 1200m² que lhe havia sido destinada pelos organizadores da Exposição Universal. À noite, toda a iluminação da área brasileira era feita por lâmpadas elétricas, cujas luminárias podem ser vistas em algumas das fotografias aqui reproduzidas³⁵.

Civilização e História Natural: um Brasil científico mostra um Brasil selvagem

Também a ciência feita no Brasil ocupou lugar considerável, pelas mãos de Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional. O cientista brasileiro organizou uma exposição sobre os índios da Amazônia dentro da Casa Inca, na Exposição Retrospectiva da Habitação Humana, parte integrante da Exposição de 89³⁶. Esta exposição retrospectiva, que foi dirigida por Garnier (o conhecido arquiteto da Ópera de Paris), buscava retrazar os tipos de habitação humana da pré-história ao Renascimento, mostrando, através de modelos quase em tamanho natural, uma evolução sempre em direção a mais luz e mais conforto (Ory 1989: 18-9)³⁷. Enfileiravam-se às margens do Sena, à direita e à esquerda da Torre Eiffel, quarenta e quatro construções organizadas por uma ordem que previa três grandes grupos: “período pré-histórico”, “período histórico” e “civilizações isoladas” (Fig. 34). Dentro das civilizações isoladas, um subgrupo, o das “populações indígenas da América”, finalizava a exposição com três modelos de habitações: a dos “peles-vermelhas”, a dos astecas e a dos incas. Para essas três “reconstituições” Garnier havia tomado como fontes de informações as obras de Charnay, de Gabillaud e de Fergusson, assim como acervos de museus (cf. Picard, dir. 1891-2a, v.2: 261). Foi dentro da última construção – a Casa Inca (Fig. 35) – que Ladislau Netto montou, com uma série de objetos, um “museu

retrospectivo” de culturas indígenas da Amazônia, especialmente de botocudos e jivaros: vasos, urnas, clavos, machados, arcos, lanças, objetos rituais, uma cabeça humana desossada e reduzida, além de pinturas a óleo que haviam sido feitas no Museu Nacional, retratando índios que para lá haviam sido trazidos por ocasião de uma exposição, em 1882, e de uma tela do amazonense Arthur Luciani, *A conversão dos índios jauaperis*, que consta como elemento integrante da seção de belas-artes mas foi exposta na Casa Inca, mais como registro documental sobre as culturas indígenas em questão (cf., além da iconografia, Lenôtre 1889b: 219; e *Empire du Brésil* 1889: anexo, neste último estando elencados 190 itens expostos) (Fig. 36).

Em toda a documentação brasileira, inclusive no catálogo oficial do Brasil (*L'Empire du Brésil* 1889: 11 e anexo), denomina-se o prédio da Casa Inca como “Pavilhão da Amazônia”. Entretanto, na documentação francesa inexistente esta nomenclatura, à parte o *Guide bleu* (1889: 173), que ao falar da exposição brasileira, menciona, entre aspas, um “palais de l'Amazonie”. A exposição de Ladislau Netto é citada (Lenôtre 1889a: 178; Lenôtre 1889b: 219) mas sempre como uma exibição organizada na Casa Inca da Exposição Retrospectiva da Habitação Humana. Os brasileiros, ao contrário, embora se refiram à Exposição da Habitação, jamais mencionam a Casa Inca. Talvez por acharem o termo inapropriado à exposição sobre os índios da Amazônia, talvez por simples ufanismo, querendo atribuir ainda maior importância à exposição de Ladislau Netto ou talvez, quem sabe, porque a Assembléia Legislativa da Província do Amazonas tivesse concedido uma verba correspondente a 150 mil francos, precisamente destinada à organização de uma seção especial do Amazonas na Exposição de Paris (*Bulletin officiel* 1887, n.34: 9); talvez por isto a Casa Inca tivesse que ser denominada, pelos brasileiros, “Pavilhão do Amazonas”.

Havia um esforço para alinhar as instituições científicas brasileiras, especialmente o Museu Nacional, com os principais museus e outras instituições científicas da época, que pode ser depreendido das palavras do próprio Ladislau Netto, escritas na publicação que fez sobre o Museu Nacional especialmente para a Exposição de 89, apresentando uma retrospectiva das políticas científicas daquela instituição, conforme cada diretor que ali se havia sucedido:

“Costa Azevedo (o segundo diretor) (...) ne prit aucune part au mouvement que l'on remarquait dans l'empire qui venait d'éclorer sous le ciel américain. (...) Il demeurait même étranger au vif intérêt qu'éveillaient, à cette époque, les nombreuses explorations faites au Brésil, dont les magnifiques résultats faisaient l'admiration de toute l'Europe.

(...)

Cependant (num período posterior), les expositions internationales avaient paru; le directeur du Muséum, par son instruction non moins que par son activité, se trouvait à la tête des expositions préparatoires organisées à Rio-de-Janeiro vers cette époque, et il n'a pas laissé de contribuer puissamment à l'augmentation des collections du Muséum en leur adjoignant le surplus de ces expositions. C'était peu mais c'était quelque chose si l'on songe à la pauvreté de cet établissement. Jusque-là, le Muséum brésilien avait vu deux fois seulement entrer dans ses galeries des collections du plus haut intérêt et capables d'attirer par leur valeur l'attention des plus riches musées européens. Je veux parler des collections égyptiennes que l'empereur Pedro Ier avait fait acheter (...). La seconde acquisition consistait dans le riche cadeau fait par le roi Ferdinand de Naples

38. O Brasil foi bastante premiado na Exposição de 89, em várias classes. Obteve um total de 579 prêmios, sendo 22 Grandes Prêmios, 77 medalhas de ouro, 145 de prata, 172 de bronze e 246 menções honrosas. Ficou pouco atrás da Argentina, que obteve 687 prêmios. A Espanha, o país estrangeiro mais premiado, recebeu 1471 prêmios, enquanto os Estados Unidos, 963 (cf. *Rapport général*, Picard, dir 1891-2a, v.3: 323). Uma relação completa dos prêmios pode ser obtida no *Rapport du jury* (Picard, dir. 1891-2b). Quanto aos Grandes Prêmios recebidos pelo Brasil, podem ser extraídos, também, de *L'Exposition de Paris, 1889*, v.3/4: 135, 160, 184, 199, 215-216.

39. A parte ocidental por Victor Meirelles e a oriental, por Langerock (*Panorama de la ville et de la baie de Rio de Janeiro (Brésil)* 1889: 3).

40. Sobre os panoramas na Exposição Universal de 1889, ver Robichon (1982: 486-509); Comment (1993: 43-4); Barbuy (1995: 92-7).

à l'empereur don Pedro II, son gendre, cadeau composé de nombreux vases étrusques et en bronze de Pompéi, que sa Majesté a donnés au Muséum" (Ladislau Netto 1889: 3-6, grifos nossos).

Lília Schwarcz (1995: 72-8) assinala, de fato, uma grande mudança na política do Museu Nacional com a entrada de Ladislau Netto na diretoria, que passava a estruturar a instituição em função do que se fazia nos principais congêneres estrangeiros, embora a autora ressalve que dos três museus brasileiros de História Natural do período (o Nacional, o Museu Paulista e o Paraense), o Nacional fôsse o que mais valorizava os cientistas brasileiros. E confirma, também, que o final do século XIX foi marcado nesses museus brasileiros por uma concentração de seus interesses no exterior (Ib.: 91).

Assim é que a Exposição de 89 tornou-se ocasião para divulgar, de modo geral, as pesquisas feitas no Museu Nacional e em outras instituições nacionais, tanto por cientistas brasileiros como estrangeiros. O meteorito de Bendegó, por exemplo, que, como já mencionado acima, tinha uma réplica em madeira, exposta no Pavilhão do Brasil, ensejou a divulgação de trabalhos aqui desenvolvidos. Uma das mais importantes revistas científicas daquele momento, *La Nature*, publicou um artigo ilustrado a respeito explicando todo o histórico do meteorito desde sua queda na Bahia, em 1784 e, principalmente, a grande empreitada de seu transporte para o Rio de Janeiro em 1887-8. Mencionava pesquisas e publicações brasileiras sobre ele e finalizava dizendo:

"C'est une précieuse occasion de constater par un exemple la somme très imposante de travaux réalisés chaque année par la pléiade des savants brésiliens: MM. Cruls, Derby, Gorceix, Freire et bien d'autres" (Meunier 1889: 50).

Como se vê, os esforços de Ladislau Netto e de outros cientistas lograram bons resultados, que se traduziram, parcialmente, também na obtenção de prêmios, no âmbito do ensino científico (grupo II, classe 7: ensino superior), pela Escola de Minas de Ouro Preto e pelo Observatório do Rio de Janeiro³⁸.

O Panorama do Rio de Janeiro, de Victor Meirelles & Langerock

Uma outra forma de presença do Brasil na Exposição Universal de 1889 deu-se pela exibição de um grande *Panorama da cidade e da baía do Rio de Janeiro*. No número 80 da avenida de Suffren, já fora do recinto da Exposição mas bem em frente ao Palácio de Máquinas, instalou-se a obra concebida por Victor Meirelles e executada por ele mesmo e pelo belga Langerock³⁹: uma tela circular, de 115 metros de comprimento e 14,5 de altura, dentro de uma rotunda, permitindo uma visão panorâmica da paisagem, atravessada por efeitos de luz. Era um dos panoramas instalados em Paris naquele ano, dentro da Exposição Universal ou em torno dela⁴⁰.

Os panoramas eram espécies de *trompe-l'oeil*, associando pintura e efeitos luminosos: "desde os últimos anos do século XVIII e durante todo o século XIX, ao lado dos pequenos instrumentos/brinquedos ópticos, algumas invenções de maior porte, destinadas a apresentações coletivas, tornam-se foros de diversão pública. (...) Um desses inventos é o panorama, patenteado pelo escocês Robert

Barker, em 1787. Num edifício circular, especialmente construído para esse fim (rotunda), uma tela com altura de vários metros era instalada em 360 graus, dando a volta, internamente, no edifício. Ao centro, uma plataforma, onde se postava o observador. (...) Constituiu-se, assim, uma platéia de espectadores. O cerne do espetáculo consistia nos efeitos ópticos provocados pela luz natural (ou artificial, conforme o caso), que atravessava a tela. As linhas de delimitação superior e inferior, na junção da tela com o edifício, eram mascaradas para dar a ilusão de uma paisagem real. Este era o objetivo. A confusão entre ilusão e realidade é a base do espetáculo..." (Barbuy 1994: 322).

O panorama de Victor Meirelles & Langerock havia sido exposto em Bruxelas, no ano anterior (1888) e seria instalado no Rio de Janeiro no ano seguinte (1890). Nenhuma pequena parte sequer restou deste panorama⁴¹, nem mesmo uma reprodução em gravura ou fotografia. Somente os estudos de Victor Meirelles, conservados pelo Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e pesquisados por Elza Ramos Peixoto (1982). Além desses estudos, há as descrições que foram feitas em brochuras e folhetos de divulgação, como aquela, bem detalhada, feita em 12 páginas na pequena brochura publicada em Paris, por ocasião da Exposição de 1889, *Panorama de la ville e de la baie de Rio de Janeiro (Brésil)* (1889: 4-15).

O *Panorama* representava o Rio de Janeiro ao por do sol em um mês de julho, observado a partir do Morro de Santo Antônio⁴²:

"Le Panorama de Rio-Janeiro est plein de charme le soir. Le spectateur est sur une colline entre la ville et les montagnes qui forment amphithéâtre autour d'elle; devant la ville est la rade. Les fonds sont bien rendus et les montagnes verdoyantes forment contraste avec les eaux bleues de la mer. La ville, ses constructions, ses rues, ses monuments se présentent bien à la vue du spectateur. Ce panorama est traité avec les procédés de décoration de Cicéri; certains effets sont rendus par des épaisseurs de peinture qui forment en quelque sorte bas-reliefs; mais l'ensemble, répétons-le, est agréable" (Monod 1890, v.2: 543).

"Ce panorama a été imaginé et mis en oeuvre avec beaucoup d'art par un artiste brésilien, d'un talent éprouvé, M. Victor Meirelles..." (J.U. 25/05/1889).

O panorama do Rio de Janeiro de que estamos tratando era, ainda, giratório, o que provocava efeitos de movimento diante do espectador em Paris: uma viagem imaginária à distante terra do Brasil, estimulada pelo deslocamento da paisagem.

Entre as diferentes temáticas abordadas pelos panoramas, Comment (1993: 7) aponta aquela dos "lugares exóticos como Calcutá, Rio de Janeiro e outros" e os associa "a uma política colonial e imperialista que garante, assim, sua promoção e se converte em objeto de contemplação".

Mas se para o espectador europeu, a vista do panorama de Meirelles & Langerock podia parecer uma viagem idílica a um lugar longínquo, a intenção ia bem além. No relatório da Empresa de Panoramas da Cidade do Rio de Janeiro ou no folheto de divulgação distribuído no Rio, escritos pelo próprio Victor Meirelles, afirmava-se:

"o intuito de fazer o Brasil conhecido na Europa e como meio de propaganda imigrantista (...), possibilitando que os estrangeiros ficassem conhecendo e admirando

41. A destruição da obra de Meirelles & Langerock não é uma exceção no que diz respeito aos panoramas. Neste caso, não se trata de uma particular incúria nacional. François Robichon (1981: 261-2) explica que quase todos os panoramas desapareceram pelo mundo afora, tanto em razão das dificuldades em preservá-los (eram enormes telas de mais de 100 metros), quanto porque não eram valorizados como obras de arte. E, ainda, porque após o período de uso suas respectivas sociedades exploradoras tinham o hábito de recortá-los para vender-lhes as partes, como quadros. Não se tem notícia deste último procedimento em relação ao panorama de Meirelles & Langerock.

42. Trata-se, segundo Elza Peixoto (1982: 106-7), do "2º panorama (artístico) da cidade do Rio de Janeiro". O 1º foi pintado por volta de 1823 e estudado, mais recentemente, por Margareth Campos Pereira (1994) (ver também, comentário de Mário Barata, no presente volume dos *Anais do Museu Paulista*). Os anteriores, citados por Elza Peixoto (que segue os critérios estabelecidos anteriormente por Affonso de E. Taunay), são considerados "não-artísticos".

43. Há muito que imagens do Rio de Janeiro circulavam pela Europa, como elemento exótico no imaginário sobre o Brasil. Perguntam Marchand & Héros (1889: 6): “Qui n'a du reste entendu parler du port de Rio-de-Janeiro, dont l'image se trouve dans nombre de nos vitrines parisiennes?”

44. Pode-se dizer que houvesse uma certa profusão de vistas panorâmicas do Rio de Janeiro sendo veiculadas em Paris naquele momento: também dentro do Pavilhão do Brasil havia um panorama circular da baía de Guanabara, guache de Nicolau Antonio Fachinetti.

não só a beleza sem par de nossa baía e a luxuriante vegetação, como o grau de adiantamento que já atingia a capital do império, à vista do grande número de belas edificações ali representadas” (Peixoto 1982: 109).

Ainda que pudesse ser mais um argumento para convencer parceiros comerciais e compatriotas (o primeiro documento a que se refere Peixoto dirige-se aos outros sócios da empresa), o fato é que a pintura integrava, realmente, todos os elementos citados: além da natureza encantadora, também o urbanismo e o comércio cosmopolitas e sinais de industrialização. Vai neste sentido, aliás, o próprio título do panorama: *da baía e da cidade*, ou seja, da natureza e da cultura do Rio de Janeiro.

Mas aqui, mais uma vez, entrecruzam-se as representações: de um lado o discurso, a intenção; de outro lado, as interpretações dos espectadores, a reciclagem, o imaginário, enfim. É claro que a propaganda em favor da imigração pode e deve ter tido efeitos subliminares nos espectadores do panorama do Rio de Janeiro mas talvez o prazer da viagem imaginária, sem real deslocamento, tenha prevalecido. E assim se reforçava a representação de um Rio de Janeiro de fantasia, hiper-real (uma visão, na verdade, mais real do que a real)⁴³:

“... explica Victor Meirelles que foi tomado como ponto de referência o Morro de Santo Antônio, de onde, acrescenta ele, a pessoa tem a mais completa impressão de conjunto e se surpreende com *uma vista que talvez nunca imaginasse, a não ser por esse meio, pois, para a execução do panorama, teve ele de grupar e condensar toda essa imensa paisagem*” (Peixoto: 109, grifo nosso).

Queremos dizer que os efeitos deste tipo de instalação, como de resto as Exposições universais de um modo geral, ultrapassavam sempre, em muito, as intenções mais objetivas com que haviam sido concebidas. E processavam-se ou reciclavam-se representações geradoras, inclusive de imagens-clichê do Brasil – estereótipos – assumidos, depois, pelos próprios brasileiros, para os mais diferentes fins:

“Sous couvert de divertissement, de dépaysement ou d’instruction, un imaginaire collectif se met en place que sera tôt ou tard récupéré par la propagande, la publicité, le commerce” (Comment 1993: 9).

De qualquer modo, o Panorama de Victor Meirelles, ao mostrar a conjugação da natureza exuberante com a urbanização do Rio de Janeiro, atestava, mais uma vez, o esforço brasileiro em mostrar a “civilização em marcha” no território tropical. Com este mesmo sentido foi organizado o *Album de vues* do Barão do Rio Branco (1889b), que se abre, ele também, com uma vista panorâmica do Rio de Janeiro (*Vue de Rio de Janeiro à vol d’oiseau*, desenho de A. Deroy, a partir de pintura de G. Bauch)⁴⁴. Apresenta uma grande maioria de aspectos urbanos das principais cidades brasileiras, a partir do que se tem a impressão de um Brasil realmente europeizado. Mesmo a natureza exuberante aparece dominada e ordenada nos parques e jardins, embora (ou justamente porque) a reprodução de algumas gravuras de Rugendas e de outros autores façam o contraponto no final. Diz o Barão do Rio Branco, na introdução ao

álbum, que a última obra do gênero que havia sido feita, fôra a de Victor Frond, em 1859, para acompanhar *Le Brésil pittoresque*, de Charles de Ribeyrolles. Aquela, entretanto – dizia ele – trazia várias pranchas representando o interior do país; esta pretendia “mostrar, sobretudo, a fisionomia atual das principais cidades do Brasil e seus arredores”.

Ainda dentro do assunto “panoramas”, resta assinalar que em um outro panorama instalado na Exposição de 1889, *Le Tout-Paris*, que reunia, em pintura, as mais proeminentes figuras da elite parisiense, estava presente D. Pedro II (cf. Castellani 1889). De resto, citações elogiosas ao imperador são freqüentes na documentação da Exposição de 1889.

Conclusão

Como se pode ver, várias representações do Brasil foram formadas ou difundidas na Exposição Universal de Paris, em 1889. O Brasil dos discursos progressistas e imigrantistas, particularmente nas palavras de Santa-Anna Nery; o das alegorias, especialmente na arquitetura e na ornamentação do Pavilhão; o da exposição de produtos (matérias-primas e manufaturados), baseada na indústria extrativa e na agrícola, tentando emergir para o patamar de indústria & cultura europeus; o do jardim de sonhos, exuberante em suas palmeiras, bananeiras, orquídeas e vitórias régias, sensual em seus aromas, cores e sabores estimulantes; um Brasil indígena, representado por culturas amazônicas, em interface com o Brasil científico do Museu Nacional; e, ainda, o Brasil da paisagem sedutora, viagem imaginária, alienação exótica, no panorama de Victor Meirelles. Vários Brasis, todos revelando a busca de uma boa imagem e melhor situação no sistema mundial.

Países europeus e também os Estados Unidos, em fase de grande desenvolvimento da indústria e expansão capitalista, criavam extensas regiões periféricas, entre elas a América Latina (e, aí, o Brasil, como uma das áreas em destaque). Um jogo de papéis se desenrolava então, a América Latina vista pelo europeu como região onde investir e para onde escoar a produção. E para onde “escoar”, também, população excedente (aquele *trop-plein* populacional de que falava o cronista Varigny). Os Estados Unidos, já em pleno desenvolvimento, disputavam com a Europa o domínio do continente americano (a Exposição de Filadélfia, em 1876, havia sido ocasião para o estreitamento de laços, especialmente com o Brasil).

A expansão capitalista do século XIX tornava o mundo cada vez mais unitário, e as culturas cada vez mais homogêneas em torno do comércio de produtos, apesar de todos os movimentos de resistência. Se metade do mundo tomava café graças à produção brasileira, nós cá, de nosso lado, passávamos a consumir, em escala inédita, produtos manufaturados na Europa (em boa porcentagem com matérias-primas saídas daqui). E com esses produtos, um novo modo de vida – aquele modo de vida burguês que emergia, principalmente no Rio de Janeiro mas também em São Paulo e outras capitais brasileiras, antecedendo a instalação de uma burguesia propriamente dita, de que nos fala Tania Andrade Lima (1995).

No século XIX, a formação de uma classe burguesa no Brasil não era, é claro, processo puramente endógeno e relacionava-se diretamente com o processo

econômico mundial. Aqui por estas plagas, um dos elementos que evidenciavam esse processo eram esses produtos importados que invadiam um comércio ainda pequeno mas em franco desenvolvimento, no qual o artigo estrangeiro era ultravalorizado por seus consumidores. É claro que por sua boa qualidade mas muito, também, simplesmente por seu caráter de estrangeiro, a ponto de artigos fabricados no próprio país receberem etiquetas em inglês e francês para passarem por produtos estrangeiros (é o que relatava Bandeira Júnior (1901: XX), poucos anos depois, em 1901, em seu estudo sobre a indústria paulista).

Embora ainda não se possa ver, aí, uma sociedade de consumo de massa, os mecanismos que a comporiam já estavam em formação, com a intensificação do comércio internacional e a expansão do modo de vida burguês, recebido como modelo. Em nosso caso (o de importador de produtos industrializados), o consumo de artigos estrangeiros criava um complexo de aspectos na relação do brasileiro com o produto manufaturado, entrelaçando economia e mentalidades, projetando uma autoconsciência de nossa condição periférica no sistema mundial e, ao mesmo tempo, um enorme anseio por superar essa condição.

É assim que devem ser vistos os esforços do Comitê Brasileiro na Exposição de 89: no sentido de inserir o país em melhores condições no grande e inelutável movimento econômico-cultural que se processava. E os esforços dos brasileiros passavam, inclusive, pela imposição de suas próprias imagens como indivíduos de elite, europeizados e conscientes do atraso de seu próprio país. Daí as freqüentes falas em que se expressava a consciência do atraso, do longo caminho ainda a percorrer na direção do progresso: falta de auto-estima, talvez, em certa medida, mas muito uma estratégia para obtenção de reconhecimento quanto à capacidade e às possibilidades de desenvolvimento nacional, sob a condução de homens eruditos, "verdadeiros europeus" na América do Sul.

As alternativas que se apresentavam ao Brasil não pareciam ser muitas. Deveria investir apenas em sua condição de país agrícola/extrativo, fornecendo ao mundo alimentos e matérias-primas, apenas cumprindo o papel que lhe era destinado? Ou deveria investir em sua indústria manufatureira, gerindo ele próprio suas riquezas naturais? Seria possível enfrentar a concorrência e as retaliações dos países mais desenvolvidos? Havia uma dependência, estava claro. Na óptica do grupo que, apoiado por D. Pedro II, levava o Brasil a exhibir-se em Paris, o melhor caminho a seguir parecia ser aquele que levaria o país cada vez mais para dentro do sistema internacional, forçando, até onde possível, a conquista de um lugar melhor na ordem estabelecida. Era o que o Brasil tentava conseguir ou solidificar na Exposição de 89.

Agradecimentos

A Pedro Tórtima (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), Jorge Paixão (Biblioteca Nacional), Liza Daum (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris) e Geneviève Bonté (Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris), por sua especial atenção. A Márcia Medeiros de Carvalho, Rosemary Gonçalves e Vanda Garbin (Biblioteca do Museu Paulista), pelo auxílio. A Christine May Kauffmann Fidalgo (Museu Paulista), pelo trabalho extra na reelaboração das plantas baixas.

FONTES IMPRESSAS CITADAS

- BANDEIRA JUNIOR, Antonio Francisco. *A indústria no Estado de São Paulo em 1901*. São Paulo: Typ. do "Diario Official", 1901.
- BIART, Lucien. *Mes promenades à travers l'Exposition: souvenirs de 1889*. Paris: Hennuyer, 1890.
- BLANCARD, H. *Exposition universelle de 1889*. S.l.: s.n. [1889]. 3v. (Álbum fotográfico).
- BOURDE, Paul. L'exposition du Brésil, *L'Exposition de Paris, 1889*, Paris, v.3/4, n.53, 16/11/1889, p.102-4.
- BRINCOURT, Maurice. *L'Exposition universelle de 1889*. Paris: Firmin-Didot, 1890.
- CASTELLANI, Ch. *L'Exposition universelle de 1889: panorama le "Tout-Paris"*. Paris: Typ. Berger/Arents, 1889.
- CATALOGUE GÉNÉRAL OFFICIEL. Lille: impr. L. Danel, 1889. 8v.
- Começam a chegar as notícias... Rio de Janeiro, *Revista Illustrada*, n.551, p.3, 1889.
- Damos hoje a vista geral da Exposição... Rio de Janeiro, *Revista Illustrada*, n.552, p.3, 1889.
- EMPIRE DU BRÉSIL: catalogue officiel. Paris: Imp. de Chaix, 1889.
- ERVY, François d' In: DUMAS, F. G., FOUCARD (Dirs.) *Revue de l'Exposition universelle de 1889*. Paris: Motteroz/Baschet, 1889. v.2, p.347-50.
- Exposição de Pariz. *A Provincia de São Paulo*, p.1, 6/1/1889.
- EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE PARIZ: exposição brasileira. S.l.: s.n. [1889]. 3v. (Álbum fotográfico).
- FARGE, L. *Paris, 1889, Exposition universelle, les constructions françaises et étrangères: pavillons, portes monumentales, édicules, etc.* Paris: André, Daly & Cie, 1889.
- GAUTIER, Hippolyte. *Les curiosités de l'Exposition de 1889*. 2.ed. Paris: Ch. Delagrave, mai 1889.
- GARNIER, Ch., AMMANN, A. *L'Habitation humaine*. Paris: Hachette et Cie, 1892.
- GLÜCK. *L'album de l'Exposition 1889*. S.l., s.e., [1889].
- GUIDE BLEU DU FIGARO ET DU PETIT JOURNAL. Paris: imp. de Chaix, 1889.
- JEINISEL, Paul Le. Pavillon du Brésil. In: Huart, C.-L. *Livre d'or de l'Exposition*. Paris: Le Boulanger, c.1889. 2v.

- J.U. Panorama de la ville et de la baie de Rio de Janeiro. *L'Exposition de Paris, 1889*, Paris, v.1/2, n.13, p.103, 25 mai 1889.
- LADISLAU NETTO. *Le Muséum national de Rio-de-Janeiro et son influence sur les sciences naturelles au Brésil*. Paris: Ch. Delagrave, 1889.
- L'AMÉRIQUE. Paris, mai/nov.1889. (Jornal semanal).
- LENÔTRE, G. Le Pavillon du Brésil. *L'Exposition de Paris, 1889*, Paris, v.1/2, n.23, p.178, 3/10/1889a.
- LENÔTRE, G. (assinado G.L.). La Maison des Incas. *L'Exposition de Paris, 1889*, Paris, v.1/2, n.28, p.219, 21/08/1889b.
- LENÔTRE, G. Le Pavillon du Brésil. In: *Voyage merveilleux à l'Exposition universelle de 1889*. Paris: Duquesne & Fils, c.1889c. p.38-9.
- LÉVASSEUR, E., dir. *Le Brésil*. 2.ed. Paris: H. Lamirault et Cie/Syndicat Franco-Brésilien, 1889. (extraído da *Grande Encyclopédie*; em apêndice, o *Album de vues du Brésil*, dirigido pelo Barão do Rio Branco).
- L'EXPOSITION DE PARIS, 1889. Sceaux: Imprimerie Charaire & Fils, 15 oct.1888-19 fév. 1890. (Jornal semanal).
- L'Exposition du Brésil au Champ-de-Mars à Paris. *La Nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*. Paris, p.342-3, 1889.
- MARCHAND, Alfred, HÉROS, Eugène. *Le Brésil à l'Exposition de Paris 1889*. Paris: A. Taride, 1889.
- MEUNIER, Stanislas. Le météorite de Bendego. *La nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*. Paris, p.49-50, 1er sem./1889.
- MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE ET DES COLONIES. *Exposition universelle internationale de 1889. Direction de l'exploitation. Commissions étrangères*. Paris: Imprimerie de l'Exposition, 1889.
- MONOD, Émile. *L'Exposition universelle de 1889: grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*. Paris: E. Dentu, 1890. 4v.
- PANORAMA DE LA VILLE ET DE LA BAIE DE RIO DE JANEIRO (BRÉSIL). Paris: Imprimerie Émile Mauchaussat, 1889.
- PARVILLE, Henri de. *L'Exposition universelle ou Causeries scientifiques: découvertes, inventions, progrès de la science et de l'industrie, vingt-neuvième année*. 5.ed. Paris: J. Rothschild, 1890.
- PICARD, Alfred (Dir.) *Exposition universelle internationale, rapport général*. Paris: Imprimerie nationale, 1891-2a. 10v.

- PICARD, Alfred (Dir.) *Rapport du jury international*. Paris: Imprimerie nationale, 1891-2b. 20v.
- RIO BRANCO, Barão do (José Maria da Silva Paranhos). Les Beaux-Arts. In: LÉVASSEUR, E. (Dir.) *Le Brésil*. 2.ed. Paris: H. Lamirault et Cie/Syndicat Franco-Brésilien, 1889a. p.59-62.
- RIO BRANCO, Barão do (José Maria da Silva Paranhos). *Album de vues du Brésil*. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889b.
- ROUSSELET, Louis. *L'Exposition universelle de 1889*. Paris: Hachette & Cie, 1890. (Bibliothèque des Ecoles et des Familles).
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *L'Italia al Brasile*. Parigi: stamp. Balitout, Questroy e Cia, 1884.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *Le Pays des Amazones, l'Eldorado, les terres à caoutchouc*. Paris: L. Frinzine, 1885.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *Le Brésil économique*. Paris: aux bureaux de "La France commerciale", 1888a.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *L'emigrazione italiana ed il nuovo disegno di legge*. Parigi: Ufficio della "Revue du monde latin", 1888b.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *Folklore brésilien, poésie populaire, contes et légendes, fables et mythes. Poésie, musique, danses et croyances des Indiens*. Paris: Perrin, 1889a.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de (Dir.) *Le Brésil en 1889*. Paris: Ch. Delagrave/Syndicat du Comité franco-brésilien, 1889b.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *Guide de l'émigrant au Brésil*. Paris: C. Delagrave/Syndicat du Comité franco-brésilien, 1889c.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *Aux États-Unis du Brésil: voyages de M.-T. Durand*. Paris: C. Delagrave, 1891.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *L'émigration pendant les dernières années*. Paris: Guillaumin, 1892.
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *Les Indiens et le peuplement de l'Amérique chaude*. Paris: Hôtel des Sociétés Savantes, 1898 (extrait du journal de la Société des Américanistes de Paris).
- SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *O país das Amazonas*. Tradução por Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979. Tradução de: *Le Pays des Amazones, l'Eldorado, les terres à caoutchouc*. (Coleção Reconquista do Brasil, 43).

SOUVENIR DE L'EXPOSITION DE PARIS 1889. S.l., s.n. [1889]. (Álbum de gravuras coloridas).

SOUVENIR DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889. Paris: Hachette & Cie, 1890.

VARIGNY, C. de. Le Congrès des trois Amériques. *L'Exposition de Paris, 1889*, Paris, v.3/4, n.77, p.290-1, 08/02/1890.

VARIGNY, C. de. L'exposition des trois Amériques, *L'Exposition de Paris, 1889*, Paris, v.3/4, n. 74, p.266-7, 270, 29 jan. 1890.

Visite de l'Empereur du Brésil. Paris, *L'Exposition de 1889*: journal mensuel, technique, scientifique, artistique, no. 9/10, p.2, sept./oct.1887.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ADONIAS, Isa. Exposição Universal, 1889. In: ADONIAS, Isa (Org.) *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 150 anos (1838-1988)*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1990. p.303-5.

ALLWOOD, John. *The great exhibitions*. London: Studio Vista, 1977.

ANDRADE LIMA, Tania. Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões sociais e limites culturais no Rio de Janeiro, século XIX. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, N. Sér., v.3, p.129-91, jan.-dez.1995.

BACULO, A. et al. Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Napoli/Liguori, número especial da revista *Quaderni Di (disegno come scrittura/lettura)*, n.5/1988.

BARATA, Mário. Alguns fatos e hipóteses em torno do panorama do Rio de Janeiro (Paris, 1824) e suas atribuições básicas a A.F.E. Taunay e a L.S. Meunié. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, N. Sér., v.4, p.319-22 jan./dez.1996.

BARBUY, Heloisa. Bernard Comment. Le XIXe siècle des panoramas. Paris: Adam Biro, 1993. (Resenha). São Paulo, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, N. Sér., v.2, p.321-31, jan./dez.1994.

BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo, 1995, 170p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História/Universidade de São Paulo.

CARDOT, Fabienne. L'éclair de la favorite ou l'électricité à l'Exposition de 1889. *Le mouvement social*, n.149, p.43-58, oct./déc. 1989.

COMMENT, Bernard. *Le XIXe siècle des panoramas*. Paris: Adam Biro, 1993.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- KUHLMANN JÚNIOR, Moysés. *As grandes festas didáticas: a educação brasileira e as exposições internacionais 1862-1922*. São Paulo, 1996, 246p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História/Universidade de São Paulo.
- LABAT, Alexandre. Charles Garnier et l'Exposition de 1889: l'Histoire de l'habitation humaine. In: MATHIEU, Caroline, dir. *1889: la Tour Eiffel et l'Exposition universelle*. Paris: Musée d'Orsay/Réunion des musées nationaux, 1989. p.130-47.
- MAINARDI, Patricia. *Arts and politics of the Second Empire: the universal exhibitions of 1855 and 1867*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- MATHIEU, Caroline, dir. *1889: la Tour Eiffel et l'Exposition universelle*. Paris: Musée d'Orsay/Réunion des musées nationaux, 1989.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da história. In: Meneses, Ulpiano T. Bezerra de et al. *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992. p.25-9.
- MESSINA, Giselle Beiguelman. Deus é máquina: os acidentes de bondes em São Paulo no período de 1900 a 1905. *Memória*, São Paulo, Departamento de Patrimônio Histórico da Eletropaulo, ano V, n.19, p.69-73, jul./dez. 1993.
- MICHAUD, Stéphane, MOLLIER, Jean-Yves, SAVY, Nicole (Dir.) *Usages de l'image au XIXe siècle*. Paris: Créaphis, 1992.
- NEVES, Margarida Souza. *As vitrinas do progresso*. Rio de Janeiro, PUC/RJ, c.1986. (Relatório datilografado).
- NEVES, Margarida Souza. As "arenas pacíficas". *Gávea: revista de história da arte e arquitetura*. Rio de Janeiro, p.28-41, abr.1988.
- ORY, Pascal. *Les expositions universelles de Paris*. Paris: Ramsay, 1982.
- ORY, Pascal. *1889: l'Expo universelle*. Paris: Complexe, 1989.
- PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas: Victor Meirelles, o precursor da arte como meio de divulgação e de educação. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. p.103-16.
- PEREIRA, Margareth Campos da Silva. A participação do Brasil nas exposições universais. São Paulo, *Projeto: revista brasileira de arquitetura, planejamento, desenho industrial, construção*, n.139, p.83-90, mar./1991.
- PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. São Paulo, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, N. Sér., v.2, p.169-95, jan./dez.1994.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. São Paulo, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, N. Sér., v.2, p.151-67, jan./dez.1994.
- PINOT DE VILLECHENON, Florence. L'Amérique latine dans les expositions universelles. *Revue Historique*, n.586, p.511-20, avr./juin 1993.
- PLUM, Werner. *Exposições mundiais no século XIX: espetáculos de transformação sócio-cultural*. Tradução por Wanderlei de Paula Barreto e Ana Maria Zanutto de Paula Barreto. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979. (Cadernos de Pesquisa do Instituto de Pesquisas Friedrich-Ebert).
- REBÉRIOUX, Madeleine. Approches de l'histoire des expositions universelles à Paris du Second Empire à 1900. Lyon, *Bulletin du Centre d'histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, n.1, p.1-17, 1979.
- REBÉRIOUX, Madeleine (Dir.) Mise en scène et vulgarisation: l'Exposition universelle de 1889, número especial da revista *Le mouvement social*, n.149, oct./déc. 1989.
- ROBICHON, François. Le panorama de Champigny et Rezonville par Édouard Detaille et Alphonse Deneuvre. Paris, *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, p.259-78, 1981.
- ROBICHON, François. *Les panoramas en France au XIXe siècle*. Paris, 1982, 954p. Tese (Doutorado de 3o. ciclo), Universidade de ParisX-Nanterre.
- RYDELL, Robert W. *All the world's a fair: vision of empire at American international expositions, 1876-1916*. Chicago: University of Chicago, 1984.
- SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte, RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès: le guide des expositions universelles 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992.
- TÓRTIMA, Pedro. Exposições mundiais e nacionais: a participação do Brasil. In: ADONIAS, Isa (Org.) *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 150 anos (1838-1988)*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1990. p.293-302.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS. *Le livre des expositions universelles 1851-1989*. Paris: Editions des Arts Décoratifs/Herscher, 1983.
- WERNECK DA SILVA, José Luiz Foresti. La participation de l'Empire du Brésil à l'Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: la section brésilienne aux Champs-de-Mars. Rio de Janeiro, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v.150, n.364, p.417-20, jul./set.1989.

WERNECK DA SILVA, José Luiz. O jornal *L'Amérique* e a historiografia da crise do final do império brasileiro. In: *História em debate: ANPUH 30 anos*. Rio de Janeiro: CNPq/InFour, 1991. p.47-50. (Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História).

WILLIOT, Jean-Pierre. Le Pavillon du gaz et la ville lumière. In: MUSÉE D'ORSAY. *L'Exposition universelle de 1889: art & industrie*, 1989. (Colóquio, 19-20 maio 1989, datilografado).

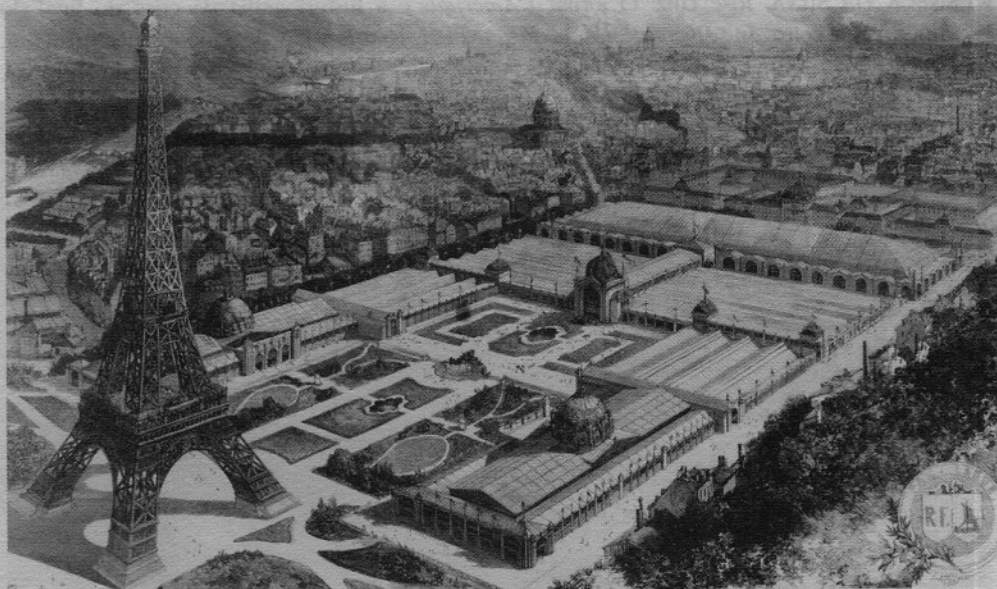


Figura 1. Vista do Champ de Mars, parte principal da Exposição Universal de 1889, em Paris. Trata-se de uma projeção do que viria a ser a Exposição, já que em 1887 (ano da gravura), as obras ainda estavam longe de terminar. No espaço que se vê à direita da Torre Eiffel viriam a ser instalados os pavilhões dos países latino-americanos mas naquele momento sua participação ainda não estava definida e por isso não constam da imagem projetada. Gravura de E. A. Tilly e A. Slom, extraída do jornal *L'illustration*, Paris, 5 fev. 1887.

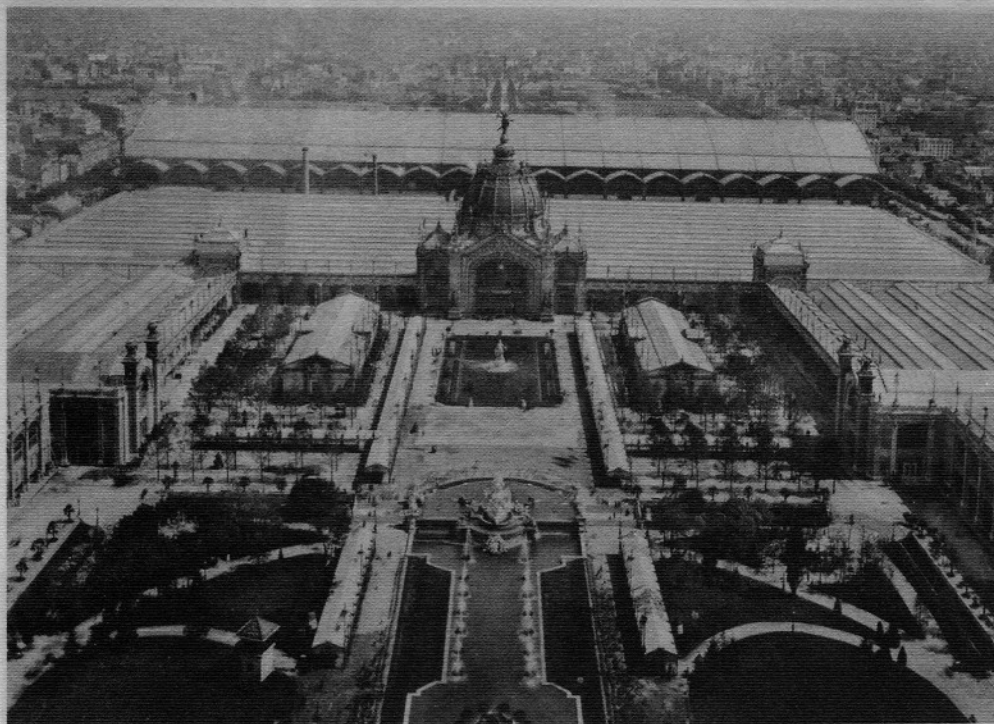


Figura 2. Parte principal da Exposição Universal de 1889, vista a partir do 2o. andar da Torre Eiffel. À esquerda, o Palácio de Belas-Artes; ao centro, o Palácio de Indústrias Diversas; atrás deste, mais elevado, o Palácio de Máquinas; à direita, o Palácio de Artes Liberais. Fotografia de N.D., 1889. Acervo Société nouvelle d'exploitation de la Tour Eiffel, Paris.

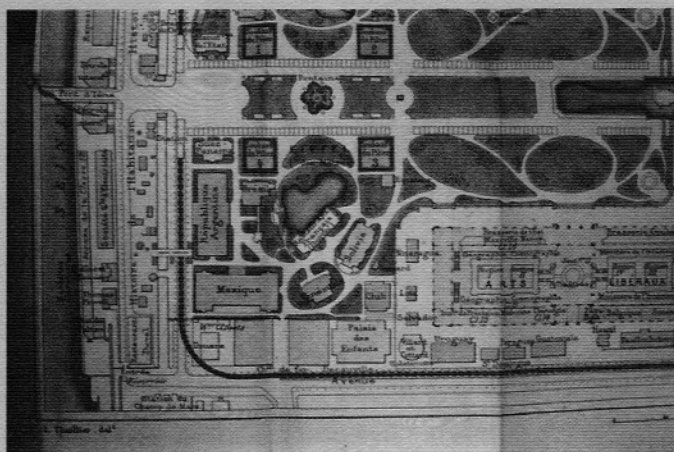


Figura 3. Detalhe de uma planta da Exposição Universal de 1889, onde se pode ver a localização do Pavilhão do Brasil e dos demais pavilhões latino-americanos, entre a Torre Eiffel e o Palácio de Artes Liberais. Extraído do *Guide bleu du Figaro et du Petit Journal*, 1889. Reprodução fotográfica de José Rosael.



Figura 4. Detalhe de um dos arcos de ferro formados na base da Torre Eiffel, enquadrando, ao fundo, à direita, o Pavilhão do Brasil, do qual se vêem o minarete e o terraço à sua frente, aqui coberto por um toldo. Fotografia de H. Blancard, 1889. Acervo Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

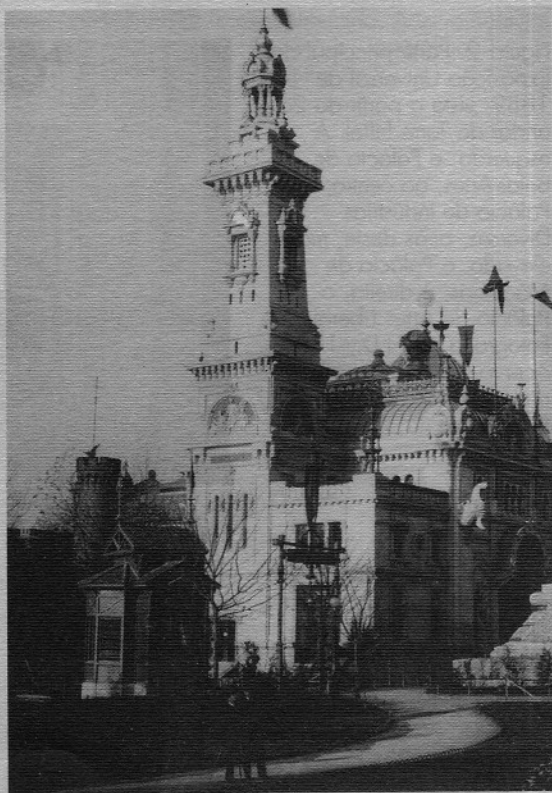


Figura 5. Pavilhão do Brasil: face voltada para o Champ de Mars. À direita, detalhe de um dos pilares da Torre Eiffel. Fotografia de H. Blancard, 1889. Acervo Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.



Figura 6. Pavilhão do Brasil, aspecto da entrada lateral: as janelas mouriscas do 2o. andar são fechadas por vitrais; abaixo delas, à esquerda, escultura de índio representando o rio Tietê; emoldurando a porta principal, azulejos em faiança, decorados com motivo de ramos de café (cf. Marchand & Héros 1889: 9); à direita, um dos rostros. Fotografia de H. Blancard, 1889. Acervo Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

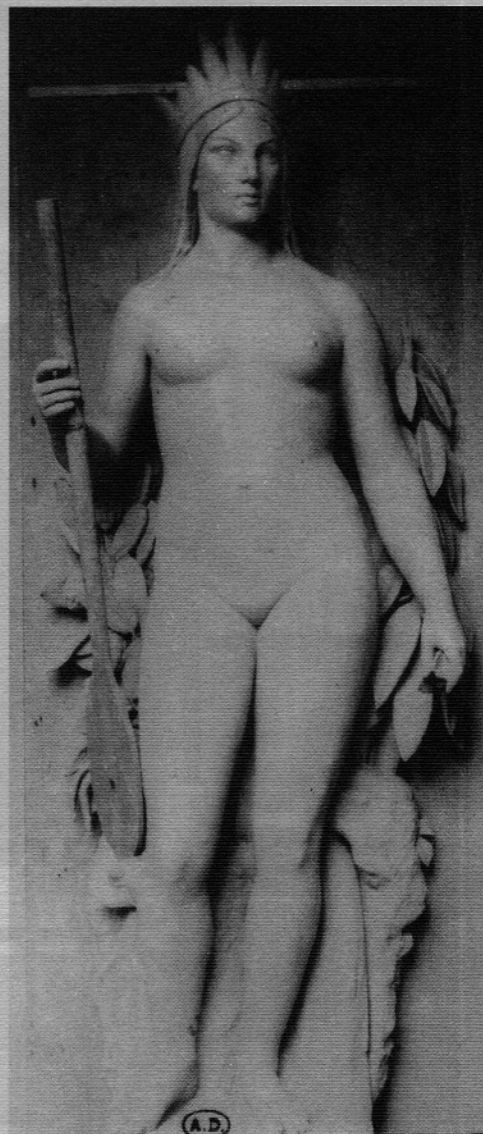
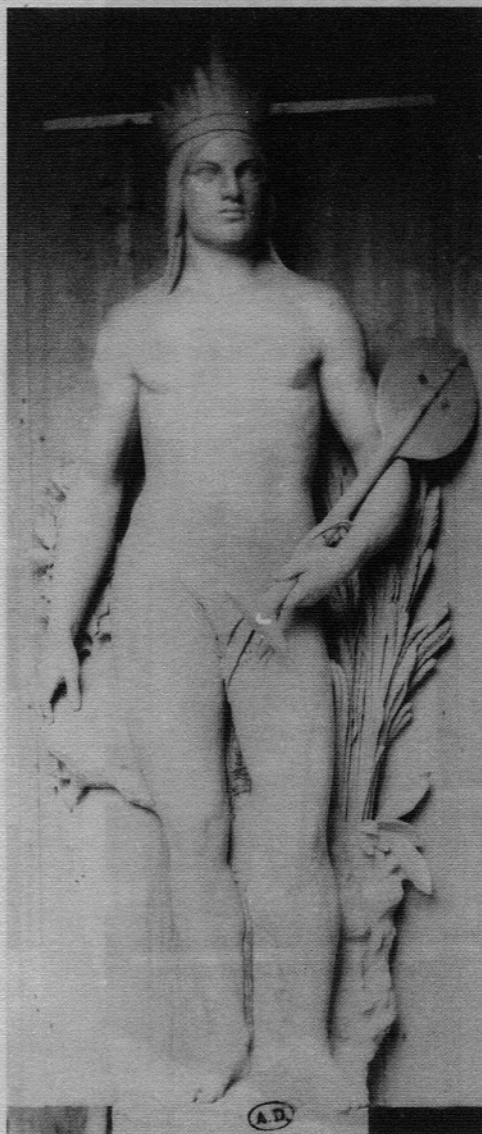


Figura 7 a 10. Esculturas de autoria do artista Gilbert: índios representando rios brasileiros, antes de sua colocação na fachada do Pavilhão do Brasil. Acervo Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris. Reproduções de Jean-Loup Charmet.

Figura 7. Rio Paraná.

Figura 8. Rio Amazonas.

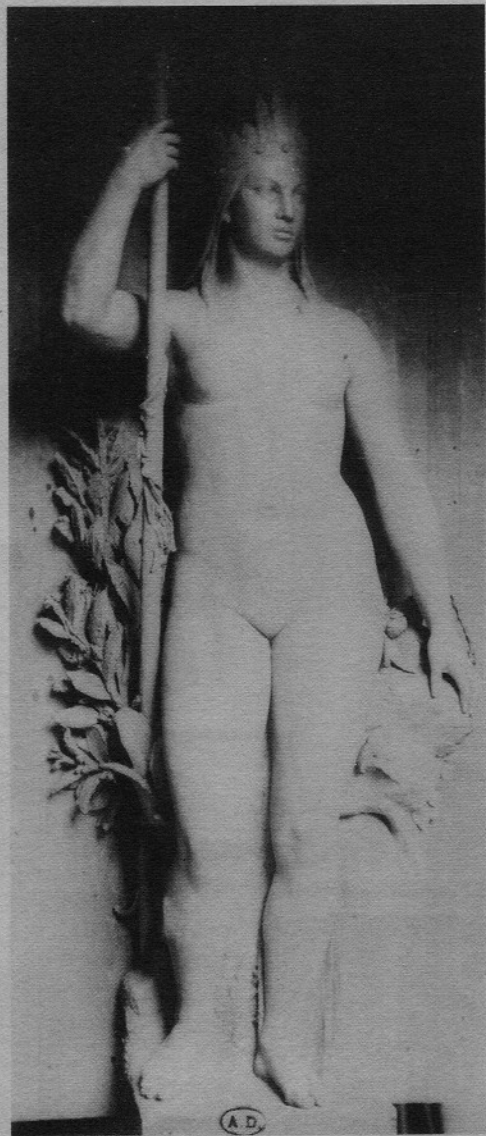
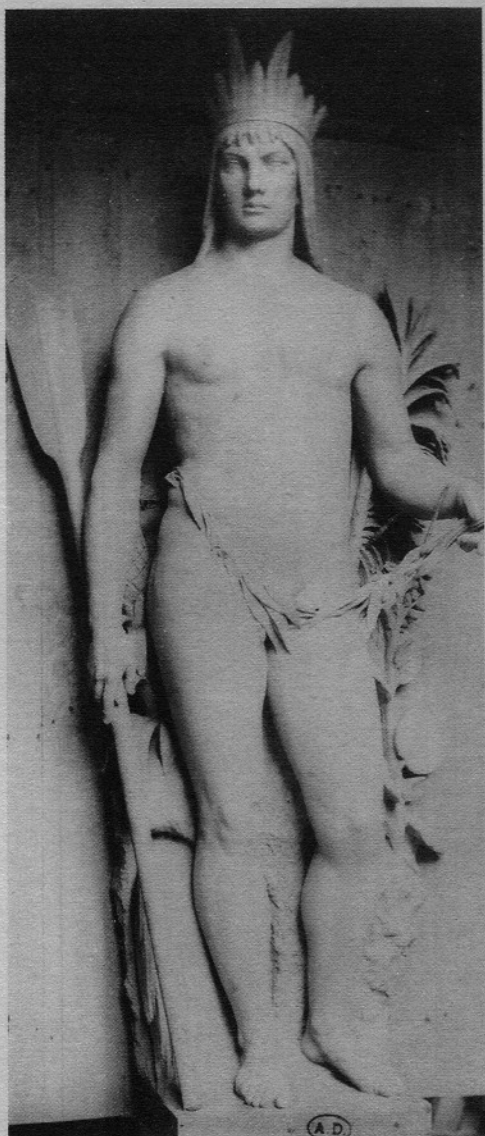


Figura 9. Rio São Francisco.
Figura 10. Rio Paraíba.

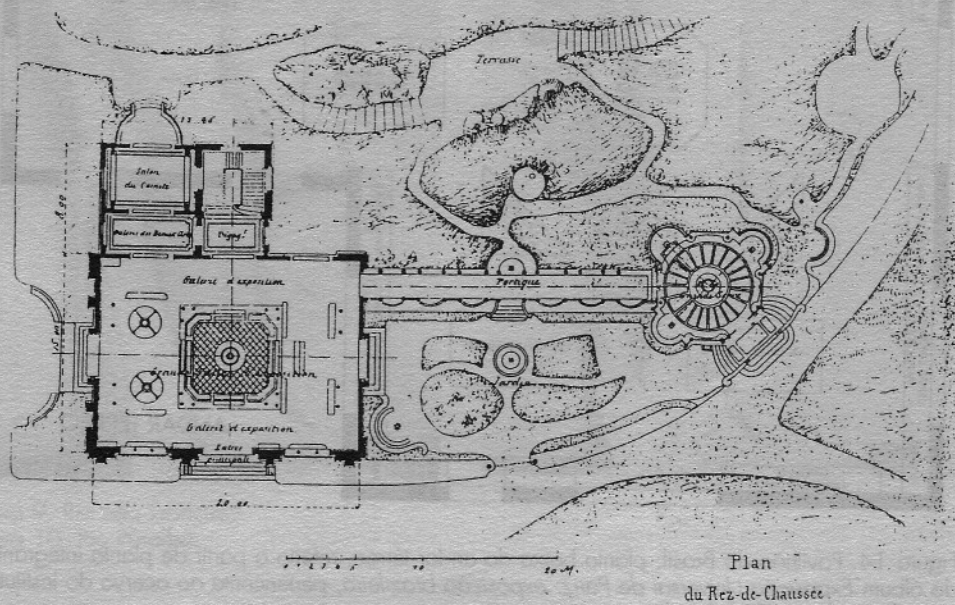


Figura 11. Pavilhão do Brasil, aspecto da fachada: da esquerda para a direita, as esculturas de Gilbert representando os rios Paraná, Amazonas, São Francisco e Paraíba, além dos rostos e de outros ornamentos. Fotografia de H. Blancard, 1889. Acervo Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Figura 12. Pavilhão do Brasil, ângulo formado pela fachada (à esquerda) e a lateral da qual se projetava a galeria aberta (à direita). Atrás do Pavilhão, a Torre Eiffel. Fotografia de Glück, extraída do *Album de l'Exposition 1889*, prancha 18. Acervo Biblioteca Nacional.



Figura 13. Pavilhão do Brasil: planta baixa do andar térreo, tal como projetado pelo arquiteto Louis Dauvergne. Extraída da obra organizada por L. Farge, (1889: prancha [VII]).



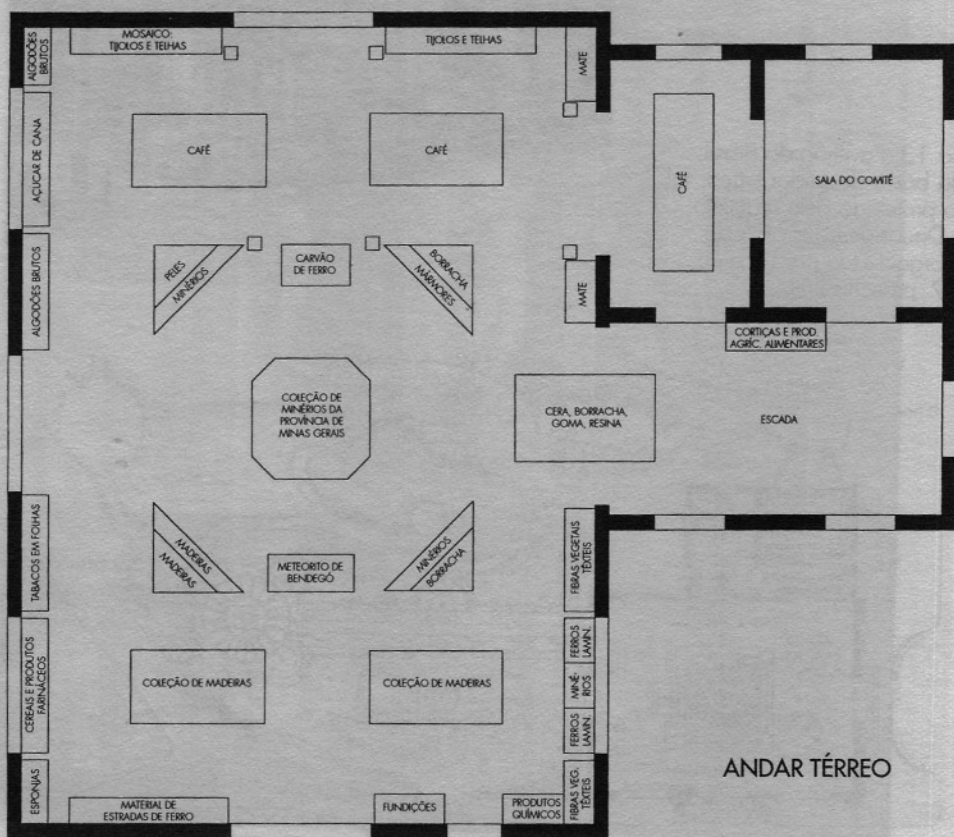


Figura 14. Pavilhão do Brasil: planta baixa do andar térreo, refeita a partir de planta integrante do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*, pertencente ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

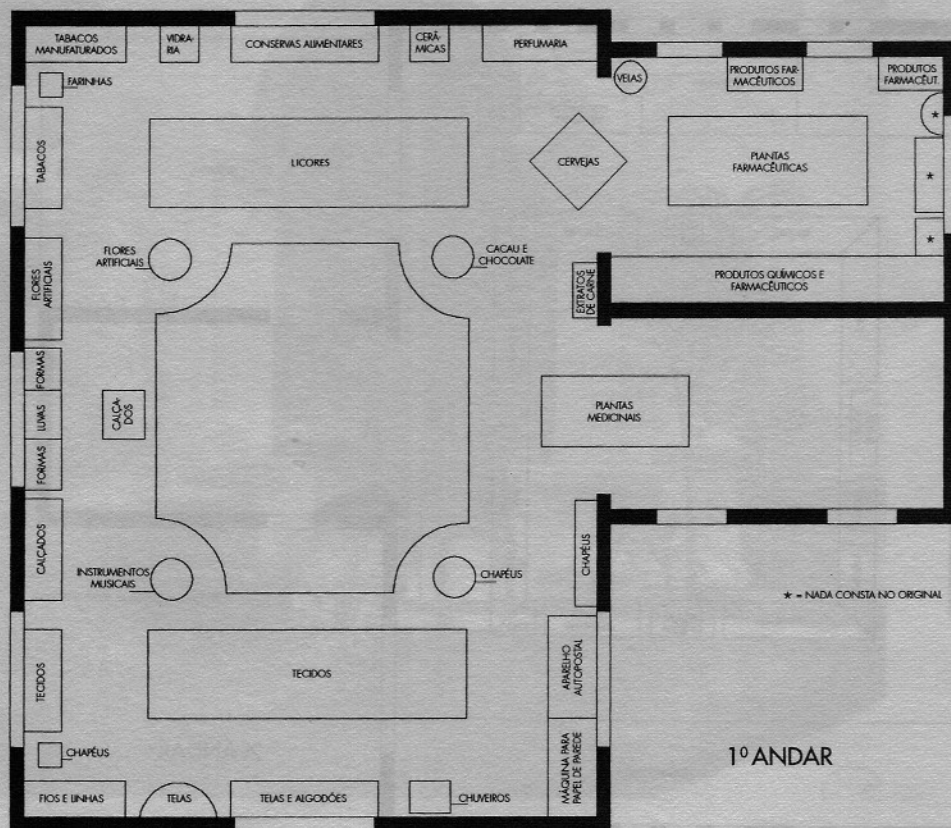


Figura 15. Pavilhão do Brasil: planta baixa do 1o. andar, refeita a partir de planta integrante do álbum *Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira*, pertencente ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

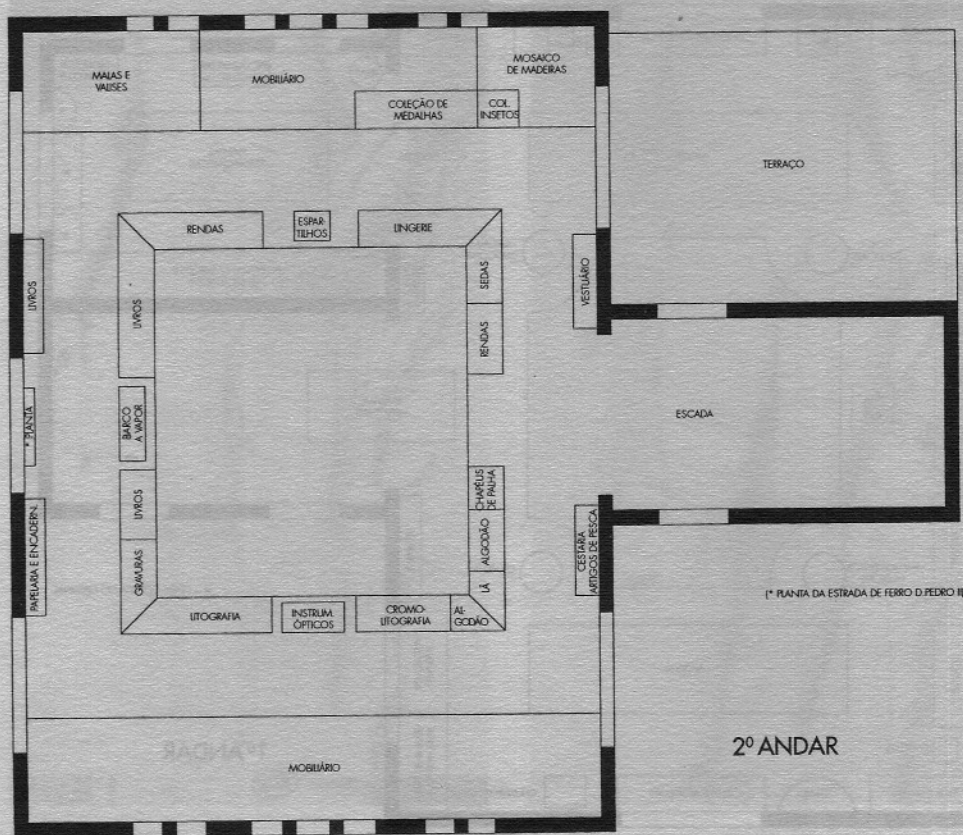


Figura 16. Pavilhão do Brasil: planta baixa do 2o. andar, refeita a partir de planta integrante do álbum *Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira*, pertencente ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Figura 17. Pavilhão do Brasil, aspecto do andar térreo: bancadas com amostras de grãos de café que se encontravam à esquerda e à direita de quem entrava pela porta principal (na foto, à esquerda, em primeiro plano e ao fundo, respectivamente). Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

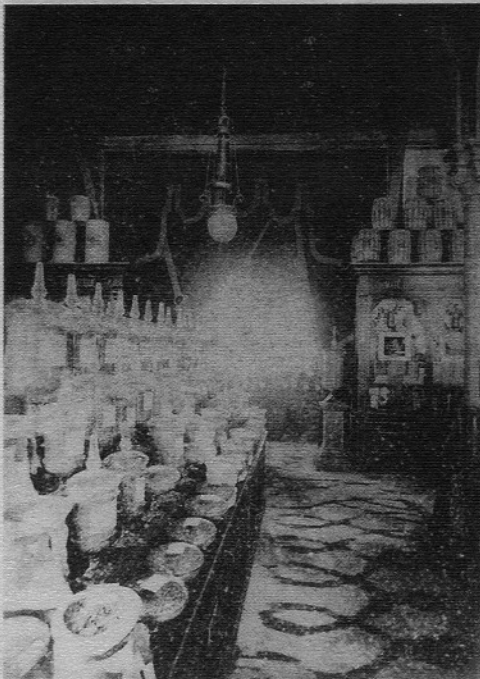


Figura 18. Pavilhão do Brasil, aspecto do andar térreo: em primeiro plano, bancada de grãos de café que se encontrava à esquerda de quem entrava pela porta principal; ao fundo, vitrine de erva-mate. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



Figura 19. Pavilhão do Brasil, aspecto do andar térreo: vitrine de amostras minerais da Província de Minas Gerais. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



Figura 20. Pavilhão do Brasil, aspecto geral do andar térreo: da esquerda para a direita, bancada com grãos de café, amostras de peles, amostra de carvão de ferro e vitrine com amostras minerais da Província de Minas Gerais. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



Figura 21. Pavilhão do Brasil, aspecto do andar térreo: vitrine de ervas-mate (*Maté, boisson aromatique*). Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Figura 22. Pavilhão do Brasil: aspecto interno geral, mostrando a estrutura de ferro que circundava o átrio nos três andares; ao centro, no 1o. andar, um brasão do Império. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

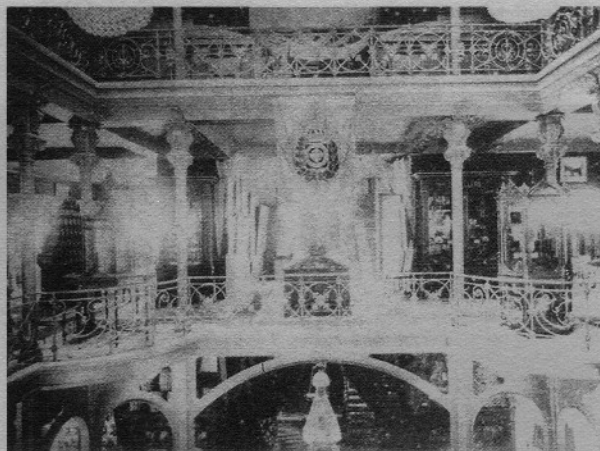


Figura 23. Pavilhão do Brasil, aspecto do 1o. andar: vitrines e bancada de produtos químicos e farmacêuticos. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

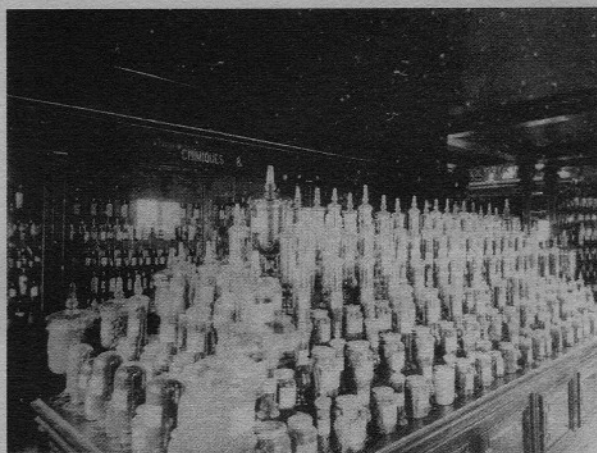


Figura 24. Pavilhão do Brasil, aspecto do 2o. andar: vitrine de papelaria e encadernações. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

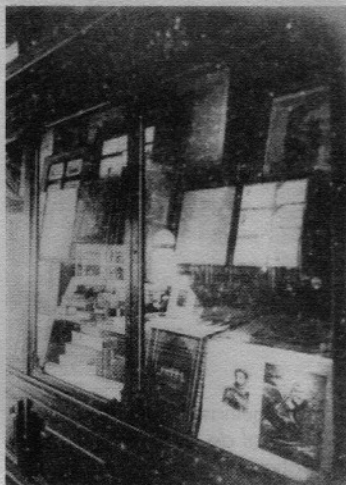


Figura 25. Pavilhão do Brasil, aspecto do andar térreo: a pequena Galeria de Belas Artes, "invadida" por mais uma bancada de amostras de café. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.





Figura 26. Aspecto interno do Palácio de Máquinas: a exposição de máquinas de destilaria do brasileiro Alfredo Michel. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

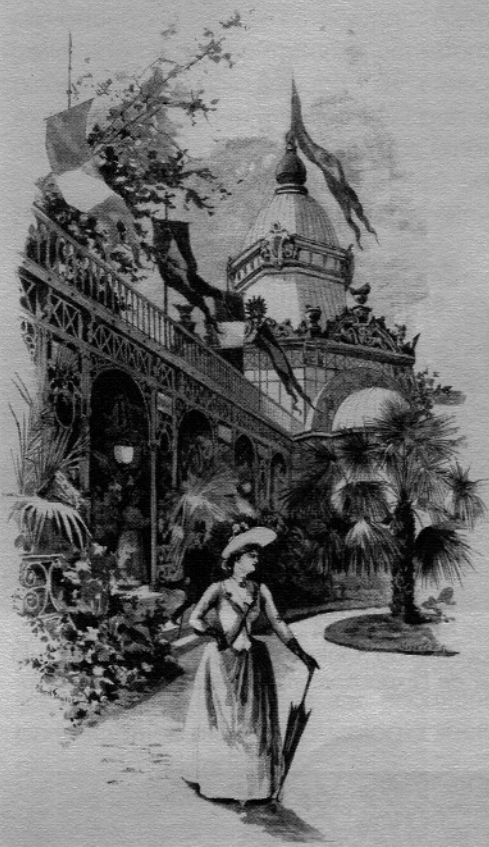


Figura 27. Aspecto externo da galeria aberta que ligava o Pavilhão do Brasil à estufa anexa, cuja cúpula aparece ao fundo. A figura de mulher, por seu traje e gesto, mostra a visita à Exposição ou, mais particularmente, ao jardim tropical brasileiro como forma de deleite burguês. Gravura de Alberf Fouzié (?) e Maynard, extraída da obra dirigida por Dumas & Foucard (1889, v.2: 347).



Figura 28. Aspecto interno da estufa de plantas tropicais, anexa ao Pavilhão do Brasil: uma "viagem" tranqüila e sem riscos às selvas tropicais. Gravura de Hamel, extraída da obra dirigida por Dumas & Foucard (1889, v.2: 349).



Figura 29. Vista do conjunto brasileiro, formado por Pavilhão, Galeria e Estufa. Gravura colorida de autor desconhecido, extraída do álbum *Souvenir de l'Exposition universelle de 1889*. Acervo Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

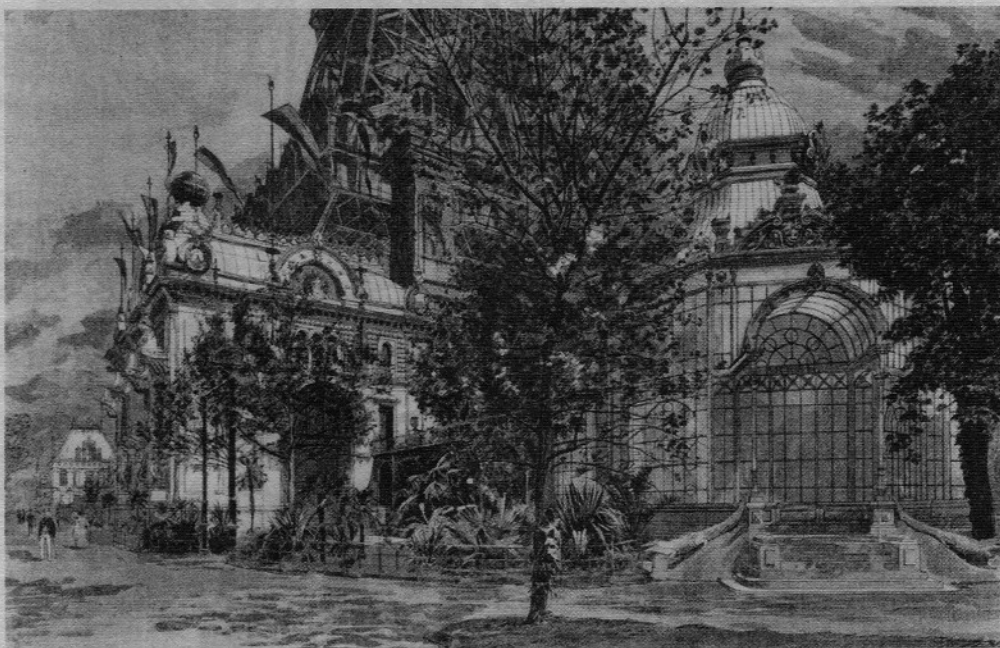


Figura 30. Vista externa do Pavilhão do Brasil: à direita, a entrada da estufa. Gravura extraída da obra de Dumas & Foucard (1889, v.2: 347).

Figura 31. Entrada da estufa anexa ao Pavilhão do Brasil: nas laterais da escadinha, dois jacarés (esculturas de Gilbert) indicam o caráter tropical das plantas em questão. Fotografia de H. Blancard, 1889. Acervo Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.



Figura 32. Aspecto dos jardins tropicais em torno do Pavilhão do Brasil: laguinho aquecido artificialmente para o cultivo e exibição de vitória-régias; à esquerda, parte do quiosque de degustação. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Figura 33. Quiosque de degustação, onde eram servidas bebidas brasileiras como café, mate, licores de frutas e cachaça. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.





Figura 34. Cartaz apresentando vista panorâmica da Exposição Universal de 1889 (no canto inferior esquerdo, retrato de Gustave Eiffel, autor do projeto da torre que leva seu nome): na faixa entre a Torre Eiffel e o rio Sena, a fileira de construções que compunham a Exposição Retrospectiva da Habitação Humana. As pequenas ilustrações em torno da gravura central representam algumas dessas construções. Litogravura colorida, 53 x 70 cm. J. Dosserrat, Bruxelas/J. Andrieu, Toulouse/Raoul Roppart Éditeur. Acervo Société nouvelle d'exploitation de la Tour Eiffel, Paris.

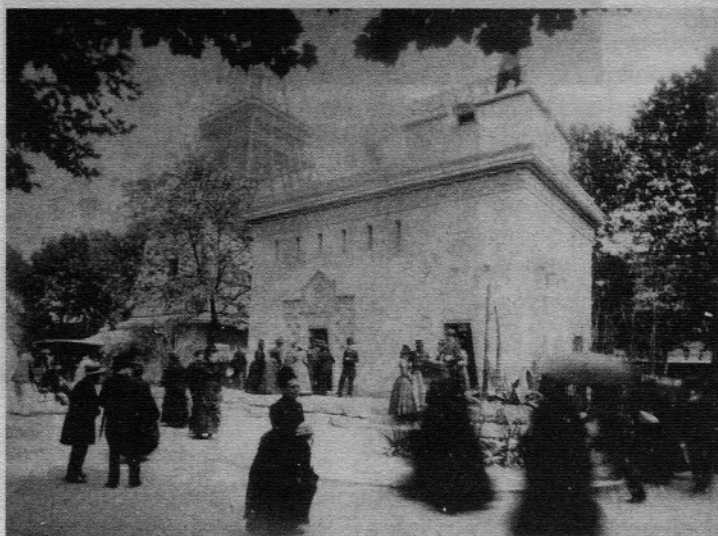


Figura 35. Casa Inca da Exposição Retrospectiva da Habitação Humana, no interior da qual Ladislau Netto organizou uma exposição sobre culturas indígenas da Amazônia. Fotografia extraída do álbum *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



Figura 36. Aspectos da exposição organizada por Ladislau Netto sobre culturas indígenas da Amazônia. Fotografias extraídas do álbum *Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira*. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Ramos de Azevedo's São Paulo: from the colonial city to the romantic city

Janice Theodoro

The A. analyses through the activity of Ramos de Azevedo the implicit links between São Paulo's colonial past and the Modernist Movement, and the role played by the European "imaginaire" in America, as well as the techno-scientific traditions with which he was affiliated.

UNITERMS: Urban History. History of Architecture. São Paulo. Ramos de Azevedo.
Anais do Museu Paulista, N. Sér. v.4, p.201-8, jan./dez.1996

O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal

Heloisa Barbuy

A A. estuda, de um ponto de vista museográfico, o significado da presença brasileira na Exposição Universal de Paris, de 1889. Com base em documentação rica e em grande parte ignorada ou pouco explorada, revela esforços empreendidos para apresentar o Brasil como um país atraente para estrangeiros e analisa o repertório alegórico mobilizado, juntamente com a retórica de diferentes tipos de exposições, sejam de produtos naturais, manufaturados, científicos ou artísticos.

UNITERMS: Exposição internacional. História das exposições, século XIX. Museografia, século XIX. Exposição Universal, Paris, 1889: presença brasileira.
Anais do Museu Paulista, N.Sér. v.4, p.211-61, jan./dez.1996

Brazil goes to Paris in 1889: a place at the Universal Exposition

Heloisa Barbuy

The A. studies the meaning of Brazilian presence in the 1889 Universal Exposition in Paris from a museographical point of view. Based on rich and in large part ignored or underexplored sources, she reveals the efforts made to show Brazil as an attractive country for foreigners and analyzes the allegorical repertoire put into action, along with the rhetorics or different sorts of exhibition, either of natural and manufactured items as well as artistic and scientific in character.

UNITERMS: International exhibition. History of exhibitions, 19th-century. Museography, 19th-century. The Universal Exposition, Paris, 1889: Brazilian presence.
Anais do Museu Paulista, N.Sér. v.4, p.211-61, jan./dez.1996

História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material

Marcelo Rede

Este artigo avalia as idéias de uma publicação coletiva organizada por Lubar e Kingery, *History from things. Essays on material culture*. Dois problemas são salientados: a formulação de um conceito de cultura que possa abranger os segmentos socialmente apropriados do universo físico e o tratamento metodológico da cultura material como documento histórico.

UNITERMS: Cultura Material. História e Cultura Material.
Anais do Museu Paulista, N.Sér. v.4, p.265-82, jan./dez.1996

History from things: recent trends in the study of material culture

Marcelo Rede

This article aims to appraise the ideas of a collective publication edited by Lubar and Kingery, *History from things. Essays on material culture*. Two problems are put forward: the formulation of a concept of culture that might encompass the socially appropriated segments of the physical universe and the methodological treatments of material culture as historical document.

UNITERMS: Material Culture. History and Material Culture.
Anais do Museu Paulista, N.Sér. v.4, p.265-82, jan./dez.1996