

4.

A pedagogia de uma nova visualidade

Em nossa investigação sobre as continuidades e contradições que moldaram, ao longo do tempo, o olhar contemporâneo, identificamos dois diferentes modos de olhar. Os dois modelos ou momentos do olhar apontados neste trabalho não se colocam um em substituição ao outro, mas como uma base, sobre a qual, modos de olhar posteriores são construídos. No capítulo anterior analisamos como as novas tecnologias e sua influência sobre as dimensões de tempo e de espaço, ao lado das condições de um novo ambiente urbano assentado sobre as mudanças ocorridas a partir da industrialização, mostraram-se fundamentais na construção de uma nova cultura visual. O presente capítulo prossegue com esta análise, desta vez, tratando da fixação deste processo. O novo modo de olhar que tomou forma a partir de meados do século XIX dependia de uma ampla participação da população. Ou seja, este modo de olhar deveria ser fundamentalmente compartilhado.

É neste contexto que, no presente capítulo, utilizaremos como ponto de partida as Exposições Universais que se realizaram diretamente vinculadas à urbanização, às novas formas de comunicação e, principalmente, às questões específicas da industrialização: produção em massa e pré-fabricação. A escolha de uma análise da visualidade a partir das Exposições, realizadas na Europa desde 1851, em detrimento, por exemplo, de diversas tecnologias relacionadas à imagem e que surgiram neste mesmo período deve-se a diversos fatores. Em primeiro lugar, as Exposições encontram-se francamente associadas ao processo industrial da segunda metade do século XIX. Elas constituíram empreendimentos de grande porte, nos quais governos e empresas investiram imensas somas de dinheiro, atraindo quase todos os países do mundo na busca pela modernização. Além disso, trata-se de um fenômeno basicamente visual e voltado para um público amplo. Deste modo, as Exposições Universais sintetizam a experiência obtida posteriormente com outras tecnologias que se voltaram para a massa. A

possibilidade de realizar esta análise sobre as Exposições e não sobre estas tecnologias, busca captar o primeiro momento da experiência de uma nova cultura visual, recentemente desenvolvida.

As Exposições Universais colocam-se como um elemento fundamental na estruturação de uma cultura moderna, apoiada sobre a modernização da segunda metade do século XIX. Se por um lado surgem como consequência do mesmo conjunto de processos que gerou a nova percepção urbana, por outro, elas também se colocam como um fator atuante no desenvolvimento de uma pedagogia desta cultura visual.

Além disso, as Exposições Universais têm o mérito de ressaltar a ascensão do campo do design, tanto a partir da exibição de produtos desenvolvidos pela indústria quanto pelas discussões que parecem mostrar-se, pela primeira vez, relevantes para esta área. Sobre estas questões, Greenhalgh observa que o ano de 1851, data da primeira Exposição Universal, é considerado ponto de partida para a história do design, quando, de fato, deveria ser o ponto de partida para uma história crítica do design na medida em que o que era discutido era mais interessante e novo do que o que era apresentado.⁴⁵¹ De qualquer forma, a ligação entre as Exposições e o campo do design amplia a consideração de Bürdek de que estas mostras eram capazes de revelar o estágio de desenvolvimento do design à época.⁴⁵² Além da oportunidade dada às pessoas comuns de conhecer máquinas em funcionamento e produtos produzidos industrialmente, a primeira Exposição permitiu que designers, artistas, críticos e industriais tivessem acesso ao estado da arte do que era produzido em diversos países. Se isto não era traduzido em muitas inovações formais, certamente ressalta discussões capazes de fundamentar uma crítica do ornamento e do design, o que aponta para mudanças na forma de olhar o que era produzido.

4.1. Exposições e espetáculo

As Exposições, que se realizaram em diversos pontos do planeta, entre meados do século XIX e as primeiras décadas do XX, foram moldadas a partir dos

⁴⁵¹ GREENHALGH, Paul. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: University Press, 1994. p. 143.

⁴⁵² BÜRDEK, Bernhard E. *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: Ed. Edgard Blücher, 2006. p. 21.

exemplos da Inglaterra, França e Estados Unidos, onde eram chamadas, respectivamente de *Great Exhibitions*, *Expositions Universelles* e *World's Fairs*. No entanto, exposições artesanais e industriais de caráter nacional tinham sido freqüentes na França e na Inglaterra a partir do século XVIII e, mesmo antes, na Idade Média, geralmente relacionadas a festividades religiosas. Com o passar do tempo, elas foram aumentando em importância e em itens exibidos. Uma destas se realizou em 1798, no Campo de Marte em Paris. Na Inglaterra, na década de 1830, diversas exposições ligadas a institutos de tecnologia chegaram a atrair públicos de até trinta mil pessoas.⁴⁵³ A primeira Exposição considerada de caráter universal foi realizada em Londres em 1851. Embora esta palavra não constasse do seu nome, *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, a pretensão encontrava-se profundamente arraigada. Para o historiador Asa Briggs, a Exposição de 1851 foi o ponto culminante de uma longa e entrelaçada história, e não um evento surpreendente.⁴⁵⁴ De forma análoga, consideramos que a história das Exposições Universais encontra-se profundamente relacionada à construção da cultura visual moderna.

As Exposições Universais atuaram como difusores de valores, mas em um posicionamento mais amplo do que é freqüentemente sugerido em estudos recentes⁴⁵⁵, onde elas aparecem como veículos de propaganda de massa. Em nosso ponto de vista, os valores modernos transmitidos nas Exposições e sua ascendência sobre o sentido visual da sociedade burguesa do século XIX são demarcadores da construção de um *habitus* coletivo que definiu a visualidade no período. As próprias exposições podem ser analisadas como representações visuais⁴⁵⁶, já que são compreendidas “como modelos de mundo materialmente construídos e visualmente apreensíveis”.⁴⁵⁷ Para Barbuy, trata-se de um “veículo para instruir (ou industrial) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial (um dever-ser de ordem social)”.⁴⁵⁸ De forma semelhante, Reberieux

⁴⁵³ KUSAMITSU, Toshio. Great Exhibitions before 1851. *History Workshop*. n. 9. (Spring 1980): 70-89. apud The Books of the fairs. p. 5. <http://microformguides.gale.com/Data/Introductions/10020FM.htm>. Acesso em 25 de fevereiro de 2007 às 12:57h.

⁴⁵⁴ BRIGGS, Asa. Exhibiting the Nation. *History Today*, January 2000. p. 18

⁴⁵⁵ Cf. PLUM, Werner. *Exposições mundiais no século XIX: espetáculos da transformação sócio-cultural*. Bonn : Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979. e REBERIOUX, Madeleine. *Approches de l'histoire de expositions universelles à Paris du Second Empire a 1900. Bulletin du Centre d'histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, n. 1, pp. 1-17, 1979.

⁴⁵⁶ BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 24.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵⁸ *Id.*

considera que as Exposições são criações do mais alto grau de representações mentais e de imaginários coletivos.⁴⁵⁹

As grandes feiras privilegiavam a exibição e aquisição de conhecimentos sobre tecnologias, lugares e sociedades distantes, divulgando um saber com pretensões enciclopédicas e ideais evolucionistas. Mas, ao mesmo tempo, atuavam com propósitos de entretenimento e espetáculo. As Exposições ofereciam o deslumbre que a tecnologia podia proporcionar, de um olhar para o passado a partir do ponto de vista privilegiado do homem moderno, senhor de sua superioridade sobre a natureza, mas também de um olhar para o futuro a partir das possibilidades sugeridas pelos novos inventos e descobertas. Neste contexto, as Exposições amplificaram o mito do novo e o conceito de “sociedade do espetáculo”⁴⁶⁰, baseado na indústria moderna, onde o “desenrolar é tudo”.⁴⁶¹ Apesar de Guy Debord ter demarcado a década de 1920 como o início do que conceituou como sociedade do espetáculo⁴⁶², em nosso ponto de vista este processo é anterior. Iniciou-se no século XIX, predominantemente na sua segunda metade, com as mudanças urbanas e com o início das Exposições Universais. Nossa convicção encontra apoio em textos de Walter Benjamin e T. J. Clark. Para Benjamin, foi a partir das exposições universais que o valor de troca das mercadorias passou a ser idealizado, relegando o valor de uso para o segundo plano. Neste momento, inaugura-se uma “fantasmagoria a qual o homem se entrega para divertir-se”.⁴⁶³ Clark, considerando as dificuldades de definição dos conceitos de “espetáculo” e “sociedade do espetáculo”, aponta as origens do termo para a década de 1960 nos estudos teóricos do grupo Internacional Situacionista, interessado em “regular ou suplantando a esfera do pessoal, do privado, do cotidiano”.⁴⁶⁴ Para Clark, embora reconhecendo a impossibilidade de uma temporalidade precisa, a origem do espetáculo coincide com o modernismo. As novas formas de vida e lazer encaminhavam “um movimento em direção ao mundo dos *grands boulevards* e *grands magasins*, bem como das grandes

⁴⁵⁹ REBERIOUX, M. op. cit. p. 3.

⁴⁶⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2004.

⁴⁶¹ Ibid., p. 17.

⁴⁶² DEBORD, Guy. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2004. p. 168-169.

⁴⁶³ BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. <Exposé de 1935>. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 44.

⁴⁶⁴ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 42-43.

indústrias que vinham com eles, do turismo, da recreação, da moda e da exibição”.⁴⁶⁵

A questão do fundamento social do espetáculo é rechaçada por Michel Foucault. O estudo das modalidades de poder da sociedade moderna leva Foucault a afirmar que “nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância”.⁴⁶⁶ Como observa Tony Bennett, Foucault chega a esta conclusão ao analisar o momento em que a punição deixa de ser aplicada como um espetáculo de exibição de poder. Para Bennett, este enfoque limita uma visão mais ampla de uma retórica do poder que deveria também se apoiar no complexo exibicionário – um poder que se manifesta em sua habilidade de organizar e coordenar “uma ordem das coisas” e um lugar para as pessoas em relação a esta ordem.⁴⁶⁷ A combinação entre vigilância e espetáculo, leva Bennett a apresentar, não sem críticas, a sugestão de Graeme Davison de que, se o panóptico é a representação arquitetônica do poder, o Palácio de Cristal, palco da primeira Exposição Universal, reverte o princípio do panóptico na medida em que fixa os olhos da multidão sobre um fascinante conjunto de mercadorias. “O Panóptico foi projetado de um modo que todos pudessem ser vistos; o Palácio de Cristal foi desenhado de modo que todos possam ver”.⁴⁶⁸ Para Bennett, a peculiaridade do complexo exibicionário não deve ser procurada na reversão dos princípios do Panóptico, mas na incorporação de certos aspectos deste princípio (e também do panorama), na formação de uma tecnologia da visão que sirva não para atomizar ou dispersar a multidão, mas para regulá-la. Deste modo, a multidão torna-se visível para si própria, constituindo parte do próprio espetáculo. Neste contexto, o autor reproduz uma instrução do texto “Short Sermon to Sightseers” da Exposição Pan-Americana de 1901: “Por favor, ao passar por estes portões, lembre-se de que você é parte deste show”.⁴⁶⁹ A interatividade antecipada sugere que não há espetáculo sem a mediação do

⁴⁶⁵ Ibid. p. 43-44.

⁴⁶⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006. p. 178.

⁴⁶⁷ BENNETT, Tony. The Exhibitionary Complex. In: DIRKS, N. B., ELEY, G. e ORTNER, Sherry B. (ed.) *Culture / Power / History*. New Jersey: Princeton University Press, 1994. p. 130.

⁴⁶⁸ DAVISON, Graeme. Exhibitions. *Australian Cultural History* (Canberra: Australian Academy of the Humanities and the History of Ideas Unit, A. N. U.), no. 2 (1982/3) 7. apud BENNETT, T. op. cit., p. 128.

⁴⁶⁹ Citado por HARRIS, Neil. Museums, merchandising and popular taste: The struggle for influence. In QUIMBY, I. M. G. (ed) *Material Culture and the Study of American Life*. New York: W. W. Norton, 1978. p. 144. apud BENNETT, T. op. cit., p. 132.

espectador.⁴⁷⁰ O olhar torna-se porta de entrada da experiência moderna e sua formulação algo que pode ser aprendido.

Ampliando as articulações institucionais de poder estudadas por Foucault, Bennett observa que há uma ampla gama de outras instituições – museus de história e ciências naturais, dioramas e panoramas, exposições nacionais e internacionais, além de galerias e lojas de departamento – que serviram de espaço para o desenvolvimento e circulação de novas disciplinas e, também, para o desenvolvimento de novas tecnologias de visão.⁴⁷¹ Deste modo, sugere Bennett, um complexo disciplinar e de relações de poder seria formado a partir das instituições de exibição, em justaposição ao “arquipélago carcerário” desenvolvido por Foucault.⁴⁷² Para Bennett, as instituições que compõem o complexo exibicionário atuam na transferência de objetos e corpos de espaços privados e fechados para arenas públicas onde se constituem em veículos para a inscrição e divulgação de diferentes mensagens de poder para toda a sociedade.⁴⁷³ O olhar passa a ser compreendido em sua dimensão participativa. A exposição ao olhar garante a participação e a interação do homem moderno. Sob este ponto de vista, as Exposições Universais, iniciadas na Londres em 1851, teriam atuado na ordenação de objetos para a inspeção pública e, simultaneamente, na ordenação do público que os inspeciona. A exibição da produção industrial oferecia contrapartida à instrução de uma nova experiência visual.

Neste contexto, cabe chamar a atenção para o destaque dado à questão da visualidade. No espaço das Exposições, as mercadorias e máquinas encontravam-se organizadas de forma a serem vistas, “contempladas como ícones dos novos tempos e do poder de criação e inventiva da indústria humana e não para serem um mercado de compra ou intercâmbio desses mesmos produtos”.⁴⁷⁴ Apesar de se tratarem de modelos bastante simples, na Exposição de Londres em 1851 (Figura 140), foram expostas praticamente todas as máquinas existentes, muitas em operação, para a admiração do público. A gravura de C. T. Dolby (Figura 141) mostra a máquina de dobrar envelopes desenvolvida por Edwin Hill and Warren

⁴⁷⁰ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

⁴⁷¹ BENNETT, T. op. cit., p. 123.

⁴⁷² Id.

⁴⁷³ Ibid. p. 124.

⁴⁷⁴ NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: Centro de Ciências Sociais PUC-Rio, 1986. (datilografado). p. 26.

de la Rue e exibida na Exposição de Londres de 1851 para o encantamento dos visitantes que podiam assistir o processo e ter acesso ao seu resultado: 2700 envelopes por hora. Até então os envelopes eram dobrados manualmente e uma boa produção garantia apenas 2000 peças por dia.



Figura 140. Estandes de máquinas: motores Whitworth e bomba centrífuga Appold. John Johnson Collection. Bodleian Library. University of Oxford. Disponível em: <<http://www.bodley.ox.ac.uk/johnson/exhibition>> (7/02/08).



Figura 141. Máquina de envelopes no estande *De la Rue's Stationery*. John Johnson Collection. Bodleian Library. University of Oxford. Disponível em: <<http://www.bodley.ox.ac.uk/johnson/exhibition>> (7/02/08).

No texto original que acompanha a gravura do estande de máquinas lê-se: “quanto mais podemos diminuir o trabalho do homem, que Deus pretendia como seu castigo, mais próximos estamos de retirar a sua maldição, e mais nos aproximamos da nossa perfeição original”. Esta passagem justifica, em parte a admiração pela máquina, que aqui é retratada como salvadora. O deslumbramento frente às máquinas acompanhou praticamente todas as Exposições realizadas. Na Exposição Universal de 1889 em Paris, os olhares foram assombrados pela

aparente infinita variedade de modelos e aplicações. Nas palavras de um autor contemporâneo:

Há rodas que giram tão rápido que nada mais se distingue de sua forma. O batimento cadenciado das correias de transmissão não cansa os ouvidos, *os olhos têm mil coisas para ver*; é o poema do ferro, desenrolando-se em estrofes feéricas. E que variedade!⁴⁷⁵

Benjamin, ao descrever como as multidões passaram a conhecer o prazer a partir do espetáculo com as Exposições Universais, observa como este deslumbramento era voltado para a visualidade: “tudo olhar, nada tocar”.⁴⁷⁶ Sem dúvida, há nesta idéia a evidência de uma nova constituição perceptiva onde o sentido da visão é privilegiado e reverenciado como porta de entrada de uma nova formulação social para a qual se buscava amplo apoio.

As Exposições Universais apresentam-se como um campo de formação da cultura visual, seja na arquitetura – construída especialmente para o evento ou como parte de uma exibição específica - na ornamentação e no design dos produtos expostos, na organização dos produtos exibidos, e, por fim, nas discussões contemporâneas que acompanharam estas exposições caracterizando, muitas vezes, a pedagogia de uma nova visualidade onde todos os elementos anteriores mesclam-se em uma ampla formulação. Para Siegfried Giedion as Exposições Universais aproximavam-se a *Gesamtkunstwerke* – obras de arte total:

Todas as regiões, e mesmo, em uma retrospectiva, todas as épocas. Da agricultura e mineração, da indústria e das máquinas, mostradas em funcionamento, até as matérias-primas e o material manufaturado, até a arte e o artesanato. Há nisso tudo uma necessidade singular de síntese prematura, que é própria do século XIX também em outros domínios – pensemos na obra de arte total.⁴⁷⁷

A comparação de Giedion parte da intensidade da nova experiência visual, onde se combinam as maquinarias tecnológicas com a arte, os artefatos de guerra com os produtos de moda e os negócios com o prazer e o entretenimento.⁴⁷⁸ Deste modo, consideramos que as Exposições Universais iniciadas no século XIX

⁴⁷⁵ DUMAS, F. G. (org.); FOUCARD (red.). *Revue de l'Exposition universelle de 1889*. Paris: Motteroz/Baschet, 1889. v. 1. p. 222. apud BARBUY, H. op. cit., p. 70. (grifo nosso)

⁴⁷⁶ BENJAMIN, W. *Passagens...* p. 236. [G 16,6].

⁴⁷⁷ GIEDION, Sigfried. *Bauen in Frankreich*. Leipzig e Berlim, 1928. p. 37. apud BENJAMIN, W. *Passagens...* p. 211. [G 2,3].

⁴⁷⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 116.

constituem um palco privilegiado para a observação da construção e pedagogia de uma cultura visual a partir do processo de modernização do ocidente.

4.2. Diversão pedagógica ou pedagogia do entretenimento

O fato de compreendermos as Exposições Universais como difusores de valores ou, ainda, como inculcadores simbólicos⁴⁷⁹ de uma cultura visual moderna, permite-nos sugerir, em relação à cultura visual, a existência de um “projeto pedagógico”, ou pelo menos, uma intenção instrucional por parte dos expositores, homens de negócios e poderes públicos. Este pensamento busca reforço na afirmação de Reberioux de que as exposições colocavam-se como uma tentativa de fazer admitir a industrialização a uma sociedade majoritariamente rural.⁴⁸⁰ Em outras palavras, buscava-se “educar” as massas em relação a um modelo de vida fundamentado na sociedade industrial e esta intenção encontrava-se completamente baseada no estímulo a uma cultura visual nascente. Barbuy observa que os organizadores e cronistas das Exposições Universais, em muitos momentos, “referem-se a suas funções instrutivas”.⁴⁸¹ As mostras específicas sobre história do trabalho, história da habitação, técnicas de higiene e, também, sobre as nações colonizadas, de fato, poderiam referir-se, respectivamente, à história das técnicas de produção industrial e demonstrações das mais recentes tecnologias, como o ferro na arquitetura, mas, também, à apresentação de modos de vidas atrasados – dos colonizados, considerados atados à pré-modernidade – como forma de estabelecer contraste e valorizar o homem moderno.

O princípio pedagógico das exposições era baseado no conceito de “expor idéias para uma audiência ignorante em uma linguagem que ela pudesse entender de modo a exercer influência sobre este público”.⁴⁸² As primeiras Exposições seguiam vários objetivos: aprimorar o gosto da classe média, apresentar opções de melhoramento às manufaturas, e educar e moralizar a classe operária.⁴⁸³ Em 1874,

⁴⁷⁹ BOURDIEU, Pierre et PASSERON, J. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 121. Os autores mencionam violência simbólica e inculcação em contraponto à noção de um aprendizado intuitivo e ingênuo.

⁴⁸⁰ REBERIOUX, M. op. cit., p. 10.

⁴⁸¹ BARBUY, H. op. cit., p. 54.

⁴⁸² GREENHALGH, P. op. cit., 19.

⁴⁸³ Id.

por exemplo, o guia oficial da Exposição de Londres afirmava que o objetivo das exposições não era simplesmente atrair as massas, mas promover “a instrução do público em arte, ciência e manufatura” através da exposição de objetos selecionados.⁴⁸⁴ A preocupação com a educação, presente em todas as exposições, apontava em diversas direções. De um lado, o caráter didático-pedagógico de formar, instruir, levar ao novo, aproximar das descobertas técnicas e científicas e inculcar ideais de cidadania, trabalho e modernidade. De outro lado, surgia também a preocupação com a habilidade técnica e o aprimoramento do profissional da indústria. Em paralelo a este último ponto, buscava-se também o direcionamento do gosto do público no sentido de um “refinamento”, assim como também dos designers e dos demais envolvidos no processo industrial a partir da visualização em termos comparativos com o que era produzido em todo o planeta.

O elemento educacional que apoiava a realização das Exposições favoreceu a ocorrência de diversos congressos e conferências paralelas, algumas acadêmicas e outras direcionadas para a elaboração de propostas e sugestões de caráter convencional e regulador. Já nas primeiras Exposições surgiram proposições como o plano francês de um sistema geral de pesos e medidas, a discussão sobre uma moeda universal, as sugestões para um esquema internacional de cores e uma nomenclatura científico-tecnológica universal.⁴⁸⁵ Estas propostas evidenciam sinais de uma globalização crescente e, de fato, algumas delas surtiram efeito anos depois como, por exemplo, a implantação de um sistema de medidas, adotado em 1875 na Convenção Métrica Internacional.

A partir da Exposição Universal de 1878, realizada em Paris, os congressos internacionais especializados passaram a ser considerados parte integrante das Exposições. Em paralelo ao evento deste ano, realizaram-se 32 congressos que tratavam de assuntos tão diversos como demografia, arquitetura, higiene, homeopatia e propriedade industrial.⁴⁸⁶ Alguns anos depois, na Exposição Universal de 1889 em Paris, os 69 congressos realizados reuniram 20.000 pessoas.⁴⁸⁷ Dentre estes, chama-nos a atenção a realização do Congresso Internacional de Fotografia. O relatório e as atas deste encontro evidenciam os

⁴⁸⁴ *London International Exhibition 1874. Official Guide (Illustrated)*. London, J. M. Johnsons and Sons, 1874. apud GREENHALGH, P. op. cit., p. 19.

⁴⁸⁵ PLUM, W. op. cit., p. 85.

⁴⁸⁶ SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte et RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992. p. 100.

esforços para aproximar a fotografia de bases científicas a partir de discussões relacionadas aos efeitos da luz, às questões relativas à propriedade dos negativos e das reproduções e à uniformização da nomenclatura.⁴⁸⁸ Decisões tomadas neste encontro levaram à supressão de alguns termos como “gliptografia” e “fototípia” e à determinação do emprego do termo “foto”, por sua associação com a ação da luz, aliada à terminação “grafia”. Entre estas duas palavras, deveria ser incluído o vocábulo correspondente ao procedimento, o que resultava em nomes como “fotocromatografia”.⁴⁸⁹ O esforço pela adoção de convenções em áreas de recente desenvolvimento tecnológico, como é o caso da fotografia na Exposição de 1889, sugere, além da visão de um mundo que se pretende globalizado, a compreensão da utilização de novas tecnologias como um elemento fundamental e indispensável na atualização do capital. Mas, acima de tudo, parece demonstrar a necessidade de convenções e acordos simbólicos para o sucesso de implantação desta tecnologia.

Apesar das Exposições realizadas a partir de 1851 apresentarem um viés instrutivo, este não era pensado de forma dissociada do entretenimento: a proposta era “ensinar divertindo”.⁴⁹⁰ Ou seja, o aprendizado deveria ser naturalizado ou estilizado de forma a ocultar as intenções instrutivas, que por sua vez encontravam-se diretamente relacionadas às novas formulações produtivas. A dualidade entre instrutivo e recreativo esteve em grande evidência na Exposição de 1889. De acordo com Barbuy, comentava-se que a exposição parisiense anterior, de 1878, havia sido excessivamente séria, de modo que, na de 1889, o objetivo era “menos instruir os cientistas do que maravilhar os leigos”.⁴⁹¹ O aspecto de entretenimento é evidenciado por Benjamin, para quem o objetivo das exposições era o divertimento das classes trabalhadoras.⁴⁹²

Ao longo do tempo, o espírito enciclopédico foi cedendo espaço ao lúdico e ao espetáculo nas Exposições Universais. Pesavento questiona se estas modificações refletiam a influência do público sobre os organizadores ou se os empresários, homens de ciência e burocratas rendiam-se, “vencidos nos seus propósitos pedagógicos e cientificistas, pela força irresistível da indústria do lazer,

⁴⁸⁷ Ibid., p. 117.

⁴⁸⁸ BARBUY, H. op. cit., p. 34.

⁴⁸⁹ Id. Cf menção ao relatório do Congresso.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 54.

⁴⁹¹ L'Exposition de Paris, 1889, v. 3/4:98. apud BARBUY, H. op. cit., 54.

do lucro fácil da opereta e do parque de diversões”.⁴⁹³ Em nossa opinião, dificilmente se poderá chegar a uma explicação consistente para os desdobramentos e modificações que foram acontecendo no escopo das Exposições Universais. Além do que, o espetáculo parece se encontrar na raiz das Exposições, desde as primeiras mostras, assim como de outros eventos voltados para as massas. O “lazer eminentemente didático” das Exposições é compatível com outras formas urbanas que surgiram no mesmo período, como os parques públicos e de diversões, museus e exposições de curiosidades.

Os laços de lazer e entretenimento que envolviam as Exposições não eram isentos de crítica por parte dos contemporâneos que consideravam o principal intuito do espaço a instrução: “este lado divertido e pueril, esta mistura de bazares, de espetáculos e de barracas forâneas que não atraem a turba senão a desviando de todo pensamento de estudo e que lhe dá uma sedução vulgar [...]”.⁴⁹⁴ Apesar disso, diversas atrações voltadas para a pura diversão eram encontradas em paralelo às finalidades pedagógicas e de divulgação científica das Exposições. Na Exposição Universal de Paris de 1867, havia os cafés-concerto e restaurantes que serviam comidas típicas de várias partes do mundo com jovens garçonetes vestidas com roupas tradicionais. Havia ainda uma rede de *bateaux-mouches* que conduzia a passeios no Sena.⁴⁹⁵ O espaço para a diversão era principalmente um espaço social, onde surgiam as oportunidades para ver e ser visto. As caricaturas da época sugerem que entre os produtos expostos encontrava-se “variado número de moças casadoiras, devidamente acompanhadas por uma conveniente ‘tia’ mais idosa”.⁴⁹⁶

Embora as Exposições, assim como as vitrines dos grandes *magasins*, encontrem-se diretamente relacionadas à busca por “novidades”, as primeiras, como observa Buck-Morss, não eram uma meta financeira em si mesma. Assim, o comércio de mercadorias era menos significativo do que o negócio de entretenimento de massas⁴⁹⁷, ou, se preferirmos, da divulgação pedagógica de uma

⁴⁹² BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX... p. 44.

⁴⁹³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais. Espetáculos da Modernidade do século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 178.

⁴⁹⁴ *Le Correspondant*. Paris, 25 jul. 1867, p. 621. apud PESAVENTO, S. op.cit., p. 129.

⁴⁹⁵ ALTWOOD, John. *The Great Exhibitions*. Londres, Studio Vista, s. d., p. 34. apud PESAVENTO, S. op.cit., p. 129.

⁴⁹⁶ *L'Illustration Française*. Paris, 24 abr. 1867, p. 264. apud PESAVENTO, S. op. cit., p. 129.

⁴⁹⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 118.

nova cultura visual. Além disso, abria-se espaço para a diversão como uma nova espécie de consumo, fundamentada na visualidade. É neste contexto que se compreende porque a organização de exposição de Nova York, de 1853, tenha sido entregue a Phineas Barnum, que havia se tornado conhecido a partir de seus shows de variedade e, principalmente, do circo.⁴⁹⁸ De fato, o entretenimento de massas mostrou-se logo um grande negócio. A Torre Eiffel, em menos de um ano, já havia pagado os seus custos de construção e começava a dar lucro.⁴⁹⁹ É com esta moldura, formulada a partir da contradição entre o educacional e o lúdico, que devemos analisar a participação das Exposições Universais na fixação de uma cultura visual moderna construída ao longo do século XIX.

4.3. O Palácio de Cristal, uma Exposição para todas as nações

A primeira Exposição Universal foi realizada em Londres em 1851 embora, segundo Henry Cole, figura chave do empreendimento, esta idéia tivesse sido sugerida por M. Buffet, então ministro do comércio francês.⁵⁰⁰ Cole, que havia anteriormente trabalhado na organização das exposições nacionais inglesas, obteve o apoio da Rainha Vitória e do Príncipe Albert para organizar *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, uma exposição de “todas as nações”.

Uma comissão de construção foi constituída para organizar o evento e estabeleceu os princípios que deveriam nortear o projeto do prédio da Exposição. Ele deveria compreender em seu espaço algumas das maiores construções existentes no mundo, ser resistente ao fogo e favorecer a entrada de luz a partir do teto. Além disso, deveria poder ser construído em poucos meses com baixo custo por metro quadrado. Aumentando as dificuldades existentes, considerou-se, ainda, a necessidade da construção abrigar quatro grandes olmos existentes no Hyde Park. Em certo sentido, como afirma Greenhalgh, o escopo da proposta

⁴⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 224. [G 9,1].

⁴⁹⁹ Ibid. p. 220. [G 6a,2].

⁵⁰⁰ WAINWRIGHT, Clive. The making of the South Kensington Museum II. Collecting modern manufactures: 1851 and the Great Exhibition. *Journal of the History of Collections*. 14. no. I (2002). London: Oxford University Press. p. 26

praticamente definiu o tipo de prédio.⁵⁰¹ De modo que não constituiu surpresa o fato da maior parte das propostas apresentadas sugerir o uso de ferro e vidro. No entanto, nenhuma das soluções foi considerada pelo comitê de construção que se pôs a trabalhar sobre um projeto que não satisfazia às suas próprias condições.

Neste contexto, entra em cena Joseph Paxton. A história usualmente apresenta Paxton como o jardineiro-chefe do duque de Devonshire, para quem havia construído uma estufa de ferro e vidro. Embora provavelmente este cargo significasse a sua sobrevivência, a simplicidade da condição parece destacar uma genialidade solta no tempo e no espaço: como um jardineiro, ainda que chefe, pode ser capaz de criar uma das mais importantes construções do século XIX? De fato, Paxton, além de seu envolvimento com paisagismo, era um atento observador dos avanços obtidos nas construções com ferro e vidro e um grande conhecedor de estruturas e solucionador de problemas técnicos de arquitetura.⁵⁰²

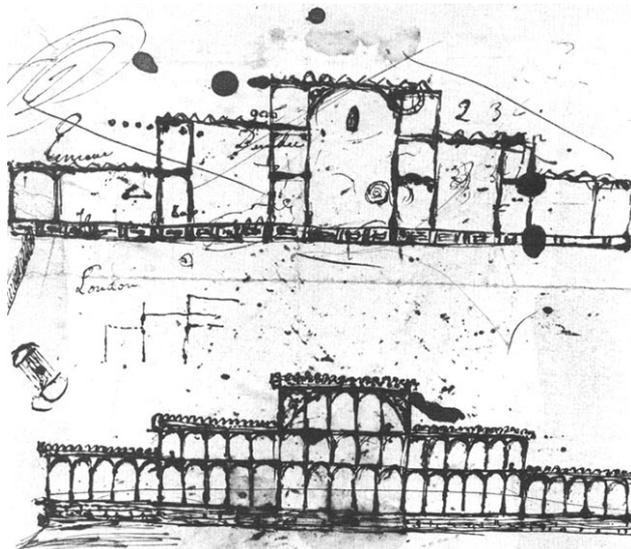


Figura 142. Desenhos originais do Palácio de Cristal por Joseph Paxton. 11 June 1850.
Disponível em: The Victorian Web
<<http://www.victorianweb.org/history/1851/8.html>> (17/03/08)

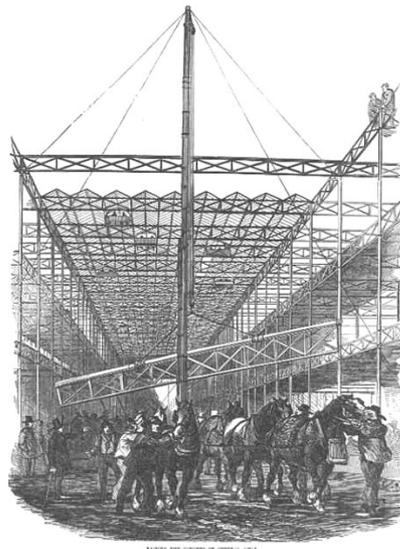


Figura 143. Levantando a viga mestra do corredor central. Construção do Palácio de Cristal. *The Illustrated London News*, 1851. Disponível em
<<http://www.victorianweb.org/history/1851/40.html>> (17/03/08)

O projeto de Paxton, cujos esboços foram preservados (Figura 142), não se encontrava entre os 233 apresentados à comissão de construção, mas obteve apoio público após ser divulgado no *Illustrated London News*. Sua proposta gerou uma

⁵⁰¹ GREENHALGH, P. op. cit., p. 150-151.

impressão favorável pela segurança contra fogo, claridade, rapidez de montagem e baixo custo.⁵⁰³ Como observa Walter Benjamin, “a primeira exposição universal e a primeira construção monumental de vidro e ferro!”.⁵⁰⁴ De fato, a própria construção do Palácio de Cristal representava o modo de produção do século XIX. Ele foi pré-fabricado, produzido em partes padronizadas por fornecedores locais e montado em tempo recorde. Embora a comissão de construção não tivesse especificado claramente a existência temporária do prédio, a possibilidade de desmontagem rápida ao final do evento era bem vista.⁵⁰⁵ A construção do Palácio de Cristal foi acompanhada pelo público, principalmente através da imprensa. As etapas eram ilustradas no *The Illustrated London News*: o levantamento da viga mestra puxada por cavalos (Figura 143), o transepto (Figura 144), o telhado (Figura 145), etc.



Figura 144. Coluna do transepto. Construção do Palácio de Cristal. *The Illustrated London News*, 1851. Disponível em *The Victorian Web* <<http://www.victorianweb.org/history/1851/39.html>> (17/0308).

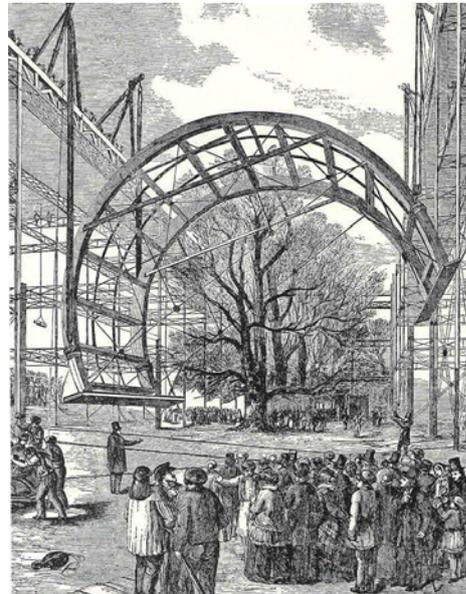


Figura 145. Levantando o telhado. *Illustrated London News*, 11 de dezembro de 1850. In: BRIGGS, Asa. Exhibiting the Nation. *History Today*, January 2000. p. 18

Em termos formais e construtivos, pode-se afirmar que o Palácio de Cristal era absolutamente avançado para a sua época, tendo sido considerado um triunfo da lógica principalmente pela sua completa independência de antigas tradições

⁵⁰² The Crystal Palace and the Great Exhibition, in *Art and Industry*, Open University A100 course material by Aaron Scharf. Great Britain: Open University Press, 1971. p. 51-53.

⁵⁰³ BENJAMIN, W. *Passagens...* p. 213. [G 2a,8].

⁵⁰⁴ *Ibid.* p. 212. [G 2a,7].

⁵⁰⁵ A garantia de retirada do prédio ao final do evento, buscava atender às queixas e petições impetradas contra a localização do evento em uma área exclusivamente residencial da cidade.

arquitetônicas.⁵⁰⁶ Na visão da imprensa contemporânea, o enorme número de unidades padronizadas⁵⁰⁷ deveria funcionar como um “mecanismo perfeito”⁵⁰⁸; também a arquitetura já era vista um pouco como máquina. O princípio da pré-fabricação, que tornou possível o empreendimento, foi capaz de produzir um novo efeito estético, a partir da associação entre uniformidade e monumentalidade. Além disso, o contraste entre a malha modular de vidro e ferro e a organicidade da folhagem das árvores também era impactante. Um daguerreótipo realizado à época da Exposição (Figura 146) sugere a dimensão do que poderia ser experienciado pelos contemporâneos: a monumentalidade opressiva e contagiante das formas modernas experienciadas pela primeira vez.



Figura 146. Daguerreótipo do interior do Palácio de Cristal. John J E Mayall, 1851. Disponível em: <<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Dsmayall.htm>> (2/09/07).

As novas tecnologias de impressão possibilitaram inúmeras representações do pavilhão. Diversas aquarelas e reproduções litográficas do Palácio de Cristal eram produzidas para representar a grandeza da construção (Figura 147 e Figura 148). Algumas reproduções, além de trazerem diferentes pontos de vista, utilizam técnicas novas ou pouco empregadas anteriormente. É o caso da vista do Palácio

⁵⁰⁶ PEVSNER, Nicolaus. *High Victorian Design. A study of the Exhibits of 1851*. London: Architectural Press, 1951. p. 15.

⁵⁰⁷ Segundo Pevsner, baseado em uma palestra dada por Paxton no inverno de 1850-1851, foram 6.024 colunas de 15 pés de comprimento, 3.000 vigas de sustentação das galerias, 1.245 vigas em ferro forjado e 1.073.760 pés quadrados de vidro. PEVSNER, N. op. cit., p. 15.

de Cristal e seu entorno o Hyde Park (Figura 149). George Baxter, autor do trabalho, obteve a patente do processo que utilizava tinta a óleo sobre blocos de madeira ou metal em relevo. A seqüência de impressão era realizada sobre uma base pré-gravada em metal ou litografia. No exemplo aqui reproduzido, foram utilizados dez blocos de tinta. As reproduções eram vendidas em um estande na própria Exposição.⁵⁰⁹



Figura 147. Vista geral do Palácio de Cristal. *Dickinson's comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851: from the originals painted for H.R.H. Prince Albert / by Messrs Nash, Haghe, and Roberts, R.A. London: Dickinson, Brothers, 1854.*

Disponível em: National Museum of Science & Industry
<<http://www.ingenious.org.uk>> (2/09/07)



Figura 148. Exterior do Palácio de Cristal com Kensington Gardens', 1851. Litografia de Augustus Butler a partir de desenho original. National Museum of Science & Industry
<<http://www.ingenious.org.uk>> (2/09/07)



Figura 149. *The Great Exhibition*. Impressão em óleo por G. Baxter. Disponível em:
<<http://spencer.lib.ku.edu/exhibits/greatexhibition/fairy.htm>> (17/03/08).

Outro exemplo interessante de material impresso é encontrado no rolo de quase nove metros de comprimento, desenvolvido pela equipe do *Illustrated London News*, com diversas cenas da Exposição (Figura 150). Ao contrário das peças anteriores, as ilustrações do *Grand Panorama of the Great Exhibition of All*

⁵⁰⁸ *Journal of Design and Manufactures*, vol. 4, 1850/1851, p. 30 apud PEVSNER, N. op. cit., p. 15.

⁵⁰⁹ Crystal Palace <http://spencer.lib.ku.edu/exhibits/greatexhibition/fairy.htm>. Acesso em 18 de março de 2008 às 10:47h.

Nations não se propunham a ser afixadas como um quadro, mas proporcionar uma visão panorâmica do evento para quem se propusesse a desenrolar a peça.



Figura 150. "Grand Panorama of the Great Exhibition of All Nations". *Illustrated London News*. 1851. Friends of the Library Fund, Cooper-Hewitt, National Design Museum Library. Disponível em: Smithsonian Institution Libraries. <<http://www.sil.si.edu>> (17/03/08)

Muitas reproduções do Palácio de Cristal eram vendidas como *souvenirs*, embora o cartão postal viesse a surgir apenas em 1869, na Áustria.⁵¹⁰ Diversos objetos recebiam estampas ou ilustrações de modo a servir a este mesmo fim, como, por exemplo, lenços ilustrados (Figura 151), abridor de envelope (Figura 152) e caixa para charutos com imagem do Palácio de Cristal (Figura 153). A diversidade e profusão deste tipo de artefato sinalizam dentro de uma moderna cultura visual urbana, a reprodução de massa e os tímidos avanços do turismo. Serviam também como comprovar a participação no evento (o que Barthes posteriormente atribuiu à fotografia como um “estive lá”), fazendo este acontecimento prolongar-se para além do seu tempo. Além disso, os *souvenirs* forneciam evidência para o que Benjamin chama de “compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande”,⁵¹¹ podendo ser interpretados como “dispositivos para registrar e conservar rastros”.⁵¹² Segundo Benjamin, para romper a anonimidade da vida urbana, buscavam-se rastros de individualidade “entre quatro paredes”:

“É como se fosse questão de honra não deixar de se perder nos séculos, se não o rastro dos seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios. Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas”.⁵¹³

⁵¹⁰ ALMEIDA, Cícero Antônio F. de, VASQUEZ, Pedro Karp. *Selos postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003. p. 30.

⁵¹¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charle Baudelaire...* p. 43.

⁵¹² BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 261. [I 7,6].

⁵¹³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charle Baudelaire...* p. 43.



Figura 151. Lenço para *souvenir*, com impressão de caricaturas de estrangeiros e ingleses, dentre estes o Príncipe Albert e Joseph Paxton. John Johnson Collection. Bodleian Library. University of Oxford. Disponível em: <<http://www.bodley.ox.ac.uk/johnson/exhibition/>> (21/07/07).



Figura 152. Abridor de envelopes. Lembrança da *Great Exhibition*. John Johnson Collection. Bodleian Library. University of Oxford. Disponível em: <<http://www.bodley.ox.ac.uk/johnson/exhibition/>> (21/07/07).



Figura 153. Caixa para charutos. Lembrança da *Great Exhibition*. John Johnson Collection. Bodleian Library. University of Oxford. Disponível em: <<http://www.bodley.ox.ac.uk/johnson/exhibition/>> (21/07/07).



Figura 154. Navalha Sheffield Town. Produzida por Hawcroft & Sons para a Exposição de 1851, com o propósito de demonstrar a habilidade dos artesãos da companhia. O Palácio de Cristal aparece reproduzido na lâmina. *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970. p. 222

O evento da Exposição de 1851 produziu forte impacto nos contemporâneos e os impressos e *souvenirs* atuaram de forma simbólica na sua divulgação. Estruturas similares foram construídas em feiras de Dublin, Nova York (Figura 155), Munique e Amsterdã e sua forma, durante muito tempo, serviu de inspiração para artefatos de diversos tipos, como a gaiola que vemos reproduzida no folheto publicitário (Figura 156).



Figura 155. Palácio de Cristal de Nova York para a Exposição da Indústria de todas as Nações. Litografia, 1853. Harry T. Peters 'America on Stone' Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution. Disponível em: <<http://americanhistory.si.edu/petersprints>> (2/09/07)

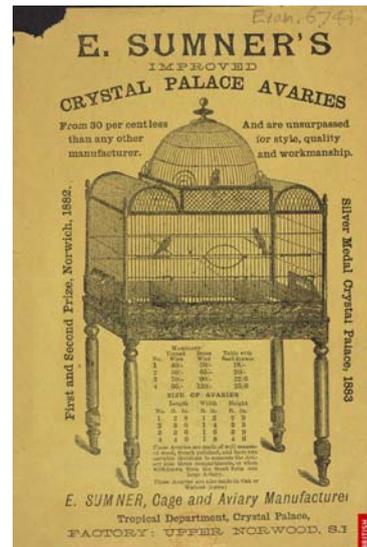


Figura 156. Folheto de fabricante de gaiolas. Evanion Collection of Ephemera. Collect Britain. The British Library. Disponível em: <<http://www.collectbritain.co.uk>> (17/03/08)

A presença destes objetos e reproduções nas casas contemporâneas irradiava efeitos bem longe do Palácio de Cristal. Benjamin cita um autor alemão contemporâneo que apresenta a dimensão do sonho sugerido pelas novas possibilidades da vida material:

“Eu mesmo me lembro de quando, em minha infância, a notícia do Palácio de Cristal chegou até nós na Alemanha, como as reproduções eram pregadas nas paredes de salas burguesas em longínquas cidades provincianas. Tudo aquilo que imaginávamos de antigos contos de fadas com suas princesas em caixões de cristal, com suas rainhas e elfos que habitavam casas de cristal, tudo isto se materializou... e estas impressões duraram décadas”.⁵¹⁴

Em meio à profusão de imagens produzidas para retratar a modernidade do Palácio de Cristal há poucas evidências fotográficas. Esta tecnologia, criada em 1839, ainda não encontrava condições favoráveis de reprodução, sendo usada muitas vezes apenas como base para a criação de uma gravura. Apesar disso, apenas quatro anos depois do evento, em 1855, durante a remontagem do Palácio de Cristal em Sydenham ao sul de Londres, o fotógrafo Philip Henry Delamotte produziu importantes imagens que retratam não apenas a grandiosidade do prédio de Paxton, mas também alguns detalhes surpreendentes. As fotos que acentuam as perspectivas (Figura 157, Figura 158), ressaltam sua magnitude. A delicadeza dos

⁵¹⁴ Julius Lessing, *Das halbe Jahrhundert der Westausstellungen*, Berlim, 1900, pp. 6-10 apud BENJAMIN, . *Passagens...* p. 219-220. [G 6; G 6^a,1].

ornamentos utilizados indica um esmero dentro da simplicidade (Figura 159, Figura 160)

As fotografias de Delamotte apresentam uma outra dimensão do Palácio de Cristal, inclusive, em sua relação com a figura humana (Figura 159). Parece que ao expor a remontagem do edifício, com vigas de ferro espalhadas pelo chão e as estátuas ainda não posicionadas, as entranhas da construção moderna se fazem evidentes – longe dos drapeados e dos objetos excessivamente ornamentados que eram vistos na exibição.

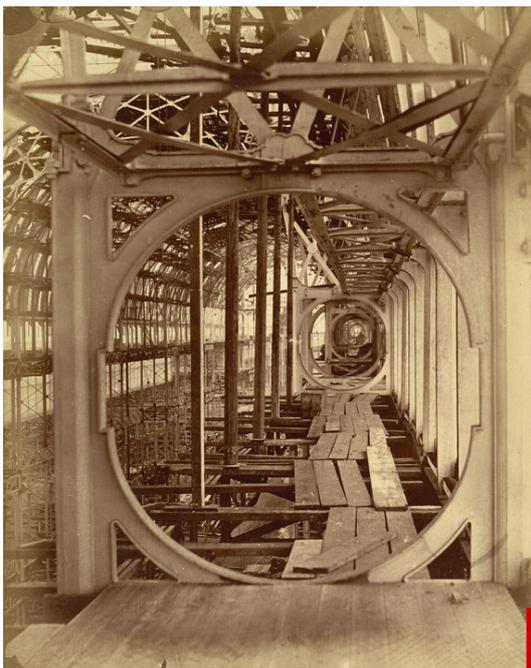


Figura 157. Galeria superior. Palácio de Cristal. Philip Henry Delamotte, impressão fotográfica, 1855. The British Library Board. Disponível em: <<http://www.collectbritain.co.uk/>> (17/03/08)



Figura 158. Conjunto de esculturas. Palácio de Cristal. Philip Henry Delamotte, impressão fotográfica, 1855. The British Library Board. Disponível em: <<http://www.collectbritain.co.uk/>> (17/03/08)



Figura 159. Palácio de Cristal. Philip Henry Delamotte, impressão fotográfica, 1855. The British Library Board. Disponível em: <<http://www.collectbritain.co.uk/>> (17/03/08)



Figura 160. Detalhe da Figura 159

As fotografias de Delamotte ressaltam a natureza proto-moderna de um dos mais importantes prédios do século XIX (Figura 161), deixando evidente a sua influência sobre as construções e eventos posteriores. Neste contexto, é importante destacar que sua forma foi obtida a partir das necessidades apresentadas e sem vínculos históricos com estilos anteriores. No entanto, nem todos consideravam a construção uma maravilha do mundo moderno e o prédio foi muito criticado em sua própria época. Profecias macabras espalhavam ameaças: o vento poria o prédio abaixo, a vibração do movimento das pessoas destruiria a construção e a expansão do ferro, com o calor do sol, aniquilaria o empreendimento. O arquiteto e teórico Augustus Welby Northmore Pugin chamou o Palácio de Cristal de “monstro de vidro”. Para Carlyle era uma “enorme bolha de sabão” e para Ruskin uma “estrutura de pepino”⁵¹⁵ ou ainda, apenas uma “estufa”.⁵¹⁶ A crítica maldosa de Ruskin carregava um elemento de verdade já que Joseph Paxton havia anteriormente construído imensas estufas para o Duque de Devonshire. Entre os arquitetos que escreviam no *Journal of Design and Manufactures* sobre o Palácio de Cristal em 1851, alguns se mostravam chocados com o padrão de gosto demonstrado: “a ausência de qualquer princípio de design ornamental é evidente” e “o gosto dos produtores não é educado”.⁵¹⁷



Figura 161. O transepto central. Palácio de Cristal. Philip Henry Delamotte, impressão fotográfica, 1855. The British Library Board. Disponível em: <<http://www.collectbritain.co.uk/>> (17/03/08)

⁵¹⁵ Apud PEVSNER, Nicolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 13.

⁵¹⁶ <http://spencer.lib.ku.edu/exhibits/greatexhibition/sydenham.htm>. Acesso em 22/7/2002 às 9:45 h.

⁵¹⁷ Apud PEVSNER, N. *Origens...* p. 11.

O final do evento foi acompanhado por uma grande discussão em relação ao que deveria ser feito com a estrutura em ferro e vidro. Alguns exaltavam a permanência do prédio no local da Exposição. Autoridades americanas sugeriam seu traslado para os Estados Unidos e um arquiteto apresentou um projeto de reaproveitamento do material em uma torre de mais de 300 metros, a ser construída com o auxílio de elevadores a vapor. Em 1854, o Palácio de Cristal foi reinaugurado em Sydenham como um espaço de eventos e concertos tendo sido destruído por um incêndio em 1936. Ao tomar conhecimento do processo de transferência do prédio, John Ruskin escreveu um artigo onde criticou a apoteose do ferro e do vidro e o excesso de devoção à mecânica da construção. Para este autor, embora estas obras mereçam admiração, não se trata do mesmo tipo de admiração devotada à poesia e à arte.⁵¹⁸

As críticas não afastaram o público que comparecia em massa garantindo o lucro do investimento. Em 1851, atraídas por passagens e acomodações acessíveis, pessoas que nunca haviam antes viajado lotaram o Palácio de Cristal. Todo mundo corria para ver a primeira Exposição Universal (Figura 162). Além disso, como mencionamos anteriormente, algumas manufaturas estimulavam a visita de seus empregados com o intuito pedagógico de ampliação dos conhecimentos práticos relacionados aos processos e materiais industriais, mas, também de forma sub-reptícia de “convencimento das virtudes do capitalismo”.⁵¹⁹ As visitas eram incentivadas para todas as camadas da população. Para isso, de um lado, se impuseram restrições – bebidas alcoólicas e animais eram proibidos – e dias de preços especiais (*shilling days*). Os cartunistas dos jornais da época se deliciavam em exibir a admiração de pessoas mais simples e de áreas rurais com o mundo novo que se abria à sua frente (Figura 163).

⁵¹⁸ RUSKIN, John. The opening of the Crystal Palace. In: SCHARF, Aaron et al. (ed.). *Industrialisation and Culture. 1830-1914*. London: The Open University Press, 1970. p. 298.

⁵¹⁹ PESAVENTO, S. op. cit., p. 120.

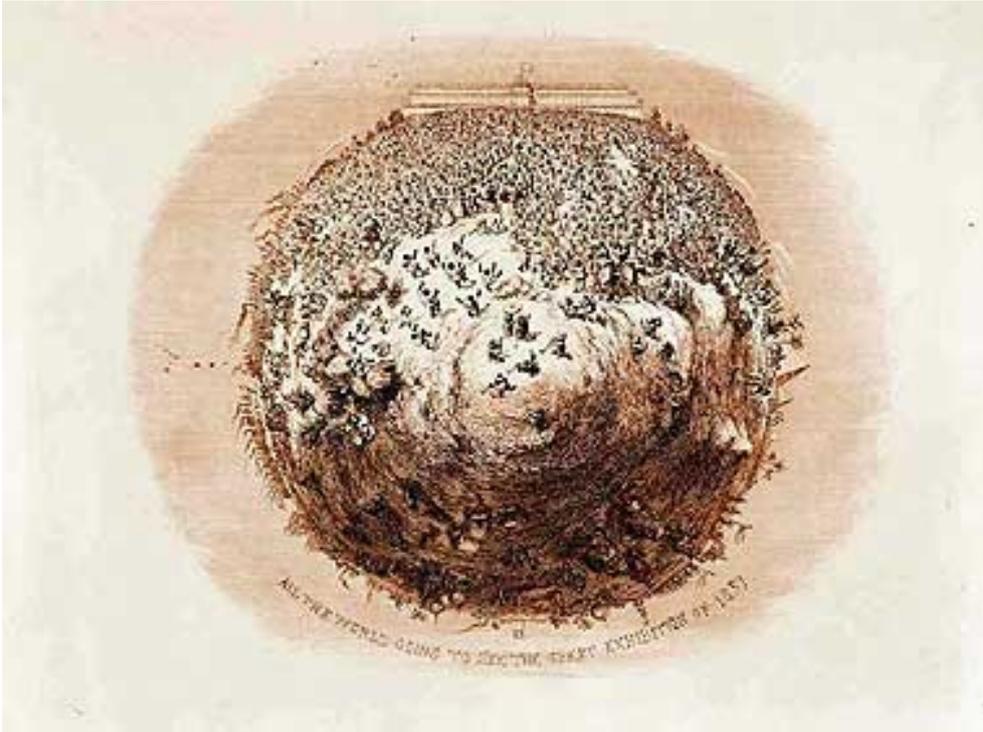


Figura 162. *All the World Going to See the Great Exhibition of 1851*, George Cruikshank (1792-1878), 1851. Disponível em: <<http://www.museumoflondon.org.uk/archive/exhibits>> (3/06/07).



Figura 163. *Agricultores na Exibição*. In: *The Illustrated London News* (19 July 1851): 101. Disponível em: *The Victorian Web* <<http://www.victorianweb.org/>> (22/03/08)

Estima-se que seis milhões de pessoas passaram pela primeira Grande Exposição de Londres ao longo de cinco meses e meio, embora apenas 1% destes teriam vindo de outros países, predominantemente da França.⁵²⁰ As gravuras abaixo ilustram esta enorme movimentação. Enquanto a Figura 164 mostra uma rua de Londres apinhada de pessoas onde quase nada se vê além da multidão, a Figura 165 apresenta uma Manchester deserta. Todo mundo estava indo ver a

grande exposição, como na gravura de George Cruikshank (Figura 162) onde um aglomerado de pessoas caminha na direção do Palácio de Cristal. O público afluía em massa às exposições para se maravilhar com as novidades do mundo dos bens: “A Europa se desloca para ver mercadorias”, afirma Taine em 1855.⁵²¹



Figura 164. Londres em 1851. The Great Exhibition. John Johnson Collection. Bodleian Library. University of Oxford. Disponível em: <<http://www.bodley.ox.ac.uk/johnson/exhibition>> (21/06/07)

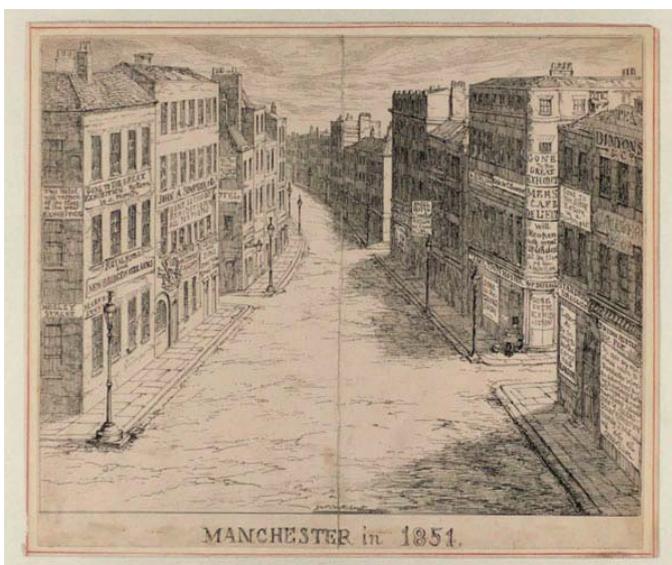


Figura 165. Manchester em 1851. The Great Exhibition. John Johnson Collection. Bodleian Library. University of Oxford. Disponível em: <<http://www.bodley.ox.ac.uk/johnson/exhibition>> (21/06/07)

⁵²⁰ Museum of London. *World city. Did people visit the Great Exhibition?* <http://www.museumoflondon.org.uk/archive/exhibits/worldcity/level4.asp?i=sm&shop=5&sub=95&baseqs=i%3Dsm>

⁵²¹ Hippolyte Adolphe Taine (1828 - 1893), crítico e historiador francês em citação apresentada por BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX...* p. 43

Trinta e oito anos depois, uma outra construção em ferro pré-fabricado, desta vez para a Exposição Universal de Paris em 1889, também atraiu a mesma onda de críticas. Tratava-se do projeto da Torre Eiffel, um monumento - arquitetônico e simbolicamente voltado para a racionalidade e o progresso científico. Em 14 de fevereiro de 1887, o periódico *Le Temps* trouxe uma carta aberta assinada por diversos artistas como Charles Gounod, Victorien Sardou, Alexandre Dumas, François Coppée, Leconte de Lisle, Guy de Maupassant, Sully Prudhomme, Eugène Guillaume, dentre outros.⁵²² Este texto expressava a indignação contra a Torre Eiffel que, segundo seus signatários, ignorava o gosto e a história franceses em nome de uma “inútil e monstruosa Torre Eiffel”, já batizada de “torre de Babel”. Os artistas procuravam alertar contra a construção de uma “gigantesca e negra chaminé de usina” que viria a esmagar, com seu volume bárbaro, a Notre-Dame, a Sainte-Chapelle, a Torre Saint-Jacques [...] “todos os nossos monumentos humilhados, todas as nossas arquiteturas diminuídas”. Na mesma publicação, Gustave Eiffel apresentou sua defesa. Em primeiro lugar, formalizou sua crença na beleza e harmonia das formas da sua construção para levantar a questão de que, na medida em que este era um projeto desenvolvido por engenheiros, acreditava-se que a beleza não seria uma preocupação. Eiffel rebatia perguntando se “nas nossas construções, ao mesmo tempo em que fazemos o sólido e o duradouro, também não nos esforçamos para fazê-las elegantes?”.⁵²³ Para Eiffel, o primeiro princípio estético da arquitetura trata da determinação de suas linhas essenciais a partir da adequação à sua destinação, no caso da Torre, sua resistência contra o vento. Eiffel prosseguia afirmando que uma vez pronta, a Torre viria a ser a mais alta estrutura construída pelo homem e que, também por isso, seria motivo de admiração e nunca de vergonha como sugeriam os artistas. Para finalizar, Eiffel considera que era chegada a hora de mostrar que a França não era apenas o país do divertimento, mas também dos engenheiros e construtores que edificavam os monumentos da indústria moderna. O periódico questiona quem tem razão: “artistas ou engenheiros”? Apesar de alguns signatários terem se rendido posteriormente aos encantos da Torre, ainda pairam algumas questões sobre esta disputa. A primeira pergunta que fazemos é se realmente os artistas encontravam-se dissociados dos “avanços modernos”.

⁵²² *Le Temps*. Paris, 14 février 1887.

Haveria uma descontinuidade entre a modernização industrial e a cultura moderna? Se respondermos afirmativamente a esta primeira questão, em que medida, isto teria dificultado uma aproximação entre arte e indústria? Se considerarmos que cabe aos artistas uma forma de “antecipação” da realidade através da arte, esta divergência parece criar uma clivagem definitiva, uma separação de caminhos entre arte e “arte aplicada” onde, mais tarde, alinhou-se o design. Neste momento, no entanto, a presente questão sugere uma contradição da modernidade que ressalta a discussão sobre os contrastes que acompanham a formulação do olhar moderno, um dos motes da nossa tese. De um lado a eficiência da máquina, do ferro, das formas limpas e precisas. De outro, a ebulição de uma cultura fragmentada e efervescente, caótica e entrópica. O olhar moderno se constrói através dos rápidos movimentos sacádicos entre estas duas formulações.

4.3.1. O Brasil nas festas da modernidade

Embora o Brasil tenha iniciado sua participação oficial nas Exposições Universais apenas em 1862 na Exposição de Londres⁵²⁴, houve uma modesta participação já na Primeira Exposição de 1851 com quatro expositores.⁵²⁵ Na Exposição realizada em Paris, em 1855, independente da participação oficial, o Brasil, ao lado do Paraguai e das Repúblicas do Prata, exibiu matérias-primas minerais, vegetais e animais, em uma atuação incipiente onde, segundo um membro da comissão brasileira encarregada de avaliar a exposição parisiense, “teria sido mais acertado e prudente proibir-se que se mandasse um só produto que lembrasse o nome do Brasil; ao menos não teríamos este desprazer e teríamos brilhado pela ausência”.⁵²⁶

Ao receber uma comunicação da exposição de objetos da indústria que aconteceria em Londres no ano de 1862, o Brasil iniciou negociações para a participação no evento. Ficou decidido que se realizariam exposições regionais preparatórias de uma exposição nacional, para só então selecionar os produtos que

⁵²³ Id.

⁵²⁴ PEREIRA, M. op. cit., p. 84.

⁵²⁵ SCHROEDER-GUDEHUS, B. op. cit., p. 60.

representariam a nação brasileira em Londres.⁵²⁷ A morosidade das negociações e os entraves burocráticos adiaram as exposições provinciais para novembro de 1861 e a Primeira Exposição Nacional aconteceu no mês seguinte no prédio da Escola Central do Largo de São Francisco. O evento contou com a presença da família real e a execução da Marcha da Indústria, composta especialmente pelo maestro Antonio Carlos Gomes.⁵²⁸ Apesar disso, lamentou-se a “quase total ausência de inventos” na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, a primeira a ser realizada em um país em desenvolvimento.

A idéia de levar o Brasil a participar das festas da modernização e do progresso aparecia como uma possibilidade de, mesmo correndo o risco de expor suas fraquezas às nações avançadas, atrair a atenção de investidores estrangeiros. De forma contraditória, pairava um desejo de mudança e inovação, lado a lado com a manutenção de um regime escravista voltado para a exportação de produtos agrícolas. Pesavento observa que, na medida em que a agricultura era o principal fundamento da riqueza do país, era nela que a nação investia. A cultura moderna pretendida era voltada para o desenvolvimento de base agrícola⁵²⁹, deste modo, a busca pela renovação tecnológica voltava-se para métodos, fabricação de instrumentos e máquinas para a agricultura. De fato, empreendimentos como a agricultura e a criação de gado eram considerados indústrias, assim como as atividades extrativas ou de coleta. À época, o sentido do termo indústria era amplo e compreendia “toda e qualquer forma de atividade humana, independente do grau de beneficiamento, do emprego de tecnologia ou das relações sociais subjacentes”.⁵³⁰ Deste modo, no Brasil, o desejo de melhoramento dos “processos industriais” desconsiderava questões como a divisão de tarefas e produção em massa, levando em conta a produção de café e açúcar. Além disso, o fato do Brasil contar com um reduzido mercado de mão-de-obra livre reforçou uma série de diferenças em relação às Exposições européias como, por exemplo, a preocupação em seduzir a elite local para “os novos caminhos que se abriam com o progresso técnico e que reverteriam em vantagens econômicas concretas”.⁵³¹ Em outras

⁵²⁶ *Auxiliador da Indústria Nacional*, n. 23, jul. 1855 – jan. 1856, p. 320. Nota 1. apud PESAVENTO, S. op. cit., p. 97.

⁵²⁷ PESAVENTO, S. op. cit., p. 99.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 107.

palavras, a participação do Brasil nas Exposições procurava, em primeiro lugar, dirigir a atenção da elite local e, em segundo lugar, atrair a participação da economia estrangeira. Das intenções educativas que permeavam as Exposições Universais, não há sinais. No Brasil, a cultura moderna era ministrada apenas às elites.

A Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1861 não cumpriu com sucesso o seu papel de selecionar produtos para a Exposição londrina do ano seguinte. O Rio Grande do Sul, por exemplo, não conseguiu enviar os seus produtos em tempo hábil para a Exposição da Corte.⁵³² Como observa Pesavanto, os nomes dos expositores da Exposição Nacional não remetem à manufaturas, mas às estâncias ou fazendas onde se realizavam trabalhos manuais sem fins lucrativos. De uma maneira geral, o beneficiamento destes produtos era “obra do trabalho manual e da virtualidade técnica de um artesão, integrado a uma atividade primária dominante”.⁵³³ As raras exceções eram encontradas em alguma pequena manufatura de couro ou no processo de conservação de carne e, definitivamente, não foram estes tímidos esforços que marcaram a participação do Brasil na Londres de 1862. As máquinas descritas foram apresentadas em “estampas photographicas” porque não havia espaço para acomodar os artefatos no local destinado aos produtos do Brasil.⁵³⁴ O país se fez representar por objetos como “um quadro feito a bico de agulha sobre o fundo de um prato de porcelana branca, enfumaçado a luz de um candeeiro, feito e exposto pelo Sr. C. Schlapritz, provincia de Pernambuco” (Figura 166). Uma ilustração do estande do Brasil em Londres apresenta peles de animais, redes, chapéus e botas (Figura 167). Deste modo, frente ao avanço técnico e científico exposto pelas nações europeias, é compreensível que ao Brasil coube a identificação com o “exótico”.

⁵³² Ibid., p. 108.

⁵³³ Ibid., p. 109.

⁵³⁴ Catálogo dos productos nacionaes e industriaes remetidos para a Exposição Universal de Londres. In: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro, Confraria dos amigos do livro, 1977. p. 125



Figura 166. “Quadro feito a bico de agulha...”
Recordações da Exposição Nacional de 1861.
Reprodução do álbum de 1861. Rio de Janeiro:
Confraria dos Amigos do Livro, 1977.



Figura 167. O Brasil na Exposição
Internacional de Londres. *Recordações da*
Exposição Nacional de 1861. Reprodução do
álbum de 1861. Rio de Janeiro: Confraria dos
Amigos do Livro, 1977.

Em 1873 uma outra exposição nacional foi realizada com o mesmo objetivo de selecionar produtos para a Exposição Universal, desta vez a ser realizada neste mesmo ano em Viena. Este evento deixou claro que mesmo a Exposição Nacional não refletia a realidade do que era produzido no país. Se, por um lado, a pequena indústria não encontrava estímulo para participar do evento, de outro lado, a maior parte dos produtos expostos jamais era encontrada no mercado e pareciam ser produzidos unicamente para a exposição.⁵³⁵ Neste contexto, as Exposições Universais aparentam vincular-se mais ao imaginário da indústria do que à própria indústria.

As excentricidades da participação do Brasil nas Exposições Universais atingem seu ápice em 1889, na Exposição Universal de Paris. A comemoração dos cem anos da Revolução Francesa e de seus valores de liberdade, igualdade e fraternidade, levou o Império do Brasil, assim como as demais monarquias, à recusa em uma participação oficial. No entanto, isso não excluiu uma participação oficiosa com a iniciativa privada recebendo subsídios financeiros.⁵³⁶ Mas, isso não significa que a decisão de levar o Brasil à Exposição tenha sido simples. Ao contrário. De um lado, argumentava-se que esta participação seria um luxo desnecessário, envolvendo grandes gastos para um evento que privilegiava maquinarias, técnicas e produção fabril, setores incipientes no Brasil. De outro,

⁵³⁵ PESAVENTO, S. op. cit., p. 143.

⁵³⁶ GOMES, Angela de Castro. O 15 de novembro. In: GOMES, A. C.; PANDOLFI, D. C.; ALBERTI, V. A (coord.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, CPDOC, 2002. p. 25.

argumentos favoráveis defendiam a necessidade de fazer o país conhecido e respeitado internacionalmente, de modo a atrair investimentos estrangeiros.

Desde suas primeiras participação nas primeiras Exposições, o parque fabril brasileiro havia crescido e aperfeiçoado alguns de seus processos, aproximando o país do que era considerada “civilização ocidental”.⁵³⁷ A participação do Brasil na Exposição Universal de 1889 tinha a pretensão de evidenciar a existência de “produtos nitidamente industriais, compatíveis com os fins do encontro internacional, e que atestassem o desenvolvimento que o país atravessava”.⁵³⁸ Um concurso para a escolha do pavilhão do Brasil optou por um edifício “nada exótico na sua fachada exterior”⁵³⁹ de inspiração espanhola. O interior era de ferro aparente e sobre ele assentava uma cúpula envidraçada com pintura interna em ouro. O Brasil instalou-se um pouco depois da abertura da Exposição no Campo de Marte, bem ao lado da Torre Eiffel. Esta proximidade, que em um primeiro momento pareceu uma vantagem, acabou por tornar acanhado o pavilhão brasileiro diante da monumentalidade da Torre.⁵⁴⁰ Uma observação atenta da planta do Campo de Marte incluída no álbum de fotografias da participação do Brasil dedicado pela Comissão Geral a sua Alteza Imperial⁵⁴¹, que hoje faz parte da Coleção Iconográfica do Museu do Itamaraty no Rio de Janeiro, nos permitiu algumas considerações. De fato, a área do pavilhão brasileiro encontra-se ao lado do pilar oeste da Torre Eiffel. A área construída e que aparece na maior parte das fotos e ilustrações (Figura 168) parece, na planta, ocupar menos de um terço do tamanho dos pavilhões do México e da Argentina que se encontram nas proximidades. Mas, há um pequeno detalhe. A área ocupada pelo Brasil expande-se para além do prédio principal. Havia ainda um quiosque para degustação de café ao lado de um lago artificial mantido a 30 graus para a exibição da exótica vitória-régia e que acabou sendo o grande destaque da participação do Brasil. No canto esquerdo da foto do lago (Figura 169) vemos alguns utensílios, como louças e bules, provavelmente utilizados na degustação do café.

⁵³⁷ PESAVENTO, S. op. cit., p. 189.

⁵³⁸ Ibid., p. 191.

⁵³⁹ LES MERVEILLES DE L'EXPOSITON DE 1889. Paris: Librairie Illustrée, 1890. p. 483.

⁵⁴⁰ GOMES, A. op. cit., p. 26.

⁵⁴¹ As fotografias aqui reproduzidas foram tomadas pela autora no Palácio do Itamaraty. As manchas de envelhecimento das mesmas foram reproduzidas do mesmo modo que foram captadas. A autora optou por não realizar nenhum tipo de restauro no material, tendo usado apenas um filtro que acentuasse o contraste. No entanto, algumas fotografias que apresentavam partes muito comprometidas foram cortadas em um enquadramento que favorecesse a visualização dos itens expostos.

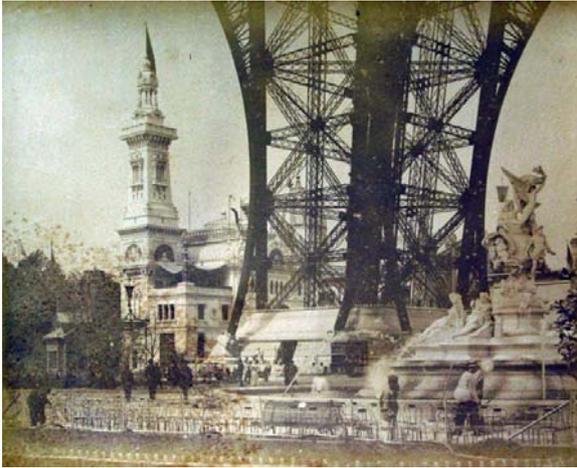


Figura 168. Pavilhão do Brasil no Campo de Marte e Torre Eiffel. *Exposição Universal de Pariz. 1889. Exposição Brasileira.* Álbum da Coleção Iconográfica. Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.



Figura 169. Vitória Régia. Pavilhão do Brasil. *Exposição Universal de Pariz. 1889. Exposição Brasileira.* Álbum da Coleção Iconográfica. Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.



Figura 170. Pavilhão de degustação de café. *Exposição Universal de Pariz. 1889. Exposição Brasileira.* Álbum da Coleção Iconográfica. Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.



Figura 171. Estante com compoteiras. Ao fundo, vitrine de mate e cestaria. *Exposição Universal de Pariz. 1889...*



Figura 172. Vitrine com itens de perfumaria. À direita, moringas e cerâmicas. *Exposição Universal de Pariz...*



Figura 173. Vitrines e estantes com pedras e minerais. À direita, peles de animais e estante com compoteiras. *Exposição Universal de Pariz...*



Figura 174. Estante e vitrines com produtos químicos e farmacêuticos. *Exposição Universal de Pariz...*



Figura 175. Detalhe de estante com compoteiras. *Exposição...*

A presença do Brasil foi marcada por 838 expositores que receberam 579 prêmios.⁵⁴² A grandeza territorial era exaltada com imponentes estátuas que representavam os rios do Império, dispostas em volta do pavilhão. Uma pequena galeria conduzia a uma coleção de orquídeas. Os três andares do prédio apresentavam, além do café, borracha, cacau, madeiras de construção e tintura, pedras minerais, prata e diamante, mate, frutas e cereais. Também se exibiam algodão, esponjas, produtos farmacêuticos, móveis, quadros e aquarelas de paisagens pitorescas do Brasil. Um enorme bloco de ferro e níquel em forma de

⁵⁴² SCHROEDER-GUDEHUS, B. op. cit., p. 114.

tartaruga reproduzia o meteorito Bendengó caído em território baiano no ano de 1784.

Havia um grande esforço para realçar as manufaturas. O tabaco era apresentado em sua forma natural, mas também manufaturado. As fotografias (Figura 171 à

Figura 175) mostram conservas alimentares, bebidas, perfumarias. Produtos químicos e farmacêuticos ocupavam fileiras e fileiras de potes e garrafas sugerindo uma produção em massa que, de fato, não existia. Algumas vitrines mostram meias, chapéus, livros e artigos de papelaria. Mas, a Exposição brasileira em 1889 não apresenta sinais de produtos pré-fabricados nem produzidos em massa, como também não há sinal de algo que poderia receber o nome de “design”. De uma maneira geral, a participação do Brasil aproxima-se mais do exótico, do paradisíaco e do luxuriante do que de uma nação moderna, industrial e progressista. Por outro lado, reflete uma cultura moderna que não se mostra homogênea, uridida por transformações lentas e indefinidas.

Neste contexto, a constituição de uma cultura visual moderna soa distante do que é vivido no Brasil, situando-se de maneira bastante restrita a uma pequena parcela da população. As implicações e conseqüências desta questão mereceriam uma análise específica que foge ao escopo deste trabalho. No entanto, é importante ressaltar que, apesar da modernização ainda desenvolver-se longe do território brasileiro, é evidente a atração que produzia e que levou o Brasil a participar destas Exposições, na busca por adquirir um pouco desta dimensão moderna.

4.4. Arte e indústria – contradições

Com o objetivo de valorizar a indústria, a organização da Exposição de Londres em 1851, estabeleceu uma série de regras em relação à participação da arte no evento que aponta para mudanças na própria forma de se pensar a arte. Buscava-se reforçar a ligação entre indústria e progresso e, deste modo, a arte deveria apresentar compatibilidade com este ideal. As artes visuais incluídas na mostra deveriam necessariamente apresentar um elemento científico, tecnológico ou industrial. Havia restrição a produtos que não apresentassem conexão com processos mecânicos. No contexto da Exposição de 1851, as obras de arte

deveriam demonstrar uma técnica particular ou o emprego de um novo material que justificasse a sua participação. A pintura foi deliberadamente excluída da mostra por não ser considerada “compatível com as preocupações do mundo industrial”⁵⁴³, à exceção de uma ou outra que atendessem a esta restrição como a *aerial tinting*, que corresponderia a um tipo de pintura realizada com aerógrafo ou spray, e que não apresenta nenhum sinal de ação da mão humana.⁵⁴⁴



Figura 176. Vista da nave leste, Palácio de Cristal, 1851. Aquarela e guache sobre papel por John Absolon (1815-95). A estátua original em bronze, de autoria de Eugène Simonis, encontra-se em frente ao Palácio Real de Bruxelas. Ao pé da cópia em gesso, vê-se pequenas esculturas em mármore do mesmo autor. Victoria and Albert Museum, London.

Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk>> (12/4/08).

As seções devotadas à impressão e à gravura garantiam sua presença graças às inovações técnicas. As mostras relacionadas à arquitetura eram poucas e encontravam-se ligadas a estratégias de construção e ao emprego de materiais, como nas habitações populares. As esculturas eram menos uma categoria própria do que um meio de harmonização e decoração de prédios, praticamente restringindo-se as que decoravam o espaço do Palácio de Cristal⁵⁴⁵ (Figura 176). Em suma, a questão utilitária era tão proeminente em sua intenção de afastar as chamadas “artes não-utilitárias” que o comitê da Exposição de Dublin, dois anos

⁵⁴³ PEREIRA, Margareth Campos da Silva. A participação do Brasil nas exposições universais. *Projeto: Revista brasileira de arquitetura, planejamento, desenho industrial, construção*. n. 139, mar. 1991. p. 86.

⁵⁴⁴ *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970. p. 61.

⁵⁴⁵ Para uma visão geral das esculturas como elemento decorativo, ver daguerreótipo da Figura 146.

depois, resolveu rever os critérios utilizados anteriormente. Considerando a dificuldade de se negar que as belas artes poderiam ter seu próprio valor utilitário e o prazer de olhar o que é “bonito em forma e cor, ainda que não essencial à mera existência”, o comitê resolveu admitir trabalhos não utilitários, “no sentido comum da palavra”.⁵⁴⁶

Apenas em 1855, na primeira Exposição Universal realizada em Paris é que o papel das belas-artes foi modificado. Procurando, ao mesmo tempo, firmar-se como um proeminente centro artístico e elevar a arte a uma posição de destaque, Paris realizou uma gigantesca exposição de arte que reuniu mais de 5.000 obras de arquitetura, escultura, gravura e pintura. O conceito de uma arte capaz de espelhar e estimular os progressos no campo do bom gosto fundamentava-se na “conexão próxima entre a melhoria do desenvolvimento das manufaturas e as belas artes”.⁵⁴⁷ Para Greenhalgh, se a Grande Exibição de 1851 serviu de padrão para os eventos seguintes, a partir de 1867 e até o início da Primeira Guerra, o modelo a ser seguido é parisiense⁵⁴⁸. As feiras americanas poderiam ser monumentais, mas, definitivamente, era Paris quem ditava a moda. Foi a França que demoliu a noção de um pavilhão gigantesco em favor de numerosos prédios, incluindo alguns construídos pelos países participantes.

A construção do Palácio de Cristal representou um grande passo na direção de uma revolução das formas: “o estilo construtivo contraposto ao estilo histórico tornou-se a palavra de ordem do movimento moderno”.⁵⁴⁹ No entanto, as linhas modernas observadas nas ilustrações e fotografias do Palácio de Cristal não encontravam eco no que era visto em seu interior. O prédio e o conteúdo da exibição parecem ter sido produzidos em períodos diferentes.

Em primeiro lugar é importante mencionar que, apesar da monumentalidade sugerida pela modulação em ferro, os elementos construtivos, ao nível da visão, encontravam-se muitas vezes excessivamente “decorados”, encobertos ou disfarçados, como se buscassem ocultar a nudez da estrutura. A propósito de uma série de aquarelas pintada por Joseph Nash para o Príncipe Albert, comenta Walter Benjamin:

⁵⁴⁶ *The Official Catalogue of the Great Industrial Exhibition, Dublin 1853*. Dublin, 1853. apud GREENHALGH, P. op. cit., p. 13

⁵⁴⁷ *Reports on the Paris Universal Exhibition*, 3 Volumes, presented to both Houses of Parliamente, 1856, apud GREENHALGH, P. op. cit., p. 14

⁵⁴⁸ GREENHALGH, P. op. cit., p. 15

“Descobre-se com espanto nessas aquarelas como se estava empenhado em decorar esse colossal espaço interior à maneira dos contos de fadas orientais, e como, ao lado dos depósitos de mercadorias sob as arcadas, os gigantescos pavilhões eram preenchidos por grupos monumentais de bronze, estátuas de mármore e chafarizes”.⁵⁵⁰

As aquarelas que integram a publicação de 1854 sobre a Exposição de 1851 em Londres ratificam a grandeza e a suntuosidade do evento, mas também o seu excesso de ornamento. Tomemos como exemplo, os drapeados que adornam o conjunto da cama na seção austríaca (Figura 177) ou que criam um ambiente para a exposição das estátuas (Figura 178). Em ambos os casos aparentam mesmo saídos de contos de fadas. As dobras do tecido parecem servir para ocultar a frieza da construção em ferro, criando um ambiente mais aconchegante. Na verdade, o sem número de objetos seriam mais do que suficiente para constituir um ambiente que se destacasse da geometria do ferro, como vemos em outra figura do mesmo álbum que ilustra a principal avenida da Exposição. Neste exemplo há uma sugestão de contraste entre a regularidade dos elementos construtivos do prédio (e sua perspectiva) com um grande número de objetos, incluindo uma fonte e um refletor mecânico (Figura 179). A detalhada gravura em metal (Figura 181) reproduz os mesmos artefatos a partir de um outro ângulo e de um ponto de vista mais alto. É muito provável que esta figura tenha sido produzida tomando por base uma imagem de natureza fotográfica como a destinada à visualização através do estereoscópio (Figura 180).



Figura 177. Pavilhão austríaco. Ilustração do segundo volume de *Dickinson's comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851*, com trabalhos de Nash, Haghe e Roberts RA, 1854. In collection of: Science Museum Library. Disponível em: <<http://www.ingenious.org.uk>> (2/09/07).



Figura 178. Pavilhão austríaco. Ilustração do segundo volume de *Dickinson's comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851*, com trabalhos de Nash, Haghe e Roberts RA, 1854. In collection of: Science Museum Library. Disponível em: <<http://www.ingenious.org.uk>> (2/09/07).

⁵⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 219. [G 6; G 6a, 1].

⁵⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 212-213. [G 2a,7].



Figura 179. Ilustração do *Dickinson's comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851*, com trabalhos de Nash, Haghe e Roberts RA, 1854. Science Museum Library Disponível em: <<http://www.ingenious.org.uk>> (2/09/07).



Figura 180. Interior do Palácio de Cristal. Fotografia de um par de estereoscópio. Science Museum/Science & Society Picture Library. Disponível em: <<http://www.ingenious.org.uk>> (2/09/07).



Figura 181. *The Great Exhibition, Main Avenue*. In: *History and description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851*. Gravura em metal a partir de desenhos originais e daguerreótipos. London e New York, John Tallis and Co., 1852. Disponível em: <<http://spencer.lib.ku.edu/exhibits/greatexhibition/exhibits.htm>> (3/06/07).

A questão da dessemelhança visual, formal e de estilo entre o Palácio de Cristal e os objetos exibidos não é algo que possa ser explicado de forma conclusiva principalmente porque, em nosso ponto de vista, uma cultura visual não estabelece uma equivalência temporal absoluta. Em se tratando de um período marcado por grandes mudanças técnicas capazes de produzir variações de natureza visual, o descompasso coloca-se como uma possibilidade concreta. Neste contexto, Greenhalgh observa que as mudanças produzidas pelo processo de

modernização da indústria atingiram as diversas áreas da cultura, com predomínio da arquitetura e do design, áreas onde nenhum fator do processo criativo permaneceu constante. Sejam os meios de produção, os materiais utilizados na manufatura, o número de objetos produzidos, a velocidade de produção ou o público consumidor, todos estes fatores sofreram algum tipo de modificação neste período.⁵⁵¹ Segundo este autor, os poetas românticos ingleses podiam questionar os valores da sociedade industrial ou dos avanços científicos utilizando o mesmo tipo de prosa e versos que sempre utilizaram. Embora o conteúdo de sua arte tenha se modificado, o mesmo não ocorreu com as premissas de sua criação. A poesia pôde ser crítica sem ter que, ela própria, transformar-se. O designer não conta com esta possibilidade. De acordo com Greenhalgh, os produtos industriais não podem abarcar uma crítica sem, ao mesmo tempo, questionar o seu próprio sentido de existência.⁵⁵² Este é um paradoxo que acompanha o design desde o seu surgimento no início do processo de industrialização.

Além disso, há uma característica que diferencia enormemente o prédio dos objetos. Como vimos, o Palácio de Cristal foi construído visando atender uma série de requisitos e funções estabelecidas por homens ligados à cultura e à arte. Neste sentido, foram utilizadas as mais avançadas tecnologias construtivas e a crítica não influenciou na sua realização. Em relação aos objetos exibidos, passava-se algo muito diferente. Havia a expectativa de agradar o maior número de consumidores, apesar dos objetos não se encontrarem expostos para a venda direta. Neste contexto, podemos colocar, de um lado, os objetos e seu excesso de ornamentos - aparentemente, adequado ao gosto do público, ou do que se imagina ou imaginava conhecer dele - e de outro lado, a crítica da época em textos que discutem utilidade, adequação de materiais, a relação entre design e ornamento e a formação do bom gosto. Alguns destes textos mantêm-se ainda muito atuais e podem colaborar no desdobramento contemporâneo de questões significativas para a cultura visual, ampliando a questão da disparidade estética entre prédio e Exposição.

Na Exposição de 1851, os objetos eram expostos em estandes, organizados pelos próprios fabricantes de acordo com quatro categorias que refletiam o ciclo de produção: matéria-prima, maquinaria e invenções mecânicas, manufaturas e,

⁵⁵¹ GREENHALGH, P. op. cit., p. 142.

por último, esculturas, modelos artísticos, mosaicos, esmaltes, etc. Os produtos industriais eram exibidos tendo em vista a possibilidade de virem a influenciar o gosto do público.⁵⁵³ Mas, de acordo com a opinião contemporânea de Richard Redgrave, membro da Academia Real e, posteriormente, diretor do museu de South Kensington⁵⁵⁴, os mais de 100.000 itens em exposição nem sempre refletiam exatamente o que era produzido à época, na medida em que o objetivo dos fabricantes era atrair atenção e prêmios.⁵⁵⁵ Por este motivo, muitos objetos eram protótipos de demonstração e não se mostravam comercialmente viáveis, enquanto muitos outros se propunham modelos de uma série que nem sempre chegava a existir. Apesar disso, o conjunto destas peças participa da construção de uma nova cultura visual, a partir da efervescência produtiva, em meados do século XIX, das novas possibilidades dos materiais utilizados e das funções utilitárias, estéticas e simbólicas ansiadas para estes objetos.

Neste contexto efervescente, os visitantes da Exposição eram apresentados a itens tão variados⁵⁵⁶ quanto um mobiliário de navios (cujas partes, em caso de naufrágio, se converteriam automaticamente em um salva-vidas flutuante), excêntricos como o “manequim expansível” (indicado para alfaiates e constituído por 7000 peças interligadas que manipuladas reproduziriam as medidas exatas do cliente ausente) e assustadores (ou vergonhosos) como a enorme seleção de grilhões, algemas e correntes para pernas, geralmente exportada para países da América do Sul.⁵⁵⁷ Havia também material impresso em grande quantidade, a maior parte composta por livros ligados à religião e à espiritualidade, com cópias em mais de cem idiomas. Acima de tudo, os visitantes eram confrontados com artefatos adornados em ferro, relógios ornamentais, peças de lareira, objetos de decoração, serviços de chá e de jantar, uma grande variedade de tecidos, peças em couro e em vidro, móveis, cerâmicas, trenós, carruagens, instrumentos musicais,

⁵⁵² Id.

⁵⁵³ REDGRAVE, Gilbert R. *Manual of design. Compiled from the writings and addresses of Richard Redgrave, R. A.* London: Chapman and Hall, 1890. p. 6.

⁵⁵⁴ O Museu Victoria e Albert (VAM) foi fundado como Museu de South Kensington em 1852, abrigando muitos dos objetos expostos na Exposição de 1851. É hoje considerado o maior museu de arte decorativa e design do mundo.

⁵⁵⁵ REDGRAVE, G. op. cit., p. 7.

⁵⁵⁶ The Crystal Palace and the Great Exhibition, in *Art and Industry*, Open University A100 course material by Aaron Scharf. Great Britain: Open University Press, 1971. p. 59-60.

⁵⁵⁷ É interessante observar um aparente contraste entre a indústria e “missão civilizadora” inglesa no seu posicionamento na luta contra a escravatura e pela abolição do comércio de escravos, demonstrado na Exposição com a exibição de esculturas de escravos algemados. Cf. PLUM, W. op. cit., p. 135.

jóias e o que mais se possa imaginar.⁵⁵⁸ O catálogo oficial ilustrado foi impresso em três grossos volumes.

A maioria dos objetos observados no catálogo do *Art Journal*⁵⁵⁹ nos parece excessivamente ornamentado e formalmente distante da construção em vidro e ferro do Palácio de Cristal. Em alguns casos, a abundância de ornamentos e o emprego de elementos da natureza (animais, flores e plantas) chegam a dificultar a nossa apreensão visual do objeto, ainda mais se considerarmos que esta rápida análise é feita a partir de gravuras da época.

O estilo no ornamento seria a expressão de certa individualidade e do gosto de cada época ou nação, mesmo que sobre influência externa. Sob este ponto de vista, o texto de Ralph Nicholson Wornum, “A Exposição como uma lição de gosto”, que recebeu a premiação do *Art-Journal* de melhor ensaio sobre o evento, coloca que, apesar das inúmeras variedades de estilo existentes, as características principais permitiam estabelecer nove variações que influenciaram a civilização européia: três antigos (egípcio, grego e romano); três da Idade Média (bizantino, sarraceno e gótico) e três modernos (renascentista, *Cinquecento* e Luís XIV)⁵⁶⁰. Na visão historicista de Wornum, um posicionamento comum à época e que permaneceria praticamente inalterado até o final da Primeira Guerra, todos os estilos existentes seriam uma cópia ou combinação destes descritos. Em sua análise da Exposição de Londres de 1851, Wornum considera que não havia nada novo em termos de “design ornamental” e estende suas considerações sobre a inferioridade das peças inglesas – voltadas para a produção em escala – principalmente em relação às francesas – mais luxuosas e, em geral, vistas como exemplo a ser seguido. A não observância à utilidade do produto, o excesso de detalhes e a irregularidade de execução também são listadas como itens problemáticos.

Não temos a intenção de nos aprofundar sobre as discussões de estilo, no entanto, optamos por reproduzir aqui algumas das peças, dentre as analisadas por Wornum que se encontram no catálogo da Exposição, como forma de explicitar o contraste dos objetos expostos às formas proto-modernas do Palácio de Cristal,

⁵⁵⁸ The Crystal Palace and the Great Exhibition, in *Art and Industry*, Open University A100 course material by Aaron Scharf. Great Britain: Open University Press, 1971. p. 61.

⁵⁵⁹ *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970.

como mencionado anteriormente. Assim, observamos alguns móveis austríacos que atraíram a atenção do público, dentre estes, uma estante em cujo dossel vemos esculpido um grupo de *Putti* (Figura 182). Também são exemplos pertinentes o candelabro em bronze (Figura 183), o espelho para *toilette* em prata maciça (Figura 184), as porcelanas de Sèvres (Figura 185), as peças em vidro (Figura 186) e as rendas (Figura 187).

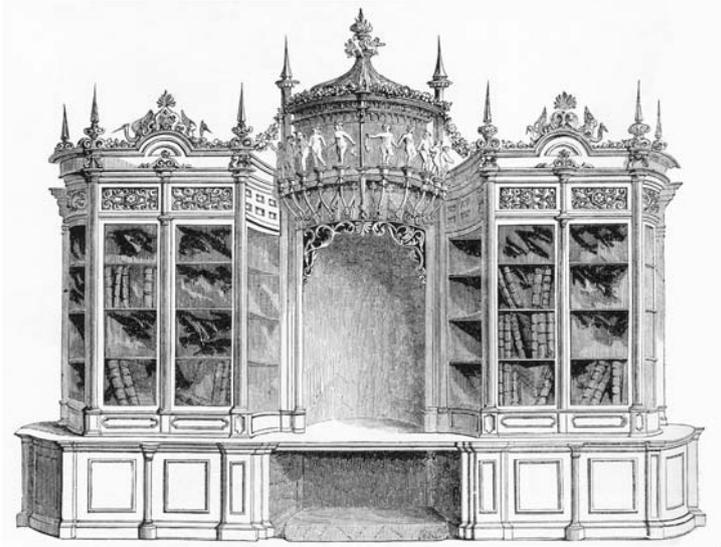


Figura 182. Estante. Carl Keistler, Viena. *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970.

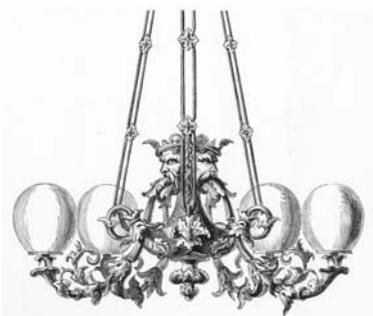


Figura 183. Candelabro em bronze. Mr. Pott, Birmingham. *The Crystal Palace...*



Figura 184. Espelho para *toilette* em prata maciça. M. Morel. *The Crystal Palace...*

⁵⁶⁰ WORNUM, Ralph Nicholson. *The Exhibition as a Lesson in Taste. The Crystal Palace Exhibition Art Journal Issue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970. p. II***.



Figura 185. Vaso de porcelana de Sèvres. *The Crystal Palace...*



Figura 186. Copo de vidro. Mr. Conne, Londres. *The Crystal Palace...*

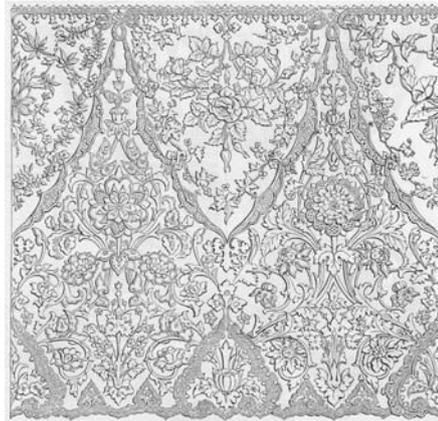


Figura 187. Renda. Mrs. Treadwin lacer-manufacturer, Exeter. Design Mr. C. P. Slocombe. *The Crystal Palace...*

Preocupado com as questões relacionadas ao ornamento e a superioridade relativa de cada uma das nações europeias, Wornum talvez tenha deixado de observar alguns itens descritos no catálogo como “novidade”, tais como as cadeiras giratórias produzidas pela American Chair Company de Nova York (Figura 188). Também passou despercebida a importância da mesa com pé de madeira vergada criada pelo designer austríaco Michael Thonet (Figura 189). O texto do catálogo do *Art Journal* detalha o caráter decorativo do tampo da mesa e acrescenta que os pés foram dobrados a partir de uma peça sólida. Ninguém pareceu atentar para a estrutura criada por Thonet e que iria revolucionar a indústria de móveis, mantendo-se em evidência por muitas décadas.



Figura 188. Cadeira giratória. American Chair Company, Nova York. *The Crystal Palace...*



Figura 189. Mesa. Michael Thonet, Viena. *The Crystal Palace...*

Nenhum dos diversos tipos de carruagens que constam do catálogo da Exposição é comentado por Wornum, mas a legenda das figuras sugere algumas observações interessantes. Sobre a carruagem americana (Figura 190), o catálogo comenta que apesar de “nossos amigos americanos demonstrarem um aparente desinteresse por pompa e ostentação, eles não são insensíveis ao luxo e ao conforto.”⁵⁶¹ Sobre um modelo de carruagem, um veículo inglês, que de fato é “menos pomposo” que o americano, o catálogo o descreve como possuidor de linhas elegantes, leve e de construção simples, livre de ornamentos e entalhes desnecessários, além de apresentar manutenção barata e facilidade de limpeza. Observados em conjunto, estes dois exemplos nos parecem apontar para a visão que os europeus tinham sobre os americanos: práticos e, talvez, um pouco rústicos.

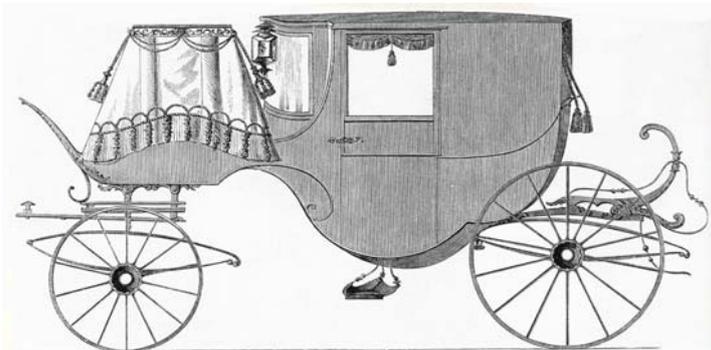


Figura 190. Carruagem. Mr. Clapp & Son, Boston, Estados Unidos. *The Crystal Palace...*

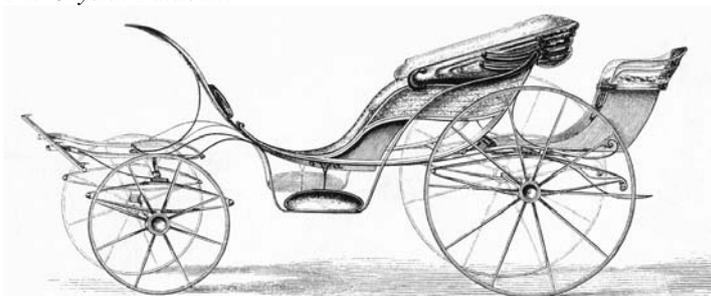


Figura 191. Carruagem “Light Park Phaeton”. Mrs. H. & A. Holmes, Derby, Reino Unido. *The Crystal Palace...*

O que chama a nossa atenção na análise tão elogiada de Wornum é o fato do crítico, que deveria ter um olhar mais “afiado” do que a maioria dos visitantes, não tenha atentado para novidades tão marcantes quanto foram a cadeira giratória e os pés de mesa em madeira curvada de Thonet. Em relação a esta questão

⁵⁶¹ *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970. p. 166.

devemos primeiramente considerar as diferenças nos modos de olhar da época e o nosso modo atual. É possível que hoje os móveis de escritório sejam mais comuns do que eram no século XIX. Ou, há, ainda, a possibilidade que a grande discussão da época, relacionada à ornamentação, tenha conduzido a observação do crítico, “ocultando” estas peças. Estas possibilidades levantam a inexistência do olhar inocente. Em qualquer contexto, o olhar se alimenta dos registros do ouvido e da mente, da necessidade e dos preconceitos. Nada é visto em sua estrutura geral, isto é, simplesmente moderna, mas sempre coberto por uma camada de seleções, discriminações, análises e interpretações.

4.4.1. Gosto e bom gosto

Havia à época da Exposição Universal de 1851 uma discussão sobre a questão do gosto e a possibilidade desta qualidade, ou pendor, poder ser aprendida. Neste contexto, Ralph Nicholson Wornum discute como as manufaturas, presentes à Exposição, poderiam atuar no desenvolvimento do bom gosto.⁵⁶² Partindo da questão do ornamento, Wornum estabelece que este se coloca sob o domínio da visualidade: “o ornamento é uma necessidade da mente que encontra gratificação a partir do olhar”.

Em 1851, o bom gosto era discutido no seio da profusão de formas exuberantemente decoradas. Para Greenhalgh, a inobservância a demandas de natureza simbólica levou a equívocos em relação à compreensão da nova estética industrial como uma simples questão de gosto, estabelecendo uma correlação entre a produção mecânica e a feiúra das formas.⁵⁶³ Neste contexto, o bom gosto era uma questão a ser estimulada, algo que deveria ser ensinado juntamente com a maestria artesanal.⁵⁶⁴ Comentando a tendência observada na Exposição de 1851 para a utilização de ornamentos baseados em elementos naturalísticos, Richard Redgrave chega a afirmar a importância de se ensinar o “modo correto de ver e de utilizar as formas da natureza em representações”.⁵⁶⁵ O “modo correto” de ver encontrava-se diretamente relacionado à simetria e à geometria encontradas na

⁵⁶² WORNUM, R. op. cit., p. I***.

⁵⁶³ GREENHALGH, P. op. cit., p. 144.

⁵⁶⁴ REDGRAVE, G. op. cit., p. 17.

⁵⁶⁵ Ibid., p. 18.

natureza e às restrições ao ornamento, exemplificadas pelos pequenos detalhes observados na vida natural, como por exemplo, nos pontos salientes que criam contraste com as folhagens.

Deste modo, para Redgrave, o propósito de cada objeto ou edifício deveria ser sempre a primeira coisa a ser considerada: “a utilidade sempre precedendo o ornamento”.⁵⁶⁶ Além disso, considera Redgrave, a sua época era a dos novos materiais e processos para os quais tornava-se necessário um novo design – mais consistente e apropriado para cada material.⁵⁶⁷ O crítico inglês procura deixar claro que design e ornamento são coisas distintas. “Design” inclui construção e ornamento, sendo que este último deve ser alcançado naturalmente a partir do emprego apropriado de materiais e da decoração. “Design” relaciona-se com a construção de um objeto para uso ou apreciação estética, compreendendo, deste modo, também a ornamentação. “Ornamento” implica apenas na decoração de um objeto construído anteriormente. Assim, o ornamento será sempre secundário. Do contrário, o objeto não seria um trabalho ornamentado, mas um mero ornamento.⁵⁶⁸ Na compreensão desta diferenciação se encontraria o caminho para o bom gosto.⁵⁶⁹

A discussão sobre o ornamento na indústria não se restringiu apenas ao período da Exposição de 1851, mas estendeu-se até o final do século, fundamentando o movimento *Arts and Crafts* no final do século XIX e, depois, já no início do século XX, com o grito de guerra, “ornamento e crime”.⁵⁷⁰ Mas, há um importante precedente anterior, geralmente relegado pelos estudos históricos: o esetilo Biedermeier.

O Biedermeier floresceu nos países de língua alemã a partir de 1815, ano do Congresso de Viena que pôs fim às guerras napoleônicas até 1848 e o início das revoluções européias. Sua estética, que pode ser observada em móveis construídos a partir 1818⁵⁷¹, apresenta um ideal de beleza que valoriza a simplicidade e a qualidade do material utilizado, realçado pela ausência de ornamentos. O

⁵⁶⁶ Ibid., p. 36.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 34.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 56.

⁵⁶⁹ REDGRAVE, Gilbert R. *Manual of design. Compiled from the writings and addresses of Richard Redgrave, R. A.* London: Chapman and Hall, 1890. p. 38.

⁵⁷⁰ “Ornamento e crime” é um texto de 1908 escrito por Adolf Loos que considera o ornamento incompatível com a evolução cultural. LOOS, Adolf. *Ornamento e Crime*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004. pp. 223-234.

⁵⁷¹ OTTOMEYER, H. ; ALBRECHT, K. A.; WINTERS, Laurie. *Biedermeier. The invention of simplicity*. Milwaukee, Vienna, Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2006. p. 52

Biedermeier foi desenvolvido até 1848 em diversas outras áreas além do mobiliário: desenho de superfície, pinturas, objetos em vidro, prata, porcelana e cerâmica. Mas, enquanto as pinturas detalhadas de paisagens e de personagens com rostos rosados não causam surpresa, os móveis, utensílios, padrões de tecido e papéis de parede, parecem muito distante da idéia que se tem das formas da primeira metade do século XIX, predominantemente do estilo Império e do que se expôs no Palácio de Cristal. Onde foram parar o rebuscamento e o excesso de detalhes que escondiam os veios da madeira? Como explicar a geometria e a simplicidade das formas em objetos diversos como espelhos, cadeiras, sofás, bules e talheres?



Figura 192. Espelho. Viena, 1825. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 106



Figura 193. *Settee*. Áustria, *circa* 1820. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 133.



Figura 194. Caixas de prata. Áustria, *circa* 1803. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 235

A primeira utilização do termo aparece em 1855, quando já não se produziam mais obras neste estilo. O termo “Biedermeier” tem origem em um personagem ficcional de uma revista satírica de Munique, Weiland Gottlieb Biedermaier. A expressão vem a ser uma corruptela do que pode ser traduzido como “homem comum”: “Bieder” significa convencional e “Maier” ou “Meyer” se encontram entre os sobrenomes comuns de língua alemã. É interessante observar a sugestão depreciativa produzida por esta associação e que pode explicar, em parte, a aura mítica que ligou este estilo à classe média ascendente durante todo o século XX. No entanto, foi apenas no final do século XIX que o termo “Biedermeier” passou a ser utilizado para nomear o estilo de décadas passadas. Somente na década de 1980 é que surgiram estudos que contestavam a

noção de que a arte Biedermeier seria voltada para a classe média e, por isso, realizada rapidamente e com baixo custo.⁵⁷² Ao contrário, suas peças foram encomendadas por membros da corte e da aristocracia e apresentam, na sua pureza formal, uma simplicidade refinada. Segundo Ottomeyer, o culto da simplicidade desenvolveu-se à época como princípio de beleza e em contraste ao estilo luxuoso do século XVIII.⁵⁷³ Este ideal estético de refinamento marca também o momento de ascensão de uma cultura ligada à domesticidade. Os espaços domésticos começaram a ser vistos como lugar de refúgio e eixo da vida pessoal e familiar. “O século XIX, como nenhum outro, tinha uma fixação pela moradia”.⁵⁷⁴ O Biedermeier é um estilo voltado para a casa e o individualismo do lar em oposição aos espaços coletivos ou públicos.



Figura 195. Pintura de Stephanie von Fahnenberg. *Living Room de Alexander von Fahnenberg at Wilhelmstrasse 69*. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 155.



Figura 196. Sofá. Viena, 1825-1830. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 136.



Figura 197. Cadeira. Áustria, cerca de 1820. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 128.

No entanto, a existência de uma classe média ascendente, crescentemente voltada para o doméstico em oposição aos espaços coletivos ou públicos, não representa uma prova de que o Biedermeier seja um estilo “da burguesia”. O fato é que embora a burguesia vienense ganhasse força ao longo da primeira metade do século XIX, a corte e a aristocracia continuavam a ditar o tom dominante na vida cultural e social.⁵⁷⁵ A associação entre o estilo Biedermeier e a burguesia ascendente é fruto provável da visão posterior dos valores burgueses. De fato,

⁵⁷² Estes estudos foram realizados por Christian Witt-Döring e Hans Ottomeyer, enquanto trabalhavam de forma independente, respectivamente, em Viena e Munique. Cf. OTTOMEYER, H. op. cit. p. 37.

⁵⁷³ Ibid. p. 83

⁵⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 225. [1 4,4].

⁵⁷⁵ GODSEY, apud OTTOMEYER, H. op. cit. p. 62.

refletem mudanças de valores no mundo aristocrático e sua busca pela separação entre as esferas pública e privada. O estilo decorativo Império abriu espaço para a simplicidade do Biedermeier na esfera privada. A evidência desta separação em ambientes da aristocracia pode ser confirmada através de pinturas (*Zimmerbilder*) que retratam quartos e outros ambientes domésticos a partir de 1820. A busca da aristocracia por espaços domésticos, praticidade e informalidade familiar passa a coincidir, a partir de determinado ponto, com a recém-enriquecida classe ligada ao comércio. Vale ainda lembrar que recentes estudos apresentam provas de encomendas realizadas pela aristocracia vienense, como por exemplo, o Arquiduque Charles que por volta de 1822 encomendou ao jovem Josef Danhauser a modernização de seu palácio.

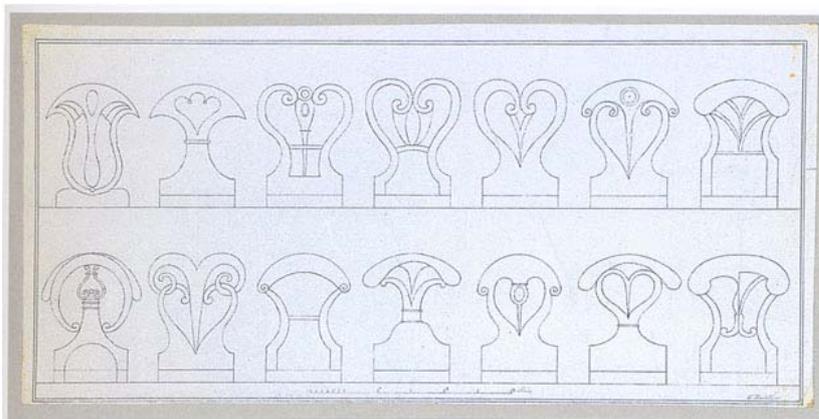


Figura 198. Padrões de cadeiras. Copenhaga, 1826. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 143

Danhauser foi o mais importante designer e produtor de móveis no estilo Biedermeier e sua fábrica, em Viena, chegou a contar com 350 empregados. A empresa de Josef Danhauser obteve permissão para produzir móveis a partir de 1814 e, deste ano até 1830, os seus clientes eram das classes mais altas, predominantemente membros da família imperial austríaca. Logo Danhauser passou a produzir móveis e objetos segundo normas e padrões standardizados, e não mais apenas sob encomenda, seguindo o conceito de que a decoração é geralmente completada ao longo de anos e que, por este motivo, os clientes retornam para comprar peças suplementares. Deste modo, também a burguesia passou a constituir sua clientela, adquirindo predominantemente móveis no estilo Biedermeier. Ao lado da grande variedade de modelos, a fabricação das peças de Danhauser era bem documentada, existindo cerca de 2500 desenhos técnicos

preservados, ordenados de acordo com o tipo de móvel, como em um catálogo. Graças a estes desenhos, muitas formas do período puderam ser recuperadas.

A simplicidade das formas e a utilização de elementos geométricos, característicos do Biedermeier praticamente desapareceram do design da Europa Central após as três primeiras décadas do século XIX, para ressurgir na modernidade de 1900. Mas, ao contrário do espírito dos modernos, o estilo Biedermeier sempre esteve voltado para a sua própria época. A simplicidade formal de sua linguagem dirigia-se à vida cotidiana e não a um modelo utópico de mundo melhor, como sonhavam os modernos, e nem para o passado aristocrático, como se colocava o estilo Império, seu predecessor e contemporâneo, considerado como o representante do estilo decorativo oficial da época.



Figura 199. Cadeiras. Viena, 1825-1835. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 122



Figura 200. Cadeira em estilo Biedermeier fabricado, provavelmente por Josef Danhauser. *Hofmobiliendepot*. Möbel Museum Wien. Foto da autora. Arquivo pessoal.



Figura 201. Conjunto em estilo Biedermeier fabricado, provavelmente por Josef Danhauser. *Hofmobiliendepot*. Möbel Museum Wien. Foto da autora. Arquivo pessoal.

Mas, se as formas encontradas no estilo Biedermeier podem ser consideradas proto-modernas, foi somente com a modernidade vienense, na virada do século XIX para o XX, que elas foram redescobertas.

Apesar de toda sua exuberância cultural, Viena recebia influência direta de movimentos que aconteciam em outros pontos da Europa. O movimento inglês *Arts and Crafts* exerceu forte ascendência através da sua dimensão moralizante que enfatizava a questão da dignidade do indivíduo e do trabalho. Assim, sob a exaltação de valores pré-industriais instaurou-se o desejo de eliminar a separação de uma arte mais elevada e criativa das artes aplicadas, com o conseqüente resgate dos métodos manuais na produção. A Secessão, fundada por dezenove artistas,

dentre eles Gustav Klimt, Koloman Moser e o arquiteto Josef Hoffman, encarava como prioritária esta união das artes que, em última instância, mantinha a tradição aristocrática e seu desejo por luxuosos objetos artesanais. Deste modo, observa-se uma conexão seqüencial entre a Secessão e a *Wiener Werkstätte* (Oficinas de Viena), fundada em 1903 por Josef Hoffmann e Koloman Moser, então professores da *Vienna Kunstgewerbeschule* (Escola de Artes Aplicadas). A companhia estabeleceu o padrão da nova arte vienense através da produção e venda de modernos artigos têxteis, móveis e, eventualmente, roupas.⁵⁷⁶



Figura 202. Fachada do prédio da Secessão, projetado em 1898 por Josef Olbrich, com a inscrição *Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit* (“À época sua arte, à arte sua liberdade”). Foto da autora. Arquivo pessoal.



Figura 203. Escrivaninha. Viena, cerca de 1850. In: OTTOMEYER, H., op. cit. p. 84.

Na Secessão e na *Wiener Werkstätte*, a renovação era perseguida através da forma, e não de seu conteúdo ou função - de maneira diametralmente oposta ao que era praticado pelos modernistas Adolf Loos e Otto Wagner.⁵⁷⁷ Para estes arquitetos, o senso estético era definido pela função. Segundo Wagner, “o que não é prático, não pode ser bonito”.⁵⁷⁸ Loos, que embora tenha sido atuante na arquitetura vienense, obteve um maior reconhecimento através dos seus textos

⁵⁷⁶ HOUZE, Rebecca. From *Wiener Kunst im Hause* to the *Wiener Werkstätte*: Marketing Domesticity with Fashionable Interior Design. In: *Design Issues*: Massachusetts Institute of Technology. Volume 18, Number 1 Winter 2002. p. 1.

⁵⁷⁷ OTTOMEYER, H. op. cit. p. 63

⁵⁷⁸ A frase completa, de 1894, é “O único ponto de partida possível para a criação é a vida moderna. Todas as formas devem estar em harmonia com as novas exigências do nosso tempo. Nada que não seja prático poderá ser belo”.

reflexivos onde criticava acidamente o excesso de decoração do design vienense e os produtos da Secessão. Um dos seus textos mais importantes, *Ornamento e Crime* publicado em 1908, tornou-se um manifesto cultural do modernismo. Apesar da rivalidade que apartava a obra destes designers, credita-se a eles a primeira redescoberta do Biedermeier por volta de 1900, que veio a estabelecer nas origens do ideal burguês de funcionalidade os princípios estéticos da modernidade.⁵⁷⁹ Otto Wagner e seus alunos de então, dentre estes Josef Hoffmann e Josef Olbrich, faziam uso do estilo Biedermeier por sua simplicidade formal e linhas limpas, assim como sua associação com a naturalidade da vida doméstica. De qualquer forma, o resgate do Biedemeier atendeu à busca por uma expressão nacional (austríaca) com características próprias que a distanciasse dos *Arts and Crafts* ingleses, cujos móveis foram ostensivamente apresentados na Exposição Jubilar de 1898 em Viena.⁵⁸⁰

Nesta parte do trabalho observamos as contradições entre as formas proto-modernas da construção do Palácio de Cristal e os objetos excessivamente ornamentados expostos em seu interior. A existência de estilos tão diferentes e a variação na própria compreensão do sentido do “bom gosto” observada no século XIX apontam para a coexistência de diversos modos de olhar em um mesmo período.

4.4.2. Verdades e mentiras do valor e da aparência

A maior parte dos produtos apresentados na Exposição de 1851 carregava um excesso de ornamento que, na opinião de Richard Redgrave, os fazia assemelhar-se a bolos excessivamente decorados, não para serem consumidos, mas para chamar a atenção dos consumidores.⁵⁸¹ Aparentemente havia uma questão simbólica que fazia com que a classe média e as classes trabalhadoras dessem preferência aos produtos excessivamente decorados e coloridos por considerarem serem estes representativos do gosto de uma camada superior. Para

<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-401.htm> - acesso em 17/5/2006

⁵⁷⁹ A sugestão de que Loos, Moser e Hoffmann acreditaram ter descoberto o ideal burguês de funcionalidade na simplicidade do estilo de quase um século atrás, é encontrada no texto introdutório do painel da exposição “Biedermeier. The Invention of Simplicity”, realizada no Museu Albertina de Viena em 2007.

⁵⁸⁰ Ver a crítica de Loos à exposição realizada em homenagem aos 50 anos de governo do Imperador Francisco José. LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004. p. 24-33.

a indústria, o excesso de ornamento não era algo problemático, na medida em que não implicava em aumento de custos. Se um conjunto de cutelaria demandava meses de trabalho de um ourives, aumentando o custo de acordo com a complexidade das peças, o oposto se passava com as peças moldadas pelo processo da galvanoplastia.⁵⁸² Neste caso, o custo não aumentava pelo excesso de detalhes, ao contrário, poderia ser menor na medida em que os objetos decorados utilizam menos matéria prima do que as peças lisas.

Esta avaliação em relação ao ornamento nos leva a rever com atenção o conceito desenvolvido por Thorstein Veblen em 1899 no texto *Pecuniary Canons of Taste*.⁵⁸³ Veblen aponta para uma ligação intrínseca entre a estética e o valor de um objeto: quanto mais ostensivamente caro um produto possa parecer, ainda que menos adaptado ao uso, mais ele teria a preferência dos consumidores. Ao analisarmos o catálogo da Exposição Universal de Londres publicado pelo *Art Journal*, observamos que todos os objetos reproduzidos estabelecem uma profunda associação simbólica com a aristocracia européia ao mesmo tempo em que correspondem ao retrato da produção industrial da época. Em outras palavras, embora a maioria dos objetos produzidos dentro do sistema industrial alcançasse custos menores, o que se vendia era a aparência de produtos caros e rebuscados. Até aqui, as evidências parecem ajustar-se ao pensamento de Veblen: as pessoas dariam preferência aos objetos excessivamente decorados que em seu imaginário corresponderiam ao que era utilizado pela aristocracia e, portanto, teriam aparência de produtos caros. É importante destacar que a primazia seria dada pela aparência de valor, que não necessariamente corresponderia ao valor real. A questão complica-se quando Veblen sugere a valorização de pequenas imperfeições como evidência de um objeto produzido artesanalmente. Como vimos, o progresso técnico à época da Exposição de 1851 já permitia a produção em massa de produtos com ornamentos extremamente detalhados, em um nível que já não seria possível – devido ao alto custo – de forma artesanal. Acontece que, muitos destes objetos produzidos industrialmente necessitavam de um acabamento manual.⁵⁸⁴ Deste modo, o artesão continuava sendo incluído na

⁵⁸¹ REDGRAVE, G. op. cit., p. 7.

⁵⁸² GREENHALGH, P. op. cit., p. 143.

⁵⁸³ VEBLÉN, Thorstein. *The theory of the leisure class*. New York: Penguin Books, [1899] 1994. p. 115-166.

⁵⁸⁴ The Crystal Palace and the Great Exhibition, in *Art and Industry*, Open University A100 course material by Aaron Scharf. Great Britain: Open University Press, 1971. p. 28.

produção, embora de outra forma, não mais produzindo o objeto do início ao fim. Neste contexto, as imperfeições do objeto produzido manualmente, de que fala Veblen, além de não prestar-se como garantia de um produto totalmente artesanal, parece mais corresponder aos desejos de uma cultura aristocrática que vinha sendo acuada pela ascensão de uma nova cultura, a cultura moderna. Entenda-se aqui que as aspirações aristocráticas não se referem exatamente aos desejos de galgar uma determinada classe social, mas a uma condição simbólica que relaciona gostos, anseios e padrões a um ideal almejado.

É no contexto deste jogo simbólico que se colocam questões relacionadas ao emprego de materiais que, apesar de não serem exatamente novos, utilizavam uma mecânica de produção capaz de alcançar resultados muito diferenciados. Dentre os materiais identificados nos objetos da Exposição de 1851 encontram-se a guta-percha, o papier-mâché e o próprio ferro.

A guta-percha é uma espécie de látex assemelhado à borracha, mas sem a sua elasticidade, obtida a partir da seiva da *Isonandra Gutta*, árvore nativa do arquipélago malaio. Extremamente versátil, seu emprego se estendeu da manufatura de recipientes e barcos a puxadores de porta, encadernação de livros e elementos decorativos. Extremamente moldável com o calor, transforma-se em um objeto rígido com o resfriamento, quando então pode receber diversos tipos de acabamento. Deste modo, é capaz de reproduzir peças, simulando diferentes materiais como madeira entalhada, ferro fundido e metal, a partir de moldes obtidos por eletrotipia. Um objeto em guta-percha que simulasse a madeira entalhada, usualmente, era muito mais barato do que a mesma peça em madeira. Na Figura 204 vemos a gravura de um móvel exposto em 1851, um console composto por mesa e espelho. A figura nos permite observar os detalhes ornamentais criados com a guta-percha: na moldura uma composição de frutas, flores e folhas, enquanto os painéis da mesa apresentam escudos antigos. No entanto, a gravura não é capaz de demonstrar as características do material utilizado como as fotografias de objetos produzidos no século XIX também em guta-percha (Figura 205; Figura 206). Estas peças demonstram a plasticidade do material, o detalhamento dos elementos decorativos em relevo e sua capacidade de simular outros materiais, como também sua possibilidade reprodutiva: a partir de um objeto original, podiam se produzir inúmeras outras cópias. Deste modo, à época da Exposição de 1851, praticamente todos os ramos da indústria inglesa

havia encontrado alguma utilidade para a guta-percha. O uso predatório e em larga escala deste recurso natural quase o levou à extinção, inviabilizando a utilização comercial em finais do século XIX.

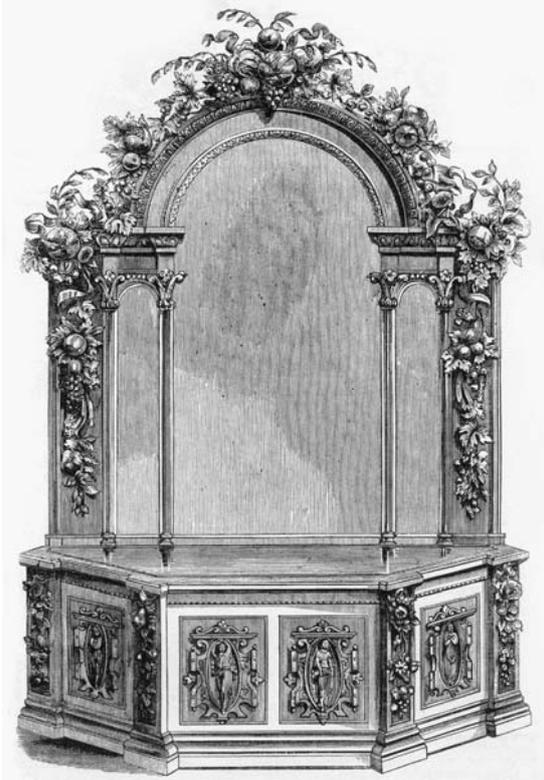


Figura 204. Console com mesa e espelho. Gutta-percha Company, Londres. *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970. p. 222.



Figura 205. C. Sharps 4 calibre 22, primeira patente datada de 1859. O cabo é de gutta-percha. Disponível em: <<http://www.neaca.com/Antique%20Arms%20and%20Armor.html>> (11/04/08).



Figura 206. Par de tinteiros em gutta-percha. França, 1860-1880. Disponível em: <<http://antiqueshoppefl.com/archives/jsheluk/inkwells.htm>> (11/04/08).

Outro material que se mostra com destaque na Exposição de 1851 é o *papier-mâché*, utilizado desde o século XVIII, mas que sofreu um grande impulso a partir do emprego das prensas a vapor. Entre seus atributos, encontram-se a robustez, durabilidade, versatilidade, extrema leveza e facilidade de limpeza. Sua enorme plasticidade permitiu o emprego em inúmeros produtos e ornamentos produzidos em massa com baixo custo. Assim como a gutta-percha, era capaz de simular outros materiais. Com o acabamento adequado, uma peça em *papier-mâché* poderia sugerir madeira trabalhada, metal ou gesso. Um exemplo de destaque do *papier-mâché* na Exposição de 1851 é a poltrona com o sugestivo nome de Day Dreamer (Figura 207). A descrição da peça no catálogo oficial exalta os significados simbólicos dos elementos decorativos: as figuras aladas

representam sonhos alegres; o duende Puck mostra-se adormecido abaixo do braço da poltrona, enquanto a esperança é representada pela figura do sol na parte de baixo do assento.⁵⁸⁵ Infelizmente, a reprodução em gravura é insuficiente para que possamos imaginar uma peça de mobiliário neste material. Exemplos contemporâneos reproduzidos fotograficamente são mais representativos das características do *papier-mâché*, ilustrando a variedade de emprego e acabamento. Na Figura 208 podemos ver os detalhes de relevo e pintura de uma cadeira que à primeira vista poderia ser percebida como produzida em madeira, assim como a caixa da Figura 210, um exemplo de item utilitário doméstico produzido em grande escala com este material. Já o pote para folhas de chá (Figura 209) aparenta-se à porcelana pintada. Em todos os exemplos observa-se um grande apuro no acabamento, no brilho e na pintura. Todas as peças foram produzidas pela manufatura Jennens & Bettridge de Birmingham que participou da Exposição de 1851 com outros produtos além da poltrona *Day Dreamer*. A delicadeza do acabamento das peças nos permite compreender a sua exibição dentro de vitrines no Palácio de Cristal. Na aquarela de Pidgeon (Figura 211), vemos uma vitrine poligonal, no canto direito da imagem, que guarda objetos em *papier-mâché* da manufatura Spiers & Son de Oxford. Esta forma de exibição confirma a idéia de uma mostra “apenas para os olhos” onde o público não tinha a possibilidade de tocar os objetos de uso diário, exibidos como obras de arte da indústria.

⁵⁸⁵ The Crystal Palace and the Great Exhibition, in *Art and Industry*, Open University A100 course material by Aaron Scharf. Great Britain: Open University Press, 1971. p. 28.

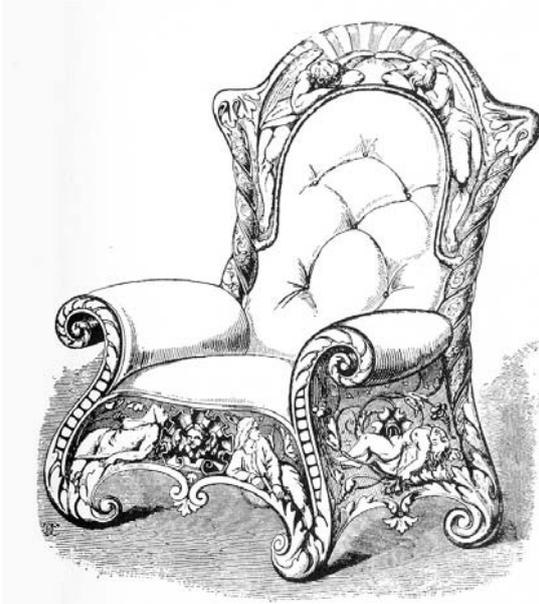


Figura 207. *Day Dreamer*. Poltrona em papier-mâché. Design H. Fitz Cook. Manufatura Jennings and Bettridge, Belgrave Square and Birmingham. *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970. p. xi.



Figura 208. Detalhe de cadeira em *papier-mâché* com pintura japonesa feita sobre madeira. Manufatura Jennens & Bettridge, Birmingham, Inglaterra. Ca. 1850. Victoria and Albert Museum, London. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk>> (12/04/08).



Figura 209. Pote para chá. *Tea Caddy*. *Papier-mâché*. Manufatura Jennens & Bettridge, Birmingham, Inglaterra. 1851. Victoria and Albert Museum, London. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk>> (12/04/08).



Figura 210. Caixa para trabalhos manuais. *Papier-mâché*. Manufatura Jennens & Bettridge, Birmingham, Inglaterra. Ca. 1850. Victoria and Albert Museum, London. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk>> (12/04/08).



Figura 211. Vista da nave oeste, interior do Palácio de Cristal, 1851. Aquarela e guache sobre papel de Henry Clarke Pidgeon (1807-80). Victoria and Albert Museum, London. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk>> (12/04/08).

A possibilidade de se obter de forma barata uma duplicata exata de um objeto esmeradamente trabalhado em madeira assume ares de falsificação no pensamento de John Ruskin. Para Ruskin é fundamental que qualquer trabalho saiba extrair as peculiaridades do material escolhido. Em um texto de 1859, Ruskin sugere que “quando não se desejam as qualidades da substância empregada, deveria se empregar uma outra. [...] Se você não quer massa e solidez, não utilize o mármore. Se você quer leveza, escolha a madeira. Se quiser liberdade, use o gesso. Se quiser ductilidade, escolha o vidro. Não tente esculpir penas, árvores, redes ou espuma em mármore. Antes, use-a para esculpir membros brancos e peitos largos”.⁵⁸⁶ Mas, os tempos de meados do século sugeriam outros caminhos e Ruskin reconhece que estes princípios, por ele apresentados, são diretamente contrariados por “nós modernos”.⁵⁸⁷ De fato, o que parecia estar acontecendo é que, com o surgimento de novos materiais e suas combinações, novos conceitos de utilização de materiais iriam se impor sem limitações para a inventividade.

A questão da simulação de um material por outro aparece em um texto de Benjamin como uma característica dos primórdios da técnica:

⁵⁸⁶ RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. p. 126-127.

⁵⁸⁷ Id.

“Cada industrial imitava o material e a forma do outro, imaginando ter realizado um milagre de bom gosto se conseguisse fabricar xícaras de porcelana como se feitas por um toneleiro, copos parecendo porcelana, jóias de ouro lembrando correias de couro, mesas de ferro imitando vime etc. Nesta arena lançava-se também o confeitiro, esquecendo totalmente o domínio próprio e os critérios de sua arte, e tentando ascender a escultor e arquiteto”. Jacob Falke, *Geschichte des modernen Geschmacks*, p. 380. Essa falta de critérios advinha, em parte, da abundância de procedimentos técnicos e de novos materiais com os quais fomos presenteados da noite para o dia. À medida que se tentava adquirir uma familiaridade mais profunda com eles, vieram a ocorrer desacertos e experimentos malogrados. Por outro lado, essas tentativas são os testemunhos genuínos do quanto a produção técnica em seus primórdios estava mergulhada em sonhos. (Também a técnica, e não só a arquitetura, é em certas fases o testemunho de um sonho coletivo.)”.⁵⁸⁸

A abundância de novas técnicas surgidas em um curto espaço de tempo pode ter sido, como aponta Benjamin, responsável por alguns “desacertos”. No entanto, não resta dúvida de que a espiral da técnica aliada à idéia de progresso, constituiu-se na matéria prima dos mais diversos sonhos, principalmente o sonho de uma vida melhor graças às novas possibilidades materiais distribuídas de forma mais ampla. Em relação à questão específica dos simulacros gerados pelos diversos materiais não há como precisar a recepção do público, mas é possível imaginar como pode ter sido intrigante o conhecimento de que a aparência de um determinado material não correspondia, de fato, à sua verdade. Neste jogo, o homem coloca-se como senhor, capaz de manipular o mundo e sua própria percepção dos objetos à sua volta.

Algumas das tecnologias que, no século XIX, permitiam a simulação de um material por outro, também ressaltam outra questão importante: a da reprodutibilidade da obra de arte. Cópias de obras de arte e de esculturas eram empregadas pelos incas no Peru, antes da chegada do europeu ao continente americano (Figura 212). No entanto, os processos industriais trouxeram novas possibilidades de reprodução de produtos e imagens em quantidades antes impensadas. Utilizando a eletrotípia ou galvanotípia, modelos da natureza podiam ser exatamente duplicados em um processo que se colocava para a escultura do mesmo modo que a fotografia para a pintura. Trabalhos em madeira entalhada podiam ser reproduzidos tornando-se “indistinguíveis” de peças entalhadas pela ação humana e, ainda que se fizesse necessário o acabamento manual, soava mais

⁵⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 191. [F 1a,2].

interessante adquirir uma peça barata com detalhes produzidos industrialmente do que uma peça desinteressante produzida artesanalmente e pelo mesmo valor.



Figura 212. Figura e molde em barro. Museu Nacional de Antropologia, Arqueologia e História. Lima, Peru. Arquivo Pessoal.

Deste modo, observa-se que a invenção da fotografia como técnica de reprodução de imagens não consistiu um caso isolado. Na verdade, a divulgação de sua descoberta em 1839 deu-se em um momento onde diversas outras invenções eram tornadas públicas, algumas para desaparecer, em seguida, passando a constituir conhecimento básico para desenvolvimentos posteriores e, deste modo, tornando-se obsoletas.

A idéia de que os processos de reprodução gráfica aproximavam a arte utilitária do público é amplamente reforçada pela crescente tiragem dos jornais ilustrados que no caso do *Illustrated London News* alcançou 60.000 exemplares em 1850.⁵⁸⁹ John Ruskin, ao voltar-se para uma arte que se mostrasse edificante, questionava em que medida a arte barata reproduzida em massa não estaria criando apenas uma arte efêmera e descartável mas, também, uma sensibilidade efêmera.⁵⁹⁰ Fazendo referência à divulgação de ilustrações em periódicos como o *Illustrated London News*, Ruskin afirma que um bom gravado em madeira por um *shilling* vale mais do que doze gravados de má qualidade por um *penny* cada. Além disso, para Ruskin, a quantidade era por si só uma objeção. Muitas coisas, mesmo boas coisas, já seriam por si só uma forma de corrupção da percepção.

⁵⁸⁹ The Crystal Palace and the Great Exhibition, in *Art and Industry*, Open University A100 course material by Aaron Scharf. Great Britain: Open University Press, 1971. p. 93.

Muitas coisas de má qualidade seriam tanto pior. Neste sentido, Ruskin discordava de que uma arte barata deveria ser posta ao alcance de todos⁵⁹¹ embora, paradoxalmente, considerava que a arte não deveria ser mais uma prerrogativa dos privilegiados.⁵⁹² Para ele a arte não poderá ser excessivamente barata, na medida em que “a quantidade de prazer que se pode receber de um certo trabalho, depende da quantidade de energia mental que se pode depositar sobre ele”.⁵⁹³ Com isso ele queria dizer que a nossa capacidade de apreciar uma obra de arte diminuía na medida em que este prazer tivesse que ser compartilhado por muitas obras, “fragmentos partidos de admirações”.⁵⁹⁴ Deste modo, até mesmo uma boa obra de arte deixa de ser boa se ela tiver que ser usufruída sem pausa, em excesso.

O posicionamento de Ruskin assume ares proféticos do debate sobre a Indústria Cultural desenvolvido quase um século depois, quando Adorno e Horkheimer propõem-se a expor a mitificação das massas afirmando que sob o poder do monopólio econômico, toda cultura de massa é idêntica na medida em que se constitui fundamentalmente em um negócio.⁵⁹⁵ Deste modo, todo produto cultural seria criado segundo um modo onde as cifras se sobrepõem ao social. A cultura, transformada em objeto a ser consumido, acabaria por transformar o consumidor em objeto – infantilizado, passivo e acrítico - caracterizando uma forma autoritária e vertical de expansão da cultura.

Também Walter Benjamin abordou esta questão por outro viés em seu conhecido texto *A obra de arte na época sua reprodutibilidade técnica*. Benjamin considerava que a reprodução técnica levantava a possibilidade de democratização na medida em que modificava a relação da massa com a arte. Discutindo a recepção da pintura e do cinema, Benjamin considerava que o senso crítico era favorecido pela “ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro”,⁵⁹⁶ desde que respeitadas as

⁵⁹⁰ RUSKIN, John. Lecture in Manchester, 1857. Apud *The Crystal Palace and the Great Exhibition*, in *Art and Industry*, Open University A100 course material by Aaron Scharf. Great Britain: Open University Press, 1971. p. 93.

⁵⁹¹ *The Crystal Palace and the Great Exhibition*, in *Art and Industry*... p. 93.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 106.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁹⁵ ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 114.

⁵⁹⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 187-188.

especificidades técnicas. Benjamin, às vésperas da Segunda Guerra, considerava a massa como a matriz da qual emana “toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação”.⁵⁹⁷

Outro lado da questão da reprodutibilidade que era colocada e igualmente, ainda hoje se coloca, é o tema da divisão do trabalho. Os periódicos ilustrados, como o *Illustrated London News*, eram verdadeiras fábricas de imagens. Isso também não era exatamente novo, na medida em que Michelangelo na pintura da Capela Sistina contou com o trabalho de diversos ajudantes. Mas, no caso das gravuras produzidas no século XIX a divisão de trabalho levantava dúvidas em relação à uniformidade de estilo do gravado. Na Inglaterra, a maioria dos gravadores não assinava o seu trabalho, ao contrário do que acontecia na França, e como uma única ilustração era dividida em diversos blocos de madeira, nem todos tinham a noção do todo. No entanto, o fato de trabalharem juntos e de forma acelerada, compartilhando o mesmo ambiente cultural fazia com que um estilo semelhante fosse mantido.

1835-1845: “Não podemos esquecer... que a produção em grande escala, que ocorreu naquela época no setor das gravuras em madeira, conduziu-a muito rapidamente a uma forma de produção industrial. Um dos gravadores de uma fábrica se encarregava só das cabeças ou dos corpos; outro, dos menos habilidosos, ou um dos aprendizes, fazia os acessórios, os cenários de fundo etc. Com tal divisão de trabalho, não era possível alcançar uma uniformidade”. Eduard Fuchs, *Honoré Daumier: Holzschnitte 1833-1870*, Munique, 1918, p. 16.⁵⁹⁸

Nesta parte do capítulo em que analisamos como o modo de olhar moderno serviu-se de uma pedagogia de divulgação, observamos duas importantes questões paralelas que influenciaram diretamente a construção deste olhar: a produção em massa e o trabalho visual de caráter coletivo. A divisão do trabalho, no caso da produção de gravuras para a imprensa diária, indica uma forma sinédótica de compreensão da execução da obra, na medida em que, ao trabalhar sobre determinada parte, não se pode perder a “visualização” do todo. Estendendo este raciocínio, podemos pensar que a compreensão na participação de um projeto mais amplo, mostrava-se condição essencial para que a expressão visual individual mantivesse coerência com o estilo particular da obra.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 192.

⁵⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 824. [i 1,8].

4.5. Progresso, uma missão quase sagrada

Apesar do termo “universal” não constar no nome da primeira grande Exposição, realizada em Londres em 1851, este conceito já se encontrava presente. Distante da conotação geográfica, “que abarca toda a Terra” ou “que advêm de todos”, a palavra “universal” deve ser compreendida a partir dos valores que congregam os países portadores e exportadores dos significados de progresso, certificando e consolidando a superioridade capitalista frente a outros povos e nações. Deste modo, estabelece-se uma correspondência entre o conceito de “progresso” e o termo “universal”. No contexto de uma concepção dogmática, positivista e universalizante do mundo, a indústria e seus efeitos tornam-se chave para o progresso e o desenvolvimento material. O termo progresso tomado inicialmente a partir da definição de Baudelaire, “dominação progressiva da matéria”⁵⁹⁹, associa-o diretamente à ostentação material evidenciada nas Exposições. Baudelaire, ao realizar a crítica de arte das obras exibidas na Exposição Universal de 1855, considera grotesca a idéia de um progresso crescente e teleológico, um “fanal obscuro”.⁶⁰⁰

Se uma nação concebe hoje a questão moral num sentido mais complexo do que o entendia no século precedente, há progresso, isso é evidente. Se um artista produz neste ano uma obra que manifesta mais saber ou força imaginativa do que demonstrou no ano passado, certamente ele progrediu. Se os víveres hoje são mais baratos e de melhor qualidade do que os de ontem, isso é um progresso incontestável na ordem material. Mas, por favor, onde está a garantia de progresso para o futuro?⁶⁰¹

No século XIX, o progresso material evidencia a sugestão otimista de um futuro melhor. Benjamin reproduz o pensamento de Wiertz publicado em 1870, “por ocasião de uma Exposição Universal: O que de imediato surpreende não é o que os homens fazem hoje, mas o que farão mais tarde”.⁶⁰² Embora, como questiona Baudelaire, não existam garantias quanto ao futuro, uma sucessão de avanços tecnológicos se mostrava como evidência – inclusive visual – de desenvolvimentos progressivos e sucessivos. Neste contexto, firmou-se uma

⁵⁹⁹ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. p. 801.

⁶⁰⁰ BAUDELAIRE, Charles. Exposição Universal (1855). Belas-Artes. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. p. 775.

⁶⁰¹ BAUDELAIRE, Charles. Exposição Universal (1855)... p. 775.

⁶⁰² BENJAMIN, W. *Passagens...* p. 212. [G 2a, 4].

conexão direta entre o mundo industrial e a civilização ocidental, onde as Exposições que apresentavam e divulgavam as novidades da produção industrial eram compreendidas como cartão de visitas desta formulação. O período de 1851 a 1915 demarca uma fase em que as Exposições Universais mostram-se como vitrines do binômio progresso-civilização.⁶⁰³

A abrangência dos itens expostos reforçava a pretensão “universal” das exposições de englobar tudo o que se relacionasse à atividade humana, apresentando “todo o universo, numa extensão do sentido enciclopédico do século XVIII”.⁶⁰⁴ O cosmopolitismo iluminista articulava-se às ambições enciclopédicas para estimular a frequência às exposições. O público que comparecia a estes eventos de culto ao progresso maravilhava-se com as novidades do mundo dos bens. Não obstante, é provável que sentimentos conflitantes assomassem os visitantes na alternância entre sensações de prazer e de fadiga, produzida pela superestimulação sensorial. Neste contexto, é possível localizar nas Exposições evidências do primeiro grito do excesso de informação e de imagens que hoje assombra a humanidade. Para Benjamin, a indústria do entretenimento refina e multiplica as variedades de comportamento reativo das massas, preparando-o para o adestramento da publicidade. Deste modo, fundamenta-se a ligação entre a indústria publicitária e as Exposições.⁶⁰⁵

Desde a primeira, *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, as Exposições apresentavam-se revestidas “de uma missão quase sagrada: dar oportunidade de conagração aos povos e estreitar os laços de solidariedade das nações dentro dos novos tempos de progresso e civilização”.⁶⁰⁶ Este conceito apareceu no discurso do príncipe Albert que em 1849 anunciou o evento. Albert acreditava que as Exposições poderiam contribuir para a unidade dos povos - a grande finalidade da história. Na medida em que as distâncias entre as nações estariam rapidamente encolhendo graças às invenções modernas,⁶⁰⁷ as criações da arte e da indústria não seriam privilégio de uma nação, mas

⁶⁰³ NEVES, M. op. cit.

⁶⁰⁴ BARBUY, H. op. cit., p. 18.

⁶⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* op. cit., p. 236. [G 16,7].

⁶⁰⁶ PESAVENTO, S. op. cit., p. 73.

⁶⁰⁷ The Exhibition of 1851. The Speech of H.R.H. The Prince Albert, K.G., F.R.S., at The Lord Mayor's Banquet, in the City of London, October 1849. The Illustrated London News, 11 October 1849. [1849-10-11] <http://pages.zoom.co.uk/leveridge/albert.html> acesso em 1 de fevereiro de 2008 às 21:19h.

pertenciam ao mundo inteiro.⁶⁰⁸ Em seu discurso, o Príncipe também exaltou a divisão do trabalho na produção, como um motor da civilização em expansão para outros ramos.⁶⁰⁹ Ciência, indústria e arte seriam aliadas do homem - instrumento divino - em sua conquista da natureza. A ciência descobre as leis que regem o poder, o movimento e a transformação; a indústria as aplica à matéria prima crua que a terra cede em abundância, mas que se torna valiosa apenas com o conhecimento; a arte ensina-nos as leis imutáveis da beleza e da simetria, e com elas dá forma às produções do homem.⁶¹⁰ Neste contexto, estabelece-se, segundo Werner Plum, uma das funções cumpridas pelas feiras mundiais, ou seja, sua contribuição no sentido de intensificar a fé no *aperfeiçoamento* do homem e “na meta final de uma *civilização mundial unitária*”.⁶¹¹

Aparentemente a idéia de união entre os povos apenas mascarava uma rivalidade crescente, principalmente entre França e Inglaterra. A primeira, embora não alcançando o mesmo patamar de desenvolvimento industrial, afirmava-se pelos artigos de luxo: “as porcelanas de Sèvres e Limoges, os tapetes de Aubusson, as sedas de Lião, os perfumes e os trabalhos de ourivesaria”.⁶¹² A Inglaterra, dizia-se, “prepara produtos para o consumo popular”.⁶¹³ Esta crítica talvez escondesse a morosidade da industrialização francesa que teria permanecido mais relacionada à atividade manual.

Utilizando a noção de campo, criada por Bourdieu⁶¹⁴, é possível analisar as feiras universais como campos onde culturas artísticas e científicas das principais nações e culturas competiam pela validação e legitimação do padrão simbólico dominante de progresso e modernidade. De fato, a unidade entre os povos mostrava-se menos evidente do que a ascensão de um capital globalizado. Plum observa que Marx e Engels consideraram a exposição de 1851 uma “prova contundente do poder concentrado, com o qual a grande indústria moderna rompe as barreiras nacionais e confunde cada vez mais as peculiaridades locais da

⁶⁰⁸ *Le Livre des Expositions Universelles. 1851-1989*. Paris, Ed. Des Arts Décoratifs/Herscher, 1983 (Journal) Récits et Témoignages, 1851, p. 17. apud PESAVENTO, S. op. cit., p. 73.

⁶⁰⁹ The Exhibition of 1851. The Speech of H.R.H. The Prince Albert, K.G., F.R.S., at The Lord Mayor's Banquet, in the City of London, October 1849. The Illustrated London News, 11 October 1849. [1849-10-11] <http://pages.zoom.co.uk/leveridge/albert.html> acesso em 1 de fevereiro de 2008 às 21:19h.

⁶¹⁰ Id.

⁶¹¹ PLUM, W. op. cit., p. 61.

⁶¹² PESAVENTO, S. op. cit., p. 82.

⁶¹³ PESAVENTO, S. op. cit., p. 83.

⁶¹⁴ BOURDIEU, Pierre. Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva: 2004. p. 183-202.

produção, as condições sociais, o caráter de cada povo em particular”.⁶¹⁵ Para Harvey, a organização de uma série de Exposições Mundiais celebrou o “globalismo”⁶¹⁶, ao mesmo tempo em que fornecia um arcabouço no âmbito do qual se poderia entender aquilo que Benjamin denomina “a fantasmagoria” do mundo das mercadorias e da competição entre nações-Estado e sistemas territoriais de produção.

Não há dúvida de que o maior objetivo da Exposição Mundial de Londres era industrial e comercial, mas ela não pode simplesmente ser compreendida como espaço para venda de produtos e intercâmbio de mercadorias.⁶¹⁷ Um olhar que se distancie deste posicionamento é sugerido pela historiadora Madeleine Reberioux, em seu estudo sobre as Exposições, ao propor que se coloque temporariamente “entre parênteses, a dimensão explicitamente econômica da pesquisa”⁶¹⁸ como forma de não perder de vista a dimensão cultural do trabalho. Neste contexto, observamos, por exemplo, a atuação da publicidade gerada a partir do sucesso e dos prêmios obtidos. As premiações outorgadas por júris internacionais conceituados constituíam-se em um incentivo decisivo para a participação de empresários nas exposições. Além de aumentar o prestígio em seus países de origem, também influíam na expansão das vendas. Em alguns casos, a simples presença de produtos e máquinas nas feiras industriais e exposições universais era parâmetro do sucesso destes artefatos. Já em 1862, lemos no *Traité theorique et pratique des moteurs à vapeurs* que a importância das locomotivas a vapor pode ser julgada pelo número de peças encontradas nas exposições industriais e agrícolas.⁶¹⁹ Uma medalha conquistada em uma Exposição Universal representava, ainda no século XX, um sinal de reconhecimento à qualidade do produto exibido⁶²⁰. Um conferencista na Exposição parisiense de 1867 considerava que:

“Os livros, brochuras que tratam da questão da economia social são tirados em milhões de exemplares e são pouco lidos. As idéias que terão publicidade na

⁶¹⁵ MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Werke*, vol. 7. Berlim, 1969. p. 431. apud. PLUM, W. op. cit., p. 21.

⁶¹⁶ HARVEY, D. op. cit., p. 240-241.

⁶¹⁷ PLUM, W. op. cit., p. 65.

⁶¹⁸ REBERIOUX, M. op. cit., p. 3.

⁶¹⁹ AINÉ, Armengaud. *Traité theorique et pratique des moteurs a vapeurs*. Paris: A. Morel et Ge. Libraires, 1862. p. 111.

⁶²⁰ PLUM, W. op. cit., p. 91.

exposição serão vistas por milhões de olhos, estudadas e comentadas por milhões de inteligências”.⁶²¹

De fato, mais do que espaço de exposição, as feiras eram santuários de culto ao progresso ou, ainda, como concluiu Benjamin “lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria”.⁶²² Mais do que objetos, o que se expunha era a idéia de uma sociedade industrial, chave do progresso material que podia encaminhar grandes mudanças e o caminho da felicidade. É neste contexto que as Exposições colocam o olhar com algo que pode ser aprendido. Elas atuaram diretamente na “naturalização” do olhar moderno, na construção da cultura visual moderna, contribuindo, ao mesmo tempo, para sua padronização e realimentação.

As Exposições sucederam-se por diversos países, sempre em busca de superar a precedente em novidades ou em tamanho. A freqüência das exposições levava os países participantes a construírem pavilhões sempre mais opulentos com um custo que poderia ser desastroso na ausência de um investimento paralelo em publicidade. Após a Primeira Guerra, que abalou a fé no progresso da humanidade e o próprio sentido das Exposições Universais, encontram-se evidências de abusos políticos e comerciais e mesmo de boicotes deliberados a alguns eventos. Em 1928, um encontro em Paris estabeleceu parâmetros disciplinares relacionados à forma e a freqüência das Exposições. Antes que se pudesse verificar o cumprimento do acordo, o início da Segunda Guerra rompeu definitivamente com as características das Exposições, substituídas por eventos menores, mais especializados ou com menor projeção.

⁶²¹ LAVOLÉE, C. *Les expositions de l'industrie et l'exposition universelle de 1867*. Paris, Hachette, 1867 (Conferences populaires faites à l'asile imperiale de Vincennes). p. 47. apud PESAVENTO, S. op. cit., p. 125.

⁶²² BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. <Exposé de 1935>. In: *Passagens...* p. 43.