

FRANCISCO
FOOT HARDMAN

TREM FANTASMA

A MODERNIDADE
NA SELVA



COMPANHIA DAS LETRAS

CAPÍTULO 2

EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

Breve itinerário do exibicionismo burguês

“Exposition: sujet de délire du XIXe. siècle.”

G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*

“There are ghosts in the mirror . . . Candles! Candles!”

J. Joyce, *Giacomo Joyce*

“Um homem que possa ao mesmo tempo admirar uma cachoeira e montar sobre ela uma turbina não acreditará que todas as coisas estão escritas.”

Paul Nizan, *Aden, Arábia*

Do deslumbrante Palácio de Cristal em Londres (1851) à sublime Torre Eiffel em Paris (1889): entre a transparência do vidro e a maleabilidade do ferro, desvela-se, muito mais do que um ensaio de combinação dos materiais, a própria *exhibitio* universal da civilização burguesa — didática em sua nova taxionomia dos produtos do trabalho humano, magnífica em seu mosaico ilusionista de curiosidades nacionais, insuperável na construção de santuários destinados ao fetiche-mercadoria.

As exposições universais da segunda metade do século passado e princípios deste constituem certamente um dos veios mais férteis para o estudo da ideologia articulada à imagem da “riqueza das nações”. Os catálogos e relatórios desses eventos iluminam de forma ímpar vários aspectos do otimismo progressista que impregnava a atmosfera da sociedade burguesa em formação. Encontram-se ali expostos o ideal obsessivo do saber enciclopédico e o não menos conhecido europocentrismo, garbosa-

mente fantasiado de cosmopolitismo liberal e altruísta. Tais exibições significaram também uma das primeiras amostras bem-sucedidas de cultura de massas, com a montagem de espetáculos populares em que se alternam fascinadamente o mistério de territórios exóticos, a magia das artes mecânicas — de suas criações que se põem em movimento —, os símbolos do orgulho nacional e da adoração à pátria, o simples desejo de entretenimento e, sobretudo, o transe lúdico do feiche-mercadora.

No período compreendido entre a Great Exhibition de 1851 e a Primeira Guerra Mundial, as exposições assumiram vulto crescente. Além das grandes mostras, consideradas "universais" (v. Tabela 1), inúmeros outros eventos similares realizaram-se em nível local, nacional e internacional. Paris, cidade-luz, não poderia deixar de compor a linha de frente das metrópoles que abrigaram esses espetáculos. Afora nações européias, somente os EUA figuram como país-sede. O que mais impressiona, contudo, é o número elevado de exibidores e, em especial, de visitantes, presentes aos milhões, indicando o forte atrativo que representavam essas festas da modernidade, sua relevância econômica e sócio-cultural.

Tabela 1
Exposições Universais (1851-1915)

Data	Local	Número de expositores	Número de visitantes (em milhões)
1851	Londres	13 937	6,0
1855	Paris	20 839	5,2
1862	Londres	28 653	6,2
1867	Paris	43 217	6,8
1873	Viena	25 760	7,3
1876	Filadélfia	60 000	9,9
1878	Paris	52 835	16,0
1889	Paris	61 722	32,3
1893	Chicago	—	27,5
1900	Paris	83 000	48,1
1904	Saint-Louis	—	19,7
1915	San Francisco	30 000	18,9

Fontes: *Encyclopaedia Britannica*, 1956; J. Allwood, 1977; W. Plum, 1979; P. Ory, 1982.

Muitos escreveram sobre esse fascínio. Até mesmo um adversário tantas vezes acerbo da ideologia do progresso como Charles Baudelaire chegou a afirmar, por exemplo, numa série de artigos sobre crítica de arte na *Exposição Internacional de Paris*, em 1855: "Há poucas ocupações tão interessantes, tão atraentes, tão repletas de surpresas e revelações para um crítico, para um sonhador — cujo espírito esteja voltado à generalização bem como ao estudo dos detalhes ou, melhor ainda, à idéia de ordem e de hierarquia universal —, quanto a comparação das nações e de seus respectivos produtos".¹ Não se podia passar incólume ante o espetáculo de forças produtivas concentradas nesses espaços. A figura típica com que se faz aparecer a sociedade capitalista — como uma ininterrupta coleção de mercadorias —, segundo a forma descrita por Marx nas primeiras linhas de *O capital*, adquiriria, nas exposições, mesmo muito antes dos hipermercados, concretude exemplar. Não por acaso, no famoso capítulo "Maquinaria e grande indústria", ainda em *O capital*, Marx vale-se de um modelo extraído da *Exposição de Londres de 1862* — uma máquina norte-americana de fazer cartuchos de papel — para ilustrar o processo de combinação de várias ferramentas num só mecanismo e seus efeitos na passagem da manufatura à fábrica moderna.² De certo modo, a idéia de um mundo construído à imagem e semelhança da burguesia, frase de cunho bíblico e emblemático do *Manifesto comunista*, ganhava, no espaço das exposições, foros de notável materialidade.

Mas é preciso ter cuidado para não tomar esse clima de entusiasmo contagiante como expressão unívoca do progresso material. O setor da indústria moderna era ainda flagrantemente minoritário não só no cenário das exposições, mas na sociedade européia oitocentista em seu conjunto. No campo da inovação técnica e da transferência tecnológica, do sistema de trabalho fabril, bem como no da publicidade e consumo de massa, a exposição internacional do século XIX possuía muitos traços de experimento de vanguarda. Somente para ficar na leveza dos metais, basta notar que a primeira demonstração de versatilidade do alumínio como nova matéria-prima industrial deu-se na *Exposição de Paris*, em 1855. Jules Verne, dez anos depois, em *Da Terra à Lua*, preconizou o uso do alumínio em foguetes es-

paciais. Tudo pura fantasia, já que o *boom* da industrialização do alumínio ocorreria somente um século mais tarde.³ Esse caráter de antecipação, de exibir maravilhas mecânicas e novos processos técnicos com os olhos postos no futuro, constitui aspecto marcante conforme se adentra no universo das exposições.

Os exemplos de um certo senso premonitório e oportunista são numerosíssimos. As trajetórias de Thomas Cook e Paul Julius Reuter, a esse propósito, foram edificantes. Cook, que começara como agente de viagens nas ferrovias inglesas, tornou-se célebre na Exposição de 1851, ao promover excursões para Londres a preços módicos, visando especialmente à classe operária do centro e do norte da Inglaterra: calcula-se que cerca de 3% dos visitantes do Crystal Palace fizeram a viagem por intermédio de sua agência, o que sugere uma massa de quase 200 mil pessoas. Já na Exposição de 1855, em Paris, Cook organizou roteiros de viagem mais ambiciosos, culminando com a primeira grande volta pela Europa: estava fundada a indústria turística. Quanto a Reuter, sua famosa agência de notícias nasceu também na Great Exhibition de 1851, mesmo ano em que se inaugurava o primeiro cabo submarino entre a Inglaterra e a França.⁴

Emoções do maquinismo, cruzamento entre fios da razão iluminista e da sensibilidade romântica: a historiografia da época é pródiga em assinalar a persistente mobilização do sensível por parte dos engenhos saídos da indústria moderna. As massas maravilhavam-se ante os novos espetáculos mecânicos. Não era para menos. Alguns souberam tirar dali proveito próprio e, quando isso aconteceu, negócios prosperaram e impérios cresceram: é o caso do empresário Werner von Siemens, o qual em suas memórias confessou a importância pioneira das exposições universais na divulgação de suas experiências no campo da eletromecânica.⁵

Outros poucos, entre estupefatos e irônicos, anteviram ali sinais de uma convulsão histórica mais profunda, em que as elevadas à luz das vitrines, mostravam-se frágeis e ilusórias. Em novembro de 1850, meses antes da abertura da Great Exhibition em Londres, Marx e Engels, num artigo que muito lembrava a forma e o conteúdo do *Manifesto*, vaticinavam:

Com esta exposição, a burguesia do mundo erige na moderna Roma seu Panteão, no qual exhibe, com orgulhosa auto-satisfação, seus deuses, os quais ela mesma se construiu [...]. A burguesia celebra esta sua festa máxima num momento em que é iminente o desmoronamento de todo o seu esplendor, um desmoronamento que lhe demonstrará, mais conclusivamente que nunca, como se lhe têm escapado por entre os dedos as forças criadas por ela mesma.⁶

Quase três décadas depois, derrotadas as revoluções de 1848 e 1871, vitoriosas as exposições de 1851, 1855, 1862, 1867, 1873 e 1876, Engels, ao prefaciar *Anti-Dühring* em 1878, tratava com mordacidade um paralelo entre a *exhibitio* material e espiritual da burguesia alemã:

Ruído de latão em poesia, em filosofia, em política, em economia, em história; latão na catedral e na tribuna; latão por todo lado, com a pretensão de superioridade e de profundidade de pensamento, que não deve ser confundido com o ruído de latão comum, liso e vulgar das outras nações. Latão, o produto mais característico e abundante da indústria intelectual alemã, "parato, mas de má qualidade", como qualquer outro produto de fabricação alemã, a cujo lado, infelizmente, não estava representado em Filadélfia [Exposição do Centenário, 1876].⁷

Em contraste com o ferro e o vidro que realizavam proezas na paisagem urbana, mediante engenharia arrojada, a imagem do latão surge aqui como metáfora degradante não só da ideologia produzida a leste do Reno, mas simultaneamente de toda a sociedade engendrada no moderno sistema de fábrica. O tema do "atraso" alemão reaparecia com veemência, menos para demarcar limite entre revolução e contra-revolução burguesas do que para realçar a natureza obsoleta e vulnerável da própria modernidade.⁸

Entre as vozes dissonantes ao coro do progresso técnico, no século XIX, Dostoiévski desponta com inconfundível dramaticidade. Em *Memórias do subsolo* (1864), narrativa pioneira em termos de uma consciência urbana dilacerada — expressa em linguagem feita da justaposição de pensamentos díspares, da incoerência metódica e do desespero crônico como traços inerentes ao espírito do homem contemporâneo —, ressurgem a ima-

gem do palácio de cristal;⁹ em torno dela, o narrador-personagem tece considerações sobre a dialética do construir/destruir. Por trás do homem construtor, condenado a ocupar-se das artes da engenharia, esconde-se uma paixão inconciliável pela destruição e o caos. E para evitar que a ociosidade decambe em agressão, o homem civilizado abre para si mesmo um caminho, sabendo que este chegará a *qualquer parte*, não interessando tanto o alvo, “para onde se dirige, mas simplesmente em que se dirija”. Não haveria nesse dom da incompletude algo de um temor instintivo em “atingir o objetivo e concluir o edifício em construção?” — indaga o narrador.¹⁰ Esta imagem do palácio de cristal é tão sublime quanto fugaz, pois nasce de uma voz subterrânea, atormentada e incrédula, experiente nas amarguras do *bas-fond*. Não é à toa que desconfia desde logo do brilho e da firmeza daquele edifício. Sua exatidão geométrica não contempla o sofrimento; há que descrever da comédia humana que lá se desenrola, justamente por não admitir a tragédia: “o sofrimento é dúvida, é negação, e o que vale um palácio de cristal do qual se possa duvidar?”¹¹ Tal qual o cenário dos *vaudevilles*, o palácio de cristal será o espaço da diversão, do esquecimento, das quimeras evanescentes; no seu interior, é afinal a consciência que se torna inconcebível, pois ela, tendo por único motor a aflição, “está infinitamente mais elevada que dois vezes dois”.¹²

No momento seguinte, o narrador acaba por dessacralizar de vez a figura do palácio de cristal. Se em Engels é a imagem do laço que sugere o desnudamento da parafarmácia exibicionista e enganosa dos produtos materiais-espirituais da sociedade-burguesa, em Dostoiévski é a rudeza prosaica de um galinheiro que se defronta com a indestrutibilidade aparente do edifício de cristal. Ora, em que pesem os contextos literário-políticos diversos de cada uma dessas perspectivas críticas, lembremos que tanto laço quanto galinheiro podem remeter, na geografia doméstica ou industrial, a espaços degradados. O prosaísmo ir-reverente com que esses autores se batem, cada um a seu modo, contra a ideologia do progresso, chama a atenção para o ordenamento da retórica dominante e dos espaços na modernidade. Por isso o choque de palavras pertinentes a outro conjunto semântico, a outro ideário social. Em Dostoiévski, a voz do sublo zomba desse cristal indestrutível. Num grito de protesto soli-

tário e irremediavelmente grotesco, recusa-se a carregar tijolos para obras desse tipo. Descreve de sua estrutura, teme sua eternidade aparente. Nega o palácio de cristal simplesmente por ser “um edifício tal que não se lhe poderá mostrar a língua, às escondidas, nem fazer figa dentro do bolso”. Essa voz torme-tosa e subterrânea, que contrapõe o desejo ao inexorável, que desvela as angulosidades do inconsciente contra as fissuras fraudulentas do real, chega a ironizar sua própria impetinência. Destampado o esgoto, as vozes desencontradas do *bas-fond* mostram verdadeiramente a língua, adverte o narrador:

Estou certo de que a nossa gente de subsolo deve ser mantida à rédea curta. Uma pessoa assim é capaz de ficar sentada no subsolo durante quarenta anos, mas, quando abre uma passagem e sai para a luz, fica falando, falando, falando...¹³

Essa reiteração da fala, se por um lado explicita destroços de uma consciência fragmentária, reintroduz, por outro, o caráter redundante e automático do mecanismo, o excesso implicado em toda produção em série. Retornamos ao espaço das exhibições internacionais, “lugares de peregrinação ao fetiche-mercadoria”, nas palavras de Walter Benjamin. O palácio de cristal e congêneres “edificam o universo das mercadorias”, elevando um mundo à parte, que expõe fragmentos de todos os lugares conhecidos para converter-se num estranho lugar-nenhum; que rememora efemérides da história universal para misturá-las num todo informe, datado mas desprovido de densidade histórica. Valores e sentidos se dissolvem numa igualização abstrata. Como a ferovia fantasma, o palácio de cristal convida a uma viagem sem destino. Os visitantes de há muito se mascararam em multidão: apenas os pavilhões, as classes e os grupos de objetos expostos possuem uma ordem hierárquica, uma placa com nome. Os espectadores compõem a cena, de aspecto magnífico e prismático. As galerias transbordantes são naus sem rumo; o espírito da metrópole navega à deriva. Tempo espacializado: indivíduos, objetos, tudo ocorre ao fluxo vertiginoso do vale das mercadorias. A *exibitio* burguesa induz aos pináculos da falsa euforia; abaixo, correm silenciosos os meandros da depressão, lembrando a intimidade esquecida entre moda e morte. O palácio de cris-

tal é o desenho mais transcluído da sociedade surgida nos bastidores da indústria moderna. É também seu delírio mais bem arquitetado. O processo material de produção do feiço-mercadoria condenou os homens ao erro e à burrice. Trabalhadores expropriados, sem memória e sem fronteiras, erram por países remotos e épocas perdidas. As exposições universais transfiguram o valor de troca, passam o valor de uso para segundo plano e "inauguram uma fantasmagoria em que o homem entra para deixar-se distrair".¹⁴

Esse processo de sedução, conforme se viu no capítulo anterior, tem como ponto de partida a própria arquitetura. Nova monumentalidade, ao mesmo tempo prosaica e reencantada, emerge-se em torno das exposições internacionais, com melhor evidência do triunfalismo burguês que as permeia: o Crystal Palace, em 1851; a Rotunda, em Viena, em 1873; o Palais de l'Industrie, em 1855, o Trocadero, em 1878, a Tour Eiffel e a Galerie des Machines, em 1889, o Palais des Beaux-Arts e a Grande Roue, em 1900 — todos em Paris; esses são algumas das criações arquitetônicas originais, construídas especialmente por ocasião desses eventos, testemunhando, no espaço aberto de ruas e avenidas metropolitanas, o otimismo ilustrado e cíclico de seus idealizadores. Restaria acrescentar a esse mosaico de obras colossais a Estátua da Liberdade, exposta inicialmente, ainda inacabada, pelo escultor francês Bartholdi na exibição de 1878, em Paris, para depois ser erguida na entrada do porto de Nova York, como oferenda da França à democracia americana, de. Turistas puderam então transitar pelo interior da monumental estátua, lugar panorâmico, entre êxtase e medo: o culto à liberdade petrificava-se em monumento e este, por sua vez, ao liberar os poderes da técnica mecânica, ia assumindo gigantesca forma humana.¹⁵

Todas essas construções logo vieram a ser celebradas como maravilhas da época. Eram, por assim dizer, as protagonistas da exibição, atrações especiais do espetáculo. A emoção mecânica encontrava ali seu melhor cenário. Sonho e cotidiano mecânica zavam-se segundo os artifícios da técnica. Esses novos templos dispunham de altares transparentes para a consagração das artes de Vulcano. Tornava-se visível e tátil o conceito de mercado

mundial.¹⁶ Nutria-se, assim, a fé iluminista na unidade humana. Desenhavam-se os contornos materiais, as fantasias retóricas e os passes de mágica do ideário em torno do espetáculo moderno de massas. A indústria cultural ainda engatinhava e já prometia demais: no mínimo, auxiliaria no fomento de uma perspectiva universalista da história, com centro gravitacional na Europa. Daí a vocação abrangente daqueles certames, reunindo tradição e novidade, técnicas rudimentares e experimentais, dentro do espírito enciclopédico de classificar todas as coisas do mundo, espécie de utopia ansiosa em não perder nada de vista.

Engana-se, pois, quem supuser que o espaço das primeiras exposições universais foi ocupado exclusivamente pelo desfile racional, metucioso e calculista de produtos da indústria moderna. A disposição de objetos foi, na verdade, muito mais extravagante. A febre classificatória de largo espectro herdada do enciclopédismo converteu-se, aqui, no desejo ilimitado de exibir o máximo: daí deriva uma heterogeneidade de formas, técnicas e ramos. A agricultura, a mineração e sobretudo o artesanato também estão fortemente representados. Pode-se afirmar, baseando-se nos relatórios oficiais, que esses setores antigos da produção preenchiam ampla maioria nos catálogos e mostruários. Não se deve perder de vista que, como constatou Arno Mayer, o setor da grande indústria capitalista distribuía-se ainda em área relativamente restrita no mapa do continente europeu, até mesmo às vésperas da Primeira Guerra Mundial.¹⁷ Assim sendo, as máquinas industriais estavam expostas em dependências específicas, como um atrativo à parte, de todo modo raro, misterioso e fascinante, sugerindo, por certo, algo diferente da idéia contemporânea do fabrico em larga escala.

Ecoss bem audíveis do despotismo esclarecido percorriam as galerias da moderna *exhibitio* burguesa. O Estado era, sem dúvida, um dos maiores agentes patrocinadores desses eventos. As casas reais financiavam, visitavam, esplendem em gestos rituais e discursos progressistas: a nobreza vira algo a ser exibido igualmente. O *Ancien Régime* persiste e comparece com brilho às exposições; revolve suas indumentárias um tanto mofadas e rejuvenesce seus mitos. A esse propósito, nada mais ilustrativo do que as reminiscências do visconde de Benalcanfor em torno da Exposição de Viena, em 1873. Um nobre português ente-

diado com a decadência de sua classe e seu país, vagabundeia por cidades da Europa, entregando-se por fim ao capricho de passear pela exibição vienense: o humor é fino como convém a um homem de seu *status*; suas imagens flutuam entre minúcias, com aquela acuidade própria do *flâneur*, ao mesmo tempo pertinente e inopinada.¹⁸ Em contraste com essa desenvoltura de porte aristocrático, no outro extremo do ideário das exposições temos atitudes como a do matemático e inventor Charles Babbage — pioneiro no campo dos computadores, citado em várias passagens por Marx em *O capital*, em particular no que diz respeito à conceituação da máquina-ferramenta —, que numa obra dedicada à Great Exhibition critica exatamente os aspectos suntuários, os dispêndios excessivos e a falta de objetividade da mostra no sentido de não propiciar impulso efetivo ao âmbito das trocas mercantis e invenções mecânicas.¹⁹

Penetrando-se em depoimentos da época como esses, percebe-se afinal que a atmosfera de “enobrecimento” não constituiu mero resíduo histórico recobrimdo como poeira a face monedema das exhibições, mas, ao contrário, acabou por converter-se em elo mediador decisivo no processo de entronização das mercaadoras. O príncipe Alberto é o grande herói protetor da Great Exhibition de 1851. Dom Pedro II será a cabeça corada da Exposição do Centenário na cidade de Filadélfia, EUA, no ano de 1876. A Exposição de Viena, em 1873, entre outras, carregará muito dessa aura de realza. E não se pode esquecer que as primeiras exposições na “capital do século XIX” realizaram-se sob a égide do Segundo Império com Napoleão III; na de 1867, em especial, convergem o ápice do regime bonapartista, o luxo requintado da moda, a “trônica utopia” da opereta — tudo isso contribuindo para compor o quadro mais radiante de fantasmagoria da civilização capitalista.²⁰

Admirando-se, por exemplo, o catálogo ilustrado da Exposição de 1851, destacam-se as mobílias rebuscadas, os objetos estrúxulos para decoração de interiores, um *design* onde o apego ao detalhe tem preferência sobre qualquer critério de funcionamento do utilitário. Uma estética ornamentalista por excelência toma conta dos artefatos expostos. Apesar de técnicas às vezes modernas, o padrão é antiquado, preso a um virtuosismo excessivo.

sivo, muito distante da praticidade despojada do próprio espaço concebido no projeto do Crystal Palace. Esse viés pelo ornamento foi criticado em regra num ensaio premiado pelo editor de *The Art-Journal*, durante a Exposição de 1851, “The Exhibition as a lesson in taste”. Ralph Wornum, seu autor, demonstra uma perspectiva bem moderna a propósito do despojamento formal e da noção de utilidade que devem presidir ao *design*. Seu trabalho aproxima-se mais da linha de combate estético presente na obra de figuras como William Morris e Ruskin, pioneiros do movimento moderno nas artes do século XIX.²¹ Ao lado de engenheiros anônimos, artesãos e inventores mecânicos, essas vozes formavam uma linha de vanguarda — embora dispersa e não perfílada numa tendência exclusiva — contra o academicismo retrógrado, incluindo-se aí boa parte do ecletismo pedante e vazio da arquitetura, que insistia em dar as cartas na estética da era vitoriana.

Podem-se perscrutar, ademais, outros sentidos naquele ornamentalismo todo. Além de corresponder certamente a uma regressão do gosto, a um embaralhamento de estilos na Europa otocentista, o formalismo rebuscado de ressonâncias barrocas e a obsessão pelo detalhe — sempre em prejuízo do equilíbrio das estruturas —, parecem participar, sem nenhum embaraço, da cadeia de elementos sensíveis capazes de reproduzir uma vertigem labiríntica nos que penetram no universo da exposição. Pois esses objetos amaneirados, se perdem em sensatez e utilidade, ganham em poder de encantamento. E aí também que os homens se extraviam: não só nos meandros do espaço da diversão, mas simultaneamente nos volteios alucinantes das formas objetuais, cujas aparções estranhas e sedutoras bailam ante o olhar crédulo qual silhuetas de fetiches. O labirinto, assim, completa sua volta tortuosa. Objetividade espectral: se há excessos e desequilíbrios nas figuras desenhadas, o visitante talvez se embriague mais rápido, talvez precipite o seu próprio esquecimento. Viajará, então, na ronda dos arabescos. Como um personagem de Joyce, perdido nas brumas de Dublin, poderá pensar: “No silêncio em que minha alma vagava luxuriosamente, as sílabas da palavra *Árabis* atravavam-me num encanto oriental”. Ou, quem sabe, numa evocação fôrnica das ruínas intactas da Alhambra, como o fez no século XIX o escritor Washington Irving, os espelhos, fontes

e labirintos de um poder mourisco ancestral poderiam irisar os ainda incertos devaneios da modernidade. No santuário do fetichemercadoria, tudo que reluz é ouro, o brilho é intenso e, ao contrário do que prescreve a fé iluminista, pode ofuscar qualquer razão. No espaço singular do Crystal Palace, parece ser pouco provável as luzes vacilarem por um instante e nosso personagem, encarando a escuridão, ver-se afinal "como uma criatura tangida e ludibriada por quimeras".²²

* * *

Vale ressaltar ainda uma marca característica e derradeira das exposições: é seu caráter de celebração das efemérides nacionais ou internacionais. Reparece aqui o nacionalismo revigorado pela expansão planetária dos impérios europeus, mesmo que o processo adquira contornos, no cenário das exibições, de entrelaçamento fraterno dos povos. A divisão social do trabalho mostra-se precisamente como divisão entre nações. Os estandes classificam não só produtos, mas, ao mesmo tempo, países. Se-diar uma exposição já representa, por si só, motivo de júbilo nacional. E as datas não são inocentes; estão ali para serem celebradas. Assim é que a pioneira The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, realizada em Londres, inaugurou-se significativamente no Primeiro de Maio de 1851, data que antes de ser apropriada pelo movimento operário internacional fazia parte do antigo calendário festivo religioso, marcando o início do ano de trabalho.²³ Por outro lado, a Exposição da Filadélfia, em 1876, comemorou oficialmente a passagem do centenário da independência norte-americana. Já a de 1889, em Paris, os cem anos da Revolução Francesa. Em 1893, na cidade de Chicago, a World's Columbian Exposition assinalava o quarto século da viagem de Cristóvão Colombo à América. Na Paris de 1900, era o próprio *fin de siècle* objeto de celebração. Em 1904, o centenário de compra da Louisiana à França napoleônica pelos EUA. Em 1915, finalmente, a abertura definitiva do canal do Panamá, sonho secular da burguesia mundial, servia de *leitmotiv* para a Exposição de San Francisco.

O espetáculo das exposições acaba por ser uma forma de sublimação dos conflitos entre os Estados modernos do século

XIX. O aspecto de disputa por tecnologias e mercados está implícito no sofisticado sistema de premiação aos melhores exibidores nas diversas categorias. Desde a Great Exhibition são lançados votos, dos patrocinadores aos participantes, para que a paz entre os povos de boa vontade se eternize. Trata-se de adaptar a "insociável sociabilidade" dos Estados-indivíduos num intercâmbio duradouro, próspero e pacífico, baseado em competências amistosas, espécie de olimpíadas das proezas industriais. Não sem propósito, as palavras da rainha Vitória na abertura da Exposição de 1851 iriam reverberar por todo o espaço do Crystal Palace e dos futuros eventos similares: "É meu desejo ansioso promover entre nações o cultivo de todas aquelas artes que são animadas pela paz, e que por seu turno contribuem para manter a paz mundial". Igualmente os editores do *The Art-Journal* ressaltavam o caráter amigável da contenda, em que países rivais poderiam comparar-se em fraquezas ou supremacias.²⁴ Uma nova Santa Aliança é propugnada, agora em torno de arenas modernas, onde os triunfos da indústria planetária devem ser ruidosamente confrontados.

Nesses rituais esplendurosos de confraternização do mercado mundial, o otimismo esclarecido e triunfante da sociedade burguesa joga ainda com a crença em projetos de paz factíveis entre as nações. Anuncia-se essa promessa na esteira do debate filosófico e jurídico clássico em torno da perspectiva de uma paz perpétua e universal — logicamente abstrata. Entrevê-se, nas galerias multicolores e flamejantes da produção dos povos, que a deusa da Indústria é generosa e pode propiciar o fim dos apêntes belicosos. Essa fé corre paralela ao sonho kantiano de uma história universal do ponto de vista cosmopolita, que se descortina precisamente no fomento do comércio civilizado entre os países-cidadãos.²⁵ No plano imediato e aparente, a voracidade imperial e beligerante dá arestas de ter fugido do espaço das exibições. Mas é claro que, se forem percebidos significados encobertos sob o igualitarismo da fachada dos edifícios, a divisão social e internacional do trabalho mostrar-se-á em toda a sua assimetria. Por trás de iguarias exóticas, o neocolonialismo; para além dos letreiros uniformes catalogando técnicas e designando marcas, as mercadorias colecionadas não raras vezes constituem peças das novas ciências arqueológicas e antropológicas — são

presas de conquista. Em dezembro de 1871, na cidade do Cairo, estreava a ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi, composta especialmente para o espetáculo de inauguração do canal de Suez. Na "marcha triunfal", o libreto conclama:

Elevai os olhos àqueles
que outorgam coroas e derrotas,
e agradecei aos deuses
no vosso dia de vitória.²⁶

Concretizava-se, assim, nesse passo, uma das grandes metas sansimonistas, tantas vezes idealizada nas páginas do periódico *Le Globe*; sen que com isso, em contrapartida, avançasse a causa da paz ou se aliviassem as tensões diplomáticas e político-militares na cena internacional, como imaginavam os ardorosos adeptos daquela seita.

Na verdade, a guerra rondava igualmente os recintos das exibições; sua presença era mais próxima do que à primeira vista se faria supor. Em 1855, enquanto Napoleão III proclamava, na cerimônia de abertura da Exposição: "Abro com verdadeiro prazer este Templo da Paz que convida à concórdia todos os povos do mundo" —, seu primo, príncipe Napoleão, presidente da Comissão Imperial organizadora do evento, contrapunha as artes da paz ali representadas ao estado de guerra com a Rússia.²⁷ Com efeito, naquele mesmo instante em que o regime bonapartista exhibia-se em Paris, as tropas francesas e inglesas derrotavam militarmente os russos em Sebastopol. Já durante a Exposição de 1867, o aparecimento da Liga Internacional da Paz tendia a obter menor êxito popular do que a exibição comparada dos novos modelos de fuzis franceses e prussianos, antecipando as potencialidades que cada lado teria, no campo de batalha, três anos mais tarde. Em 1889, tudo parecia calmo no continente europeu; é que as potências estavam ocupadas com a consolidação dos impérios coloniais, guerreando em outras plagas, aniquilando outras culturas. Na Exposição que celebra os cem anos de "liberdade, igualdade, fraternidade", a ocorrência simultânea de um Congresso Internacional da Paz, assim como as salas e pavilhões dedicados ao tema do pacifismo, alcançam ressonância limitada junto a imprensa e pú-

blico. Mas, de outra parte, referindo-se à mesma Exposição, em que tinha lugar uma amostra especial de produtos bélicos, um jornal comenta: "No Palácio da Guerra, a afluência foi enorme. Não se avançava mais de um metro cada cinco minutos".²⁸

Isso significa que as massas estariam inapelavelmente perdidas, envergando galões e fardas nacionais, na espera da próxima voz de comando para estacionar-se submissas detrás das trincheiras? Esse clichê soa falso quando cotejado com os fatos históricos, da mesma forma que pareceria inverossímil imaginar-se um proletariado composto integralmente de *communards* na conjuntura revolucionária de 1871. Na verdade, situamo-nos ante o seguinte paradoxo: poucos desejam fazer a guerra, mas muitos, talvez, queiram vê-la.²⁹ Adentra-se novamente o terreno das formas ideológicas espetaculares engendradas com a modernidade. No caso da guerra, é possível acompanhar *pari passu* sua conversão em espetáculo de massas no contexto cultural do século XIX; foram referidas, aqui, algumas pistas concretas, inclusive no âmbito das exposições universais. De lá para cá, passado um século, sofisticaram-se os veículos dessa diversão mórbida, tudo ficando mais veloz e acessível: a guerra chega até nós via satélite.

Com as guerras mundiais, a civilização moderna alcançou realizar mais uma forma de *exhibito*; só que agora degradada em sadismo orquestrado desde aparelhos industrial-militares com plenos poderes. É claro que as regras do espetáculo tiveram de ser adaptadas. O fascínio e a magia das antigas exposições perderam-se nos estertores da *belle époque*. A partir daí, o século XX iria especializar-se, com o avanço das mídias eletrônicas e dos conflitos político-militares entre potências — a que correspondeu paralelamente um declínio de influência dos discursos e rituais da diplomacia clássica —, em novos engenhos para exibir: máquinas voadoras de guerrear, mísseis intercontinentais, cogumelo atômico. A uma década e meia do terceiro milênio, Chernobyl relembra o campo minado por onde caminha a espécie. Nos poderes do poder nuclear, como no laboratório secreto de mais-valia, é possível ainda ler à porta: "é proibida a entrada de pessoas estranhas ao serviço". Chernobyl também faz notar o quanto está difícil restabelecer o sublime. Na verdade, o Crystal Palace não desapareceu; estilhaçou-se em tantas outras aparições, algumas delas por demais sólidas e sinistras.

Bem antes, quando os monumentais edifícios erguidos para abrigar as exposições ainda brilhavam em seus múltiplos sentidos, o internacionalismo conheceu simultaneamente as perspectivas que dele construíram os teóricos e militantes do movimento operário. Historiadores são unânimes em assinalar a importância direta que teve no nascimento da Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT) uma série de reuniões mantidas entre operários ingleses e franceses, durante a Exposição de 1862, em Londres. O governo de Napoleão III enviara uma comitiva de trabalhadores para aquele evento, na Inglaterra, como maneira de buscar legitimação. Parte do grupo, entretanto, rebelou-se contra o caráter oficial da viagem; estava aberta uma fissura em torno da qual se desenhava um projeto de independência em classe.³⁰ As exposições universais passariam a servir, assim, de pano de fundo para outras tantas confabulações coletivas.

Enquanto setores reformistas burgueses e do Estado utilizavam o espaço da exposição para experimentos no campo do que se convencionou chamar "economia social" — é forçoso lembrar, em 1867, os modelos de habitação operária sob o patrocínio de Napoleão III, os relatórios encomendados pelo regime bonapartista a artesãos e operários sobre os novos processos técnicos nos diversos ramos industriais, o próprio tema "história do trabalho" sendo objeto de uma exibição retrospectiva³¹ —, o movimento operário articulado em nível internacional tomava de empréstimo aquele espaço para, a seu modo, reunir-se, associar-se e expor-se, tornando o internacionalismo elo vivo na crítica aos fundamentos da sociedade moderna. Mas também para dissolver-se: o Conselho Geral da AIT, instalado em Nova York após a derrota da Comuna e as divisões entre socialistas e anarquistas, elege exatamente o mesmo momento em que se realiza a Exposição do Centenário, em Filadélfia (julho de 1876), para decidir, num melancólico congresso, pelo fim da Primeira Internacional.³²

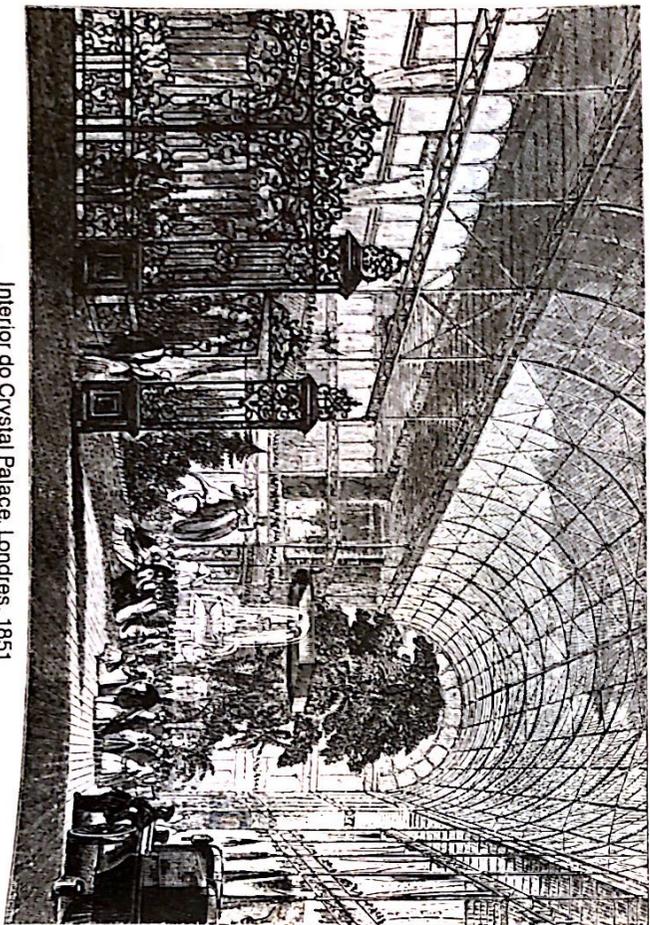
A história operária é resultante de experiências não acumuladas, mas interrompidas. Fluxos descontinuos no espaço e no tempo; discursos fragmentários. Cem anos após a Tomada da Bastilha, em 1889, a Exposição de Paris comemorava a entrada do mundo na chamada "idade contemporânea". Já o movimento operário, então reconstruído sob a égide dos primeiros partidos

social-democratas, organizava sua exibição paralela mas desigual de forças. Aqui, explicitavam-se o antagonismo de planos, os diferentes conceitos de internacionalismo. O manifesto de convocação para o Primeiro Congresso do que viria a ser a Segunda Internacional Operária dizia:

A classe capitalista convida os ricos e poderosos a vir contemplar e admirar a Exposição Universal, obra dos trabalhadores condenados à miséria em meio às mais colossais riquezas que nenhuma sociedade humana jamais possuiu. Nós, socialistas, perseguimos a libertação do trabalho, a abolição do regime de salários, a criação de uma ordem de coisas na qual, sem distinção de sexo nem de nacionalidade, todos e todas tenham direito às riquezas frutificadas no trabalho comum. São os produtores a quem nós convocamos a Paris para o 14 de Julho.³³

Sabe-se que muitos não atenderam a esse chamamento, por diversas e complicadas razões. Disponho igualmente de uma noção aproximativa das dificuldades e crises sucessivas por que passou a Segunda Internacional, petrificando-se nas estruturas do Estado burguês e assumindo posturas antagonísticas a seus objetivos iniciais. Este trabalho, entretanto, não visa discutir a trajetória de fracassos da revolução proletária. Os exemplos assinalados acima tentam sugerir, quando muito, que a idéia de uma massa de homens homogeneamente extravariada nos desvios e calidoscópios da *exhibição* burguesa poderia correr o risco de generalizar em excesso, perdendo-se, com isso, diferenças e nuances importantes. Do mesmo modo, a adesão ao nacionalismo e à ideologia da guerra nunca parece ter sido total, mesmo nos momentos de mobilização bélica das massas. No outro pólo, o exagero seria pensar num movimento operário onisciente e num internacionalismo imperturbável. No caso desse último, interessa mais perseguir como certas efemérides podem dar ensejo a celebrações de sentido contrário, dependendo de onde e em com-panhia de quem se esteja. Assim também os espaços, mesmo aqueles especialmente voltados a produzir enganos, podem ser percorridos e apropriados de maneiras bem distintas; pois, além do riso, é próprio dos homens viajar.

d n ir hi pe te loc O da fa da ce Ma h c P g v Anz Só c Pal cont neo e da mei "pr mur mar delit ress com o pr recee Nor " perq no p sign e fad histd cons mili radi cont pals obrz Port



Interior do Crystal Palace, Londres, 1851