

THAIS REZENDE DA SILVA DE SANT'ANA

A Exposição Internacional do Centenário da Independência: Modernidade e Política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas da Universidade Estadual de
Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Edgar
Salvadori De Decca

Este exemplar corresponde à redação
final da Dissertação defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora em
26 / 02 / 2008.

BANCA

Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca (orientador)

Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani

Profa. Dra. Suzana Barretto Ribeiro de Carvalho

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto – (Suplente)
Profa. Dra. Cristina Meneguello – (Suplente)

FEVEREIRO/2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Sa593e **Sant'Ana, Thaís Rezende da Silva de**
A Exposição Internacional do Centenário da Independência:
modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920/.
Thaís Rezende da Silva de Sant'Ana- Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Orientador: Edgar Salvadori De Decca.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Rio de Janeiro (RJ) – Exposição do Centenário, 1922-1923.
2. Modernidade. 3. Brasil – História – República Velha. I. De
Decca, Edgar Salvadori. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(crl/ifch)

Título em inglês: The 1922 International Centennial Exhibition: modernity and
politics in Rio de Janeiro in the beginning of the 1920s

Palavras chaves em inglês (keywords) : Rio de Janeiro (RJ) Centennial Exhibiton,
1922-1923
Modernity
Brazil – History – Old Republic

Área de Concentração: Política, memória e cidade

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Edgar Salvadori De Decca
Maria Stella Martins Bresciani
Suzana Barretto

Data da defesa: 26-02-2008

Programa de Pós-Graduação: História

AGRADECIMENTOS

Àqueles que me acompanharam ao longo do mestrado trazendo questionamentos, direcionamento, alento e suporte, contribuíram decisivamente para realização deste trabalho, por isso agradeço

Ao meu orientador Edgar de Decca, que me possibilitou vivenciar a paixão pela pesquisa. A sua orientação sempre sábia e experiente permitiu que eu trilhasse novos caminhos e superasse muitas das minhas limitações. Agradeço também ao professor Fernando Lourenço, de quem tive a primeira palavra de incentivo quando, ainda na graduação, comecei a explorar o tema das Exposições Universais.

Ao meu padrinho Caran, pelo amparo sem igual; à Leila Vitoria Florippes Lima (Leilinha) e ao Jose Luiz Florippes Lima (Zé Luiz) pelo amor, bondade e cuidado com que me acolheram em sua casa. A minha dívida e reconhecimento para com eles são inestimáveis. À família Masta, que me proporcionou momentos descontraídos no Rio de Janeiro.

À Marcela Marrafon e Nathalia Monseff Junqueira, grandes historiadoras e amigas, por estarem sempre dispostas a me ajudar com suas sugestões, informações, companheirismo e alegria.

Aos professores Iara Lis Franco Schiavinatto, Cristina Meneguello, Silvana Rubino, Marcos Tognon e especialmente Maria Stella Martins Bresciani e Izabel Andrade Marson, que colocaram diante de mim indagações e alternativas extremamente instigantes e enriquecedoras.

À professora Heloisa Barbuy, pela atenção e generosidade com que me recebeu no Museu Paulista e por seu trabalho que me foi inspirador. Aos professores Francisco Foot Hardman e Olinio Coelho, agradeço pelas preciosas indicações e pelo pronto auxílio nas horas de aperto.

À Anamaria de Almeida, Hernani Heffner, José Luiz Faria Santos, Márcia Prestes, Mário Martins de Lima, George Ermakoff, pessoas que não mediram esforços para me orientar em arquivos, bibliotecas e demais lugares em que precisei consultar.

À Rosangela Bandeira do Museu Histórico Nacional, pela forma com que se dedicou às minhas necessidades de pesquisa, preocupando-se em oferecer sempre o melhor. Profissional dedicada e amiga, a ela devo muito e para sempre terá a minha enorme admiração.

À CAPES agradeço pela bolsa que tornou este trabalho possível.

À Roberta Ratto, amiga de toda a vida, e ao meu primo Juninho pelas considerações na última etapa deste trabalho.

À minha irmã, Mirella Rezende da Silva Sant'Ana, por abrir mão de suas prioridades em prol das minhas necessidades acadêmicas, e a todos os meus bons amigos, aqueles a quem também chamo de família. Deles recebi todo o apoio, estímulo e compreensão necessários para concluir esse trabalho. Sou-lhes grata pela insistência, perseverança, fazendo com que eu me

voltasse, quando possível, após longos períodos de reclusão, à companhia das pessoas que amo. Deixo registrado aqui todo o meu apreço, reconhecimento e gratidão pelo investimento de cada uma dessas pessoas no meu aprendizado. Sem eles, esse processo certamente seria muito mais árduo e difícil.

“O temor do Senhor é o princípio da sabedoria e o conhecimento do Deus Santo é prudência” (Provérbios 9:10)

Manifesto a minha gratidão mais profunda - acima de tudo e de todos - à Deus, meu capacitador, permanente refúgio e fortaleza, autor da minha vida. Em segundo lugar agradeço à mãe que Ele me deu. Mulher forte e destemida que por tantas vezes foi meu pai, irmã, melhor amiga, porém nunca deixou de ser mãe, no melhor sentido que essa palavra possa ter, orientando-me com amor, instruindo-me na fé, encorajando-me a prosseguir quando nem eu mesma acreditava que pudesse. Por seu cuidado e assistência em tempo integral, por seu amor incondicional, pela história de vida dedicada às filhas é que ofereço afetosamente este trabalho à Marley Rezende da Silva.

Campinas, 2008

RESUMO

A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada no Rio de Janeiro em 1922, foi o maior evento republicano do início do século XX. Visitantes e autoridades de todo o país e do mundo foram atraídos à essa primeira exposição internacional brasileira, organizada pelas elites nacionais como espécie de vitrine para exibir os avanços do país - do ponto de vista industrial, econômico e social - e afirmar a identidade da nação no ano em que era comemorada a emancipação política brasileira. O certame ainda motivou uma série de transformações no espaço urbano da então capital republicana; impulsionou o emprego de novos materiais e técnicas de construção, agregou grande valor aos arquitetos e consagrou o neocolonial como o “estilo nacional”. A ocasião do Centenário da Independência do Brasil favoreceu a instauração de um ambiente que incentivava autocrítica entre as diversas camadas sociais do Rio de Janeiro. As idéias que surgiram desses questionamentos repercutiram nas mostras exibidas no certame de 1922. Porém, não houve na historiografia oficial o reconhecimento da Exposição do Centenário como acontecimento relevante para uma melhor compreensão das mudanças e transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que marcaram a primeira metade do século XX brasileiro. Por muitos anos, tal historiografia tendeu a associar a manifestação da modernidade no Brasil à cidade de São Paulo e à Semana de 1922, reduzindo esse complexo e contraditório movimento a apenas uma de suas manifestações. A presente dissertação vem evidenciar a influência da Exposição Internacional do Centenário no movimento da modernidade brasileira. O evento é aqui apresentado como a própria materialização da efemeridade modernista de seu tempo; cenário onde estavam dispostas imagens e ideais políticos, econômicos, culturais e urbanos que caracterizavam aqueles agitados anos do início da década de 1920 no Brasil.

PALAVRAS CHAVE: Modernidade, República Velha, Rio de Janeiro, Exposição Internacional do Centenário.

ABSTRACT

The 1922 Rio de Janeiro International Centennial Exhibition, was the largest event of the republic in the beginning of the 20th century. Nation and worldwide visitors and authorities were attracted to this first Brazilian international exhibition, organized by the country's elite, as a means to demonstrate the advancements of the country – through an industrial, economical and social point of view – and to ratify the identity of the nation in the year that the Brazilian political emancipation was celebrated. The exhibition motivated a series of transformations to the urban space of the former capital of the republic; it also stimulated the application of new materials and techniques of construction, added great value to the architects and established the neocolonial as the new “national style”. The atmosphere of the Centennial of Independence of Brazil favored the development of an environment that promoted self –criticism among the various social classes of Rio de Janeiro. The ideas which emerged from such self-criticism had repercussions in the various displays of the exhibition of 1922. However, there was no recognition of the 1922 Rio de Janeiro International Centennial Exhibition in the official historiography as a relevant event to a better understanding of the social, political, economical and cultural changes and transformations that marked the first half of the 20th century in Brazil. For many years, such historiography was inclined to associate the manifestation of modernity in Brazil to the city of São Paulo and to the Week of 1922, reducing this complex and contradictory movement to only one of its manifestations. This thesis shows evidences of the influence of the 1922 Rio de Janeiro International Centennial Exhibition in the movement of modernity of Brazil. The event is presented in this study as the actual materialization of the modernist ephemerality of its time. That setting displayed a series of images and political, economical, cultural and urban ideals which characterized the turbulent years of the beginning of the 1920s in Brazil.

KEYWORDS: Modernity, Old Republic, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro International Centennial Exhibition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. RECONSTRUINDO O ESPETÁCULO	
1.1 “Vamos ter, pelo menos, bandeiras”	41
1.2 Categorias, classificações.....	47
1.3 O Recinto do certame.....	59
1.4 A Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, Rio de Janeiro, 1922.....	90
2. MODERNIDADE E NAÇÃO NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO	
2.1 Propostas para um Brasil independente.....	99
2.2 Um pé nas raízes e os olhos no futuro.....	107
3. RIO DE JANEIRO: A CIDADE PALCO E SUAS CONTRADIÇÕES	
3.1 Ser e parecer no espaço urbano da capital republicana.....	123
3.2 Sob a cidade palco, o Morro do Castelo: “E o Rio Moderniza-se...”	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO

Inaugurada em condições especiais e numa época de temperatura menos agradável para a capital, a Exposição, na última hora tornada Internacional, com o concurso de 14 países amigos, teve uma vida de grande esplendor e constituirá um fato memorável na história do progresso nacional. (...) Nações responderam gentilmente ao convite do nosso governo para comparecerem com seus produtos comerciais, as suas indústrias, as suas artes, as suas ciências, à nossa primeira feira internacional, num momento de júbilo nacional em que a alma brasileira vibrava de entusiasmo e de amor cívico pela secular afirmativa da nossa soberania e da nossa nacionalidade. O Brasil (...) mais uma vez demonstrou ao mundo que o trabalho, a atividade e o patriotismo de seus filhos darão, em futuro não muito remoto, à Pátria Brasileira, o papel que lhe compete no concerto das demais nações. A Exposição Internacional do Centenário marcará (...) uma página de ouro na nossa história (...). (“Crônicas da Exposição”. In: *A Exposição de 1922*, órgão da comissão organizadora, 1923.)

Nos primeiros anos da década de 1920, sob a área aterrada com o que sobrou do Morro do Castelo¹, numerosos pavilhões e palácios nacionais e estrangeiros cercados por largas ruas, quiosques, espaços para mostras e um grande parque de diversões foram levantados no recém-remodelado centro urbano da cidade do Rio de Janeiro. Adquiria corpo, pois, a primeira exposição internacional brasileira, *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil*, concebida como parte das comemorações do centenário da emancipação política do Brasil. O certame, um dos maiores – se não o maior – do início do século passado trouxe à tona representações e visões da modernidade brasileira daquele momento.

A grandiosidade e alcance do evento reforçavam a convicção de seus contemporâneos: a Exposição Internacional do Centenário teria lugar de destaque na história do país. Entretanto, o que se observou nas décadas seguintes foi a sedimentação de certos “cânones historiográficos”, no que diz respeito ao ambiente e aos acontecimentos do início dos anos 1920 no Brasil, e a Exposição do Centenário praticamente caiu no esquecimento. Não sucedeu, na historiografia nacional, o reconhecimento do evento de 1922 como acontecimento extremamente relevante para uma melhor compreensão das mudanças e transformações que marcaram a primeira metade do século XX brasileiro. Por muitos anos, essa historiografia tendeu a associar a manifestação da

¹ Quatro acidentes geográficos marcavam o Rio de Janeiro colonial: o Morro Cara de Cão (na Urca); o de São Bento; o de Santo Antônio e o Morro do Descanso. O Morro do Descanso foi o local escolhido pelo governador Mem de Sá em 1567, para instalar o marco da fundação da cidade de São Sebastião, posteriormente chamado de Morro do Castelo, e fez parte do cenário do Rio de Janeiro até 1922 (FRIDMAN, S.; MENEZES DE MORAES, R., *Morro do Castelo: seus aspectos numa rara coleção de cartões*, RJ : Arte Maior Gráfica e Editora, 1999, p.2).

modernidade no Brasil à cidade de São Paulo e à Semana de 1922. Tal evento, ocorrido em São Paulo, foi objeto e palco da maioria das análises a respeito do modernismo brasileiro. Contudo, resumir este complexo e contraditório conjunto de projetos estético-políticos² a apenas uma de suas manifestações é por demais simplista, reducionista e equivocado. Faz-se extremamente necessário reconhecer as outras partes formadoras deste “todo”, evidenciando interligações e articulações, revelando a multidimensionalidade do movimento.

Um dos poucos e pioneiros trabalhos que propõem uma análise cuidadosa da Exposição do Centenário-1922 foi produzido por Neves em 1986. No texto intitulado *As Vitrines do Progresso*, a autora tentou definir pressupostos para a compreensão da ideologia do progresso e da modernidade brasileira a partir das três últimas décadas do século XIX. O Rio de Janeiro³ é foco desse estudo que elege as Exposições Internacionais e Nacionais como os grandes espaços de manifestação da modernidade especialmente na segunda metade do século XIX.

Em *Children of the Patria: Representations of Childhood and Welfare State Ideologies at the 1922 Rio de Janeiro International Centennial Exposition*, James E. Wadsworth e Tamera L. Marko (2001)⁴ refletem sobre o tratamento dado ao dilema da infância no contexto da Exposição do Centenário da Independência do Brasil⁵. De acordo com os autores, o movimento formado na então capital republicana em 1922 diferenciava-se significativamente das iniciativas anteriores em prol do bem-estar da criança brasileira⁶. Pela primeira vez, a infância se tornava foco de professores, advogados, líderes militares, políticos religiosos, jornalistas e escritores que lutavam para incorporar idéias liberais e positivistas em políticas públicas e instituições.

Trillo (1998)⁷ dedica um capítulo inteiro do livro *Artilugio De La Nación Moderna. México em las Exposiciones Universales, 1880-1930* à Exposição Internacional de 1922, destacando a participação mexicana no evento. A obra de Trillo traz a análise do ingresso do

² A respeito da abrangência do termo “modernismo” ver FARIA, D. , *O Mito Modernista*, tese de doutorado, IFCH/Unicamp, 2004, pp. 13-14

³ De acordo com Neves, no início do século XX “a cidade do Rio de Janeiro era a capital da modernidade brasileira” (NEVES, M. S. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC, relatório de pesquisa /FINEP, 1986, p.47).

⁴ WADSWORTH, J; MARKO, T. “Children of the patria: representations of the childhood and welfare state ideologies at the 1922 Rio de Janeiro International Centennial Exposition”, *The Americas*, Jul. 2001.

⁵ O Primeiro Congresso Brasileiro de Proteção à Infância aconteceu no Rio de Janeiro em 1922. O higienista brasileiro Dr. Alfredo Ferreira de Magalhães apresentou sua visão de *child welfare* para uma platéia de médicos, advogados, políticos, militares e homens de negócio na abertura do evento.

⁶ Havia principalmente uma grande preocupação – por parte das elites - em relação às altas taxas de mortalidade infantil, não erradicadas com a mudança dos séculos XIX-XX.

⁷ TRILLO, M. *Artilugio de la nación moderna- México em las exposiciones universales, 1880 – 1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

México no circuito das feiras mundiais celebradas entre 1880 e 1930 – em especial as de Paris, Rio de Janeiro e Sevilha. Através da descrição e interpretação dos pavilhões do México, o historiador buscou reconstruir as linhas de um projeto político e cultural deste país.

A presente dissertação de mestrado tem o objetivo resgatar e ratificar a importância da exposição internacional comemorativa do centenário da independência do Brasil de 1922 na constituição do espaço da modernidade brasileira dos anos 1920. O evento é a própria materialização da efemeridade do presente, estimulada por visões e reflexões do passado. Serão ainda levantadas e discutidas aqui as implicações decorrentes da realização deste grande espetáculo - levado à condição de emblema da modernidade - na cidade do Rio de Janeiro.

Acerca da terminologia relacionada ao *moderno* e à *modernidade*, Karl traz a seguinte explicação:

“(...) usam-se indiferentemente, com freqüência, um pelo outro, os termos vanguarda, moderno, modernismo, e mesmo modernidade. Que nos seja permitido introduzir distinções. Como o próprio nome diz, a vanguarda é a linha de frente de qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, no entanto, a vanguarda corrompe-se e é assimilada a algo de mais familiar, a que nós aplicamos o rótulo de *moderno*. Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou menos associado a uma paisagem familiar, dizemos que é parte do *modernismo*, uma palavra ampla. No entanto, *modernidade* é um termo totalmente diverso, que sugere o presente em contraste com algum passado histórico. A palavra ‘modernidade’ também sugere uma condição estática, ou seja, que se alcançou uma coisa ou outra ; enquanto vanguarda, ‘moderno’ e ‘modernismo’ significam o processo, assim como o fato de que se está chegando a algum lugar”⁸.

Para Berman, ser moderno significa fazer parte de uma realidade efêmera e paradoxal:

“(...) ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo - e ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia (...). *Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’.*”⁹.

⁸ KARL, F. *O Moderno e o Modernismo: a Soberania do Artista – 1885-1925*. RJ: Imago, 1988, p. 21.

⁹ BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar - a aventura da Modernidade*. SP: Cia das Letras, 1987, p. 15 (grifo meu).

Em *Paris, Capital do século XIX*¹⁰, Benjamin trata da modernidade a partir da análise da difusão das galerias parisienses, locais de passagem impulsionados pela ascensão da indústria têxtil e relacionados ao uso do ferro e vidro em construções: “*Evita-se o ferro nas moradias, mas ele é empregado nas galerias, salas de exposições e estações de trem – construções que serviam para fins de trânsito*”¹¹.

De acordo com Benjamin, o emprego de novos materiais em meio a um repertório formal de construção que, inicialmente, ainda obedece aos padrões antigos, produziria “*imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo*”¹². Estas imagens são consideradas fruto do desejo de se distinguir do passado, ou seja, do antiquado. Nelas, a coletividade buscaria superar as necessidades do produto social, bem como as deficiências da ordem social da produção.

Ainda na Paris do século XIX, Benjamin lança um olhar sobre os panoramas, também extremamente difundidos naquele momento. Embora partissem do princípio de imitação da natureza, os panoramas são apontados como prenúncio do fortalecimento e evolução da técnica posteriormente atrelada à fotografia e ao cinema, por exemplo. Nos panoramas, afirma o filósofo, a cidade se abre em paisagem como que para o *flâneur* que vagueia pelo cenário urbano.

A relação entre panoramas e galerias vem insinuada através da transparência, da penetrabilidade e do “tornar possível” o contato com o transitório espetacularizado. A modernidade em Benjamin é revelada neste ambiente.

A mercadoria, bem de troca comercializado nas galerias e materializado nos panoramas, se converte em ponto central da concepção benjaminiana de modernidade no contexto das Exposições Universais. Ao abordar a precedência destas feiras, Benjamin cita as exposições industriais do século XVIII como “festas populares”, “festas de emancipação” para as classes trabalhadoras¹³. Os eventos do século XIX, que ganham o caráter de Exposições Universais, são enquadrados no que o filósofo chama de “indústria da diversão”.

A alienação exercida pela indústria da diversão nivelaria o homem à mercadoria. Benjamin atribui às grandes exposições da segunda metade do XIX a responsabilidade pela

¹⁰ Walter Benjamin escreveu *Paris, Capital do século XIX* em 1935, texto que constitui a abertura do *Trabalho das passagens*, publicado em 1955 na revista do Instituto de Pesquisa Social - posteriormente conhecido como Escola de Frankfurt (Cf. KOTHE, F. (org.). *Walter Benjamin-Sociologia*, SP: Ática, 1985, p.9-26).

¹¹ KOTHE, F. (org), Op. cit., p.32

¹² KOTHE, F. (org), Op. cit., p.32

¹³ KOTHE, F. (org), Op. cit., p.34

transfiguração do valor de troca da mercadoria, que passaria a agir sobre o sujeito, colocando-o a seu serviço. Surgem então os templos da mercadoria dialogando com valores do capital e do império:

“Para a exposição Universal de Paris de 1867, Victor Hugo redige um manifesto ‘Aos povos da Europa’. Os interesses deles foram defendidos antes, e de um modo mais claro, pelas delegações de trabalhadores franceses, das quais a primeira foi enviada para a Exposição Universal de Londres de 1851 e a segunda, com 750 membros, para a de 1862. Esta última foi importante, pois contribuiu indiretamente para que Marx fundasse a Associação Internacional de Trabalhadores. A fantasmagoria da cultura capitalista alcança o seu desdobramento mais brilhante na Exposição Universal de 1867. O Império está no apogeu do seu poder. Paris se afirma como capital do luxo e da moda”¹⁴.

As Exposições Universais são um dos signos da modernidade apontados por Benjamin. Junto aos panoramas, às passagens, às galerias, elas constituem o que o filósofo considera “reminiscências de um mundo onírico”:

“A avaliação dos elementos oníricos à hora do despertar é um caso modelar de raciocínio dialético. Por isso é que o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época não apenas sonha a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para o seu despertar. Carrega em si o seu próprio fim e – como Hegel já o reconheceu – desenvolve-o com astúcia. Nas comoções da economia de mercado, começamos a reconhecer como ruínas os monumentos da burguesia antes mesmo que desmoronem”¹⁵.

O prenúncio da mudança e da transformação marca toda a concepção bejaminiana de modernidade, revela o tempo ocupado pelo progresso técnico, ao mesmo tempo, vazio e homogêneo. As Grandes Feiras Mundiais do século XIX refletem este redemoinho de processos sociais em constante renovação - envolvendo transformações demográficas, conflitos trabalhistas, movimentos de massas, descobertas científicas, estados nacionais - evidenciando a intersecção de temporalidades históricas plurais e cronologicamente díspares.

¹⁴ KOTHE, F.(org), Op. cit., p.36.

¹⁵ KOTHE, F.(org), Op. cit., p.43.

Adentrando as Grandes Feiras Mundiais

Em 22 de novembro de 1928, representantes de 31 países se reuniram em Paris com o objetivo de estabelecer, em comum acordo, regras para a organização de exposições internacionais. O encontro deu origem ao *Bureau International des Expositions* (Bureau de Exposições Internacionais), corpo governamental para as sucessivas feiras mundiais¹⁶. São consideradas exposições internacionais pelo BIE apenas manifestações de caráter não periódico e duração não superior a seis meses; obedientes ao prazo de cinco anos de intervalo em relação ao evento anterior e cujo objetivo principal seja mostrar o progresso alcançado pelos diferentes países em um ou mais ramos de produção¹⁷. Até o ano de 1928, as exposições internacionais não tinham nenhum regulamento ou definição oficial aceitos “universalmente”¹⁸, a partir da reunião em Paris, portanto, o que se entendia por exposição internacional começou a apresentar alguma variação.

Os termos *exposition* e *fair*¹⁹ eram utilizados praticamente sem nenhuma distinção nos Estados Unidos. No Reino Unido, todavia, tinham significados mais restritos, uma vez que *fairs* estavam associadas ao comércio primário, feiras locais ou feiras industriais muito específicas, e *exhibitions*, a eventos nacionais e internacionais de maior abrangência. Na França, *foire* denotava mostras de produtos industriais em eventos predominantemente comerciais diferentemente de *exposition*, fazendo referência a eventos não exclusivamente comerciais nos quais estão inclusas mostras internacionais. Assim, a *world's fair* norte-americana poderia ser chamada no Reino Unido de *international exhibition* e na França receberia o nome de *exposition internationale*.

Um dicionário francês publicado em 1922²⁰ define *exposição* como termo designador de eventos regionais, nacionais ou internacionais; especiais ou universais (dependendo da natureza e relação entre as indústrias que fazem parte deste evento: poderá haver um único segmento

¹⁶ O BIE usa os termos “feiras mundiais” e “exposições” para designar o mesmo acontecimento.

¹⁷ Coleção de Atos Internacionais nº 642, “Convenção sobre Exposições Internacionais”, *Ministério das Relações Exteriores*, Seção de Publicações, 1971 (O ato regulamentador de Exposições Internacionais assinado em 1928 na França somente entrou em vigor no Brasil em 7 de dezembro de 1970, após publicação em Diário Oficial).

¹⁸ Desde 1867 surgem iniciativas a este respeito. Em 1888, durante a organização da Exposição de Barcelona, foi criada a Federação de Comitês Permanentes de Exposições (FCPE) com sede em Bruxelas. Contando com o apoio e participação de alguns poucos países europeus, a FCPE existiu para reconhecer oficialmente os Comitês de Exposições destes países participantes e lidar com uma diversidade grande de eventos. Não houve, porém, por parte da FCPE, nenhum cuidado ou ação exclusivamente direcionados à organização e/ou regulamentação de exposições internacionais.

¹⁹ Feiras; reuniões periódicas que promovem a venda de mercadorias (Cf. *Dicionário Oxford Escolar*, Oxford England: Oxford University Press, 1999).

²⁰ LAROUSSE, P., *Larousse Universel: Nouveau Dictionnaire Encyclopédique* / publié sous la direction by Claude, vol.1, Paris: Librairie Larousse, 1922, p.827.

industrial ou um conjunto de indústrias de toda a natureza e importância) responsáveis por fornecer ampla publicidade à indústria e colaborar com a vulgarização científica²¹.

Para Kant²², *exposição*, “*exhibitio*”, significa colocar ao lado de um conceito (ou objeto) uma percepção correspondente. De acordo com o juízo estético kantiano, a exposição do conceito de finalidade formal (subjetiva) remete à percepção arrolada pela sensibilidade do gosto estético, pelo sentimento de prazer/desprazer. A exposição do conceito de finalidade real (objetiva) exige, por sua vez, uma percepção mais profunda, lógica e racional para se fazer experimentar. Das associações estabelecidas por Kant, provém o reconhecimento do belo e do sublime como fonte universal do sentimento de prazer.

As grandes feiras mundiais do século XIX têm correspondentes tanto nos conceitos estéticos de Kant quanto na definição exposta pelo dicionário francês. Difundidas na Europa, e fora dela, estas modernas feiras industriais aconteceram regidas pelas novas leis do mercado, pautadas nos preceitos metafísicos, técnicos e científicos da modernidade.

A possibilidade de promover feiras consistiu um dos mais valiosos privilégios na idade média, oferecido apenas aos que recebiam dos reis ou lordes este direito. Apesar de atribuir outro valor à força de trabalho, as feiras medievais compreendiam verdadeiras exposições dos frutos do trabalho, atraindo sempre um grande número de freqüentadores. O sistema de trocas, responsável pelo movimento de entrega e aquisição de produtos, introduziu nestes eventos regionais o mecanismo do comércio, prenunciando o processo de desenvolvimento industrial e sócio-econômico posteriormente responsável pela revalorização de toda aquela produção em exposição.

Visando estimular o desenvolvimento da indústria em um país predominantemente agrário - especialmente frente aos avanços ingleses - os franceses foram os primeiros a estabelecer no final do século XVIII a prática de expor a sua produção nacional²³. Estes eventos se tornaram oportunidades lucrativas para empresários industriais franceses, pois, além de consumidores, atraíam centenas de visitantes que se deslocavam até ali somente para admirar os aparatos técnicos expostos. No decorrer das primeiras décadas do século XIX, o formato das feiras francesas recebeu algumas alterações. O evento cresceu, foi adotado por vários outros países

²¹ “Vulgarização científica” tem aqui o sentido de adaptação, simplificação e exemplificação do discurso científico com o fim de possibilitar a leigos a compreensão deste (FAYARD, Pierre. *La Communication Scientifique Publique*, Lyon: Chronique Sociale, 1988, p.148).

²² KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. RJ: Forense Universitária, 1993, p. 54.

²³ GREENHALGH, P. *Ephemeral Vistas – The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fair, 1851 - 1959*, UK: Manchester University Press, 1988, p.3.

europeus, mas boa parte destes países permaneceu exibindo apenas a própria produção nacional, impossibilitando, assim, a essencial²⁴ análise comparativa de “avanços e atrasos” entre os povos.

A expansão econômica e a intensificação de investimentos na construção de ferrovias e navios ingleses entre os anos de 1849 a 1853 acompanharam a enorme valorização da técnica e da industrialização na Inglaterra. Espelhando e partilhando destes valores, a *Society of Arts* de Londres organizou em 1º de maio de 1851 a *Exposição Industrial de Todas as Nações*, considerada a pioneira das exposições universais. Ali estava representado o microcosmo da modernidade do séc. XIX. O poder e avanço inglês foram exibidos de maneira pacifista através de painéis, *stands* e de uma construção, sem precedentes, em vidro e ferro projetada por Joseph Paxton²⁵, utilizada para abrigar as mostras. Criada especialmente para a exposição, o *Crystal Palace* – assim chamado pelo jornalista Douglas Jerrold²⁶ da *Punch Magazine*²⁷ – pode ser considerado o desencadeador da recorrente manifestação do sublime na arquitetura das Exposições Universais.

Para Burke²⁸, o conhecimento do homem vem do sentir experiências - combinando simples impressões àquelas mais complexas. Em uma investigação sobre a origem das idéias do sublime e do belo, desenvolvida no séc. XVIII, o filósofo associa ao belo a delicadeza, a harmonia das formas. A paixão e o prazer incitados pelo sublime, por sua vez, são associados à idéia de dor, trabalho árduo, grandiosidade, assombro; a mente humana passaria ser tão inteiramente preenchida por esses elementos que não conseguiria se distrair com nada mais. Corroborando Burke, porém, pautando-se na proposta de Nicolas Taylor acerca do sublime, Bresciani traz no artigo *Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades do século XIX)* uma abordagem desse conceito aplicado à arquitetura londrina do séc. XIX. De acordo com a historiadora, a sensibilidade estética do sublime, oposta à racionalidade do belo - traduzido na

²⁴ Diz-se “essencial”, pois a estabilidade depõe contra o encantamento exercido pelas exposições modernas; primordial é poder observar o outro, manter o fluxo de constante inovação e o clima de competitividade.

²⁵ O arquiteto e paisagista inglês Joseph Paxton (1803 – 1865) criou algumas das mais notórias construções e parques do reino da Rainha Vitória (1819 -1901), inclusive o Palácio de Cristal.

²⁶ Jornalista e escritor londrino, Douglas Jerrold (1803 – 1857) trabalhou por mais de 16 anos para o periódico *Punch Magazine*, criado por ele no ano de 1841 em conjunto com três parceiros. Jerrold escreveu impactantes artigos atacando a desigualdade provocada pela reforma social na Inglaterra do séc. XIX. Ele assinava como “Q”. Combinando humor satírico e comentários políticos, a *Punch* circulou entre os britânicos até 2002.

²⁷ HOBHOUSE, C. *1851 and the Crystal Palace; being an account of the Great Exhibition and its contents; of Sir Joseph Paxton; and the erection, the subsequent history and the destruction of his masterpiece*, London: Murray, 1950, p.37.

²⁸ BURKE, E., *Uma investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, Campinas, SP: Papirus: Editora da UNICAMP, 1993

proporcionalidade rígida e nos protótipos idealizados - era forjada em fortes emoções. Bresciani destaca: “*Sublime era tudo o que, por reunir uma série de qualidades, desencadeava uma reação de impacto emocional e violenta*”²⁹. O estado de perplexidade; o terror; a idéia de poder e força impetuosa; a sensação de solidão e silêncio - privação; a grandeza das dimensões e aparente ausência de limites ou medidas; a disposição progressiva e uniforme de objetos proporcionando uma sensação de infinitude; a carga de sofrimento necessária para edificar a obra; a pompa e ostentação de elementos valiosos; a iluminação irregular, transitando entre o claro e o escuro³⁰. Todos esses aspectos proporcionariam a percepção do sublime aplicado à arquitetura. Ainda de acordo com Bresciani, o cenário do século XIX - composto por máquinas, fábricas, galerias, estações ferroviárias, automóveis, vilas operárias e pelas multidões - evidenciaria uma nova sensibilidade culta que “*radica seu poder de instituir uma nova temporalidade na sua força transformadora do terrífico em mito, do imponderável em mensurável, do obscuro em identificável*” favorecendo o deslocamento dos preceitos do sublime para o espaço do espetáculo³¹. A estética utilizada na construção de Paxton estava, portanto, em plena harmonia com os princípios “transformadores” da modernidade baseados, sobretudo, no trabalho. Exibiu-se no Hyde Park praticamente a corporificação do metadiscurso do *labor*. A construção fascinou boa parte do público, trouxe novos elementos à arquitetura européia e se tornou monumento símbolo do domínio da então maior potência industrial do mundo.

A abertura do evento à participação de outras nações favoreceu a dissipação das novas estruturas de valor moldadas pelo niilismo moderno inglês; representantes estrangeiros se mostravam desejosos de fazer parte daquele protótipo de “novo mundo” pautado nos ideais de civilização e progresso, revestido de uma peculiar perspectiva comercial e cosmopolita. Ainda que sob a leve superfície de apologia à paz e à boa convivência entre as nações, o evento de 1851 foi marcado pelo forte tom imperialista de exaltação ao *British way of life*³².

Grandiosamente e universalmente repercutiu a *Exposição Industrial de Todas as Nações*. Atraindo mais de 6.039.195 de visitantes, o certame contou com a presença de 17.062 expositores

²⁹ BRESCIANI, M.S., “Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades do século XIX)”, IN: *Cultura e cidades. Revista Brasileira de História*, n.8- 9, SP: Marco Zero/ANPUH, 1984/85,p.41

³⁰ TAYLOR, Nicolas, “The Awful Sublimity of the Victorian City” in *The Victorian City. Images an Realities*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, vol.2, pp.431-447 apud BRESCIANI, M.S, *Op. cit*, p.42

³¹ BRESCIANI, M.S, *Op. cit*, p.66

³² GREENHALGH, P., *Op. cit.*, p.63

vindos da Europa, Estados Unidos, Ásia, África e América do Sul³³. Os resultados favoráveis – especialmente financeiros – motivaram a realização de outras exposições internacionais universais durante todo o século XIX. Sedar um evento do tipo passou, pois, a representar a possibilidade de exibir à comunidade internacional: industrialização competitiva, força de trabalho altamente qualificada e capacidade de envolver todos os setores econômicos e administração pública em um único projeto.

Iniciava-se a era das efemérides do “auto-conhecimento” da sociedade capitalista, industrial e moderna. A tabela 1 abaixo apresenta alguns dados de exposições do séc. XIX:

Tabela 1
Exposições Universais realizadas do século XIX³⁴

Ano	País	Público	Área total (hectares)
1851	Londres	6.039.195	10,4
1855	Paris	5.162.330	15,2
1862	Londres	6.096.617	15,2
1867	Paris	15.000.000	68,7
1873	Viena	7.255.000	233
1876	Filadélfia	10.000.000	115
1878	Paris	16.156.626	75
1880	Melborne	1.330.000	25
1888	Barcelona	2.300.000	46,5
1889	Paris	32.250.297	96
1893	Chicago	27.500.000	290
1897	Bruxelas	7.800.000	132

Apesar das variações de área e público, é visível o aumento na popularidade destes eventos (v. tabela 1), mesmo diante das inúmeras semelhanças entre as celebrações - uma vez que o desígnio de modernidade exibido pela primeira das exposições universais foi freqüentemente reproduzido pelos demais certames³⁵. Ao final de cada grande feira universal, novas

³³ "Exhibitions and Fairs", *Encyclopaedia Britannica*, vol. 8, Chicago: University of Chicago Press, 1972, pp. 956-963.

³⁴ <http://www.bie-paris.org>, acessado em 13 de julho de 2007.

³⁵ Esta dissertação não compartilha qualquer idéia relacionada à existência de um “arquétipo de Exposição Universal”, o qual seria supostamente reproduzido “às cegas” obtendo sempre o mesmo efeito independentemente do seu lugar e/ou contexto de inserção. Há por certo peculiaridades que tornam únicas cada uma das exposições nos séculos XIX e XX, entretanto as permanências se mostram extremamente latentes. São elas as responsáveis, inclusive, pela a situação de contraste entre os dois períodos de Exposições Universais concebidos por Brigitte Schroder-Gudehus e Anne Rasmussen. Assim, tais permanências serão evidenciadas aqui como as “características gerais” das exposições universais.

possibilidades de exposição eram apresentadas, maturadas e, então, realizadas. As exposições regionais e nacionais, preparatórias para os grandes certames universais do século XIX deveriam auxiliar na seleção de produtos e procedimentos capazes de exalar mudança, inovação, movimentação sistemática e constante de regiões e/ou nações. Esta sucessão desenfreada de eventos projetados para, em suma, sobrepujarem-se uns aos outros, evidencia o frenesi da modernidade. O espetáculo sujeito à apreciação logo se torna ultrapassado, o transitório, fugidio, o contingente atribuídos por Baudelaire³⁶ ao turbilhão das relações sociais controladas pela ditadura do mercado e reguladas pela concorrência corroboram com a atribuição de cada vez mais volubilidade ao presente.

O público comparece às exposições universais estimulado pela sedução da novidade, “pela multiplicação dos protótipos e pela possibilidade da escolha individual”³⁷. No recinto do evento, o supérfluo transforma-se em prioridade; os simulacros, em realidade. A pluralidade exibida desperta, entretanto, ansiedade e angústia à medida que o visitante se dá conta da necessidade de exercer a liberdade de escolha, a princípio, só e em ambiente desconhecido. Para se desfazer destas sensações é necessário se render à exposição como que à representação do sublime. A experiência poderá ser alienante. O protagonista de Doctorow em *A Grande Feira* descreve este momento de auto-entrega da seguinte forma:

“À medida que a noite se adiantava, esqueci de tudo, menos a Feira Mundial. Esqueci tudo que não fosse a Feira como se só a Feira existisse, como se andando nos brinquedos do parque de diversões e vendo as coisas no meio das multidões e com música na cabeça fosse a vida normal”³⁸.

Os visitantes das grandes feiras mundiais perdem-se e encontram-se naquele novo território. Eles são transportados para o “mundo do amanhã”, de onde ainda é possível vislumbrar a antiga realidade, então obsoleta e ultrapassada. Mas o tempo da modernidade logo se encarrega de esvaziar a essência do espetáculo. Em prol da experiência do progresso, sob o olhar em retrospecto, as outrora vitrines da modernidade se convertem em ruínas da modernidade.

As correntes européias de pensamento do século XVIII e início do XIX trazem reflexões relevantes em relação à forma como a experiência do progresso atua sobre o sujeito moderno.

³⁶ “ ‘A modernidade’, escreveu Baudelaire (...) ‘ é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável’ ” (HARVEY, D. *A condição pós-moderna - uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. SP: Edições Loyola, 1993, p.21).

³⁷ LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero*. SP: Cia das Letras, 1989, p.95.

³⁸ DOCTOROW, E. L. *A Grande Feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.239.

Voltaire cita o comércio³⁹ e o progresso do conhecimento e da técnica como instrumentos de libertação do cidadão inglês. O progresso é expresso pelo historiador francês como a exteriorização da razão e do espírito crítico responsável por reprimir os impulsos de selvageria e barbárie do homem, capacitando-o a exercer o domínio científico da natureza e desenvolver mecanismos e práticas sociais adequadas ao estabelecimento de uma civilização universal racional e feliz. Moscateli aponta que, apesar do distanciamento de preceitos metafísicos e teológicos, o projeto iluminista, com o qual Voltaire contribuiu, “*inserir-se no contexto do XVIII como a fé secular da modernidade, e seus seguidores, assim como os cristãos, consideravam que o credo que adotaram os levaria a uma época de paz e prosperidade futura*”⁴⁰.

A *Encyclopédie*, idealizada por Diderot e D’Alembert, ganhou grande apreciação de Voltaire. Trata-se de um instrumento que contribuiria com a divulgação científica. Classificações, esquemas e ramificações; a abolição da nomenclatura difícil e a tradução de citações foram adotadas na obra a fim de promover ampla difusão e efetiva absorção do conhecimento científico e artístico. “*Os enciclopedistas não estavam em busca da participação de Deus no mundo, mas do trabalho dos homens forjando a própria felicidade*”⁴¹.

O culto ao progresso do conhecimento e da técnica aparece nas doutrinas de A. Comte caracterizado, sobretudo, pelo estímulo à cientificação do pensamento e do comportamento humano; visando à obtenção da mais aguçada objetividade e clareza nas análises do espaço das paixões humanas sob o crivo permanente das leis da ciência laica. Comte pertenceu ao grupo de cientistas e engenheiros que emergia com a ascensão da sociedade tecno-industrial francesa e trouxe do saint simonismo muito do que acrescentou à doutrina positivista. Saint Simon propôs a criação de uma “ciência social” que pode ser entendida como doutrina sobre a produção, tendo, por conseguinte, caráter econômico⁴². Desta forma, para os saint simonistas a organização da economia deveria preceder quaisquer reformas nas instituições políticas, uma vez que no desenvolvimento industrial estariam concentrados os requisitos para um futuro favorável à sociedade⁴³.

³⁹ “*Enriquecendo os cidadãos ingleses, o comércio contribuiu para torná-los mais livres, e, por sua vez, a liberdade ampliou o comércio*” (VOLTAIRE, *Cartas Inglesas ou Cartas Filosóficas*, SP: Abril Cultural, 1973, p.22).

⁴⁰ MOSCATELI, R. “Voltaire e a Filosofia da História”, In: *Temas & Matizes*, n.01, jul. 2001, p.19.

⁴¹ MENEGUELLO, C. “Algumas considerações sobre o conceito de História segundo Voltaire”. In: *Lócus: revista de história*, Juiz de Fora, vol.3, n.2, 1997, p.70.

⁴² IONESCU, G. *El pensamiento político de Saint-Simon*, Fondo de Cultura Económica: México, 1983. p.206.

⁴³ “Os Saint –Simonianos, que planejavam a industrialização de todo o planeta, acolheram a concepção das Exposições Universais(...).Os Saint - Simonianos previram a evolução econômica mundial , mas não a luta de

*“Cada pessoa (...) deve ser a primeira e principalmente deixada ao seu próprio cuidado; e cada pessoa é certamente, sob todos os pontos de vista, mais apta a cuidar de si do que qualquer outra pessoa”*⁴⁴. A. Smith concebe a experiência do progresso como fruto da liberdade individual no campo da política, moral, religião e principalmente na economia. A satisfação das necessidades do indivíduo refletiria na melhora da sociedade sem haver a necessidade da interferência legislativa. Ao atacar o mercantilismo, considerado responsável pela forte intervenção do Estado na economia, A. Smith defende a quebra das barreiras comerciais e a viabilidade de aliar interesse pessoal, propriedade e competência entre as classes capitalistas em prol do bem estar da sociedade.

O “economicamente promissor” vem inevitavelmente determinar, pois, o valor das atitudes e atividades do sujeito moderno. Na análise de *O Manifesto Comunista*, Berman evoca o homem que *“examina a lista de preços à procura de respostas às questões não apenas econômicas, mas metafísicas – questões sobre o que é mais valioso, o que é mais honorável e até o que é real”*⁴⁵. Marx responsabiliza a burguesia por converter dignidade em valor de troca e liberdade em liberdade do comércio, substituindo, assim, a dissimulada exploração religiosa e política por um outro tipo de exploração violenta e descarada.

A detenção do saber pelo mando capitalista trouxera novas dimensões às relações sociais por meio das estratégias de disciplina e controle do trabalho. Tais mecanismos influenciaram a apropriação e utilização do conhecimento técnico e científico do séc. XIX.

O processo histórico de modernização iniciada no séc. XVIII, como afirma Weber⁴⁶, corresponde a um processo de progressiva “racionalização”; implica um conjunto de tendências inter-relacionadas que operam em vários níveis diferentes, expressando ainda mais racionalidade. Assim, conforme a modernização avança, mais atuante a racionalização se impõe sobre todos os saberes e práticas da cultura do ocidente. A experiência do progresso presente neste processo de racionalização dá forma à “ideologia do progresso”, sinônimo de “ideologia burguesa” na concepção de Marilena Chauí⁴⁷. A burguesia se vê como uma força progressista, pois utiliza as

classes. Participaram nos empreendimentos industriais e comerciais por volta de meados do século, mas nada fizeram nas questões concernentes ao proletariado” (KOTHE, F., Op. cit., 1985, p.35).

⁴⁴ SMITH, A. “A mão invisível”. In: *Os pensadores*, tradução de Cary, C., Nogueira, E., SP: Editora Abril Cultural, 1979, p.XI.

⁴⁵BERMAN, M., Op. cit., 126.

⁴⁶ Cf. BERNSTEIN, R.(org), *Habermas y la modernidad*. Madrid: Cátedra Ediciones, 1988, pp70-76.

⁴⁷ CHAUI, M. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

técnicas e as ciências para um aumento total do controle sobre a natureza e a sociedade, e considera que todo o real se explica em termos de progresso.

Preponderantes na formação das mentalidades dos empresários industriais do século XIX, as idéias evidenciadas pelo iluminismo, liberalismo e capitalismo, costuradas pela ideologia do progresso, deram a tônica do contexto e conceito das Exposições Universais do séc. XIX. A razão moderna transparece nestes eventos através do teor cientificista, civilizacionista e tecnicista dos escritos e discursos de intenções e objetivos das exposições⁴⁸. O corpo moderno – materializado nos frutos do trabalho: produtos, inventos, modelos, espaços físicos e construções – é desconjuntado e reorganizado *a la Encyclopédie*, sob o padrão dos sistemas classificatórios enciclopédicos. O espírito do moderno desperta inquietação diante da imutabilidade, revela-se no universalismo, no valor de troca, na libertadora experiência de angústia e excitação frente ao sublime despertado pelas visões apresentadas nos certames, incitando a crença na imortalidade e na soberania humana.

No início do século XX as transformações responsáveis pela deflagração da Primeira Guerra Mundial atingiram e alteraram os rumos das Exposições Universais: “(...) *a Primeira Guerra Mundial corresponde a um momento de ruptura, que tem suas implicações também sobre o próprio conceito de Exposição Internacional*”⁴⁹.

Schroder-Gudehus e Rasmussen publicaram a obra *Lê Fastes du Progrès: Lê Guide Dês Expositions Universelles 1851-1992*⁵⁰, na qual propõem dividir as exposições internacionais em duas fases: antes e depois da Primeira Guerra Mundial. Barbuy produziu uma resenha sobre a citada obra e, com base neste estudo, destacou a *primeira fase das exposições universais (1851–1915)*, caracterizada por eventos que valorizavam sobretudo, a oferta de entretenimento, *stands* atraentes e exibições de artefatos e invenções inéditas. O apelo industrial, extremamente presente no contexto daquelas sociedades, também exerce grande influência sobre os certames; o telefone (apresentado na *Exposição Internacional da Filadélfia*, em 1876), a lâmpada incandescente, a turbina de vapor, o primeiro automóvel à gasolina, a câmara fotográfica (apresentada na *Exposição Internacional de Barcelona*, em 1888), o aeroplano, entre outras novidades tecnológicas, são exemplos de atrações bem sucedidas nos eventos desta primeira fase.

⁴⁸ BARBUY, H. “Brigitte Schroeder-Gudehus e Anne Rasmussen. Les fastes du progrès: lê guide dês Expositions universelles 1851-1992. Paris, Flammarion”, In: *Anais do Museu Paulista*, SP, v.1, 1993, p.302.

⁴⁹ BARBUY, H., Op.cit.,1993, p.300.

⁵⁰ SCHRODER-GUDEHUS; RASMUSSEN. *Les Fastes du Progrès: Le Guide Des Expositions Universelles 1851-1992*, Paris: Flammarion, 1992.

Após 1914, durante a *segunda fase das exposições universais*, a concepção de progresso técnico se transforma⁵¹. O isolamento econômico e empobrecimento dos mercados dificultavam as atividades das elites industriais. Uma das alternativas encontradas foi a organização das *Trade Fairs* (mostras bem específicas organizadas por entidades interessadas em divulgar seus produtos e serviços)⁵², um dos principais facilitadores para a reativação do processo de expansão comercial internacional. De acordo com Barbuy, “*com a descrença na ideologia do progresso, mudou a proposta de mundo*”⁵³. As invenções, métodos e muitas das idéias decorrentes da Primeira Revolução Industrial paulatinamente deixam de reger a economia nas primeiras décadas do século XX. Surgem outras fontes de poder, os maquinários demandam novos materiais e as indústrias, novas ciências⁵⁴. A mudança na “proposta de mundo” apontada por Barbuy estimulou o repensar as regras dos espetáculos⁵⁵. A partir de 1916, é possível observar nos certames europeus e norte-americanos um perfil mais pautado em valores da cultura, tradição e identidade⁵⁶; menos industrial-comercial.

O que diferencia a primeira da segunda fase das exposições internacionais é, essencialmente, o contexto no qual elas se inserem: enquanto no século XX a maior parte dos conflitos se dá no âmbito cultural, a conjuntura do XIX exhibe características especialmente decorrentes da corrida pelo progresso, confirmando, pois, o caráter de “representação do mundo” atribuído às Exposições Internacionais⁵⁷.

Brasil: rumo à sua primeira Exposição Universal

A sociedade brasileira, mestiça e miscigenada, formou-se dentro do processo de expansão européia vinculado ao sistema escravista e mercantilista. Portugal instaurou no Brasil uma

⁵¹ “(...) A Primeira Guerra Mundial foi seguida por um tipo de colapso verdadeiramente mundial, sentido pelo menos em todos os lugares em que homens e mulheres se envolviam ou faziam uso de transações impessoais de mercado. (...) Em suma: entre as guerras, a economia mundial capitalista pareceu desmoronar. Ninguém sabia exatamente como se poderia recuperá-la” (HOBSEBAWN, E. *A era dos Extremos; O breve século XX, 1912-1991*. SP: Cia das Letras, 1995, pg.91).

⁵² Algumas destas mostras são abertas à visitação irrestrita. Outras são dirigidas a públicos especiais. As *Trade Fairs* surgiram durante a Primeira Guerra Mundial; desde então ocorrem sem a necessidade de haver intervalos entre uma feira e outra. O forte investimento em marketing, com o fim de trazer visibilidade e fixação das marcas em exposição, é uma das principais características deste tipo de evento.

⁵³ BARBUY, H., Op.cit., 1993, p.302.

⁵⁴ HOBSEBAWN, E. J. *A Era do Capital*. SP: Paz e Terra, 1996, p.418.

⁵⁵ FOOT HARDMAN, Francisco. *Trem Fantasma. A modernidade na selva*. SP: Cia das Letras, 1988, p.63.

⁵⁶ MACDONALD, Sharon, *The Politics of Display*, London: Routledge, 1999, p.139.

⁵⁷ BARBUY, H. *A Exposição Industrial de 1889 em Paris. Visão e representação na sociedade industrial*. SP: Edições Loyola, 1999, p.40.

economia de subsistência sem grandes pretensões, uma vez que a intenção primordial era se apropriar rapidamente do lucro proveniente da comercialização internacional dos produtos coloniais brasileiros. Em *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freire (1963) narra sua visão do movimento de uma sociedade híbrida, agrária e escravocrata, estruturada no poder senhoril e suas regras de dominação⁵⁸. Na obra, o senhor de engenho representa o poder econômico, provedor e explorador do trabalho. Um paternalismo “oscilante” se manifestaria, então, nas relações sociais e econômicas brasileiras, aliando oferta de proteção à imposição da autoridade e requerendo submissão.

Apesar das transições políticas e econômicas ocorridas no país, tal paternalismo autoritário e unilateral continuou limitando a liberdade individual do brasileiro; esta idéia Sérgio Buarque de Holanda deixa transparecer no estudo *Raízes do Brasil*⁵⁹. Ambientada nos anos 1930, seguindo uma linha de reflexão que buscava enquadrar o Brasil no contexto europeu, a obra faz referência ao brasileiro como o “homem cordial”. Este desfruta da informalidade e da liberdade de se mover pelos instintos do coração ao passo que o exercício da razão não lhe diz mais respeito, as instituições brasileiras deteriam toda a autoridade para fazê-lo.

Rupturas, fragmentação e demais processos inerentes à modernidade⁶⁰ sucedem no Brasil, no final do século XIX e início do XX, sob a tutela das instituições. Incompletos e descontinuados, tais processos ainda conservam moldes do passado, mas se contradizem na obsessão pela mudança, à sombra da obsolescência. A experiência do tempo da modernidade – simultaneidade cronológica do não-simultâneo – vem atrelada à transformação e redistribuição de significados ao movimento das cidades, às práticas e manifestações culturais, especialmente populares, brasileiras.

As Exposições Universais do séc. XIX tornaram-se grandes representações de um mundo ansiado; cabem no que Debord chama de “*Weltanschauung* materialmente traduzida”⁶¹. Os eventos entretiam – alienavam – educavam e se revelavam monumentais. Demonstrações, apresentações, pavilhões, quiosques, edifícios dos mais variados, além de aspectos físicos das cidades sede destes eventos eram planejados, alterados, ornamentados a fim de exibir conquistas

⁵⁸ De acordo com Freire: “as suas relações [dos escravos] com os donos oscilavam da situação de dependente para a de protegido, e até de solidário a afim” (In: HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. SP: Cia das Letras, 26ª ed., 1995, p.55).

⁵⁹ HOLANDA, Op. cit., 1995.

⁶⁰ Cf. HARVEY, D., Op. cit., p.22.

⁶¹ DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Móbile, 1991, p.11.

e marcos da evolução do país anfitrião e dos países convidados a ter o seu espaço na “Rua das Nações”⁶². O desejo em obter reconhecimento e *status* de nação símbolo de progresso, avanço e civilização apresenta-se comum a todos os expositores. O imaginário de modernidade exibido nessas Exposições Universais conquistou as elites nacionais e desde 1861, o Brasil candidatou-se a fazer parte destas representações:

“O Brasil (...) catalogou tudo que podia; decorou seus compartimentos; entrou na cena do desfile mundial das mercadorias; completava-se assim, o ritual de passagem que o fazia atuar por inteiro no concerto das nações. A imagem do país moderno dessa forma se construía. Já era possível mostrar *in totum* e nos detalhes. Até as fraturas estavam expostas”⁶³.

Em 2 de dezembro de 1861, na corte do Rio de Janeiro, inaugurou-se a primeira *Exposição Nacional do Brasil*. As princesas Leopoldina e Isabel assistiram animadas à solenidade pública, a única presenciada por elas até então. Naquela ocasião, considerada extremamente importante como tentativa de inserção do Brasil no cenário industrial internacional, foi exposto "o primeiro inventário" das riquezas naturais e da indústria nacionais.

Os discursos e escritos relacionados ao evento expõem o ideal de progresso técnico e científico - sintoma da modernidade - naquele momento, foco da retórica dos responsáveis pela grande mostra imperial brasileira do séc. XIX:

“Essa união tão desejada, a reunião de todos os povos civilizados em um só povo, saiu do domínio das utopias, hoje que o homem conseguiu subjugar a matéria, hoje que as ciências unem todos os povos pelos laços do saber, da indústria e do comércio, hoje, finalmente, que o vapor anula as distâncias e a eletricidade, o tempo. O homem, que até agora vivia em estreitos espaços, acha o mundo pequeno; nem os rios, nem as montanhas, nem os climas, fecham os impérios; a idéia que voa no fio elétrico, percorre o universo inteiro e o revoluciona, obrigando todos os povos a marchar com passo acelerado”⁶⁴

⁶² A “Rua das Nações” somente foi denominada como tal a partir de 1878, na Exposição de Paris.

⁶³ FOOT HARDMAN, F., *Op, cit.*, p.91.

⁶⁴ BURLAMAQUE, F. “Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861, lido no ato solene da distribuição dos prêmios no dia 14 de março de 1862”. In CUNHA, A. *Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861 e relatórios dos jurys especiaes. Corrigidos e publicados por deliberação da Comissão Diretora*. RJ: Typ. do Diário do RJ, 1862, p. 11.

“O público teve ocasião de observar a perfeição das máquinas a vapor marítimas, feitas no Arsenal de Marinha da corte, os modelos de hélice, locomotivas, cilindros a vapor de movimento oscilante, e vários outros aparelhos a vapor das duas grandes fábricas dessa corte, assim como máquinas de suspender pesos, de cunhar, tórculo e balança da nossa casa de correção; bombas, fogões, painéis de ferros, chapas ornadas, carros, sino, medalhões, pregos etc, de cobre, latão, bronze, ferro e aço, objetos fabricados em diversas oficinas, e que atestam que a indústria metalúrgica tem uma vida animada nesta corte. A fábrica da Ponta de Areia expôs uma pequena estátua de bronze, a primeira que se funde no Brasil”⁶⁵

O certame aconteceu na Escola Central (Politécnica) do Rio de Janeiro, durou 45 dias e contou com mais de 9.962 objetos expostos, recebendo um total de 50.739 visitantes. Almejava-se criar, em torno da exposição brasileira, uma espécie de atmosfera semelhante àquela presente na exposição londrina de 1851, construída em ferro, técnica, ciência e civilização. Porém, sobressaiu a atração exercida pelo exotismo cultural, pelo valor da produção agrícola, pela matéria-prima e minerais nacionais. Portanto, a imagem da riqueza natural e tropical – afiançada em prol do progresso europeu – prevaleceu.

Em Todorov⁶⁶, o denominado “exótico” é puramente relativo ao observador e limita-se a uma visão superficial sobre o outro. O exotismo parece explicar a forma como um observador de determinado fenômeno coleciona impressões, distorcendo o sentido real do objeto observado em prol da sua própria concepção do ideal. No século XIX, boa parte dos europeus não via nas expressões e manifestações brasileiras outro valor senão o do exotismo (à exceção dos portugueses, interessados em conciliar técnicas e estilos europeus com o povo tropical), portanto, evidenciado pelo caráter “exótico”. Após celebrar sua primeira Exposição Nacional⁶⁷, o governo brasileiro passou a receber os primeiros convites oficiais para se fazer representar em mostras internacionais, vindo a participar das mais importantes Exposições Internacionais do mundo tais como: Londres, 1862; Paris, 1867; Viena, 1873; Filadélfia, 1876; Chicago, 1893; Saint Louis, 1904⁶⁸. Inaugurada por Dom Pedro II em 1876, a Exposição Centenária da Filadélfia se destaca

⁶⁵ BURLAMAQUE, F., *Op. cit.*, p.39.

⁶⁶ TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. SP: Martins Fontes, 1999, pp.223-293.

⁶⁷ O Brasil não havia sido convidado a participar oficialmente das Exposições Internacionais celebradas antes de 1861, porém, desde a Exposição de 1851 já eram conhecidas dos europeus a matéria prima e boa parte da produção industrial brasileira. Outras Exposições Nacionais foram realizadas no Rio de Janeiro em 1871, 1895 e 1903, mas todas elas tiveram o caráter de exposições preparatórias para os certames internacionais, apresentando dimensões reduzidas e modesta popularidade.

⁶⁸ PEREIRA, M., “A Participação do Brasil nas Exposições Universais. Uma Arqueologia da Modernidade”. In: *Projeto*, n.139, 1991, p.84.

dentre as citadas por ser a primeira grande exposição internacional celebrada fora do cenário europeu, dissipando paradigmas que logo caíram na simpatia das elites brasileiras: avanço tecnológico (fruto de uma tecnologia emergente e não-européia) e o trabalho livre⁶⁹.

Ao final do século XIX, sob a forte égide do positivismo, a entrada do Brasil República no século XX traz à tona expectativas despertadas pela recente troca de regime. Esperava-se, com a mudança, um maior êxito nas agro-exportações, aceleração no desenvolvimento industrial, autonomia política e melhorias na qualidade de vida dos habitantes da ex-colônia portuguesa. Era latente o desejo, principalmente por parte de grandes investidores e fazendeiros, de adequar a posição do Brasil no contexto internacional, visto que o comércio mundial crescia em um ritmo nunca antes atingido.

A tentativa de adequação da cidade às exigências do complexo sistema capitalista decorreu da intervenção direta do Estado sobre o espaço urbano. Os republicanos tinham a intenção de transformar a então capital do Brasil em exemplo a ser seguido pelas demais localidades brasileiras e em modelo de cidade aprazível aos olhos dos países civilizados.

O primeiro plano urbanístico para o Rio de Janeiro remonta à década de 1870, em um contexto de fortes epidemias no qual não se pôde executar muito na prática. Somente no governo de Rodrigues Alves é que as políticas de saneamento e de reforma urbana foram efetivamente realizadas na capital federal, demonstrando a força e o permanente anseio de renovação cultivado pelas elites nacionais. Quando voltou ao Brasil, o engenheiro Francisco Pereira Passos⁷⁰ foi nomeado Prefeito do Distrito Federal pelo Presidente da República e iniciou um processo de embelezamento da cidade do Rio de Janeiro⁷¹.

Conhecida como a “Reforma Passos”⁷², a iniciativa provocou a primeira grande polêmica em torno de demolições e da remoção de proletários da área central para áreas mais periféricas da

⁶⁹ MOHL, R. A. *The New City: Urban America in the Industrial Age, 1860-1920*. Arlington Hts: Harlan Davidson, 1985, p.53.

⁷⁰ Pereira Passos viajava com frequência para a Europa. Morou por algum tempo na Inglaterra e França e estava a par das novas tendências e práticas cultivadas pelas vanguardas européias (LENZI, Maria Isabel. *Pereira Passos: Notas de Viagens*. RJ: Sextante Artes, 2000, p. 17).

⁷¹ Foram construídas durante o mandato de Pereira Passos as Avenidas Central (atual Rio Branco), Rodrigues Alves, Mem de Sá e Beira Mar; ruas foram alargadas; iniciaram-se as obras da Escola Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal.

⁷² “A idéia de civilização presente no ideário de Pereira Passos era atinente a uma série de valores desenvolvidos pela sociedade européia ao longo da modernidade. Consistia fundamentalmente na manutenção de uma civilidade urbana burguesa - na qual a idéia de individualidade e de uso regulamentado do espaço público pelos agentes privados da cidade jogavam um papel fundamental; no fomento à atividade estética e cultural, na reverência a um passado e no respeito à lei e à ordem pública estabelecidas pelo Estado através de uma elite política ilustrada” (AZEVEDO, A. A

cidade. A população e boa parte da imprensa se opuseram à derrubada de tantas casas em uma cidade já carente de habitações. Benchimol explica a “Reforma Passos” como a primeira tentativa do século XX de adequar a capital do Brasil:

“transformando-a em uma cidade moderna, higiênica e civilizada à altura das metrópoles européias, norte-americanas e da grande rival, Buenos Aires; e definitivamente expurgar a má fama de cidade empestada que tantos prejuízos trazia às suas relações comerciais com o mercado internacional”⁷³.

O pesquisador observa ainda que:

“o êxito dessa primeira operação de renovação urbana requereu mudanças importantes no aparelho burocrático do Estado, que passou, então, a gerir diretamente o crescimento da cidade. Implicou, também, a alteração das disposições legais que correspondiam às formas historicamente superadas de apropriação do espaço social, para que fossem consagradas novas relações jurídicas, armando o Estado dos poderes e atribuições daí por diante acionados para a execução de operações semelhantes”.⁷⁴

Em meio à tentativa de dar fim ao estigma de cidade colonial e pestilenta, o plano de modernidade dos governos federal e municipal para a então capital do Brasil, “*calçado, sobretudo, na vitória da cultura sobre a natureza e na invenção de novas tradições*”⁷⁵, ganhava contornos cada vez mais abrangentes. As mudanças urbanas estavam associadas ao anseio pela manifestação do que se imaginava por progresso:

“(…) dos Estados da Federação Brasileira, é (...) o Estado do Rio de Janeiro um dos mais economicamente desenvolvidos (...) O café e o açúcar são dos principais produtos (...) que contribuem para o seu surto econômico (...). O surto econômico do Estado, nos últimos anos, permitiu ao seu governo atual empreender uma série de melhoramentos por obras públicas que (...) pode em poucos anos dar-lhe um desenvolvimento extraordinário. A construção de pontes, pontilhões, estradas de rodagem, melhoramentos nas existentes, resolvente do problema dos transportes fáceis, rápidos e baratos, permitirá ao lavrador emprestar toda sua atividade à cultura de suas terras, certo previamente de que todas as suas colheitas poderão chegar aos mercados consumidores, dando-lhe um lucro compensador (...). Retalhado o seu território de vias de

reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, EDUFF: Niterói, vol, n.1, set/dez 1985, p.37).

⁷³ BENCHIMOL, J. *Pereira Passos: um Haussman Tropical*. RJ: Biblioteca Carioca, 1990, p138.

⁷⁴ BENCHIMOL, *Op. cit.*, p.319.

⁷⁵ MOTTA, M. *A Nação faz cem anos*. RJ: FGV-CODOC, 1992, p.59.

comunicação, prosseguindo os governos na política sábia da construção das estradas de rodagem, verdadeiros ramais, por meio dos anti-propulsores das linhas tronco, que são as estradas de ferro, seu progresso afirmar-se-á com fulminante rapidez”⁷⁶.

Politicamente emancipado de Portugal, aquele era o momento do Brasil afiançar a matéria prima nacional em prol do próprio progresso; assim pensava a elite governante no Rio de Janeiro do início do século XX. As ações de cunho progressista (e “modernizante”) promovidas pelo governo levaram à realização do primeiro grande evento republicano realizado na recém-remodelada Rio de Janeiro: a Exposição Nacional de 1908.

A celebração do centenário da abertura dos portos ao comércio estrangeiro aconteceu entre a Praia da Saudade e a Praia Vermelha, contou com 15 pavilhões (2 deles dedicados a Portugal e 5 deles contendo mostras provenientes dos estados brasileiros) e outras construções menores. O governo vigente pretendia exibir os primeiros passos do Brasil independente do vínculo colonial que, de acordo com o *Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908*, “prendia o seu comércio nas relações internacionais”⁷⁷. Estatísticas, manufaturas e toda a sorte de elementos úteis para vincular a identificação do progresso do país à instauração da República, foram colocados à mostra. Ainda no *Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908*, há um trecho no qual Carvalho contrapõe a descrição da cidade do Rio de Janeiro desde o período da vinda da família real à descrição da mesma cidade sob o governo republicano:

“Na longínqua perspectiva a história ilumina o quadro do que era o Brasil há cem anos, quando D. João VI (...) teve que se estabelecer no Rio de Janeiro (...), franqueando por este motivo os portos do Brasil ao comércio internacional (...), mal edificadas as cidades, com ruas escuras, imundas e quase sem calçamento, casas acaçapadas, feias sem conforto, sem asseio nem claridade (...) quase todo o território deserto ou infestado de hordas selvagens vagando nas matas virgens, de onde não raro saíam para opor-se ao progresso da civilização, matando e devastando as culturas e os povoados incipientes. Assim, no interior, as comunicações entre os escassos núcleos de povoação civilizada, separados pelo deserto e por silvícolas, eram ainda mais raras e difíceis. Quase sem indústrias, o comércio do Brasil era o que poderia ser o da colônia de uma metrópole arruinada (...) A pequena indústria agrícola e pastoril mal produzia para a exportação de madeiras e couros. O ouro e as pedras preciosas, dizimadas pela Fazenda Real, constituíam um negócio cujos lucros se dividiam entre o fisco e alguns argentários felizes. A cana de açúcar era a exploração agrícola da grande propriedade dos senhores de engenho, mas, comparando essas engenhocas, na

⁷⁶ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, outubro de 1920.

⁷⁷ CARVALHO, B. *Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908*. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1908, p. V.

maior parte movida por bois e muares, onde se fabricava o açúcar ou a aguardente à custa do trabalho de escravos importados da costa da África, com nossas atuais usinas e o gênero que elas produzem com trabalhadores livres, nacionais e estrangeiros: o progresso sob todos os pontos de vista sociais e econômicos é tão extraordinário que o período anterior parece de uma era anti-diluviana."⁷⁸

O trecho é longo, mas revela com clareza que o ingresso do Brasil no rol das nações modernas, de acordo com os ideais dos contemporâneos à Exposição de 1908, estaria pautado na oposição entre elementos atribuídos ao passado imperial e elementos almejados no presente republicano. A descrição do Brasil do início do século XIX, explicitada no início do trecho, é marcada pelo que M. S. Neves classifica como a desordem atribuída pelos republicanos a um passado colonial freqüentemente associado à barbárie (evidenciada nas paixões e ociosidade), e tais características aparecem em oposição à ordem, por sua vez associada ao progresso incitado pela República, no início do século XX, e aos ideais de civilização almejados pelo novo governo (racionalidade e trabalho) ⁷⁹.

A inquietude e o desejo despertados pelos indícios de mudança e inovação revelados na exposição de 1908 fizeram desse evento um acontecimento momentaneamente espetacular – pouco depois, ultrapassado. Permaneceu, entretanto, a excitação em relação ao porvir. O certame se revelou como eficiente meio de exibição, promoção e propagação dos ideais progressistas republicanos e de todas as fantasias, sonhos e delírios a ele atrelados.

Simultaneamente ao processo de modernização conduzido pelas elites, modificações eram assinaladas nas diversas relações construídas entre os demais moradores da cidade, os quais também diretamente relacionados tanto com a transformação como com a atribuição de significado ao espaço físico no qual estavam inseridos. Observando tais relações, intelectuais como Lima Barreto, Emílio Menezes e Bastos Tigre escreveram e refletiram sobre o cotidiano da população da cidade do Rio de Janeiro. Problemas sociais, a exemplo da falta de habitação, e o autoritarismo do governo sobre os populares eram temas recorrentes de seus textos irônicos e satíricos. Utilizando-se do humor, eles lidavam com a efêmera realidade carioca – ditada pela experiência do progresso – de forma crítica e irreverente, ousada, provocativa, buscando desequilibrar todas as bases de erudição tradicionais com “*idéias do avesso, de desordem e de*

⁷⁸ CARVALHO, B. Op. cit., p.VI.

⁷⁹ NEVES, M. S. "As Arenas Pacíficas". In: *Gávea*, nº 5, Rio de Janeiro, PUC, 1988, pp. 39-40.

confusão”⁸⁰. O modernismo carioca, em sua vertente humorística, revela-se nas primeiras décadas do século XX através do trabalho vanguardista desses intelectuais.

Antes identificado como maxixe e lundu, em 1917 lança-se no Rio de Janeiro o primeiro samba moderno. Desde então, o estilo foi oficialmente reconhecido como gênero musical. A proliferação do samba deu-se rapidamente nos espaços mais pobres e boêmios do Rio de Janeiro, mas após alcançar e conquistar as elites, este veio a ser um dos símbolos mais importantes da cultura brasileira⁸¹. A Lapa, incluída nas reformas do início do século XX, “*não se rendeu às forças da higienização moral*”, de acordo com Caulfield⁸². Firmou-se como reduto de boêmios, malandros e mulatas, também adotados como ícones da cultura popular brasileira. As práticas e símbolos culturais da população foram incorporados ao modernismo carioca por elites que buscavam na complexidade das relações populares, as raízes do autêntico nacional. Quanto às condutas populares, estas eram recorrentemente discutidas e questionadas na transição dos anos 1910 para os anos 1920 por órgãos da imprensa, governantes e demais interessados em ver a sociedade carioca enquadrada no modelo idealizado de costumes e trejeitos tidos como civilizados⁸³.

Norbert Elias (1990)⁸⁴, em *O Processo Civilizador*, relaciona a estrutura do comportamento civilizado – modelos de conduta, ou racionalidades, que incitam o domínio das pulsões e a padronização/adequação das práticas individuais às situações sociais cotidianas – com a organização das comunidades ocidentais. Para Norbert Elias, a sociedade moderna se constitui sobre a sociedade de guerreiros – senhores feudais – que mantêm o controle sobre seus servos; neste meio, a burguesia surge como uma espécie de “válvula de escape” por onde os servos tentam se libertar da condição de submissão. O Estado, como moderna estrutura de poder, oferece a sustentação necessária para a internalização das regras sociais pelo indivíduo livre, desta forma, o fenômeno da individualização se perpetua influenciado pelas práticas e valores que controlam a

⁸⁰ VELLOSO, M. “A modernidade Carioca na sua vertente humorística”. In: *Estudos Históricos – Cultura e História Urbana*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, julho/dezembro 1995.

⁸¹ CAULFIELD, S. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000, p.134.

⁸² CAULFIELD, S. *Op. cit.*, p.136.

⁸³ “(...) a República, uma vez consolidada, quis fazer da cidade-capital o exemplo de seu poder e de sua pompa, o símbolo, perante a Europa, de seus foros de civilização e progresso (...). A castração política da cidade e sua transformação em vitrine (...) inviabilizaram a incorporação do povo na vida política cultural. Porque o povo não se enquadrava nos padrões europeus nem pelo comportamento político, nem pela cultura, nem pela maneira de morar, nem pela cara (...)” (CARVALHO, J. M. *Op. cit.*, p.162)

⁸⁴ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador- uma história dos costumes*. RJ: J. Zahar, 1990.

sociedade – quanto mais intensa a racionalização das relações sociais, maior o distanciamento do indivíduo em relação à sua própria natureza.

No Rio de Janeiro do século XX, as práticas de conduta consideradas ideais estavam arroladas ao desenvolvimento urbano e econômico da cidade, às noções de higienização e de profilaxia. A intervenção direta do Estado sobre o comportamento da população era parte, portanto, do projeto de construção da nova imagem da nação brasileira.

Quando da Primeira Guerra Mundial, as atuações de líderes europeus e de suas tropas ganham o interesse de boa parte da população. Explode no Brasil um clima intenso de exaltação à nação, derivado daquele existente no território europeu.

Em 1916, no Rio de Janeiro, o poeta e jornalista Olavo Bilac, o jurista Pedro Lessa, o engenheiro Miguel Calmon e o jurista e escritor Rui Barbosa fundam a Liga de Defesa Nacional, que apoiava o auxílio brasileiro aos aliados na Primeira Guerra Mundial. A Liga lutava por uma “causa nacionalista”: defesa da pátria e modernização das estruturas sociais. Diversos outros projetos⁸⁵ e polêmicas⁸⁶ auxiliam na formação de um ambiente que transpôs os limites do Rio de Janeiro e se estendeu pelo país, incitando o questionamento dos significados e valores agregados à idéia do “nacional”. Não raras foram as movimentações sociais reivindicando melhoria na qualidade de vida e de trabalho; agitações, levantes, manifestações e o fortalecimento de organizações operárias se desencadearam com ímpeto nas primeiras décadas do século XX, colaborando com o clima de instabilidade no cenário político da época. Em meio a este emaranhado de acontecimentos, estava a data comemorativa do Centenário da Independência do Brasil.

O 7 de setembro de 1922 seria celebrado com uma grande exposição exibindo o Brasil cem anos após ter conquistado sua soberania. Todavia, de que forma o ideal de modernidade se revelaria neste importante evento realizado na então capital do país?

À luz de depoimentos, escritos, objetos e iconografia da época, foi possível lançar um novo olhar sobre a Exposição do Centenário. As fontes primárias consultadas estão presentes praticamente em todos os caminhos percorridos neste estudo.

⁸⁵ Influenciado por idéias nacionalistas que evocavam o *Zeitgeist* – “espírito do tempo” – as quais naquele momento já difundidas na América, em 20 de julho de 1914, o engenheiro e arquiteto português Ricardo Severo lançava na Sociedade de Cultura Artística (São Paulo) o Neocolonial como autêntico estilo nacional, símbolo de modernização e nacionalismo que posteriormente se fez marcante na Exposição Internacional de 1922 e em todo o contexto modernista dos anos 1920.

⁸⁶ As polêmicas giravam em torno, por exemplo, do despreparo das tropas brasileiras para situações de conflito e da proposta de serviço militar obrigatório no país, evidenciada pela idéia do “cidadão-soldado”.

No primeiro capítulo, a Exposição Internacional de 1922 é reconstruída a partir de documentos e textos contemporâneos ao evento revelando sua concepção, organização, implementação e recepção. Apesar das semelhanças em relação aos certames internacionais do séc. XIX, uma peculiaridade da exposição brasileira foi o contexto da sua realização. No início da década de 1920⁸⁷, os ideais de nação, modernidade⁸⁸ e civilização já eram parte do centro das atenções, ou seja, havia uma cena política e cultural nacional delineada no Brasil. Com a proposta de realização de uma Exposição Internacional em 1922, mais elementos foram adicionados a tal contexto. A celebração dos cem anos da Independência do Brasil implicaria na rememoração de fragmentos do passado, sem que fossem abandonados os novos valores do presente, resultando no choque de representações e experiências. Os discursos, escritos, edifícios, objetos e atrações exibidos no recinto da exposição construíram uma realidade imaginada, evidenciando, sobretudo, traços úteis para distinguir o presente dos laços do passado que o envolviam⁸⁹. A atmosfera de espetacularização de tal realidade atraiu visitantes brasileiros e estrangeiros por aproximadamente um ano; nos últimos meses desse período, entretanto, já era possível observar o início da transformação do espetáculo em decadência, fantasmagoria, até cair no esquecimento.

As manifestações do imaginário de modernidade e nação presentes no certame de 1922 são abordadas no segundo capítulo deste estudo. Segundo Schorske⁹⁰, a política e a cultura são os pontos básicos da única esperança de “ordem” no cenário moderno de “desordem” e mudanças. Os símbolos e representações exibidos na Exposição do Centenário refletem os ideais “universalizantes” das instituições vigentes naquele momento, mas revelam elementos referenciados na cultura e arte feita no Brasil.

⁸⁷ As possíveis implicações do marco político da Proclamação da Independência na realidade do Brasil do início do século XX, bem como o(s) retrato(s) de um país que há cem anos se considerava independente, mas que, no entanto, revelava pouquíssima autonomia, são alguns dos temas presentes em discussões e manifestações de intelectuais, políticos e populares no final da década de 1910. A efervescência cultural que caracteriza o início dos anos 1920 veio também imbuída destes questionamentos especialmente na capital nacional e em localidades como São Paulo e Porto Alegre.

⁸⁸ No contexto da Exposição do Centenário, o imaginário de *nação* aparenta estar atrelado a noções de *civilidade* (manifestação do desejo de mostrar ao mundo uma nação civilizada, adepta de atitudes “não condenáveis” pelas nações enquadradas neste perfil) e o imaginário de *modernidade* vem atrelado à noção de *progresso* (como se o progresso sinalizasse a sintonia do país com a modernidade).

⁸⁹ Conforme se observa no trecho:

“Se conseguir um dia se livrar de deus restos e andrajos e dos desconfortáveis vínculos que o unem ao passado, o modernismo perderá todo o seu peso e profundidade, e o turbilhão da vida moderna o alijará irreversivelmente. É somente mantendo vivos estes laços que os ligam às modernidades do passado – laços ao mesmo tempo estreitos e antagônicos – que o modernismo pode auxiliar os modernos do presente e do futuro a serem livres” (BERMAN, M. *Op. cit.*, p.392)

⁹⁰ SCHORSKE, C. E. *Viena fin-de-siècle, política e cultura*. SP: Cia das Letras/Editora da Unicamp, 1988.

Os anos 1920 vieram acompanhados por uma onda de manifestações e intensa busca pela definição do que seria de fato o “nacional”. A Exposição Internacional Rio de Janeiro foi um dos maiores eventos da época, se não o maior, com a característica da busca pelo nacional. Em São Paulo, artistas e intelectuais também buscavam características e valores supostamente constituintes da “essência” da nação brasileira.

As nuances díspares entre os discursos de paulistas e cariocas instauraram um cenário de “disputa intelectual” entre representantes de São Paulo e do Rio de Janeiro. Porém, ambos os grupos concordavam que a herança portuguesa e demais influências estrangeiras na cultura brasileira não deslegitimavam o nacional. Tal consciência teve correspondência na Exposição de 1922. A festa do “nacionalismo brasileiro” glorificou o *revival* do estilo colonial português (neocolonial, consagrado como “o estilo nacional” em 1922), evidenciou as raízes africanas dos batuques e do samba, destacou a relação entre Brasil e Inglaterra – essencial no processo de desenvolvimento industrial brasileiro – em mostras industriais e discursos. O evento promoveu a universalização da nação através da particularização da mesma, conjugando modernidade com signos simbólicos nacionais.

Seria equivocado considerar a grande Exposição Internacional inaugurada em 1922 representação “ilegítima” da modernidade brasileira ou mera reprodução de um modelo de evento bem sucedido na Europa do século XIX, supostamente utilizado para respaldar o caráter moderno que o Brasil poderia auto-atribuir-se a partir de então. Destoando da linha de pensamento que conduziu notórios textos políticos publicados nos anos 1930, posteriormente eleitos por como referência para a “interpretação” do Brasil – a exemplo das obras de Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda citadas nesta introdução - Decca apresenta em *O Nascimento das Fábricas* a idéia de que o Brasil já nasceu moderno.

O historiador revela aquele que seria o grande propulsor da expansão e desenvolvimento do sistema capitalista: o sistema de fábrica, mecanismo revelado em todo ambiente onde exista disciplina e controle do trabalho com a finalidade de otimizar a produção e maximizar o lucro capitalista. Desta forma, o sistema de fábrica como “*forma de organização superior do processo de produção capitalista*”⁹¹ manifestar-se-ia inclusive fora da estrutura física e palpável da fábrica, podendo, então, ser encontrado já na realidade do Brasil colonial.

⁹¹ DECCA, E. *O nascimento das fábricas*. SP: Brasiliense, 1998, p.42.

Os engenhos de açúcar, verdadeiras empresas açucareiras, e todo o sistema escravista caracterizador dos latifúndios existentes no Brasil no início do XVI, apresentam a organização do sistema de fábrica em sua rede de inter-relações e práticas como afirma Decca:

“Ao nos aproximarmos dos textos de viajantes e de habitantes da colônia que descreveram em pormenores o universo do engenho, o nosso espanto pode ser grande, já que inadvertidamente podemos confundi-los com qualquer descrição das fábricas do período de Revolução Industrial. Todo o universo infernal das ‘satânicas fábricas escuras’ descritas por Engels, em 1844, em sua obra *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, pode encontrar correspondência num extraordinário sermão do Padre Vieira, datado de 1633, que anuncia assustadoramente a sua visão do engenho de açúcar:

‘E verdadeiramente que via na escuridade da noite aquelas fornalhas tremendas perpetuamente ardentes; as labaredas que estão saindo aos borbotões de cada uma pelas duas bocas ou ventas, por onde respiram o incêndio; os etíopes, ou ciclopes banhados em suor tão negros como robustos que subministram a grossa e dura matéria ao fogo, e os forçados com que o revolvem e atijam; as caldeiras em lagos ferventes, com os canhões sempre batidos e rebatidos, já vomitando espumas, exalando nuvens de vapores, mais de calor que de fumo, e tornando-se a chover para outra vez os exalar; o ruído das rodas, das cadeias, da gente toda de cor da mesma noite, trabalhando, vivamente, e gemendo tudo ao mesmo tempo sem momento de tréguas, nem descanso; quem vir enfim toda a máquina e aparato confuso e estrondoso daquela Babilônia, não poderá duvidar, ainda que tenha visto Ethnas e Vesúvios, que é uma semelhança do inferno’ ”⁹².

Na Europa, o sistema de fábrica – universo de relações sociais – e a industrialização provocaram a expansão do processo de modernização especialmente no século XVII, modernização esta que ganhou força no século XVIII com a Revolução Francesa e obteve grande notoriedade – principalmente na arte e no pensamento – no século XIX.

No Brasil colonial, observa-se o desenvolvimento de uma nova forma de organização social do trabalho – essencialmente capitalista – à qual estão profundamente relacionadas às manifestações de modernização dos séculos XIX e XX.

Há, pois, um movimento praticamente simultâneo no Brasil e em diversos países europeus em torno do moderno. Tal “simultaneidade” torna o propósito do evento das Exposições Universais comum a ingleses, franceses e brasileiros. O evento é a própria expressão do moderno no tempo e espaço onde é realizado. Suas peculiaridades derivam de valores, padrões e simbologias, reflexo do imaginário de cada contexto em que é inserido.

⁹²DECCA. *Op. cit.*, p.49.

A Exposição Internacional do Centenário da Independência não simboliza o ingresso da “nação pré-moderna” no movimento da modernidade, mas representa a materialização da efemeridade modernista de seu tempo, ambientada em um Brasil já moderno.

No contexto da primeira República, ser moderno é ser cosmopolita e civilizado; o urbano predomina sobre o provinciano, sobre o rural e a cidade se torna propícia aos encontros e celeiro de novas idéias. O grande centro urbano é tornado reduto do homem moderno, no qual se experimenta a perda da individualidade através da dissolução do indivíduo na multidão⁹³. O terceiro capítulo deste estudo traz um olhar especificamente sobre a influência da realização da Exposição Internacional do Centenário na reconfiguração do espaço do urbano carioca, na transição da primeira para a segunda década do século XX.

A cidade se mantém e se transforma pela ação de indivíduos responsáveis por atribuir valor ao espaço urbano. Sedar uma Exposição Internacional significava, principalmente para os representantes do governo Epitácio Pessoa, transformar o Rio de Janeiro em cidade capaz de exalar progresso⁹⁴, exibir qualidades industriais bem como se firmar no contexto mundial como autêntica metrópole⁹⁵. Este ideal de cidade, ainda fundamentado no mito de Paris, começou a se desenhar no Rio de Janeiro às custas de desmontes, expulsões, restrições e de uma série de imposições principalmente em relação ao proletariado carioca, obrigado a deixar suas casas e ocupar outras áreas da cidade.

Na tentativa de se tornar vitrine do progresso e da modernidade brasileira, o evento de 1922 é considerado um dos grandes responsáveis pela evolução urbana carioca. Ao mesmo tempo, fora do recinto da exposição, os subúrbios careciam de infra-estrutura, saneamento básico e transporte⁹⁶.

A imprensa desempenhou a relevante função de acompanhar a Exposição do Centenário desde a sua concepção até o seu encerramento. Periódicos como os jornais *A Noite*, *Correio da*

⁹³ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. SP: Brasiliense, 1989, pp.114-126.

⁹⁴ A idéia de “progresso” aparece neste momento entendida como o conjunto de valores relacionados ao “boom” científico, intelectual e tecnológico derivado da Revolução Industrial, tal como apresenta Le Goff em “Progresso/Reação” (LE GOFF, J. “Progresso/Reação”. In: *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996).

⁹⁵ As Exposições Universais do século XIX tinham o caráter de reforçar a auto-imagem dos países que as sediavam; países que se utilizavam de tais exposições para se firmar como potências-modelo para o resto do mundo. A arquitetura e o urbanismo aparecem, pois, como pontos essenciais preparados principalmente para “moldar” espaço das exposições (Cf. CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro Vezes Cidade*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994).

⁹⁶ ABREU, M. de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*, RJ: Iplanrio/Zahar, 1987, p.143.

Manhã; as revistas *Dom Quixote*, *Careta* e *Revista da Semana* foram veículos de divulgação de informações e críticas ao evento. A maior parte das crônicas, charges e reportagens publicados nos periódicos analisados, todavia, acenavam uma posição contrária aos “bota abaixo” e transformações na então capital nacional. Rebatendo as críticas da imprensa, Carlos Sampaio, principal responsável pelo processo de embelezamento da cidade para a Exposição do Centenário, escreveu um relatório justificando as obras realizadas em seu governo e valorizando os resultados das mesmas. O então prefeito do Rio de Janeiro aponta a necessidade de adequar a cidade, através das reformas urbanas, à posição supostamente alcançada pela nação independente e civilizada na data do seu centenário.

Porque transitam entre os papéis de protagonista e coadjuvante na ocasião das celebrações, as cidades sede de Exposições Universais são sempre marcadas por grandes modificações. A modernidade materializada nestas feiras mundiais se expande para além dos portões do certame; transforma as cidades à luz da razão e do progresso. Em 1922, a Exposição do Centenário viria evidenciar a cidade do Rio de Janeiro e, portanto, favorecer a transformação da mesma “à luz da razão e do progresso”.

1. RECONSTRUINDO O ESPETÁCULO

1.1 “Vamos ter, pelo menos, bandeirolas”⁹⁷

A celebração da Exposição Nacional de 1908 trouxe satisfação às elites ligadas ao evento. Considerada até então a maior e mais bem sucedida “festa do trabalho”⁹⁸ realizada no Brasil, o certame de 1908 ganhou *status* de referência para futuras celebrações⁹⁹. Devido à aproximação do Centenário da Independência do Brasil, o Congresso Federal, no governo do presidente Venceslau Pereira Gomes, veio solicitar sugestões para dispor a lembrança do sete de setembro de 1822. A solicitação mobilizou diversos setores em torno de idéias e planos para celebrar a data. As propostas foram apresentadas aos membros da Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro e em junho de 1920, no governo de Epitácio Pessoa, ficou decidida a liberação de um crédito de quinze mil contos para as atividades comemorativas¹⁰⁰.

A quantia de quinze mil contos foi considerada, porém, exígua por representantes do legislativo. Em outra reunião, realizada ainda no mês de julho de 1920, o deputado Paulo de Frontin fez considerações justificativas de emendas ao projeto de comemoração do Centenário: dispôs sobre a organização de uma Exposição Nacional e sugeriu a emissão de cem mil contos de réis para as despesas dos festejos. O deputado carioca estava certo de que uma exposição seria o evento ideal para ressaltar a evolução e o desenvolvimento nacional, especialmente do ponto de vista agrícola e industrial¹⁰¹, e a realização adequada da comemoração demandaria maiores investimentos¹⁰².

⁹⁷ VAMOS TER, PELO MENOS, BANDEIROLAS, *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1920, p.1.

⁹⁸ O termo “festa do trabalho” é muito utilizado desde o século XIX no Brasil para designar Exposições Nacionais e Internacionais de caráter comercial-industrial.

⁹⁹ Os responsáveis pela Exposição Internacional do Centenário de 1922 elaboraram e organizaram tal celebração partindo, principalmente, das experiências e resultados alcançados pela Exposição Nacional de 1908.

¹⁰⁰ VAMOS TER, PELO MENOS, BANDEIROLAS, *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1920, p.1.

¹⁰¹ O setor agropecuário apresentava queda na década de 1920, apesar de ainda ser responsável por boa parte das atividades econômicas no Brasil. O setor industrial, entretanto, exibiu os seus maiores índices de crescimento, entre as primeiras três décadas do século XX, nos anos 1920; com destaque para as Indústrias Extrativa Mineral, de Transformação, da Construção Civil e Serviços Industriais de Utilidade Pública.

A economia brasileira do início do século XX já apontava para uma mudança estrutural evidenciada pelo crescimento - e modernização - das atividades industriais em detrimento das agropecuárias. (Cf. BONELLI, R., “Industrialização e Desenvolvimento”, texto preparado para o seminário *Industrialização, Desindustrialização e Desenvolvimento*, FIESP/IEDI, São Paulo, SP, 28 de novembro de 2005).

¹⁰² UMA EMISSÃO DE CEM MIL CONTOS DE RÉIS, *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1920, p.1.

As discussões em torno das comemorações do centenário correram incessantemente até janeiro de 1921, quando o presidente Epitácio Pessoa aprovou, enfim, o projeto da Exposição Nacional como parte da programação de 1922¹⁰³. O evento aconteceria nas dependências e terrenos circunvizinhos ao antigo Arsenal de Guerra¹⁰⁴ – a contragosto de defensores da arquitetura nacional como Morales de Los Rios e Marianno Filho, contrários a desmontes e demolições – e sua inauguração ocorreu em sete de setembro de 1922. O investimento total em contos de réis e o início efetivo das obras, porém, não tinham ainda definição promulgada pela recém-criada *Comissão Executiva da Comemoração do Centenário da Independência*¹⁰⁵. Somente três meses depois, em abril, é que houve a aprovação do plano de conjunto da exposição¹⁰⁶.

Decidiu-se por designar as obras de preparo a cargo da Prefeitura do Distrito Federal - sob a responsabilidade direta do Prefeito César Sampaio - e, para facilitar a organização do certame, sub-comissões subordinadas à Comissão Executiva do Centenário seriam criadas. A primeira construção do evento a fazer parte da pauta de discussões foi o Palácio das Indústrias. Os membros da comissão desejavam colocá-lo na área de um antigo edifício construído à Rua Barão de São Gonçalo, onde funcionava a Faculdade de Medicina¹⁰⁷. A Inglaterra e Estados Unidos já haviam manifestado interesse em participar do evento e a comissão resolveu dar o aval à tomada de parte destes países no recinto da exposição.

Para auxiliar no financiamento da Exposição do Centenário, a comissão reouve uma antiga sugestão que deu origem ao Bônus da Independência¹⁰⁸. A sugestão da ‘tômbola’ havia sido exposta anos antes ao Congresso Federal e consistia no seguinte:

“(...) esse certame custará grande soma de dinheiro ao Tesouro Nacional e para que ao governo possa ser fácil a realização deste grande certame, faz-se

¹⁰³ Edição comemorativa do *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1922, p.433.

¹⁰⁴ Decreto Legislativo n. 4175 de 11 de novembro de 1920.

¹⁰⁵ A comissão Executiva do Centenário era composta, em fevereiro de 1921, pelo então Prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio; Alfredo Pinto Vieira de Mello, Ministro da Justiça e Negócios Interiores; João da Costa, diretor da Escola de Belas Artes; Henrique Leão Teixeira, diretor da Cia. Administração Garantida; Antero Pinto de Almeida, diretor da Cia. Comércio e Navegação, e João Batista de Mello e Souza, oficial do Ministério da Justiça e secretário da comissão.

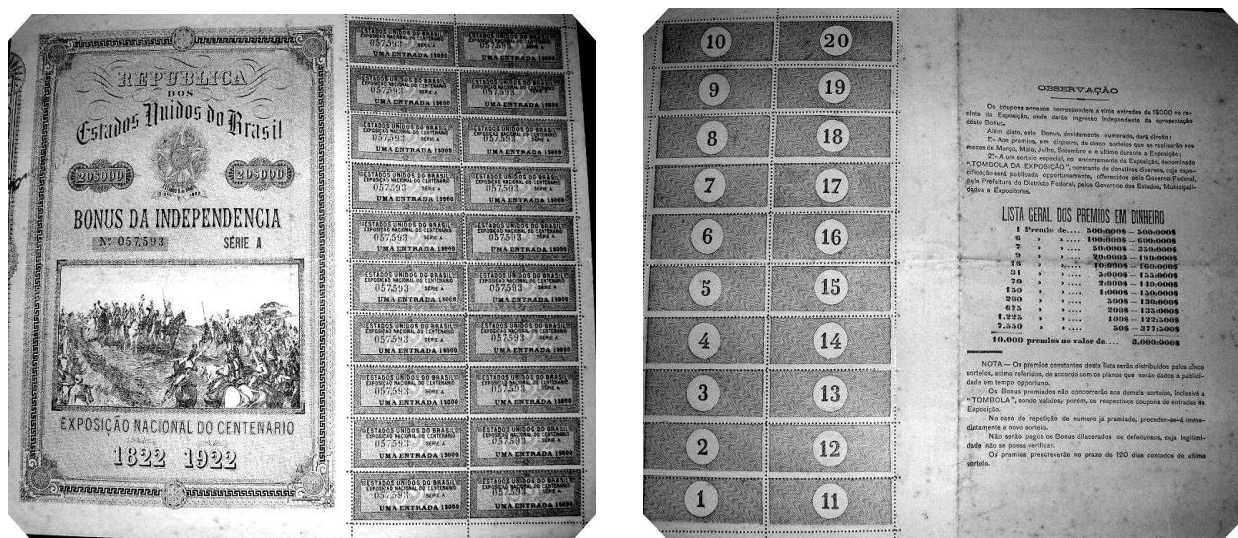
¹⁰⁶ “O CENTENÁRIO da nossa Independência: foi aprovado o plano da nossa independência com adesão dos EUA e Inglaterra”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de abril de 1921, p.1.

¹⁰⁷ Na prática, em 1922 o Palácio das Indústrias ocupou o antigo Arsenal de Guerra (completamente reformado para fazer parte da exposição).

¹⁰⁸ Decreto Legislativo nº 4317, de 31 de agosto de 1921, aprova o plano financeiro e estratégico do ‘Bônus da Independência’.

necessário o auxílio indireto do povo. Eis o motivo porque temos em vista apresentar (...) um pedido de concessão para a realização de uma ‘tômbola’ (...). A ‘tômbola’ se realizará da seguinte forma: cada bilhete (que custará ‘x’ réis) conterá um canhoto e mais dez tickets para a exposição; o comprador, porém, deverá ganhar o bilhete numerado (canhoto) esperando o sorteio (feito pelo sistema de máquinas ‘fichet’ da seguinte maneira: o 1º número apresentado pela ‘fichet’ dará ao dono do canhoto que possui igual número a primeira sorte indicada na tabela (...); para o 2º número, a segunda sorte e assim vai). Os prêmios serão distribuídos aos portadores de bilhetes que a sorte designar, ou seja, 1/3 da venda pago ao Tesouro Nacional em dinheiro; com o fim de auxiliar as despesas da exposição, 1/3; 1/3 para as despesas que resultarem da impressão de bilhetes, comissões de vendas, etc (...).

Assim, possamos, deste modo, concorrer com mais este atrativo para que a projetada Exposição Nacional ou Internacional de 1922 se revista do maior brilhantismo e tenha sua freqüência de visitantes muito mais animada do que a do ano de 1908, a maior que já se realizou no Brasil; e assim também a ‘tômbola’ por nós ideada possa ser um elemento de êxito para certames congêneres (...)”¹⁰⁹.



(Bônus da Independência, Bônus da Independência, 1922, frente e verso, Coleção Particular de George Ermakoff)

O Banco do Brasil, principal agente de crédito da capital republicana - apesar do processo de expansão bancária vivenciado pelo país nos anos 1920¹¹⁰ - responsabilizou-se por todo o movimento de dinheiro proveniente da venda do Bônus da Independência, cabendo à comissão

¹⁰⁹ GRAÇA JUNIOR, J.C. *Centenário da Independência do Brasil; Da comemoração da grande data nacional; Uma idéia útil e prática*. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunais, 1919, pp.5-11.

¹¹⁰ SAES, F. "Crescimento e consolidação do sistema bancário na década de 1920", IN: DE LORENZO, H e COSTA, W., *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*, SP: UNESP, 1997, p.197.

executiva tão somente a parte administrativa referente à propaganda e colocação dos títulos¹¹¹. Uma intensa propaganda feita através de cartões postais, cartazes, centenas de anúncios em periódicos e em estabelecimentos comerciais auxiliou na divulgação do Bônus da Independência em todo o Brasil e no Exterior (onde também foi comercializado). Cada cartela custava 20\$000 e dava direito a 20 entradas para o recinto da exposição. Os compradores concorriam em cinco sorteios a prêmios que totalizavam até 500:000\$000¹¹².

A imprensa logo se manifestou quando da inauguração da venda do bônus. Na revista Careta, Lima Barreto publicou um texto ironizando o que chamou de “caderneta de entradas para a problemática Exposição do Centenário”. O jornalista e escritor alegou que o governo havia adotado o processo do condenado “jogo do bicho” para conseguir financiamento para a comemoração da festa do centenário e em tom de provocação afirmou: “*Em todo o caso, como o ‘jogo do bicho’ é hoje uma das mais sólidas instituições nacionais, não merece senão louvor o governo por tê-la oficializado*”¹¹³.

O melhor modo de acompanhar o dia a dia das metrópoles é através da imprensa. A imprensa carioca, em especial, teve um relevante papel social no contexto do planejamento e implementação da Exposição Internacional de 1922 no Rio de Janeiro. Além de veículo de divulgação muito utilizado pelos organizadores do certame, jornais e revistas se revelaram os mais democráticos “porta-vozes” daquela sociedade¹¹⁴, reportando o modo como intelectuais, políticos, artistas e populares gostariam de ver o Centenário do Brasil comemorado.

As ações decorrentes da aprovação do primeiro crédito para os festejos do sete de setembro repercutiram negativamente em muitos periódicos. O país sofria com a crise especulativa, associada à delicada situação bancária, e a população carecia de condições de saúde e moradia, portanto, leitores e cronistas não tardaram a expressar o sentimento de insatisfação em

¹¹¹ “ - Quer casar com a minha filha? Que recurso o senhor tem?

- Sou pobre, mas tenho um bônus...

- Ah! Neste caso está bem ...” (propaganda do Bônus da Independência publicado no periódico *A Noite* de 21 de Janeiro de 1922, p.2)

Os primeiros anúncios do Bônus da Independência na imprensa brasileira aconteceram em meados de maio de 1921 e a distribuição do mesmo teve início em novembro deste mesmo ano. O relato do sucesso que operações semelhantes obtiveram na França e Itália, por ocasião das Exposições Internacionais organizadas em tais localidades, colaborou para a aceitação deste tipo de ação no Brasil. Apesar de tardiamente lançados à venda, o público desde logo manifestou grande interesse pelo bônus.

¹¹² BÔNUS da Independência, *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1921, p.4.

¹¹³ BARRETO, L. *Marginalia. Artigos e Crônicas*. SP: Editora Brasiliense, 1961, p.166.

¹¹⁴ A relação entre imprensa e leitores ressignificou a imagem detida pelos periódicos. *A Noite*, por exemplo, foi designado por um leitor como “o coração popular, em todos os seus anelos, todas as suas palpitações” (PARA O CENTENÁRIO, *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1922, p. 2).

relação aos planos e prioridades do governo brasileiro, aparentemente ignorante da frágil situação sócio-econômica do país no momento:

“Ao mesmo tempo em que o noticiário dos jornais registrava ontem o pânico do mercado pelo descalabro do câmbio e a situação em que se acham os credores do governo, para quem se trancaram desde muito as portas do tesouro, referia-se também à abertura de um crédito de cinco mil contos de réis, destinado às festas do Centenário da Independência, e a respeito de cuja legalidade o Tribunal de Contas já dera a última palavra. O contraste que se revela nesses acontecimentos - os primeiros efeitos de uma infeliz política financeira e econômica, ao par de um plano de maravilhas pirotécnicas e exhibições impróprias – salteou dos maiores vexames a quantos, por patriotismo e natural boa fé, ainda punham esperança em atos de previdência e economia capazes de conjurar os resultados desta crise através da necessária austeridade imposta agora aos nossos homens de estado. Foi pois, uma tristíssima surpresa que se nos deparou com o alarme daquele luxo de despesas inúteis ou, pelo menos, dispensáveis quando tamanhos embaraços assediam a vida do país (...). Nenhum espírito sensato aplaudirá que se dediquem a projetos de regabofes milhares de contos numa ocasião em que o numerário do Tesouro não basta para atender a pagamentos mínimos e o governo anda de banco em banco mendigando adiantamento de receita. Apenas estimulam as festas do Centenário sem finalidade patriótica e alheias a idéias de alcance prático, os velhos negociistas (...)”¹¹⁵

“O Uruguai já está cuidando de organizar o programa para a comemoração do seu Centenário. De que modo? Projetando medidas de valor econômico permanente, de higiene nacional, de melhoramentos urbanos e animação nos campos de proteção ao trabalho e de assistência aos enfermos. É um conjunto de monumentos vivos de uma era histórica, para ficar perpetuada nas bênçãos do povo e no engrandecimento do país, elando o passado ao presente e ao futuro. Haverá também, é certo, mármore e bronzes, legendas e epígrafes glorificadoras, livros de história e crônicas, composições de música e alguma literatura em prosa e em verso. Mas estes últimos padrões, destinados antes a uma homenagem retrospectiva e à consagração dos seus autores, merecerão apenas dos organizadores da grande solenidade um lugar secundário no programa geral, cujo intuito precípua é o da utilidade pública e do progresso do país. (...).

Para a nossa comemoração, tão retumbantemente anunciada há quatro anos, só estou vendo, por enquanto, dois importantes comprometimentos encaminhados. O primeiro é o da conferência de limites, em que o governo do Sr Epitácio Pessoa, pelo brilhante órgão do seu ministro, Sr. Alfredo Pinto, auxiliado com a colaboração dos delegados dos governos regionais, procura pacificar as lutas seculares das fronteiras do Brasil. O segundo é o projeto do deputado Domingos Mascarenhas sobre assistência hospitalar”¹¹⁶.

Através da comparação com a comemoração do Uruguai, Augusto de Lima, autor do último trecho destacado acima, chama a atenção para a importância do primeiro centenário da

¹¹⁵ O PRIMEIRO CRÉDITO do Centenário, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 16 de março de 1921, p2.

¹¹⁶ LIMA, A. “O Centenário”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1920, p. 1.

independência do Brasil ser comemorado, preferencialmente, com ações voltadas às reais necessidades da população. Lima Barreto partilhava desta mesma opinião e se fez a própria voz do povo ao perguntar: “*Que adiantará a exposição se levo a vida a contar vinténs para sobreviver?*”¹¹⁷

A exaltação da nação, uma das idéias centrais e propulsoras de toda a movimentação em torno dos cem anos da independência do Brasil, ganhou pauta, foi também questionado às vésperas das comemorações: “*Façamos propaganda do nosso café, do nosso açúcar, do nosso algodão; façamos dos nossos estadistas, até dos nossos heróis. Mas propaganda do amor da pátria, francamente dá uma triste idéia da nossa incapacidade de nos amarmos a nós mesmos*”.¹¹⁸

As críticas à exposição, evidenciadas em de jornais e revistas, não alteraram os rumos do evento, porém forçaram os organizadores do certame a investir na imprensa como aliada. Propagandas e reportagens sobre a exposição começaram a ser disseminadas meses antes do início do grande certame, a fim de criar na população um clima de curiosidade e encantamento forte o suficiente para garantir o sucesso do evento e impedir a diminuição de seu público potencial. Os setores da sociedade favoráveis às ações do governo também colaboravam com os organizadores do certame; ao se expressarem por meio de periódicos, revelavam sempre muito entusiasmo e apoio à realização da Exposição do Centenário:

“Chega-nos a ocasião propícia de falar na personalidade invulgar do Sr. Senador Paulo de Frontin, nome nacional de primeira grandeza, a quem o Brasil deve o projeto de lei hoje tornado brilhante realidade, da Exposição Internacional, ainda em franco sucesso(...). Deve o Sr. Paulo de Frontin sentir-se orgulhoso dos esforços despendidos na câmara dos deputados em defesa do projeto da ‘Exposição Nacional’”¹¹⁹.

“O que ali se vê [a Exposição do Centenário], levantado como um milagre da saburra que era a zona da Ponta do Calabouço equivale a uma maravilha (...). O Rio de Janeiro não será indiferente ao seu grande filho e ousado transformador dos anais de suas supremas grandezas guardará o nome do Dr. Carlos César de Oliveira Sampaio, como daqueles imperecíveis símbolos que fazem a glória de uma nacionalidade”¹²⁰.

¹¹⁷ LIMA BARRETO, A. “O Centenário”, *Careta*, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1922.

¹¹⁸ NACIONALISMO e Propaganda, *Dom Quixote*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1921, p.3.

¹¹⁹ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1922, p.31.

¹²⁰ PREFEITURA Municipal, *Edição Comemorativa do Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1922, p.433

O prefeito César Sampaio transitava entre o papel de vilão e herói nas páginas de jornais e revistas do Rio de Janeiro. As duras críticas aos desmontes realizados sob sua supervisão e à falta de atenção em relação às necessidades populares dividiam as páginas dos periódicos com notícias exibindo a excitação e o interesse geral pelo certame às vésperas da sua realização.

1.2 Categorias, classificações...

Fenômeno potencializado pela modernidade; presente na organização da teoria evolucionista; essencial no processo de estruturação da ciência positivista e estreitamente relacionado ao contexto capitalista, a classificação exerceu forte influência sobre as exposições, principalmente aquelas realizadas nos séculos XIX e XX. Prédios, produtos, imagens, atrações e atividades são associados a idéias, valores e adquirem determinadas qualidades mediante a classificação que recebem.

“As exposições são sistemas de representação nos quais a classificação (associada à comparação) tem um papel determinante. (...). A classificação é, além de um problema de ordenação de produtos, também um problema de ordenação de papéis e de criação e difusão de imagens a eles correspondentes. E, em última análise, a grande imagem que se cria é a imagem do próprio mundo, ou melhor, do mundo que se deseja implantar”¹²¹.

Tidas como uma “conquista” da indústria, as Exposições Internacionais apresentam ainda o pressuposto de classificação derivado do modelo global de divisão internacional do trabalho, fruto do processo de industrialização exibido amplamente nas “festas do trabalho”¹²².

Para integrar o projeto da Exposição do Centenário, foram selecionadas modalidades de trabalho consideradas principais no Brasil do início do século XX com relação à lavoura, à pecuária, à pesca, à indústria extrativa e fabril, aos transportes marítimo fluvial, terrestre e aéreo, aos serviços de comércio, às ciências e às belas artes¹²³. Boa parte da organização do evento foi confiada ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio¹²⁴, liderado pelo então ministro Ildefonso Simões Lopes, especialmente no que se refere a cinco vertentes do trabalho:

¹²¹ BARBUY, H. Op. cit., 1993, p.303.

¹²² BARBUY, H. *A Exposição Universal de 1889 em Paris. Visão e representação na sociedade industrial*. SP: Edições Loyola, 1999, p.45.

¹²³ *Regulamento Geral da Exposição Nacional de 1922*, RJ: Papelaria Americana, 1921, p.7.

¹²⁴ A Exposição do Centenário funcionou sob a presidência do Ministro da Justiça e Negócios Interiores. O Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio foi incumbido de organizá-la e o prefeito do Distrito Federal se encarregou de coordenar as transformações urbanas e reformas necessárias, bem como conceder áreas e aprovações aos projetos de

A. Criação de uma Comissão Organizadora da Exposição Nacional

A Comissão Organizadora da Exposição Nacional era formada por seis sub-comissões: *agricultura*, composta pelos senhores Dias Martins, Torres Filho e Otávio Carneiro; *indústria pastoril*, Alcides Miranda, Justiniano Simões e Vitor Leivas; *indústrias diversas*, Costa Pinto, Silva Freire e Araújo Castro; *comércio*, Afonso Costa, Ramalho Ortigão e Fortunato Bulcão; *economia*, Pádua Rezende, Augusto Ramos e Gracho Cardoso; *estatística*, Bulhões Carvalho, Léo da Fonseca e Raul Pederneiras¹²⁵.

Todos os estados brasileiros receberam convites para se fazer representar, por meio de delegados nomeados pelos próprios governos estaduais, na Comissão Organizadora da Exposição Nacional. Tais delegados tinham responsabilidade sobre as *Comissões Estaduais e Municipais*¹²⁶, destinadas a colaborar com a propaganda da exposição e organização dos mostruários. O Ministro Ildefonso Simões Lopes nomeou, ainda, outro grupo de pessoas que trabalhariam como Delegados da Comissão Organizadora no Distrito Federal e nos estados. A estas pessoas caberia orientar, realizar a classificação de mostruários e colaborar com os governos locais na promoção de concursos e exposições regionais – como elemento preparatório “educativo” para o evento de 1922¹²⁷.

Velar pela qualidade e controle dos produtos admitidos à Exposição do Centenário e transmitir à Comissão Organizadora pedidos de admissão, informações e dúvidas provenientes dos expositores estaduais era função das *Comissões Especiais*, que também tinham representantes na Comissão Organizadora.

B. Nomeação das Seções

A Exposição do Centenário foi dividida em 16 seções, cada qual sub-dividida em grupos¹²⁸ (de acordo com a área; função), e estes em classes (conforme o tipo; espécie do

plantas e pavilhões (Regimento Interno da Comissão Executiva da Comemoração do Primeiro Centenário da Independência Política do Brasil, In: *Regulamento Geral da Exposição Nacional de 1922*, RJ: Papelaria Americana, 1921).

¹²⁵ *Ata da primeira reunião da Comissão Organizadora da Exposição Nacional Comemorativa da Independência Política do Brasil na parte referente à Agricultura, à Indústria e ao Comércio*, realizada na sede da Sociedade Nacional de Agricultura, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1921.

¹²⁶ *Regulamento Geral da Exposição Nacional de 1922*, RJ: Papelaria Americana, 1921, p.21.

¹²⁷ *Instruções para os serviços a cargo dos delegados nos estados*, Rio de Janeiro, 1921.

¹²⁸ Os grupos são: educação e ensino; instrumentos e processos gerais das letras, das ciências e das artes; material e processos gerais da mecânica; eletricidade; engenharia civil e meios de transporte; agricultura; horticultura e

produto) e sub-classes (especificidades; raça) para a catalogação, instalação, exibição e julgamento dos produtos. As exposições se fariam por conjunto; grupos e classes de produtos estariam reunidos em uma mesma seção, discriminados por estados¹²⁹.

Cada sub-divisão da Comissão Organizadora da Exposição Nacional emitiu regulamento próprio, explicitando e classificando produtos e trabalhos considerados adequados às suas respectivas seções na Exposição do Centenário.

A Sub-Comissão de Agricultura, responsável pela seção *Agricultura*, optou por expor publicações; prêmios; gráficos; quadros; máquinas; cereais; farinha e grãos classificados e acompanhados de informações de ordem econômicas; matérias primas; material de ensino sobre agricultura e transporte agrícola; material que beneficiasse a colheita¹³⁰.

A Sub-Comissão de Indústria Pastoril, responsável pela seção *Indústria Pastoril*, selecionou animais domésticos; bovinos; eqüinos e asininos; suínos; ovinos e caprinos; galináceos; palmípedes; caninos pastores e de guarda; mostruários de artigos tendo ligação com a pecuária; cafés e leiterias para figurar na exposição¹³¹.

Na seção *Várias Indústrias*, de responsabilidade da Sub-Comissão de Indústrias Diversas, seriam expostos materiais de construção, mobiliário em geral; objetos de mármore, bronze de arte, materiais de decoração de edifício (interna/externamente) mosaico; grades de ferro; filtros; ventiladores; elevadores; trabalhos à mão; ourivesaria; artigos de fantasia; brinquedos; confecções; câmaras fotográficas; indústria de couro; papel e suas aplicações; livros revistas e jornais; indústria de vidro e cerâmica; química industrial; borracha; indústria de alimentos;

arboricultura; florestas e colheitas; indústria alimentar; indústrias extrativas de origem mineral e metalurgia; decoração e mobiliário dos edifícios públicos e das habitações; fios, tecidos e vestuário; indústria química; indústrias diversas; economia social; higiene e assistência; comércio; economia geral; estatística; forças de terra e mar; esportes (BRASIL, *Livro de Ouro: Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição do Rio de Janeiro: 7 de setembro de 1822 a 7 de setembro de 1922*; 7 de setembro de 1923. Rio de Janeiro: Ed. Anuário do Brasil: Almanaque Laemmert, 1922, p.303)

¹²⁹ O Brasil apresentou nas diferentes classes expositores sendo: do Distrito Federal, 642; Acre, 1; Alagoas, 35; Amazonas, 72; Bahia, 433; Ceará, 1000; Espírito Santo, 146; Goiás, 97; Maranhão, 159; Mato Grosso, 60; Minas Gerais, 878; Pará, 159; Paraíba, 308; Paraná, 235; Pernambuco, 148; Piauí, 23; Rio de Janeiro, 341; Rio Grande do Norte, 118; Rio Grande do Sul, 271; São Paulo, 577; Santa Catarina, 250; Sergipe, 57 (ENCERRAMENTO oficial da Exposição Internacional de 1922, *A Exposição de 1922, Órgão da Comissão Organizadora*, nº 17-18, Rio de Janeiro, 1923)

¹³⁰ *Programa das sessões de Agricultura, Várias Indústrias e Comércio - Instruções Gerais das Respectivas Sub-Comissões - Instruções gerais sobre coleta, separação, embalagem e remessa dos produtos e mostruários*. Rio de Janeiro, 1921.

¹³¹ *Exposição Nacional de 1922 - Sub-Comissão de Indústria Pastoril* (programa e regulamento). RJ: Papelaria Americana, 1922.

indústria têxtil; seda, lã; indústria mecânica e metalurgia; indústria da madeira; fumo; eletricidade e extratividade mineral¹³².

Para figurar na seção *Comércio*, a Sub-Comissão de Comércio optou por alimentos; vestuário; habitação; mobiliário; utensílios domésticos; brinquedos e jogos; instrumentos de música; armarinho e miudezas; perfumaria; tecidos; papelaria; saboaria¹³³.

A Sub-Comissão de Economia se responsabilizou por duas seções: *Economia Geral e Economia Social*. Na seção *Economia Geral* seriam expostas monografias; notícias; manuscritos; publicações diversas; gráficos; mapas; quadros; planos; plantas; desenhos estatísticos; cartas econômicas; fotografias; vistas panorâmicas, etc., abrangendo temas como o histórico do desenvolvimento econômico no Brasil de 1822 a 1922, a situação econômica do país naquele momento, frente a fatores nacionais e perante outros países; perspectivas de expansão econômica futura do país tendo em vista suas riquezas naturais e sua capacidade de atração de capital; estudo econômico dos principais produtos nacionais bem como a delimitação das regiões consideradas agrícolas, pastoris e extrativas; influência da moeda nacional na economia do país; finanças públicas; custo de vida e salários nas cidades e no interior, entre outros temas.

Na seção *Economia Social* deveriam figurar todas as instituições e iniciativas que tivessem por fim a elevação social e o “bem estar” da classe operária. A classificação de gráficos e monografias a serem expostos nesta seção foi feita de acordo com os preceitos de melhoramento das condições do trabalho: conforto do operário, segurança contra riscos sociais (assistência; seguros; creches; bolsas de trabalho; sindicatos) e independência econômica do operário (associações de crédito; cooperativas de produção; medidas de proteção ao pequeno comércio). Seriam também apresentadas uma série de pesquisas e iniciativas destinadas a fornecer a maior quantidade possível de informações ao operariado estrangeiro interessado em trabalhar no Brasil (adaptação do trabalhador estrangeiro no meio econômico nacional)¹³⁴.

A Sub-Comissão de Estatística, responsável pela seção *Estatística*, optou por expor estudos numéricos territoriais, demográficos, econômicos, intelectuais (no que diz respeito à

¹³² *Programa das sessões de Agricultura, Várias Indústrias e Comércio - Instruções Gerais das Respectivas Sub-Comissões- Instruções gerais sobre coleta, separação, embalagem e remessa dos produtos e mostruários*. Rio de Janeiro, 1921.

¹³³ *Programa das sessões de Agricultura, Várias Indústrias e Comércio - Instruções Gerais das Respectivas Sub-Comissões-Instruções gerais sobre coleta, separação, embalagem e remessa dos produtos e mostruários*, Rio de Janeiro, 1921.

¹³⁴ *Exposição Nacional de 1922 - Programa das sessões de Economia Geral e Economia Social*, RJ: Papelaria Americana, 1922.

educação e cultura) e morais (justiça e religião); murais com estatísticas comparativas; mapas, cartogramas e diagramas; quadros e gráficos¹³⁵.

As seções *Ensino; Transportes e Vias de Comunicação; Serviços Públicos; História e Geografia; Imprensa; Esportes; Arte Militar, Belas Artes*¹³⁶ e *Higiene*¹³⁷ ficaram sob responsabilidade de Comissões Especiais criadas por outros Ministérios, organismos e instituições.

Nas seções organizadas para o certame, não há informações ou mostras mencionando uma “Economia Industrial brasileira”. Os produtos e trabalhos escolhidos para figurar na Exposição do Centenário se concentram, predominantemente, na produção agro-pastoril e manufatureira, ou seja, o desejo de expansão econômico-industrial é assinalado a partir desta realidade¹³⁸. Durante a

¹³⁵ *Exposição Nacional de 1922 - Programa da sessão de Estatística*, RJ: Papelaria Americana, 1922.

¹³⁶ O programa da *seção de Belas Artes* previu duas mostras que tiveram lugar no edifício da Escola Nacional de Belas Artes:

a) *Arte Retrospectiva*, abrangendo indumentária artística e história religiosa, civil e militar; joalheria e ourivesaria; vestuário; “artes menores” (refere-se a rendas e mobiliários); obras de pintura, escultura e arquitetura; cerâmica e cristalaria.

b) *Arte Contemporânea*, abrangendo obras de pintura; escultura; arquitetura; gravuras de medalhas; artes aplicadas; gravuras e litografia.

Poderiam concorrer ao processo de seleção artistas nacionais e estrangeiros. Na ocasião, o governo brasileiro manifestou o interesse em adquirir para as galerias da Escola Nacional de Belas Artes quatro quadros sobre assuntos históricos ocorridos no período da Independência ou que para esta tenham concorrido; duas estátuas ou grupos representando vultos ou fatos referentes à nacionalidade brasileira; plano geral relativo às possíveis modificações de remodelação e embelezamento da cidade do Rio de Janeiro. (*Programa da sessão de Belas Artes*, Rio de Janeiro, 1921).

¹³⁷ No periódico carioca *O Jornal*, de 7 de abril de 1922, Carlos Chagas, então diretor do Departamento Nacional de Saúde, fala sobre a criação da primeira Escola de Enfermeiras do Brasil, a funcionar no hospital São Francisco de Assis. Recém chegado dos Estados Unidos, onde colheu informações para a implementação e supervisão dos serviços profissionais de enfermagem no Brasil, Chagas ressalta a necessidade de se introduzir no país a formação técnico-profissional para as enfermeiras. Chama a atenção para o papel das enfermeiras visitadoras como instrumento fundamental de uma moderna administração sanitária e cita, como exemplos da relevância de seus serviços, os cuidados com a higiene infantil e a profilaxia da tuberculose. Chagas declara, ainda, a necessidade de se superar os preconceitos existentes no Brasil contra a profissão de enfermeira, afirmando que esta é uma atividade altamente valorizada em países como os Estados Unidos. Meses depois, em entrevista ao jornal carioca *A Notícia*, em 12 agosto de 1922, o diretor do D.N.S. comenta a situação sanitária da capital federal, às vésperas da inauguração da Exposição Internacional do Centenário da Independência. Afirma serem magníficas as condições sanitárias da cidade do Rio de Janeiro, diz que a varíola desaparecera, graças à vacinação obrigatória, e anuncia a inauguração do Instituto Vacinogênico (anexado ao Instituto Oswaldo Cruz), preparado para auxiliar as campanhas de combate à varíola realizadas em todo o país. Declara ser desnecessário haver qualquer receio em relação à incidência de outras moléstias transmissíveis - como a febre amarela, a gripe espanhola e o tifo - pois a situação sanitária era das mais propícias na capital do país, portanto, visitantes estrangeiros e nacionais nada teriam a temer. Ao final da entrevista, Chagas anuncia que o Departamento Nacional de Saúde Pública aproveitará a ocasião da Exposição Internacional para exibir os resultados até então alcançados na reforma dos serviços sanitários do país.

¹³⁸ A partir da segunda metade do século XIX, as idéias que invocavam mudanças principalmente no contexto agrícola brasileiro ganharam força. A agricultura foi elemento de grande destaque tanto em exposições nacionais como nos *stands* brasileiros dos eventos internacionais deste período. Pensava-se a inserção da agricultura no processo de desenvolvimento industrial brasileiro através do trabalho livre, da ciência e do conhecimento como se

década de 1920, o Brasil passava por um processo de transição econômica e social que partia das atividades de exportação primária e caminhava em direção ao novo modelo de acumulação do capital, marcado pela elevação de investimentos e expansão da capacidade produtiva e industrial. São Paulo eclodiu com força neste processo, uma vez que a comercialização do café atraía mão de obra e capital suficiente para viabilizar o investimento na indústria e na diversificação da agricultura. O Rio de Janeiro aparecia em segundo lugar entre os centros industriais do país, representando, no início dos anos 1920, 22% da produção industrial brasileira (liderada pelas indústria têxtil, alimentícia e de vestuário) ¹³⁹.

A expansão dos segmentos urbanos dessa economia industrial nascente reforça um processo já latente de importantes transformações sociais e culturais, além das econômicas. A bandeira da racionalização, que tal processo pressupõe, encontrava-se hasteada no projeto da Exposição do Centenário. Norteados pelos valores e leis do livre mercado, os organizadores do evento pretendiam atrair, através da exposição, ainda mais capital e mão de obra estrangeira para acelerar a manifestação do progresso no Brasil.

C. Propaganda da Exposição no Brasil e Exterior

As Exposições Internacionais influenciam as idéias e expectativas da população, expositores e governos convidados aos certames ainda no período de sua organização. A

pode ver no trecho abaixo, extraído do “Relatório sobre a Exposição Universal de 1867”, redigido pelo secretário da Comissão Brasileira e apresentado a D. Pedro II:

“Se nossos antepassados, isolando-se da ciência que começava também apenas a aventurar-se pelos campos, entregavam-se aos cálculos de uma ambição desregrada, os meios e os fins de suas conquistas já não podem, em honra mesmo da humanidade, construir o capital e as esperanças da agricultura moderna. Entre eles e nós há um profundo abismo e uma grande necessidade moral – a liberdade do trabalho e o desenvolvimento da instrução (...). Sem instrução apropriada e que satisfaça a todas as condições da cultura, qualquer melhoramento naufraga, trazendo-nos a desconfiança e até a aversão para as novas empresas que se constituem (...). Se é útil a experiência, a previsão é indispensável, e não pode haver previsão segura sem os dados auxiliares da ciência. O braço executa, mas é a cabeça que pensa e dela, pois devem emanar as reformas da situação(...) As descobertas da ciência, as belas lições de Thaer, Kopp, Schartz, as teorias de Arthur Young, Davy e os conselhos de Dombasle e Gasparin, conseguiram levar a agricultura pelo caminho da prosperidade e torná-la uma ciência tecnológica, industrial, segundo justas apreciações de Lecoutex” (*Relatório sobre a Exposição Universal de 1867, redigido pelo secretário da Comissão Brasileira Julio Constancio de Villeneuve e apresentado a sua Majestade o Imperador pelo presidente da mesma comissão Marcos Antonio de Araújo*. 2º tomo, Paris: Typographia de Julio Claye, 1868).

¹³⁹ PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL. *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão – Remodelação – Embelezamento, 1926-1930*. Paris: Foyer Brésilien, 1930, p.91.

propaganda reforça o fetichismo que cerceia estes eventos ¹⁴⁰ e tem grande responsabilidade sobre o perfil de expositores e público atraídos ao recinto.

A difusão do evento brasileiro no exterior deu-se a partir dos Consulados do Brasil. Os cônsules radicados em “países amigos do Brasil” receberam da Comissão Executiva do Centenário a seguinte solicitação:

“(…) dirigimos um vibrante apelo de cooperação a todos os Consulados do Brasil, centros naturalmente indicados para o desenvolvimento da indispensável propaganda no estrangeiro, afim de que a patriótica comemoração de 1922 se revista de inusitável brilho, como um acontecimento de repercussão universal. Juntamos alguns exemplares de um prospecto de urgência, referente à participação estrangeira na Exposição Nacional, os quais servirão de guia para que V. Ex. possa ministrar aos interessados as informações essenciais sobre o modo de poder tomar parte no certame. Outros prospectos, em vários idiomas, ainda não concluídos, serão remetidos a V. Ex à medida que forem sendo editados”¹⁴¹.

Para promover a Exposição do Centenário no território brasileiro, os responsáveis pela propaganda lançaram mão de impressos, eventos regionais, venda de Bônus da Independência em estabelecimentos comerciais e publicação de notas em jornais e revistas ¹⁴². A fim de atrair a atenção dos expositores nacionais, uma série de facilidades e vantagens também foram amplamente anunciadas ¹⁴³. Os gastos realizados com todas as ações propagandísticas eram enviados à Comissão Organizadora da Exposição pelos delegados de cada estado, por meio de relatórios de prestação de contas ¹⁴⁴.

¹⁴⁰ HARVEY, D. *Op. cit.*, p.98-99.

¹⁴¹ *Carta do Diretor Geral da Comissão Executiva do Centenário a cônsules brasileiros*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1921.

¹⁴² Iniciativas outras também tiveram sua eficácia na campanha de divulgação da exposição brasileira. No interior do Ceará, por exemplo, vigários foram orientados a aconselhar seus paroquianos a enviar produtos e não deixar de concorrer ao certame (Ofício nº 275 de 7 de março de 1922, enviado pelo Delegado do Estado do Ceará para o Secretário Geral da Comissão Organizadora da Exposição do Centenário comunicando sobre os trabalhos feitos pela Comissão Especial do Ceará).

¹⁴³ Aos participantes brasileiros se ofereceu: inscrição gratuita; espaço para os mostruários e produtos dos expositores sem qualquer custo; isenção de todos os impostos de consumo (ornamentação, luz, limpeza, etc); proteção aos inventos e transporte gratuito (de ida e volta).

¹⁴⁴ *Comissão Organizadora da Exposição – Delegacia no Estado de Goiás - Prestação de contas que faz o Sr. Antônio Borges dos Santos dos suprimentos na importância de 10:000\$000, remetidos pela tesouraria da comissão organizadora, por intermédio do Banco do Brasil*, documento de 1922.

D. Concurso das Nações Estrangeiras à Exposição do Centenário

A princípio, Estados Unidos e Inglaterra haviam manifestado interesse em participar da exposição brasileira. Porém, no decorrer do ano de 1921, outras nações se declararam dispostas a não somente atender ao convite oficial para visita, mas se fazer representar no recinto do evento. Formulários e prospectos da exposição traduzidos para o inglês, francês, italiano, alemão foram, então, impressos e enviados para o estrangeiro.

Os prospectos trazem uma breve apresentação do Brasil e do evento brasileiro, este último como oportunidade capaz de potencializar a força comercial dos países participantes; em seguida, há a síntese do programa oficial da exposição acompanhada da seção na qual estão exemplificados os tipos de trabalho e produtos a serem utilizados para constituir as mostras do certame. Procedimentos e informações mais específicas a respeito da participação estrangeira na Exposição de 1922 – como boletim de inscrição e pedido de admissão a ser completado – o também constam nos livretos¹⁴⁵.

Os futuros expositores estrangeiros estavam cientes que assumiriam integralmente as despesas com transportes, enfiamento e armazenagem dos utensílios, caixas, ferramentas e estrutura necessária às suas instalações. A Comissão Organizadora se encarregaria apenas de promover medidas para que objetos e produtos estrangeiros destinados à exposição recebessem isenção temporária dos direitos de entrada no país.

Não se sabe o número exato de estrangeiros interessados em expor trabalhos e produtos no evento, mas foram muitas as inscrições e pedidos de admissão enviados para análise à Comissão Organizadora. Argentina, Estados Unidos, Japão, França, Grã-Bretanha, Itália, Dinamarca, México, Tchecoslováquia, Noruega, Bélgica, Portugal, Chile, Suécia e Holanda foram os países autorizados a ter suas mostras exibidas em construções próprias (pavilhões) no recinto da Exposição do Centenário.

E. Exibição de Filmes e Congressos

O Decreto n. 4175 de novembro de 1920, que regulamenta ações pertinentes à Exposição do Centenário, previu:

¹⁴⁵ *National Exposition, Commemoration of the First Centenary of Independence, Prospects for Foreign Parts*. Rio de Janeiro, 1921.

“Exibição gratuita em dias determinados, no recinto da Exposição, de filmes referentes à história, à geografia, à natureza e à civilização do Brasil; de paisagens, costumes e tipos de indumentária e habitação, de aspectos dominantes da vida agrícola e da vida urbana, como beleza cultura e progresso”.¹⁴⁶

“Beleza, cultura e progresso” deveriam “por decreto” transparecer não apenas em *stands*, mas através dos filmes exibidos no certame de 1922. O cinema constitui uma das mais autênticas expressões da modernidade, resulta do progresso tecnológico e rompe com todo e qualquer limite de tempo e espaço, vindo a ser considerado parte da “indústria cultural” por Adorno¹⁴⁷. Para Ferro¹⁴⁸, o filme é um produto social moldado de acordo com o contexto histórico - econômico, político, social - em que é produzido.

A primeira exibição de cinema no Brasil acontece no Rio de Janeiro no final do século XIX, um ano após a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière na França. Os primeiros filmes brasileiros foram, em sua maioria, feitos a pedido de representantes da elite e exibiam acontecimentos da cidade, festas cívicas e paisagens brasileiras.

O português Silvino dos Santos, estabelecido na Manaus do início do século XX, funda em 1918 o Amazônia Cine Club e começa a produzir uma série de documentários. Dois anos depois, um rico comerciante de Manaus contrata Silvino dos Santos para fazer um filme de propaganda sobre o Amazonas e sobre suas empresas. O filme intitulado *No país das Amazonas*¹⁴⁹ louvava as belezas amazônicas e promovia o potencial econômico daquela região. Periódicos da época publicaram as seguintes notas a respeito da produção:

¹⁴⁶ Decreto Legislativo n. 4175 de 11 de novembro de 1920.

¹⁴⁷ O termo foi empregado pela primeira vez na conferência *Dialética do Iluminismo*, de Adorno e Horkheimer, em 1947. Para Adorno:

“(...) a indústria cultural (...) não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo. (...)Traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico (...) o de portadora da ideologia dominante , a qual outorga sentido a todo o sistema.” (ADORNO, T, *Os pensadores*, SP: Editora Abril Cultural, 1980, p.XVI).

Adorno concebe o cinema como instrumento do progresso, utilizado para conter o desenvolvimento da consciência das massas no contexto capitalista.

¹⁴⁸ FERRO, M. *Cinema e história*. RJ: Paz e Terra, 1992

¹⁴⁹ As filmagens de *No país das Amazonas* se iniciaram em 1920 e terminaram em 1922. O filme foi sucesso de público e de crítica em todo o país após ganhar a medalha de ouro na Exposição Internacional do Centenário, sendo também exibido posteriormente em diversos países no exterior. Silvino dos Santos ainda fez algumas imagens da capital federal em 1922 para o longa *Terra Encantada*. De acordo com S. Costa e N. Lobo, “‘*No País das Amazonas*’ e os demais filmes de Silvino Santos constituem hoje um importante documento histórico, imenso e rico registro das potencialidades econômicas e sociais da Amazônia, nos inícios deste século [trata-se do século XX]” (Costa, S.; Lobo, N. *No rastro de Silvino dos Santos*. Manaus: SCA/Edições Governo do Estado,1987, p.43).

“[o filme] inicia-se com vários aspectos da cidade de Manaus, vendo-se em pleno funcionamento seu belo porto com dois grandes paquetes de longo curso atracados ao flutuante e outros pequenos de cabotagem, os armazéns da Manaus Harbor em carga e descarga, os principais estabelecimentos industriais e outros. Daí, o espectador se transporta aos grandes lagos do Amazonas (...) a pesca do peixe-boi e do pirarucu e o beneficiamento da carne desses habitantes das águas amazônicas (...) mixira e mantas secas ao sol (...) extração da balata do Rio Branco e o preparo do látex”¹⁵⁰.

“[o filme é] dividido em oito partes (...) e assim o espectador vai presenciando os trabalhos da colheita da borracha, a apanha das castanhas, ao corte e preparo do fumo, as caçadas, as pescarias, as danças dos selvagens no extremo sertão (...) e tudo isto entremeadado com os mais impressionantes exemplares da fauna e da flora daquelas paragens”¹⁵¹

“(...) Oferece a fita aspectos de Maués (...)o preparo do guaraná (...) desde a sua colheita até a modelagem das figuras que tão apreciáveis já se tornaram nos centros civilizados (...) Vamos subir o Rio Branco, onde a beleza do fim requinta na delicadeza da sua confecção (...) Depara-se-nos a Pedra Pintada, mole de granito que tem a altura de cento e cinquenta metros(...) O espetáculo mais impressionante está reservado para o fim. O regresso da expedição a Manaus, numa frágil embarcação a vapor, por sobre cachoeiras perigosíssimas, constitui a parte épica do fim”¹⁵².

Não tardou para que o trabalho de Silvino dos Santos, já sob um clima de muito *frisson*, fosse escolhido para figurar na programação da Exposição do Centenário. O primeiro longa metragem rodado inteiramente no Amazonas aliava exotismo ao progresso tão almejado pela elite nacional.

Em meados de dezembro de 1921, operadores de cinematógrafos se reuniram no gabinete de Pádua Rezende¹⁵³ a fim de receber orientações relacionadas às películas destinadas à exposição. Os filmes seguiam a linha de *No país das amazonas*, exibindo temas nacionais e servindo como propaganda veiculada no recinto da exposição. As imagens escolhidas traziam riquezas naturais brasileiras (café, algodão, cana, mandioca, milho, cacau, trigo e centeio), a produção nacional (gado, fumo, seda, o mercado de peixes) e reproduções de operações agrícolas

¹⁵⁰ *Estado do Pará*, Belém, 28 de dezembro de 1922 citado em Costa, S.,Lobo, N.,*Op. Cit*, p.168.

¹⁵¹ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1 de abril de 1923 citado em Costa, S.,Lobo, N.,*Op. Cit.*,p.169

¹⁵² *A Imprensa*, Manaus, 16 de dezembro de 1922, citado em Costa, S.,Lobo, N.,*Op. Cit.*,p.169

¹⁵³ Republicano e natural de Juiz de Fora, Pádua Rezende era vice-presidente geral da Comissão Organizadora da Exposição Nacional, participava da sub-comissão de economia e redigia a revista oficial da comissão organizadora, *A Exposição de 1922*, lançada em 1922 pela Litho-Typographia Fluminense.

e industriais (transformação da mandioca em álcool; utilização do caroço do algodão em óleo e pasta alimentar). Também figuravam no programa de exibição filmes dos estados da Bahia, Santa Catarina e Minas Gerais; dos Ministérios da Viação; Ministério da Guerra; Ministério da Marinha; Ministério do Interior e Justiça e filmes “avulsos” oferecidos para a ocasião (um destes, inclusive, sobre a própria Exposição do Centenário, produzido pela A. Musso a pedido da Bélgica)¹⁵⁴.

A exposição ainda sediaria pelo menos sete congressos¹⁵⁵ sobre os quais se responsabilizava o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio: III Congresso Nacional de Agricultura e Pecuária; Conferência Internacional Algodoeira; I Congresso Brasileiro de Química; II Congresso Internacional de Febre Aftosa; II Congresso Internacional de Mutualidade e Previdência Social; Congresso das Associações Comerciais.

Alicerçado em regulamentos, programas, categorias, classificações e ideais das elites pertencentes às comissões e sub-comissões, o projeto da Exposição do Centenário exibiu uma estrutura e organização extremamente semelhante à das Exposições Universais do séc. XIX. O grande certame brasileiro, “museu da modernidade”, fora planejado para dialogar com o mundo através da língua do progresso. A excepcional adesão de países interessados em figurar nas seções internacionais e as mudanças na estrutura da cidade do Rio de Janeiro realizadas em função do evento são outros fatores que reforçam a semelhança entre a celebração brasileira e aquelas de caráter Internacional Universal.

As publicações da segunda década do século XX mostram como as semelhanças entre a Exposição do Centenário e as Exposições Internacionais influenciaram o entendimento da população, e da própria imprensa carioca, em relação ao caráter do evento de 1922. Este foi, por inúmeras vezes, designado “Exposição Internacional” ou “Exposição Universal” enquanto ainda oficialmente tratado como “Exposição Nacional”. A fim de esclarecer e ratificar a terminologia mais correta para definir a tipologia do evento, João Batista de Mello e Souza, secretário geral da Comissão Executiva do Centenário, oferece o seguinte depoimento:

“ (...) Segundo as convenções que regem a matéria, uma exposição, desde que reúna o concurso de vários países, é ‘ Internacional’; e se, além disso, consiste na exibição de todas as modalidades do trabalho humano, qualifica-se

¹⁵⁴ REZENDE, P. *Defesa do Café: a exposição de 1922 e os frigoríficos*. RJ: Imprensa Nacional, 1927, pp.268 - 275.

¹⁵⁵ *Exposição de Motivos que faz a Comissão Organizadora da Exposição Nacional de 1922 solicitando o crédito suplementar de 3.850:000\$000 para fazer face às despesas com os trabalhos que lhe dizem respeito*, Rio de Janeiro, s/d.

‘Universal’. O nosso certame é portanto Universal. Porque não recebeu desde logo esta denominação? Eis a pergunta que naturalmente ocorre. A razão é simples: quando a comissão nomeada para elaborar o programa da comemoração, submeteu ao governo o seu trabalho, em dezembro de 1920, propôs que ‘em local adjacente à Exposição Nacional’ se reservasse área para os governos, em particular, que quisessem construir pavilhões próprios. Tratava-se, pois de um certame nacional que teria, como geralmente sucede, o concurso de alguns países amigos. Pelos termos desta sugestão que o governo aceitou, verifica-se que não se cogitava fazer uma Exposição Universal. Na verdade, ninguém esperava que o nosso convite tivesse, por parte dos governos estrangeiros, o extraordinário e desvanecedor acolhimento que teve. (...). É lícito concluir, portanto que a exposição, embora não o seja oficialmente, já é, de fato, Universal. Antes, porém, de se lhe dar esse caráter, é necessário atender a várias circunstâncias dignas de nota. Realmente não se trata só de uma questão de título. As conseqüências de uma mudança na denominação oficial seriam muito mais consideráveis que à primeira vista parece.(...). Por isto mesmo que estão em jogo tantos e tão respeitáveis interesses, será indispensável dotar a exposição de um regime que os assegure e nada mais acertado do que, para tal fim, adotar os preceitos já consagrados pelas convenções internacionais. O que é preciso assinalar é que o Brasil lucrará muitíssimo entrando a figurar entre os países que tem levado a efeito as grandes feiras Universais”¹⁵⁶

Apesar de estar ciente da esfera ‘Universal’ na qual o evento também se ajustaria, a Comissão Executiva optou apenas por reconhecer oficialmente o caráter ‘Internacional’ da Exposição do Centenário e realizou a troca de termos¹⁵⁷. Após a mudança, impressos oficiais, convites, propagandas, jornais e revistas, especialmente a partir da segunda metade do ano de 1922, passaram a se referir ao evento somente como: Exposição *Internacional* Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil.

Como salientado na introdução deste trabalho, somente em 1928 é que protocolos e características eleitos para identificar e distinguir as Exposições Internacionais de outros eventos foram definidos, porém, desde o século XIX, o pressuposto básico para uma Exposição Internacional era o concurso entre as nações diplomaticamente convidadas pelo país anfitrião para participar do certame. Algumas adaptações na organização e no recinto da grande feira brasileira foram feitas em 1922, após ser assumido o caráter internacional do evento. Houve o aumento da área destinada aos pavilhões internacionais e a formação de uma *Comissão*

¹⁵⁶ AGORA, ‘EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DO RIO DE JANEIRO’. O termo ‘Nacional’ não tem mais razão de ser - uma idéia geral do que será a grande feira do nosso progresso, *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1922, p.1.

¹⁵⁷ Ainda que a mudança na terminologia que caracteriza o evento tenha sido um tanto quanto tardia e este tenha acontecido fora do principal circuito industrial do início do século XX, a Exposição Internacional de 1922 apresenta as características de uma “autêntica” Exposição Internacional, entretanto, a mesma praticamente não figura nas listas de Exposições Internacionais oficialmente reconhecidas – inclusive naquela do *Bureau International des Expositions*.

*Diplomática do Centenário*¹⁵⁸, criada para tratar exclusivamente das atividades e necessidades dos convivas internacionais.

Não se deve desprezar, entretanto, o desejo expresso na última frase do secretário Souza: independentemente da terminologia utilizada, “*o que é preciso assinalar é que o Brasil lucrará muitíssimo entrando a figurar entre os países que tem levado a efeito as grandes feiras Universais*”. Assinalada estava a genuína expectativa da Comissão Executiva do Centenário em relação ao certame de 1922.

1.3 O Recinto do certame

Ramalho refere-se às Exposições Internacionais como:

“um testemunho exemplar dos avanços técnico/industriais que tiveram lugar (...) não somente por propiciarem a concentração de diversos produtos industriais provenientes de vários países, como pela sua própria concretização espacial: os edifícios, as grandes estruturas construídas especialmente para abrigá-las”¹⁵⁹.

A temática da arquitetura dos Pavilhões e Palácios é a mais presente na escassa bibliografia sobre a Exposição Internacional do Centenário de 1922 realizada no Rio de Janeiro¹⁶⁰. Além de suntuosos e extremamente atraentes, estes edifícios tradicionalmente representam o portal de entrada para as consideradas “mostras da civilização”.

No início do século XIX, os responsáveis pelo projeto das exposições eram engenheiros. Sob a supervisão deles estavam as aplicações das mais modernas técnicas de construção em monumentos e naves de exposição (tais como o *Crystal Palace*, a *Galerie des Machines* e a *Torre Eiffel*); aos arquitetos restava a função de decorador. Nas últimas décadas do séc. XIX e ao longo do século XX, os arquitetos paulatinamente conquistaram papéis mais importantes nas

¹⁵⁸ A *Comissão Diplomática do Centenário* foi subdividida em: **comissão de recepção e despedida**, formada por funcionários do Ministério das Relações Exteriores (MRE); **comissão de hospedagem**, também formada por funcionários do MRE; responsável por informar a imprensa a respeito de tudo o que se relacionava com as missões internacionais - do ponto de vista social e oficial; **comissão de festas**, formada por funcionários do MRE; responsável por todas as cerimônias e festas oficiais, isto é: convites, ornamentação, mapas de colocação, menus, contratos, serviço de ceia; **diretor do protocolo; sub-diretor do protocolo; introdutores**. (*Apontamentos de Luís F. Pinheiro* - chefe da secretaria da comissão diplomática do MRE - data estimada do documento, fevereiro de 1922).

¹⁵⁹ RAMALHO, M. L. *As Grandes Exposições Universais*, trabalho programado nº2 para o curso de pós-graduação “Estruturas Ambientais Urbanas”, FAU/USP, 1986, p.1.

¹⁶⁰ Sobre a arquitetura da Exposição do Centenário destaco os trabalhos de Carlos Kessel; Maria Lúcia Pinheiro e Ruth Levy.

exposições. Seus edifícios, embora consistissem em pequenos e efêmeros pavilhões, foram monopolizando a atenção dos visitantes mais exigentes.

No Brasil, entretanto, não se desenvolveu anteriormente uma cultura valorizando o trabalho e a influência do profissional arquiteto. O país era considerado esteticamente inculto no início do XX:

“O Brasil é uma nação sem arquitetura (...). O Rio de Janeiro oferece-nos o espetáculo de uma cidade construída por um homem liliputiano numa moldura gigantesca. Oitenta por cento da edificação da nossa *urbs* é constituída por pequenas casas térreas e de sobrados, mais próprias de uma vila sertaneja que de uma capital magnificente. Esta anomalia não resulta da carência de artistas arquitetos, mas do espírito de rotina, da incultura estética da classe capitalista, da intervenção indébita e abusiva do mestre de obras nos domínios reservados ao arquiteto (...).”¹⁶¹.

O processo de embelezamento carioca nos dez primeiros anos do século XX foi legitimado, quase que exclusivamente, pelo discurso cientificista de engenheiros que vivenciaram a realidade urbana no Rio de Janeiro do final do século XIX. Pereira Passos, em uma de suas entrevistas, afirma que, diferentemente da sua geração, a geração formada pela Escola Politécnica (criada no Rio de Janeiro em 1874) pôde assumir uma série de concessões de obras praticamente restritas ao capital internacional no período imperial, além de atuar no setor privado da engenharia:

“Diferentemente da minha geração de engenheiros, que trabalhou tendo como meta maior a ser alcançada a perspectiva de construir uma civilização nos trópicos, que era um projeto do Império, a geração de fins do século XIX, que atuou, sobretudo, durante o período da República, teve como valor maior a ser atingido a promoção de um progresso que era pensado fundamentalmente como desenvolvimento material. Essa geração considerou que uma vez estabelecido o progresso material, a civilização viria como seu corolário lógico, necessário”¹⁶².

A categoria se fortalecia com a convicção de que o seu trabalho era fundamental para a manifestação da modernidade no país, portanto, buscando obter através da aceleração do desenvolvimento tecnológico e da pesquisa aplicada o domínio do território, estes novos engenheiros acreditavam estar contribuindo com a consolidação da nação brasileira – é

¹⁶¹ NO RECINTO da Exposição: a cidade dos palácios, *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1922.

¹⁶² RODRIGUES, A.; AZEVEDO, A. “Pereira Passos por ele mesmo”, *Revista Rio de Janeiro*, EDUFF: Niterói, vol. n.1, set/dez 1985, p.181.

conveniente lembrar que dos três interventores da capital federal na década de 1920, dois eram engenheiros¹⁶³.

No final do século XIX e início do XX, os arquitetos do Rio de Janeiro – ainda sem a regulamentação da profissão – voltavam-se cada vez mais para o uso racional do saber buscando, contudo, também traçar um vínculo harmônico entre a construção e a estrutura social local, lançando mão da inegável influência da *École des Beaux-Arts* em seus planos e projetos, diferentemente de grande parte dos primeiros arquitetos formados em São Paulo, que eram fortemente vinculados à Escola Politécnica. No início do novo século, eram freqüentes as discussões em torno da importância do profissional arquiteto para a construção estética e urbana das cidades. Surge, então, o primeiro movimento de valorização das raízes brasileiras na arquitetura.

Ricardo Severo destacou-se no Brasil como o precursor do movimento classificado como neocolonial. Os ideais do engenheiro acenavam à possibilidade de uma atualização estética através da retomada do passado colonial na arquitetura - realçando a influência lusitana na arte tradicional brasileira. A força conferida ao neocolonial no início do século XX foi, sobretudo, decorrente da produção teórica de Severo, base da campanha nacionalista lançada por ele em São Paulo¹⁶⁴. Pesquisador obstinado pelas relações entre Brasil e Portugal, Ricardo Severo não se limitou ao estudo técnico da arquitetura, percorreu as esferas da política, geografia e economia desses dois países¹⁶⁵. De acordo com o engenheiro, segundo Joana Silva: “*o que fundamentava a nacionalidade e conferia seu caráter era a etnia ou a raça, entendida como um conjunto de caracteres físicos e morais permanentes e homogêneos que eram transmitidos pelo sangue a cada nova geração e que garantiriam a unidade nacional*”.

Entretanto, o aspecto hereditariedade não se manifestaria sozinho uma vez que, na concepção do engenheiro português, o meio também atuaria como um importante fator sobre a formação da nacionalidade: “*etnia, meio e tradição marcavam o berço da nacionalidade*”¹⁶⁶. Para Severo, a representação da identidade brasileira na arquitetura dar-se-ia, pois, a partir da investigação das origens naturais, político-econômicas e culturais do país.

¹⁶³ Miceli atribui a presença do engenheiro no domínio dos estudos sociais à formação humanista e letrada oferecida pelas Escolas Politécnicas e ao mercado direcionado a profissionais diplomados (Cf. MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979).

¹⁶⁴ SILVA, Joana M. C. *Nacionalismo e arquitetura em Ricardo Severo, Porto 1869 – São Paulo 1940*. Dissertação de mestrado, EESC/USP, 2005, p.22.

¹⁶⁵ SILVA, *Op. cit.*, p.30.

¹⁶⁶ SILVA, *Op. cit.*, p.76.

A revalorização da arquitetura colonial foi um fenômeno constatado nos Estados Unidos, México e em outros países americanos. No Brasil, enquanto o neocolonial era defendido por Ricardo Severo em São Paulo, no Rio de Janeiro, o médico pernambucano José Marianno Filho, amante e profundo conhecedor de arte e arquitetura, fazia o mesmo através de sucessivas conferências, artigos e concursos creditando ao estilo a qualidade de caracterizar, com fidelidade, o espírito brasileiro. Tal qual Severo, Marianno Filho insistiu na necessidade de que fossem pesquisadas práticas, hábitos e o ambiente do passado, pois dessa forma seriam identificadas as características tradicionais do país, porém, Marianno não priorizou em sua concepção estilística o aspecto da miscigenação e afirmou: “*A casa brasileira não poderá ser senão a nossa velha casa patriarcal*”¹⁶⁷.

A “velha casa patriarcal” pouco remete aos indígenas e praticamente ignora o elemento étnico negro: evoca, sobretudo, a raiz portuguesa¹⁶⁸. Marianno designou o estilo como *arquitetura tradicional brasileira*, a arquitetura neocolonial revitaliza a memória dos laços entre Brasil e Portugal e a confronto com as condições da vida moderna.

Carlos Sampaio - responsável pelas desapropriações, demolições, reconstruções e reformas – demonstrou apoiar o movimento “pró-arquitetos” evidenciado naquele contexto. O engenheiro de formação e prefeito do Distrito Federal incentivou a ampla participação dos profissionais arquitetos na elaboração de planos urbanísticos¹⁶⁹ e projetos para edifícios e portões da Exposição Internacional do Centenário. As contratações aconteceram mediante concorrência pública e boa parte do processo seletivo foi publicado no periódico *Arquitetura no Brasil* - alguns concursos foram explicitamente restritos a arquitetos brasileiros sócios do *Instituto Brasileiro de Arquitetos*¹⁷⁰.

A realização do certame carioca impulsionou o emprego de novos materiais e técnicas de construção, agregou grande valor aos arquitetos – principais responsáveis pela apresentação espacial, “fenótipo” da exposição – e consagrou o neocolonial como “estilo nacional”:

¹⁶⁷ MARIANNO FILHO, J. “A casa brasileira” apud KESSEL, C. *Entre o Pastiche e a modernidade: Arquitetura Neocolonial no Brasil*, doutorado em História Social UFRJ/PPGHIS, 2002, p. 96

¹⁶⁸ LIRA, J. *Mocambo e cidade. O regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*. Tese de doutorado, FAU/ USP, 1996, p.48.

¹⁶⁹ O arquiteto cearense Archimedes Memória, formado pela Escola Nacional de Belas Artes, ficou responsável pelo plano Urbanístico da Exposição Internacional de 1922.

¹⁷⁰ O *Instituto Brasileiro de Arquitetos* (IBA) foi fundado em 26 de janeiro de 1921 com o objetivo principal de divulgar a profissão do arquiteto e apoiar o exercício da função deste profissional (FUNDOU-SE o Instituto Brasileiro de Arquitetos, *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1921, p.1)

“A Exposição do Centenário, quando não trouxesse outro grande benefício – e são vultuosos os que decorrem do fato de podermos coordenar e contemplar as manifestações da nossa atividade e da nossa cultura - seria memorável sob o ponto de vista arquitetônico.”¹⁷¹.

“Está, pois, sendo feita na Exposição do Centenário um grande esforço artístico, delineado nitidamente. Os nossos arquitetos tiveram a preocupação de formar um conjunto arquitetônico baseado diretamente na arquitetura de nossos antepassados, visando a reação de um estilo nacional consentâneo com nossas tradições, com o nosso progresso e com a riqueza da nossa fauna e flora”¹⁷².

O recinto do evento¹⁷³ foi composto por uma seção nacional – localizada entre o antigo Arsenal de Guerra e o Mercado Municipal, ocupando também a área da praia de Santa Luzia, aterrada com desmonte do Morro do Castelo – e por uma seção estrangeira – na Avenida das Nações, que se estendia do Arsenal de Guerra ao Palácio Monroe, e no Cais do Porto, próximo à praça Mauá¹⁷⁴. A diversidade de estilos tomou conta dos projetos selecionados para as construções da seção nacional. Apesar do enfoque no estilo neocolonial – como estilo nacional consentâneo com as tradições, progresso e com a riqueza da fauna e flora brasileira – o ecletismo e o estilo Luis XVI estiveram presentes em diversas construções.

¹⁷¹ NO RECINTO da Exposição: a cidade dos palácios, *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1922.

¹⁷² UM ASPECTO NOVO da Exposição do Centenário: o renascimento do estilo colonial brasileiro, *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1922, p.1.

¹⁷³ Após passar por uma série de transformações, o espaço destinado ao certame recebeu, no final de 1920, as primeiras obras dos pavilhões nacionais. A maioria dos pavilhões estrangeiros teve suas obras iniciadas somente em 1921 – este início tardio resultou no atraso da conclusão de diversas construções as quais foram entregues somente após a inauguração da própria exposição.

¹⁷⁴ As informações encontradas em determinadas fontes relativas às construções da exposição algumas vezes entram em conflito, então se optou pela apresentação dos pavilhões a partir de uma “fonte principal”, o *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, que, além de listar as construções, fornece informações relevantes sobre elas.

Fig. 1a: Mapa Geral da Exposição; Edificações Permanentes.
(Fonte: Adaptação da autora baseada em fotografia de Augusto Malta, do acervo do Museu da Imagem e do Som)

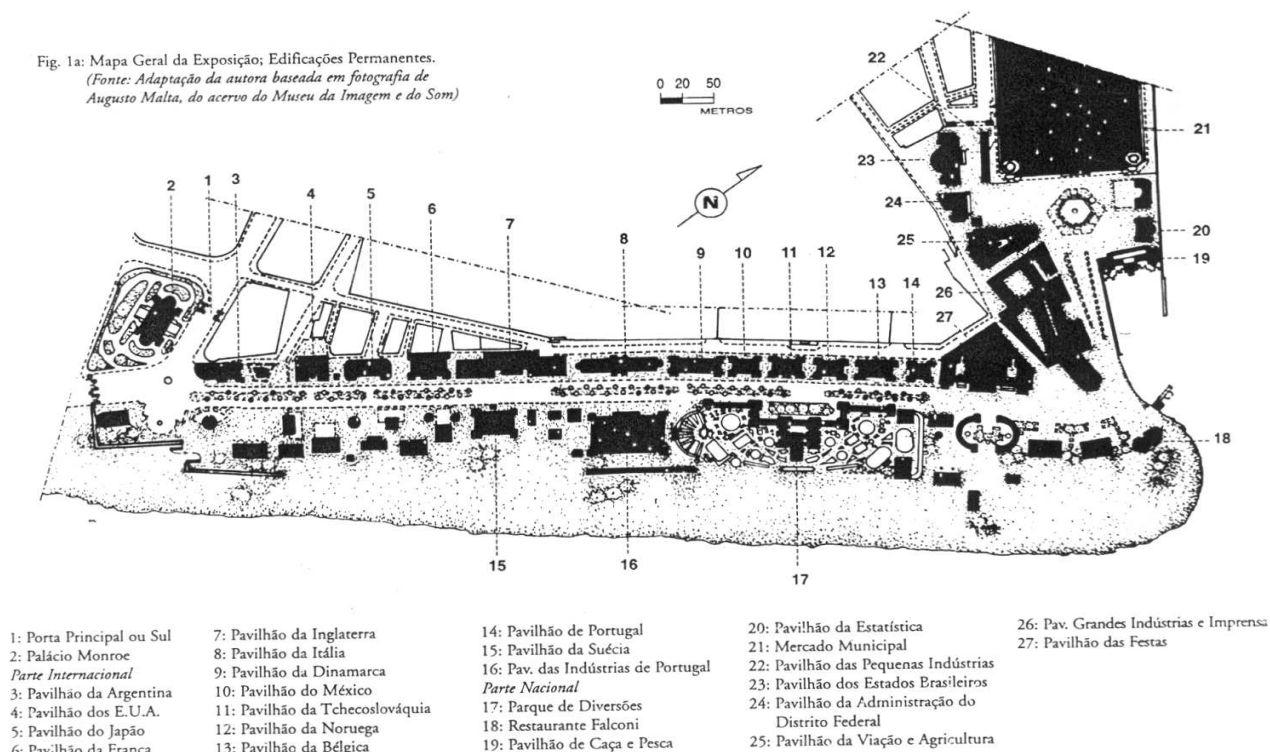
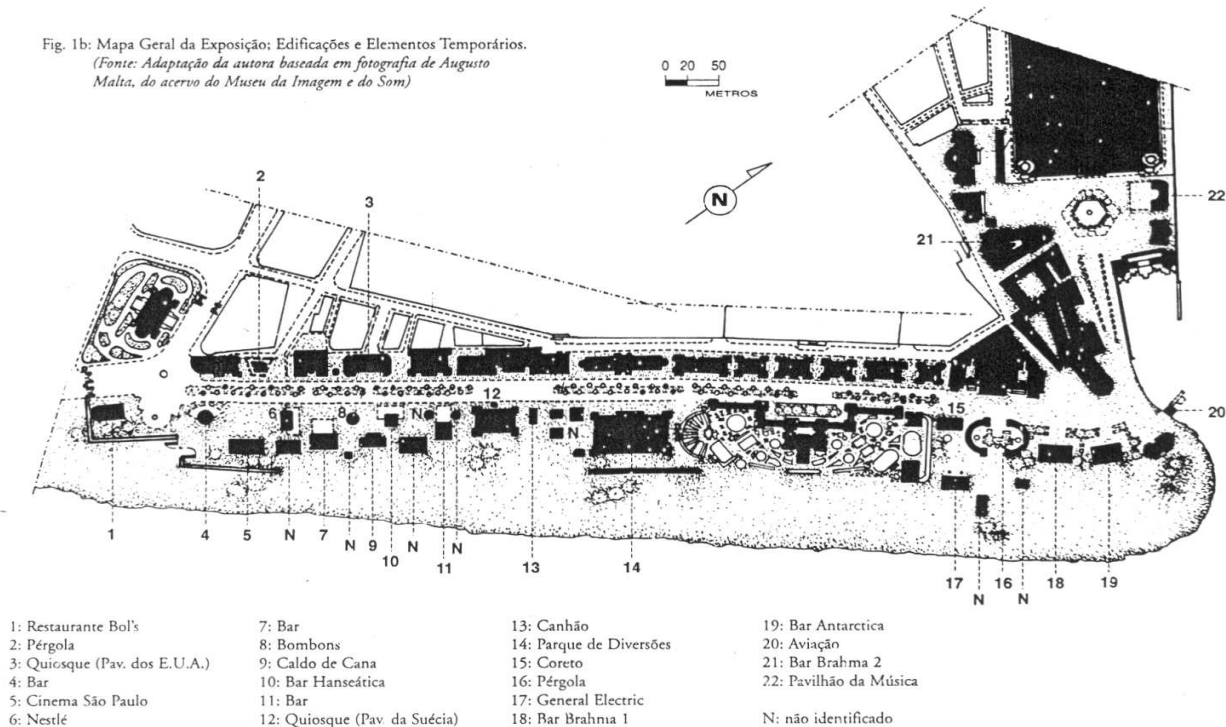
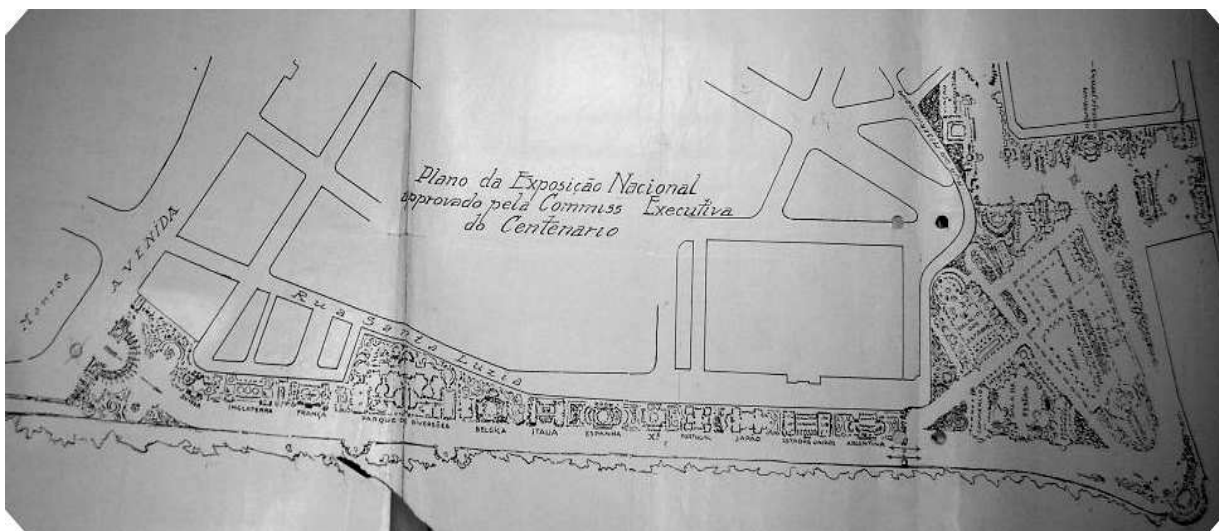


Fig. 1b: Mapa Geral da Exposição; Edificações e Elementos Temporários.
(Fonte: Adaptação da autora baseada em fotografia de Augusto Malta, do acervo do Museu da Imagem e do Som)



(Mapa Geral da Exposição, MARTINS, A., "A Exposição Internacional de 1922 no Rio de Janeiro - Um Espaço Urbano Turístico na Jovem República Brasileira", In: *Arquitetura: pesquisa e Projeto*, RJ: FAU/UFRJ, 1998, p.122)



(*Plano da Exposição Nacional aprovado pela Comissão Executiva do Centenário*, um dos primeiros planos da Exposição, s.d. A Avenida das Nações segue paralela à rua Santa Luzia. É possível observar à extrema esquerda a indicação da localização do Palácio Monroe. No canto direito superior desta imagem está representado o Mercado Municipal, delimitando a seção nacional)

A participação de São Paulo no certame deu-se sob a supervisão de Dr. João Mauricio de Sampaio Vianna, delegado do Estado de São Paulo na Exposição do Centenário. Foram construídos o Pavilhão da Cidade de Campinas¹⁷⁵; um edifício para abrigar o cinema¹⁷⁶; e o Pavilhão dos Estados.



(Pavilhão de Campinas, acervo do CCLA)

¹⁷⁵ O livro *Álbum de Campinas – Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil* pode ser encontrado na Biblioteca do Museu Paulista (apenas para consulta).

¹⁷⁶ O Estado de São Paulo tem tradição no que se refere ao advento do cinema, com destaque para a cidade de Campinas. Em 1896, um ano após a primeira sessão pública realizada no Rio de Janeiro, o cinematógrafo foi apresentado pela companhia do empresário Faure Nicolay no teatro campineiro São Carlos. Em fins de 1899 já era possível perceber a multiplicação destas companhias. American Biograph, o Cinematógrafo Universal, a Empresa Camdburg e o Cinematógrafo Falante são exemplos daquelas que se revezavam entre o teatro Rink e o São Carlos (FILHO, D. B., *Campinas, uma visão histórica*, v.15, Campinas, 1962, pp.59-60).

Campinas ficara conhecida como “a Meca da República” por ter participado ativamente do movimento republicano em São Paulo¹⁷⁷. Em 1920, com uma população de 115.602 habitantes, a cidade concentrava grande quantidade de indústrias: contava com 178 estabelecimentos industriais – destaque para a indústria têxtil algodoeira – empregando mais de 5.763 operários. No que se refere à agricultura, o café era a cultura mais valorizada por este município que exibiu, também no ano de 1920, a produção de 585.000 arrobas¹⁷⁸. Em 1910 a cidade já tinha assinado um contrato com a Companhia Campineira de Tração, Luz e Força, solicitando todo o material necessário para a instalação de bondes, “*inclusive os veículos de dez bancos com quatro lugares, da fábrica norte-americana J.G. Brill*”¹⁷⁹. De acordo com Rodrigues, no início do século XX, Campinas era “*referência regional, um centro populoso, no qual se concentravam atividades urbanas e o entusiasmo por novidades representava a crença no progresso*”¹⁸⁰.

O Pavilhão da Cidade de Campinas foi erguido em frente ao Pavilhão da Dinamarca, entre o Parque de diversões e o Pavilhão de Portugal. Construído pela municipalidade campineira no estilo colonial e exibindo proporções modestas, este foi o único pavilhão exclusivamente destinado a representar uma única cidade brasileira na Exposição do Centenário. O Instituto

¹⁷⁷ Conforme se observa em:

“Após o surgimento do Partido Republicano do Rio de Janeiro, em 1870, começaram a se organizar partidos republicanos nas diferentes províncias. São Paulo, nessa ocasião, era a área economicamente mais ativa graças aos rendimentos do café, e os fazendeiros do oeste, na sua maioria, aderem ao republicanismo. A 17 de janeiro de 1872 vai ser constituído o Partido Republicano Paulista e para tal, a uma comissão composta de Américo Brasiliense, Campos Sales e Américo de Campos, caberá a importante tarefa de divulgá-lo pela província. Logo a seguir outra seria organizada em Campinas, tendo à frente Francisco Quirino dos Santos e Campos Sales com o papel importante de ‘dirigir os interesses do partido e convocar reuniões quando houver necessidade’ (...). Quando da proclamação da República, a população campineira foi tomada por grande euforia comemorando o acontecimento nas ruas e praças. Leopoldo Amaral, numa memorável crônica, comentava que ‘as bandas de música acompanhadas do povo, percorriam as ruas, aclamando os nomes de Campos Sales, Francisco Glicério, Rangel Pestana, Prudente de Moraes, Bernardino de Campos e outros batalhadores políticos. Era a alma de Campinas republicana que se levantava radiante para saudar, freneticamente a nova aurora do regime que deveria trazer felicidade ao Brasil’” (FILHO, D.B. *Op Cit*, pp.55-59).

¹⁷⁸ Cf. BRASIL. “Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio – Recenseamento do Brasil”, 1920, vol.4 (2ª parte), tomo 2, 1928, Typ. da Estatística, p.660, In: FILHO, D.B., *Op Cit*, p.64.

¹⁷⁹ Rodrigues, M. *Trilhos e Linhas. História do transporte coletivo em Campinas*, Campinas: Prefeitura Municipal / Emdec, 2004, p.46.

¹⁸⁰ Rodrigues, M. *Op. Cit.*, p.47.

Agrônomo de Campinas (IAC) ¹⁸¹ preparou mostruários para o certame com os principais trabalhos do estabelecimento sobre a organização daquelas consideradas as principais culturas brasileiras: café, algodão, arroz, alfafa, forragens, etc.¹⁸².



(Palácio dos Estados, Coleção Particular de George Ermakoff)

De todos os arquitetos selecionados para trabalhar na construção da exposição, o mais atuante no estado paulista, especialmente na década de 1920, foi o engenheiro-arquiteto Hipólito Pujol Jr, formado pela Escola Politécnica de São Paulo. Auxiliado por Manuel Campelo, ele projetou o Pavilhão dos Estados com um perfil extremamente diferenciado. O prédio recebeu as seguintes descrições de contemporâneos:

“O Pavilhão dos Estados é um dos maiores e mais formosos da Exposição, no Estilo Renascença Francesa. Com cinco pavimentos e uma torre de 45 metros de altura, chamada a Torre das Jóias. Sendo uma construção definitiva, a arquitetura do palácio dos Estados diverge do estilo comum e dos motivos gerais dos pavilhões do *certamen*. A cobertura tem a forma de um terraço, de onde

¹⁸¹ Criado em 1887 como fruto de medidas realizadas para fomentar os estudos agropecuários no Brasil, o IAC se tornou instituição modelo de pesquisa. Argolo se refere ao IAC como organismo relacionado ao Complexo Paulista de Ciência e Tecnologia, considerado um dos mais importantes do mundo, formado a partir do final do século XIX e voltado para o estudo de questões agroindustriais (Argolo, A. *Arquitetura do Café*, Campinas: Edunicamp, 2004, p.38).

¹⁸² EST. DE SÃO PAULO, *Boletim de Agricultura*, maio e junho de 1923, ns. 5 e 6, série 24, SP: Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo/Serviço de Publicações, 1928, p.166.

descortina um formoso panorama da exposição. É de 6192m² a área aproveitável pelas exposições dos Estados da República a que é destinado”.¹⁸³

O Palácio dos Estados teve como chefe o capitão do Exército Nacional Ricardo Berredo, responsável por todos os produtos químicos, perfumarias, cerâmica, a indústria do papel, livros, fotografia, chapéus, etc, provenientes dos estados participantes¹⁸⁴. As exposições de firmas privadas de São Paulo e do Paraná ocuparam o espaço do primeiro andar deste pavilhão; o terceiro andar teve mostras de São Paulo e Minas Gerais e o quinto andar, do Rio de Janeiro. Popularmente conhecido como “bolo de noiva”, o prédio foi ocupado por um órgão federal logo após o término da exposição e em 1978, demolido¹⁸⁵.

Gastão da Cunha Bahiana, renomado arquiteto e primeiro presidente do IBA (hoje, Instituto de Arquitetos do Brasil), foi autor do projeto do Pavilhão da Estatística da Exposição de 1922.



(Pavilhão da Estatística em construção, Malta, 15 de maio de 1922, MHN)

¹⁸³ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, editado pelo Bureau oficial de informações do Palácio Monroe, Rio de Janeiro, 1922, p.179.

¹⁸⁴ Os estados brasileiros participantes da Exposição do Centenário foram: Distrito Federal; Amazonas; Pará; Maranhão; Piauí; Ceará; Rio Grande do Norte; Paraíba; Pernambuco; Sergipe; Bahia; Espírito Santo; Estado do Rio de Janeiro; São Paulo; Paraná; Santa Catarina; Rio Grande do Sul; Minas Gerais; Goiás; Mato Grosso (BRASIL, *Livro de Ouro : Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição do Rio de Janeiro: 7 de setembro de 1822^a 7 de setembro de 1922: 7 de setembro de 1923*. Rio de Janeiro: Ed. Anuário do Brasil : Almanaque Laemmert, 1922).

¹⁸⁵ OS PAVILHÕES – 70 anos depois, *Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil, 7 de setembro de 1922*, coleção Yolanda Roberto, RJ: Y.R. Marketing e Projetos Culturais, 1992, p.19.

Para esta construção definitiva com dois pavimentos e área de 389m², o arquiteto optou por não seguir o neocolonial. O projeto no estilo Luis XIV compreende dois salões para mostruários de dados e estudos numéricos relativos a todos os estados brasileiros¹⁸⁶. O Pavilhão da Estatística foi concebido e construído com um zimbório central, entretanto após a exposição houve a retirada deste ornamento. O edifício abriga atualmente o Centro Cultural da Saúde.

Nos dois pavimentos do prédio projetado por Nestor de Figueiredo – arquiteto-urbanista pernambucano que na década de 1930 se tornou presidente do Instituto Central dos Arquitetos, sendo posteriormente solicitado para organizar o plano de modernização urbana implantado em Recife e João Pessoa – e Celestino San Juan, aconteceram as exposições das Pequenas Indústrias nacionais. Exibiram-se artigos de lazer e viagem; fantasias; brinquedos; guarda-chuva; bengalas; rendas, bordados à mão e trabalhos de artesanato provenientes da indústria regional nacional.



(Pavilhão das Pequenas Indústrias em construção, Malta, 15 de maio de 1922, MHN)

A construção seguiu o estilo neocolonial e trazia no centro do edifício um conjunto decorativo em azulejos brancos e azuis, representando uma alegoria das pequenas indústrias brasileiras¹⁸⁷. O Pavilhão das Pequenas Indústrias foi demolido logo após a exposição¹⁸⁸.

Espanhol de origem, Morales de Los Rios ingressou em 1877 na *École des Beaux-Arts* de Paris onde se formou em arquitetura¹⁸⁹. Dotado de vasta erudição, se tornou um dos arquitetos mais conhecidos no Rio de Janeiro do início do século XX vindo a ser, inclusive, professor na

¹⁸⁶ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op.cit., p.207.

¹⁸⁷ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op.cit., p.199.

¹⁸⁸ LEVY, R. Op.cit, p.147.

¹⁸⁹ BRENNNA, G. “Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In: Fabris, A. (org). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, SP: Nobel/Edusp, 1987, p.56.

Escola Nacional de Belas Artes. Seus projetos revelam um profissional interessado em adequar a composição de suas edificações a um modelo que julga ser condizente com seu tempo – moderno – sem deixar de lado a referência da tradição: “ *Nada é novo aqui! (...) Tudo que parece inédito é tirado do passado. Com um pouco menos de processo mecânico (...) Lembre-se você que para irmos para frente precisamos olhar muito para o passado. Construir é aproveitar terreno que já foi alicerçado* ” ¹⁹⁰.

O discurso arquitetônico de Morales de Los Rios no certame carioca alia tradição à inovação. Foram duas as construções projetadas por este profissional: o Pavilhão da Viação e Agricultura e o Parque de Diversões.

Para o prédio de três pavimentos do Pavilhão da Viação e Agricultura (também conhecido como Pavilhão de Fios e Tecidos), provido de grandes salões e galerias, Morales de Los Rios adotou o estilo neocolonial: “ *Formosa construção provisória em madeira (...) com um corpo central encimado por um lanternim no gosto do estilo e dois torreões laterais. (...). Área aproveitável para os expositores: 2.454m² ”* ¹⁹¹. A parte escultórica do edifício recebeu do referido arquiteto um grande cuidado. Por meio de um processo especial, de sua invenção, Morales de Los Rios conseguiu fazer e ter em depósito pronta a ser colocada a decoração do porão e a do primeiro pavimento estando em execução a do segundo pavimento.

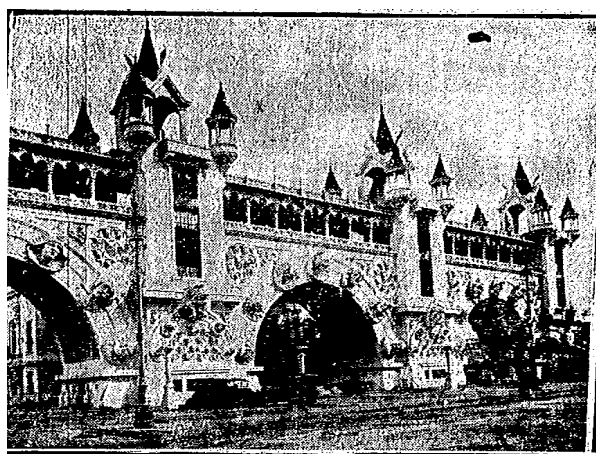


(Pavilhão da Viação e Agricultura, Malta, 1922, Coleção Particular de Olinio Coelho)

¹⁹⁰ MORALES DE LOS RIOS, A. “Presentes do passado”. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 2 de julho, 1916. p.05, *apud* RICCI, C. T. “Sob a inspiração de Clío: O Historicismo na obra de Morales de los Rios”. In: *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n.4, outubro de 2007 (texto publicado no site: <http://www.dezenovevinte.net/>)

¹⁹¹ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op.cit., p.189.

O Ministério da Agricultura organizou neste pavilhão uma enorme exposição de “riquezas agrícolas” com mais de 400000 amostras feitas em 23 grandes mostruários onde figuravam grãos; óleos; madeira; algodão; borracha; coleções de solos típicos das principais culturas dos estados; gráficos; monografias; máquinas. Também esteve exposta toda a sorte de maquinário e produção da indústria têxtil brasileira. Depois do certame o prédio foi destinado à Associação Comercial e à Junta Comercial¹⁹², deixando de figurar, posteriormente, o cenário urbano carioca.



(Parque de Diversões)

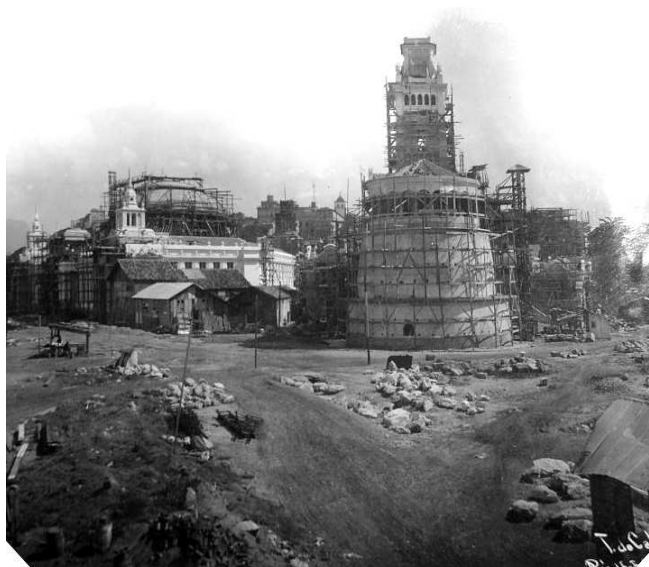
No Parque de Diversões, com mais de 30 edificações em estilo eclético, imagens de mitos e personagens do folclore brasileiro ornamentavam a fachada da construção principal. Em 20.000m² de área se distribuíram teatros, gangorras, tiro ao alvo, montanhas-russas, salas de baile, restaurantes, cafés, tabacarias, ringues de boxe, balões, bicicletas e sobre um dos torreões do recinto foi colocada uma ‘sereia’ fornecendo o sinal de abertura e fechamento da exposição diariamente ¹⁹³. A iluminação desta parte da exposição, especialmente cuidada, também chamou a atenção do público pela beleza.

Diversas repartições do Ministério da Guerra ocuparam o recinto do Parque de Diversões após o fechamento do parque¹⁹⁴.

¹⁹² OS PAVILHÕES – 70 anos depois, Op. cit., 1992.

¹⁹³ *Guia Álbum da Cidade do Rio de Janeiro - Propaganda da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil*, Op.cit., p.11.

¹⁹⁴ LEVY, Ruth, Op.cit, p.147.



(Torre do Calabouço -Arsenal de Guerra - em reforma, Malta, 15 de maio de 1922, MHN)

O antigo Arsenal de Guerra, onde foi assassinado o marechal Bittencourt, foi restaurado no estilo neocolonial e transformado em Pavilhão das Indústrias, conforme projeto de Archimedes Memória e Francisque Cuchet.

Archimedes Memória apresenta em seus trabalhos a forte influência estilística de Morales de Los Rios e Heitor de Mello, dois entusiastas do neocolonial no Rio de Janeiro e seus antigos professores na Escola Nacional de Belas Artes. Após a morte de Heitor de Mello, em 1920, Archimedes Memória assume a direção do “Escritório Técnico Heitor de Mello” e passa a desenvolver projetos e obras – tais como o projeto Jóquei Clube na Lagoa e o Palácio Tiradentes, ambos projetos de 1921 – com auxílio do arquiteto francês Francisque Cuchet formado pela *École des Beaux-Arts* de Paris.

A edificação original do Pavilhão das Indústrias adquiriu, através dos traçados de Memória e Cuchet, enormes salões, galerias, pátios, uma torre de 35m, passando a ocupar uma área de 9500m². As mostras realizadas no pavilhão incluíram mobiliários; máquinas; indústria de extradição de origem vegetal (responsáveis por cereais, mate, etc); indústria de madeira; alimentos, bebidas; materiais de construção, entre outras. A Casa do Trem, anexa ao Pavilhão das Indústrias, abrigou as exposições de indústrias brasileiras extrativas de minério; couro e calçados nacionais¹⁹⁵.

¹⁹⁵ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p.171.



(Pavilhão das Indústrias, Malta, 1922, Coleção Particular de Olinio Coelho)

O Museu Histórico do Rio de Janeiro ocupa hoje o prédio que pertenceu ao Pavilhão das Grandes Indústrias.

As obras do Palácio das Festas, iniciadas em 1920, foram também dirigidas e planejadas pelos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet. O prédio em estilo neoclássico monumental apresentou um pórtico, localizado ao centro da fachada de 100m do pavilhão, totalmente decorado pelos escultores Lacombe, Modestino Kanto, Cunha e Mello e Armando Magalhães, com motivos inspirados na fauna e flora brasileira, “*encimado por uma alegoria representando a Pátria abrigando as atividades do Brasil*”¹⁹⁶.



(Palácio das Festas, Coleção Particular de George Ermakoff)

¹⁹⁶ *Guia Álbum da Cidade do Rio de Janeiro - Propaganda da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil*, Op.cit., p.12.

Por ser destinado às festas e conferências da Exposição de 1922, o pavilhão foi provido de um grande salão de festas e 2000m² de área aproveitável para expositores nas galerias: *“O salão central é dotado de tesouras quase em semicircuito, que atingem um vão de 40m, apoiando-se em sapatas de concreto armado. Estas tesouras são as maiores que se construíram até hoje na América do Sul”* ¹⁹⁷.

O primeiro pavimento das galerias que circundavam o grande salão foi entregue a Carlos Chagas para a exposição de higiene. Na galeria superior, acontecia a exposição de mobílias para consultórios dentários e médicos, objetos de cirurgia, fabricação nacional de lâmpadas para raios-X, aparelhos de música, inventos brasileiros, aspectos do sistema de ensino no Distrito Federal e esperanto. O único mapa apresentado no Palácio das Festas foi em alto relevo, feito pelo Instituto dos Cegos Adultos, e exibia a América do Sul na escala de 1:2000000 ¹⁹⁸. Ao final da Exposição do Centenário, uma repartição municipal ocupou o prédio e posteriormente, um incêndio o destruiu por completo ¹⁹⁹.

Gilberto Freyre, em texto que critica a hegemonia regional e defende o desenvolvimento autônomo de cada região brasileira, livre da “ditadura de um centro regulador de idéias”, cita e elogia o engenheiro-arquiteto Armando de Oliveira por ter saído do “centro regulador das idéias” para buscar no regional as fontes e influências utilizadas na composição estilística de seu projeto arquitetônico:

“Pernambuco ou, antes, o Nordeste, deve trazer à cultura brasileira uma nota distinta, um impulso original, uma criação sua. Aqui, é a própria paisagem, nos seus valores naturais, que é decorativo ao seu jeito, e a arquitetura portuguesa adquiriu entre nós (...) um ar próprio e inconfundível. Numa casa de engenho pernambucana encontrou arquiteto brasileiro Sr. Armando de Oliveira - que é um tão alto e belo talento - inspiração para o Pavilhão de Caça e Pesca na Exposição do Centenário” ²⁰⁰

¹⁹⁷ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op.Cit., p.167.

¹⁹⁸ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p.157.

¹⁹⁹ *OS PAVILHÕES – 70 anos depois. Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil, 7 de setembro de 1922*, coleção Yolanda Roberto, RJ: Y.R. Marketing e Projetos Culturais, 1992, p.19.

²⁰⁰ FREYRE, G. “Do bom e do mau regionalismo”. In: *Revista do Norte*, Recife, n. 2, 1924, p.5.



(Pavilhão da Caça e Pesca, Malta, 15 de março de 1922, MHN)

Levantado na antiga doca do Mercado, o Pavilhão da Caça e Pesca era dos mais atraentes. A construção, feita totalmente sobre o mar, foi projetada por Armando de Oliveira no estilo colonial e “feição nortista”, consistindo em: *“Dois pavilhões construídos sobre estacas e ligados por uma ponte, formando a porta marítima da exposição, havendo uma passagem sob a ponte, para um grande estrado quase ao nível do mar, onde serão instalados diques flutuantes para o serviço de embarcações”* ²⁰¹.

Cada pavilhão tinha dois pavimentos, um terraço e uma torre. Exposições de artigos de caça e pesca; modelos leves de embarcações; espécies e elementos da fauna e flora brasileira ocuparam a área de 525m². O Corpo de Bombeiros assumiu o prédio deste pavilhão com o encerramento da exposição ²⁰².



(Pavilhão da Caça e Pesca)

²⁰¹ Guia Álbum da Cidade do Rio de Janeiro - Propaganda da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, Op.cit., p.13.

²⁰² LEVY, R. Op. cit, p.147.

Armando de Oliveira projetou ainda, conjuntamente com Nestor de Figueredo, o Pavilhão de Exposições Particulares, um palácio de 1208m² destinado a abrigar empresas privadas e casas de comércio de todo o país interessadas em expor produtos e fazer negócios na exposição:

“O prédio, projetado pelos arquitetos Nestor de Figueredo e Armando de Oliveira, consiste na feliz transformação da ala do Mercado Municipal fronteira ao recinto da exposição. Estilo barroco, (...), o edifício consta duma parte central, um pórtico e duas alas laterais, terminando em pavilhões de ricas decorações com torres onde ficam poderoso holofotes”²⁰³

Com o encerramento da Exposição de 1922, as adaptações realizadas no Mercado Municipal foram desfeitas.

Além dos Pavilhões e Palácios já apresentados, fizeram ainda parte da seção nacional o Palácio Monroe²⁰⁴, o Pavilhão da Administração²⁰⁵ (também conhecido como Pavilhão do Distrito Federal), o Pavilhão da Música²⁰⁶, o Portão Norte²⁰⁷, o Portão Principal²⁰⁸, o Restaurante Principal da Exposição do Centenário²⁰⁹, quiosques²¹⁰ e construções menores feitas por empresas

²⁰³ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p.204.

²⁰⁴ Funcionando como sede do *Escritório da Exposição e Bureau de Informações* no certame de 1922, o Palácio Monroe foi projetado no estilo eclético pelo arquiteto e engenheiro militar soteropolitano Francisco de Sousa Aguiar para figurar como pavilhão do Brasil na Exposição de Saint Louis (1904 – EUA), onde ganhou medalha de ouro no *Prêmio Mundial de Arquitetura*. A construção foi desmontada e reerguida em 1906 no Rio de Janeiro.

²⁰⁵ O prédio do Pavilhão da Administração (também conhecido como Pavilhão do Distrito Federal) é onde funciona atualmente o Museu da Imagem e do Som (MIS). O Projeto do arquiteto Sylvio Rebecchi no estilo Renascença Italiana tem “dois pavimentos e uma área aproveitável de 642 m²”. (*Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, pg 187). Sylvio Rebecchi é filho do arquiteto italiano Rafael Rebecchi, responsável pela reconstrução da torre da Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, antiga catedral da cidade do Rio de Janeiro, e vencedor do concurso de fachadas realizado por ocasião da abertura da Avenida Central, hoje Rio Branco, em princípios do século XX.

²⁰⁶ O projeto de autoria de Nestor de Figueiredo revela um estilo academicista e classicista; cita nos ornamentos a arquitetura francesa do XVII - quando as cidades francesas começam a se desenvolver - e se assemelha, no todo, aos templos gregos.

²⁰⁷ Projetado no estilo neocolonial por Raphael Galvão, arquiteto que se enveredou pelo modernismo na arquitetura e foi muito influenciado pelo estilo Art déco nos anos 1930.

²⁰⁸ Projeto dos arquitetos Edgar Vianna e Mário Fertin, o Portão Principal da Exposição foi construído junto ao palácio Monroe e apresentou uma arquitetura que aliava elementos clássico aos coloniais. Os seus diversos andares - destinados a repartições da exposição, polícia, assistência, e etc - exigiam proporções grandiosas desse portão. A ornamentação trazia azulejos com motivos marítimos representando golfinhos, peixes, crustáceos e mariscos além de esculturas fazendo alusão à flora e à cultura indígena, essa última representada por carrancas que traziam imagens das tribos Tapuia, Guarani e Tupi bem como colares, arcos e flechas entrelaçados com folhagens e frutos brasileiros (abacaxi, maracujá, jambo, entre outros). Edgar Vianna foi um dos defensores da influência indígena na arte brasileira (inspirada nas cerâmicas marajoaras trazidas do Pará por expedições exploratórias). O arquiteto pertenceu à primeira diretoria do IBA (hoje, Instituto de Arquitetos do Brasil).

²⁰⁹ Há indícios de que os primeiros projetos do Pavilhão do Restaurante tenham sido feitos sob a direção do prefeito do Distrito Federal, o engenheiro Carlos César de Oliveira Sampaio, entretanto, o *Guia Oficial da Exposição Internacional* credita o projeto deste prédio no estilo Luiz XVI ao arquiteto Andrade Lima (*Guia Oficial da Exposição Internacional*, p.215).

particulares e expositores tais como: Indústrias reunidas Matarazzo, Cervejaria Brahma, Companhia Hanseática, Companhia Comércio e Navegação, Companhia Antártica Paulista e Cervejaria Polônia.

As ruas do certame foram decoradas com imagens dos mitos e personagens de lendas brasileiras.



(Portão Principal, Coleção Particular de Olinio Coelho)



(Porta Norte, Malta, 1922, Coleção Particular de Olinio Coelho)



(Pavilhão da Administração, Coleção Particular de George Ermakoff)

Boa parte dos projetos apresentados na seção nacional da exposição tem em comum o envolvimento com preceitos da corrente de idéias que pregava a renovação da arquitetura a partir da criação de um estilo que representasse o nacional. Lira afirma que o ideário arquitetônico no

²¹⁰ Boa parte destes quiosques eram estabelecimentos onde se poderiam comprar laticínios e derivados; cervejas e “comida fria”; café; sorvetes; água; chá e chocolates; frutas; doces; bombons e balas; refrescos e caldo de cana (EXPEDIENTE da Comissão Executiva do Centenário da Independência, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1922).

meio carioca estava ligado à elaboração de um estilo arquitetônico “*peculiar ao povo brasileiro como condição de civilização: ‘o estilo, ou melhor, esta combinação de elementos diversos formando um só todo, é por sua vez consequência de um estado de cultura, tanto moral quanto material, clima, costumes, etc’*”²¹¹.

Entretanto, o peso da tradição é evidenciado através de projetos eminentemente modernos pelos métodos e estratégias de superação do antigo, baseados em concepções e especulações sobre os destinos da cidade do Rio de Janeiro bem como em percepções acerca da “alma brasileira” difundidos, naquele momento, principalmente por engenheiros e arquitetos – tais como Celestino San Juan, Armando de Oliveira, Raphael Galvão, Nestor de Figueiredo, Arquimedes Memória e F. Cuchet – envolvidos no movimento do neocolonial. Todo esse ambiente vem impulsionar o início da formação de uma nova vanguarda arquitetônica no Brasil.

O tradicionalismo foi defendido como ideal revolucionário pelos precursores do neocolonial. Acreditava-se que a arquitetura, como arte, seria capaz de impactar a formação de uma nova consciência nacional. Almejava-se o despertar da sensibilidade preservacionista, ligada ao cultivo e à manutenção do legado artístico brasileiro em oposição à busca pela mera reprodução de formatos estrangeiros que não teriam qualquer relação com o contexto nacional.

Há uma aparente contradição neste movimento de modernidade tão voltado à tradição, porém, de acordo com Compagnon: “*Moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização (...) Falar de tradição seria, pois, um absurdo porque essa tradição seria feita de rupturas (...) Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição (...)*”²¹².

A constante retomada do tradicional faz da modernidade a sua própria antiguidade – a modernidade não tem mais a quem se opor, a não ser a si mesma – e agrega à tradição um movimento de inovação. A arquitetura dos pavilhões nacionais da Exposição de 1922 traz indícios de um processo de “modernização pela tradição” ao exhibir o fruto de reflexões sobre a relação entre arte e identidade nacional.

Os pavilhões internacionais representavam a possibilidade de percorrer o mapa -mundi em poucas horas; viajar em um mundo imaginado sem barreiras espaciais; visitar as mecas do progresso e da civilização. Os governos estrangeiros receberam áreas nas quais, por conta

²¹¹ LIRA, J. *Op. cit.*, p. 40.

²¹² COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. BH: UFMG, 1999, p. 9-10.

própria, ergueriam os pavilhões destinados à exibição de seus produtos. Os projetos para estes pavilhões foram também, na sua maioria, selecionados através de concursos públicos realizados nos países interessados em participar da exposição brasileira ²¹³.



(V. Tomada do pavilhão Inglês, Canteiro de obras na Avenida das Nações, Malta, 2 de maio de 1922, MHN)

Na Rua das Nações, a maioria das construções exibiu uma idéia de futuro monumentalmente projetada sobre a representação da tradição. Diversos países trouxeram ao Brasil sua própria mão de obra e os materiais necessários para levantar e ornamentar seus pavilhões. O ferro, o vidro e a madeira alternaram-se como os principais componentes dos edifícios “importados”. As mais avançadas máquinas e processos industriais se concentraram nos pavilhões internacionais do cais do porto, próximos à Praça Mauá. As mostras dos pavilhões da Rua das Nações exibiam produtos e objetos típicos de cada nação.

“Ao visitante que ingressar no recinto da exposição, pelo portão da avenida Rio Branco, é dado observar em primeiro lugar o pavilhão argentino (...). O pavilhão foi construído em estilo moderno, não poupando esforços o governo desse país amigo, no sentido de ser a construção apurada pelas mais rigorosas exigências da arquitetura” ²¹⁴.

²¹³ PORTUGAL na Exposição Internacional da nossa Independência, *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1921, p.1

²¹⁴ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p.23.



(Pavilhão Argentino)

Diversos arquitetos argentinos da época defendiam a retomada do colonial como estilo que melhor representaria o país, mas o arquiteto Alejandro Christorphesen concebeu o Pavilhão da Argentina (executado com o auxílio do diretor geral de arquitetura da República, João Moscatelli) em “estilo moderno”, sobre uma estrutura metálica, apresentando porta monumental de ferro, ladeada por quatro grandes colunas, e como arremate o escudo argentino sustentado por duas figuras simbólicas²¹⁵:

“A parte escultural foi concebida pelo escultor T. Troyani e executada pelo sr. João Confalorieri (renomadíssimos); o tom escolhido foi branco-marfim sobre o qual resplandece o ouro das inscrições trabalhadas em baixo relevo”²¹⁶

Especialmente para figurar na exposição, gráficos, quadros, fotografias, diagramas, alimentos e bebidas (vinhos de Mendoza) e uma biblioteca de autores nacionais argentinos estiveram à mostra neste pavilhão. Na área das fotografias, os visitantes tinham acesso a imagens estereoscópicas da mostra²¹⁷.



(Interior do Pavilhão Argentino na Avenida das Nações, 1922, MHN)

²¹⁵ O PAVILHÃO Argentino, *A Exposição de 1922*; Órgão da comissão organizadora, nº 12, 1922.

²¹⁶ O PAVILHÃO Argentino, *A Exposição de 1922*; Órgão da comissão organizadora, nº 12, 1922

²¹⁷ Estas fotografias geram uma sensação de visão de 3D. No Brasil, as primeiras fotografias estereoscópicas datam de meados de 1914.

A Argentina também construiu um segundo pavilhão na seção da praça Mauá destinada às grandes indústrias.

Inicialmente, o governo da Bélgica teria apenas um pavilhão na exposição brasileira. Porém, o espaço na Avenida das Nações se mostrou extremamente reduzido para a mostra belga cabendo, então, ao governo brasileiro ceder um outro espaço – no cais do porto, próximo à Praça Mauá – onde outros governos estrangeiros posteriormente também construíram o seu segundo pavilhão.

Em discurso realizado na inauguração do pavilhão deste país, no dia 24 de setembro de 1922, o prefeito Carlos Sampaio fez questão de ressaltar o avanço industrial belga:

“O que são estes pavilhões todos vós podeis verificar para adquirir a convicção, principalmente, do quanto a Bélgica em tão curto espaço de tempo recuperou, conseguindo restabelecer suas grandes indústrias e mostrando mais uma vez ao mundo quanto essa nação, pequena em território, é efetivamente grandiosa. (...) a Bélgica de hoje, apesar da grande calamidade que assolou a Europa, é o mesmo, senão o maior, país industrial que ocupou lugar de destaque no mundo manufatureiro” ²¹⁸.

Inspirado no estilo renascentista flamengo, o arquiteto belga Veshelle projetou o pavilhão da Avenida das Nações com cinco baixos relevos na fachada – decorada e flanqueada por uma torre de 35m – representando: a indústria e o comércio, a força hidráulica, a fundição de aço, a indústria têxtil e a preparação do vidro. O interior do pavilhão seguiu o estilo da fachada e compreendeu exposições de jóias e cristais do Val de Saint – Lambert; indústria dos armeiros de Liege; livros; indústria têxtil; vidros; produtos químicos. A respeito do pavilhão belga na Praça Mauá, uma das fontes apresenta a seguinte descrição:

“(...) a Bélgica elevou um grande hall metálico construído em todas as suas peças pelos ateliês metalúrgicos de Nivelles. São notáveis a elegância e a ligeireza, que não excluem a solidez que marcam um progresso considerável nos processos de construção metálica. Neste grande hall são representadas todas as grandes indústrias belgas. Há uma participação particularmente interessante dos construtores de material de caminho de ferro, (...), da indústria de automóveis, da grande metalurgia, das máquinas frigoríficas, etc.” ²¹⁹.

²¹⁸ *Principais Discursos e Artigos do Prefeito Carlos Sampaio*, 8 de junho de 1920 - 15 de novembro de 1922, RJ: Typ. Do Jornal do Commercio, 1922, p.27.

²¹⁹ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p.123.

Também foram exibidos, no pavilhão da Praça Mauá, filmes mostrando as diferentes fases do preparo da gusa e do aço.

A pronta aceitação da Tchecoslováquia para figurar na Exposição do Centenário causou admiração – a nação havia recém-adquirido sua independência – e satisfação à comissão organizadora. A indústria de porcelana e louças tchecoslovaca, de excelente reputação mundial, fez parte da mostra e representada por diversos estabelecimentos de fábrica (os quais atribuíam à abundância da argila *kaolin* na região de Karlovy Vary a grande produção destes artigos) ocupou o pavilhão projetado pelos professores da Academia de Belas Artes de Praga, os arquitetos J. Pytlík e Paulo Janák. A construção se destacou pela cobertura de vidro – permitindo iluminação natural – linha arquitetônica e decoração da construção. O edifício foi inaugurado na exposição brasileira em 16 de outubro de 1922²²⁰.



(Pavilhão da Thecoslováquia)



(Pavilhão da Dinamarca)

O *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922* valoriza a indústria dinamarquesa em texto que destaca as boas relações entre este país e o Brasil, especialmente do ponto de vista industrial e comercial: “*Igualmente nos domínios da técnica, da indústria e do comércio tem a Dinamarca importantes relações com o Brasil (...) Mercadorias dinamarquesas têm um bom nome no Brasil. Por exemplo, pode-se nomear o cimento, de que a Dinamarca é um dos principais fornecedores do Brasil*”²²¹.

Um dos menores pavilhões da Avenida das Nações foi o dinamarquês, projetado pelo arquiteto Carl Brummer no estilo escandinavo. Forrado por telas, o edifício teve a fachada

²²⁰ *Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil*, 7 de setembro de 1922, Op. cit., p.23

²²¹ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op.Cit., p.85.

decorada por duas esculturas em bronze de Einar Utzon-Frank (natural de Copenhague) ²²². Era grande o interesse dinamarquês em apresentar, na exposição brasileira, mercadorias tais como porcelanas, cerâmica, objetos de arte e artesanato atraentes e, ao mesmo tempo, repletos de elementos brasileiros em sua decoração e constituição.

Em outubro de 1922 o prefeito Carlos Sampaio inaugurava o Pavilhão Francês. O discurso proferido naquela ocasião, além de saudar e elogiar a presença francesa na exposição, sutilmente revelou as intenções do governo com a exposição do centenário:

“Não foi, por certo, por vaidade tola que desenvolvemos este esforço enorme de que todos vós, que aqui concorrestes, fostes testemunhas, mas, sim por patriotismo, para demonstrar ao mundo civilizado que nós éramos dignos da simpatia que nos dispensáveis e da gentileza e dos sacrifícios que vós outros fazeis para simultaneamente vir aqui nos saudar por ocasião da nossa comemoração e reconhecendo o nosso grau de cultura, ver o proveito recíproco que daí podia ser tirado.

Não é hoje que se vão verificar os resultados benéficos e de alcance incalculável trazidos pelo certame que aqui estabelecemos; mas amanhã, quando o comércio entre o Brasil e os países que vieram examinar e estudar as possibilidades que aqui se encontram, tomar o incremento que fatalmente há de tomar”²²³

O governo francês veio à exposição veementemente disposto a promover a França como país moderno calcado, porém, sobre forte tradição. No pavilhão do cais do porto, as grandes indústrias francesas expuseram o que havia de mais avançado no que diz respeito ao maquinário. Na Avenida das Nações, foi levantado com materiais nacionais um Pavilhão de Honra (posteriormente oferecido ao governo brasileiro). A construção dirigida pelos arquitetos Viret e Marmorat, inspirada no *Petit Trianon*²²⁴, abrigou exposições de coleções das manufaturas nacionais de Sèvres e Gobelins (com peças do século XVIII); imprensa nacional francesa; estátuas em tamanho natural representando a flora do século XVIII ao estilo de Bouchardon e Lemoine; tapeçarias, móveis e objetos da época de Luiz XV e Luiz XVI; objetos de arte; quadros e gravuras. Os ambientes do interior do pavilhão foram, em sua maioria, mobiliados e decorados

²²² *Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil*, 7 de setembro de 1922, Op. cit., p.24.

²²³ *Principais Discursos e Artigos do Prefeito Carlos Sampaio*, 8 de junho de 1920 -15 de novembro de 1922,RJ: Typ. Do Jornal do Commercio, 1922, p.31

²²⁴ O *Petit Trianon* de Versalhes foi erguido pelo arquiteto J.A. Gabriel em 1766.

por peças do século XVIII vindas de antiquários e colecionadores particulares. Pela primeira vez em uma exposição se realizou mostra tão fiel ao período representado²²⁵.



(Pavilhão de Honra da França)

O arquiteto Tarben Grut projetou o pavilhão sueco no estilo gustaviano. A construção inteiramente feita com materiais suecos – a madeira foi transportada ao Brasil de navio e armada no recinto da exposição sob a direção de suecos – foi inaugurada em 12 de outubro de 1922, exibindo um mostruário de 47 indústrias e abrigando as mercadorias mais conhecidas nos mercados mundiais como: papel; madeira; ferro; cimento e celulose²²⁶.



(Pavilhão da Suécia)



(Pavilhão da Itália)

A questão da “exportação de trabalho” na “época moderna” veio a ser o ponto central da fala de Carlos Sampaio na inauguração do pavilhão italiano:

“De fato foi a imigração italiana que, por ocasião da abolição dos escravos, nos permitiu atravessar a crise fatal e inevitável do abandono do trabalho por parte daqueles para os quais a palavra liberdade não existia. E essa crise foi superada com enorme vantagem, porque o trabalho livre e inteligente do colono italiano,

²²⁵ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p.49.

²²⁶ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op.Cit., p.141

não como simples instrumento, mas como energia capaz de incitar e cada vez mais desenvolver a riqueza do nosso solo, veio tornar patente o duplo benefício que tínhamos feito ao nosso país apagando uma tão negra mancha de sua vida política e dando-lhe um impulso regenerados dos mais eficientes (...). A Itália, como muitos países da Europa, com populações em excesso, só tem a lucrar e a fazer-nos lucrar, consentindo nessa verdadeira exportação de trabalho, porque, podemos repetir com Ricardo Luzzati que: ‘na época moderna todas as nações importam e todas as nações têm necessidade de exportar’ e ‘que foi esta forma de exportação, a do trabalho, que tirou a Itália da penosa situação econômica em que se encontrava há cinquenta anos’ ”²²⁷.

O palácio, aberto ao público em novembro de 1922, foi montado com estrutura de aço trazida da Itália: “*Às linhas arquitetônicas do palácio, caracteristicamente italianas, ou o que vale dizer, simples e austeras, corresponde uma sóbria decoração interior, onde a arte italiana revelou mais uma vez o seu fino (...) gosto*” ²²⁸.

Ocupando um edifício na Avenida das Nações e dois armazéns no cais do porto, o governo italiano trouxe à Exposição do Centenário cristais e rendas venezianas; bronzes; mármore e terracotas florentinas; sedas e damascos milaneses; vinhos e licores; indústria de material elétrico; trabalhos de cartografia; pneumáticos; indústria de aeroplanos; indústria de tecidos de algodão além da moderna indústria de automóveis representada pela *FIAT*.



(Pavilhão do Japão)

O pavilhão japonês estava entre os primeiros na Avenida das Nações e atraiu a todos pela beleza e exotismo de sua arquitetura característica. Os materiais e a mão de obra utilizados na construção foram todos importados do Japão. As mostras japonesas apresentavam as mais

²²⁷ Principais Discursos e Artigos do Prefeito Carlos Sampaio, 8 de junho de 1920 -15 de novembro de 1922, Op. cit., p.61.

²²⁸ Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922, Op. cit., p.73.

variadas sedas; bordados; porcelanas; quadros e muitos objetos feitos à mão. Estiveram presentes no local aproximadamente 189 expositores²²⁹.



(Pavilhão do México)

Era sabido que Estados Unidos e diversos países europeus estariam presentes na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, portanto, a participação do México no evento brasileiro representava ao então presidente mexicano, Álvaro Obregón, uma boa oportunidade de revitalizar a reputação internacional deste país. A princípio, seria construído na Avenida das Nações um edifício asteca; entretanto, o projeto aprovado foi de um edifício colonial de estilo barroco mexicano, que repetia as formas da Secretaria de Educação Pública mexicana então em construção²³⁰. A inauguração do pavilhão se deu em 27 de outubro de 1922.

Toda a mostra mexicana, supervisionada por agentes designados pelo próprio presidente do país, consistiu especialmente em cerâmicas; produtos naturais; manufaturas; prata (o México era o maior produtor de prata do mundo na época); exibições cinematográficas e fotografias feitas por Guillermo Kahlo (fotógrafo oficial da república)²³¹.

²²⁹ *Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil*, 7 de setembro de 1922, Op. cit., p.25.

²³⁰ Projeto dos arquitetos mexicanos C. Santacília e Carlos Tarditti (TRILLO, M. 1998, p. 269).

²³¹ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p.95.



(Pavilhão da Noruega)

O pavilhão norueguês foi construído de madeira e inaugurado em 4 de outubro de 1922. As mostras no interior deste pavilhão enfatizaram o poder comercial da Noruega vinculado às navegações. Houve a exibição de diversos modelos de vapores, fotografias, estatísticas e exportadores de bacalhau ocuparam um grande espaço no lugar. A indústria do papel e pasta para papel além de mais de 150 fábricas e casas comerciais também figuraram na exposição norueguesa que compreendeu ainda: sardinhas; máquinas; motores; produtos químicos; dinamite; pinturas e esculturas²³².

As obras do Pavilhão Britânico iniciaram-se em 28 de dezembro de 1921 e o prédio, inaugurado em 12 de outubro de 1922. A construção foi uma das poucas obras estrangeiras a estar pronta no 7 de setembro de 1922. Os arquitetos responsáveis pelo projeto, John Simpson e Maxwell Ayrton, conceberam o Pavilhão Britânico em estilo clássico; no Brasil, o projeto foi implementado por Scott & Uner, contratantes ingleses no Rio de Janeiro.

Dentre as peças expostas neste pavilhão, ganhou destaque a coleção de “produtos artísticos modernos” reunidos pelo Instituto Britânico de Arte Industrial. Em relação às características do edifício, o *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922* apresenta a seguinte descrição:

“O edifício é de aço, concreto e tijolo, acabado ou embelezado com estuque de cimento branco. O terraço e pórtico são assoalhados de mármore branco. Os três painéis centrais, em cima das janelas, atrás do pórtico, são de faiança de cores e representam as Armas Reais e as Armas do Brasil e do Rio, respectivamente(...). As paredes do salão central são ornamentadas com grandes pinturas de Murat representando os sete mares e a luz do zimbório do teto é de vitral (...). A construção e decoração do pavilhão Britânico marcam um passo importante a que chegou a combinação ideal do arquiteto e dos artistas responsáveis pela decoração (...).

²³² *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p.115

Uma das principais feições da decoração do interior consiste em pinturas (mural) dos sete mares executadas por eminentes artistas britânicos e seus principais alunos (...).Uma das mais interessantes feições no interior do edifício, é a de um grande Mapa do Mundo de algumas dezenas de metros quadrados que foi feito em relevo e é colocado dentro da água, através da qual modelos diminutos de navios deslizam nas principais vias de tráfico do oceano. Tudo é engenhosamente iluminado de tal forma que acentua a extensão do Império Britânico e a importância do Brasil”²³³.

Quando da inauguração do Pavilhão da Grã-Bretanha, Carlos Sampaio evidenciou as relações comerciais entre o Brasil e a Inglaterra:

“Não é de hoje esta amizade que através de tantos lustros e anos vem cada vez mais ligando nossas duas pátrias; e jamais nós brasileiros poderemos esquecer o quanto por nós tendes feito, visto que as relações financeiras entre nossos dois países é que nos permitiram chegar a este grau de desenvolvimento e progresso, que procuramos demonstrar com esta Exposição, verdadeira festa do trabalho que, se outro efeito não tivesse, bastava o que já produziu, evidenciando o de quanto somos capazes”²³⁴.



(Pavilhão da Grã-Bretanha, Coleção Particular de George Ermakoff)



(Pavilhão dos Estados Unidos, Malta, Coleção Particular de Olinio Coelho)

O governo dos Estados Unidos fez-se representar na Exposição do Centenário através de dois pavilhões:

“O edifício principal tem uma fachada de 112 pés na Av. das Nações e tem 91 pés de extensão ao longo da Rua do México (...).Tem dois andares de altura , com tetos de 16 a 15 pés de altura , respectivamente, e um pátio interno com chafariz no centro. É de estuque cinzento sobre parede de tijolo, com alicerces , arcadas e encaixes das janelas de granito indígena. O forro é de telha vermelha e

²³³ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., pp.61-76.

²³⁴ *Principais Discursos e Artigos do Prefeito Carlos Sampaio*, 8 de junho de 1920 -15 de novembro de 1922, Op. cit, p.39.

todo apoiado numa taboa de concreto reforçado de 92 por 113 pés de grossura (...).

O edifício de um só andar de altura, todo de construção em aço e tem em frente 160 pés na Praça Mauá, no fim Norte da Av. Rio Branco e é contíguo às docas do porto (...). Aí se encontram expostos produtos fabricados pelas firmas mais importantes dos EUA, arrumados com gosto e constituindo um verdadeiro depósito de informações de valor educativo, assim como dando aos que se acham mais diretamente interessados no comércio estrangeiro a oportunidade de verem a qualidade, a variedade e usos dos artigos comerciais fabricados na República Norte Americana”.²³⁵

Uma comissão de recepcionistas, responsáveis por fazer “as honras da casa”, acolhia os visitantes e mantinha as salas de descanso, de escrita e vestiário organizados; bandas de música e um chafariz de refrigerante entretiam – e alimentavam – os visitantes. Filmes referentes aos recursos naturais e às grandes produções industriais norte-americanas eram exibidos diariamente no cinema do pavilhão projetado pelo arquiteto Packard²³⁶.

Para a participação de Portugal na Exposição do Centenário dois pavilhões foram construídos na Avenida das Nações: o Pavilhão de Honra de Portugal e o das Grandes Indústrias de Portugal, ambos idealizados por arquitetos portugueses ao estilo D.João V - evidenciando elementos tradicionais da arquitetura portuguesa que tinham correspondentes na arquitetura colonial brasileira. O projeto do Pavilhão das Grandes Indústrias de Portugal foi desenvolvido especialmente para a ocasião por Ricardo Severo, engenheiro já extremamente valorizado pela colônia portuguesa. Assunção dos Santos e Rebello de Andrade projetaram o Pavilhão de Honra de Portugal buscando “ressaltar o esplendor da época áurea em que foram construídos em Portugal suntuosos palácios e primores da arquitetura religiosa”²³⁷. O escultor Costa Mota fez a parte decorativa dos pavilhões; Leal da Câmara pintou as barras decorativas dos torreões e galerias de arte aplicada, além de ornamentar os dois pátios.

Foram expostos nos dois edifícios pinturas de indústrias e escolas mantidas pelo governo português, além de representações das colônias portuguesas. Produtos e demonstrações dos mais variados ramos - com destaque para a indústria têxtil, de lanifícios e de algodão - também foram exibidos:

²³⁵ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit, p. 35.

²³⁶ *Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil*, 7 de setembro de 1922, Op. cit., p.20.

²³⁷ *Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil*, 7 de setembro de 1922, Op. Cit., p.21

“(...) toda a atividade industrial representada pelos diversos grupos de extração, transformação e adaptação se apresenta, não com a idéia preconcebida da conquista dos mercados mundiais, mas necessariamente com o fim de mostrar que Portugal é um país progressivo, trabalhador e que tem o direito de gozar da sua plena e absoluta independência na sociedade das nações”²³⁸.



(Pavilhão de Honra de Portugal)



(Pavilhão Carlos Lopes, Lisboa²³⁹)

Ao final da Exposição do Centenário, muitos pavilhões estrangeiros foram demolidos, outros tiveram a vida um pouco mais prolongada e há aquele que permanece erguido na cidade do Rio de Janeiro nos dias de hoje. O pavilhão tchecoslovaco foi doado ao governo e utilizado por alguns anos como sede da Rádio Sociedade, fundada em 1923; o Pavilhão da Noruega e o da Inglaterra também foram doados ao Governo Federal; o da Dinamarca, vendido ao Governo do Estado do Rio de Janeiro. O Pavilhão dos Estados Unidos, construído para servir de futura sede para Embaixada Norte-Americana no Brasil, deu lugar ao edifício onde hoje funciona o consulado deste país. O Pavilhão da França foi doado à Academia de Letras e existe até hoje²⁴⁰.

1.4 A Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, Rio de Janeiro, 1922.

“A cidade serena alça em delírio os blocos
De ouro-roscos, de mármore e esplendor

²³⁸ *Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922*, Op. cit., p. 131.

²³⁹ Joana Silva atenta à possibilidade de que o convite para projetar o Pavilhão das Grandes Indústrias de Portugal tenha partido do cônsul de Portugal no Brasil, amigo pessoal de Ricardo Severo. De acordo com a pesquisadora, o projeto do prédio caiu no gosto da colônia e das autoridades portuguesas presentes no certame de 1922 tornando-se tão popular a ponto de, dez anos depois, ser reconstruído no Parque Eduardo VII, o maior do centro de Lisboa, onde atualmente abriga o Pavilhão Carlos Lopes (Cf. SILVA, Joana M. C., *Op. Cit*, p.60-61).

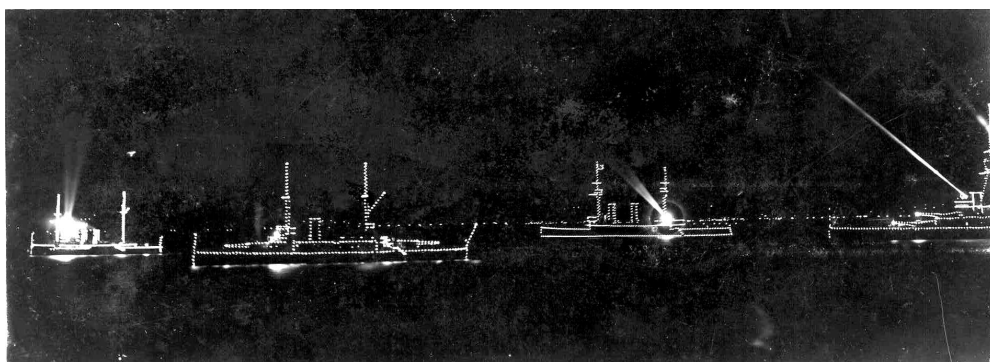
²⁴⁰ *Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil*, 7 de setembro de 1922, Op. cit., 1992.

E as rutilâncias siderais de seus mil focos
São – ansiando e flamando –
Flamas votivas de um elétrico fervor
(...)
Na festa Universal vogam marés inteiras
Dilúvio humano magnânimo e fecundo
Vogam cem povos de cem raças altaneiras
E a Feira do Trabalho é um jardim de bandeiras
Franco aos ventos do mundo
(...)
Assim por sobre nós um momento se esfuma
O passado de bronze, as legendas anosas
A colônia velhusca e o domínio reinol
E vem sobre a cidade – em rajadas gloriosas
Como o futuro – o Sol!”²⁴¹

Os versos de Murilo Araújo retratam bem o ambiente criado para a Exposição de 1922: buscou-se evidenciar o espetáculo ornamental da cidade, a universalidade e a perspectiva de um glorioso futuro – de ouro – diferente do passado colonial – “de bronze”, “velhusco”.

À meia noite do dia 6 para o dia 7 de setembro, trinta navios – brasileiros e estrangeiros – e oito fortalezas iniciaram a saudação em salvas de tiros:

“E começa o concerto formidável. Raios vermelhos, relâmpagos rápidos, cortam a escuridão, cruzando-se. (...) Enquanto isso retalham o céu as espadas dos holofotes em terra e no mar. Em feixes, os dos nossos navios multiplicam-se, cruzando com os dos japoneses, que descrevem nas alturas nabescos fantasmais. (...) ao fundo da Guanabara, os americanos. À entrada da baía, os ingleses”²⁴².



(Navios iluminados, Exposição do Centenário, Jorge Kfuri, SDM)

Repleto de preitos e banquetes, o programa oficial das festas comemorativas do centenário acusava que às 16 horas do dia 7 o presidente Epitácio Pessoa inauguraria oficialmente a Exposição Comemorativa do Centenário no salão nobre do Pavilhão das Festas. E

²⁴¹ ARAÚJO, Murilo. “Vitrail do Centenário”, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, junho de 1923.

²⁴² *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, março de 1922.

assim sucedeu. O presidente abriu a sessão solene e declarou oficialmente inaugurada a exposição, em seguida, Epitácio Pessoa presidiu a inauguração dos pavilhões concluídos²⁴³. O convite oficial para os festejos do centenário – enviado a políticos, empresários industriais, personalidades e elites em geral – compreendeu ainda uma programação noturna no Teatro Municipal, onde houve a representação da ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes.

Em depoimento à presente pesquisa, Marcus Góes²⁴⁴, autor da obra *Carlos Gomes: a força indômita*, afirma que o maestro campineiro:

“foi o nosso maior artista do século XIX, o único realmente conhecido fora do Brasil²⁴⁵. A sua obra consistiu um ‘poderoso tônico para o orgulho nacional’ - como escreveu o sábio professor Wilson Martins – e elemento decisivo na formação da nacionalidade brasileira. Sendo Carlos Gomes o nosso maior musicista e sendo a abertura do *O Guarany* uma espécie de segundo hino nacional, a escolha dessa obra para figurar na inauguração da Exposição do Centenário se faz óbvia. Em 1922, Villa-Lobos ainda estava por ‘estourar’ e sua obra não era tão conhecida nem tida como ‘nacional’ em proporção popular. A única outra peça musical que poderia rivalizar com a obra de Carlos Gomes apresentada no certame de 1922 seria o hino nacional de Francisco Manuel”.

Com o discurso presidencial foi inaugurado o primeiro serviço de rádio telefonia e do telefone auto-falante²⁴⁶ do Brasil, uma estação de transmissão colocada no alto do corcovado transmitiu o discurso para São Paulo, Petrópolis, Niterói e para o recinto da exposição. No período da tarde, todo o povo ouviu as palavras do presidente através de auto-falantes e às 20h, a música de Carlos Gomes invadiu o certame, também por intermédio dos auto falantes espalhados pelo lugar.

²⁴³ PROGRAMA dos dias posteriores ao dia 7 de setembro para os oficialmente convidados do evento, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1922.

²⁴⁴ GÓES, M. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: Secult, 1996.

²⁴⁵ Após a estréia de *O Guarany* no Scala, a ópera foi montada em Florença, Gênova, Ferrara, Londres, Vicenza, Treviso, Turim, Palermo, Catânia, Régio Emilia, Lugo, Buenos Aires, Varsóvia, Rio de Janeiro, Montevideu, Paris, São Petersburgo e Moscou. Outras centenas de réцитas foram apresentadas em inúmeras cidades do mundo, normalmente perante público com grande sucesso. Nos Estados Unidos, Carlos Gomes foi considerado “o compositor das Américas” (PUPLO, B. “União das Américas”, *Diário do Povo*, Campinas, 14 de outubro de 1995). O maestro participou do movimento *Scapigliatura* de renovação da cultura italiana, na segunda metade do século XIX. Tal movimento nasceu da revolta de jovens intelectuais em relação ao classicismo e recebeu influências de renovação ultramontanas francesas (poesia de Baudelaire) e alemãs (poesia de Heine e Hoffman) sendo, inclusive, responsável pela introdução da música de Wagner na Itália.

²⁴⁶ AS NOVIDADES da exposição: telefone sem fio por meio de rádio, *A Noite*, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1922, p.6.

A noite do 7 de setembro exibiu a grande popularidade da Exposição do Centenário: *“Franqueado o recinto, precipitaram-se por ele, nessa noite, mais de duzentos mil visitantes. As avenidas internas, inundadas de luz, haviam se transformado em rios humanos, por onde a multidão tumultuava”*.²⁴⁷

Na celebração da modernidade universal, a materialização da progressiva racionalização do processo produtivo se transforma em “entretenimento burguês”. O valor da força de trabalho investida pelo operariado na construção do certame está nos ornamentos, nas construções, mas dificilmente retorna a estes trabalhadores como um par de entradas para o recinto. Sem condições ideais de habitação e saneamento, tal parcela da população apenas visitava a exposição nos dias franqueados aos mais pobres. Nos demais dias, encontrava diversão nos subúrbios da cidade.

No 8 de setembro um excelente número de visitantes pagantes - 14.821 - compareceu ao recinto e o sucesso da exposição se manteve por sucessivas semanas²⁴⁸. Entretanto, neste mesmo período, muitos dos pavilhões ainda não estavam concluídos²⁴⁹, resultando na prorrogação da duração do evento brasileiro. Prevista para terminar em 15 de novembro de 1922, a exposição só teve fim praticamente no segundo semestre de 1923:

“Este ato do governo, referendado pelo Sr. Ministro da Justiça, veio repercutir agradavelmente na opinião pública do país e entre os comissários estrangeiros da exposição. Era uma medida exigida no caso, atendendo-se a que diversos pavilhões estrangeiros ainda estavam por se inaugurar (...)”²⁵⁰.

Para proporcionar aos visitantes atrações e serviços como: passeios aéreos em hidroplanos sobre a baía, telefonia automática, bares, restaurantes, engraxates, exposições de arte, exposições de animais, congressos, barbearia, concertos ao ar livre com bandas militares, espetáculos pirotécnicos e até mesmo matinês sertanejas com Cornélio Pires, durante todo o período de funcionamento, mais de 5000 pessoas trabalharam na Exposição do Centenário. Os horários de visitação eram das 16h às 22h durante a semana e aos domingos, das 14h até a meia-noite²⁵¹.

²⁴⁷ A *Exposição de 1922*; Órgão da comissão organizadora, nº5, 1922.

²⁴⁸ Em todo o seu período de funcionamento a Exposição do Centenário foi visitada por mais de 3.500.000 pagantes.

²⁴⁹ Os pavilhões da Argentina e das Indústrias Portuguesas, por exemplo, só foram entregues em 1923; o Pavilhão dos Estados Unidos, no final de 1922.

²⁵⁰ CRÔNICA da exposição, A *Exposição de 1922*; Órgão da comissão organizadora, nº 12-13, v.2, 1922.

²⁵¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1922, p.2



(Transporte interno da Exposição do Centenário passa em frente ao Pavilhão das Grandes Indústrias de Portugal e segue em direção ao Parque de Diversões, Coleção Particular de George Ermakoff)

Houve uma série de acontecimentos muito celebrados no recinto do certame; o primeiro vôo Rio de Janeiro – Nova York²⁵², realizado pelos aviadores Hinton e Pinto Martins, e o primeiro vôo interestadual São Paulo - Rio de Janeiro pilotado por uma mulher²⁵³ são alguns exemplos. A inauguração do Parque de Diversões, em 22 de novembro, foi outro evento animadíssimo: atraiu cerca de 40000 pessoas levando o parque a fechar as portas somente às 4 horas do dia seguinte²⁵⁴. Porém, nada se compara ao sucesso da visita do presidente de Portugal, Antônio José de Almeida à exposição. Este foi certamente um dos dias mais movimentados da grande feira. O povo aglomerou-se no recinto para ouvir e aclamar, com alegria e admiração, o presidente português²⁵⁵.

Além da excelente acolhida popular, Antônio José de Almeida recebeu homenagens de ministros, deputados brasileiros e também de organizações portuguesas estabelecidas no Brasil. Em um de seus pronunciamentos, o presidente português declarou:

“A palavra ‘Brasil’ é uma espécie de moeda de ouro sempre cunhada de fresco, que reteve o timbre metálico da riqueza e da fortuna. Proferi-la é fazer a evocação fascinante de pedrarias a rolar, em montões, de tesouros encantados a faiscar sobre a luz. O dicionário dos mundanos podia trazê-la como sinônimo de ‘magnificência’; o dicionário dos emigrantes podia atribuir-lhe, burguesamente,

²⁵² VIAGEM aérea de NYC ao RJ, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1923.

²⁵³ A autora do feito foi a aviadora de Itapetininga, Anésia Pinheiro Machado (1902 -1999) , que iniciou seus estudos em 1921 e já no ano seguinte recebia seu brevet internacional pelo Aéro Club do Brasil. (A PRIMEIRA MULHER que voa entre São Paulo e Rio de Janeiro, *A Noite*, 8 de setembro de 1922, p.1).

²⁵⁴ INAUGUROU-SE o Parque de Diversões da Exposição do Centenário, *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1922, p.1.

²⁵⁵ A IMPONENTE recepção do SR.EX. Presidente Antônio José de Almeida, *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1922, p.1.

o nome de ‘opulência’. Mas a palavra ‘Brasil’ tem para mim, uma expressão mais nobre, que ostenta todas as características de força e todos os esplendores da beleza, os mais vivos anelos dos sentimentos e os mais surpreendentes clarões do espírito, porque traduz este atributo, já hoje famoso: o gênio dos brasileiros”²⁵⁶.

A Exposição Internacional do Centenário repercutiu intensa e positivamente no exterior, principalmente nas localidades representadas no evento através de seus pavilhões²⁵⁷. Em editorial sobre a inauguração da Exposição de 1922, o *Evening Post*, periódico dos Estados Unidos, afirmou: “Os brasileiros já são nossos iguais e talvez mesmo nossos superiores”²⁵⁸.

A maioria dos países que não tiveram representação na Avenida das Nações enviou Missões Especiais para se fazer presente no Rio de Janeiro. A *Comissão Diplomática do Centenário*, organizada para acompanhar as Missões Especiais no Brasil, encaminhou todos os representantes estrangeiros para o Hotel Glória (onde somente parte destes hóspedes foram subsidiados pelo governo brasileiro) e se portou como verdadeira anfitriã, acompanhando os visitantes tanto em eventos oficiais como em passeios pelos pontos turísticos do Rio de Janeiro e de São Paulo²⁵⁹.

Um projeto de cerimonial, desenvolvido especialmente para a ocasião do centenário, sugeriu estabelecer a ordem de precedência entre as embaixadas de acordo com o critério das relações de cordialidade e interesses. O acatamento da sugestão resultou na seguinte disposição: 1) Estados Unidos, 2) México, 3) Portugal, 4) Grã-Bretanha, 5) França, 6) Santa Fé, 7) Países Baixos, 8) Espanha, 9) Bélgica, 10) Chile, 11) Itália, 12) China, 13) Colômbia, 14) Tchecoslováquia, 15) Uruguai, 16) Alemanha, 17) Paraguai, 18) Argentina, 19) Polônia, 20) Bolívia, 21) Equador, 23) Bulgária; enviados especiais da 1) Suécia, 2) Suíça, 3) Dinamarca, 4) Cuba, 5) Japão, 6) Noruega, 7) Venezuela, 8) Grécia; encarregados de negócios e delegados da Guatemala, Costa Rica, Nicarágua e El Salvador.

No início do século XX, devido à sua forte influência comercial, política e diplomática, os Estados Unidos substituíram a Inglaterra como principal parceiro do Brasil. A disposição dos países na lista preparada para o cerimonial confirma, pois, o interesse brasileiro em manter boas as relações prioritariamente com os Estados Unidos; em seguida, México, Portugal, Grã Bretanha

²⁵⁶ CRÔNICA da exposição, *A Exposição de 1922*; Órgão da comissão organizadora, nº 14-15, 1922.

²⁵⁷ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1922, p.3.

²⁵⁸ *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1922, p.1.

²⁵⁹ *Relatório de Francisco de Mello Moreira* -capitão do exército, professor da Escola Militar e responsável por acompanhar a Embaixada Uruguia - Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1922.

e França, países que influenciaram a formação da ideologia progressista tão marcante naquelas duas primeira décadas do século. Foram estas as cinco nações mais evidenciadas e homenageadas pelo Brasil na Exposição do Centenário.



(Pavilhão de Festas em dia de celebração)

Todas as Missões Especiais estavam autorizadas a participar das festas oficiais e das festas de cortesia organizadas no recinto da exposição. O local abrigou notáveis comemorações das principais datas nacionais. Em 1923, o Carnaval foi festejado com grande e animada passeata pelas ruas do certame²⁶⁰; para celebrar a Páscoa, um número mais modesto de visitantes se deslocou até ali. A queda na frequência de visitantes ficou mais evidente em meados de maio: festas, bailes, apresentações (entre elas a de Jeca Tatu, no Palácio das Festas) e recitais não deixaram de acontecer, mas a imprensa carioca apontava “marasmo” no recinto da exposição²⁶¹.

A última festa oficial realizada pela comissão organizadora aconteceu ao final de junho de 1923 e contou com a presença de todos os comissários estrangeiros²⁶². Em 2 de julho, a Exposição Internacional do Centenário estava oficialmente encerrada:

“Com o soar da meia noite de ontem, o certame ficou virtualmente fechado e o seu fechamento correu mecanicamente, sem solenidade, sem cerimônia. Pavilhões nacionais estão fechados e preservarão assim até lhes ser dado o novo uso. Os estrangeiros também encerraram suas portas e somente o argentino, o norte-americano e o português ainda hoje recebem visitas”.²⁶³

²⁶⁰ O CARNAVAL na Exposição, *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1923, p.1.

²⁶¹ ECOS e novidades, *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1923, p.2.

²⁶² *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1923, p.3.

²⁶³ COMO acabou a exposição, *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1923, p.1.

Durante todo o mês de julho a Exposição do Centenário foi transformada em uma grande “feira – livre”, sem custo de entrada, beneficiando visitantes e expositores estaduais interessados em comercializar as mercadorias ainda em exibição. O Ministro da justiça permitiu que ficassem funcionando, provisoriamente, o Parque de Diversões e os restaurantes. A Exposição, que deveria fechar as portas em 31 de março de 1923, somente se encerrou por definitivo em 24 de julho.

Todo o material da Exposição do Centenário foi recolhido para integrar o acervo que formaria o “Museu Comercial e Agrícola”, projeto do Ministério da Agricultura.

As transformações e novas ocupações não demoraram a acontecer no espaço físico do certame²⁶⁴. Em 16 de julho de 1923, o Ministro da Justiça e Negócios Interiores enviou um comando autorizando o início dos trabalhos de demolição no recinto da exposição²⁶⁵.

Adentrar a Exposição Internacional de 1922 em seus primeiros e gloriosos meses possibilitava ao visitante incorporar o *flâneur* extasiado diante da diversidade de experiências tão estimulantes aos sentidos e favoráveis ao enaltecimento dos produtos de consumo. As galerias e passagens da cidade do século XIX se convertem no século seguinte em palácios, pavilhões, locais de fantasia coletiva dotados de grande carga espetacular e monumental, onde o belo das formas e dos ornamentos se une ao sublime, expresso na magnitude das construções. Aquele era um mundo concebido em si mesmo: rápido, eficiente e, principalmente, novo.



(Exposição do Centenário vista do mar, Coleção Particular de George Ermakoff)

A inovação e o progresso, elementos da modernidade, vêm caracterizar o espetáculo da Exposição de 1922. Entretanto, esta mesma modernidade, permeada pelo contingente e pelo

²⁶⁴ FEIRA livre onde foi a exposição, *A Noite*, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1923, p.2.

²⁶⁵ *Minuta* de 16 de julho de 1923 escrita por Pereira Júnior (diretor do gabinete do Ministro da Justiça e Negócios Interiores) destinada ao Sr. Armando de Carvalho (engenheiro chefe do escritório de obras do Ministério da Justiça e Negócios Interiores).

fragmentário²⁶⁶, transforma o ritmo de lançamento das “novidades” em rotina na cidade. Há uma constante expectativa por inovações e os espaços já consumidos se tornam pastiches. O modernismo cai em sua própria contradição: ao tentar “apagar” o passado, permanece tão somente como testemunho de si mesmo, ruína.

Walter Benjamim refere-se às ruínas como alegorias inseridas em uma temporalidade diferente daquela da mercadoria, ou seja, fora do processo de circulação: “*Somente estes destroços, estes fragmentos dispersos de uma totalidade, reconhecida como sendo enganosa, deixam entrever o esboço de uma outra realidade*”²⁶⁷. A Exposição Internacional do Centenário foi construída não somente sobre as ruínas do memorável Morro do Castelo, mas literalmente a partir delas. Pouco depois, o próprio certame é convertido em ruína; seus fragmentos, ressignificados, apenas permeiam o imaginário dos mais avisados desde então.

Mesmo deslocada da realidade, a ruína retém um resto de simbolismo, um sentido fragmentado e marginal que ronda os novos espaços e os novos ambientes²⁶⁸, mas não se converte em utopia, uma vez que já se encontra inscrita no tempo e no espaço, na experiência e na história.

²⁶⁶ HARVEY, D. *Op. cit.*, p.22

²⁶⁷ GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*, SP: Perspectiva, 1994. p. 46.

²⁶⁸ BERMAN, M. *Op. cit.*, p.376.

2. MODERNIDADE E NAÇÃO NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE 1922

2.1 Propostas para um Brasil independente

A expansão da “modernidade européia” no século XIX favoreceu a dissipação de valores e princípios (democracia, república, ciência, nação, *laissez faire*) assimilados por uma boa parcela das elites de países não-europeus industrializados ou em processo de industrialização. Os valores da era individualista contribuem com a progressiva emancipação do indivíduo, ao mesmo tempo em que acentuam a dominação das instituições sobre as sociedades²⁶⁹.

As grandes feiras mundiais, produto e representação desta modernidade, revelam-se espaços extremamente úteis e atraentes para a exibição e “universalização” dos novos dogmas. Benjamin concebe as grandes exposições do XIX como “universo das mercadorias”²⁷⁰, feiras industriais de caráter universal realizadas para promover o culto à mercadoria onde, inebriado por visões da modernidade, o observador se rende à veneração do efêmero. O presente, representado nos eventos, evoca elementos do passado – com seus pontos de ruptura bem demarcados, a fim de ratificar a existência de progresso – e se desfaz frente às perspectivas de novidades e melhorias futuras. A modernidade dos certames celebrados no século XIX manifesta-se no fetichismo da mercadoria e se perpetua através da fé no progresso.

Revelando traços de monocultura, latifúndio e mão de obra escrava, até o início do século XIX a economia brasileira não havia aberto muitas portas para o desenvolvimento tecnológico e científico nacional. Apesar dos esforços em parecer uma nação progressista²⁷¹, os estereótipos europeus em relação ao Brasil permaneciam iguais. Nas Exposições Universais do século XIX, as atividades agro-pastoris e o exotismo brasileiro atraíam mais do que quaisquer demonstrações do potencial industrial do país.

Com a instauração da República, a premissa de progresso torna-se, então, questão de honra. O novo governo levantar-se-ia em favor da construção de uma nova sociedade orientada por ideais nacionalistas, tecnocratas e modernistas. Não há, entretanto, a destruição total das concepções conservadoras do governo anterior. É produzida uma curiosa mescla com estas

²⁶⁹ LIPOVETSKY, 1989, p.104.

²⁷⁰ KOTHE, 1985, p.36.

²⁷¹ “Sincronizar-se, desde as regiões mais atrasadas tecnologicamente, com este movimento universal já sob o compasso do maquinismo significa, de toda sorte, congregar-se no concerto das nações mediante os cânones da ideologia do progresso” (FOOT HARDMAN, 1988, p.63).

últimas. As transformações culturais e políticas no Rio de Janeiro levam à convivência idéias da velha e da nova ordens, dentro do governo e através de toda a sociedade. O complexo projeto de modernidade republicano é institucionalizado como discurso governamental e utilizado para beneficiar poucos segmentos da população.

Canclini (2000) relaciona as raízes da “modernização” desencadeada na América Latina do século XIX com a força de uma oligarquia progressista sintonizada com os ideais europeus de modernidade. Nota que este processo se mantém no século XX devido ao fortalecimento do capitalismo, às migrações, à especialização do conhecimento, aos meios de comunicação e aponta novos rumos através do crescimento urbano e industrial. Para o autor, a modernização é assumida pelos latino-americanos como processo de inovação, alteração de modelos – ou substituição destes por outros – mas mantém sempre referências “tradicionais” de legitimidade.

Quanto à modernidade, esta atuaria através de um projeto emancipador, implicando na “*secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas, seu desenvolvimento em mercados autônomos*”²⁷²; expansivo, pois visa “*estender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo de bens*”²⁷³; renovador, compreende uma busca incansável - própria da relação da sociedade com a natureza - por melhoramentos e inovações livres da prescrição religiosa, apontando a “*necessidade de sempre reformular os signos de distinção que o consumo massificado desgasta*”²⁷⁴; e democratizador, denominando a modernidade que “*confia na educação, na difusão da arte e em conhecimentos especializados para alcançar uma evolução racional e moral*”²⁷⁵. Todos estes movimentos se dariam na América Latina “de um modo desigual e confuso”, na opinião de Canclini, impulsionando um processo emancipador através de renovações políticas e ao mesmo tempo auxiliando na organização de uma sociedade em que as tradições conservam o seu vigor. Diferentes temporalidades históricas passam, portanto, a conviver em um mesmo presente.

Os ideais das elites representadas pelos membros da Comissão Executiva do Centenário e Comissão Organizadora da Exposição Nacional se revelam logo na etapa de planejamento da Exposição do Centenário. O certame fora imaginado como grande representação deste ambiente

²⁷² CANCLINI, N., *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, SP: EDUSP, 2000, p.31.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ Idem.

²⁷⁵ Idem.

“emancipador” e “renovador” da modernidade – permeado pela tradição – e como parte do processo de “alteração de modelos” desencadeado no Brasil no início do século XX.

Em discurso sobre o evento de 1922, Gustavo Pena, da comissão geral de MG, ressalta:

“(…) na grande revista do progresso brasileiro, depois de um século de vida independente, (...) vão se desenrolar aos olhos de tantos milhares de visitantes, todos os lados melhores da nossa pátria, na sua agricultura, nas suas indústrias, na opulência do reino mineral, na viação fluvial e férrea, no progresso da escola primária, no desenvolvimento da sua vida literária e artística, em suma, todos os ramos da atividade humana (...) A exposição vai ter, entre tantas outras coisas, uma parte que julgo muito interessante, porque visa mostrar o nosso passado, os nossos costumes antigos, o viver das outras gerações” ²⁷⁶.

Era latente preocupação para com imagem do Brasil no “mundo civilizado”. A ocasião do Centenário da Independência do Brasil favoreceu a instauração de um ambiente de autocritica no Rio de Janeiro. Representantes de diversos segmentos debatiam e questionavam permanências e transformações na economia, cultura, sociedade e política do país. Entretanto, além de fomentar a análise do passado e do presente, o momento exigiu também o mapeamento do “moderno”, responsável por indiciar quaisquer evidências de auto-superação da nação. As idéias fruto destes questionamentos repercutiram no processo de desenvolvimento das representações exibidas no certame de 1922.

Dezesseis dias após a inauguração oficial da Exposição Internacional, quando da inauguração do Pavilhão da Administração (Pavilhão do Distrito Federal), o prefeito Carlos Sampaio fez a seguinte declaração:

“O que, porém, provoca essa manifestação é sem dúvida o esforço imenso que o Brasil, especialmente em sua Capital Federal, fez para demonstrar ao mundo civilizado que o nosso progresso é real, que a nossa cultura não é inferior à das outras nações, que a nossa capacidade de trabalho é a prova prática da injustiça, que nos faziam, de ser a indolência um característico da nossa raça, como se os climas tropicais não justificassem a quebra das forças e do trabalho contínuo e, portanto a diminuição da energia, em sua acepção científica, essencial à produção do trabalho” ²⁷⁷.

²⁷⁶ PENA, Gustavo. *Pela representação de Minas Gerais na Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*. BH: Imprensa Oficial, 1921, p.6.

²⁷⁷ *Homenagem prestada pelos servidores da municipalidade ao Prefeito Exmo. Sr. Dr. Carlos Sampaio, no dia da inauguração do Pavilhão do Distrito Federal a 20 de setembro de 1922*, RJ: Typ do Jornal do Comércio, 1922. p.19.

Progresso, cultura e trabalho. Nestes três elementos está a chave do projeto da Exposição Internacional do Centenário. De modo semelhante aos eventos do XIX, o certame carioca tinha como base a valorização do trabalho e do progresso técnico-industrial. Deste contexto, emanaria a nova nação brasileira.

Turazzi afirma que para uma parcela das elites brasileiras “*a exaltação do progresso humano era a própria bandeira sistematicamente desfraldada pelos que buscavam assegurar a legitimação de um projeto de transformação da vida social do país pela via da industrialização(...)*”²⁷⁸. Estas elites enxergavam nas exposições meios ideais para estimular e exibir os avanços do país. Houve um enorme esforço para que, através dos contrastes entre passado, presente e futuro, o certame de 1922 fosse capaz de revelar mudanças – especialmente frente aos estereótipos atribuídos ao país no século anterior – a começar pela propaganda do Brasil no estrangeiro. Prospectos, palestras e notas em jornais traziam freqüentemente uma breve explanação retrospectiva a respeito do país, citando aspectos do Brasil Imperial, acompanhada de dados, porcentagens e gráficos enfatizando, então, o desenvolvimento do potencial industrial e comercial do Brasil a partir da primeira década do século XX. O jornal *Le Courrier de Genève* exibe bem tal “organização” em publicação de nota referente ao discurso de Sylvio Rangel de Castro, secretário da delegação brasileira junto à Liga das Nações, sobre o “Brasil Moderno” na cidade de Genebra, em 1922:

“O Dr Sylvio Rangel de Castro, secretário de embaixada, realizou na segunda feira na sala da Universidade, uma conferência sobre o Brasil Moderno (...).

O conferencista, sempre com agrado da seleta assistência, referiu-se em seguida à história da formação política do Brasil até a fundação da República Brasileira em 1889. Passando em revista aos fatos principais do reinado de D Pedro II, falou do Imperador e da sua obra e da princesa imperial Isabel, condessa d’Eu, que há pouco faleceu na França.

O Dr. Sylvio Rangel de Castro traz ainda em relevo a política exterior do Império Brasileiro, que formava uma grande democracia. Falando das riquezas do Brasil, da imensidão de seu território (228 vezes maior que a Suíça), colocado no quarto lugar entre os países do mundo, o conferencista expôs com muita clareza e precisão o desenvolvimento da vida econômica, depois da chegada do rei D. João VI, de Portugal, fugido à invasão das tropas de Napoleão, até os nossos dias e assinalou os esforços do comércio exterior brasileiro, que atingiu cerca de 7 bilhões de francos, em 1910.

O Dr. Rangel de Castro menciona uma por uma, todas as produções nacionais brasileiras, frisando com especialidade o café que constitui a maior fonte de

²⁷⁸ TURAZZI, M. I. *A Euforia do Progresso e a Imposição da Ordem – a Engenharia, a Indústria e a Organização do Trabalho na Virada do Século XIX ao XX*. RJ: COPPE, 1989, p.80.

riqueza para o Estado de S.Paulo, e em seguida mostra outra face econômica do Brasil, que não é somente um grande produtor de matérias primas, mas é também um grande país industrial, cujos processos cada dia se tornam mais evidentes e notáveis.

Passou em revista todas as grandes indústrias frigoríficas, as dos tecidos de algodão e de lã, fazendo também alusão ao desenvolvimento das linhas férreas e à construção das grandes linhas de penetração no imenso *hinterland* brasileiro. Citou ainda o ilustre conferencista outras notáveis riquezas nacionais, especialmente as que dizem respeito à siderurgia, cujo futuro está há muito assegurado no seu país, e ao desenvolvimento rápido da marinha mercante brasileira, que cada vez mais se intensifica.

Chamou finalmente a atenção de toda a assistência sobre a possibilidade de um maior desenvolvimento de trocas comerciais entre o Brasil e a Suíça.

O conferencista, que sempre se mostrou à vontade e seguro das suas afirmações, ao terminar a sua exposição fez ainda algumas considerações sobre o papel do novo mundo na vida universal, como o precursor dos verdadeiros princípios democráticos.

O Dr. Sylvio Rangel de Castro, tendo finalizado a sua notável conferência, recebeu muitos cumprimentos”²⁷⁹.

As ações de propaganda no exterior surtiram efeito, colaborando com a construção da imagem do Brasil como a “terra do futuro”²⁸⁰. Um dos fatores que favoreceram a eficiência dessa propaganda brasileira, especialmente na Europa, foi a devastação provocada pela Primeira Guerra Mundial²⁸¹. Ferreira aponta que a guerra acentuou a distinção entre o continente europeu, tido como antigo e decadente, e o espaço do novo evidenciado no continente americano²⁸². Países como a Dinamarca, Tchecoslováquia, Noruega, Bélgica, Portugal, Suécia, Holanda e principalmente França, Itália e Grã-Bretanha vivenciaram uma dramática situação econômica no pós-guerra, porém a crise não os impediu de aceitar o convite para participar da Exposição Internacional do Centenário em 1922.

Longe da zona do conflito, o Brasil atraía, por se tratar de um país novo, naturalmente rico, repleto de possibilidades passíveis de serem exploradas. A indústria brasileira crescia em ritmo vertiginoso, assim permanecendo na transição de 1910 para 1920, o país passava pela segunda fase de valorização do café e sua economia exportadora alcançava o auge²⁸³.

²⁷⁹ PROPAGANDAS do Brasil no estrangeiro, *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1922, p.17.

²⁸⁰ TRILLO, 1998, p. 270.

²⁸¹ Mendoza descreve uma imagem deste momento: “*Todos os homens foram mobilizados; enquanto isso as fábricas permaneciam quietas, ninguém cultivava os campos e até a última cabeça de gado fora sacrificada para dar de comer às tropas*” (MENDOZA, E. *A Cidade dos Prodígios*. SP: Cia das Letras, 1987, p.248).

²⁸² FERREIRA, M.M. (coord.) *Rio de janeiro: uma cidade na História*. RJ: Editora FGV, 2000, p.142.

²⁸³ De acordo com Luca, “*sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial, quando a luta encançada entre as grandes potências deixava patente que nenhuma parte do planeta estaria imune aos apetites imperialistas, entrou na ordem do dia a tarefa de dar ao Brasil um sentido de conjunto, transformando-o em um todo coeso. Era urgente que*

Preocupados com a sua representação na Exposição do Centenário, o congresso norte americano destinou um milhão de dólares para a comemoração brasileira; foi o maior investimento feito pelos Estados Unidos em uma exposição até então²⁸⁴. Jornalistas europeus e latino-americanos deslocaram-se ao Rio somente para cobrir o certame, a revista francesa *Amérique Latine* de setembro/1922 foi toda destinada a tratar o centenário do Brasil e um banco espanhol de *Rio del Plata* fez publicar um trabalho que intitulou “Memória para a Exposição Internacional do Rio de Janeiro”.

A retórica dos pronunciamentos feitos por Carlos Sampaio nas inaugurações dos pavilhões internacionais da Avenida das Nações tornou notáveis os valores que ornamentariam esta “nova imagem” construída para o Brasil frente às nações estrangeiras. Os discursos aludiram, sem rodeios, aos elementos base do projeto exposto na Exposição de 1922. Não houve sequer um dos países convidados que não teve o seu potencial industrial reconhecido nas palavras do então prefeito do Distrito Federal. A manifestação do desejo de incrementar as relações comerciais entre o Brasil e aqueles países, acenando otimismo em relação ao período Pós-Exposição do Centenário deu tônica às falas. Quando do discurso de inauguração do pavilhão italiano, o “sujeito” foi resumido à condição de “força de trabalho”, a qual, por sua vez, ganhou *status* de mercadoria passível de exportação no argumento de Sampaio.

São Paulo fora um grande receptáculo de italianos no século XIX. Esses imigrantes participaram ativamente do processo de industrialização paulista, colaborando com força de trabalho. Beneficiada novamente com o aumento de mão de obra estrangeira no pós-Primeira Guerra, a indústria paulista passou a servir de exemplo para outros estados interessados em “importar” trabalhadores estrangeiros os quais, em 1922, puderam utilizar o certame brasileiro como meio para atrair a atenção da mão de obra estrangeira:

“Senhores, uma exposição como essa que o Brasil vai organizar é um livro aberto à curiosidade e ao estudo de milhares e milhares de estrangeiros. Devemos empregar todo o nosso esforço para que Minas faça brilhantíssimo papel neste grande certame. Entre outros motivos porque: (...) imigração não se consegue sem propaganda e eu creio que a exposição mineira poderá ser como um grande livro aberto. Devemos nos convencer de que para a Europa o nosso estado é ainda cofre fechado, que ninguém conhece, porque ainda não seguimos

esse país enorme e semideserto, se mostrasse capaz de povoar, utilizar e defender os recursos naturais a fim de assegurar efetivamente a sua posse” (DE LUCA, T. R., *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico Para a (N)ação*, SP: Fundação Editora da UNESP, 1999, p.299)

²⁸⁴ *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro 1922, p.1.

o exemplo de São Paulo, fazendo a mais intensa propaganda desde algumas dezenas de anos. Por isto andou o governo de Minas Gerais cuidando desde já da organização dos trabalhos preparatórios”²⁸⁵.

Na seção de Economia Social, apresentada no Palácio dos Estados, figurou um grande panorama com as condições de trabalho oferecidas pelo Brasil. Os gráficos e monografias apresentados traziam informações esclarecedoras dirigidas, inclusive, ao operariado estrangeiro que se pretendia atrair.

Neves (1986) acertadamente caracteriza a Exposição Internacional do Centenário como “*a apologia do trabalho e do trabalhador*”²⁸⁶ em todos os seus pormenores - vide categorias e classificações criadas para a organização da mesma. Um dos periódicos da época anunciou: “*Recomendamos a visita (...) é patriótico ir, ver e sentir o grande trabalho nacional*”²⁸⁷.

O evento tratou-se da expressão do trabalho normativo, realizado a partir dos preceitos da modernidade: “trabalho” como condutor do progresso. O imaginário de progresso na Exposição de 1922 se manifesta não apenas pela natureza e quantidade de produtos expostos, mas especialmente pela presença dos variados ramos de atividade humana considerados o “*expoente máximo da cultura coletiva, em que os gregos da Antigüidade e os romanos nos legaram proveitosos ensinamentos, sem possuírem as invenções da mecânica moderna*”²⁸⁸. A fantasmagoria capitalista aflui nesta materialização do esforço pela criação de riquezas artísticas, científicas, tecnológicas; tudo o que existe é a instabilidade, o anseio pelo que há de vir e a recordação do que não existe mais, a “*transformação dos produtos da atividade humana em mercadorias, ‘novidades’, sempre prestes a virar sucata*”²⁸⁹.

Bebedouros higiênicos (para evitar tuberculose), cinema, imprensa, telefones e auto-falantes foram algumas das ‘novidades’ nacionais apresentadas na Exposição do Centenário. A elas se somaram os maquinários e avançados processos industriais internacionais. O confronto entre o conjunto da produção nacional – ainda primordialmente agro-pastoril, vide subseções da seção nacional da exposição – e o conjunto da produção de cada país convidado evidenciou as dependências brasileiras:

²⁸⁵ PENA, 1921, Op. Cit., p. 17.

²⁸⁶ NEVES, 1986, p.65.

²⁸⁷ *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1923.

²⁸⁸ *A Exposição de 1922*; Órgão da comissão organizadora, nº 12, 1922.

²⁸⁹ GAGNEBIN, 1994, p. 59.

“O que os mostruários estão exibindo é apenas o potencial das nossas indústrias ainda não de todo emancipadas da dependência estrangeira, mas ainda sim, eles patentearão o esforço que fazemos para a completa emancipação e a incomparável aptidão do nosso operário. Mostramos a terra com todas as suas produções e, mostramos como os seus produtos já são por nós transformados em artefatos. A falta da indústria do ferro ainda não nos libertou da mecânica estrangeira, mas a alvorada dessa emancipação já vem raiando do mesmo lado de onde partiu o grito de ‘Independência ou Morte’”²⁹⁰.

O discurso esperançoso do cronista (acima) dialoga com a resposta que o doutor Antônio Olindo dos Santos Pires, delegado geral do governo brasileiro, dá ao Comissário Geral Norte Americano na inauguração do Pavilhão dos Estados Unidos:

“Quando formos grandes fabricantes de ferro e aço para suprir nossas dificuldades, e pudermos exportá-las, teremos dado um passo glorioso para nossa independência econômica. (...). O dia em que tivermos resolvido o problema da siderurgia e o problema das máquinas, dos materiais de construção, poderemos ser um povo que se bastará: importar barato o que só podemos produzir caro”²⁹¹.

Em ambos trechos há indícios da veemente crença das elites brasileiras no progresso técnico, como processo de “aperfeiçoamento” capaz de trazer independência e liberdade. Ao lançar seu olhar sobre a crítica benjaminiana da modernidade, Gagnebin questiona a assimilação do progresso da humanidade ao progresso técnico, “*como se a técnica, enquanto tal, independentemente do seu uso, significasse já um caminho da libertação*”²⁹². Baudelaire diria: “*Essa presunção é o diagnóstico de uma decadência demasiado visível*”²⁹³.

Na festa do centenário da emancipação política do país, almejava-se a emancipação econômica e industrial. A Exposição de 1922 explorou demasiadamente a necessidade de fomentar o progresso técnico nacional – o qual extremamente cobiçado no contexto republicano, pois supostamente traria o respaldo necessário para que os brasileiros viessem figurar entre as nações “honradas, civilizadas e independentes do ocidente”²⁹⁴ – ignorando, entretanto, a

²⁹⁰ PINHEIRO, Marques. “Brasil Artístico, Brasil Industrial”, *A Exposição de 1922*; Órgão da comissão organizadora, nº12, 1922.

²⁹¹ FRAGMENTOS DA TERRA ENCANTADA (filme), de Roberto Kahané, Rio de Janeiro, 1970, 35mm, pb, 12’, son.

²⁹² GAGNEBIN, J.M. *Walter Benjamin*. SP: Brasiliense, 1982, p. 18.

²⁹³ BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. RJ: Paz e Terra, 1988, p.36.

²⁹⁴ CAULFIELD, S. 2000, p. 124.

decadência que o progresso poderia significar, a exemplo da Primeira Guerra Mundial. Ainda de acordo com Baudelaire, *“o progresso indefinido seria sua mais engenhosa e cruel tortura”*²⁹⁵.

A modernidade que exprime esperança, através da tecnologia e desenvolvimento, gera ansiedade em se tratando de suas conseqüências políticas e sociais. A *“hesitação ante os artefatos da modernidade acaba por configurar-se (...) como marca dos tempos novos em que se vivia”*²⁹⁶. Tempos de antagonismos.

Aquele contexto do Rio de Janeiro do início dos anos 1920 trouxe à tona planos, imagens, ideais, muitos dos quais efetivamente concretizados ou reforçados somente nas décadas seguintes. O processo de transformação em direção à “nova nação”, entretanto, ainda que sob a tutela do Estado, necessariamente passava por ali; *“ou se tornará independente ou vai confessar o seu irremediável fracasso”*²⁹⁷.

2.2 Um pé nas raízes e os olhos no futuro

Para incidir as representações da nação na Exposição de 1922, artistas, arquitetos, intelectuais e organizadores do evento precisaram retomar o passado histórico nacional e encontrar o lugar das diferenças²⁹⁸.

A historiografia brasileira do séc. XIX compreende diversos projetos de nação. Carvalho K. aponta que *“a singularidade do fazer histórico na primeira metade do XIX reside na ausência da unicidade da forma de pensar, sistematizar e escrever a História que tem por conseqüência diferentes e conflituosos projetos de construção Histórica e de Identidade Nacional”*²⁹⁹. Dentre os autores destes projetos, está Varnhagem³⁰⁰: *“O pensamento político e Histórico de Varnhagem representaram a vanguarda da primeira metade dos oitocentos, que colocava em risco os*

²⁹⁵ BAUDELAIRE, C. Op. cit., p.37.

²⁹⁶ FOOT HARDMAN, 1988, Op. cit., p.95.

²⁹⁷ CARDOSO, V. (org) *À margem da história da República*. Recife: FUNDAJ: Editora Massangana, 1990, p. 240.

²⁹⁸ *“A História, memorizando o passado como identidade da nação, preenche o antigo lugar ocupado pela memória coletiva nas sociedades pré-industriais, tornando-se o discurso legitimador dos símbolos trazidos de um passado longínquo e que serviram de suportes para afirmação do povo nação”* (DECCA, E. “Memória e Cidadania”, *O Direito à Memória, Patrimônio Histórico e Cidadania*, SP: DHP, 1992, p.135).

²⁹⁹ CARVALHO, K. *O Nascimento de uma Nação: Varnhagem e a Construção do Conhecimento Histórico e da Identidade Nacional*, dissertação de mestrado, IFCH/UNICAMP, 2002. p.31.

³⁰⁰ Carvalho K. aponta ainda José Bonifácio de Andrade e Silva, João Francisco Lisboa e Von Martius.

*alicerces e a homogeneidade do poder da elite ihgebiana. Por isto, Varnhagem foi recusado por seus contemporâneos ‘historiadores’”*³⁰¹.

Apesar das críticas à sua concepção historiográfica, os estudos de Varnhagem continuaram a exercer influência sobre a historiografia oficial brasileira, corroborando, inclusive, a celebração do sete de setembro. Enquanto representante do império, o pesquisador nunca concebeu o abandono do legado colonial, defendendo a manutenção dos vínculos entre Brasil e Portugal mesmo frente à independência política brasileira. Os liberais consideravam o sete de abril – dia da abdicação de D. Pedro, nove anos após a Independência – a data mais adequada para a comemoração da nacionalidade brasileira, pois marcava a retirada definitiva dos representantes do império português. Entretanto, o imaginário do sete de setembro – dia de celebração instaurado pela monarquia em 1853 – estava profundamente arraigado àquela sociedade e permaneceu, portanto, sendo comemorado após 1889, sob o estigma de festa monarquista.

Na ocasião do Centenário da Independência do Brasil, caberia aos republicanos tentar evidenciar o novo governo, ressignificando, de certa forma, a celebração. O discurso construído pelas mostras da Exposição do Internacional, inaugurada no dia sete de setembro de 1922, visava representar a nação brasileira como nação moderna.

De acordo com Gellner, a “nação” só é possível no contexto obediente aos moldes da sociedade industrial. O estudioso atribui à divisão do trabalho, ao estabelecimento de uma cultura comum, aos meios de comunicação e à proteção de um Estado mantenedor – características intrínsecas à sociedade industrial – da constituição da nação³⁰². A consciência nacional estaria, então, atrelada à consciência política e social. No Rio de Janeiro, a necessidade de exibir crescimento e evolução ajustou a expressão republicana de nacionalismo – influenciada por elementos também provenientes de outras celebrações de caráter nacionalista, a exemplo da Exposição Internacional da Filadélfia de 1876, celebração do Centenário da Independência dos Estados Unidos – a um ideal de civilização possível a partir da disciplina e da transformação do comportamento da população urbana³⁰³. O Estado tomou para si a função de “educar”.

³⁰¹ CARVALHO, K. *Op. cit.*, p.44.

³⁰² GELLNER, E. *Nações e Nacionalismo*, Lisboa: Gradiva, 1993. p.204.

³⁰³ De acordo com Choay, na

“nova cidade onde o espaço se urbaniza, o espaço público deixa de ser o lugar onde se forja a cultura e se transforma em puro espaço de circulação (...) Público e privado são desenhados pelo imaginário como estando drasticamente separados e passam a definir os

Em artigo sobre o Rio de Janeiro do final do século XIX, Ribeiro, Chalhoub e Esteves apontam: “Aos imigrantes era associada a modernização do país. Aos nacionais, ‘braços ociosos’ e ‘refratários ao trabalho’, cabia a repressão ou a intervenção do Estado no sentido de moralizá-los e regenerá-los de acordo com o bom princípio do trabalho”³⁰⁴.

O trabalhador ideal, afirmam os citados autores, seria aquele que “já saísse de casa com os hábitos da rotina doméstica, com as responsabilidades do lar e sem vícios”. As obrigações da vida privada ajudariam a modelar o indivíduo para a disciplina do trabalho e adequariam este mesmo indivíduo às práticas sociais cotidianas associadas aos preceitos do “*bom comportamento*”. Tudo em prol do progresso almejado pelos republicanos³⁰⁵. Porém, de que forma seria possível implementar esse progresso se problemas antigos como as epidemias, resultantes das más condições de vida e de trabalho, ainda ameaçavam o então Distrito Federal³⁰⁶? Pechman e Fritsch destacam que a situação obrigou médicos, engenheiros e autoridades a se unirem em busca de saídas para a questão da saúde pública.

O combate aos hábitos anti-higiênicos e aos vícios veio como uma das estratégias do Estado enquanto agente “disciplinador” da população - função exercida pela instituição com ainda mais afinco a partir dos primeiros anos do século XX. O higienismo e a disciplina dos “bons costumes” tornam-se alicerces para a implantação do plano de “nação civilizada” livre do estereótipo “roceiro” e livre das pestes e doenças que aturdiavam a antiga sociedade imperial. A imprensa teve grande participação no processo de educação da população, veiculando notas de higiene e comportamento³⁰⁷:

“Não se enquadra com a beleza e progresso da nossa capital este costume muito de arraial, que mantemos em plena avenida Rio Branco, com uma legião de figurinos e moços desocupados, que ocupam um terço da calçada, horas a fio, de pé com os postes e lâmpadas a ver os que passam (...) Ao estrangeiro que nos visita essas cenas são deveras desconcertantes (...) dão logo a impressão de ociosidade (...) sem traduzir uma alegria movimentada e sadia. O Rio não pode mais comportar estes aspectos de aldeia (...) que, além de agravarem todos os

novos padrões da conduta na cidade” (CHOAY, F., “A História e o Método em Urbanismo”, Apud: BRESCIANI, S. (org), *Imagens da cidade. Séculos XIX e XX*, SP:Marcozero/Fapesp, 1994, p.33).

³⁰⁴ RIBEIRO, G., CHALHOUB, S., ESTEVES, M. “Trabalho escravo e trabalho livre na cidade do Rio: vivências de libertos, ‘galegos’ e ‘mulheres pobres’”. In: *Cultura e cidades. Revista Brasileira de História*, n.8- 9, São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1984/85, p.97.

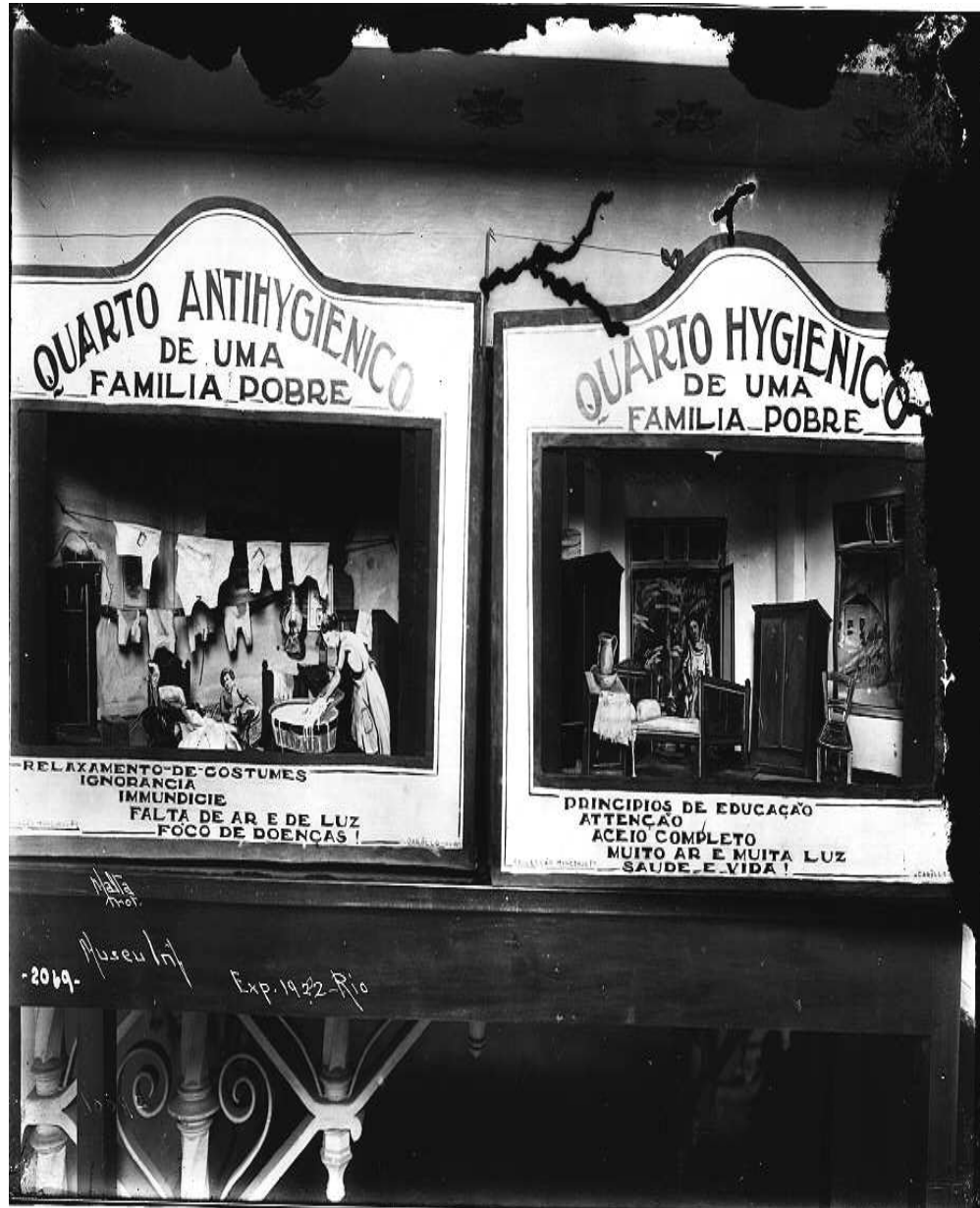
³⁰⁵ RIBEIRO, G., CHALHOUB, S., ESTEVES, M. *Op. Cit.*, p.105.

³⁰⁶ PECHMAN, S. e FRITSCH, L. “A reforma urbana e seu avesso”, IN: *Cultura e cidades. Revista Brasileira de História*, n.8- 9, SP: Marco Zero/ANPUH, 1984/85, p.141

³⁰⁷ HIGIENE e limpeza, *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1921, p.2.

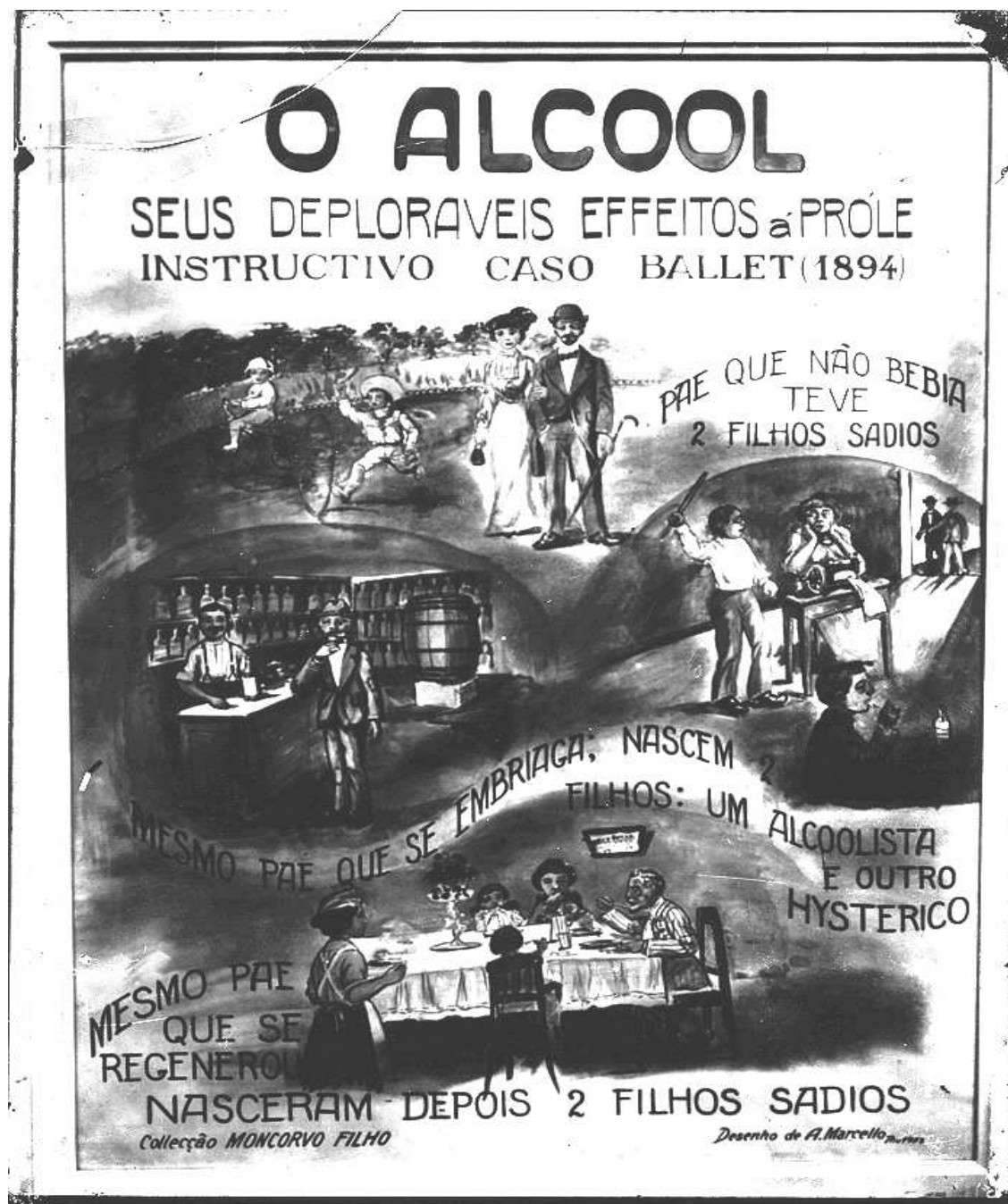
defeitos de nossa circulação, nos expõem injustamente a um juízo de gente estranha que nos visita, vinda de todas as partes do mundo (...)”³⁰⁸.

Através de cartazes e exposição de objetos, os visitantes brasileiros freqüentadores das festas do centenário eram instruídos e os visitantes estrangeiros poderiam observar a imagem de uma nação pretensamente educada:



(Quarto Higiênico de uma família pobre, Museu da Infância, Malta, 1922, AGCRJ)

³⁰⁸ *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1922, p.2.



(O Álcool e seus deploráveis efeitos à prole, Museu da Infância, Malta, 1922 ,AGCRJ)

O teor e conteúdo de cada painel demonstram o tipo de influência exercida pelo Estado sobre o comportamento, em especial, das classes mais populares no início do século XX. Gostos e práticas se deslocam da esfera privada para a coletiva³⁰⁹: o comportamento individual passa a ser de interesse público. Existe um grande esforço, portanto, por parte das instituições em tentar

³⁰⁹ DE LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico Para a (N)ação*, SP: Fundação Editora da UNESP, 1999, p.161.

moldar, civilizar e limitar os hábitos particulares daqueles pertencentes às classes alvo da ação “educativa”.

Os cartazes e maquetes em destaque foram expostos no Museu da Infância – criado para fazer parte da programação de comemoração do centenário – e a princípio seriam exibidos no próprio recinto da exposição, mas o museu foi transferido para a Policlínica Geral³¹⁰ na Avenida Rio Branco, sendo a entrada gratuita. Em meio a tantas representações, o interesse pela infância em 1922 justifica-se com base na visão elitista das crianças como futuras responsáveis por dar continuidade ao progresso nacional. As concepções de infância e a de estado do “bem estar social”, *welfare state*³¹¹, estavam atreladas no projeto exposto nas comemorações do Centenário da Independência:

“These representations of childhood are important not only because they formed the basis for initial welfare legislation in Brazil, but also because they incorporated upper-class constructions of childhood that attempted to legitimize unprecedented institutional and state reach into public and private life, especially into the lives of lower class families”³¹².

O projeto de nação e “bem estar” do início dos anos 1920, de acordo com Wadsworth e Mark, visava livrar o país da desordem social, das doenças, do crime³¹³, dando vazão às novas perspectivas adaptáveis àquele contexto em transformação:

“The Exposition, which began on September 7, 1922, Brazilian Independence Day, clearly reveals elite’s conceptualizations that the past, present and future welfare of the nation was inextricably linked to the welfare of its children (...) The Centennial celebrations also offer an specially rich source for analyzing Brazilian conceptions of state welfare because they encapsulated representations of Brazil’s past, present, and future in a variety of visual, verbal, and aural forms”³¹⁴.

³¹⁰ A Policlínica Geral foi fundada em 1881 pelo médico Carlos Arthur Moncorvo de Figueiredo, tido como o pai da pediatria no Brasil.

³¹¹ Gomes define *welfare state* como um conjunto de serviços e benefícios sociais de alcance universal promovidos pelo Estado com a finalidade de garantir certa ‘harmonia’ entre o avanço das forças de mercado e uma relativa estabilidade social, suprimindo a sociedade de benefícios sociais que significariam segurança aos indivíduos para manter um mínimo de base material e nível de padrão de vida frente a uma estrutura de produção capitalista desenvolvida e excludente (GOMES, F. G. *Conflito social e welfare state: Estado e desenvolvimento social no Brasil*” *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 2006, p. 201-234).

³¹² WADSWORTH, J; MARKO, T., 2001, p.66.

³¹³ WADSWORTH, J; MARKO, T. OP. cit., p.71.

³¹⁴ WADSWORTH, J; MARKO, T. OP. cit., p.73.

A nação moderna apresentada no certame da segunda década do século XX fora adequada aos valores das elites republicanas, porém também exibia elementos derivados das relações estabelecidas entre as camadas mais populares da capital federal³¹⁵. A Exposição de 1922 contou com diversas representações da cultura popular tais como: o choro, o malandro, as mulatas, os batuques, o samba, a música sertaneja. Apesar de estar fora de seu lugar de origem, este conjunto de elementos veio auxiliar na reprodução de uma suposta cultura comum, livre das limitações impostas pelo processo civilizador, espontânea, brasileira, à qual representantes dos diferentes estratos sociais se consideravam vinculados. O sentimento de “unidade cultural” colaboraria com o aumento da popularidade do Estado, especialmente dentre as camadas inferiores daquela sociedade, e incitaria demonstrações explícitas de orgulho nacional e patriotismo. Alguns inflamados órgãos da imprensa chegaram a tratar o certame como “a festa da raça”³¹⁶, dispondo a palavra “raça”³¹⁷ como sinônimo de “nação”. A nação assume então, por diversas vezes, um caráter étnico, genético único, que aparentemente minimiza as contradições sociais e a latente impossibilidade das três raças formarem um povo: aquela era a festa da raça brasileira em todos os seus pormenores³¹⁸.

Era preciso identificar nas raízes históricas e culturais brasileiras elementos para construir a exposição do imaginário nacional. Símbolos, mitos e personalidades imperiais não foram poupados na celebração do centenário, entretanto, a eles se somaram símbolos, episódios e valores republicanos. Um dos impressos propagandísticos da exposição trouxe um desenho da Baía de Guanabara repleto de imagens de figuras políticas: na parte superior, com uma coroa, estão Diogo Feijó, D Pedro I, D. Pedro II, D. Isabel e Araújo Lima. Na parte inferior do mesmo impresso estão presentes, junto ao brasão da república, Campos Salles, Deodoro, Floriano,

³¹⁵ *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1923, p.6.

³¹⁶ “A FESTA da raça”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1921, p.1.

³¹⁷ De acordo com Sela,

“nas primeiras décadas do século XIX o conceito de ‘raça’ (...) já havia consolidado significados que associavam uma origem geográfica a atributos físicos dos povos humanos. No dicionário da Academia Francesa de 1835, a primeira definição para ‘raça’, diferentemente do que se encontra nas edições setecentistas do mesmo compêndio, é: ‘uma multidão de homens que são originários do mesmo país, e se assemelham pelos traços do rosto, pela conformação exterior. A raça caucasiana, a raça mongólica, a raça malaia’” (SELA, Eneida Maria Mercadante, “A África carioca em lentes européias: corpos, sinais e expressões”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n. 52, 2006, p. 193-225).

³¹⁸ HOBSBAWN, E. *Nações e Nacionalismo desde 1870*. SP: Paz e Terra, 1991, p.132.

Prudente de Moraes, Hermes da Fonseca, Wenceslau Brás, Afonso Pena, Nilo Peçanha, Delfim Moreira e Epitácio Pessoa ao centro.



(sem título, impresso divulgação, 1922)

As fichas utilizadas para identificar os produtos brasileiros da Seção Nacional exibiam de um lado o brasão imperial e do outro lado, o brasão republicano:



(Exposição Nacional de 1922, ficha de identificação, seção nacional, 1922)

Uma das imagens mais utilizadas na comemoração do centenário de 1922 foi a da obra de Pedro Américo, “O Grito do Ipiranga”. A tela, originalmente encomendada pelo governo imperial um ano antes da proclamação da república, apresenta Dom Pedro I empunhando a espada no ato de proclamação da Independência do Brasil. Junto dele estão representados seus acompanhantes; à frente e à direita, os cavaleiros da comitiva; à esquerda, está um longo carro de

boi guiado por um homem do campo observando a cena. Para criar o painel, o artista teria estudado as vestimentas, animais e objetos da época buscando impregnar à cena toda a “veracidade” possível, especialmente nos detalhes, como se retratasse o acontecimento tal qual estivesse lá. Cecília Oliveira aponta que Pedro Américo almejava atribuir, através da materialização artística do evento idealizado, novos sentidos à figura do príncipe, bem como ao seu gesto histórico:

*“o ato da proclamação não exprimia uma decisão propriamente pessoal e não se limitava a um confronto de cunho colonial, mas se constituía manifestação particularizada de um processo revolucionário presidido pelas leis universais, incontornáveis e naturais do ‘progresso’ social”*³¹⁹.

A ampla aceitação e o reconhecimento da obra pelas elites, já na ocasião da primeira apresentação do painel, são duas razões consideradas relevantes pela autora para justificar a existência desse mito marcante da História do Brasil.

Tomando Barthes como base de sua reflexão, Naxara atribui a importância e eficácia dos mitos “à sua capacidade de falar das coisas, dar-lhes um sentido de constatação, de modo que a sua existência pareça ser decorrente da própria natureza”³²⁰. De acordo com a historiadora, o mito atuaria como “*simplificador da realidade, abolindo toda a complexidade nela existente e por conseguinte, também, qualquer questionamento a seu respeito. Ele simplesmente constata e é nessa simples constatação que está a sua eficácia*”³²¹.

Os mitos fundadores foram extremamente relevantes para a representação da nação na comemoração de 1922. No contexto urbano – de modernidade, de incertezas – eles mostram-se grandes responsáveis pela preservação de idéias e reforçam o sentimento que liga o indivíduo à coletividade³²²:

“O impulso de preservar o passado é parte do impulso de preservar o eu. Sem saber onde estivemos, é difícil saber para onde estamos indo. O passado é o fundamento da identidade individual e coletiva; objetos do passado são a fonte da significação como símbolos culturais. O impulso nostálgico é um importante

³¹⁹ OLIVEIRA, C. H., “Museu Paulista: Espaço Celebrativo e Memória da Independência”, IN: BRESCIANI, M. S e NAXARA, M. (org), *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*, Campinas: Ed da Unicamp, 2001, p. 209.

³²⁰ NAXARA, M. *Estrangeiro em sua própria terra: o trabalhador nacional, 1870-1920*. Dissertação de mestrado, IFCH/ Unicamp, 1991, p.214-215.

³²¹ Idem.

³²² HARVEY, D. *A condição pós-moderna - uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. SP: Edições Loyola, 1993, p.84.

agente do ajuste à crise, é o seu emoliente social, reforçando a identidade nacional quando a confiança enfraquece ou é ameaçada.”³²³

Sem os resquícios do passado, não há a idéia de nação. A nação existe no imaginário daqueles que se identificam como parte dela, isto requer a criação de uma cultura da qual se espera que todos tenham acesso. Símbolos, preceitos e personalidades históricas vêm legitimar, portanto, o imaginário de nação e a formação da consciência nacional³²⁴. Diversos impressos, lembranças e até o Bônus da Independência exibiram referências ou reproduções da tela de Pedro Américo:



(Independência ou Morte, impresso divulgação, 1922)



(Bônus da Independência,
Bônus da Independência, 1922)



(República dos Estados Unidos do Brasil
Ministério da Justiça e Negócios Interiores,
Impresso da Comissão Executiva do
Centenário da Independência, 1922)

³²³ HEWISON, 1987, apud HARVEY, D. *Op. cit.*, p.85.

³²⁴ ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*, SP: Ática, 1989, p.14.

A presença portuguesa na exposição também colaborou para respaldar as “origens” da nação brasileira. Portugal participou do certame brasileiro ocupando dois pavilhões, ambos na Avenida das Nações, sendo um deles “de honra”. Tal participação se mostrou, no mínimo, interessante. Era como se o Brasil estivesse nascido junto com a colonização portuguesa:

“Nobres e fortes, Portugal e Brasil, pai e filho, eram um só. Unidos sob o mesmo espectro, viviam sob o mesmo governo, tinham as mesmas leis, guiavam-se pelo mesmo leme. Um dia, as contingências, as necessidades separaram esse todo, tornando-o em dois, como o Oceano e as lagoas. E daí em diante, como estes divididos pela terra, ficaram os dois separados pelo Atlântico, mas chamando-se eternamente um ao outro, nos gritos do sonho e do sangue.

No Discurso Magistral com que saudou o Congresso, na sua visita ao Monroe, o presidente Antônio José de Almeida definiu, com seu verbo de ouro e de fogo, as necessidades, e, sobretudo, a oportunidade daquela separação. Portugal era, então, o atleta fatigado, que não podia ter mais nos braços o filho que a idade robustecera. Para que lho não roubassem, deixou então, que este fosse por si mesmo, antes que os inimigos lho arrebatassem, escravizando-o. E foi com olhos de pai que o viu crescer, desenvolver-se, robustecendo-se dia a dia, até que o tornou seu companheiro, seu amigo, seu irmão.

(...) Percorrendo, no pavilhão português, as coleções soberbas, em todos os ramos em que se desdobraram florindo e frutificando, a sua cultura e seu gênio, todos nós sentimos o orgulho de ser, na terra, um rebento daquela árvore maravilhosa. É seu o nosso porvir. O seu passado é nosso “³²⁵”.

O trecho em destaque acima, publicado na revista *Exposição de 1922*, confere afetividade às relações entre Brasil e Portugal. Não há nenhum indício da imagem de metrópole exploradora ou da colônia oprimida; tem-se a descrição de Portugal como o “pai protetor” que, ao ver seu filho forte e robusto, opta por deixá-lo crescer sozinho. Como afirmado no trecho, a História de Portugal fora assumida como parte da História do Brasil na Exposição do Centenário. Tal fato dá indícios de que o Brasil de 1922, independente e descolonizado, permanecia fortemente influenciado pelos valores europeus e seus paradigmas.

Outro importante evento do centenário, também fortemente caracterizado pela representação do nacional, foi A Semana de Arte Moderna, realizada na capital paulista, em 1922, por um grupo de artistas e intelectuais pertencentes ao movimento modernista. Mário de Andrade, um de seus principais representantes, lecionou:

“A transformação do mundo com o gradativo enfraquecimento dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o

³²⁵ A *Exposição de 1922*; Órgão da comissão organizadora, nº18, 1922.

desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência Nacional. Isto foi o movimento modernista de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal”³²⁶.

São Paulo surge como espaço do individualismo³²⁷ onde o desenvolvimento do moderno na arte e cultura se encontra em ascensão no início dos anos 1920 devido, principalmente, ao crescimento econômico-industrial por que passava a cidade. Artistas e intelectuais, brasileiros e estrangeiros, desfrutavam de grande interação; era notável a efervescência cultural. Tal contexto, de acordo com Pinheiro, fora favorecido pelo aumento do investimento da elite paulistana em arte – inclui-se aí arquitetura – e cultura. Segue o depoimento do pintor J. B. Paula Fonseca elogiando o ambiente artístico que se configurava em São Paulo:

“São Paulo é hoje, no meu conceito, quer queira ou não a vaidade carioca, a verdadeira capital artística do Brasil. (...) A sociedade paulista é culta e gosta de arte. Os homens de dinheiro interessam-se verdadeiramente pelas coisas que despertam sensações de inteligência e aprimoramento de cultura. A residência paulista é feita para receber quadros, *plas-founds*, estátuas e baixos relevos, todas as modalidades das artes plásticas”³²⁸.

Para Motta, no início dos anos 1920 havia um movimento de valorização de São Paulo – como espaço onde seria produzida a nova identidade nacional – e desqualificação do Rio de Janeiro como “cabeça da nação”. De acordo com a pesquisadora, diversos intelectuais e artistas associavam a então capital da republicana ao ultrapassado e ao decadente³²⁹, já São Paulo era tido por eles como o espelho da nova nação progressista, berço de novos ideais.

A atmosfera do 7 de setembro veio assinalar a disputa entre paulistas e cariocas “*pela primazia e pela autenticidade do novo projeto de nação brasileira, a luta para dar corpo ao Brasil moderno e genuíno das artes e das letras*”, afirma Kessel³³⁰. O pesquisador aponta que a arquitetura apresentada na Semana da Arte Moderna não repercutiu na imprensa especializada carioca. Jornais e revistas do Rio de Janeiro praticamente desprezaram o que se passava em São Paulo, demonstrando sempre grande envolvimento com a cobertura dos preparativos para o

³²⁶ ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*, 6 ed., SP: Martins, 1978, p.231.

³²⁷ CARDOSO, V., 1990, Op. cit., p.221.

³²⁸ PINHEIRO, Maria Lucia Bressam. *Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos anos 1920 no Brasil*, textos para a realização do concurso de livre-docência, SP, FAU/USP, 2005, p.47.

³²⁹ Motta afirma: “o Rio de Janeiro seria a síntese dos males nacionais, ‘estupidez letrada de semi-colônia’, na incisiva avaliação de Oswald de Andrade” (MOTTA, 1992, p.73).

³³⁰ KESSEL, C., 2002, p. 96.

grande certame de 1922. O contrário, porém, sucedeu. A festa realizada no Rio de Janeiro ganhou elogios e páginas em periódicos paulistas, com destaque para a arquitetura dos pavilhões do certame³³¹.

O ideal modernista brasileiro de atualização técnico-estética se manifestou na exposição do Rio de Janeiro especialmente através da arquitetura - tida como expressão da nação e da modernidade, demonstração prática da capacidade de trabalho e do engenho brasileiros. Se por um lado, os anos 1920 proclamavam o triunfo da razão instrumental e sua ideologia do progresso, por outro, eles põem em movimento a desconfiança nessa razão e a necessidade de desmascarar seu caráter destruidor e universalizante, tornando necessário nacionalizá-lo³³². O processo de nacionalização da arquitetura, como arte, evidencia as ruínas dissimuladas por detrás de uma aparente racionalidade e harmonia. Sob este olhar são levantadas as construções do certame de 1922.

Existiu a premissa de que os projetos enviados para a comissão responsável pela construção dos portões e pavilhões deixassem transparecer um estilo ligado às tradições e ao ambiente brasileiro. Tal expectativa resultou na publicação de uma série de matérias no periódico *Arquitetura no Brasil* expressando a posição de arquitetos como Gastão Bahiana, Archimedes Memória, Raphael Galvão, Roberto Magno de Carvalho, Mario Maia, Morales de Los Rios Filho, Armando de Oliveira, Francisque Cuchet, entre outros, a respeito do estilo arquitetônico que cada um considerava adequado para se ter como o “nacional”. Decidiu-se, pois, pelo neocolonial como o estilo arquitetônico a ser adotado em boa parte dos pavilhões nacionais³³³.

³³¹ KESSEL, C., Op, Cit. p. 107.

³³² Mário de Andrade afirma: “só sendo brasileiro é que nos universalizaremos” (ver carta de Mário de Andrade a Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco* 2º volume, 1925, p.341-32. Ver também carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira em *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio: Edições de Ouro, 1967, p.112-114. apud MORAES, E. *A Brasilidade Modernista e sua dimensão filosófica*. RJ: Graal, 1978, p.44).

³³³ Como se observa no trecho:

“(…) o Palácio das Indústrias, de A. Memória e F. Cuchet, e o Palácio das Pequenas Indústrias, de Nestor de Figueiredo e C.S. San Juan, foram concebidos nitidamente no estilo neocolonial(…). Porta Monumental do lado Norte, de Raphael Galvão (...) apresenta um vocabulário todo ligado ao neocolonial (beiral, volutas, azulejos, esferas armilares, etc) .(…). Já a Porta Monumental da Exposição, projeto de M. Fertin e Edgar P. Vianna, não tem um estilo definido, embora possamos distinguir elementos vinculados ao neocolonial, como as entradas laterais e seus frontões curvos (...). O Palácio das Festas, de A. Memória e F. Cuchet, foi projetado no estilo neoclássico monumental (...) Ao que parece, o neocolonial, neste edifício, ficou restrito a um tipo de ‘capitel modernizado’, idealizado para as colunatas laterais do edifício(…)” (RAMALHO, Maria Lucia Pinheiro, *Da Beux-Arts ao Bungalow: uma Amostragem da Arquitetura Eclética*

Em São Paulo, Mário de Andrade reafirma o neocolonial como estilo nacional:

“Mas o que há de mais glorioso para nós é o novo estilo neocolonial (...) Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a arquitetura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico e formando construções mais adaptadas ao meio (...) O neocolonial que por aqui se discute é (...) um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado”³³⁴.

Como uma reação aos modelos neoclássicos tradicionais, a modernização da arquitetura exposta na exposição carioca consagrou o neocolonial brasileiro. Apreciado pelos republicanos, o estilo ganhou força e projeção no Rio de Janeiro em decorrência da sua presença no evento de 1922³³⁵. Das construções estrangeiras, o Pavilhão dos Estados Unidos e o Pavilhão do México foram as mais elogiadas, com destaque para o pavilhão mexicano que também exibiu uma “releitura” do colonial mexicano.

Os estilos neocoloniais, síntese as diversas tendências nacionais sob as diretrizes espanholas e portuguesas, representavam, ainda, os primeiros passos para o surgimento de uma nova raça capaz de transcender os limites da nacionalidade entre os povos latino-americanos³³⁶. Em depoimento a respeito das construções brasileiras, o mexicano Vasconcelo, Secretário da Educação Pública no governo de Obregón, afirma:

“edificios de estilo colonial português...(se refleja em ellos) todo el lujo del Portugal conquistador, com mucho tinte Ibérico y algo de Oriente ; pero los arquitectos brasileños han agrandando las construciones , las han hecho graciosas y aéreas. *Así corresponde a la patria nueva que, em tantos sentidos, mejora y supera a la antigua*”³³⁷.

A presença do antigo no projeto de modernidade revelado pela Exposição do Centenário é o testemunho da superação. No modernismo brasileiro valorizou-se o colonial como símbolo idealizado do passado, ao qual país pertenceu, tornou-se herdeiro, mas conseguiu superar.

A República abriu uma nova fase para a nacionalidade designando à inteligência brasileira a responsabilidade de emancipar a “*educação, a arte e os conhecimentos necessários para a*

no Rio de Janeiro e em São Paulo. Dissertação de mestrado, FAU/USP, 1989, p.136 – 137).

³³⁴ ANDRADE, Mário de. “De São Paulo”, In: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 6, 1921.

³³⁵ PINHEIRO, M. L. B., 2005, *Op. cit.*, p.52.

³³⁶ TRILLO, 1998, p. 280.

³³⁷ TRILLO, M. *Op. Cit.*, p. 280, *grifo meu*.

evolução racional e moral da nação”³³⁸. O certame de 1922 carregou a responsabilidade de tornar evidentes mudanças e descontinuidades capazes de elevar o Brasil a uma posição privilegiada no contexto econômico internacional, mas trouxe consigo um painel da nação exibindo valores, crenças e símbolos tidos como formadores da identidade nacional brasileira. Ao discursar sobre a Exposição do Centenário, Marques Pinheiro afirma:

“A Exposição que se levanta no trecho que vai do mercado novo até o extremo da Avenida Rio Branco, e que se ergue nessa faixa de terra que se debruça sobre as águas do Guanabara maravilhosa, é a representação do Brasil, na plenitude de suas características. Todas as virtudes, que como povo possuímos, lá estão em soberbos testemunhos. Todos os defeitos que temos lá estão patentes. O remate vertiginoso dado aos nossos pavilhões é o testemunho da raça latina que herdamos(...). *Do que somos, do que podemos ser, a Exposição é a síntese mais completa*”³³⁹.

Cassiano Ricardo, no ambiente modernista paulistano, em texto intitulado *A Semana de Arte Moderna* corrobora: “*Ser alguém brasileiro (...) é ter confiança em si mesmo, é aceitar e compreender defeitos e virtudes que identificam, com grande coragem de sermos aquilo que somos, a nossa fisionomia moral.*” ³⁴⁰.

O discurso carioca atribui à Exposição do Centenário, como representação do Brasil, o mesmo caráter de autenticidade que o discurso paulista associa ao “brasileiro”, ao “nacional” naquele momento.

Sérgio Buarque de Holanda (1995) posiciona-se de forma bem particular frente à atmosfera do início do século XX, marcada pela expansão da modernidade e pelo desejo de se construir uma identidade nacional brasileira ou americana. Em *Raízes do Brasil*, defende a formação e a transformação da identidade nacional brasileira a partir de um processo espontâneo de desenvolvimento próprio, livre, conflituoso e fora de ritmo, sem a interferência de modelos estrangeiros. Seria assim que tal identidade inevitavelmente se manifestaria.

A força da economia agrária, a tendência à imitação e a ausência de impessoalidade nas relações com o Estado e suas instituições, aspectos levantados por Sérgio Buarque de Holanda, são os traços herdados pelo povo brasileiro após a colonização e mantidos ainda nos anos 1920. A “crise” na modernidade brasileira deste período se dá, portanto, pela ausência de fundamentais

³³⁸ CANCLINI, N. *Op. Cit.*, p.31.

³³⁹ PINHEIRO, Marques. “O Brasil Artístico – O Brasil Industrial”, *A Exposição de 1922*. Órgão da Comissão Organizadora, nº 12-13, 1922. *Grifo meu*.

³⁴⁰ RICARDO, Cassiano. *O Brasil no Original*. SP: Revista dos Tribunais, 1937, p.156.

quebras com o passado. A essência da relação senhor e escravo permanece predominando sobre todos os antagonismos.

O projeto da Exposição Internacional de 1922 transita por etapas e temporalidades de diferentes conjunturas políticas e emocionais do Brasil. Essa pluralidade evidencia as vozes portadoras de um discurso comum que – apesar de todas as contradições – oferece respaldo à expansão da economia industrial e urbana; ao crescimento da classe média; à organização do proletariado; à ampliação dos segmentos profissionais de qualificação técnica e acadêmica e da intelectualidade. Como que buscando responder aos estigmas e questionamentos referentes à identidade do país, tão presentes naquele contexto da segunda década do século XX, tanto as permanências quanto uma série de visões inacabadas e superáveis são diluídas na tradição reavivada pelo imaginário do moderno que é exibido na Exposição do Centenário. O evento converte-se em “síntese” do presente brasileiro e em amostra efêmera de um possível porvir.

3. RIO DE JANEIRO: A CIDADE PALCO E SUAS CONTRADIÇÕES

3.1. Ser e parecer no espaço urbano da capital republicana

A fim de preparar o Rio de Janeiro para sediar a Exposição Internacional do Centenário, o governo do prefeito Carlos Sampaio (1920-1922) prontificou-se em realçar elementos referenciais capazes de reforçar uma “nova identidade” almejada para a cidade – identidade construída sobre a premissa da razão e do progresso – sustentando, pois, o jogo do ser e parecer que há tempos se mostrava presente na então capital republicana.

A morfologia colonial urbana brasileira – marcada por ruas estreitas e irregulares, casas baixas que se alternavam com sobrados, paços, praças e chafarizes – não foi abruptamente erradicada com a Independência Nacional em 1822. O início da transformação deu-se em função do crescimento demográfico e das mudanças socioeconômicas ocorridas nas cidades³⁴¹. No Rio de Janeiro, os esforços para exibir modernidade no espaço urbano revelaram-se muito mais atuantes após 1889. A República veio supostamente como o lugar do “novo homem” e, portanto, tornava necessário repensar esse ambiente transformando, higienizando e ordenando o espaço físico da cidade a fim de “regenerá-lo”, bem como configurar nele novas relações sociais³⁴².

A cidade, enquanto produto da ação humana, representa “*o poder criador do homem, a modificação/transformação do meio ambiente, a imagem de algo artificial, de um artefato enfim*”³⁴³. Na obra *Imagens da cidade. Séculos XIX e XX*, Bresciani faz referência à influência da teoria sitteana nos projetos de reformas urbanas feitos para diversas cidades brasileiras, incluindo o Rio de Janeiro: “*Camillo Sitte afirma que ‘a materialidade das cidades deve expressar os símbolos e mitos de um povo, sua visão de mundo e sua história’*”³⁴⁴.

A identidade da então capital do país estava atrelada a elementos referenciais visíveis e sensíveis – edifícios, monumentos, costumes, traçados urbanos – capazes de distingui-la de outros centros urbanos. Tais elementos foram apropriados e modificados para constituir a urbe higiênica e ordenada, almejada pelas elites cariocas.

³⁴¹ GODFREY, B. “Modernizing the Brazilian city”. In: *Geographical Review* 81, n.1, Jan/1991, pp.18-34.

³⁴² TURAZZI, 1989, p.47.

³⁴³ BRESCIANI, M. S. “Cidade, cidadania e imaginário” In: SOUZA, C. F. e. PESAVENTO, S. J. (orgs) *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1997, p.14.

³⁴⁴ BRESCIANI, 1994, p. 7-9. Lembrando que, de acordo com Bresciani, ao apoiar políticas preservacionistas do patrimônio histórico Camillo Sitte não negava a modernização na expansão urbana, mas propunha a manutenção dos centros antigos como memória e espaço do cidadão.

Desde o governo de Rodrigues Alves – quando um programa massivo de saúde pública e renovação urbana foi colocado em prática por Pereira Passos e pelo biólogo e sanitarista Oswaldo Cruz, ambos com experiência de estudo e trabalho em Paris³⁴⁵ – os governos Estadual e Federal manifestaram grande interesse em melhorar as áreas sul e central da então capital republicana:

“Abrem-se novas avenidas, alargam-se outras. Os charcos são aterrados. O Governo Federal empreende as obras do Porto, a reconstrução e o prolongamento do Canal do Mangue e rasga, no coração da cidade, a Avenida Rio Branco, artéria transversal de 33 metros de largura (...). Sob a administração do prefeito Pereira Passos, a prefeitura executou a construção da Avenida Beira Mar com 5 km de comprimento e uma largura mínima de 33 metros em alguns pontos; abriu avenidas (...) nos terrenos do antigo morro do Senado, que comunicam a Lapa com a rua Frei Caneca (...). Para o tráfego com os bairros situados ao sul, fez-se sentir a mesma necessidade de comunicação rápida com o centro. Tal a razão da abertura do Túnel Novo que (...) encurtou o percurso entre o Leme e o centro da cidade (...).”³⁴⁶

Boa parte do proletariado foi deslocado das áreas melhoradas para os subúrbios. Aqueles que detinham o domínio do tempo capitalista, exerciam o controle sobre o espaço e sobre a massa de trabalhadores³⁴⁷ – Abreu afirma ser primordialmente desses detentores de poder o desejo de criar uma capital urbanamente organizada³⁴⁸.

Em análise sobre problemas das grandes cidades inglesas do século XIX, Engels traz seguinte afirmação:

“Toda grande cidade tem um ou vários ‘bairros ruins’, onde se concentra a classe operária. É verdade que muitas vezes a pobreza reside em vielas escondidas bem perto dos palácios dos ricos, mas em geral a ela é destinado um terreno à parte onde, longe do olhar das classes mais felizes, ela tem de, bem ou mal, ajeitar-se sozinha.”³⁴⁹

Ao mesmo tempo em que o centro e a zona sul do Rio de Janeiro eram adaptados ao novo conceito de espaço urbano, visando exhibir renovação, os subúrbios desenvolviam-se

³⁴⁵ Pereira aponta que, no caso do Rio de Janeiro, profissionais como médicos, engenheiros e arquitetos, devidamente apropriados da racionalização propiciada pelo saber técnico, mostraram-se, desde 1910, engajados num mesmo esforço de reflexão sobre a cidade que seus colegas ingleses, franceses ou norte-americanos. Tal fato revela, naquele momento, certa simultaneidade com relação ao pensar o espaço urbano (Cf. PEREIRA, M. da S., “Pensando a metrópole Moderna: os planos de Agache e Le Corbusier para o Rio de Janeiro”, In: PECHMAN, R. e RIBEIRO, L. (orgs) *Cidade, Povo e Nação. Gênese do Urbanismo Moderno*, RJ: Civilização Brasileira, 1996, p.367).

³⁴⁶ PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL, *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão – Remodelação – Embelezamento, 1926-1930*, Paris: Foyer Brésilien, 1930, p.68-70.

³⁴⁷ MUMFORD, L, *A cidade na história – suas origens, transformações e perspectivas*, SP: Martins Fontes, 2004, p.47.

³⁴⁸ ABREU, 1987, p.141.

³⁴⁹ CHOAY, F. *O urbanismo. Utopias e realidade. Uma antologia*, SP:Perspectiva, 1965, p.59.

desordenadamente, embora também impulsionados pela necessidade de acumulação de capital³⁵⁰. A redefinição espacial da cidade, em prol do progresso, não trouxe soluções para as áreas ocupadas pela crescente população suburbana, a qual ficou ainda mais exposta à limitada oferta de “emprego formal”, violência, miséria e ao descaso. As áreas centrais, por sua vez, foram ornamentadas, saneadas e dirigidas a deixar desvanecer quaisquer imagens contrárias aos gostos, costumes e valores julgados “admiráveis”. Porém, a persistência de cortiços e populares nestas áreas mostra que, apesar das tentativas, as elites não conseguiram construir no espaço urbano carioca do início do século XX, uma delimitação terminante entre ricos e pobres. A Avenida Rio Branco – obra empreendida no Rio de Janeiro pelo governo federal em março de 1904 e inaugurada com o nome de Avenida Central – exemplifica esse contrastante cenário:

“A Avenida Rio Branco (...) modificou a percepção e os usos da vida social entre os cariocas e parece continuamente influir sobre os nossos costumes com a variedade sucessiva de seus aspectos. (...) Nos seus primeiros tempos, a elegância feminina fixava dias para as exposições (...) aos sábados as antigas freqüentadoras da rua do Ouvidor, ou as suas descendentes, enchiam de galas e graça a nova grande artéria; coube depois, talvez por influência do cinematógrafo, à segunda feira a honra de ser o dia galantemente *chic* (...); houve época em que havia dia especial na semana para o passeio elegante (...), porém hoje é difícil estabelecer com segurança o dia favorito das damas, pois da tarde de domingo à noite do sábado, os altos (...) sapatos de senhoras e senhoritas, em número incontável, pisam as calçadas cheias de arabescos da avenida. (...) O que determina e define o aspecto da avenida é a natureza dos negócios nela estabelecidos, e como estes mudam de dia para dia, as transformações (...) sucedem quase sem intervalos. (...) Cada uma dessas transformações (...) dará um aspecto novo à avenida em que agora - mais do que nunca - se destacam graves e espetaculosos, os experimentadores de sinaleiros destinados a complicar mecanicamente o vertiginoso trânsito veicular.”³⁵¹

“O Rio é a cidade dos contrastes. Sai-se da Avenida Rio Branco e cai-se em vielas coloniais. Vêem-se nas nossas ruas senhoras ricamente vestidas, homens no rigor da moda e misturados com eles, na mais franca promiscuidade, indivíduos imundos, de camisa e meias desbotadas, esfarrapados e descalços. De um lado ouvem-se frases de cortesia entre gente bem educada e do outro palavrão e obscenidades atiradas a esmo pelo pessoal da lira. E para cúmulo quando se entra na Avenida (...) e o olhar paira à esquerda, descortina-se lá ao alto, a dois passos da formosa artéria, um trecho de África. Reparem. Tem-se a impressão de ver ali pertinho Dakar ou São Vicente.”³⁵²

³⁵⁰ ABREU, *Op. cit.*, p.72.

³⁵¹ *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1921, p.1.

³⁵² “O RIO é a cidade dos contrastes”, *Revista Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 10 outubro de 1914 *apud* PECHMAN, S. e FRITSCH, L., 1984/85, p.181.

João do Rio observa a formação de uma “Babel” carioca³⁵³:

“O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Manchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem sua própria planta, nem a vida de toda esta sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma (...)”³⁵⁴

“No *trottoir roulant* da grande Avenida [Avenida Rio Branco] passa, na auréola da tarde de inverno, o Rio inteiro, o Rio anônimo e o Rio conhecido – o Rio dos miseráveis ou o Rio cuja vida se prolonga de legendas odiosas e de invejas contínuas. Mas ninguém vê a miséria. Podem parar nas terrasses dos bares, podem entrar pelas casas de chá os mendigos (...) a luz de inverno lustra os aspectos, faz ressaltar os prismas belos, apaga a fealdade. Não há gente desagradável como não há automóveis velhos. Ninguém os vê. Os olhos estão nas mulheres bonitas, nos homens bem vestidos, nos automóveis de luxo. É um desfile de ópera.”³⁵⁵

O poeta atenta ao que parece ser invisível aos olhos de muitos. Enfatiza aspectos dos “meandros sórdidos” e contraditórios da modernidade marcada por rupturas e transformações que cerceiam a aparência da cidade que as elites desejavam exibir e contemplar. Ao comentar as observações de João do Rio, Rodrigues destaca: “*A técnica superou a cultura. Rasgar a cidade, planejá-la, ordená-la de acordo com traçados modernos, esse é o princípio inovador. O poeta sente as dores da alma da cidade. Diante dele, os gritos surdos das almas das ruas vão sucumbindo ao progresso e à nova civilização(...)*”³⁵⁶.

Um dos símbolos identificadores do progresso que emerge em meio à “nova civilização” é o automóvel³⁵⁷. Giucci aponta o automóvel como elemento presente na base das transformações

³⁵³ As imagens do Rio de Janeiro extraídas das experiências descritas por João do Rio são transpostas à perspectiva da Literatura e da História. No diálogo resultante dessa transposição, o artefato analisado é delineado sob pontos de vista plurais. Willi Bolle, em *Fisionomia da Metrópole Moderna*, aborda, a partir de Benjamim, esse cruzamento de imagens antagônicas - um método de “técnica de montagem” baseado na técnica do cinema - em prol da construção de um contexto capaz de revelar confrontos e intersecções de experiências e interesses, ainda que contraditórios, relacionados ao espaço da cidade. (Cf. BOLLE, Willi, *Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*, SP: Edusp, 2000).

³⁵⁴ RIO, J. do “A alma encantadora das ruas”. RJ: Simões, 1952, p.66 *apud* RODRIGUES, A. *João do Rio: a cidade e o poeta. Olhar de flâneur na belle époque tropical*. RJ: FGV, 2000, p.93.

³⁵⁵ RIO, J. do “Pall-Mall Rio: o inverno carioca de 1916”, RJ: Villas, 1917, p.9 *apud* RODRIGUES, A. *Op. cit.*, p.120.

³⁵⁶ RODRIGUES, A. *Op. Cit.*, p.120.

³⁵⁷ Nas palavras de João do Rio:

“Oh ! O Automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão, e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. Que idéia fazemos de século passado? Uma idéia correlata à velocidade do

do capital; suporte fundamental do individualismo moderno, fomentador de diferenças, reafirmador de distâncias sociais e da sensação de pertencimento a uma coletividade imaginária – “universal”³⁵⁸. De acordo com o pesquisador, “[no século XIX] o Rio de Janeiro já era conhecido como a cidade do excesso de velocidade, com os carros novos rodando pelas vielas a galope”³⁵⁹. No início do século XX, o Rio de Janeiro tornar-se-ia a cidade do automóvel³⁶⁰. Enquanto a população suburbana aglomerava-se para pegar os bondes e trens, disponíveis em número insuficiente para a imensa demanda³⁶¹, um número cada vez maior de vias eram abertas e adaptadas aos automóveis na cidade, revelando um cenário anacrônico no qual a mera inserção de novos elementos não bastava para que fosse obtida a “eficácia” moderna³⁶².

Extremamente polêmicas foram as transformações necessárias para viabilizar a utilização de automóveis no Rio de Janeiro. A abertura do Passeio Público para o trânsito desse meio de

cavalo e do carro (...) Que idéia fazemos de ontem? Idéia de bonde elétrico, esse bonde elétrico que deixamos longe em dois segundos. O automóvel fez-nos ter uma apurada pena do passado. Agora é correr para frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa, escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar, no amanhã que se pode alcançar agora. Por isso o Automóvel é o grande tentador. Não há quem lhe resista” (RIO, J. do “Vida Vertiginosa”. RJ: Garnier, 1911, p.9 apud RODRIGUES, A. *Op. cit.*, p.58).

³⁵⁸ GIUCCI, G. *A vida cultural do automóvel. Percursos da modernidade cinética*. RJ: Civilização Brasileira, 1994, p.13-19.

³⁵⁹ GIUCCI, G. *Op. cit.*, p.49.

³⁶⁰ Nas primeiras décadas do século XX houve um aumento assombroso de automóveis no Rio de Janeiro. Em 1903, licenciaram-se, pela primeira vez, 6 veículos a motor; em 1905, 12; em 1906, 66; em 1911, 1.239; em 1912, 2.402; em 1917, 2.313. Entre 1923 e 1926 foram licenciados 34.095 automóveis (*Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos da cidade*, RJ/SP: Distribuidora Record, 1965). Em 1920 o Presidente Epitácio Pessoa assinou o primeiro decreto autorizando a *Ford Motors Company* a se instalar no país para a produção do “Ford Bigode” (Ford modelo T) brasileiro (GIUCCI, G. *Op. cit.*, p.97).

³⁶¹ Devido à falta de transportes, passa a ser extremamente recorrente o atraso dos moradores dos subúrbios no horário de serviço. A situação fica tão insustentável que a União dos Empregados do Comércio (UEC) dirige um apelo às diretorias da Light, da Central do Brasil, da Leopoldina e da Cantareira, explicitando os contratempos causados à classe com a falta de transportes. Também foi sugerida a criação de dois ou três vagões nos trens somente para as senhoras, dessa forma seria evitada, de acordo com a UEC, “a concorrência que lhes fazem milhares de homens no assalto aos lugares para a cidade” (*A Noite*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1922, p.1). Em 1920, também se abordava o problema:

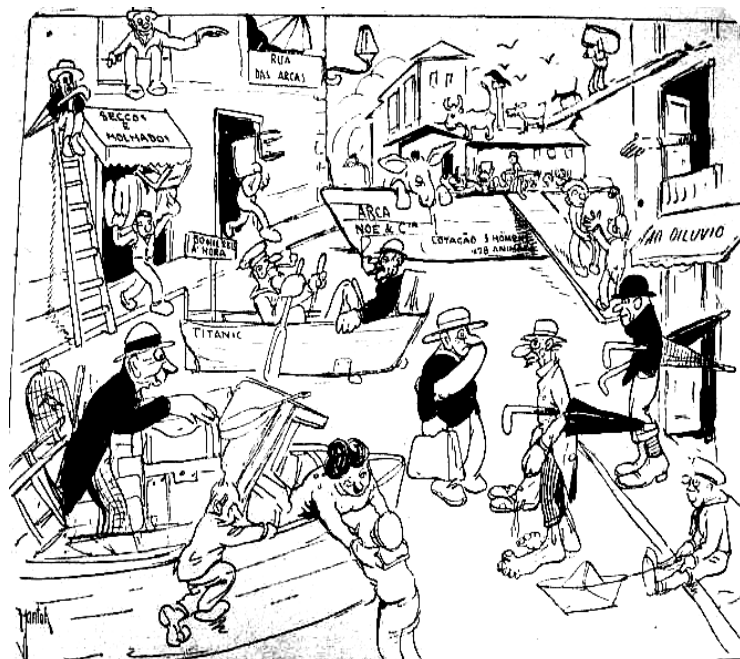
“Ao lado da escassez de transportes há o risco diário de vidas na temeridade dos passageiros escravizados pelo horário que tomam lugar seja onde for, apinhando-se pelas plataformas. O interior dos trens é, como é bem de ver, de atmosfera irrespirável que em todos os recantos, espremidos, vão passageiros de todas as classes e idades. Esse fenômeno, aliás, não é recente (...) Não é, pois, de causar estranheza, antes é muito natural, que tome aspecto de extrema gravidade para a Central a obrigação de atender às exigências do intenso serviço suburbano. (...) Em 1917 o movimento de passageiros foi de 27.048.256; em 1918, atingiu ele a 28.368.729 e em 1919, elevou-se a 32.697.980 (...)” (*A Noite*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1920, p.1)

³⁶² CHOAY, F. *Op. cit.*, p.20.

transporte, em janeiro de 1921, foi recebida com indignação, conforme aponta o trecho publicado no periódico *A Noite*:

“Ninguém queria acreditar, apesar dos protestos que se multiplicavam por toda parte, apesar das notícias e dos comentários (...), na idéia vesana do Sr. Prefeito de entregar o Passeio Público à fúria dos automóveis e ao sobressalto o coração das famílias pobres, cujas crianças vão espairer nas alamedas mandadas rasgar pelo Vice Rei (...). Pois seria possível que um jardim tão cheio de tradições (...) fosse aberto ao vai e vem dos automóveis trepidantes? Ninguém queria acreditar, mas a verdade aí está de pé (...) e os automóveis lá andam, como na avenida Beira Mar ou na Atlântica(...). Esta pobre cidade do Rio de Janeiro ainda acaba desaparecendo ao *pereat* de seu extraordinário prefeito. S. Ex. parece viver completamente alheado dos sentimentos do nosso povo, dos seus desejos, de suas inclinações e preferências.”³⁶³

Expostas através de periódicos diversos, as críticas ao descaso das instituições e grupos sociais dominantes, em relação às necessidades da população menos favorecida da então capital federal, traziam ainda freqüentemente à tona o problema das enchentes, da falta de habitação e da deficiência nos serviços públicos, situações que atingiam diretamente as multidões segregadas entre as décadas de 1910 e 1920:



Costumes cariocas — Prenúncio de próxima chuva — Preparativos.

(“Costumes Cariocas – Prenúncio de Próxima Chuva – Preparativos”,
Dom Quixote, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1922, AEL)

³⁶³ *A Noite*, Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1921, p.1.

A publicação da charge destacada acontece em abril de 1922, entretanto o texto abaixo, escrito por Lima Barreto para o *Correio da Noite* de janeiro de 1915, confirma que o problema das enchentes é antigo:

“As chuvaradas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro inundações desastrosas (...) Essas inundações causam desastres pessoais lamentáveis (...) De há muito que a nossa engenharia municipal se devia ter compenetrado do dever de evitar tais acidentes urbanos (...) O Rio de Janeiro, da Avenida, dos *squares*, dos freios elétricos, não pode estar à mercê das chuvaradas (...) O prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descuidou completamente de solucionar este defeito do nosso Rio. Cidade cercada de montanhas e entre montanhas, que recebe violentamente grandes precipitações atmosféricas, o seu principal defeito a vencer era esse acidente das inundações. Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social”.³⁶⁴

Lima Barreto critica o projeto modernizador republicano. Ao denunciar a situação dos marginalizados, o escritor evoca a cidade “de fachada”, calcada na aparência, dominada por um forte processo de desagregação de espaços e modos de vida, respaldado pelo exercício do poder.

Em 1920, o Rio de Janeiro tinha 1.157.873 de habitantes: de cada 100 habitantes, 31 habitavam os subúrbios e 69 o centro da cidade³⁶⁵. O então diretor da Diretoria Geral de Estatística, Dr. Bulhões de Carvalho, afirmou na época que em 1872, a relação era de 16,68% de população suburbana para 83,32% de população central da cidade. Em 1890, a porcentagem subiu para 17, 78%; em 1906, atingiu 22, 60% para no ano de 1920 alcançar a citada porcentagem de 31%³⁶⁶.

O aumento populacional dos subúrbios, diretamente relacionado com o desenvolvimento da cidade, refletia as contradições político-econômicas existentes no país e foi evidenciado pela

³⁶⁴ LIMA BARRETO, A., “As Enchentes”, *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 19 de Janeiro de 1915, IN: LIMA BARRETO, A. H., *Toda crônica*, Beatriz Resende e Rachel Valença (orgs.), RJ:Agir, 2005, p.159

³⁶⁵ Como se observa no trecho:

“A história da urbanística moderna é marcada pela luta dos trabalhadores pelo direito à cidade (...) mas também pela criação de modos de morar confinados, em vilas operárias, conjuntos de habitação social, subúrbios-jardins ou condomínios fechados, microenclaves urbanos que são a expressão físico-territorial da segregação social e das profundas separações que atravessam a cidade moderna entre o local de trabalho e o local de moradia, entre centro e periferia, entre público e privado.” (BRESCIANI, M. S. “Cidade, cidadania e imaginário” In: SOUZA, C. F. e. PESAVENTO, S. J. (orgs), *Op. Cit.*, p.99.)

³⁶⁶ *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1921, p.1.

forma urbana que a capital da República adquiriu nestas duas primeiras décadas do século XX³⁶⁷. Sob o impacto do processo modernizador, tutelado pelo Estado, transparecem cada vez mais as imagens de um universo social e espacialmente estratificado; “a deterioração do antigo se converte no único indício quantitativo do progresso”³⁶⁸.

Os estudos de LeFebvre trazem a aplicação da análise marxista da sociedade capitalista ao fenômeno urbano, por uma perspectiva teórica que tornasse possível identificar os fatores que compõem o fato urbano e explicar as desigualdades sócio-territoriais. Em *A cidade do capital*, o filósofo afirma: “a maneira como é satisfeita a necessidade de abrigo é um critério indicativo do modo como são todas as necessidades”³⁶⁹. Fruto do desenvolvimento capitalista – que materializa no espaço da cidade os processos de trabalho – a crise das habitações populares no Rio de Janeiro torna-se notória no século XIX – fortalecida pelo ao afluxo da população para as cidades, aumento dos aluguéis e más condições de habitação dos trabalhadores – e adentra o século XX sem apresentar, a rigor, qualquer sinal de enfraquecimento. Pouco antes do início da década de 1920, o problema alcançou patamares críticos e estava, de acordo com um periódico da época, “ameaçando a saúde pública e a tranqüilidade social”³⁷⁰.

A permanente escassez de casas e o aumento espantoso dos aluguéis agravou a situação das classes proletárias. Algumas iniciativas relacionadas à construção de casas populares foram tomadas, porém sem muito sucesso – a exemplo da Vila Marechal Hermes³⁷¹. Em 1920, engenheiros consideraram a construção de vilas operárias “desastres que assumirão hoje [em 1920] proporções incríveis dado o preço do material e da mão de obra”³⁷². De acordo com um deles:

“(...) A verdade é que, por enquanto, ninguém pode construir casas com lucro, sendo preferível o emprego do capital em apólices. Além disto, não é preciso lembrar que nenhum funcionário está em condições de pagar o aluguel de uma casa correspondente ao capital empregado na construção (...) O melhor meio de

³⁶⁷ Entre 1914 e 1918 o crescimento industrial do Rio foi extremamente benéfico, atraindo uma grande demanda de trabalhadores para a cidade e auxiliando no aumento populacional dos subúrbios. Na década de 1920, as bases para a formação da Área Metropolitana do Rio de Janeiro - de estrutura urbana dicotômica; servindo as classes mais favorecidas e deixando a periferia carente da ação estatal - estavam lançadas. (ABREU, *Op. cit.*, p. 82)

³⁶⁸ MENDOZA, E., 1987, p.168.

³⁶⁹ LEFEBVRE, H, *A Cidade do Capital*, RJ: DP& A, 1999, p.21

³⁷⁰ *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1920, p.1

³⁷¹ Em maio de 1914 o governo carioca inaugurou a Vila Marechal Hermes, um conjunto inacabado de 170 habitações para o proletariado, com área para a construção de uma escola, um quartel de polícia, creche, etc. Entretanto, a maior parte dessas obras não foram concluídas impedindo, pois, a ocupação das casas.

³⁷² *A Noite*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1920, p.1

se resolver a crise de habitação não é gastar rios de dinheiro com construtora, mas apenas fiscalizar o comércio de material de construção. É ali que está a principal, se não, a única causa de todo o mal de que se queixa a população”³⁷³.

Assim, sugeria-se ao governo deixar de discutir a possibilidade de criar casas economicamente mais acessíveis para discutir o barateamento do material de construção.

Enquanto as conversas em torno de projetos e propostas para amenizar o problema da habitação se arrastavam durante meses nas salas dos governantes, nos subúrbios, o amontoado de locatários presente em cada uma das poucas habitações existentes padecia com a falta de abastecimento de água, luz e esgoto³⁷⁴. A deficiente coleta de lixo agravava ainda mais a situação, colaborando com o acúmulo de entulhos e resíduos em decomposição no meio das ruas, desprendendo odores e favorecendo a proliferação de moléstias.

A coluna “Queixas do Povo”, considerada *“uma das raras fontes históricas do Rio de Janeiro da Primeira República que transmite com razoável pureza a voz do povo, inclusive do povo analfabeto (...) [traduzindo] com fidelidade os sentimentos de parcela da população sobre seus problemas cotidianos (...)”*³⁷⁵, recebe no início dos anos 1920 uma enxurrada de reclamações sobre o serviço de limpeza e saúde pública nas áreas pobres da cidade. Destacamos aqui duas delas:

“Os moradores da rua Sergipe, Pará e Paraíba em São Cristóvão, queixam-se de que o lixeiro por ali não passa para a retirada diária do lixo das casas particulares. Esse fato, merecedor de reparos, deve ser tomado em consideração pelas autoridades competentes”³⁷⁶.

“Há na rua Miguel de Frias nº32 um beco que está necessitando da visita das autoridades da saúde pública. O tripeiro ali instalado e até o quitandeiro atiram para esse beco os restos dos miúdos e das ervas transformando-o em uma sapucaia intolerável. Os moradores vizinhos e mesmo os transeuntes sofrem extraordinariamente com o fato devido ao mal cheiro que exala ali”³⁷⁷

O “abrigo”, a habitação, se tornou um dos maiores dramas populares do Rio de Janeiro nos anos 1920³⁷⁸, momento em que uma política de fomento às construções urbanas – aliada à

³⁷³ Idem.

³⁷⁴ A Noite, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1920, p.1

³⁷⁵ SILVA, E. *As queixas do povo*. RJ: Paz e Terra, 1988, p.18.

³⁷⁶ “QUEIXAS do Povo”, *Jornal do Brasil*, 19 de março de 1922, p.10.

³⁷⁷ “QUEIXAS do Povo”, *Jornal do Brasil*, 29 de janeiro de 1922, p.12.

³⁷⁸ De acordo com Benchimol (1990), as políticas habitacionais relacionadas às populações proletárias, no Rio de Janeiro dos anos 1920, resumiam-se à busca pela sua eliminação ou à transferência dos pobres para locais distantes

especulação – liderada pelas minorias economicamente favorecidas, começava a se desenhar nas áreas valorizadas da cidade.

Ao relacionar estilo de vida urbano com modernidade, Velho destaca: “*são faces do mesmo fenômeno de complexificação e diferenciação da vida social, cujas principais características são a não linearidade e a grande autonomia de mundos e domínios específicos*”³⁷⁹.

Às vésperas da celebração do Centenário da Independência do Brasil, a cidade em processo de “modernização” – marcada pela imposição da racionalização e pela dominação das elites sobre o espaço urbano – apresenta as contradições das relações traçadas a partir da apropriação privada dos bens produzidos socialmente³⁸⁰. As construções e destruições que permitiram o aumento quantitativo de variáveis na vida do habitante da cidade, paradoxalmente negavam-lhe o aumento qualitativo destas mesmas variáveis. Para Carvalho M., “*o progresso, entre nós, como fachada, (...) não integrava, não incorporava as massas, não condicionaria, portanto, a experiência dos homens a uma ética social de caráter universalista*”³⁸¹.

Expulsos das áreas valorizadas, os reais construtores se refugiam como podem nos subúrbios, nos morros, onde o investimento das classes dominantes é praticamente nulo. Em meio às alagações, ao esgoto a céu aberto, aos desabamentos, à dificuldade em obter água potável, iluminação e transporte, o proletariado se estabelece e ajuda a construir o contraponto aos “traços de renovação” observados em algumas partes da cidade.

No final dos anos 1920 – quando surgem tratados e manuais de urbanismo e se formam, no Rio de Janeiro e em São Paulo, grupos de engenheiros interessados em divulgar a nova ciência, bem como a sua importância para o país³⁸² – o urbanista Francês Alfred Agache desenvolveria o primeiro grande plano urbanístico para o Rio de Janeiro, “Plano de Extensão, Remodelação e Embelezamento”, tendo como foco a região do Castelo. Até então, a cada governo, um novo projeto de mudanças era colocado em prática, não necessariamente dando

do centro da cidade, onde não pudessem ser vistos. O autor afirma que a pobreza era freqüentemente associada a doenças e à imoralidade.

³⁷⁹ VELHO, G. “Estilo de vida urbano e modernidade”. In: *Estudo Históricos – Cultura e História Urbana*, RJ: Editora da FGV, nº16, julho/1995, p.232.

³⁸⁰ LOJKINE, J. *O Estado capitalista e a questão urbana*. SP: Martins Fontes, 1981, p.121.

³⁸¹ CARVALHO, M., 1994, p.41.

³⁸² PECHMAN, R. e RIBEIRO, L. (orgs), *Op. cit.*, p.15.

continuidade àquele realizado no governo anterior, porém priorizando, em sua maioria, as áreas mais valorizadas da capital republicana³⁸³.

O “palco”, no qual se transforma o Rio de Janeiro para o evento de 1922, já vinha sendo cuidadosamente preparado desde o início do século XX para expor e encobrir traços distintivos da cidade modernizada.

3.2 Sob a cidade palco, o Morro do Castelo: “E o Rio Moderniza-se...”³⁸⁴



“Arranjando a casa. A Cidade – Tratem de arrumar muito bem a sala de visitas. O que houver de velho e sujo vão pondo nos outros quartos e no quintal... / Os Criados – E teremos o cuidado de não mostrá-los às visitas”,
Dom Quixote, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1922, AEL)

“Ao assumir o cargo de prefeito do Distrito Federal, em 8 de junho de 1920, iniciei meu discurso de posse com as seguintes palavras: ‘pela primeira vez aceito uma posição oficial, porque nunca quis nem quero ser político: venho,

³⁸³ “A (...) cidade cresce ao acaso, sem obediência a um traçado (...) Cada prefeito mexe num bairro sem pensar nos outros (...) esquecendo a obra do seu antecessor” (A Noite, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1920, p.1).

³⁸⁴ “E O RIO moderniza-se...”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1921, p.4.

portanto, para administrar' (...) O meu antecessor informava, em sua mensagem ao conselho de 1º de junho, existir um 'déficit' no exercício de 1919 (...) e me indicará implicitamente, desde logo, a impossibilidade de realizar, com os recursos extraordinários da municipalidade, qualquer coisa digna do Centenário de nossa Independência, que devíamos comemorar. E, entretanto, nessa mesma mensagem de 1 de junho de 1920 , pg 7, se dizia: 'Para combater o governo, tem-se procurado impressionar a opinião pública, descrevendo, à falta de argumento convincente, o suposto ridículo de chegar-se à data do Centenário sem melhoramentos materiais que atestem o nosso progresso ou o destaque criado por grandes obras , das que recomendam e perpetuam os nomes dos administradores'. Essa não era a opinião somente daqueles que combatiam o governo, mas a opinião geral, e especialmente de quase toda a população da nossa capital; e prova melhor não se poderia ter do que lendo o que os jornais, a uma voz, publicaram ao me ser confiada a administração da municipalidade.(...). (...) Quando, referindo-me às obras que resolvera executar, disse que: 'o rumo a seguir é tanto mais indicado, quanto nos devemos preparar para comemorar o Centenário da Independência; e eu não vejo que melhor forma possamos dar a essa comemoração do que realizando obras de saneamento , de instrução, de assistência, de embelezamento, que , completadas com uma Exposição Internacional no próprio local em que estejamos realizando as obras do arrasamento, possam mostrar ao estrangeiro, que ainda não nos conhece, de quanto somos capazes'”³⁸⁵.

Com as palavras supracitadas, Carlos Sampaio introduz uma reunião de depoimentos, publicados em 1924, através dos quais descreve e justifica seus principais feitos enquanto prefeito do Distrito Federal (1920-1922). Os principais planos da gestão de Carlos Sampaio estiveram relacionados ou foram direcionados ao embelezamento da capital republicana, com o propósito de torná-la adequada para receber a primeira Exposição Internacional brasileira e seus visitantes. De acordo com Motta, pretendia-se construir “um *locus* de modernidade (...)” ³⁸⁶, de forma que esse *locus* serviria não apenas de modelo para o resto do país como exibiria a imagem da “nova nação brasileira” no exterior. Elites e governantes planejavam trazer à tona, através do “palco urbano”, um ambiente capaz de sustentar e corroborar aqueles valores e ideais evocados no espetáculo da Exposição de 1922. Das ações realizadas, o desmonte do Morro do Castelo foi demasiado polêmica e extremamente marcante – no pós década de 1920, o memorável acidente geográfico passa a ser mais lembrado, inclusive, que o próprio certame de 1922. As discussões em torno da eliminação do Castelo, entretanto, são antigas, como apontam Fridman e Menezes de Moraes:

³⁸⁵ SAMPAIO, C. *Memória Histórica. Obras da Prefeitura do Rio de Janeiro - 8 de junho de 1920 a 15 de novembro de 1922*, Lisboa: Lumen-Empresa Internacional Editora, 1924, p.1-3.

³⁸⁶ MOTTA, M., 1992, p.116.

“Com várias construções oficiais, religiosas e residenciais erguidas ao longo de suas íngremes ladeiras e ruelas, o Morro do Castelo sempre sofria a ação das águas das grandes chuvaradas cariocas como as que ficaram conhecidas como ‘Águas do Monte’, no ano de 1811, que derrocaram uma de suas abas, destruindo diversas casas e matando seus moradores, o que sempre reforçava a idéia do desmonte do Morro. Outros desmoraamentos posteriores e estudos que visavam uma melhoria da higiene e da ventilação da cidade, acabaram por validar a tese de que o Morro do Castelo era um obstáculo para o progresso do desenvolvimento urbano e da modernização da cidade”³⁸⁷.

Na primeira década do século XX, o morro sofreu alguns cortes para a construção da Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, e para as construções da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e do Supremo Tribunal Federal; porém, apesar de todas as especulações sobre um possível desmonte, nenhum governante conseguiu dar cabo ao outeiro. Em 1920, em decorrência da proximidade com a Avenida Rio Branco, a região do Castelo passa a ser a área de maior valorização do solo da cidade. A partir de então, “*era preciso eliminá-lo não apenas em nome da higiene e da estética, mas também da reprodução do capital*” de acordo com Abreu³⁸⁸.

Ao analisar a reforma de Paris lançada por Napoleão III, Mariani aponta o “vetor da catástrofe” como aspecto facilitador das transformações radicais na cidade. O arquiteto acredita que:

“com a idéia da catástrofe não se explica a necessidade da modernização da cidade; o que se diz é para acalmar a todos, dado que todos estão de acordo em que é necessário transformar a cidade porque senão haverá uma nova catástrofe do ponto de vista higiênico, sanitário. Assim, a falsa idéia de catástrofe é utilizada para obter o consenso público sobre os grandes trabalhos que são executados (...)”.

Na França de Napoleão III, existiam milhares de mortos de tuberculose por ano. Para Mariani, “*isso é uma catástrofe, que é utilizada para introduzir uma nova forma de arquitetura, uma nova forma de debates que não produza polêmicas, mas que produza tanto bairros novos, tantas intervenções que possam ser consideradas científicas e neutras*”³⁸⁹.

³⁸⁷ FRIDMAN, S.; MENEZES DE MORAES, R., 1999, p.3.

³⁸⁸ ABREU, M. *Op. cit.*, p.76.

³⁸⁹ MARIANI, R. “Patrick Geddes e a presença da história no projeto urbano”. In: *O Direito à Memória. Patrimônio Histórico e Cidadania*, SP: DPH, 1992, p.62-65.

No Rio de Janeiro, a argumentação utilizada em torno da conquista da área do Castelo é orientada pelo que também podemos considerar “vetor da catástrofe” – guardando as devidas especificidades de Paris e do Rio de Janeiro no espaço e no tempo – construído sobre o discurso higienista e racionalista, reforçando a suposta necessidade de intervenções na cidade, conforme indica o discurso de Carlos Sampaio:

“Justamente todos os fatos que concorrem para a inigualável pujança da beleza natural das condições topográficas da nossa capital, são, também, em grande parte os que contribuem para as más condições sanitárias da nossa municipalidade (...) A nossa imensa baía, cercada dessas montanhas, constitui uma enorme bacia de evaporação, onde a ação dos raios solares facilita a formação de vapores que tendem a subir a uma posição de equilíbrio tanto mais baixa, quanto maior for a altura das paredes laterais, a que podemos comparar as montanhas circundantes. Por outro lado, essas mesmas paredes, impedindo uma fácil e necessária ventilação, fazem com que esses vapores de água, aliás saturados de todos os gases deletérios, provenientes das emanações diversas que se produzem em uma cidade, não sejam removidos e, ao contrário, desçam ao pôr do sol e se conservem constituindo a atmosfera em que respira e em que principalmente dorme mergulhada a grande população que habita o Rio de Janeiro. (...) *Ventilar a cidade e evitar a origem dos miasmas ou emanações tais são as condições, por excelência, a preencher em casos como os nossos.*

Sob o primeiro ponto de vista, a ventilação deve ser compreendida, não só a interior, como a exterior (...) devendo a exterior (...) referir-se ao alargamento e orientação das ruas e, especialmente, em relação ao Rio de Janeiro, à extirpação dos três pólipos que tanto concorrem para dificultar a respiração da nossa capital; pólipos fáceis de ser extraídos, aliás sem o perigo de reprodução, e que são formados por estas excrescência do solo sob a denominação de Morro do Senado, Morro de Sto Antônio e Morro do Castelo. Nunca é demais insistir sobre a necessidade de remoção imediata desses morros, principalmente o do Castelo, que, servindo de pára-vento a toda parte central da cidade, já impediu de dar à Avenida Central melhor orientação(...)”³⁹⁰

De acordo com Pechman e Fritsch, nas grandes cidades do século XIX:

“o combate à insalubridade impunha a ordenação do espaço urbano (...). A higienização das cidades demandava a adoção de medidas tão amplas em seu tecido urbanístico que, no fim e ao cabo, saneá-las acabava por significar reformá-las em toda a sua amplitude”³⁹¹.

³⁹⁰ SAMPAIO, C., 1924, *Op. cit.*, p.15-17, *grifo meu*.

³⁹¹ PECHMAN, S. e FRITSCH, L., *Op. cit.*, p.142.

Sidney Chalhoub, em estudo sobre Rio de Janeiro do século XIX, afirma que a Higiene se configurou uma ideologia,

“ou seja, como um conjunto de princípios que, estando destinados a conduzir o país ao ‘verdadeiro’, à civilização, implicam a despolitização da realidade histórica, a legitimização apriorística das decisões quanto às políticas públicas a serem aplicadas no meio urbano”³⁹².

Os ideais higienistas vinham servindo como base para a ação dos interventores, inspirando governantes e a elite das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX. No discurso de Carlos Sampaio, o Morro do Castelo é apontado como um dos principais problemas do Rio de Janeiro: uma ameaça à higiene, circulação e limpeza da cidade. A crítica higienista integra o pensamento modernizador que ganha corpo no espaço urbano carioca, às vésperas do centenário.

Ao Castelo, lugar de fundação da cidade, atribui-se o caráter de degradação, ruína. As possibilidades de intervenção na natureza, transformação da paisagem e rompimento com o passado vêm, então, complementar o quadro de premissas para que a almejada “metrópole moderna” viesse a se revelar: destrói-se o “vale das cinzas” e coloca-se beleza em seu lugar³⁹³. Em uma de suas crônicas, Coelho Neto dá voz à parcela da sociedade carioca favorável ao desmonte:

“Eis, pois, reduzidos à poeira todos os argumentos da tradição (...) O Morro do Castelo é um cisto no rosto da cidade, uma verruga monstro que está há muito pedindo a exérese (...) Deixemos a tradição arrepanhar molambos, entre bugigangas e cacarecos, (...) e trapos. As próprias imagens quando o tempo as reforma, para que não se tornem ridículos no altar, são lançadas ao fogo e nem por isto a religião declina e a fé esmorece n’alma”³⁹⁴.

Durante o planejamento das obras do desmonte, foram levantadas pelo prefeito da Capital Federal “quatro questões a considerar” sobre o outeiro: a do desmonte do morro; a do destino a dar à terra proveniente do desmonte e o local (onde utilizar a terra); a do sistema de transporte; a da melhor forma de arrumar as terras no aterro, protegendo-as contra o embate das águas (para tal seria preciso pensar, ainda, onde buscar o volume de pedra necessário). Não se fez qualquer menção do destino que teriam as quase 5.000 pessoas distribuídas em mais de 400 casas, além de

³⁹² CHALHOUB, S. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. SP: Cia das Letras, 1999, p.35.

³⁹³ BERMAN, M., 1987, p.341.

³⁹⁴ NETO, C. “O Morro do Castelo”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1920, p.1.

edifícios públicos, religiosos e de caridade existentes no morro³⁹⁵. Boa parte desta população apenas reforçaria os índices indicativos da crise da habitação. Por outro lado, completadas com uma exposição internacional no próprio local do desmorte, as obras do arrasamento, nas palavras de Carlos Sampaio, valorizariam a capital: “*Não seria esse o meio mais econômico e melhor de comemorar o nosso Centenário, tanto mais quanto a Exposição, sem despesa para o município, daria lugar à construção de Palácios e acabaria com o bairro infecto da Misericórdia, valorizando assim ainda mais a nossa bela capital?*”³⁹⁶.

Os banqueiros Brais & C^a de New York ofereceram um empréstimo para a demolição do morro em troca de direitos sobre a execução técnica dos serviços de arrasamento e sobre a organização dos terrenos conquistados. As obras foram iniciadas em meados de julho de 1921 com dois velhos escavadores e homens usando carroças - nesse período a prefeitura desapropriava as primeiras casas do morro. Em dezembro de 1921, a administração das ações no Morro do Castelo passou para a firma *Leonard Kennedy* sob chefia do engenheiro Alex Chisholm³⁹⁷. Com o progresso do trabalho, foi preparada uma faixa com linhas férreas para seis locomotivas que junto a cinquenta carros e quatro escavadeiras a vapor importadas de Berlim, auxiliaram nas obras do desmorte a seco. Na parte do morro localizada em frente à baía, realizou-se o desmorte hidráulico, um processo moderno e de resultados rápidos, possível naquela ocasião por meio de bombas montadas junto ao mar e com ramificações espalhadas pelo morro – a intenção era diluir na água a maior quantidade possível de terra.

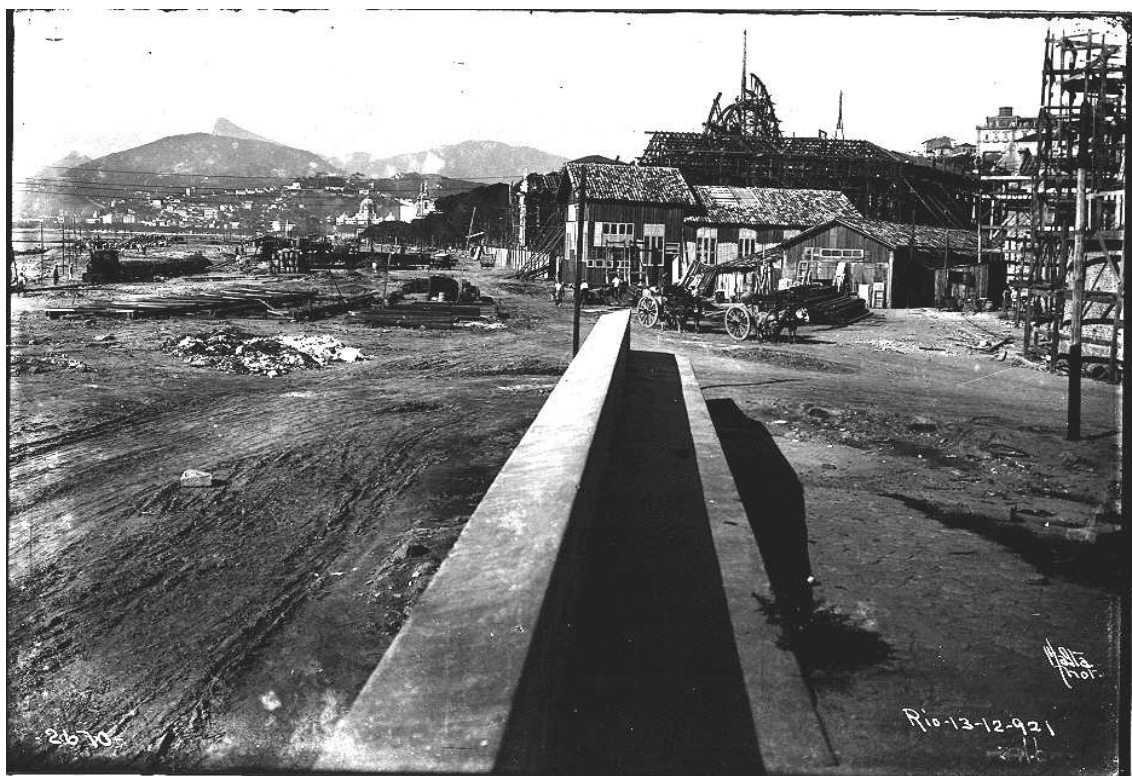
³⁹⁵ Leme acredita que:

“ (...) o urbanismo só fazia sentido se se apresentasse como um saber, como um corpo teórico cujas intervenções potencializassem, na cidade, as articulações apontadas. E, nas suas origens, ele foi isso(...). Purificado das questões sociais, entre nós o urbanismo nasce nos anos 20, entre os estertores da derrubada de um muro (o Castelo) e os exageros de um plano mirabolante” (LEME, M. “A formação do urbanismo como disciplina e profissão: São Paulo na primeira metade do século XX”, In: RIBEIRO, L.C. de Q.; PECHMAN, R. (orgs.) *Op. Cit.*, p. 358).

³⁹⁶ SAMPAIO, C., *O Arrazamento do Morro do Castelo*, RJ:Typografia da S. A. Gazeta da Bolsa,1925, p.7

³⁹⁷

“As obras do arrasamento do morro do Castelo (...) têm sido dirigidas e fiscalizadas pela Comissão de Obras Novas da Prefeitura do Distrito Federal. A administração estrangeira (...) não fez estudos, nem organizou os projetos essenciais dos serviços; limitou-se à exclusiva execução dos planos e projetos elaborados pela prefeitura (...). É evidente (...) que não era necessário à execução técnica dos serviços de arrasamento do morro do Castelo o concurso da engenharia estrangeira. Todos sabem que ela, no caso, decorreu de uma obrigação do empréstimo. Foi aceita por contingência, embora perfeitamente dispensável do ponto de vista técnico” (“Memória do Engenheiro Pio Borges”. In: SAMPAIO, C., 1924, *op. cit.*, p.67).

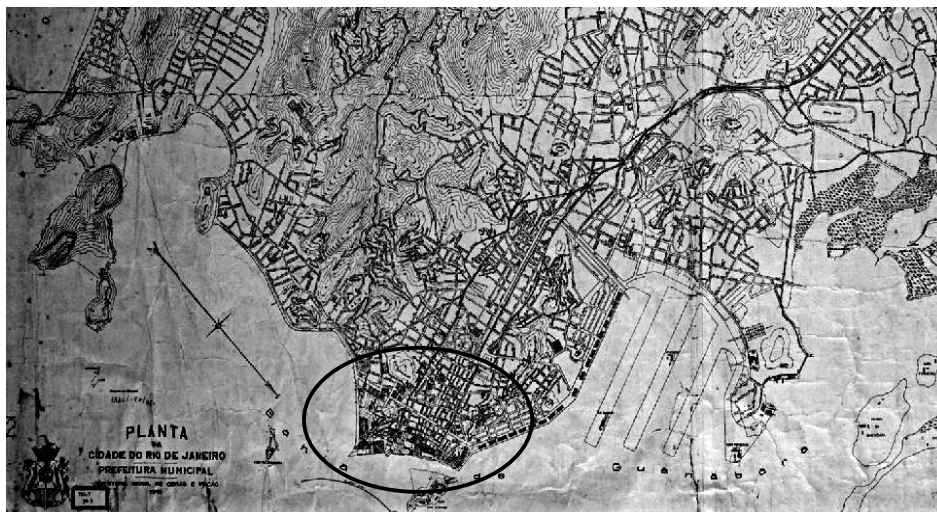


(Aterramento da Praia de Santa Luzia, Malta, 13 de dezembro de 1921, AGCRJ)

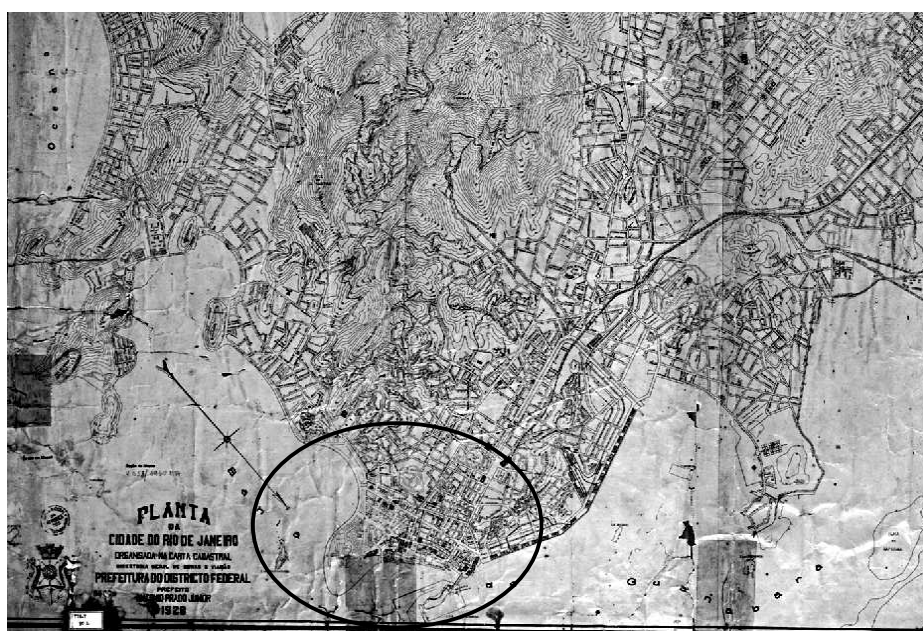


(Praia de Santa Luzia aterrada; pavilhões sendo construídos, vista aérea da ponta da exposição, Jorge Kfuri, SDM)

Com a matéria do outeiro, aterrou-se a enseada Glória-Santa Luzia e o local onde seria realizada a Exposição do Centenário ganhou forma. Pedras do Morro da Viúva, do Morro da Urca e até mesmo de Niterói foram trazidas para os molhes, utilizados como proteção contra a ressaca na região do certame. O cais foi construído nesta mesma área logo após a preparação do terreno que receberia a exposição.



(Em destaque a região antes do aterramento da enseada Glória-Santa Luzia. *Planta da Cidade do Rio de Janeiro. Prefeitura Municipal. Diretoria Geral de Obras e Viação, 1915, AN).*



(Em destaque a região após o aterramento da enseada Glória-Santa Luzia. *Planta da Cidade do Rio de Janeiro. Organizada na carta cadastral. Diretoria Geral de Obras e Viação. Prefeitura do Distrito Federal, 1928, AN).*

Os admiradores da obra do prefeito estavam orgulhosos de ver o Rio mais próximo de uma imagem idealizada da cidade; porém, a reação contrária ao desaparecimento do Castelo ganhou proporções cada vez maiores, sendo continuamente noticiada. Sampaio C. aponta:

“(...) eram, todos esses outros tantos problemas que faziam nascer discussões intermináveis e sugestões das mais curiosas e sem alcance prático, se não fosse a resolução firme que tomei de não ler jornais, para que não falhasse mais uma vez a demolição do morro e pudesse ser executada a grande obra, como eu tinha imaginado”³⁹⁸.

Os ideais urbanos da *Belle Époque* carioca ficaram desgastados após a Primeira Guerra Mundial. De acordo com Motta, “*concepções diferentes (...) foram marcando presença no panorama intelectual, concretizando uma reviravolta nas idéias que se afirmou com força no início dos anos 1920*”³⁹⁹. Alguns setores da sociedade rejeitaram as demolições e o progresso técnico, colocando-se a favor da manutenção de elementos na cidade que fizessem referência à natureza e às tradições, como podemos ver nas idéias expostas em trechos de uma discussão travada entre o médico José Mariano e o arquiteto Morales de Los Rios:

“ (...) ‘O que é velho não nos merece o menor acanhamento, queremos uma cidade nova, garrida pela forma, sem arte, sem caráter próprio, sem lógica, porém nova. Por toda parte destroem-se os vestígios do passado (...) raspam-se pedras, esfolam-se as fachadas das Igrejas, pinta-se o bronze, lavam-se as estátuas para ficar ‘novo’, segundo a expressão em voga’ (...). Era assim que falava num círculo de intelectuais o sr. José Mariano Filho, apaixonado das manifestações de nossa arte antiga, do nosso patrimônio artístico e tradições: ‘Antes do sentimento de cultura artística intervir em favor da conservação da arte antiga, o simples espírito de tradição, que é a própria consciência da alma popular, tinha cercado de piedoso respeito os velhos monumentos do passado (...) O antigo colégio dos jesuítas, no Morro do Castelo, contra cuja destruição eu me insurgi, ruiu por terra sem que se tivesse cumprido a solene promessa feita pelo Sr. Morales de Los Rios, de que a Sociedade Central de Belas Artes estava se documentando de todos os seus pormenores para dedicar-lhe uma completa monografia (...) Da promessa, apenas nos resta uma fotografia tirada no limiar do velho templo no dia em que os arquitetos davam início ao piedoso trabalho’”⁴⁰⁰.

³⁹⁸ SAMPAIO, C. Op. cit., p.18.

³⁹⁹ MOTTA, M., Op. cit., 1992, p.61.

⁴⁰⁰ A Noite, Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1922.

Em sua resposta, Morales de Los Rios afirma:

“Já disse que o Sr. José Mariano Filho sempre aparece ‘indignado’ quando trata de tais assuntos; (...) mas não é unicamente ‘ele’ o Sr. José Mariano, que se indigna contra tais esbanjamentos do patrimônio artístico e tradicional do Brasil; somos em maior número os que merecemos formar nas falanges da mesma cruzada – em que o Sr. José Marianno acredita estar sozinho (...) O Sr. José Mariano fala do que não sabe. (...) Quanto ao que me diz respeito a coisa vai além. O Sr. José Mariano Filho se engana em gênero, número e caso. Não cumprida foi a sua promessa da ‘Liga Estética da Cidade’. Eu que prometi, cumpri. Não é uma fotografia, são quarenta e duas, que reuni dos restos do morro do Castelo, e das suas passagens arqueológicas, além de quinze croquis meus e mais do duplo dos meus colegas da Sociedade Central dos Arquitetos, além de outros levantamentos topográficos que fiz (...) sem auxílio de ninguém nem remuneração alguma. A esses documentos gráficos acompanha uma monografia da minha lavra (...). Outras coisas das palavras do Sr. Mariano Filho poderia comentar mas não me dizem respeito. Francamente: o Sr José Mariano Filho me lembra aquele infante da Espanha, que passava a vidazinha a berrar por brinquedos, que, para contentá-lo, lhe traziam de todos os feitiços, até que um desesperado palaciano lhe perguntou: ‘Mas afinal, que brinquedo quer V. Alteza que o satisfaça?’. ‘Eu quero – replicou este, um brinquedo que não se encontre para eu berrar sempre’⁴⁰¹.

José Mariano se faz ouvir novamente:

“Quando o Prefeito Carlos Sampaio, abusando daquele sagrado direito de cometer arbitrariedades (...) investiu contra a cidade indefesa, profanando o túmulo de seu fundador, arrasando jardins, demolindo igrejas, suprimindo logradouros, ou abatendo árvores seculares, apoiou-se (...) no prestígio da Sociedade Central de Arquitetos, que tornou-se, de então por diante, sua cúmplice e colaboradora exclusiva nas obras suntuosas da Exposição do Centenário”⁴⁰².

A discussão entre Mariano e Morales de Los Rios revela nas entrelinhas detalhes dos olhares de arquitetos e “tradicionalistas” sobre a necessidade de preservação do patrimônio brasileiro. Era presente naquele momento o desejo de defender, em suma, elementos considerados “originais” – tradicionais – do Brasil. Entretanto, até então, não haviam sido profundamente discutidas possíveis normas e/ou estratégias para uma efetiva regulamentação e preservação de prédios, monumentos naturais ou objetos existentes no país – somente na década de 1930, como consequência das discussões travadas no decorrer dos anos 1920, é que surge no Brasil primeiro órgão voltado para a preservação do patrimônio. O cenário carioca do início dos anos 1920, a subjetividade, indefinição e falta de amparo legal em relação ao que deveria ou não

⁴⁰¹ *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1922.

⁴⁰² *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1922.

ser preservado favorecia, de certa forma, desmontes, demolições e o livre domínio do capital financeiro sobre o espaço urbano.

O Rio se transformava para atender às expectativas da sua elite, mas a cidade oferecia contrastes evidentes. O certame de 1922 fora organizado para apresentar, entre outros aspectos, a capital da República como retrato de uma civilização progressista incorporada à ordem industrial e urbana⁴⁰³ e as ações realizadas em função da Exposição Internacional do Centenário viriam confirmar o enorme impacto que o evento teve como processo de intervenção no plano da cidade do Rio de Janeiro. Porém, a modernização, durante a gestão Carlos Sampaio, envolvia a valorização do espaço urbano pela disciplinarização, embelezamento e pelo desenvolvimento de determinadas áreas da cidade. Assim, os sinais de pobreza, estagnação e/ou de “maus costumes” somente eram ponderados quando presentes nas áreas valorizadas e, de alguma forma, relacionadas aos festejos, prioridade do prefeito. As ações executadas sobre a urbe carioca do início do século XX vieram imbuídas de contradições:

“Três razões apresentam como convincentes os que criticam as obras do arrasamento do morro do Castelo para condenar essa obra (...) como (...) a condenação lavrada há anos, em nome da estética, pelo arquiteto francês Bouvard; a desapareição de um anteparo natural para as ruas do centro, às brisas violentas do alto mar; e o elevado custo das desapropriações e serviços técnicos de extração e remoção do material para pontos distantes, carecedores de aterro.”⁴⁰⁴

“Vai-se arrasar o berço da cidade! Vai-se destruir o Morro do Castelo! O que nos revolta, diante deste atentado contra o morro que nos defende da violência dos ventos que vêm do oceano, não é o sacrilégio contra o berço da cidade; o que nos enche de horror, não é o desrespeito ao túmulo em que jaz, naquela eminência, o luso fundador do Rio de Janeiro, o que nos encoleriza e alarma é o escândalo com que nos ameaçam as lavadeiras do morro. Sim! Expulsas do morro, as lavadeiras descerão para a avenida – e nós, que não estivemos em Tucuman, nós que nunca fizemos parte de embaixadas, nós, como qualquer embaixador – veremos lavar em público nossa roupa suja! Que horror!”⁴⁰⁵

“S. Ex. [prefeito Carlos Sampaio] quer demolir a tradição, pretende mutilar a beleza de uma cidade, sob o fundamento de ser o Castelo um verdadeiro trampolim no coração da cidade, uma mazela que nos contamina. Esquece-se, porém, S. Ex. de que para ser coerente com tais idéias deveria antes cuidar de outros atentados vivos à higiene, que aí estão (...) por onde S. Ex. diariamente

⁴⁰³ Cf. PECHMAN, R. e RIBEIRO, L. (orgs) Op. cit., p.17.

⁴⁰⁴ “O MORRO do Castelo e sua demolição”, *O Malho*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1921.

⁴⁰⁵ *Careta*, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1916 *apud* NONATO, J.; SANTOS, N. (orgs) *Era uma vez o Morro do Castelo*. RJ: IPHAN, 2000, p.224.

cruza em seu automóvel macio. Que um prefeito trate de calçar as ruas esburacadas, de atender apelos aflitivos como os que ora partem da população de certas zonas que vive, por assim dizer, asfixiada no meio de um entulho; que um prefeito procure melhorar ruas e passeios promovendo o recuo final de certas habitações que angustiam o trânsito, tornando a cidade aqui e ali defeituosa e cheia de entrâncias e reentrâncias; que ordene a limpeza ou saneamento de terrenos baldios que nos empestam. (...) Viver-se, porém, na capital da República alheado de problemas mezinhas de municipalidade de roça e um belo dia, escalando-se o Morro do Castelo, exclamar ‘agora, mais do que nunca, penso que tudo deve ser arrasado’, é francamente uma dessas inspirações que fariam desfalecer de riso se não fosse incompatível com as manifestações cômicas tudo quanto vem ferir o sentimento de uma população e acender os protestos da indignação popular, como é o caso da lembrança do Sr. prefeito, por outras tantas vezes exposta e condenada ardorosamente pelo povo carioca”⁴⁰⁶.

Além do Morro do Castelo, um dos problemas urbanos que mais atraíram a atenção de Carlos Sampaio foi o melhoramento das condições da lagoa Rodrigo de Freitas, tratado com grande solicitude. A lagoa, localizada em um dos bairros mais importantes na então capital federal, era apontada como responsável pela formação de uma zona infecciosa na cidade – principalmente devido aos pântanos de águas doces, “*focos inesgotáveis de mosquitos*”⁴⁰⁷. Embora o objetivo principal fosse sanear a área, Carlos Sampaio alegou não ser possível deixar de realizar o melhoramento completo e embelezamento desse bairro da capital. Ainda na zona sul do Rio, o prefeito aprovou as ações de alargamento da Avenida Niemeyer e a construção de uma muralha resistente às ressacas na Avenida Atlântica – as praias acompanhadas por estas duas avenidas receberam, também, obras de embelezamento.

No centro carioca, sob a direção do engenheiro Marques Porto e supervisão de Carlos Sampaio, efetuou-se a remodelação da Praça Cristiano Ottoni, localizada em frente à Central do Brasil. Conectando a Central à zona portuária, foi finalizado o túnel João Ricardo, iniciado por Paulo de Frontin em 1919. A Avenida Maracanã, que atravessa o centro da cidade ligando os bairros Tijuca e Vila Isabel, teve a sua abertura, saneamento e urbanização, em prol da diminuição do problema das inundações na região. Carlos Sampaio afirma:

“Tendo sido confiada ao prefeito do Distrito Federal a realização das obras necessárias para a Exposição, não seria perdoável que ele não tirasse para o embelezamento da cidade todo o partido possível (...) Certo de que nessa época estaria o serviço de desmonte do Castelo, aterro e construção da muralha em sua pujança de execução, e sentindo (...) a necessidade de fazer desaparecer, pelo

⁴⁰⁶ A Noite, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1920, p.1.

⁴⁰⁷ SAMPAIO, C., 1924, *Op. cit.*, p.119.

menos em parte, um dos mais infectos bairros do centro da nossa capital, (o da Misericórdia) (...) não hesitei em sugerir que fosse escolhido o bairro da Misericórdia para o local do certame (...) Sendo natural que a Exposição, que a princípio devia ser Nacional, tivesse um complemento internacional, (...) insisti para que esse critério fosse adotado. Nesse caso formaríamos um núcleo junto ao mercado novo, tendo como coração o antigo Arsenal de Guerra, e transformaríamos a antiga Avenida Wilson em avenida de acesso para a Exposição, ao longo da qual seriam construídos palácios e pavilhões dos diferentes países e que (...) tomaria a denominação de Avenida das Nações(...) A arborização, o ajardinamento, o calçamento, a distribuição de água e esgotos, todos assuntos inerentes a uma grande exposição, e ainda as condições a que deve satisfazer para beleza, conforto, segurança, facilidade de locomoção (...) tudo tem sido objeto de minucioso estudo e está sendo atendido de maneira que constituirá uma demonstração de que, no Brasil, se sabe trabalhar com presteza e habilidade”⁴⁰⁸.

Nas proximidades das áreas mais valorizadas da cidade, as desapropriações continuavam a acontecer. Uma série de edifícios vizinhos do Morro do Castelo (Rua da Misericórdia; Largo da Misericórdia; Rua do trem; Largo da Batalha; Beco da Batalha; Beco do Moura; Beco da música) foram “desapropriados por utilidade pública” em decreto referendado pelo Sr. Joaquim Ferreira Chaves, Ministro interino da Justiça⁴⁰⁹. O aumento das desapropriações somado à crise das habitações levou a sociedade carioca a questionar: onde ficarão hospedados os forasteiros no Centenário da Independência?

O periódico *A Noite*⁴¹⁰ lançou um espaço destinado à publicação de sugestões de acomodação para os visitantes. Um leitor identificado como Carlos Luciano sugeriu que a prefeitura entrasse em acordo com hotéis e adaptasse as escolas públicas, fechadas no mês setembro, para receber a “população extra”. O periódico *Correio da Manhã*⁴¹¹ noticiou que o governo, pelo órgão do senhor Pinheiro Machado, diretor da Superintendência de Abastecimento, chegou a esboçar a idéia de alojar os forasteiros em navios do *Lloyd* os quais, para esse fim,

⁴⁰⁸ Idem, p.171-172.

⁴⁰⁹ O periódico *A Noite* reportou alguns detalhes dessa desapropriação:

“Alguns dos proprietários dos terrenos e edifícios desapropriados, não obstante as apropriações serem feitas pelo governo federal, não se mostram jubilosos e chegam a estar desconfiados, dizendo que a Prefeitura não tem pago todas as casas que já desapropriou. Os habitantes de tais prédios (...) julgam que vão ser atirados à rua sem maiores explicações, mas encontramos numa dessas casas um pessimista que, sacudindo os ombros, declarou não ter receio de ficar sem teto, porque a indenização deve anteceder a demolição e terminou: - Isso é só para o centenário!” (*A Noite*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1921, p.1).

⁴¹⁰ *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1922, p.3.

⁴¹¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1922, p.1.

seriam especialmente requisitados através de um acordo entre o governo e a empresa. Entretanto nenhuma dessas idéias amadureceu. Optou-se pela construção de dois novos hotéis, que vieram como ação paliativa em meio à crise⁴¹².

A maioria das obras inacabadas na gestão Sampaio foi interrompida com a entrada, em novembro de 1922, do engenheiro Alaor Prata na prefeitura do Distrito Federal. Entretanto, naquele momento, as transformações realizadas em função do certame de 1922 já eram reconhecidas por representantes da população como evidências de modernização:

“O Rio moderniza-se, não há dúvida. Até pouco tempo as suas ruas eram estreitas, tortuosas, mal calçadas e iluminadas; as suas casas sem estilo arquitetônico, e quanto a hotéis, nem falem... Hoje tudo está mudado: ruas asfaltadas, iluminação de fazer inveja às mais famosas capitais européias, hotéis suntuosos (...)”⁴¹³.

Entre 1920 e 1922, o Rio de Janeiro sofreu mudanças profundas em sua morfologia⁴¹⁴; novas áreas foram conquistadas, solucionando o local para a instalação da Exposição do Centenário. A tarefa de emanar e de refletir o progresso do país, entretanto, adiou a responsabilidade de dar ouvidos às inquietações sociais que surgiam no período, as quais ficaram abafadas na ânsia por expor uma nova imagem da cidade para a o certame de 1922. No ambiente caracterizado pela manifestação da instantaneidade, anonimato, liberdade, fragmentação e pela presença de múltiplas redes de intercâmbio social, a cidade convertida em palco emerge como o lugar dos prodígios proporcionados pelo capital; lugar da representação do espetáculo, onde transitam os automóveis, valoriza-se a atualização técnico-estética e onde são levantadas sublimes construções. Nesse mesmo ambiente, como que encoberta pelas cortinas na cochia, a cidade suburbana, insalubre e obsoleta cresce, mas permanece na expectativa de receber atenção. Não basta, porém, reduzir a renovação urbana do Rio de Janeiro do início da década de 1920 ao

⁴¹²O Hotel Sete de Setembro (cujo conjunto arquitetônico hoje pertence à UFRJ) foi inaugurado na cidade do Rio de Janeiro em 15 de julho de 1922. A sua localização - aos pés do Morro da Viúva, situado entre a avenida Beira-Mar, Praia do Flamengo e Praia de Botafogo - resultou de desapropriações, provocou a abertura da Avenida Ruy Barbosa e trouxe valorização ao entorno. Tido como um edifício “moderno e elegante”, foi construído para servir de opção luxuosa aos visitantes da Exposição do Centenário. A inauguração do Copacabana Palace se deu em 13 de agosto de 1923. A princípio, seria esse o hotel que recepcionaria autoridades e personalidades estrangeiras nas comemorações do Centenário da Independência, porém a inauguração tardia levou o governo a hospedar essas autoridades no Hotel Glória (“UM VERDADEIRO pesadelo. Como hospedaremos milhares de pessoas durante o centenário”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1922, p.1).

⁴¹³ “E O RIO moderniza-se...”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1921, p.4.

⁴¹⁴ Carlos Sampaio acabou por “complementar” a reforma de Pereira Passos, dando ao Rio de Janeiro a fisionomia da metrópole atual.

‘antes’ e ao ‘depois’, como um simples contraste de paisagens⁴¹⁵. A multidão que vaga nesse ambiente busca, inutilmente, que a cidade lhe oriente, porém a desorientação da população se confunde com a desorientação da própria cidade, ainda presa a elementos do passado e em busca de soluções para o seu suposto atraso.

A modernidade evocada pela Exposição Internacional do Rio de Janeiro incitou e resultou de um ambiente propício ao desenvolvimento de ações e pensamentos muitos dos quais, inevitavelmente, acabaram ultrapassados, tal qual a própria exposição – “*agora aquele futuro já é passado*”⁴¹⁶. A cidade, porém, permanece à espera de ser conduzida por seus habitantes ao lugar que lhe corresponde.

O Rio de Janeiro dos primeiros anos da década de 1920 pode ser tido como bom ou mal, bonito ou feio, ostentoso ou humilde, mas assim também eram seus habitantes. Não há lugar para um maniqueísmo fácil; o jogo ser-parecer chega a seus últimos extremos. O espaço urbano é a representação da forma daqueles que nele habitam; esses assumem viver de uma forma natural o que a princípio deveria ser uma convenção artificial.

Se a Exposição Internacional do Centenário veio respaldar a possibilidade do Rio de Janeiro se tornar *lócus* da modernidade em 1922, temos, pois que a então Capital Federal do Brasil não era tão diferente do restante das outras cidades do mundo ocidental, especialmente enquanto sede de uma Exposição Internacional. A cidade maquia suas rugas e feridas e se coloca frente a um espelho que não lhe devolve o reflexo da sua própria feição, mas a imagem de um cenário idealizado a ser exibido quando da abertura das cortinas para o início do espetáculo. Se o forasteiro da primeira fila se mostrar disposto a conhecer o que está por detrás do palco, provavelmente receberá um “não” como resposta, pois não era a cidade desordenada e cheia de contradições que os organizadores da exposição pretendiam exhibir para seus convidados.

⁴¹⁵ BENCHIMOL, Op. cit., p. 318.

⁴¹⁶ MENDOZA, E. Op.cit., p.378.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos primeiros dias do ano de 1923, a população carioca foi invadida por um clima de total balbúrdia, beirando o caótico. A confusão crescia principalmente dentre a parcela laboriosa da população. Os operários não sabiam mais o horário em que deveriam sair do trabalho e os varredores de ruas deixavam as ruas sujas, pois desconheciam o momento de começar a varrê-las. Perdiam-se bondes e trens; ninguém sabia da correspondência do seu horário com o tempo que corria. Os transeuntes se movimentavam tensos, angustiados, ansiosos; estavam todos perdidos naquele clima confuso e incerto. A situação decorreu da decisão tomada pelo o Observatório Nacional de não mais fornecer as horas - devido à deficiência de seus empregados. A população, habituada ao fornecimento exato das horas, repentinamente se viu sem referência. Ainda que as pessoas recorressem ao telefone da primeira esquina para indagar a hora, receberiam como resposta algo como “Desculpe senhor, nós não podemos informar”⁴¹⁷.

As evidências dos “Tempos Modernos” na então capital do Brasil do início do século XX estavam ali, expostas no cotidiano daquela população. Mesmo sem o discurso técnico, eles eram capazes de sentir o relógio reger o tempo das máquinas, o tempo do trabalhador assalariado, o tempo do transporte, o tempo do tédio; a forma de viver e trabalhar segue os preceitos da medição do tempo real da mercadoria que, caracterizado por tal irreversibilidade e fluidez, pressupõe a adequação de todos os demais tempos a ele⁴¹⁸.

Quanto ao espaço, perdida a sua autonomia frente ao dinamismo e polivalência temporal, forma-se e transforma-se em função da organização social do tempo, adquirindo o formato mais conveniente – e inesperado – para o momento, para o instante.

⁴¹⁷ “CRESCE A ANSIEDADE da população pelas informações sobre o tempo - qual a hora que estamos vivendo?”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1923.

⁴¹⁸ No mundo pré-moderno, a percepção e ordenação do tempo vinculam-se ao espaço cultural e histórico, apresentando, pois, formas completamente diversas, variáveis conforme o estilo de vida ou objeto específico a que são aplicadas. Em meados do século XVIII, a invenção do relógio mecânico vem coroar a separação entre o tempo e espaço. A organização industrial do trabalho, fruto das “revoluções burguesas”, trouxe um novo regimento ao tempo, tornando-o mensurável independentemente do espaço: o tempo adquire valor próprio e o trabalho passa a ser medido pelo tempo. Entretanto, a nova organização exige a adaptação do trabalhador a uma rotina particular, dirigida pelo sistema temporal abstrato – identificável apenas pelos relógios e cronômetros – e situada no universal espaço mercantil. O que se encontra fora deste espaço é inútil e, portanto, desprovido de valor diante da efêmera conjuntura delineada.

Na obra de Sterne⁴¹⁹, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, o tempo do relógio é extremamente marcante no entendimento de Shandy. O personagem-narrador do romance oitocentista percebe o tempo mecânico permeando todas as esferas da vida individual de seus contemporâneos; controlando sempre a execução das tarefas e determinando o momento da separação: a morte. Shandy não quer nascer porque não quer morrer e se desprover da segurança de nunca ter feito parte daquela realidade tão instável. Benjamin atribui ao tempo ocupado pelo progresso as qualidades de vazio e homogêneo⁴²⁰. Bauman evidencia o tempo instantâneo, contínuo, fluído, que se basta⁴²¹. Trata-se, em suma, do tempo da modernidade. Modernidade, esta, de alcance global; revelada na tensão entre o estável e o incerto; no esvaziamento provocado pelo conflito-dependência do novo em relação ao antigo; na leveza e fluidez decorrentes do desprendimento de quaisquer instituições, relacionamentos e práticas tradicionais e solidificadas.

A Exposição comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, realizada no Rio de Janeiro em 1922, é tomada neste estudo como um emblema da modernidade brasileira do início do século XX. Apesar de situada à margem da historiografia oficial, a análise do evento se faz essencial para uma melhor compreensão do processo de transformação iniciado no século XIX – relacionado tanto com a inserção do Brasil no concerto das nações “civilizadas” quanto com a afirmação de uma identidade nacional – que adentra o século XX e se fortalece no cenário conturbado dos primeiros anos da década de 1920.

Os valores, padrões e ideais tidos como meio para a civilização, progresso e consolidação do nacional⁴²² adquirem corpo no ambiente da Exposição do Centenário. Presentes no recinto do certame e em seus arredores, as representações do “novo Brasil” almejado pelas elites republicanas estavam associadas às evidências de novas práticas sociais, mudanças na paisagem urbana e à proliferação de símbolos da modernização – a exemplo do automóvel, bonde elétrico, cinema, rádio e o relógio. A identidade da “nova nação brasileira” revelar-se-ia como tal através da (re) construção de elementos culturais e mitos tradicionais⁴²³.

⁴¹⁹ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. SP: Companhia das Letras, 1998.

⁴²⁰ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. SP: Brasiliense, 1994, p.229.

⁴²¹ BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. RJ: Editora Jorge Zahar, 2001.

⁴²² NAXARA, M. *Estrangeiro em sua própria terra: o trabalhador nacional, 1870-1920*. Dissertação de mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, 1991, p.43.

⁴²³ BECK, U.; GIDDENS, A. e LASH, S. *Modernidade reflexiva: trabalho e estética na ordem social moderna*. SP: Unesp, 1997, p.80.

O neocolonial, considerado um dos grandes destaques da exposição, veio refletir a tentativa de representação do “nacional” – desejado, ao mesmo tempo, tradicional e moderno – no campo das artes/arquitetura. De acordo com Kessel, *“durante algum tempo o neocolonial pôde reivindicar o posto de vertente arquitetônica das vanguardas artísticas e literárias que lutavam contra o academicismo, e de pólo aglutinador dos esforços pela redescoberta e preservação do patrimônio artístico e arquitetônico (...)”*⁴²⁴.

Sujeito à tensão entre o colonial e o ecletismo, a trajetória do neocolonial no início dos anos 1920 seria *“caracterizada pela fuga do pastiche e pela busca da modernidade”*⁴²⁵. Ironicamente, esta mesma modernidade, que na arquitetura se encontrada impregnada do “tradicional”, favorece o desaparecimento de um dos testemunhos mais antigos da paisagem carioca, o Morro do Castelo. O desmonte seria supostamente necessário para tornar o Rio de Janeiro esteticamente aprazível, principalmente aos olhos dos inúmeros visitantes estrangeiros presentes no evento de 1922.

O tempo da modernidade sucede, pois, no contexto do certame carioca, através de um movimento duplo. A recuperação e permanência de fragmentos do passado se dá simultaneamente às ações motivadas pela ânsia de renovação, repercutindo, pois, em processos incompletos, contraditórios e descontinuados que transpõem os portões do certame e se fazem notar através dos contrastes – estéticos, econômicos e sociais – presentes na cidade palco, Rio de Janeiro. Essa “lógica dos contrários” oferece base ao espetáculo que momentaneamente se pretende real, para depois restar no passado.

No presente trabalho, buscamos abordar a Exposição do Centenário como evento, ao mesmo tempo, gerador e reflexo de um ambiente em transformação. Intentamos, ainda, reconstruí-lo, desde a sua concepção até a sua efetiva realização, de forma a revelar as relações existentes entre os componentes do “trinômio” certame, rede de idéias presentes no contexto destacado e espaço da cidade. O Rio de Janeiro foi preparado para representar o Brasil em 1922; os elementos que norteavam a modernidade idealizada para o país, nas primeiras décadas do século XX, deveriam manifestar-se nesse “trinômio” localizado na então capital republicana.

⁴²⁴ Kessel explica a brevidade do caráter “oficialmente modernista” atribuído ao neocolonial como consequência da “guerra” travada no final da década de 1920 “com outro movimento/estilo, que terminará por ocupar um espaço semântico essencial, assenhoreando-se da palavra ‘modernismo’” (KESSEL, C., *Entre o Pastiche e a modernidade: Arquitetura Neocolonial no Brasil*, doutorado em História Social UFRJ/PPGHIS, 2002, p.239).

⁴²⁵ KESSEL, C. *Op. cit.*, p.241.

Torna-se, pois, praticamente inconcebível tratar do movimento da modernidade presente no Brasil dos anos 1920 sem abordar o evento carioca de 1922.

A Exposição Internacional do Centenário exibiu um panorama dos recursos naturais e humanos do país, bem como seus “avanços” técnicos, científicos e sociais. Porém, ao observar e pesquisar sobre as particularidades do evento neste trabalho, procurou-se obter uma imagem não apenas do que era o Brasil no período abordado, mas, sobretudo, do que este pretendia ser. Com isso, espera-se estar contribuindo para o despertar de novos estudos e reflexões sobre a complexa e multifacetada conjuntura histórica dos anos 1920 e da modernidade no Brasil.

REFERÊNCIAS

_ Siglas das Instituições

- AEL (Arquivo Edgar Leuenroth)
- AGCRJ (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro)
- AHI (Arquivo Histórico do Itamaraty)
- AN (Arquivo Nacional)
- MHN (Museu Histórico Nacional)
- AMN/UFRJ (Arquivo do Museu Nacional/UFRJ)
- Biblioteca FAU/USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo)
- Biblioteca FAU/USP Higienópolis (FAU/USP unidade Higienópolis)
- BN (Biblioteca Nacional)
- Biblioteca UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
- Biblioteca UnB (Universidade de Brasília)
- CCLA (Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas)
- CEDAE/RJ (Companhia Estadual de Águas e Esgotos do Rio de Janeiro)
- CPDOC – FGV/RJ (Centro de Pesquisa e Documentação História Contemporânea - Fundação Getúlio Vargas)
- IAC (Instituto Agrônomo de Campinas)
- IHGB/RJ (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro)
- Instituto Pereira Passos
- MAM/RJ (Museu de Arte Moderna)
- MIS/RJ (Museu da Imagem e do Som)

- Museu Paulista da Universidade de São Paulo
- SDM/RJ (Serviço de Documentação da Marinha)

_ Fontes

A Noite. Rio de Janeiro: Diretor/Editor J.E. de Macedo Soares/Sociedade Anônima A Noite, diário, 1920-1923.

Álbum da inspetoria de matas, jardins, caça e pesca da prefeitura do Distrito Federal, Exposição Internacional do Centenário da Independência, Rio de Janeiro, 1922.

Ata da primeira reunião da Comissão Organizadora da Exposição Nacional Comemorativa da Independência Política do Brasil na parte referente à Agricultura, à Indústria e ao Comércio realizada na sede da Sociedade Nacional de Agricultura, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1921.

Apontamentos de Luís F. Pinheiro - chefe da secretaria da comissão diplomática do MRE - data estimada do documento, fevereiro de 1922.

A participação dos EUA na Exposição do Centenário da Independência do Brasil, folheto descritivo das exibições no pavilhão de honra dos EUA (recinto da exposição) e no pavilhão industrial americano (praça Mauá), RJ: Typographia Leuzinger, 1922.

A Exposição de 1922, Órgão da Comissão Organizadora. Rio de Janeiro: Litho-Typographia Fluminense, 1922-1923.

BURLAMAQUE, F., "Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861, lido no ato solene da distribuição dos prêmios no dia 14 de março de 1862". In CUNHA, A. *Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861 e relatórios dos jurys especiaes. Corrigidos e publicados por deliberação da Comissão Diretora*. Rio de Janeiro: Typ. do Diário do RJ, 1862.

Coleção de Atos Internacionais nº 642 – Convenção sobre Exposições Internacionais. Ministério das Relações Exteriores, Seção de Publicações, 1971.

Comemoração do Primeiro Centenário da Independência Política do Brasil, 1822 – 1922, Programa da Comemoração, Regulamento Geral da Exposição Nacional, 1922. RJ: Papelaria Americana, 1921.

Careta, Rio de Janeiro, 1922

CARVALHO, B. *Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908*. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1908.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1920-1923.

Carta do Diretor Geral da Comissão Executiva do Centenário a cônsules brasileiros, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1921.

Comissão Organizadora da Exposição – Delegacia no Estado de Goiás - Prestação de contas que faz o sr. Antônio Borges dos Santos dos suprimentos na importância de 10:000\$000, remetidos pela tesouraria da comissão organizadora, por intermédio do Banco do Brasil, documento de 1922.

Diploma Comemorativo Especial concedido pelo Júri da Exposição Internacional ao Ministro de Estado dos Negócios de Guerra.

Documentos oficiais relativos à Exposição Nacional de 1861 corrigidos e publicados por deliberação da Comissão Diretora pelo secretário Antônio Luiz Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro: Typografia do Diário do Rio de Janeiro, 1862.

Dom Quixote. Rio de Janeiro: Editor/Diretor Luiz Pastorino, semanário, 1917-1922.

Exposição de Motivos que faz a Comissão Organizadora da Exposição Nacional de 1922 solicitando o crédito suplementar de 3.850:000\$000 para fazer face às despesas com os trabalhos que lhe dizem respeito, Rio de Janeiro, s/d.

Exposição Internacional do Centenário da Independência. RJ 1922 – 1923. Relação Oficial dos Expositores Premiados pelo Jury de Recompensas. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Litho Typographia Fluminense, 1924.

Exposição Nacional de 1922 – Comissão Organizadora – Programa da seção de estatística. Rio de Janeiro: Papelaria Americana, 1922.

Exposição Nacional de 1922 – Comissão Organizadora – Sub-Comissão de Indústria Pastoril. Rio de Janeiro: Papelaria Americana, 1922.

Exposição Nacional de 1922 - Programa das sessões de Economia Geral e Economia Social. Rio de Janeiro: Papelaria Americana, 1922.

EST. DE SÃO PAULO, *Boletim de Agricultura*, maio e junho de 1923, ns. 5 e 6, série 24, SP: Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo/Serviço de Publicações, 1928.

FRAGMENTOS da Terra Encantada. Direção: Roberto Kahané, produção, roteiro, intérpretes. Rio de Janeiro: stúdio, 1970, 1 filme (12 min), son., pb., 35mm.

Guia álbum da Cidade do Rio de Janeiro – Centenário da Independência do Brasil, Rio de Janeiro, 1922.

GRAÇA JUNIOR, J.C. *Centenário da Independência do Brasil; Da comemoração da grande data nacional; Uma idéia útil e prática*, Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunais, 1919.

Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922. Rio de Janeiro: Bureau Oficial de Informações do Palácio Monroe, 1922.

Homenagem Prestada Pelos Servidores da Municipalidade ao Prefeito Exmo. Sr. Dr. Carlos Sampaio no Dia da Inauguração do Pavilhão do Districto Federal a 20 de setembro de 1922. Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio de Rodrigues & C., 1922.

Instruções para os serviços a cargo dos delegados nos estados, Rio de Janeiro, 1921.

Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro: Álvaro Moreira, 1920-1922.

Jornal do Comércio. Rio de Janeiro: propriedade de Rodrigues e C- Entidade Produtora/Typhologia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e C-Entidade Produtora, 1922, diário.

Livro de Ouro: Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição do Rio de Janeiro: 7 de setembro de 1822 a 7 de setembro de 1922: 7 de setembro de 1923. Rio de Janeiro: Ed Anuário do Brasil: Almanaque Laemmert, 1922.

MAYOR, J. *Kiosques & Pavillons Urbains Destines a L'Exposition Internationale des Arts Decoratifs Modernes*, Concours de l'art de France, Paris 1925.

Minuta de 16 de julho de 1923 escrita por Pereira Júnior (diretor do gabinete do Ministro da Justiça e Negócios Interiores) destinada ao Sr. Armando de Carvalho (engenheiro chefe do escritório de obras do Ministério da Justiça e Negócios Interiores)

National Exposition, Commemoration of the First Centenary of Independence, Prospects for Foreign Parts, Rio de Janeiro, 1921.

Ofício nº 275 de 7 de março de 1922, enviado pelo Delegado do Estado do Ceará para o Secretário Geral da Comissão Organizadora da Exposição do Centenário comunicando sobre os trabalhos feitos pela Comissão Especial do Ceará.

OS PAVILHÕES – 70 anos depois, *Lembrança da Exposição Internacional do Rio de Janeiro no Centenário da Independência do Brasil, 7 de setembro de 1922*, coleção Yolanda Roberto. Rio de Janeiro: Y.R. Marketing e Projetos Culturais, 1992

PENA, Gustavo. *Pela representação de Minas Gerais na Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*, BH: Imprensa Oficial, 1921.

PREFEITURA do Distrito Federal. *Álbum da cidade do Rio de Janeiro: comemorativo do I Centenário da Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da Prefeitura do Distrito Federal, 1922.

PREFEITURA do Distrito Federal. *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão – Remodelação – Embelezamento, 1926-1930*, Paris: Foyer Brésilien, 1930.

Principais Discursos e Artigos do Prefeito Carlos Sampaio, 8 junho 1920 – 15 nov. 1922. Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1924.

Programa das Secções de Economia Geral e Economia Social/ Instruções Especiais das Respectivas Sub-Comissões, Rio de Janeiro: Papelaria Americana, 1922.

Programa das sessões de Agricultura, Várias Indústrias e Comércio - Instruções Gerais das Respectivas Sub-Comissões - Instruções gerais sobre coleta, separação, embalagem e remessa dos produtos e mostruários. Rio de Janeiro, 1921.

Programa da sessão de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1921. Disponível no CPDOC – FGV/RJ.

PUPLO, B. “União das Américas”. *Diário do Povo*, Campinas, 14 out. 1995.

Regulamento Especial para o Jury da Exposição Nacional de 1922. Rio de Janeiro: Litho Typographia Fluminense, 1922.

Regulamento Especial para os Expositores de Máquinas/ Regulamento Especial para Distribuição de Luz nos Mostruários, Exposição Nacional de 1922 – Comissão Organizadora. Rio de Janeiro: Litho Typographia Fluminense, 1922.

Regulamento Geral da Exposição Nacional de 1922. Rio de Janeiro: Papelaria Americana, 1921.

Relatório sobre a Exposição Universal de 1867, redigido pelo secretário da Comissão Brasileira Julio Constancio de Villeneuve e apresentado a sua Majestade o Imperador pelo presidente da mesma comissão Marcos Antonio de Araújo. 2º tomo, Paris: Typographia de Julio Claye, 1868.

Relatório de Francisco de Mello Moreira - capitão do exército, professor da Escola Militar e responsável por acompanhar a Embaixada Uruguaia - Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1922.

Revista da Semana. Rio de Janeiro, 1922.

REZENDE, P. *Defesa do Café: a exposição de 1922 e os frigoríficos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1927.

RIO DE JANEIRO, *Decreto Legislativo nº 4175* de 11 de novembro de 1920.

RIO DE JANEIRO, *Decreto Legislativo nº 4317* de 31 de agosto de 1921.

SAMPAIO, C. *O Arrazamento do Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Typografia da S. A. Gazeta da Bolsa, 1925.

_____. *Memória Histórica. Obras da Prefeitura do Rio de Janeiro - 8 de junho de 1920 a 15 de novembro de 1922*. Lisboa: Lumen-Empresa Internacional Editora, 1924.

SOUZA, Thomaz Pompeo de (org). *O Ceará no Centenário da Independência do Brasil*, Fortaleza: Typographia Minerva, 1922.

_ Bibliografia

ABREU, M. de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanrio/Zahar, 1987.

Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ IPHAN, de 1940 a 2003.

ADORNO, T. *Os pensadores*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980.

ALAMBERT, F. *A semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1992.

ALMEIDA, A. M. “Uma Exposição Internacional no Rio de Janeiro”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, V. 34, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 2002.

ALMEIDA, P. M. *De Anita ao Museu*. SP: Editora Perspectiva, 1976

AMARAL, A. A., *Artes Plásticas na semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*, 6ª Edição, SP: Martins, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARGOLO, A. *Arquitetura do Café*. Campinas: Edunicamp, 2004, p.38.

AZEVEDO, A. A Reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, EDUFF: Niterói, n.1, set/dez 1985.

BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena – Pensamento Político*. Brasília: Editora UNB, 1982.

BARBUY, Heloisa. “Brigitte Schoeder-Gudehus e Anne Rasmussen. Les fastes du progrès: le guide des Expositions Universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion, 1992”, In: *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, vol. 1, USP, 1993.

_____. “O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal”. In: *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*. São Paulo: USP, vol. 4, Jan/Dez, 1996.

_____. *A exposição Universal de 1889 em Paris – Visão e Representação na Sociedade Industrial*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

- BARRETO, A. Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.
- _____. *Marginalia. Artigos e Crônicas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.
- _____. *Coisas do Reino de Jambón*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.
- _____. *A Nova Califórnia e outros contos*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- _____. *Diário Íntimo: fragmentos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.
- _____. *Toda crônica: Lima Barreto*. Beatriz Resende e Rachel Valença (orgs.), Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUMAN, Zugmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BECK, U.; GIDDENS, A. e LASH, S. *Modernidade reflexiva: trabalho e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997, p.80.
- BEGUIM, François. *As Maquinarias Indefesas do Conforto*. In: *Espaços e Debates*, São Paulo: n° 34, p. 39-54, 1991.
- BELCHIOR, E. *Lembrança da Exposição Internacional do Brasil, 7 de setembro de 1922*. Rio de Janeiro: Marketing e Projetos Culturais Ltda., 1922.
- BENCHIMOL, J. *Pereira Passos: Um Haussmann Tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.
- BENJAMIM, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- _____. *Documentos de Cultura – documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986.
- _____. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7^a ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar - a aventura da Modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- BERNSTEIN, R. (org) *Habermas y la modernidad*. Madrid: Cátedra Ediciones, 1988.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org) *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

BONELLI, R. “Industrialização e Desenvolvimento”, texto preparado para o seminário *Industrialização, Desindustrialização e Desenvolvimento*, FIESP/IEDI, São Paulo, 28 de novembro de 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRADBURY, M.; McFarlane, J. *Modernismo Guia Geral 1890 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BREFE, A. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945)*. Tese de doutorado, IFCH/Unicamp, 1999.

BRESCIANI, M. S. *Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades do século XIX)*. In: *Cultura e cidades. Revista Brasileira de História*, n. 8- 9, São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1984/85. p.35-68.

_____. “Século XIX: a Elaboração de um Mito Literário”. In: *História: Questões e Debates*, Curitiba: APAH, dez/1986.

_____. *Londres e Paris no século XIX, o espetáculo da pobreza*. SP: Editora Brasiliense, 1990.

_____. (org) *Imagens da cidade. Séculos XIX e XX*. São Paulo : Marcozero/Fapesp, 1994.

_____.e NAXARA, M. (org), *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*,Campinas: Ed da Unicamp, 2001.

BULHÕES, Antônio. *Diário da Cidade Amada – RJ 1922*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

BURKE, Edmund. *Uma investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus: Editora da Unicamp, 1993.

CALVINO, I. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARDOSO, V. (org) *À margem da história da República*. Recife: FUNDAJ: Editora Massangana, 1990.

CARVALHO, J. M. *Os Bestializados – O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, M. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1994.

CARVALHO, K. *O Nascimento de uma Nação: Varnhagem e a Construção do Conhecimento Histórico e da Identidade Nacional*. Dissertação de mestrado, IFCH/Unicamp, 2002.

CAULFIELD, S. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: EdUnicamp, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

CHALHOUB, S. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CHAUÍ, M. *O que é ideologia*, São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHOAY, F. *O urbanismo. Utopias e realidade. Uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1965.

COLI, Jorge. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Senac, 2005.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Thiago Carlos. "Andar e Viver no Artefato: a cidade e a memória em duas visões do Centro do Rio de Janeiro do século XX". In: *Museu Histórico Nacional* (volume 37), Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, 2005.

COSTA, S.; LOBO, N. *No rastro de Silvino dos Santos*. Manaus: SCA/Edições Governo do Estado, 1987.

COSTA, S. *Eldorado das ilusões - cinema e sociedade, Manaus, 1897-1935*. Dissertação de mestrado/PUC-SP, 1988.

Dicionário Oxford Escolar, Oxford England: Oxford University Press, 1999.

DOCTOROW, E. L. *A Grande Feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Móbile, 1991.

DECCA, E. *O nascimento das fábricas*. SP: Brasiliense, 1998.

DE LORENZO, H e COSTA, W, *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*, SP: UNESP, 1997.

DE LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico Para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

ELIAS, N. *O processo civilizador- uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

Encyclopaedia Britannica, vol. 8, Chicago: University of Chicago Press, 1972.

ERMAKOFF, George. *Rio de janeiro 1900 – 1930 Uma Crônica Fotográfica*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, Casa Editorial, 2003.

FABRIS, Annateresa (org), *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da USP, 1987.

_____. (org), *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FARIA, D. *O Mito Modernista*. Tese de doutorado, IFCH/Unicamp, 2004, 297p.

FAYARD, Pierre. *La Communication Scientifique Publique*. Lyon: Chronique Sociale, 1988.

FERREIRA, M. M. (coord.) *Rio de janeiro: uma cidade na História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

FERREZ, Gilberto. *Rio de Janeiro em seus Quatrocentos Anos*. Rio de Janeiro: Record, 1965.

FERREZ, Marc. *O álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*. São Paulo: João Fortes, 1983.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FILHO, D. B. *Campinas, uma visão histórica*, v.15, Campinas, 1962.

FOOT HARDMAN, Francisco. *Trem Fantasma. A modernidade na Selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FREYRE, G. Do bom e do mau regionalismo. In: *Revista do Norte*, Recife, n. 2, 1924.

_____. *Casa Grande & Senzala*. Brasília: UnB, 1963.

FRIDMAN, S.; MENEZES DE MORAES, R. *Morro do Castelo: seus aspectos numa rara coleção de cartões*. Rio de Janeiro: Arte Maior Gráfica e Editora, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp: Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1994.

_____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GELLNER, E. *Nações e Nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993.

GIUCCI, G. *A vida cultural do automóvel. Percursos da modernidade cinética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

GODFREY, B. “Modernizing the Brazilian city”, IN: *Geographical Review* 81, n.1, Jan/1991.

GÓES, M. *Carlos Gomes, a força indômita*. Belém: Secult, 1996.

GOMES, F. G. “Conflito social e welfare state: Estado e desenvolvimento social no Brasil”, In: *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 2006.

GREENHALGH, Paul, *Ephemeral vistas: the expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*, Manchester University Press, 1988.

HARTOG, F. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1999

HARVEY, D. *A Condição Pós-Moderna. Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural*, São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HOBHOUSE, C., *1851 and the Crystal Palace; being an account of the Great Exhibition and its contents; of Sir Joseph Paxton; and the erection, the subsequent history and the destruction of his masterpiece*, London: Murray, 1950

HOBBSAWM, E. J. *Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, Mito e Realidade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia da Terra, 1990.

_____. *A era dos Extremos; O breve século XX, 1912-1991*, São Paulo: Cia das Letras, 1995

_____. *A Era do Capital*, São Paulo: Paz e Terra, 1996

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26ª edição, São Paulo: Cia das Letras, 1995

_____. *Para uma nova história*, SP: Fundação Perseu Abramo, 2004

IONESCU, G. *El pensamiento político de Saint-Simon*, Fondo de Cultura Económica: México, 1983.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, RJ: Forense Universitária, 1993.

KARL, Frederick R. *O Moderno e o Modernismo: A soberania do Artista 1885 – 1925*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

KAZAN, Mariana Thomas. “O império do Brasil nas Exposições Universais: um Projeto Nacional de Modernidade”. In: *Museu Histórico Nacional*, v. 37, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico e Artista Nacional, 2005.

KESSEL, Carlos. *Entre o Pastiche e o moderno: arquitetura neocolonial no Brasil*. Tese de doutorado, Depto de História/UFRJ, 2002.

- KOHLSDORF, M. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Ed. UnB, 1996.
- KOHN, H. *A era do Nacionalismo*. São Paulo: Fundo de Cultura, 1963.
- KOTHE, F. (org) *Walter Benjamin-Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- LATOUCHE, S. *A ocidentalização do Mundo*. São Paulo: Edusp, 2000.
- LAROUSSE, P. *Larousse Universel: Nouveau Dictionnaire Encyclopédique* / publié sous la direction by Claude, vol.1, Paris: Librairie Larousse, 1922.
- LE CORBUSIER, *Carta de Atenas*, SP: Hucitec/EDUSP, 1993
- LEFEBVRE, H. *La Revolución Urbana*, Madri: Alianza Editorial, 1970.
- _____. *A Cidade do Capital*. Rio de Janeiro: DP& A, 1999.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- _____. *Por amor às cidades*. São Paulo: UNESP, 1998.
- LEPETIT, Bernard *Por Uma Nova História Urbana*. São Paulo: Editora USP, 2001.
- LE MOS, Celina Borges; Jackson, Elizabeth A. *The Modernization of Brazilian Urban Space as a Political Symbol of the Republic*, In: The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 21, Brazil Theme Issue, 1995.
- LENZI, Maria Isabel *Pereira passos: Notas de Viagens*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.
- LEVY, Ruth Nina Vieira, *Entre Palácios e Pavilhões: A Arquitetura Efêmera da Exposição nacional de 1908*. Dissertação de mestrado em História da Arte, CLA/UFRJ, 1998. 200p.
- _____. *A Exposição do Centenário e o Meio Arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Tese de doutorado, PPGAV/UFRJ, 2003.
- LIMA, Y. S. *A ilustração na produção literária São Paulo. Década de vinte*. São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros/USP, 1985.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: RA. Editores, 1993.
- _____. *O Império do Efêmero, a Moda e seu Destino nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Companhia as Letras, 1989.
- LIRA, J. *Mocambo e cidade. O regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*. Tese de doutorado. São Paulo: FAU/ USP ,1996. 433p.

- LOJKINE, J. *O Estado capitalista e a questão urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 1981
- LOURENÇO, Maria C. F. *Operários da Modernidade*, São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995
- LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country*, Cambridge University Press, 1992.
- LOWRIE, Samuel H., Origem da População da Cidade de São Paulo e Diferenciação das Classes Sociais, IN: *Revista do Arquivo Municipal – Publicação do Departamento de Cultura*, órgão da Sociedade de Etnografia e Folclore e da Sociedade de Sociologia, ano IV, vol. XLIII, SP, jan/1938.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”*, São Paulo: BoItampo, 2005.
- MACDONALD, Sharon, *The Politics of Display*, London: Routledge, 1999.
- MARIANI, R. “Patrick Geddes e a presença da história no projeto urbano”. In: *O Direito à Memória. Patrimônio Histórico e Cidadania*, São Paulo: DPH, 1992.
- MARTINS, A., “A Exposição Internacional de 1922 no Rio de Janeiro - Um Espaço Urbano Turístico na Jovem República Brasileira”, In: Rio de Janeiro, Vicente del (org), *Arquitetura: pesquisa e Projeto*, RJ: FAU/UFRJ, 1998.
- MARTINS, C. “Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista. Modernidade, Estado e Tradição”, In: *Óculum- Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e Cultura*, nº2, PUC-Campinas, setembro/1992, p.71.
- MENDOZA, Eduardo A *Cidade dos Prodígios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MENEGUELLO, C. “Algumas considerações sobre o conceito de História segundo Voltaire”. In: *Lócus: revista de história*, Juiz de Fora, vol.3, n.2, 1997.
- MISSAC, Pierre *Passagem de Walter Benjamin*, São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MOHL, R. A. *The New City: Urban America in the Industrial Age, 1860-1920*. Arlington Hts: Harlan Davidson, 1985.
- MORAES, E. *A Brasilidade Modernista e sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro: Graal, 1978
- MOSCATELI, R. “Voltaire e a Filosofia da História”. In: *Temas & Matizes*, n.01, julho 2001.
- MOTTA, M. *A Nação faz 100 anos – a questão Nacional no Cenário da Independência*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1992.
- MUMFORD, Lewis *A Cidade na História; Suas Origens, Transformações e Perspectivas*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NAXARA, M. *Estrangeiro em sua própria terra: o trabalhador nacional, 1870-1920*. Dissertação de mestrado, IFCH/ Unicamp, 1991. 240p.

NEEDELL, J. *Belle époque tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *A era das demolições*. Rio de Janeiro: UFF, 1983.

NEVES, Margarida de Souza. *As Arenas Pacíficas*, IN Gávea, nº 5, PUC – RJ, abril/1998

_____. *As Vitrines do Progresso*, relatório de pesquisa, PUC – RJ – Departamento de História – FINEP, 1986.

NONATO, J.; SANTOS, N. (orgs), *Era uma vez o Morro do Castelo*, Rio de Janeiro: IPHAN, 2000

NOVAES, Adauto, *Tempo e História*, São Paulo: Companhia das Letras/ Secretária Municipal da Cultura, 1992.

ORTIZ, R., *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PECHMAN, S. e FRITSCH, L., “A reforma urbana e seu avesso”, In: *Cultura e cidades. Revista Brasileira de História*, n.8- 9, São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1984/85

PECHMAN, R. e RIBEIRO, L. (orgs), *Cidade, Povo e Nação. Gênese do Urbanismo Moderno*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *A participação do Brasil nas Exposições Universais: Uma Arqueologia da Modernidade Brasileira*. In: Projeto, nº 139, RJ: Projetos Editores Associados, março/1991.

PESAVENTO, Sandra. *Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PINHEIRO, Maria Lúcia. *Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos Anos 1920 no Brasil*, textos para realização de concurso de livre-docência, FAU/USP, 2005.

PRADO, A. *Lima Barreto*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

PRADO, Y. *A grande semana de arte moderna (Depoimento e subsídio para a cultura brasileira)*, São Paulo: Dart, 1976.

PRATT, Mary Louise, *Os olhos do império: relato de viagem e transculturação*, São Paulo: Edusp, 1999.

PUENTE, Moisés, *100 años: Pabellones de Espación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

RAMALHO, M. L. P., *As Grandes Exposições Universais*, trabalho programado nº2 para o curso de pós-graduação “Estruturas Ambientais Urbanas”, FAU/USP, 1986.

_____. *Da 'Beaux-Arts' ao 'Bungalow': Uma Amostragem da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro e em São de Paulo*. Dissertação de mestrado, FAU/USP, 1989.

RIBEIRO, G.; CHALHOUB, S.; ESTEVES, M. “Trabalho escravo e trabalho livre na cidade do Rio: vivências de libertos, ‘galegos’ e ‘mulheres pobres’” In: *Cultura e cidades. Revista Brasileira de História*, n.8- 9, São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1984/85.

RICARDO, Cassiano. *O Brasil no Original*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1937.

RICCI, C. T. "Sob a inspiração de Clío: O Historicismo na obra de Morales de los Rios". In: *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n.4, outubro de 2007.

RODRIGUES, A.; AZEVEDO, A. “Pereira Passos por ele mesmo”. In: *Revista Rio de Janeiro*, EDUFF: Niterói, vol, n.1, set/dez 1985.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins *João do Rio – a Cidade e o Poeta. O olhar de flâneur na Belle Époque Tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

RODRIGUES, M. *Trilhos e Linhas. História do transporte coletivo em Campinas*. Campinas: Prefeitura Municipal / Emdec, 2004.

ROLNICK, R. *A Cidade e a Lei - Legislação, Política Urbana e Territórios na Cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

RYKWERT, Joseph *A Sedução do Lugar: A História e o Futuro da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAES, D. *A formação do Estado burguês no Brasil (1888-1891)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SAID, E. W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALLES, I. *Trabalho, Progresso e a sociedade civilizada*. São Paulo: Hucitec, 1986.

SÃO PAULO, Museu de Arte. *Semana de 22 antecedents and consequences*, Fiftieth Aniversary Commemorative Exhibition, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972.

SCHORSKE, C. E. *Viena fin-de-siècle, política e cultura*. São Paulo: Cia. das Letras/Editora da Unicamp, 1988.

SEGAWA, H. *Prelúdio da Metrópole: Arquitetura e Urbanismo em São Paulo na Passagem do Século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SELA, Eneida Maria Mercadante “A África carioca em lentes européias: corpos, sinais e expressões”, In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n. 52, 2006.

SEVCENKO, N. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SILVA, E. *As queixas do povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SILVA, Joana M. C. *Nacionalismo e arquitetura em Ricardo Severo, Porto 1869 – São Paulo 1940*. Dissertação de mestrado EESC/USP, 2005. 230p.

SILVA, Lúcia Helena Pereira da. *Engenheiros, Arquitetos e Urbanistas: a História da Elite Burocrática na Cidade do Rio de Janeiro 1920/1945*. Dissertação de mestrado, PPG Planejamento Urbano e Regional/UFRJ, 1995.

SIMMEL, George. *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito [1903]*. In: MANA, nº 11, p. 577-591, 2005.

SISSON, R.; JACKSON, E. “Rio de Janeiro 1875-1945: The Shopping New Urban Order”, IN: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 21, Brasil Theme Issue, 1995, p. 138-155.

SMITH, A. A mão invisível. In: *Os pensadores*, tradução de Cary, C.; Nogueira, E. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979.

SOUZA, C. F. e PESAVENTO, S. J. (orgs) *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1997.

STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STUCKENBRUCK, Denise Cabral *O Rio de Janeiro em Questão: O Plano Agache e o Ideário Reformista dos anos 20*. Rio de Janeiro: Observatório de Políticas Urbanas: IPPUR: FASE, 1996.

SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1987.

TAVARES, Maria de Fátima Duarte *Do Castello ao Vale das Luzes, Cultura e Renovação Urbana. Rio de Janeiro – 1920 – 1922*. Dissertação de mestrado em história / UNB, 1994.

TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TÖNNIES, Ferdinand *Comunidad y Asociacion – el Comunismo y el Socialismo como Formas de Vida Social*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.

TRILLO, M. *Artilugio de la nación moderna- México em las exposiciones universales, 1880 – 1930*, México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

TURAZZI, Maria Inez *Poses e Trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 - 1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *A Euforia do Progresso e a Imposição da Ordem – a Engenharia , a Indústria e a Organização do Trabalho na Virada do Século XIX ao XX*, RJ: COPPE, 1989.

VELHO, G. Estilo de vida urbano e modernidade. In: *Estudo Históricos – Cultura e História Urbana*, Rio de Janeiro: Editora da FGV, nº16, julho/1995.

VELHO, O. (org) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

VELLOSO, M. *As tradições Populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

VELLOSO, M. “A modernidade Carioca na sua vertente humorística”. In: *Estudos Históricos – Cultura e História Urbana*, Editora da FGV, julho/dezembro 1995.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*, RJ: Editora FGV, 1996.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1983.

VOLTAIRE. *Cartas Inglesas ou Cartas Filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

WADSWORTH, James E.; MARKO, Tamera L., “Children of the Patria: Representations of Childhood and Welfare State Ideologies at the 1922 Rio de Janeiro International Convennial Exposition”. In: *The Americas*, vol. 58, nº 1, Rise of the Welfare State in Latin America (Jul.2001).