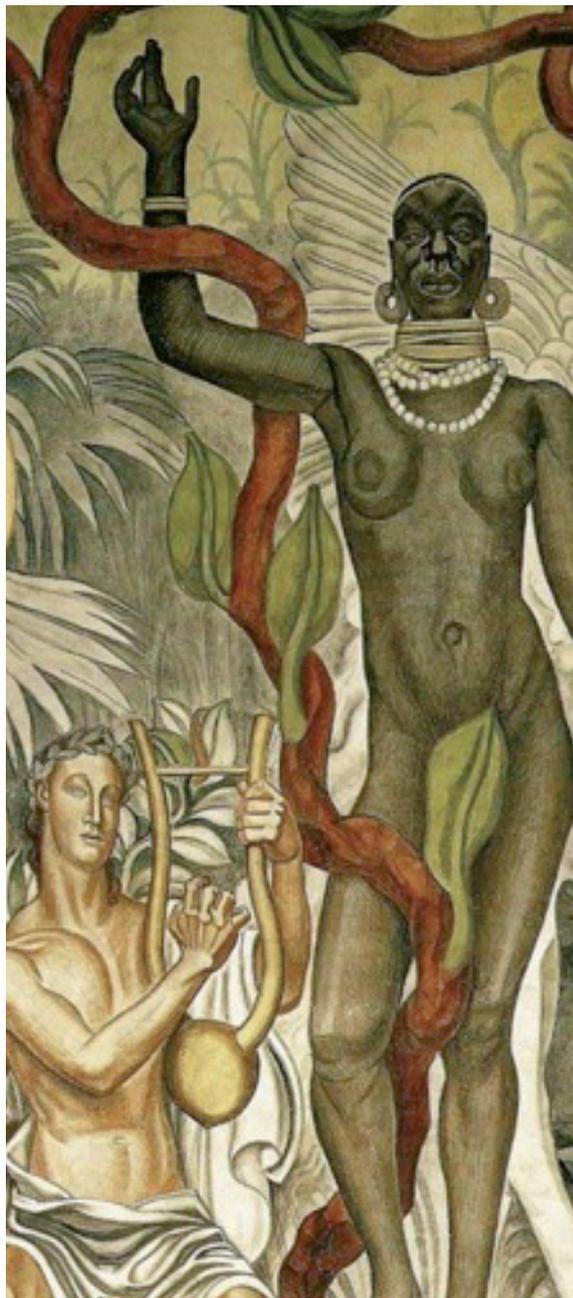


*“Mostrar o invisível”:  
obras de arte na Exposição Colonial  
de 1931 em Paris*



Louis Bouquet, *Apolo e sua musa*, 1931, afresco (detalhe).

*Luciene Lehmkuhl*

Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Instituto de História e dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autora do livro *Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*. Uberlândia: Edufu, 2011. [lucilehmkuhl@hotmail.com](mailto:lucilehmkuhl@hotmail.com)

## “Mostrar o invisível”: obras de arte na *Exposição Colonial de 1931 em Paris*\*

“Showing the invisible”: works of art in the 1931 Paris *Colonial Exhibition*

*Luciene Lehmkuhl*

### RESUMO

Este texto apresenta algumas das obras de arte expostas na *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d’Outre-mer (Exposição Colonial Internacional e dos Países d’Além-mar)* de 1931 ocorrida em Paris, na intenção de discutir a maneira pela qual o mundo colonial foi dado a ver na França naquela década e, também, pretende focalizar outras exposições realizadas no século XX, cujos temas se assemelham. Nesse período se tem o apogeu das exposições ditas coloniais, responsáveis pela exibição dos indígenas não mais como selvagens, mas como capazes de adentrar a modernidade e pertencer ao mundo civilizado. Assim, proponho examinar com vagar e atenção obras de arte que figuraram na *Exposição Colonial* de 1931 e ainda hoje se mantêm expostas no antigo Palais des Colonies, em Paris.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Exposição Colonial* de Paris; obras de arte; modernidade.

### ABSTRACT

*This text presents a few of the works of art featured in the 1931 Exposition Coloniale Internationale et des Pays d’Outre-mer (International and Overseas Countries Colonial Exhibition) in Paris in order to discuss how the colonial world was then made seen in France; it also discusses other exhibitions held in the 20<sup>th</sup> century with similar themes. This period is the heyday of the so-called colonial exhibitions, which showed indigenous peoples no longer as savages, but as being able to belong in modern times and the civilized world. Thus, I will look slowly and attentively at works of art included in the 1931 Colonial Exhibition that the old Palais des Colonies, in Paris, is still showing today.*

**KEYWORDS:** *Paris Colonial Exhibition; works of art; modernity.*



Espaços de visibilidade, as grandes exposições se tornaram emblemas da modernidade ao atravessarem, com seus projetos e suas apresentações, diferentes temporalidades. Em seu início, ainda no século XIX, elas foram marcadas pela ligação passado/futuro, com explícitas demonstrações da inferioridade do passado, tanto dos seres como das coisas, visando apontar possibilidades para um futuro coroadado de êxitos e melhorias, ancorado nos saberes civilizados do presente. Em quase um século de existência, as exposições do período entreguerras passaram a marcar o tempo de maneira diferente, o futuro se fez presente, seres e coisas começaram a caminhar nos trilhos da modernidade.

Pretendo neste texto apresentar algumas obras de arte que constaram

\* Este artigo apresenta parte de pesquisa realizada durante estágio pós-doutoral realizado em museus, arquivos e bibliotecas parisienses entre 2011 e 2012, com bolsa do CNPq e sob a supervisão do professor Éric Michaud, do Centre d’Histoire et Théorie des Arts da École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS).

da *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-mer* (Exposição Colonial Internacional e dos Países d'Além-mar) de 1931, sediada em Paris, com o propósito de analisar o modo pelo qual o mundo colonial foi dado a ver e, também, fazer ver outras exposições semelhantes ocorridas no século XX. Chama atenção o caso do Brasil, que também teve participação em exposições voltadas a colônias ou ex-colônias. Quando artistas e intelectuais brasileiros foram mobilizados para a participação do país na *Exposição do Mundo Português*, ocorrida em Lisboa em 1940, tiveram por meta mostrar um Brasil em pleno caminho da modernidade. Não havia espaço para dúvidas com relação aos rumos a serem seguidos.

O passado, nessa exposição, foi mostrado pelo filtro da reproduzibilidade técnica com obras da indústria gráfica, fotografias e filmes que apresentaram a história, os habitantes, as riquezas e as matérias-primas utilizadas na edificação do país atual. As obras de arte originais, centradas em outro aporte técnico, foram exibidas em espaço privilegiado. No pavilhão do Brasil Independente, uma sala especial foi montada e nela foram expostas pinturas a óleo sobre tela e esculturas de artistas brasileiros contemporâneos. O tom escolhido para aquela sala foi o de um Brasil atualizado com os saberes da Europa moderna, capaz de apresentar as lições tomadas e apreendidas por seus artistas que haviam sido formados no mundo europeu e passaram a encontrar espaço para suas carreiras e consagração para suas obras em seu próprio país.<sup>1</sup>

Ao analisar a invenção dos “indígenas” em oposição ao termo “selvagens”, em texto para o catálogo da exposição *L'invention du Sauvage*, recentemente realizada no museu do Quai Branly, Pascal Blanchard se refere às práticas de expor e afirma que, com o crescimento dos impérios e da noção de “civilização”, a “exposição vai mudar de função, conservando mecanismos similares. Não se mostra mais para provar que um ser é ‘inferior’ ou ‘diferente’, mas para provar que ele está no caminho da ‘modernidade’, que ele saiu das trevas da selvageria”.<sup>2</sup> Trata-se, segundo o autor, de “mostrar o invisível”. Ao contrário das exposições universais que se pretendem vitrines a mostrar o progresso dos países, as “exposições coloniais e os pavilhões coloniais serão os lugares privilegiados de oposição entre civilizados e selvagens, entre indígenas e colonizadores [...] exibindo o vencido (indígena) e glorificando o conquistador (colono), elas falam antes de tudo de uma dominação, mas não devem jamais mostrá-la”.<sup>3</sup>

Aprendemos com François Hartog que o tempo no qual vivemos é um tempo carregado de presentismo, um tempo invasivo, onnipresente, que aspira à autossuficiência e nos leva a reagir em tempo real. Diferentemente do tempo atribuído pelo autor ao regime moderno de historicidade, esse tempo futurista, que desloca as ações e perspectivas para o futuro, ambiciona um devir maior e melhor, almejando o progresso. Hartog aponta como possibilidade de sobrevivência da história a articulação “das categorias de passado, de presente e de futuro, sem que se instaure o monopólio ou a tirania de nenhuma entre elas”.<sup>4</sup> Sendo o conceito de história tecido de múltiplas temporalidades, cabe ao historiador transitar entre as diversas temporalidades instauradas nos seus objetos de estudo e na documentação a eles vinculada.

A temporalidade na qual se verifica a modificação na exibição dos selvagens/indígenas nas exposições, sejam elas universais, nacionais ou coloniais, é aquela do entreguerras. Nesse período se conheceu o apogeu

<sup>1</sup> Cf. LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*. Uberlândia: Edufu, 2011.

<sup>2</sup> BLANCHARD, Pascal. Les expositions coloniales ou l'invention des “indigènes”. In: *Exhibitions: l'invention du sauvage*. Musée du Quai Branly/Actes sud, Paris, 2011, p. 206. (publié à l'occasion de l'exhibitions: l'invention du sauvage, présentée au musée du quai Branly du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012).

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>4</sup> HARTOG, François. *Croire en l'histoire*. Paris: Flammarion, 2013, p. 299.

<sup>5</sup>Cf. DE L'ESTOILE, Benoît. *Les goût des autres: de l'Exposition Coloniale aux arts premiers*. Paris: [Flammarion, 2010, p. 513, 514 e 515.

<sup>6</sup>Ver *Exotiques Expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*. Paris: Somogy Éditions d'Art/ Archives Nationales, 2010, p. 153 (Catalogue de l'exposition).

<sup>7</sup>Ver *idem*, p. 136. Ver também HODEIR, Catherine et PIERRE, Michel. *L'Exposition Coloniale de 1931*. Bruxelles: André Versaille, 2011, especialmente o capítulo 1, Les palmiers de Vincennes.

<sup>8</sup>HODEIR, Catherine et PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 18.

<sup>9</sup>*Idem, ibidem*, p. 19.

das exposições ditas coloniais, responsáveis pela exibição dos indígenas, não mais como selvagens, mas como capazes de pertencer ao mundo civilizado. Eles eram exibidos em corpo físico para demonstrar que podiam estar e conviver em outras partes do mundo; não mais eram mostrados como perigosos e temidos. Por outro lado, a temporalidade das exposições se constitui como um recorte no tempo da vida. Adentrar o espaço expositivo exige adentrar também outro tempo, um tempo fictício, que permite percorrer boa parte do mundo colonial em uma ou duas visitas de algumas horas de duração. Essas sínteses são planejadas e elaboradas com todo cuidado por idealizadores, arquitetos, artistas e artesãos para conduzirem o espectador/visitante durante sua jornada ao mundo colonial.

Benoît de L'Estoile discute, em seu livro *Les goût des autres: de l'Exposition Coloniale aux arts premiers*, a capacidade de a arte ser tomada como porta de acesso às culturas. Para ele, o visitante vai à exposição para viver uma experiência, indissociavelmente estética e intelectual, à qual ele não terá acesso permanecendo em casa. Dessa maneira, para o autor, apreciar em uma exposição a arte dos outros (eu incluiria a arte que mostra os outros) leva o visitante a uma comunicação com as obras, explicitando que nosso olhar é produto de toda a história das trocas complexas entre o Ocidente e as sociedades que ele “conquistou” desde o século XV.<sup>5</sup>

Assim, tenciono apreciar com este texto algumas obras de arte que compuseram a *Exposição Colonial* de 1931 e examinar com a devida atenção obras que ainda hoje se encontram no Palais des Colonies, em Paris.

## A aventura colonial

A *Exposição Colonial Internacional e dos Países d'Além-mar* de 1931 em Paris se inscreve no âmbito de uma política de incentivo à participação dos cidadãos comuns nos empreendimentos coloniais, no desenvolvimento de interesse pela vida colonial e na vontade de viver nas colônias.<sup>6</sup> A aventura colonial se converteu na novidade a ser incorporada à vida europeia durante o século XIX. Esse tipo de propaganda em favor da colonização vinha sendo encampada por diferentes países desde pelo menos a exposição de 1883 em Amsterdam, seguindo-se sucessivamente às exposições de Londres em 1886, de Lyon em 1894, de Rouen em 1896, de Tervuren na Bélgica em 1897, entre outras, cujo tema principal era a colonização. Já no século XX, outras exposições oficialmente intituladas coloniais ocorreram em Marselha em 1906 e 1922, em Strasbourg e em Wembley, em 1924 (esta não foi nomeada como colonial) e em Paris em 1931.<sup>7</sup>

No seio da Terceira República francesa, a necessidade de civilizar as “raças inferiores” se tornava mais e mais um caminho a ser seguido. Diferentes vozes se colocavam a favor desse empreendimento sem estranhar a “conquista de um país de raça inferior por uma raça superior, que se institui para governá-lo”.<sup>8</sup> Clemenceau foi apontado como voz dissonante na Câmara dos Deputados e seu discurso sublinhou a hipocrisia do uso da palavra civilização: “a conquista que vós preconizais, é o abuso puro e simples da força da civilização científica sobre as civilizações rudimentares para se apropriarem do homem, torturá-lo, extraindo toda a força que há nele em proveito do pretense civilizador”.<sup>9</sup> Catherine Hodier constata em seu livro que, nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, o sucesso da presença colonial nas exposições, sejam elas universais ou nacionais, é



Figura 1. Palais des Colonies, Paris.

incontestável.<sup>10</sup> Passada a Guerra e, mesmo tendo seus traumas como tema de discussões nos meios intelectuais, foi retomado em Paris o projeto de uma grande exposição colonial, nos moldes das bem sucedidas exposições ocorridas em Marselha em 1906 e 1922. Na tentativa de encontrar uma data adequada, desviou-se da *Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas* de 1925, das cerimônias previstas para as comemorações do centenário da Argélia francesa, ocorrido em 1930, e também das exposições internacionais de Anvers e Liège em 1930.

Instalada em espaço periférico, na parte oeste da cidade, em cento e dez hectares em torno do lago Daumesnil, no Bois de Vincennes, a *Exposição Colonial Internacional e dos Países d'Além-mar* contou com a presença de colônias francesas da África, da Ásia, da Oceania e da América, além de países como Bélgica, Itália, Estados Unidos, Holanda, Dinamarca e Portugal. Sua implementação mobilizou grande número de trabalhadores, artistas e intelectuais para a edificação de seu espaço expositivo que comportava uma série de pavilhões, decorações internas e externas, além de jardins, passeios e vias de acesso, como a linha número oito do metrô de Paris, que foi prolongada da Opera até a Porte de Picpus, atual Porte Dorée.

Com duração de seis meses, a exposição foi inaugurada em 6 de maio de 1931 por Gaston Doumergue, então presidente da República francesa. Sua comitiva se dirigiu à sala de festas do Palais des Colonies, espaço no qual teve lugar a cerimônia de abertura oficial da exposição com a presença de autoridades. O presidente francês, em seu discurso, acentuou o caráter didático do percurso que pretendia mostrar “a prodigiosa atividade do nosso Império d’além-mar. Seu incomparável desenvolvimento, suas riquezas presentes, as perspectivas que ele abre as nossas atividades e as nossas esperanças”.<sup>11</sup>

Para além dos pavilhões distribuídos no entorno do lago Daumesnil, o Palais des Colonies se apresenta como ponto central de interesse nos textos que abordam a Exposição Colonial de 1931. Os autores que se dedicam ao estudo dessa exposição duvidam, no entanto, que o palácio/museu tenha sido alvo de grande interesse dos visitantes como deve ter sido o pavilhão que reproduzia aspectos da África ocidental francesa, com sua edificação

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 23.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>12</sup> CULOT, Maurice. Un musée dans un palais: un palais dans un musée. In: *Le Palais des Colonies: histoire du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*. Paris: Réunion des Musées Nationaux. 2002, p. 72.

<sup>13</sup> Cf. HODEIR, Catherine et PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 25 e 26.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.

em terracota rosada a reproduzir uma fortificação sudanesa, um tata, ou o pavilhão da Indochina a reproduzir parte do templo de Angkor Vat. É possível imaginar que ambos os pavilhões apresentaram grande apelo aos visitantes para que estes se lançassem ao desafio de fazer a volta ao mundo em um dia, como anunciavam cartazes e guias da Exposição. Construções efêmeras, apesar de sua monumentalidade ou por causa dela, ambos os pavilhões, o tata e o templo, foram demolidos após o fim da exposição.

Por outro lado, o Palais des Colonies permaneceu erguido e se apresenta ainda hoje como uma possibilidade de leitura da exposição de 1931. A edificação subsiste no 12<sup>e</sup> arrondissement parisiense, nas bordas do Bois de Vincennes, com a fachada principal voltada para a avenida Daumesnil. Denominado Palais de la Porte Dorée, ele comporta atualmente a Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, cujo acervo é composto por objetos, documentos em papel e obras de arte referentes aos imigrantes oriundos de diferentes países que aportaram na França. É possível visitar o antigo Palais des Colonies e apreciar a eloquente edificação e sua exuberante decoração composta por murais pintados em afrescos e esculpido em relevo, frisos decorativos, lustres, colunas, piso e teto fartamente ornados na tentativa de mostrar a harmonia do empreendimento colonial e o acerto da sua meta civilizatória. Maurice Culot fala da experiência estética que é adentrar o palácio:

*A dupla vocação do edifício que deveria servir de palácio oficial depois de museu oficial com aquário e terrário para tartarugas e crocodilos pesou (e pesa ainda hoje) sobre seu funcionamento. Penetrar na sala de festas de trinta e nove metros de largura que ocupa o coração do prédio é uma experiência estética inesquecível, mas o espaço pode servir apenas à contemplação, o piso em cerâmica e as paredes recobertas de afrescos são frágeis e toda tentativa de utilização lhes arruinaria.<sup>12</sup>*

O palácio foi cercado de conflitos e disputas desde o plano inicial para a exposição, uma vez que seria a única edificação permanente em meio a uma mostra efêmera. Catherine Hodeir apresenta em seu texto a disputa em torno da construção do então denominado Musée des Colonies, iniciada ainda durante o processo de planejamento da exposição. Uma lei de 1920 dispunha que o comissariado geral da exposição deveria garantir a construção de um monumento durável, destinado a se tornar o museu das colônias, dando à França a possibilidade de rivalizar com o Imperial Instituto de Londres, o Museu de Tervueren em Bruxelas e o Instituto Colonial de Amsterdam.<sup>13</sup> O marechal Lyautey substituiu o primeiro comissário da exposição a partir de 27 de julho de 1927 e expressou sua intenção de transformar o projeto de um museu das colônias em um espaço de acolhimento e trocas, um verdadeiro centro de negócios com tudo aquilo que a exposição poderia incitar para o futuro. Assim, lançou a ideia de construção de uma casa das colônias que deveria também abrigar um museu das colônias como parte das suas funções e atividades. Para ele, a “Exposição deveria ser a ocasião de construir o futuro do império, seu desenvolvimento humano e econômico, chave da perenidade da presença francesa no além mar”.<sup>14</sup> Sua intenção sobre o projeto não foi levada a cabo, mas foi construído, em frente ao Musée des Colonies, um pavilhão denominado Cité des Informations, espaço no qual os negócios coloniais puderam ser realizados.

Ao palácio/museu foram relegadas, no âmbito da exposição, as funções de acolher a seção retrospectiva da história colonial francesa, a seção de síntese da vida colonial, as recepções oficiais e ainda um *panthéon* da França colonial. Arquitetos, engenheiros, artistas e artífices foram mobilizados para ilustrar com seus ofícios e suas obras a aventura colonial francesa, dando concretude à função pedagógica de reproduzir uma página do grande livro das colônias.

O projeto apresentado pelo arquiteto Albert Laprade foi encampado pelo comitê técnico que decidiu “se basear na dupla limitação da perenidade e da lisibilidade imediata”.<sup>15</sup> O programa do edifício é complexo; causou disputas e debates entre os organizadores da exposição e ainda hoje é fonte de divergências entre aqueles que se detêm na sua apreciação. Desde a escolha inicial do estilo no qual seria edificado, o debate se impôs. Em meio às manifestações de desinteresse do comitê técnico pelas propostas apresentadas pelo arquiteto Léon Jaussely, Laprade apresentou seus esboços preliminares, cuja descrição se refere a “uma grande tapeçaria de pedra em tonalidades quentes da cor do ouro, tapeçaria abrigada por uma espécie de baldaquim leve, evocando os países do sol em uma nota neutra e moderna”.<sup>16</sup>

Para Culot, o Palais des Colonies não se parece com nenhuma outra categoria estilística conhecida: “ele não é nem verdadeiramente clássico, nem completamente *Art déco*. Ele não é comparável aos outros grandes monumentos com pórticos e colunas do período do retorno à ordem que sucederam os anos 1920”.<sup>17</sup> Lembra ainda que sua “arquitetura é a má consciência colonialista que pesa ainda e sempre sobre o julgamento estético”<sup>18</sup>, ficando para gerações futuras “dissecar este fenômeno sociológico e estritamente europeu de legitimidade artística, que faz com que esse edifício, emblemático de uma ideologia política detestável ou criminosa, seja no entanto reconhecido por seu valor arquitetural e outros rejeitados sem apelo”.<sup>19</sup>

O texto de Culot ressalta que, nos anos 1930, discutir acerca do estilo a ser escolhido para um edifício público não era incomum e as diversas opções estilísticas existentes estiveram presentes nos debates: o “gosto moderno”, o classicismo, o *art déco* ou o exótico. Ele conclui que a síntese estética do projeto resulta das respostas encontradas às questões discutidas, apresentando trechos de diferentes escritos de Laprade, nos quais o arquiteto expõe suas ideias para o projeto:

*Laprade define ele mesmo seu projeto e nota que ele possui “um pouco do espírito novo, mas com moderação”, que ele é ao mesmo tempo “de seu tempo” e “não tão na moda”, “nem tão moderno-cubista, nem tão pompier”, que sua fachada “esbelta e nervosa” apresenta “um leve parentesco com as artes distantes e primitivas” que deverão fazê-la ser aceita, na falta de lamentá-la, pelos clássicos e pelos modernos.*<sup>20</sup>

Assim, para o autor, o arquiteto atuou na elaboração do projeto do Palais des Colonies seguindo os princípios dos arquitetos formados na École des Beaux-Arts, voltando-se ao clássico, adotando um plano centraldo, perfeitamente simétrico, com dois corredores laterais que flanqueiam a sala de festas colocada no centro da edificação, contornada por galerias e iluminada por uma cúpula central.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 30.

<sup>16</sup> LAPRADE, Albert *apud* CULOT, Maurice. Un musée dans un palais: un palais dans un musée. In: *Le Palais des Colonies, op. cit.*, p. 60.

<sup>17</sup> CULOT, Maurice, *op. cit.*, p. 52.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 53.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

<sup>21</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 68.

<sup>22</sup> JARRASSÉ, Dominique. Un sommet de l'art colonial. In: *Le Palais des Colonies*, op. cit., p. 87.

<sup>23</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 88.

<sup>24</sup> *Idem*.

## Obras de arte no/do museu/palácio

O Palais des Colonies possui, ainda hoje, os relevos em pedra de Janniot e os murais em afresco de Doucos, Bouques e do casal Lemaître, os quais podem ser apreciados tanto por seu aspecto etnográfico quanto por suas características estéticas, como a forte tendência *art déco* nutrida pelo exotismo advindo das ações imperialistas francesas. Atingir o objetivo pretendido com a *Exposição Colonial* exigiu dos arquitetos a parceria com artistas e decoradores que imprimiram nas paredes do edifício suas representações do mundo colonial. No entanto, tais criações não foram realizadas de maneira aleatória, nem mesmo personalista. Seus autores se debruçaram sobre encomendas devidamente qualificadas e substantivadas que almejavam reconciliar os franceses com o colonialismo, demonstrando que não existe “economia sem troca, sem ganho social para o colonizado, sem reconhecimento de sua cultura”.<sup>22</sup>

Para tal empreendimento, um programa iconográfico foi concebido a partir de uma “exaltação das trocas”<sup>23</sup> ocorridas no mundo colonial. Nele, o baixo relevo em pedra idealizado por Laprade ainda em seu projeto e executado por Janniot ilustra “as contribuições econômicas das colônias à França”, enquanto no interior do palácio o afresco mural de Doucos, instalado no salão de festas, ilustra “as contribuições da França às colônias” e, nas salas destinadas aos gabinetes do ministro das colônias e do comissário geral da exposição, afrescos murais de Bouquet e do casal Lemaître ilustram, respectivamente, “as contribuições da África ao Ocidente” e “as contribuições do Oriente ao Ocidente”. Tudo isso coroado pela proteção da França colonial, estátua monumental dourada, assinada por Drivier, instalada nas escadarias de entrada do palácio. Jarrassé resume a síntese das funções econômicas, culturais, políticas e pedagógicas do programa iconográfico e da exposição:

*Mostrar a riqueza e a diversidade dos povos, da fauna, da flora e das produções da “grande França”; porque, para além da variedade há uma unidade entre todos estes elementos pitorescos, a França, que se trate da França dos trópicos e das ilhas, da França africana ou asiática, da França dos confins do mundo... A decoração do museu tornou-se assim um mise en abyme de toda a exposição; ela explicita tão brilhantemente esta ficção colonial misturando ideologia e pedagogia.*<sup>24</sup>

O baixo relevo em pedra amarela (*tercé-normandoux*) realizado por Alfred Janniot ocupa toda a fachada principal da edificação, em uma superfície de 1.130 metros quadrados, tendo apenas dez centímetros de profundidade. Para Jarrassé, o friso de Janniot é uma obra-prima, uma vez que o artista foi bem-sucedido na sua empreitada ao talhar a pedra em ângulo e dotá-la de um polimento suave que juntos fazem variar a luminosidade e as sombras, imprimindo dinamismo e movimento ao conjunto. Para ele, a escolha estilística do escultor o fez trazer das tapeçarias francesas antigas a possibilidade de representar as figuras e os motivos sem recorrer à perspectiva e fazendo a fusão entre os planos horizontal e vertical, encontrando assim solução para a miríade de figuras a serem representadas. Afirma que Janniot recorreu ainda às soluções formais dos murais egípcios na representação das figuras que seguem certa frontalidade reveladora de suas características típicas e trouxe dos templos orientais



Figura 2. Alfred Janniot, relevo/friso, *Palais des Colonies*, 1931 (detalhe: lado esquerdo).



Figura 3. Alfred Janniot, relevo/friso, *Palais des Colonies*, 1931 (detalhe: lado direito).

o gosto pelo excesso de elementos que permite a utilização de inúmeras figuras em espaços exíguos.<sup>25</sup>

Para abordar as contribuições econômicas das colônias à França, Janniot organizou, ao lado esquerdo do mural, o mundo africano e das colônias americanas, nos quais homens e mulheres aparecem portando ferramentas utilizadas em seus ofícios em meio à exuberante vegetação e diversificada fauna que destaca elefantes, hipopótamos, rinocerontes, leões, veados, aves e macacos entre flores, frutos, palmeiras, bananeiras e vinhas. Os personagens coletam madeira, plantam e colhem o cacau, caçam hipopótamos, cultivam a vinha, carregam imensos vasos e transportam

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 97.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p. 113.

<sup>27</sup> *Idem*.

mercadorias. Ao lado direito do mural, o mundo asiático e das ilhas da Oceania com imensos elefantes, tigres, cobras gigantes, aves e gazelas que surgem da vegetação e dividem o espaço com figuras de homens e mulheres que trabalham na pesca, coletam a seiva da seringueira, aram a terra, colhem o arroz e os frutos dos coqueiros. A unidade da composição e a leitura da narrativa são asseguradas pela inclusão ao centro do mural, sobre a porta de entrada do edifício, da figura da mãe pátria, a partir da qual todas as figuras são organizadas. É ela que representa alegoricamente a paz e a abundância, figura frontal de uma mulher ligada a um touro que, imenso como ela, faz lembrar sua procedência europeia; ambos aparecem envoltos por frutos, animais e seres humanos que os olham e os reverenciam. As palavras *pomone* (musa da abundância) e *paix*, inscritas no canto inferior esquerdo, vêm reforçar o significado da alegoria e garantir a centralidade da França, mãe de todas as colônias que se movem em sua direção. Por fim, embarcações, ondas dos oceanos e palmeiras são elementos iconográficos que fazem a união visual das diferentes figuras espalhadas no imenso mural.

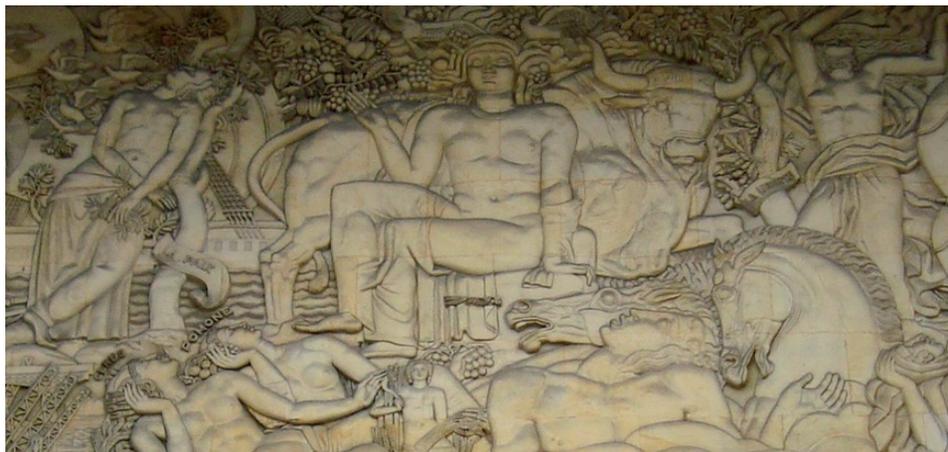


Figura 4. Alfred Janniot, relevo/friso, *Palais des Colonies*, 1931 (detalhe central).

Os dois salões em ângulos opostos, com afrescos murais de Bouquet e do casal Lemaître, ilustrando, respectivamente, “as contribuições da África ao Ocidente” e “as contribuições do Oriente ao Ocidente”, são apontados por Jarrassé como obras que fizeram Laprade se preocupar com a unidade geral do programa escolhido para o palácio, uma vez que a unidade estética das composições se mostrou comprometida pelas escolhas estéticas e estilísticas dos artistas. Bouquet, interessado nos motivos decorativos em voga a partir da *Exposição de Artes Decorativas* de 1925, optou por “um alongamento dos corpos, motivos vegetais bastante fantásticos e uma borda marrom e multicolorida que corre em zigue-zague”<sup>26</sup> abaixo de todo o mural. Por outro lado, André e Ivanna Lemaître optaram por aspectos mais realistas, fixando o “efeito decorativo sobretudo na composição, num desenho privilegiando as curvas e na tonalidade maior de um ocre no fundo”.<sup>27</sup>

Tomemos como exemplo um detalhe dos afrescos pintados por Louis Bouquet em 1931 para a sala do ministro das colônias. Nesse afresco, o artista aborda a “contribuição das colônias francesas da África na ordem



Figura 5. Louis Bouquet, *Apolo e sua musa*, 1931, afresco (detalhe).

intelectual e artística do Ocidente”, seguindo o programa pretendido para os dois salões construídos em ângulos opostos, na entrada do pavilhão, dedicados à África e à Ásia. No painel referente à África, na apresentação do “ciclo à glória da cultura da África muçulmana e da África negra”, Bouquet acaba por instaurar um marcante diálogo com a tradição europeia da pintura e da representação dos corpos, especialmente ao gosto *art déco*. Nesse detalhe, Apolo com sua lira se acerca de uma musa negra que pode ser vista como uma representação da África; seus corpos são alongados e seus gestos refinados. A África aparece já colonizada, já domesticada pela ação civilizadora do Ocidente, simbolizada pela lira do deus grego que corteja sua musa negra em meio à vegetação, aos animais e às muralhas de uma fortaleza. São ainda apresentados, na mesma sala, painéis com as ciências e as artes árabes, bem como com os valores islâmicos na figura do profeta Maomé.

Os Lemaître abordaram aspectos dos mitos indianos distribuídos nos painéis menores e aspectos das religiões asiáticas no grande painel. Neles, as três grandes religiões asiáticas, o hinduísmo, o budismo e o confucionismo, são representadas de maneira dissociada, segundo a observação de Jarrassé,

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 116.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 110.

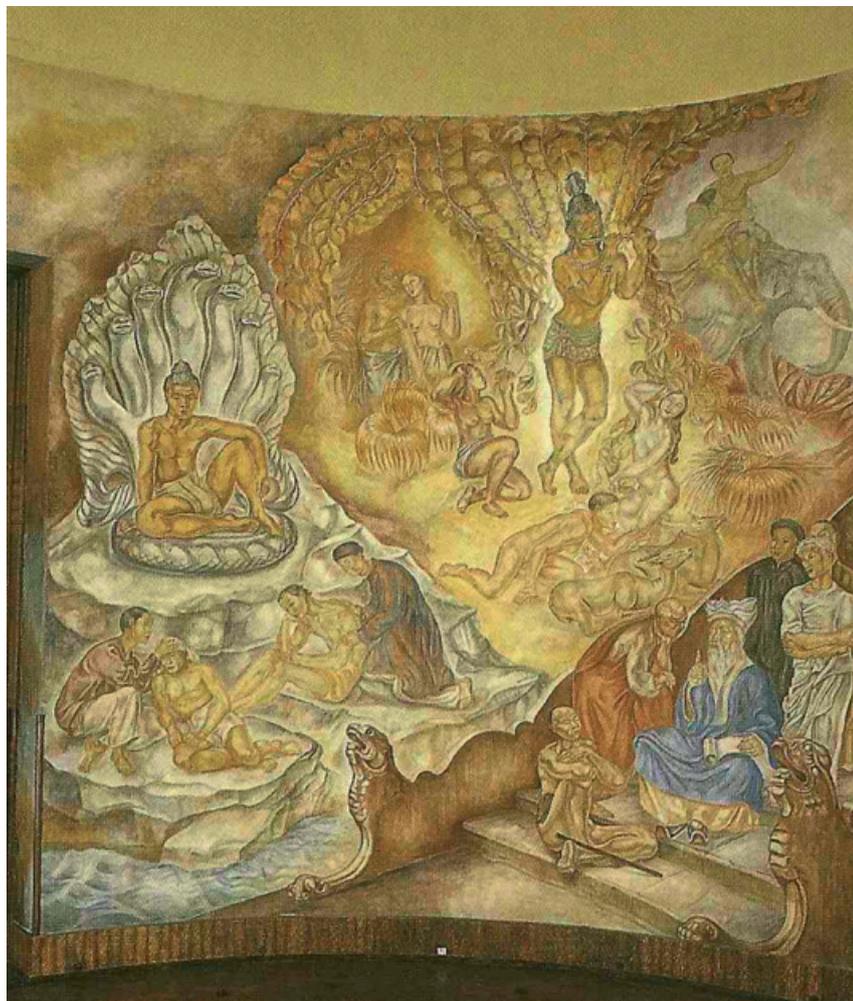


Figura 6. Ivana e André Lemaître. *As três grandes religiões da Ásia*, 1931, afresco (detalhe).

tendo Krishna representado no canto superior direito, tocando sua flauta. No canto superior esquerdo, Buda é representado em seu trono de najas e, no canto inferior direito, Confúcio é representado pregando sua doutrina.<sup>28</sup> Nessas representações, os três temas são divididos por linhas que tornam o painel uma composição de três partes desagregadas. Os elementos e personagens presentes em cada uma delas não se comunicam e não criam ligações entre cada parte. Apenas a cor ocre, as pinceladas leves e sutis e as finas linhas que contornam as figuras podem sugerir alguma unidade: esta se dá no aspecto formal e não temático do painel.

A sala de festas, rodeada por seus muitos murais, apresenta o tema das contribuições da França às suas colônias. O espaço do salão é dominado pelo imenso mural de oito metros de altura por dez metros de largura que pode ser avistado do eixo de entrada. Ele representa a França rodeada por quatro continentes, no alto à direita a África e logo abaixo a América, no alto à esquerda a Ásia e logo abaixo a Oceania, todas representadas alegoricamente e cercadas de atributos que fazem referência ao mundo colonial, no qual a França, amparada pela Europa, oferece a pomba da paz às suas colônias. Para além desse afresco central, outros painéis representam figuras alegóricas em postura hierática e de dimensões monumentais, da justiça, da paz, do trabalho e da liberdade, entremeadas por cenas das ações francesas nas colônias, como a indústria, o comércio, os trabalhos

públicos, a saúde, o ensino, as artes. Para Jarrassé, “o programa ideológico é, portanto, mais bem afirmado nos afrescos de Ducos de La Haille que nos frisos de Janniot ou nos salões [...] eles ilustram todos os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais: não há um só traço do ‘esforço colonial’ que não se encontre neles”.<sup>29</sup>

Vejam os dois detalhes de murais dessa imensa sala, especialmente a figura alegórica da liberdade e seu complemento, um padre libertando dois escravos. A liberdade é representada com o barrete frígio na mão esquerda, com vestimentas de aspecto helenístico, esvoaçantes como seus cabelos negros, drapeada e branca, deixando à mostra parte do corpo opulento e cultivado, musculoso e forte, como de um soldado ou de um atleta. Um manto vermelho envolve a figura, fazendo alusão à concha na qual Vênus é transportada à costa. Pégasus com suas asas galopa na mesma direção para a qual ela dirige seu olhar e seus movimentos. Embarcações marítimas e o oceano azul marinho sustentam, como pano de fundo, a figura no espaço unificado da sala. Cena eloquente e envolvente, carregada de linhas ondulantes e de elementos formais que preenchem o espaço compositivo, sugerindo movimento constante, tanto pelas linhas quanto pelas cores fortes, puras e chapadas que foram empregadas. Esse mural acaba por contrastar com a cena que deveria funcionar como seu complemento, o padre branco que liberta dois escravos negros e que, mesmo no ato de soltar as correntes que prendem um deles, não se curva e nem esboça qualquer esforço físico. Os escravos o reverenciam como se estivessem em frente a uma imagem santificada. As cores utilizadas são esmaecidas e predomina o branco tingido de cinzas; o preto dos corpos se confunde com a cor empregada na vegetação em uma fatura suave, quase aguada, como uma aquarela, na qual se podem ver as marcas dos pincéis. Mesmo assim, a composição é monótona, centrando-se na figura do padre que agrupa todo e qualquer potencial de liberdade.

Destaco que a *Exposição Colonial* pode ser percebida, no âmbito das belas-arts, como um espaço de divulgação e integração de artistas ao meio artístico. Para Durozoi, a exposição oficializou, de alguma maneira, a passagem do primitivismo de vanguarda ao exotismo *art déco*, levando os artistas que nela atuaram a encontrarem lugar no Salão oficial, após 1931, no qual seus envios se juntaram aos gêneros habituais, como retrato, nus e telas regionalistas, com um toque especial no cenário e nas vestimentas<sup>30</sup>, ou seja, a *Exposição Colonial*, para além de proporcionar visibilidade e legitimar obras de certos artistas, atuou nos percursos artísticos de seus colaboradores, auxiliando na visibilidade de suas obras expostas nos Salões oficiais.

Vale lembrar que, nos anos 1920 e 1930, múltiplas possibilidades se descortinaram no âmbito das belas-arts. A academia, a partir do campo educacional, ainda influencia os salões e as encomendas oficiais; jovens artistas se organizam em grupos, movimentos e associações, conseguindo mostrar suas produções na esfera pública; a *Exposição de Artes Decorativas* vem ratificar a fusão das influências cubistas com preocupação de embelezar o cotidiano. Cada uma dessas manifestações se desdobra em diversas possibilidades de atuação, trabalho e vivência no meio artístico e nas vidas de artistas e artesãos.

Com forte influência da *Exposição de Artes Decorativas*, desenvolve-se uma pintura que “privilegia uma rica coloração, um tratamento volumétrico dos corpos, abundância de detalhes decorativos e figuras que evocam, em

<sup>30</sup> DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET, Vincent e DUROZOI, Gérard. *Paris 1919-1939: art, vie et culture*. Malakoff: Hazrn, 2009, p. 233 e 234.



Figura 7. Pierre Ducos de La Halle. *Alegoria da liberdade*, 1931, afresco (detalhe).



Figura 8. Pierre Ducos de La Halle. *Liberdade*, 1931, afresco (detalhe).

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 212.

<sup>32</sup> Expedição empreendida por André Citroën entre 28 de outubro de 1924 e 26 de junho de 1925 ao continente africano com objetivo de divulgação da sua marca de automóveis.

<sup>33</sup> DUROZOI, Gérard, *op. cit.*, p. 230. Os quatro parágrafos acima foram publicados como parte do texto que discute o contexto parisiense das artes nos anos entreguerras: LEHMKUHL, Luciene. Artistas brasileiros e portugueses em Paris no entreguerras. In: VALLE, Arthur, DAZZI, Camila e PORTELLA, Isabel (orgs.). *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013, tomo 3.

<sup>34</sup> *Exotiques Expositions...*, *op. cit.*, p. 159.

suas posturas, um heroísmo espetacular”<sup>31</sup> e aparecem tanto nos Salões quanto nas galerias, nas exposições e posteriormente nos transatlânticos. No âmbito da *Exposição de Artes Decorativas*, um pavilhão foi dedicado à epopeia da Croisière noir de Citroën.<sup>32</sup> Esse espaço deu visibilidade a uma série de obras produzidas ao longo das expedições feitas à África e financiadas pela Citroën, que levaram artistas à captura de imagens dos lugares, das paisagens, das pessoas e seus hábitos cotidianos. São, portanto, imagens trazidas da África por artistas franceses em suas excursões que vão formar a visualidade das colônias difundida no país.

A *Exposição Colonial* explicitou a ideologia da colonização, para a qual “as características originais das colônias não podem ser evocadas senão na condição de serem rapidamente modificadas pelas benfeitorias vindas da metrópole. No domínio artístico, é o ponto de vista ocidental, ou francês, que se encontra necessariamente privilegiado”.<sup>33</sup>

“Contra o terror imperialista”, “Não visite a *Exposição Colonial*”, “O imperialismo francês edifica palácios em Vincennes... mas destrói, na África e na Ásia, milhares de vilas!”<sup>34</sup> Esses foram apenas alguns dos muitos *slogans* divulgados durante a *Contre-Exposition Coloniale: la vérité aux colonies* (*Contraexposição Colonial: a verdade nas colônias*) que ocorreu em 24 de setembro de 1931, em Paris, no pavilhão da URSS da *Exposição de Artes Decorativas* reinstalado em novo endereço, na avenida Mathurin-Moreau.



Figura 9. Panfleto comunista contra a Exposição Colonial, 1931.

Seu principal objetivo foi manifestar opiniões de oposição ao colonialismo. Organizada pela Ligue Contre l'Oppression Coloniale et l'Impérialisme (Liga Contra a Opressão Colonial e o Imperialismo), obteve apoio dos comunistas franceses e dos surrealistas.<sup>35</sup> Enquanto a *Exposição Colonial* contou com um número em torno de trinta e três milhões de visitantes, a *Contraexposição Colonial* registrou apenas dois mil trezentas e oitenta entradas.<sup>36</sup> Esta cifra, além de fazer ver a potência do empreendimento colonial, permite inferir sobre a visibilidade das obras selecionadas para compor ambas as exposições.

O protesto contra a *Exposição Colonial* explicita as múltiplas expressões artísticas existentes no meio parisiense. Se artistas, escritores e intelectuais se mobilizaram e se posicionaram contra a *Exposição Colonial* e sua estética, interessa conhecer a visualidade dessas manifestações. Em um folheto/cartaz de divulgação veem-se corpos de indígenas amarrados a troncos e feridos, cabeças dependuradas e empilhadas ao pé de uma guilhotina, o sangue que escorre, as armas ainda fumegantes, alusões diretas ao álcool e ao ópio sustentando o cenário de devastação como sólidos marcos laterais. Essa imagem, elaborada em composição simétrica, como o grande painel da Porte Dorée, é utilizada, no entanto, para propagar mensagem totalmente oposta. Os textos que acompanham o desenho exprimem a contrariedade ao terror imperialista e à *Exposição Colonial de Vincennes*, o apoio à independência das colônias e à luta dos trabalhadores e camponeses nas colônias.

### Artes plurais

O visitante que num dia ensolarado resolver passear no Bois de Vincenne verá atualmente reluzir o dourado da estátua de Minerva lá instalada, sem talvez perceber seu potencial significado como símbolo máximo da França e da paz. Verá também diante de seus olhos o imenso edifício do Palais de la Porte Dorée, no qual se encontra instalada a Cité National de

<sup>35</sup> Cf. *idem*.

<sup>36</sup> Cf. *idem*.

<sup>37</sup> Guide de l'exposition permanente. La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration. Paris, s./d., p. 2.

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> Ver DIDI-HUBERMAN, George. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, e MARIN, Louis. *Sublime Poussin.* São Paulo: Edusp, 2000, e GERVE-REAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images.* Paris: La Découverte, 1994.

<sup>40</sup> JARRASSÉ, Dominique, *op. cit.*, p. 84.

l'Histoire de l'Immigration, um museu dedicado aos diferentes imigrantes chegados à França.

O guia da exposição permanente apresenta o atual museu com a missão de “fazer conhecer e reconhecer a história da imigração na França ao longo dos dois últimos séculos, mudar o olhar contemporâneo sobre a imigração e contribuir com as políticas de integração”.<sup>35</sup> Trata-se de um museu de história e de sociedade que guarda, em sua coleção permanente, arquivos orais, testemunhos familiares (na forma de objetos domésticos e documentos privados), obras de arte de artistas imigrados ou não, consagrados à noção de que a imigração não concerne apenas ao passado, mas também ao presente e ao futuro, situando o museu na “intersecção da história e da sociedade contemporânea”.<sup>36</sup> Tudo instalado na estrutura física do Palais de la Porte Dorée, concebido como museu/palácio dedicado à colonização.

Visitar o interior desse edifício e deparar-se com cada elemento decorativo nele incrustado, imaginar os percursos trilhados por visitantes da *Exposição Colonial* de 1931 no ato de conhecer a aventura colonial francesa, bem como por visitantes que ao longo do tempo percorreram as salas do Museu e percorrem atualmente as salas da Cité National de l'histoire de l'immigration, é adentrar uma múltipla temporalidade. Para historiadores dedicados à cultura e à arte, ter diante de seus olhos esse imenso edifício é tarefa que ultrapassa a mera tipologização das obras arquitetônicas e artísticas ali encontradas. Saber classificar a edificação e seus elementos decorativos deixa de ser o mais importante frente à imensa diversidade de questões que brotam do olhar lançado às paredes, ao teto e ao piso do edifício. É neste ato de olhar com vagar e atenção<sup>37</sup> que se poderá ultrapassar a crítica ao “critério estético que postula que a arte colonial [francesa] revela uma arte oficial pouco digna de estudo [e] considerá-la por aquilo que ela é, o encontro da arte colonial, ao mesmo tempo que uma obra de arte maior”<sup>38</sup>, e eu ajuntaria: capaz de fazer ver os múltiplos matizes de uma época, em seus tempos, em suas artes, sempre no plural.



*Artigo recebido em novembro de 2012. Aprovado em janeiro de 2013.*