

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO**

Eduardo Victorio Morettin

A participação do cinema nas exposições universais: história e cultura

Tese apresentada como exigência para o
concurso de Livre Docente em História do Audiovisual Brasileiro
junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

São Paulo
2022

Sumário

Agradecimentos	p. 3
Introdução	p. 4
1. As exposições universais e o cinema: história e cultura	p. 10
1.1. Cultura visual, entretenimento, conhecimento: o cinema nas exposições universais entre 1893 e 1915	p. 12
1.2. Monumento, vitrine, propaganda: o cinema nas exposições universais entre 1915 e 1922	p. 20
2. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil	p. 24
2.1. Cinema, exposição internacional e diplomacia cultural: a participação dos Estados Unidos, México e Argentina	p. 25
2.2. A participação do Estado no fomento à atividade cinematográfica para a EICIB	p. 29
2.3. O cinema brasileiro e a EICIB: projetos, produções e dissonâncias	p. 41
2.3.1 Entre a modernidade pretendida e a realidade do atraso: São Paulo e a experiência da produtora Independência Film	p. 52
2.3.1.1. A representação cinematográfica do monumento e da indústria na idealização da modernidade pretendida	p. 61
2.3.2. Silvino Santos e o filme de encomenda	p. 69
3. A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925	p. 75
4. Cinema e Exposições Coloniais: Le Bled (Jean Renoir, 1929) e seu horizonte histórico	p. 88
4.1. Le Bled, um filme para o centenário?	p. 89
4.2. <i>Exposition du Centenaire de la Conquête de l'Algérie, 1830-1930</i> e o cinema educativo	p. 96
4.3. Cinema e Colonialismo: a <i>Exposition Coloniale Internationale</i> (Vincennes, 1931)	p. 99
5. Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937	p. 115
5.1. A Frente Popular: socialismo e exposição universal	p. 115
5.2. Arte e técnica : o ecletismo e o lugar do modernismo	p. 117
5.3. O confronto arquitetural	p. 119
5.4. O cinema como expressão do Pensamento: concursos, pavilhão e propaganda	p. 123
5.5. O confronto entre as cinematografias no interior da Exposição	p. 130
6. Diplomacia cultural em tempos de guerra: o cinema e a <i>New York World's Fair</i> (1939-1940)	p. 135
6.1. Cinema de arquivo e exposições universais: <i>Land of Liberty</i> (1939) e a <i>New York World's Fair</i> (1939-1940)	p. 136
6.2. O cinema brasileiro na <i>New York World's Fair</i> (1939-1940)	p. 143
6.3. O Estado brasileiro como produtor de filmes para as exposições universais	p. 144
6.4. A participação do INCE em festivais de cinema e exposições internacionais nos anos 1930	p. 146
6.5. O cinema brasileiro, o INCE e a <i>New York World's Fair</i> (1939-1940)	p. 149
Considerações Finais	p. 155
Referências	p. 159
Anexo I	p. 175

Agradecimentos

A presente tese de livre-docência corresponde ao trabalho de anos com o apoio inestimável da família, de amigos e amigas, de colegas e funcionários, de instituições as mais diversas, assim como, fundamentalmente, as agências de fomento. Nesse sentido, gostaria de agradecer o apoio da Fapesp e do CNPq que viabilizaram a pesquisa de fontes nacionais e internacionais.

Sou particularmente grato a Ismail Xavier, com quem aprendi muito desde os anos 1980, e aos demais colegas do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes, que criaram as condições institucionais para que o trabalho pudesse ser realizado.

Ao longo destes anos, gostaria de lembrar dos amigos que compartilharam comigo parte das dificuldades surgidas neste caminho dedicado ao estudo da relação história e audiovisual. Marcos Napolitano, Mariana Villaça, Claudio Aguiar Almeida e Mônica Almeida Kornis foram e são amigos constantes deste debate, que espero continuar nos próximos anos.

Devo ressaltar que a tese não seria possível sem a atenção e a dedicação de diversos técnicos e pesquisadores das instituições responsáveis pela guarda do acervo documental e bibliográfico aqui mobilizado.

Esta pesquisa, em seus resultados parciais, foi discutida em diversos Congressos e Simpósios, permitindo que algumas questões fossem dirimidas e o percurso ganhasse maior consistência. Foram inúmeros os colegas que contribuíram nesse processo e seria injusto de minha parte citar apenas um ou outro.

Por último, mas nem por isso menos importante, quero, neste momento, agradecer aos que sempre estiveram muito próximos. Gostaria, em primeiro lugar, de lembrar o apoio dado pelos meus pais, Luiz (in memoriam) e Dinalva, e meus irmãos e familiares, Adriana, Jayme e André, e Alexandre e Laura. Quero também agradecer os meus sogros, José Maria (em memória) e Ivanilde, pela torcida e apoio. Ivana e Luís, companheira e filho que tanto amo, representam a razão de ser de estar onde estou. Não foram poucas as noites mal dormidas ou os dias em que fiquei até mais tarde no escritório, em trabalho que se estendeu por mais horas do que o combinado. Mesmo assim, acompanharam carinhosamente todos os momentos desta pesquisa, incentivando-me e auxiliando-me decisivamente sem mesmo ter em conta a exata dimensão do quanto foram importantes no que há de bom neste resultado. Aos dois, com muito carinho e amor, dedico esta tese.

Introdução

Já foi historiada a forma como o Brasil se inseriu nas exposições universais, eventos dedicados a celebrar as ‘proezas’ do capitalismo. Temos estudos sobre: os projetos arquitetônicos de seus pavilhões¹; a perspectiva desejada pelo Império² e pela República³, com pesquisas que valorizam a nossa representação a partir de exposições específicas ou em série, como fez, por exemplo, David Cizeron⁴ ao tratar da representação brasileira nas exposições universais que tiveram lugar em Paris nos anos de 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 e 1937.

Nos trabalhos que se dedicam às feiras mundiais que ocorreram na primeira metade do século XX a participação do cinema brasileiro neste esforço de representar o país como ‘civilizado’ ainda não se tornou objeto de estudo⁵. Esta lacuna no que diz respeito à forma como o então novo meio de comunicação de massas contribuiu para o imaginário expositivo de cada exposição universal pode ser explicada por vários motivos. Em primeiro lugar, como para toda e qualquer pesquisa, existe a pergunta lançada pelo historiador, que mobiliza o conjunto documental a partir das conexões trazidas pela problemas a “serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes (áudio)visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes.”⁶.

Neste sentido, as relações entre cinema e história encontram nesta pesquisa sobre a participação do novo meio de comunicação de massas nas exposições universais na

¹ Ver AL ASSAL, Marianna. **Arenas nem tão pacíficas**: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930. São Paulo: 2014. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; DANTAS, André. **Os Pavilhões Brasileiros nas Exposições Internacionais**. São Paulo: 2010. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

² Ver HEIZER, Alda. **Observar o Céu e medir a Terra**. Instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição de Paris de 1889. Campinas, São Paulo: 2005. Tese de Doutorado, Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas; PESAVENTO, Sandra J. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. **Anais do Museu Paulista**, v. 2, p. 151 -167, jan./dez. 1994.

³ Ver PELEGRINI, Carolina. **O embranquecimento da nação miscigenada**: a representação brasileira na feira internacional de Nova York, 1939-1940. Brasília: 2014. Dissertação de Mestrado no Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade de Brasília; SANJAD, Nelson e CASTRO, Anna, Comércio, política e ciência nas exposições internacionais. O Brasil em Turim, 1911. Parte 1. **Varia Historia**, v. 31, no 57, Set./Dez. 2015, p. 819 – 861.

⁴ CIZERON, David. **Les représentations du Brésil lors des Expositions universelles**. Paris : L’Harmattan, 2009.

⁵ SANJAD, Nelson e CASTRO, op. cit., p. 850 – 855, apresentam o projeto de seis filmes para a exposição de Turim, além de outras atividades ligadas à divulgação dos produtos comerciais pelo cinema.

⁶ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. v. 23, n. 45, 2003, p. 28, grifos do autor. Ulpiano Bezerra de Menezes se ocupa fundamentalmente das fontes visuais em seu artigo, sendo de nossa responsabilidade o acréscimo de “áudio”, dado que a problemática também se coloca para os historiadores de cinema.

primeira metade do século XX uma perspectiva de fato interdisciplinar, dissociado do recorte nacional e do viés que valoriza a dimensão autoral, sem deixar de lado a importância da análise fílmica, o diálogo com a história cultural e a cultura visual.

Definida a problemática, é sempre necessário ter acesso aos documentos produzidos pelas respectivas comissões organizadoras e executivas de cada exposição, o que implica ou no deslocamento do pesquisador ao país sede ou na existência de acervos relativamente organizados e acessíveis em seu país⁷. Se o acesso está garantido, outra dificuldade se impõe: a massa documental sobre cada exposição geralmente é vasta e ampla, mimetizando em amplitude a escala monumental pretendida por estes eventos. Como Nelson Sanjad pontua, o próprio estudo de uma exposição universal traz enormes desafios, pois o seu “caráter poliédrico (...), com sua recorrência no tempo e no espaço, suas permanências e rupturas, sua diversidade de sujeitos históricos e um público massificado, inqualificável em sua totalidade, dificulta e torna complexo o estudo desses megaeventos”⁸.

Por fim, a quantidade de documentos sobre a participação do cinema é correlata à existência ou não de uma indústria cinematográfica consolidada. Se isto é verdadeiro para os Estados Unidos e a França, em que este setor da cultura assim se estruturou desde o final do século XIX, o mesmo não pode ser aplicado ao Brasil⁹.

O cinema, invenção do final do XIX, participa desde o seu início de uma história já progressiva, a saber, a das exposições internacionais, espaços de celebração do capitalismo e de seus avanços, que tem na *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* (Londres, 1851) sua primeira edição. Síntese do avanço científico, por meio da inovação tecnológica que representa, e do artístico, dado o lugar que ocupava desde a década de 1910 nos debates estéticos, o cinema é tomado simbolicamente por diferentes

⁷ É importante destacar que não tivemos acesso direto aos arquivos norte-americanos, salvo pelos documentos que se encontram disponíveis online.

⁸ SANJAD, Nelson. Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina, **História, ciências e saúde – Manguinhos**, v. 24, n. 3, setembro 2017, p. 787. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702017000300785&lng=en&nrm=iso. Acesso: 05/11/2020.

⁹ Durante o pós-doutorado realizado junto ao Centre d’Etudes et de Recherches sur l’Histoire et l’Esthétique du Cinéma (Cerhec) na Université Paris I – Panthéon Sorbonne, sob a supervisão de Sylvie Lindeperg, de novembro de 2011 a abril de 2012, com bolsa FAPESP, pudemos constatar esta realidade. É, por exemplo, enorme a quantidade de fontes dedicadas ao cinema na *Exposition Internationale des Arts et des Techniques* (Paris, 1937), depositadas no Archives Nationales (France), sinal tanto da potência de empresas como a Gaumont e Pathé, responsáveis pela geração de muitos documentos, textuais e fílmicos, como da sólida e republicana tradição arquivística francesa. Esta estadia permitiu que ampla documentação fosse compulsada sobre as exposições universais ocorridas na França, em particular as que são objeto de estudo de caso nesta tese.

países como indício de que o domínio econômico encontrava correspondência em uma trajetória vinculada ao desenvolvimento cultural. Filmes como **Nascimento de uma Nação** (1915), de David Griffith, ou **Metropolis** (1927), de Fritz Lang, atestam esta tendência¹⁰.

De início tímida ou circunstancial, essa participação se intensifica na medida em que o cinema, nas décadas de 1920 e 1930, se institucionaliza e se consolida como meio de comunicações de massa, como veremos. Objeto de políticas públicas por parte de governos, autoritários ou não, interessados em conquistar simbolicamente um número maior de pessoas para a sua causa, e cada vez mais utilizado como um dos elementos de confronto entre as nações, para recuperarmos o termo de Edmond Labbé, o cinema chega neste percurso à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*, em 1937, atuando de forma mais incisiva dentro do espaço expositivo nas disputas simbólicas de um mundo prestes a entrar em seu segundo conflito mundial. Atingindo um público massivo e constituindo-se na principal ‘vitrine’ em que a nação projeta as virtudes a serem comemoradas, serão várias as iniciativas dedicadas ao cinema.

A tese se insere na tradição dos trabalhos que procuram refletir sobre as relações entre história e cinema. Sabemos que podem ser examinadas a partir de diferentes pontos de partida, pontos sempre conexos. O exame que considera a análise interna dos filmes privilegia sua dimensão como fonte histórica na medida em que consegue avaliar a efetiva contribuição que a articulação entre imagens e sons propõe a respeito de determinado tema ou época. Constitui outro caminho entender o cinema como fenômeno de expressão de um conjunto de valores sociais dentro de um quadro mais amplo vinculado tanto à história cultural quanto à do próprio meio de comunicação de massas, compreensão que deve ser pensada como um processo que não se resume à identificação de filmes e de diretores ou à apresentação de um contexto tomado apenas como pano de fundo.

Creio que **A participação do cinema nas exposições universais: história e cultura** percorre os caminhos a partir deste ponto de confluência. Em primeiro lugar, por se tratar de estudo de caráter panorâmico, procurei equacionar as conexões entre cinema, Estado e diplomacia cultural a partir de estudos de caso, sempre com o intuito de propor caminhos que permitam a reflexão sobre a dimensão histórica do cinema, sem isolar o filme de seu contexto, valorizando o seu potencial discursivo e considerando o diálogo

¹⁰ Cf. XAVIER, Ismail. De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani, **Estudos de Cinema**, n. 2, p. 125 – 152, 1999.

intertextual entre a imagem cinematográfica e outros domínios da cultura visual, um desafio enfrentado parcialmente ao longo do texto.

No percurso que proponho, procurarei mapear essas relações, avaliando uma possível periodização para a participação do cinema nas exposições universais que ocorreram entre o final do século XIX e o final dos anos 1930. Dentre elas, examinei em maior profundidade: Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (EICIB), ocorrida entre 1922 e 1923 na cidade do Rio de Janeiro; *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Paris, 1925); *Exposition du Centenaire de la Conquête de l'Algérie, 1830-1930*, ocorrida na França e na Argélia em 1930; *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-Mer* (Vincennes, 1931); *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne* (Paris, 1937); *New York World's Fair* (1939-1940).

Além de mapear as diferentes formas de inserção da atividade cinematográfica, examino por exposição pelo menos um filme que, de certa forma, tensiona e/ou corrobora o projeto ideológico de origem. Neste sentido, a história de produção do documentário de longa-metragem **No país das Amazonas** (1922), de Silvino Santos, elucida as dinâmicas implicadas nas encomendas feitas pelo Estado para os festejos do primeiro centenário da Independência. **L'Inhumaine** (1924), de Marcel L'Herbier, que estreou alguns meses antes do início da exposição francesa de 1925, traz em sua fatura elementos que nos permitem compreender o porquê de sua escolha como filme que melhor representava o “espírito Art Décô” que orientava a *world fair*. **Le Bled** (1929), de Jean Renoir, obra esquecida e pouco comentada de sua filmografia, dada sua ligação com as autoridades coloniais, foi idealizado para ser o “filme do centenário” da conquista da Argélia, não correspondendo, porém, aos desejos daqueles que procuravam reforçar os laços de dominação entre os conquistadores e os povos conquistados. Se na exposição colonial de 1931 não houve obra que se destacasse como sua expressão, **Forfaiture** (1937), de L'Herbier, nos auxilia a entender as características pretendidas por aqueles que organizaram a exposição de 1937, a princípio, dedicada a celebrar a paz, apesar de, simbolicamente, a guerra estar posta no confronto arquitetural dos pavilhões postos lado a lado. **Land of Liberty** (1939), de Cecil B. DeMille é o filme de mobilização patriótica, em contexto marcado pela iminência da entrada dos EUA na guerra. Neste percurso, que se encerra com a *New York World's Fair*, retomarei a participação do cinema brasileiro neste evento por intermédio de institutos vinculados ao Estado, como é o caso do Instituto

Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936, por Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do governo Vargas.

No que diz respeito à pesquisa histórica procurei evitar, na medida do possível, certa tradição enciclopédica marcada pelo acúmulo de nomes de diretores e filmes, tradição que ganhou novo alento com a criação da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Com a digitalização de parte do acervo de periódicos da instituição em meados da década de 2000, uma quantidade significativa de informações foi colocada à disposição de um público mais amplo, dado positivo ainda mais em tempos pandêmicos. O efeito inverso desta ampliação do acesso pode ser constatado no fato de que hoje não são raras as pesquisas que se contentam com a enumeração de fatos, apresentados em ordem cronológica e ancorados em uma sucessão de documentos que se sobrepõem, como se isso contemplasse o fazer história. Talvez pior, esse acúmulo de informações revela a crença de que os documentos são os objetos de pesquisa. Como pontua Ulpiano Bezerra de Meneses, “não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade.”¹¹.

Mais recentemente, diversos livros impuseram a revisão de determinados períodos históricos a partir da análise fílmica, refletindo sobre o lugar da história e do historiador em algumas de suas vertentes. Uma das perspectivas que se consolidou firma o *parti pris* da análise fílmica como ponto de partida para o entendimento do cinema como fonte histórica, de forma similar ao percurso realizado por Paulo Emilio, como vimos antes. Esta perspectiva, a despeito de outros posicionamentos, se firmou como método que define uma abordagem produtiva para entender os diversos fenômenos sociais. O alvo, se assim podemos nos referir, era a tradição calcada nos estudos pioneiros de Marc Ferro. As críticas foram dirigidas principalmente à sua crença de que há uma “realidade” a ser apreendida no filme pelo historiador, independente dos procedimentos cinematográficos utilizados, e à constatação de que, no fundo, o cinema ilustrava os conhecimentos advindos da pesquisa histórica.

As balizas teóricas e metodológicas foram hoje ampliadas, com os aportes trazidos por historiadores como Sylvie Lindeperg¹². Seu exame amplo e rigoroso do que se encontra na gênese, na produção e na circulação de **Nuit et Brouillard** (Noite e Neblina,

¹¹ MENESES, Ulpiano Bezerra de, *op. cit.*, p. 28.

¹² **Nuit et brouillard**. Un film dans l’histoire. Paris : Odile Jacob, 2007. Ver também da mesma autora O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. **Estudos históricos**. v. 26, n. 51, 2013, p. 9 – 34.

1955), de Alain Resnais, não prescinde das questões estéticas. Seu trabalho corrobora o entendimento de que a análise fílmica é fundamental, mas que sozinha não consegue dar conta da dimensão histórica presente no cinema.

Por fim, Lindeperg está atenta ao que escapa do controle, pois a filmagem, mesmo em um projeto tão preparado como o do documentário de Resnais, pode trazer novos elementos/sentidos à obra.

[...] um filme, não importa o quão pensado e preparado tenha sido (e este foi menos do que outras obras de Resnais), é o produto de circunstâncias e acasos, de tentativas e de respostas trazidas pelo enfrentamento da realidade. A filmagem de **Nuit et Brouillard** pode ser vista como uma negociação constante entre os projetos dos roteiristas, as contingências do material de arquivo disponível e a configuração dos espaços, negociação na qual é impossível estabelecer a parte exata de cada elemento (2007, p. 94).

Com esta perspectiva delinheio as questões gerais que orientam o trabalho. No primeiro capítulo apresento a maneira pela qual as atividades cinematográficas foram sendo incorporadas às exposições universais. A seguir, discorro sobre a presença do cinema no evento dedicado à celebração do centenário de nossa independência. Como veremos, a grande maioria dos que tinham ligação com este setor, em alguma medida, participaram em menor ou maior grau da Exposição Internacional de 1922. No capítulo seguinte, a partir da exposição dedicada à celebração das chamadas artes decorativas, examino, dentre outras questões, como o cinema de vanguarda francês, ou, pelo menos, parte dele, foi incorporado oficialmente às festividades, que se dedicaram também a afirmar a superioridade do cinema lá feito sobre as demais cinematografias. Desde o final do século XIX o cinema se colocou ao lado dos que invadiam e conquistavam as regiões disputadas pelos países capitalistas. A forma pela qual os filmes são pensados em duas exposições coloniais francesas contribuirão para estabelecer sua mais ampla atuação. Por fim, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, duas exposições universais conferem lugar privilegiado ao meio de comunicação de massa visto também como arma de combate. Neste percurso espero que as conexões entre cinema e história proponham caminhos potentes de pesquisa.

Capítulo 1. As exposições universais e o cinema: história e cultura¹³

Como nos dizem Leo Charney e Vanessa Schwartz, dentro da cultura da modernidade surgida no século XIX “o cinema formou um cadinho para idéias, técnicas e estratégias de representação já presentes em outros lugares”¹⁴. Nesse quadro, as exposições universais, iniciadas em 1851 em Londres, ao celebrarem o capitalismo por meio do avanço científico e das novas máquinas, reservavam espaço significativo para iniciativas as mais variadas no campo do entretenimento a fim de marcar que o domínio econômico encontrava correspondência em uma trajetória vinculada ao desenvolvimento cultural.

Como se sabe, eram momentos para celebrar os processos da indústria, para exaltar o mundo das mercadorias que se tornava mais amplo e diversificado, para medir o progresso das nações e de sua luta pela hegemonia mundial. Enquanto tais, eram signos de uma ‘carnificina do espírito’, competição que não tardaria, sob a égide do nacionalismo, a se tornar um verdadeiro banho de sangue em 1914¹⁵.

Estes espaços expositivos funcionavam simbolicamente como microcosmos tanto da luta imperialista quanto das dinâmicas de dominação estabelecidas entre, principalmente, a França, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos e as suas áreas de influência, possessões e territórios. Afora as exposições coloniais, filão bastante expressivo desta modalidade de evento e que serão abordadas em outro capítulo, e as que chamarei de temáticas, como as de higiene¹⁶, as universais destinavam pavilhões para a

¹³ Retomo neste capítulo o artigo As exposições universais e o cinema: história e cultura. **Revista Brasileira de História**. v. 31, n. 61, p. 231 – 249, 2011 que foi revisto e ampliado para este trabalho.

¹⁴ Leo Charney e Vanessa Schwartz, Introdução. In: Leo Charney e Vanessa Schwartz (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**, 2001, p. 20.

¹⁵ A bibliografia sobre as exposições é extensa. Para um quadro geral, ver: P. Bouin e C-P. Chanut, **Histoire française des foires et des expositions universelles**, 1980; Robert Rydell, **All the world's a fair: visions of empire at American international expositions, 1876 – 1916**, 1984; Paul Greenhalgh, **Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Expositions, and World's Fairs, 1851-1939**, 1988; Robert Rydell, **World of fairs: the century-of-progress expositions**, c1993. Dentre os autores brasileiros que se dedicaram ao assunto temos, dentre outros, Sandra Jatahy Pesavento, **Exposições Universais**. Espetáculos da modernidade do século XIX, 1997, e Heloisa Barbuy, **A Exposição Universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial**, 1999.

¹⁶ Sobre a participação brasileira em uma destas exposições, ver Alice Moraes, O Cinematógrafo e os filmes brasileiros na Exposição Internacional de Higiene de Dresden, em 1911. **Revista Livre de Cinema**, mai.-ago. 2015. Ver também o filme de Eduardo Thielen e Stella Penido, **Cinematógrafo Brasileiro em Dresden** (2011). Moraes menciona a construção no pavilhão brasileiro de um “cinematógrafo, que tinha capacidade para acomodar cem pessoas na plateia, (...) para as exibições diárias de quatro filmes: um sobre crianças acometidas pela doença de Chagas, em Lassance, Minas Gerais; outro sobre o combate à febre amarela no Rio de Janeiro; mais um sobre o resultado das pesquisas no Instituto Butantã: e por último, um sobre a produção de vacinas do Instituto Vacinogênico de São Paulo” (p. 22). No caso da produção do Instituto Butantan (p. 22), muito provavelmente se trata de **Instituto Serumterápico do Butantã** (título

exibição de elementos referentes às áreas conquistadas e povos dominados, incluindo-se neste domínio os nativos norte-americanos¹⁷. Estes pavilhões, muitas vezes, eram construídos e “ornamentados” por trabalhadores e artesãos ‘importados’ de seus lugares de origem, permanecendo durante a vigência do evento em exposição, realizando as atividades que conheciam para um público que os tomavam como exemplo de incultos, exóticos e não civilizados¹⁸.

Nesta perspectiva, sendo as imagens em movimento parte deste processo mais amplo de conquista simbólica, há inúmeros registros que acompanham o cotidiano dos grupos de diferentes cantos do mundo que eram trazidos para as exposições universais e mostrados naquilo que se configurou chamar de zoológicos humanos.

Portanto, neste espetáculo organizado e classificado a fim de reproduzir em menor proporção o mundo das mercadorias e idealizado para ser consumido visualmente pelos cidadãos das grandes cidades, encontramos pavilhões dedicados à literatura ou às artes plásticas que eram acompanhados de amplos lugares voltados para o lazer. Estes eram espaços complementares, pois, se de um lado tínhamos a instrução e o que poderíamos chamar de educação cívica, aqui a diversão imperava¹⁹. Estes setores na *World’s Columbian Exposition* (1893) de Chicago, por exemplo, “tornaram-se uma das mais bem sucedidas e famosas áreas de lazer dentre as feiras internacionais e estabeleceram um novo padrão para entretenimento de massa, que logo passou a ser aplicado em parques como Coney Island”²⁰.

Um novo modo de visão foi instituído com as exposições universais a partir da introdução de tecnologias então recentes que permitiam a incorporação de procedimentos mobilizadores do olhar e dos corpos que o cinema herdará, adaptará e reconstruirá anos depois²¹.

atribuído; 1911), de Alfredo Musso que, conforme consta na Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, foi projetado também na Exposição de Turim do mesmo ano. Dos filmes apresentados pelo então denominado Instituto Oswaldo Cruz Sobreviveram imagens de **Chagas em Lassance** (1911) e **Serviço de Febre Amarela** (1911), que integram o documentário de Thielen e Penido.

¹⁷ Burton Benedict observa também que muitas das estruturas utilizadas para expor o chamado mundo colonial tornaram-se “semipermanentes em museus de história natural e etnográficos”. Ver *International Exhibitions and National Identity*, **Anthropology Today**, p. 5, June 1991.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 7.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 8.

²⁰ Cf. R. Reid Badger, *Chicago 1893. World’s Columbian Exposition*, *In: John Findling e Kimberly Pelle* (eds.). **Historical Dictionary of World’s Fair and Expositions, 1851-1988**, 1990, p. 127. A relação entre os parques de diversão e o cinema dos primeiros tempos foi estudada por, dentre outros, Lauren Rabinovitz, *Trough the people. Cinema at the amusement park*, *In: For the Love of pleasure. Women, movies, and culture in turn-of-the-century Chicago*, 1998, p. 137 – 167.

²¹ Cf. Lauren Rabinovitz, *The fair view: female spectators and the 1893 Chicago World’s Columbian Exposition*, *In: Dudley Andrew* (ed.), **The Image in Dispute**, 1997, p. 99, 111.

A *World's Columbian Exposition* demonstrou, por sua vez, “o contexto em que o cinema apareceu, a celebração da modernidade e tecnologia através de uma cultura visual emergente, tanto oficial quanto popular”²².

Tom Gunning, no estudo sobre a *Louisiana Purchase International Exposition* (St. Louis, 1904), destaca que as novas e populares formas de ilusões mecânicas contribuíram para o sucesso do cinema tal qual ele foi posicionado no mercado cultural da época. Para ele, o

cinema move-se dentro desta cultura [visual e tecnológica] menos como ponto final de uma trajetória do que como um parasita, desenhando suas formas e seus temas, mas permanecendo relativamente negligenciado, como uma sombra pálida de uma forma mais rica e vívida²³.

Nesta perspectiva, a exibição de filmes ou de aparelhos os mais diversos nas diferentes feiras internacionais até a Primeira Guerra Mundial deve ser pensada dentro desta cultura da qual emergiu e fortaleceu²⁴. Depois de 1918, o seu lugar será outro nestes eventos, pois, como veremos, o estatuto do cinema se modificou, dado que terá impacto em 1922 quando o Brasil realiza sua exposição internacional e confere ao cinema um lugar privilegiado, como veremos. Consolidando-se como meio de comunicação de massa em um mundo não pacificado, cumprirá outras funções, dentre as quais a de propaganda.

1.1. Cultura visual, entretenimento, conhecimento: o cinema nas exposições universais entre 1893 e 1915

De acordo com Charles Musser²⁵, Thomas Edison tinha a intenção de explorar comercialmente sua nova invenção, o kinetoscópio, na referida exposição de 1893. Edison fez essa declaração logo após o anúncio de sua descoberta, em outubro de 1892.

²² Cf. Tom Gunning, *The world as object lesson: cinema audiences, visual culture, and the St. Louis world's fair*, **Film History**, 1994, p. 423.

²³ *Idem, ibidem*, p. 423. Como se sabe, esta exposição foi também tema do filme de Vincente Minnelli, **Meet Me in St. Louis** (Agora seremos felizes, 1944), musical encabeçado pela atriz Judy Garland.

²⁴ No que diz respeito às relações entre cinema e exposições universais predominam os estudos referentes aos primeiros tempos ou ao exame dos dispositivos visuais produzidos para ou pelo evento, dado significativo tendo em vista o ponto de vista que, em ambos os casos, insere o fenômeno cinematográfico na história cultural de seu período. Além dos já citados, ver: Andrea Paul, *Nebraska's Home Movies: The Nebraska Exhibit at the 1904 World's Fair*, **Nebraska History**, 1995. Danielle Chaperon, *Le Cinématographie astronomique. Camille Flammarion: un parcours de 1864 à 1898*. **1895**, été 1995; Lieven de Caeter, *The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience*, **Theory, Culture and Society**, nov. 1993; Patrick Murphy, *Edison and the Panama Exposition*, **Confrontation**, spring/summer 2001; Amy Ogata, *Viewing Souvenirs: Peepshows and the International Expositions*, **Journal of Design History**, 2002.

²⁵ **The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907**, 1990, p. 72.

Para tanto, a fim de antecipar a demanda pelos produtos, construiu um estúdio, que entrou para a história como o Black Maria, finalizado em maio de 1893. Porém, os aparelhos ainda não estavam prontos para serem produzidos em larga escala. As primeiras vinte e cinco máquinas ficaram prontas apenas em março de 1894²⁶. Um mês depois, a produção comercial se iniciou, com a filmagem de **Sadow** (1894). Apesar das controvérsias acerca da sua presença ou ausência, Musser acredita que nenhum kinetoscópio tenha sido mostrado na *World's Columbian Exposition*²⁷.

A então recente novidade no campo do entretenimento foi reconhecida oficialmente na exposição universal de 1900 realizada em Paris. Sintetizando os avanços industriais do século que findava e projetando os caminhos do progresso a serem trilhados, esta exposição celebrou a energia elétrica, o mais novo integrante do concerto capitalista destinado a afirmar a modernidade.

Este reconhecimento passava pela sua inclusão no “sistema de classificação dos objetos expostos”²⁸, mesmo que não coubesse à produção cinematográfica papel de destaque. Sua legitimação era derivada da fotografia, conforme demonstra o lugar ocupado na ordenação geral conferida ao novo meio. De acordo com Emmanuelle Toulet, o pertencimento à classe 12, ‘Fotografia’, indicava um tratamento “restritivo, unicamente como um derivado da fotografia (...) e como uma técnica de reprodução, próxima da tipografia”²⁹. Apesar da pontuação de Toulet, é importante entender que o referido sistema diz respeito “à legibilidade dos objetos na sociedade”³⁰ em sua época. Deve se considerar também, em consonância com as pontuações de Aude Bertrand, que não havia expositores dedicados única e exclusivamente à cinematografia, bastando lembrar para isso os próprios irmãos Lumière, atuantes no campo da fotografia³¹. Por fim, no espaço

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 75.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 504.

²⁸ Nelson Sanjad, Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina, **História, ciências e saúde – Manguinhos**, v. 24, n. 3, p. 789, setembro 2017.

²⁹ Emmanuelle Toulet, Le Cinéma à l'exposition universelle de 1900. **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine**, 1986, p. 180. Além do pioneiro trabalho de Toulet, ver Aude Bertrand, **Le cinéma dans les Expositions Internationales et Universelles parisiennes de 1900 à 1937**, 2011. As histórias do cinema francês também fazem menção à participação do cinema no evento. Ver, por exemplo, René Jeanne e Charles, **Histoire encyclopédique du cinéma**. Vol. 1, 1947, p. 71 – 74.

³⁰ Nelson Sanjad, *op. cit.*, p. 790.

³¹ Aude Bertrand, *op. cit.*, p. 18. Além de Lumière, temos a Pathé e a Gaumont. Há expositores “especializados em certos tipos de acessórios”, como a empresa de Victor Planchon, fabricante de películas; Elie Reuille, Louis Encausse e Elisabeth Thuillier, representando três companhias distintas ligadas à coloração de filmes fotográficos e cinematográficos. Apenas três se dedicam exclusivamente ao cinema: a Reulos, Goudeau e Cia, a Manufacture française d'appareils de précision, de Encausse, e a firma de Siegmund Lubin, dono da empresa americana Lubin Manufacturing Company (Emmanuelle Toulet, *op. cit.*, p. 181 – 183). Dos nomes mais conhecidos à época, Georges Méliès é o grande ausente nestes stands, sinal de que sua contribuição não incidia no campo dos avanços técnicos e científicos.

expositivo destinado a apresentar a evolução da técnica, chamado de museu centenário, a cronofotografia de Étienne-Jules Marey, o quinetoscópio de Edson e o cinematógrafo de Lumière representam o ponto final de um processo ligado à estabilização e regularidade de projeção das imagens em movimento³².

A classe 12 era dividida em duas seções: “Matériel et procédés” e “épreuves photographiques”. Não existiam instalações para projeção fixa ou animada. Os aparelhos e as películas, diversas em seu tamanho e perfuração, eram exibidos nos *stands*. O interesse era apenas técnico, científico, não sendo o conteúdo e a qualidade artística dos filmes objeto de avaliação. O que se valorizava na Exposição era “a inovação e o desenvolvimento técnico”, mais do que a qualidade dos filmes ou a inserção comercial da empresa³³. Assim, o cinema não era visto como um instrumento a favor da educação e do ensino e, muito menos, obra de arte, como se configurará alguns anos depois.

O respeitado fisiologista Marey, também envolvido com as pesquisas que contribuíram para o surgimento do cinematógrafo, foi presidente do comitê de instalação da classe 12, sendo Louis Lumière vice-presidente³⁴. O júri internacional desta classe, porém, foi composto apenas por membros ligados à fotografia, com exceção de Marey.

Novecentos e cinquenta e três expositores participaram da classe 12. Dos duzentos e oitenta e nove expositores franceses, dez empresas, mesmo que parcialmente, se dedicavam à cinematografia. Uma delas, evidentemente, era a “Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques Antoine Lumière et ses fils”. Os demais “todos são industriais ou comerciantes que juntaram este novo ramo a uma atividade anterior que, mesmo que ela tendesse a minguar diante da expansão de seu setor cinematográfico, era ainda prudentemente mantida”³⁵.

Sendo assim, a alocação do cinema como auxiliar do processo de registro da informação é compatível com a forma como era visto e entendido naqueles anos. Basta, para isso, lembrar do famoso opúsculo de Boleslas Matuzewski, intitulado *Uma nova fonte para a História* (1908)³⁶.

Alguns países recorreram ao cinema para apresentar aspectos das suas atividades econômicas e culturais, antecipando o uso que o veículo de comunicação teria a partir da

³² BERTRAND, Aude, *op. cit.*, p. 21.

³³ TOULET, Emmanuelle, *op. cit.*, p. 183.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 180.

³⁵ O único que não se ocupava de fotografia primeiramente era Pathé, que iniciou suas atividades explorando fonógrafos (*idem, ibidem*, p. 183).

³⁶ MATUSZEWSKI, Boleslas. *Écrits cinématographiques*. Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006. Édition établie par Magdalena Mazaraki.

segunda década do século passado como difusor de valores nacionais. Os EUA, por exemplo, organizaram sessões cinematográficas sobre a vida americana³⁷. Já a França procurou reafirmar seu pioneirismo na descoberta do cinematógrafo organizando exposições públicas em Paris³⁸. Um cinematógrafo gigante foi erguido pelos Lumière, com apoio institucional do comitê organizador, no Salão de Festas, espaço central desta exposição universal. Pela tela circular de 18 metros de altura por 21 metros de largura passaram cerca de 150 pequenos filmes e 50 fotografias coloridas em mais de trezentas sessões para um público estimado em um milhão e quatrocentos mil espectadores³⁹.

Além deste espaço de exibição, um cineorama foi erguido perto da Torre Eiffel por Raoul Grimoin-Sanson, mas não obteve a mesma repercussão da iniciativa dos pioneiros franceses. Emulando a viagem por um balão aerostático, o espectador era colocado em uma cesta no centro de uma sala. Embaixo da cesta, projetores exibiam imagens que se complementavam na tela circular, criando o efeito de uma panorâmica de 360 graus, observados pelo ‘viajante’. Em pé, em face de pequenos filmes que registravam a subida e a aterrissagem de um balão, tomadas do ponto de vista em que se encontrava o espectador, ele poderia dirigir seu olhar e corpo para qualquer direção⁴⁰.

O Phono-Cinéma-Théâtre era uma das cinco salas localizadas na rua de Paris, no interior da exposição, que convivia com outras atrações e espetáculos pagos. Como o seu nome indica, nesta sala havia a exibição de filmes em sincronia com a reprodução do som pelo fonógrafo, sincronia possível pelo aparelho criado por Henri Lioret, o lioretógrafo⁴¹. O programa era dividido em quatro blocos temáticos: Théâtre : Comédies - Scènes mimées – Pantomime ; Théâtre Lyrique : Opérette – Opéras ; Music-Hall : Cirque – Pantomime ; Chansons ; Danses. Alguns desses filmes tinham duração maior do que as produções de época, com cerca de três minutos, e operavam dentro de uma lógica que irá

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 185.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 183. Os filmes feitos pelos cinegrafistas de Lumière, porém, não foram assinalados na classe 12 pelos documentos oficiais (*idem, ibidem*, p. 181).

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 185 e ss. A seção do pavilhão francês dedicada ao ensino na cidade de Paris também recorreu ao cinema. A cargo de Louis Gaumont e Georges Démeny, “os visitantes passavam por um corredor escuro diante de pequenas telas em que apareciam cenas de quarenta e cinco segundos mostrando as atividades das escolas municipais de Paris » (*idem, ibidem*, p. 185).

⁴⁰ Para maiores detalhes sobre o cineorama ver Bertrand, *op. cit.*, p. 24. Ao contrário das sessões gratuitas do cinematógrafo gigante, as do cineorama eram pagas. Além deste fator, devido ao calor gerado pelos projetores abaixo da cesta as condições de trabalho para os projetoristas tornaram-se insustentáveis, levando ao cancelamento da atividade depois de algumas sessões.

⁴¹ Sobre o Phono-Cinéma-Théâtre ver TOULET, Emmanuelle, *op. cit.*, p. 198 – 201 e Aude Bertrand, *op. cit.*, p. 37 e ss. Os filmes e os respectivos acompanhamentos sonoros estão disponíveis no site da Gaumont Pathé Archives (disponível em https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=321253&rang=4, acesso 02/12/2021). Para visionar o material é necessário cadastro.

se impor mais ao final da década de 1900 ao trazer para as telas trechos de peças de teatro ‘respeitadas’, como **Hamlet** e **Cyrano de Bergerac**, encenadas por atores e atrizes muito conhecidos e populares em sua época, como Sarah-Bernhardt⁴². O gênero aqui prefigurado é o *film d’art* que tem seu ponto de partida anos depois com **L’Assassinat du Duc de Guise** (O Assassinato do Duque de Guise, 1908), de Charles Le Bargy, famoso ator e diretor da *Comédie Française*, respeitabilíssima instituição teatral francesa, e André Calmettes⁴³, reconstituição histórica baseada em evento bastante conhecido do século XVI francês relativo às chamadas guerras religiosas.

Afora esse destaque, o evento foi também registrado por cinegrafistas estrangeiros. James White, da Edison Company, visitou a Exposição Universal e realizou pelo menos 16 filmes⁴⁴. As Exposições de 1900 e a seguinte, a *Pan-American Exposition* de 1901, ocorrida em Buffalo, estado de Nova York, foram as primeiras a se tornarem objeto das chamadas *actualités*⁴⁵. No caso desta última, essa vocação foi reforçada em virtude de um evento que abalou à sociedade norte-americana à época.

Em 6 de setembro, White e outros empregados do setor de produção da Edison Company acompanhavam a visita do presidente William McKinley à exposição, no chamado President’s Day. No dia seguinte, os operadores esperavam a autoridade fora do Templo da Música, onde ele se encontrava. Lá, porém, McKinley foi vítima de um tiro dado pelo anarquista Leon Czolgosz, “e a equipe de cinegrafistas filmou a multidão perplexa e furiosa. Estas cenas foram exclusivas da empresa de Edison”⁴⁶.

Afora preencher “a promessa do cinema como um jornal visual”⁴⁷, os filmes realizados sobre a exposição procuravam dar continuidade à experiência visual vivenciada pelos *fair goers* ao percorrerem os diferentes espaços da feira. Um dos destaques, nesse sentido, foi **A trip around the Pan-American Exposition** (Edison Company, 1901), obra com cerca de dez minutos em que a câmera está posicionada na

⁴² Tínhamos também, como indicado, árias de óperas e números circenses, com destaque para o artista Chocolat e Little Tich com seus imensos sapatos.

⁴³ Camille Saint-Saëns, septuagenário compositor, foi contratado para compor a música do filme. **Assassinato** teve a sua estreia em novembro de 1908 e foi recebido pela crítica francesa em sua época como o mais importante evento cinematográfico desde a primeira exibição dos filmes dos irmãos Lumière em dezembro de 1895 (ver ABEL, Richard, **The Ciné goes to town**, 1998, p. 246).

⁴⁴ MUSSER, Charles, *op. cit.*, p. 278. Toulet lista também Siegmund Lubin, como vimos, sendo um dos expositores estrangeiros (*op. cit.*, p. 182).

⁴⁵ RABINOVITZ, Lauren, *World’s Fairs*, In: ABEL, Richard, (ed.), **Encyclopedia of Early Cinema**, 2005, p. 705.

⁴⁶ MUSSER, *op. cit.*, p. 319. Os funerais do presidente foram tema de inúmeros filmes, realizados tanto pela Edison Company como pela American Mutoscope and Biograph Company. **Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison** (1901), da Edison Company, foi uma destas produções.

⁴⁷ MUSSER, *op. cit.*, p. 319.

frente de uma gôndola em movimento, permitindo que fizéssemos um tour pelos canais que se espalhavam pela exposição⁴⁸. Tratava-se aqui de colocar o espectador na posição de um turista, aspecto sempre ressaltado em todas as exposições, dado que estas eram pensadas como *world picture*. Encurtando tempo e espaço, “uma viagem pelas feiras era vista como uma viagem ao redor do mundo, uma experiência educativa mais rápida e condensada”, como nos diz Tom Gunning⁴⁹.

Tivemos também **Pan-American Exposition by Night** (1901), filmado por Edwin Porter para a Edison Company, dentro de uma “convenção estereoscópica popular – as vistas diurnas que se fundiam às noturnas”⁵⁰. Por fim, de acordo com Robert Rydell, a seção de Educação do pavilhão norte-americano exibiu em 1901 filmes da Biograph sobre manobras militares naquilo que para o autor foi “o primeiro uso público pelo governo deste novo meio”⁵¹.

Após 1901, os filmes passaram a ser exibidos com maior frequência nos espaços expositivos⁵². Em 1904, porém, o lugar do cinema na *Louisiana Purchase International Exposition* foi ainda mais marginal se comparado com o que teve em Paris quatro anos atrás. Segundo Tom Gunning,

O cinema não era reconhecido oficialmente nem tinha uma presença de destaque na Exposição Internacional de St. Louis. O seu principal papel residia em seu emprego como uma tecnologia de bastidores para outras atrações que ofereciam ilusões mecânicas mais vívidas e impactantes que a frágil experiência oferecida somente por figuras em movimento⁵³

A despeito destas observações, estudiosos apontam o sucesso de diferentes iniciativas ligadas à exibição de filmes. Andrea Paul, por exemplo, em seu estudo sobre a presença dos filmes encomendados pela Comissão Executiva do Estado de Nebraska para esta exposição, relata o sucesso junto ao público de filmes destinados à apresentação de aspectos da economia da região⁵⁴. De acordo com Musser, a Biograph enviou um de seus funcionários para Washington, capital, com o objetivo de filmar a “os empregados dos Correios americano separando cartas, carregando carros e entregando correspondências”. Foram feitas séries de vários pequenos filmes para a Marinha,

⁴⁸ RABINOVITZ, Lauren, 2005, *op. cit.*, p. 705.

⁴⁹ GUNNING, Tom, *op. cit.*, p. 426)

⁵⁰ MUSSER, Charles, *op. cit.*, p. 319.

⁵¹ **All the world's a fair**, 1984, p. 142.

⁵² RABINOVITZ, Lauren, 2005, *op. cit.*, p. 705.

⁵³ GUNNING, Tom, *op. cit.*, p. 423.

⁵⁴ Em outubro de 1904, mais de setenta e três mil pessoas assistiram aos filmes distribuídos ao longo de 323 sessões (Cf. PAUL, *op. cit.*, p. 24).

“mostrando o recrutamento, o treinamento, a administração de primeiros socorros e o leilão de propriedades privadas deixadas para trás pelos desertores”. O Departamento do Interior encomendou filmes sobre as escolas idealizadas para os índios, “e o dia a dia na reserva (NAVAJO SQUAW WEAVING BLANKETS, nº 2659), assim como as paisagens do Grand Canyon e o do Parque Nacional de Yosemite”. Para a Missouri Commission, filmes sobre os “estudantes de várias escolas do estado”⁵⁵.

A Biograph produziu também registros dedicados às grandes indústrias, como os fotografados por Billy Bitzer⁵⁶ para a empresa Westinghouse Electric Company, grande concorrente de Edison no setor. Considerados por Gunning um dos inauguradores desse gênero⁵⁷, foram exibidos na seção da empresa no pavilhão conhecido como House of Machinery. Eram três filmes por dia, com grande interesse de público, que lotavam os 350 lugares do auditório⁵⁸.

Nas exposições que se seguiram até 1915⁵⁹, o lugar do cinema não parece ter se modificado em muito, permanecendo seu status praticamente inalterado. Em 1905, por exemplo, na *Exposition Universelle et Internationale* (Liège), “o destaque do stand francês foi o cromofone, que combinava cinema e fonógrafo para reproduzir de forma sincronizada som e movimento”⁶⁰. Em Dublin, 1907, um “hall cinematográfico” se juntava a outras atrações da *Irish International Exhibition*, como “teatro; malabaristas indígenas, mágicos e faquires; uma cascata de água; estandes de tiro ao alvo; uma sala de concerto; recitais de órgãos; displays de brigadas de incêndio; (...); e uma vila Somali completa com cabanas e crianças nativas em uma escola”⁶¹. A perspectiva da visita guiada ao turista continuava presente nos filmes feitos sobre as exposições, como indica o título

⁵⁵ Musser, *op. cit.*, p. 359.

⁵⁶ Nome artístico de Gottfried Wilhelm Bitzer, cinegrafista que fez carreira com D. W. Griffith.

⁵⁷ Gunning, *op. cit.*, p. 439.

⁵⁸ De acordo com Paul, foi o sucesso de público dos filmes comissionados pelo Estado de Nebraska na exposição que levou às empresas acima citadas a levar adiante o projeto de uso do cinema para divulgarem suas atividades. (Paul, *op. cit.*, p. 25).

⁵⁹ Neste período tivemos, além das já citadas: *The Lewis and Clark Centennial and American Pacific Exposition and Oriental Fair* (Portland, 1905); *L'Esposizione Internazionale del Sempione* (Milan, 1906); *The New Zealand International Exhibition of Arts and Industries* (Christchurch, 1906 – 1907); *Jamestown Tercentennial Exposition* (Jamestown, 1907); *The Franco-British Exhibition* (London, 1908); *The Alaska-Yukon-Pacific Exposition* (Seattle, 1909); *Exposition Universelle et Internationale* (Brussels, 1910); *Nan-Yang Ch'Uan-Yen Hui* (Nanking South Seas Exhibition) (Nanking, 1910); *Festival of Empire* (London, 1911) e, por fim, a *Exposition Universelle et Industrielle* (Ghent, 1913).

⁶⁰ Maurice Gendron, Liège 1905. *Exposition Universelle et Internationale*. In: John Findling e Kimberly Pelle (eds.), *op. cit.*, p. 187.

⁶¹ Mary Daly, Dublin 1907. *Irish International Exhibition*. In: FINDLING, J. e PELLE, K. (eds.), *op. cit.*, p. 197.

Farmer Jenkin's Visit to the White City (1910), citado por Christopher Jeens⁶² a propósito da *The Franco-British Exhibition* (London, 1908).

Em 1915, no entanto, o cinema ganha outra dimensão dentro dos espaços expositivos. Indicativa dessa mudança de patamar foi a criação de uma produtora, a Exposition Players Corporation, pelos organizadores da *Panama-Pacific International Exposition* (San Francisco) para garantir o fluxo contínuo de películas nos diferentes espaços expositivos e fazer a divulgação do evento. Obras promocionais circularam por mais de 3500 cinemas espalhados pelos Estados Unidos e Canadá⁶³. Estima-se que mais de trezentos mil metros de filmes tenham sido exibidos gratuitamente em sessenta cinemas espalhados pelo recinto⁶⁴, em sessões que se iniciavam pela manhã e terminavam à noite⁶⁵. Como afirma um dos documentos oficiais do evento: “um dos acontecimentos mais impressionantes da Exposição foi a extensão com a qual os filmes foram utilizados”⁶⁶.

Não foram poucos os pavilhões nacionais, estaduais, de empresas privadas ou de órgãos públicos que colocaram à disposição do público uma sala de cinema a fim de mostrar por intermédio da imagem em movimento os avanços de sua cultura e economia⁶⁷.

De acordo com o guia oficial da Exposição o cinema teve “uma participação importante em toda a exposição e suas possibilidades de uso na educação [foram] demonstradas nos stands educativos”⁶⁸. O seu potencial educativo foi atestado principalmente no Palácio da Educação e da Economia Social, que abrigou “uma sala de cinema de dimensões e arquitetura impressionantes, com capacidade para centenas de pessoas”⁶⁹. Em outros espaços expositivos, como o do estado de Wisconsin, o primeiro a incorporar o cinema à sala de aula, mostravam-se “como filmes eram usados para ensinar

⁶² Christopher Jeens, London 1908. *The Franco-British Exhibition*, In: FINDLING, J.E. e PELLE, K. (eds.), *op. cit.*, p. 205.

⁶³ Rydell, 1984, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁴ Burton Benedict, San Francisco 1915. *Panama Pacific International Exposition*, In: John Findling e Kemberly Pelle (eds.), *op. cit.*, p. 224. Rydell fala em setenta e sete cinemas (1984, p. 231).

⁶⁵ **Official Guide of the Panama-Pacific Exposition, 1915**. San Francisco, California, USA. s/d., p. 107.

⁶⁶ **The State of New York at Panama-Pacific International Exposition**. San Francisco. California, 1916, p. 266.

⁶⁷ Pelo relatório oficial da exposição sabemos da existência de salas de exibição nos pavilhões da Argentina, da Noruega, dos Estados Unidos (Palace of Liberal Arts, Palace of Machinery, Palace of Mines, e dos estados de Massachusetts, Mississippi, West Virginia, Wisconsin, Washington, California), e da Southern Pacific Building (**Official Guide**, *op. cit.*, p. 80, 86, 91, 93, 97, 98, 100, respectivamente).

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 74.

⁶⁹ **The State of New York**, *op. cit.*, p. 76.

engenharia civil”⁷⁰.

Mesmo com este destaque, a orientação seguia a perspectiva cunhada pelo representante do Smithsonian Institute nas comissões organizadoras de muitas feiras internacionais realizadas nos Estados Unidos entre 1876 e 1893. Para George Brown Goode, “ver para conhecer”⁷¹.

1.2. Monumento, vitrine, propaganda: o cinema nas exposições universais entre 1915 e 1922

Como é sabido, o ano de 1915 foi um marco na história do cinema em virtude do lançamento de **Nascimento de uma Nação**, de David Griffith. Este filme representou a consolidação de um certo tipo de linguagem, chamado de cinema narrativo clássico. É preciso ressaltar este aspecto, pois se tratava de uma das possibilidades estéticas existentes. O seriado **Les Vampires** (1915 – 1916), de Louis Feuillade, e **Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone, apontavam para distintos caminhos. Pastrone, por exemplo, constrói outra forma de configuração visual e de estrutura narrativa, muito centrada nas panorâmicas lentas que descrevem o espaço fílmico, repleto de cenários monumentais que evocam a Roma antiga e Cartago⁷².

As histórias do cinema e das exposições se cruzam nestes anos. **Cabiria**, juntamente com outros épicos italianos monumentais, foi importado em 1914 para o mercado norte-americano pelo distribuidor George Kleine, e exibido “a preços vantajosos em óperas, teatros e nos maiores e mais luxuosos cinemas das grandes cidades e para depois ser enviado a circuitos mais populares”⁷³. O filme italiano foi muito comparado com **Nascimento** à época de seu lançamento pelos críticos⁷⁴. Apesar das comparações, o impacto que **Cabiria** teve sobre Griffith foi enorme, como veremos.

No mesmo período, outra decisiva influência marca a trajetória artística do diretor. Em busca de locações para o projeto que sucederia **Nascimento**, a saber **The Mother and the Law**, história ambientada nos Estados Unidos contemporâneo, de caráter mais

⁷⁰ **Official Guide**, *op. cit.*, p. 74.

⁷¹ *Apud* Gunning, *op. cit.*, p. 425. O relatório a respeito da participação do estado de Nova York nesta exposição traz muitas informações neste sentido (**The State of New York**, *op. cit.*, p. 318 e 324, por exemplo).

⁷² Ampliei esta discussão em O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais, **Revista USP**. n. 123, p. 85 – 103, out./nov./dez 2019.

⁷³ Eileen Bowser, **The Birth of a Nation**. Production, *In*: Paolo Cherchi Usai (ed.). **The Griffith Project**. v 8, 2004, p. 57.

⁷⁴ Melvin Stokes, **D. W. Griffith's 'The Birth of a Nation'**, 2007, p. 122.

intimista e de menor orçamento, comparando-se com o filme anterior, Griffith visita a *Panama-Pacific International Exposition* (San Francisco, 1915).

Como vimos, esta *estravaganza*⁷⁵, juntamente com a *Panama-California Exposition*, ocorrida em São Diego entre 1915 e 1916, marcaram para Rydell “o florescer do cinema como um meio poderoso capaz de influenciar valores culturais sob a égide do entretenimento”⁷⁶. Além dos dados já mencionados acima, temos a referência de Rydell, baseado em documentação de época, a uma produção da Universal Films intitulada **The World to Come**, ficção em que assistimos às tentativas de um conde para transformar o mundo em algo melhor. O resultado concreto de sua ação é, ao final, materializada naquilo que correspondia ao espaço expositivo de San Diego – “o paraíso na terra”⁷⁷.

Griffith, em entrevista concedida à época, diz ter ficado impressionado com a Exposição – “a maior coisa que o mundo já conheceu”. Para ele, “seria um crime deixar a exposição ir e vir, sem perpetuá-la em (...) um filme dramático que marcará outro salto tão grande quanto aquele proporcionado pelo **Nascimento de um Nação**”⁷⁸.

De acordo com Mirian Hansen, a exposição também encorajou o diretor “a tirar vantagem do Orientalismo em voga” e “estimular a ambição de Griffith para um set babilônico – em termos de tamanho, grandiosidade e exequibilidade – muito além do escopo de qualquer outro filme, incluindo **Cabiria**”⁷⁹.

O impacto do trabalho de Pastrone e da Exposição de São Francisco levaram Griffith, portanto, a reavaliar o escopo de seu próximo trabalho. O diretor resolveu, então, ampliar o alcance de sua obra, inserindo-a em um trabalho de caráter monumental, projeto que ganhou as feições de superprodução, reconstituição histórica cuja aparente fidelidade se manifestava nos cenários grandiosos e figurinos luxuosos, na multidão de figurantes e na dimensão épica enxergada nos acontecimentos representados. Por outro lado, essa ambição se materializava também do ponto de vista da linguagem. Em relação à montagem, Griffith recorre de maneira inédita ao paralelismo para tratar do tema da incompreensão no filme que ficou conhecido como **Intolerância** (1916)⁸⁰.

⁷⁵ Termo emprestado de Rydell, 1984, *op. cit.*, p. 2, que o emprega para se referir às exposições em geral.

⁷⁶ Rydell, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 231. Não há nas bases filmográficas disponíveis na internet registro dessa obra.

⁷⁸ *Apud* Rydell, 1984, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁹ **Babel & Babylon**. Spectatorship in American Silent Film, 1991, p. 237.

⁸⁰ Cf. Ismail Xavier, De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani, **Estudos de Cinema**, n. 2, p. 125 – 152, 1999. Sobre **Intolerância**, ver também Sergei Eisenstein, Dickens, Griffith e nós. In: **A forma do filme**, 2002, p. 176 – 224.

Se Griffith não fez o filme sobre a exposição tal qual prometido em entrevista dada aos jornais que cobriam o evento, foi porque, certamente, o diretor pretendeu superar estética e sensorialmente a experiência proporcionada aos *fair goers* em seus deslocamentos pelos espaços expositivos. Dentro de outra chave, específica ao meio de comunicação que ele próprio contribuiu para consolidar, Griffith, mais do que um *film drama* sobre o evento, constrói um épico cinematográfico que se pretendia mais abrangente, arrebatador e sensacional do que as grandes feiras internacionais: **Intolerância** é não apenas a tradução fílmica feita pelo diretor desta experiência, mas sua principal *estravaganza*, característica que será a marca das grandes produções da indústria de cinema a partir de então.

É significativa, portanto, a convergência entre tal espaço de celebração e o cinema-espetáculo. Ao se consolidar como meio de comunicação de massa, o cinema passou a ser utilizado cada vez mais como “vitrine” em que a nação projeta, diante de si e dos outros, as virtudes nacionais a serem celebradas em um cenário marcado pelo imperialismo. Foi vontade manifesta dos países com uma indústria cinematográfica estruturada que determinados filmes fossem vistos como expressão do orgulho nacional, dada a condensação de pujança econômica, avanço técnico, talento artístico e competência administrativa em obras como as de Griffith, Pastrone e outros. Nas primeiras décadas do século XX, a competência técnica e discursiva (em termos do domínio de procedimentos narrativos cinematográficos específicos) significava progresso nacional e superioridade numa competição que transferia para a nova arte o papel desempenhado eminentemente pelas exposições universais ao longo do século XIX. Como os pavilhões nacionais, como as máquinas de última geração, o novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia projetou-se nas telas para assumir a dimensão de monumento, espécie de alegoria nacional antes mesmo do conteúdo de experiência humana focalizado por suas representações.

No decorrer da Primeira Guerra Mundial, o cinema, em virtude de seu processo de institucionalização, passa a ser objeto de preocupação dos estados interessados em conquistar simbolicamente um número cada vez maior de pessoas para a sua causa. Importante neste sentido é o convite feito em 1917 pelo governo britânico a Griffith para dirigir uma obra que persuadisse o governo norte-americano a entrar no conflito mundial⁸¹. O projeto não se concretizou, pois os EUA declararam guerra quando Griffith

⁸¹ Russell Merrit, Le film épique au service de la propagande de guerre : D. W. Griffith et la création de ‘Cœurs du Monde’, In: Jean Mottet (dir.), **D. W. Griffith**, 1984, p. 209.

chegou à Inglaterra para dar início às filmagens. Este e outros fatores liberaram o diretor para fazer aquele que ficou conhecido **Hearts of the World** (1918), trabalho bastante popular a seu tempo.

Para Russell Merritt, afora o reconhecimento político até então inédito dado a um cineasta, o pretendido recurso empreendido pelo Estado inglês revelava “uma técnica de diplomacia internacional inteiramente nova, refletindo a crença cada vez mais propagada na importância da opinião pública para a ação do governo” (p. 209). Por isso, no que diz respeito ao uso do cinema como instrumento de propaganda, os anos entre 1914 e 1918 trouxeram essa mudança⁸².

A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada entre 1922 e 1923 no Rio de Janeiro, aconteceu, portanto, dentro deste quadro, guardando nítida relação com a tendência mundial apontada. Tratarei deste contexto mais específico no próximo capítulo. A importância dentro do contexto mundial decorre do fato de haver sido a primeira mostra universal após a Primeira Guerra Mundial.

⁸² Cf. Laurent Véray, *Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre: endoctrinement ou consentement de l'Opinion*, In: Jean-Pierre Bertin-Maghit, **Une histoire mondiale des cinémas de propagande**, 2008, p. 27 – 62.

Capítulo 2. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil⁸³

Como vimos no capítulo anterior, as exposições universais foram responsáveis por instituir novo tipo de espetáculo visual. As máquinas ocupavam lugar de destaque, pois à modernidade associava-se à dimensão tecnológica. O cinema, nesta perspectiva, expressava a conciliação entre a alta tecnologia e cultura, projetando nas telas, por meio das produções de grande envergadura, a dimensão de monumento, espécie de alegoria nacional antes mesmo de se considerar o conteúdo de experiência humana focalizado por suas representações.

Há um enorme distanciamento entre as produções mencionadas no capítulo anterior e a cinematografia nacional, cuja marca nesse período é mais precária⁸⁴. No entanto, em documentários como **Exposição Nacional do Centenário da Independência no Brasil em 1922** (1922), **Ipiranga** (1922), **No país das Amazonas** (1922), de Silvino Santos⁸⁵, produzidos para e exibidos na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (EICIB), certamente há a mesma vontade de perpetuação pela imagem cinematográfica de determinada memória do evento ou da cultura de uma região específica do país, como veremos à frente. Sua veiculação pelas salas de exibição constituía um esforço de ampliação do evento cujo palco eram as ruas da cidade moderna.

O objetivo deste capítulo é, portanto, discutir as vinculações entre cinema e história a partir da EICIB, realizada entre os dias 7 de setembro de 1922 e 2 de julho de 1923 na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República. Sua importância dentro do

⁸³ Neste capítulo incorporo os seguintes textos: O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, **Artcultura**: Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 8 (13): 189 – 201, julho – dezembro de 2006; Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923, **Novos Estudos CEBRAP**, n. 89, março 2011, p. 137 – 148; Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (orgs). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, p. 152 – 173; e Um apóstolo do modernismo na Exposição Internacional do Centenário: Armando Pamplona e a Independência Film. **Significação**. Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 39, n. 37, janeiro – junho 2012, p. 75 – 92.

⁸⁴ Sobre esse assunto, ver Eduardo Morettin, Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**, v. 25, n. 49, São Paulo, jan.-jul. 2005, p 125 – 152.

⁸⁵ Geralmente atribui-se a co-autoria deste trabalho a Agésilau de Araújo, filho do capitalista que financiou o projeto. Agésilau foi o responsável pelos textos dos letreiros.

contexto mundial decorre do fato de haver sido a primeira mostra universal após a Primeira Guerra Mundial ⁸⁶, representando, portanto, a retomada das *worlds fairs*.

Para o Brasil, importava demonstrar que poderia ocupar lugar de destaque junto às nações capitalistas consideradas mais desenvolvidas⁸⁷ e, neste contexto, a participação dos Estados Unidos, novo “parceiro” comercial, e da Argentina, país que na América do Sul era o seu maior concorrente, eram fundamentais⁸⁸. Para os EUA, o evento era considerado estratégico dentro de sua política externa para a região⁸⁹, tendo o cinema também lugar de destaque. Além destes países, Bélgica, Chile, Dinamarca, França, Grã-Bretanha, Holanda, Itália, Japão, México, Noruega, Portugal, Suécia e Tchecoslováquia construíram seus pavilhões, jogando, cada um de sua maneira, um papel na diplomacia cultural representada na EICIB.

2.1. Cinema, exposição internacional e diplomacia cultural: a participação dos Estados Unidos, México e Argentina

O responsável pelas ações norte-americanas na exposição, David Collier, proferiu o discurso de inauguração do Pavilhão Americano em um de seus espaços mais valorizados: a sala de cinema. Trecho de sua fala reproduzida pelos jornais da época ressalta esta ligação entre diplomacia cultural e o já consolidado meio de comunicação: “Neste pavilhão que hoje se inaugura vamos exhibir a magia das ciências modernas com a tela cinematográfica, àqueles que se acharem interessados em conhecer as diversas fases das atividades do nosso Governo, das nossas grandes industrias e dos nossos empreendimentos nacionais”⁹⁰.

⁸⁶ Sobre a EICIB, ver MOTTA, Marly Silva da. **A Nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDoc, 1991, KESSEL, Carlos. **A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001; e SANT’ANA, Thais Rezende da Silva de. **A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920**. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Unicamp – IFCH, 2008.

⁸⁷ O prefeito Carlos Sampaio ressalta, em um dos discursos proferidos em setembro de 1922 em virtude da abertura do evento, que o objetivo da exposição era “demonstrar ao mundo civilizado que o nosso progresso é real, que a nossa cultura não é inferior à das outras nações” (*apud* SANT’ANA, Thais, *op. cit.*, p. 101).

⁸⁸ Devo a Luiz Felipe de Alencastro esta observação a respeito do fato de que a EICIB tinha como alvo estratégico a Argentina, país que disputava com o Brasil investimentos e capitais externos.

⁸⁹ De acordo com Thais Sant’Ana, “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 então” (*op. cit.*, p. 104).

⁹⁰ Ver **O Centenário**, 1922, p. 3. Nas citações mantive a ortografia da época.

Levy Grant Monroe descreve um dos espaços destinados à exibição de filmes no pavilhão dos EUA. Construído ao ar livre, tinha a maior tela até então conhecida no Brasil. Para sua inauguração compareceram autoridades, e a sessão de estreia contou com a projeção de naturais e de **The Three Musketeers** (Os três Mosqueteiros, 1921), dirigido por Fred Niblo e estrelado por Douglas Fairbanks.⁹¹

A escolha deste filme para dar início às atividades cinematográficas no Pavilhão dos EUA é simbólica, pois sua presença já reflete em si a vocação do cinema norte-americano de assumir *per se* o papel de representante da modernidade pretendida pela sociedade que o produziu. Adaptação literária de conhecido livro de Alexandre Dumas, o filme retoma a tradição reconhecida como culta para lhe dar nova forma no corpo veloz e atlético de Fairbanks. Sem carregar aparentemente nenhuma finalidade educativa, salvo a de mostrar a eterna luta do bem contra o mal, como apregoavam os produtores cinematográficos aos setores da sociedade já preocupados com o efeito que o cinema tinha na formação moral dos indivíduos, e distanciando-se dos documentários que acompanhavam os diversos *stands* dos pavilhões dedicados à indústria ou ao trabalho, **The Three Musketeers** marcava a diferença que os Estados Unidos compreendiam ser a da sua cultura em relação a dos países que perderam a guerra. No caso brasileiro, tendo em vista a importância cultural e econômica da França até os anos 1910, a escolha deste trabalho de Niblo não poderia ser mais evocativa da chegada dos novos tempos.

É possível que **A América para os americanos** (1922) tenha integrado a grade de programação do pavilhão americano⁹². Não há maiores informações sobre essa produção, afora o fato de ter sido realizada nos Estados Unidos. A parte que restou da obra, depositada na Cinemateca Brasileira, inicia com imagens do presidente Woodrow Wilson, que governou o país até 1921, ressaltando-se sua intervenção para a “paz”. A saudação da entrada do Brasil na guerra em 1917 mostra que a película não foi produzida especialmente para o evento, pois são aproveitados materiais já utilizados para outros fins. Recorrendo a planos de diversas obras, temos a montagem de uma celebração americana do 7 de setembro. Imagens de filmes de ficção são empregadas para conclamar

⁹¹ As informações sobre a inauguração do cinema ao ar livre estão em MONROE, Levy Grant, O pavilhão dos Estados Unidos, **A exposição de 22**, (10-11), dez. 1922, s/n., e no artigo Chronica da exposição, **A exposição de 22** (12-13), jan. 1923, s/n.. Diversos cinejornais estrangeiros voltaram sua atenção para a exposição, como foi o caso de **Fox Film** e **Atualidades Fox**, interessados em acompanhar as atividades desenvolvidas no evento. A British Pathé também realizou cinejornais sobre o acontecimento.

⁹² A programação, quando era noticiada pelos jornais, como **Jornal do Brasil**, **Jornal do Commercio** e **Correio da Manhã**, periódicos consultados para este trabalho, trazia apenas a relação de títulos, sem maiores informações. Não há registro na imprensa de **A América para os americanos**, que pertence ao acervo da Cinemateca Brasileira.

todos à “fraternidade continental”, em conformidade com a Doutrina Monroe expressa no título. Misturando planos do Rio de Janeiro, da Estátua da Liberdade, das bandeiras americana e brasileira, os letrados exaltam a “maravilhosa metropole brasileira, convertida em centro luminoso de concordia universal”, ponto irradiador de “uma nova luz de amor e entendimento entre as Democracias Americanas!”. Dos pedidos para que cessem as lutas, “duas vezes ímpias, entre americanos”, deriva o aviso de que é dos “povos jovens e sadios de cuja união depende a salvação do mundo do chaos em que se afoga num oceano de ódios e de sangue”. A personagem política brasileira destacada é Rui Barbosa, que tem trechos de seus discursos reproduzidos. Com a descrição de **A América para os americanos** demonstra, percebe-se o quanto seu perfil se encaixa no espírito que prevalecia no evento celebrativo de 1922.

O cinema do pavilhão norte-americano deve ter abrigado também filmes de empresas brasileiras feitos sob encomenda de seus organizadores. A Brasilia Film produziu **Exposição Nacional do Centenário da Independência do Brasil em 1922** (1922). Apesar do título abrangente⁹³, a obra se detém no chamado Pavilhão das Indústrias Norte-americanas. Na prática, a **Exposição Nacional** amplia o poder de propaganda sentido pelo visitante que percorresse os espaços internos do local, pois mais da metade de seus planos se ocupa dos *stands*. Os nomes das empresas são indicados pelos letrados, sucedidos por dois ou três planos ilustrativos, sempre tomados em câmera alta, com recorrentes panorâmicas que deslizam sobre o espaço observado pela câmera, sem falar do uso de profundidade de campo, a fim de que possamos ver todos os elementos de uma determinada máquina ou setor. Um exemplo significativo está na sessão dedicada à “confecção da Companhia Singer”, com “exposição de bordados feitos por machinas ‘Singer’, provenientes de todos os Estados do Brasil”. Além dos cartazes luminosos da Singer, divisamos fotografias em tamanho natural de mulheres postadas ao lado das máquinas de costura. No entanto, ao contrário de outros *stands* onde a presença humana existe apenas na condição de público que assiste ao mostruário, aqui vemos cerca de quatro “professoras da Companhia executando bordados, ponto-a-jour, etc.”. Não somente essa presença é inusitada dentro da economia do filme, como ainda merece destaque o recurso a um plano de conjunto mais próximo a fim de focalizar tais mulheres

⁹³ Em relação às cópias consultadas, deve ser observado que elas não foram vistas em moviola. Na maior parte dos casos, o contato se deu através de uma cópia em VHS. Ressalve-se também que não é possível afirmar que o material analisado corresponda à integralidade do filme produzido e exibido em sua época. Por isso, as afirmações gerais devem sempre levar em consideração esse dado.

trabalhando em seus afazeres domésticos, completamente adaptadas ao ritmo da máquina. Em uma obra na qual predominam planos mais abertos, a adoção de uma escala mais fechada que possibilita a identificação das mulheres tem por função fazer duplicar em um eventual público feminino o efeito de demonstração presente no *stand*.

A propaganda dos produtos americanos é sinal da força cada vez maior dos Estados Unidos em nossa economia, política e cultura, esta última marcada pelo então recente domínio dos mercados de exibição do Brasil pelas empresas cinematográficas norte-americanas⁹⁴. Não é à toa, como vimos, que um filme de ficção constasse da programação inaugural do cinema dedicado a consolidar junto ao público brasileiro a ideia dos EUA como uma nação moderna, jovem e poderosa.

Outra particularidade desta exposição, e muito provavelmente de exposições deste tipo, de alcance regional, era a maior presença de países latino-americanos. Em nosso caso, em especial, da representação do México e da Argentina. Trata-se de um momento importante para tecer novos laços diplomáticos e estabelecer parâmetros na pretendida liderança de cada país no continente.

México e Brasil, naquele período, “se reaproximam diplomaticamente depois de uma década de divergências, com a elevação das respectivas legações ao *status* de embaixadas”⁹⁵. Para chefiar a delegação enviada ao Rio de Janeiro, o presidente Álvaro Obregón (1920-1924), indicou José Vasconcelos⁹⁶ e o General Manuel Pérez Treviño. De acordo com Carlos Alberto Barbosa, importantes intelectuais participaram desta comitiva, como Carlos Pellicer, Julio Torri e Pedro Henríquez Ureña, indicativo do peso dado pelo governo mexicano ao evento. O seu pavilhão, em estilo colonial barroco e decorado com murais⁹⁷, realizou apresentações musicais, exibiu as fotografias de Guillermo Kahlo, pai de Frida, e promoveu projeções cinematográficas, sobre as quais há pouca notícia, configurando a intervenção cultural promovida em solo brasileiro.

Já sobre a presença cinematográfica da Argentina na exposição da Independência há um pouco mais informações. A comissão de nosso vizinho trouxe para o Brasil dezenas de documentários para serem exibidos em seu cinema, “que muito agradará aos seus

⁹⁴ Ver GALVÃO, Maria Rita, **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ed. Ática, 1975, p. 36-40.

⁹⁵ BARBOSA, Carlos Alberto. Entre o Pavilhão Mexicano e o Cine Azteca: cultura visual e formação de identidade no Brasil e México na primeira metade do século XX. **Dimensões**. vol. 29, 2012, p. 266.

⁹⁶ Segundo Barbosa, “Vasconcelos realiza conferências, viaja pelo país e tem oportunidade de tomar notas para seu livro **La raza cósmica** publicado em 1925” (*op. cit.*, p. 268).

⁹⁷ Sant’Ana afirma que o pavilhão “repetia as formas da Secretaria de Educação Pública mexicana então em construção” (*op. cit.*, p. 86). A autora analisa os diferentes projetos arquiteturais de cada pavilhão.

visitantes, pelo gosto que foi decorado”⁹⁸. Houve também a proposta de realização de filme sobre a EICIB, que não avançou⁹⁹.

Muito provavelmente estes filmes foram exibidos em outros pavilhões. Em prática muito indicativa do lugar que o cinema ocupava nestas relações entre os países, Collier, em homenagem a ser feita no pavilhão dos EUA à celebração da independência argentina, disse que “está preparando um magnífico programa, do qual constará a exibição de diversos filmes sobre a Argentina”¹⁰⁰.

Por serem documentários de caráter institucional produzidos com o intuito, muitas vezes, de acompanhar a exposição, catálogo visual dos produtos mostrados e/ou relatório oficial sobre as políticas adotadas¹⁰¹, poucas eram as probabilidades destes filmes quebrarem a hegemonia do cinema norte-americano ou introduzirem novas relações cinematográficas a partir das imagens produzidas por cada país. Não será diferente com os documentários feitos no Brasil para a EICIB.

2.2. A participação do Estado no fomento à atividade cinematográfica para a EICIB

Como dissemos, a EICIB foi um evento idealizado pelo governo para mostrar ao mundo o grau de desenvolvimento do país no primeiro evento deste tipo feito depois da Primeira Guerra Mundial. Nova e incisiva intervenção no espaço urbano da então capital da República foi realizada a fim de abrir avenidas e erigir pavilhões para receber os representantes que vieram de diferentes países¹⁰². A comissão encarregada de organizar as comemorações, dentre outras ações, recorreu ao cinema, meio de comunicação de massas que então se consolidava, com o intuito de colaborar neste trabalho de construção de uma imagem moderna do país diante da comunidade internacional. Pela primeira vez em sua história, o Estado brasileiro se ocupava do cinema. Ainda que seja de forma momentânea, essa rápida intervenção antecipou questões de ordem política e cultural que

⁹⁸ As comemorações do Centenário. O pavilhão da Argentina. **Jornal do Brasil**. 24 de dezembro de 1922, p. 7.

⁹⁹ Ver Carta de Antonio Olyntho, Vice-Presidente da Comissão da Exposição Internacional, o Consul Geral do Brasil em Buenos Aires, ofício n. 5.199, datado de 8 de novembro de 1921, Arquivo Nacional (AN), Fundo I1, Comissão Executiva da Comemoração do Centenário da Independência (CECCI), pasta 2430. A proposta foi encaminhada pelo Estúdio Cinematográfico Cuadro & Gumiel.

¹⁰⁰ Exposição Internacional. Comemoração da Independência da Argentina. **Jornal do Brasil**. 19 de maio de 1923, p. 8.

¹⁰¹ Como parece ser o caso do filme exibido na seção de Terras e Colonização do Pavilhão argentino que, junto com a companhia de “quadros estatísticos, fotografias, mapas, maquetes”, mostra “a recepção dos imigrantes e a sua distribuição” (O Centenário. **Jornal do Commercio**, 13 de dezembro de 1922, p. 2).

¹⁰² A primeira, como se sabe, foi a empreendida por Pereira Passos no início do século XX.

entrarão na pauta nos anos 1930 e 1940, principalmente no que tange ao seu emprego para fins de propaganda. Ao mesmo tempo, revelou certos mecanismos de regulação e algumas contradições que permanecerão ao longo da história.

Anita Simis, preocupada em identificar na história do cinema brasileiro “uma política cultural que tivesse no horizonte o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica estável e permanente”, vê esse momento como uma das “iniciativas de grande envergadura” que “nafragaram não sem deixar seus cascos expostos”¹⁰³. Dentro do quadro estabelecido pela autora, o exame proposto se volta para dois períodos históricos: o autoritário, correspondente aos anos 1930 a 1945, e o democrático, fase terminada com o golpe militar de 1964.

No entanto, apesar de não existir o horizonte acima entrevisto, Simis reconhece que em 1922 e 1923,

a par da cavação privada e oficial, (...) a iniciativa da concessão de verbas para a produção partiu do próprio Estado e várias pessoas se aventuraram na produção de filmes para a Exposição, geralmente documentários. Alguns, como os Del Picchia, chegaram a fundar uma firma, a Independência Omnia Film¹⁰⁴, que depois produziu os 48 números do jornal **Sol e Sombra** (1923 – 1925) (p. 85).

De fato, ao que tudo indica, as medidas tomadas em relação à produção de filmes para a Exposição do Centenário não tiveram como meta a constituição de uma política cultural de longo prazo. Um indício desta ausência diz respeito ao fato de que, principalmente, não tivemos nenhuma das ações empreendidas pelo Estado transformada em lei, ao contrário das medidas adotadas pela implementação do cinema educativo nos anos 1930, consubstanciadas pelo conhecido decreto n. 21240, de 4 de abril de 1932.

Apesar disso, entendo que o estudo das iniciativas ligadas ao cinema em 1922 e 1923 contribuem para compreender melhor o seu lugar dentro de uma política cultural mais ampla em que a dimensão de propaganda política e cultural ocupava papel central, por mais que departamentos ou órgãos específicos não tenham sido criados para isso. Nesse sentido, discordo parcialmente de Simis, que afirma:

É de se notar, portanto, que, embora neste período a cavação tenha produzido documentários e jornais cinematográficos constituídos de propaganda política e comercial, o cinema ainda não havia sido incorporado a um projeto de

¹⁰³ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Annablume/Rumos Itaú Cultural, 2008, p. 10.

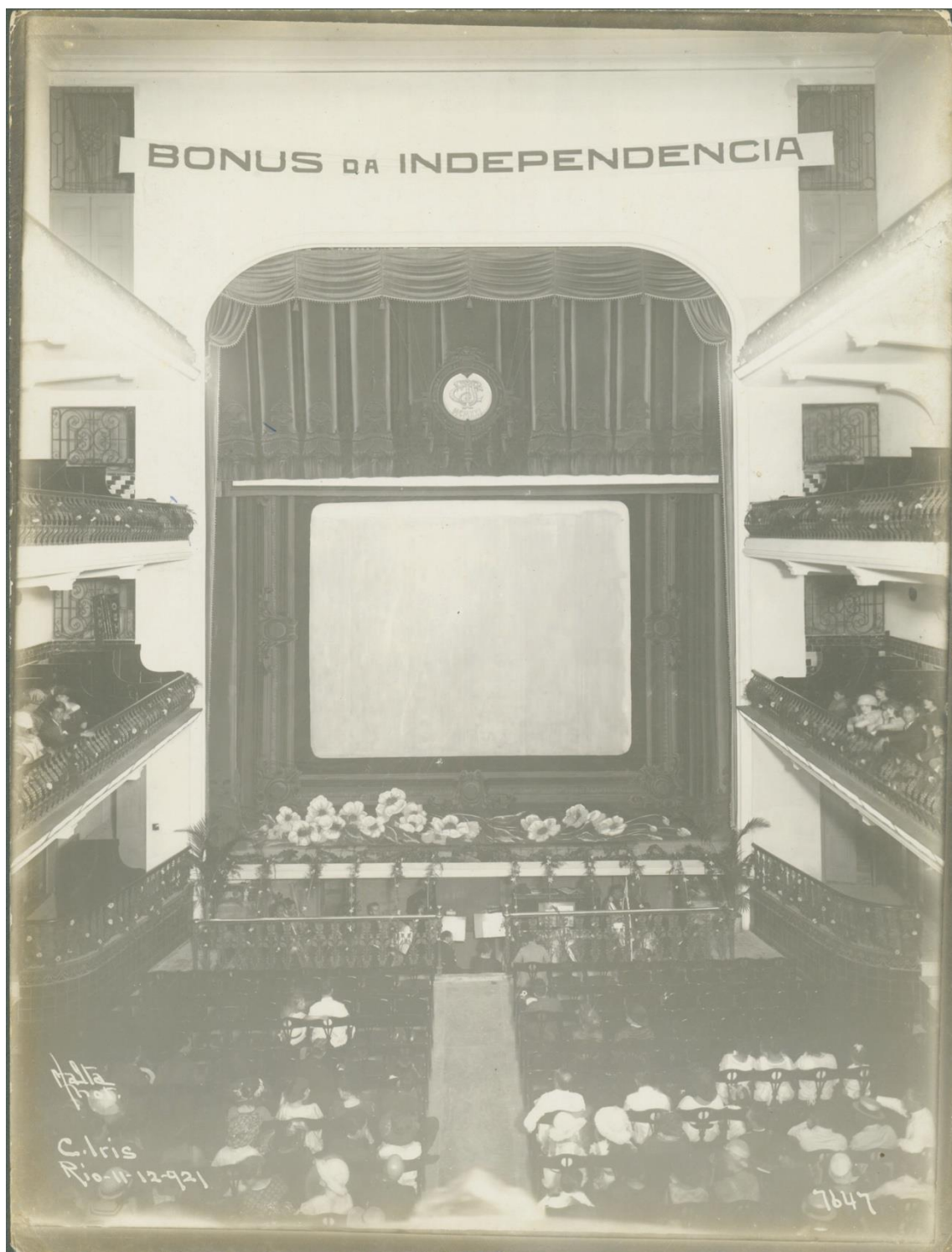
¹⁰⁴ Durante a EICIB a paulistana Independência Film e a carioca Omnia Film atuaram juntas, mas a sua fusão ocorreu depois do término da exposição, como detalharemos à frente.

propaganda oficial, seja para a propaganda do Brasil no exterior, seja para a propaganda interna dos feitos do governo (p. 85).

Para ela, isso somente teria se dado quando o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) passa em 1938 para o Departamento Nacional de Propaganda (DPN), sob o controle de Lourival Fontes, que dirigirá no ano seguinte o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

No contexto da Exposição, a preocupação com a propaganda estava vinculada, desde o início, aos filmes, mas diferentes atividades reclamavam a participação dos cinegrafistas, como a divulgação dos chamados Bônus da Independência, que demandava a confecção de pequenas mensagens escritas no formato de letreiros que eram projetados nas telas dos cinemas da cidade antes ou depois dos longas metragens. Abaixo vemos uma foto tirada por Augusto Malta do cinema Iris, no Rio de Janeiro, decorado para a realização de uma atividade ligada a essa iniciativa ¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Foto pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.



Para o serviço, pequeno se comparado ao pedido de documentários, a concorrência foi grande. Quase todas as empresas sediadas no Rio de Janeiro colocaram seus préstimos à disposição, como foi o caso da Carioca Film, de Alberto Botelho, da Botelho Film, de Paulino Botelho e José Alves Netto, da Empresa Carioca de Reclames Animados, e da Famous Players – Lasky Corporation, representado por José Ribeiro

Guimarães. Quem terminou por ser contratado para a empreitada foi a Empresa de Divulgação e Propaganda Mundial, de Antonio Leal, pelo período de 15 de novembro de 1921 a 15 de fevereiro do ano seguinte, recebendo 60 contos de réis. A prorrogação do contrato estava prevista, tendo um custo para a Comissão de 15 contos por mês ¹⁰⁶. De acordo com a documentação seriam atingidos 394 cinemas (o número varia conforme a proposta – em alguns casos são mencionadas 900 salas de exibição ¹⁰⁷). Apesar da divergência numérica, estimou-se que 90% dos cinemas tenham exibido os letreiros.

A principal ação, entretanto, estava reservada à realização e exibição de filmes. Projeções cinematográficas já estavam previstas em dezembro de 1920, data em que o plano geral das comemorações foi se adensando. Publicou-se a intenção de se aproveitar os filmes já existentes sobre a história e a geografia do país ¹⁰⁸, cabendo ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, a princípio, “o preparo e a exibição de filmes no recinto da Exposição” ¹⁰⁹. Não deixa de ser inusitada a ideia de que um ministério se encarregasse da produção de películas, pois certamente ele não teria condições técnicas (equipamentos, laboratórios e equipe de trabalho) naquele momento de tomar para si a tarefa de confeccionar obras cinematográficas, fato que somente se concretizará em 1936 com o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado no governo de Getúlio Vargas, vinculado ao então Ministério da Educação e Saúde Pública. O que se percebe, na verdade, é que as autoridades não tinham exata dimensão desta atividade que, no fundo, é econômica e que no Brasil, nesta perspectiva, praticamente inexistia. Tendo em vista o tamanho das transformações operadas na cidade do Rio de Janeiro para a Exposição, como o arrasamento do Morro do Castelo, talvez parecesse simples aos olhos dos envolvidos com a organização do evento a realização de algumas dezenas de documentários, trabalho que, como veremos, se mostrou também árduo.

¹⁰⁶ Ver “Termo de contracto que faz a Comissão Executiva da Comemoração do Centenário da Independência do Brasil com Antonio Leal para a propaganda do Bônus da Independência mediante films” (AN. Fundo II. CECCI, Pasta 2382).

¹⁰⁷ Ver Carta de Antonio Leal a Delfim Carlos Silva, encarregado do serviço de propaganda e de collocação dos “Bônus da Independência”, sem indicação de data, AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2483.

¹⁰⁸ Cf. Artigo de jornal, sem indicação de local de publicação e data, colado à ata da terceira reunião da Comissão, realizada em 14 de dezembro de 1920. Cf. Arquivo Nacional (AN). Fundo II. (CECCI). Pasta 2390.

¹⁰⁹ “Regimento interno da comissão executiva da comemoração do primeiro centenário da Independência política do Brasil”. A exposição de 22, nº 1, jul. 1922, p. 28. Deve ser observado que a revista **A exposição de 22** era uma publicação oficial da Comissão Organizadora da Exposição. Com a posse do governo de Arthur Bernardes, em novembro de 1922, a responsabilidade pela EICIB passa para o Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

Na discussão sobre o conteúdo das obras, Antero de Almeida propôs a realização de um filme histórico, cujo plano foi apresentado a 11 de fevereiro de 1921 ¹¹⁰, mas em seguida abandonado, pois as dificuldades

provêm das exigências de uma reconstituição de tal natureza, maximé quanto ás questões technicas á indumentária, o trabalho artistico, difficil de obter sem o concurso de profissionaes estrangeiros. A idéa é exequível, mais as enormes despesas que virá acarretar e o tempo imprescindível para a realização não permitem levar-a a effeito até setembro do anno vindouro ¹¹¹.

Assim, prevaleceu o que consta do programa final do evento, a saber, a

exibição gratuita, em dias determinados, no recanto da Exposição, de filmes referentes á história, á geographia, á natureza e á civilização do Brasil, de paisagens, costumes e typos, de indumentária e habitação, de aspectos dominantes da vida agrícola e da vida urbana, como beleza, cultura e progresso. ¹¹²

Na documentação referente aos projetos que os cinegrafistas apresentaram às autoridades com o objetivo de conseguir a exclusividade de realização do material de divulgação dos bônus ou dos próprios filmes a serem exibidos na Exposição nota-se que não apenas as elites no Brasil tinham consciência do papel a ser desempenhado pelo cinema como instrumento de propaganda. Constata-se que entre os próprios cinegrafistas essa noção era disseminada, mesmo que pesasse nesta percepção a perspectiva comercial.

Na proposta feita por José Alves Netto ¹¹³, por exemplo, o proponente discorre sobre a importância da propaganda e o quanto é acertada a divulgação dos serviços do bônus por intermédio do cinema. Para ele,

A ideia da propaganda de venda de 'Bonus' por meio de letreiros nos films cinematographicos, não sendo uma ideia nova é talvez a mais acertada dado a grande influencia que este exerce sobre o publico, influencia acentuada em todo o mundo, e onde por isto mesmo as propagandas surtem os seus effeitos mais seguros.

¹¹⁰ Cf. Artigo de jornal, sem indicação de local de publicação, colado à ata da segunda sessão da Comissão Executiva, realizada em 11 de fevereiro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2390). No próximo item comentarei mais propostas apresentadas à comissão.

¹¹¹ De acordo com a ata da sexta sessão da Comissão Executiva, realizada em 4 de março de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2390). Sobre a produção de filmes históricos neste período ver, de minha autoria, A representação da história no cinema brasileiro (1907 - 1949), **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo: Nova Série. Vol. 5, jan./dez. 1997, p. 249 – 271.

¹¹² Cf. Programma para a comemoração do primeiro centenário da Independência política do Brasil e Centenario da Independência 1822-1922: programma da comemoração e regulamento geral da exposição, **A exposição de 22**, nº 1, jul. 1922, p. 27 e 8, respectivamente. Ver também Marly Motta, *op. cit.*, p. 68.

¹¹³ Endereçada a 28 de setembro de 1921 ao presidente da Comissão do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio na Exposição do Centenário, em papel timbrado da Botelho Film (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2482).

Ele fornece diversos exemplos de “verdadeiros impossíveis” que teriam sido alcançados por meio do cinema nos Estados Unidos, tais como: “o serviço militar obrigatório; o imposto de guerra; a supressão do acool (sic); o voto feminino”. Além disso, informa que o presidente norte-americano Warren Harding (1921 – 1923) “fez a propaganda de sua candidatura victoriosa por meio de films”.

Outro cinegrafista que dirigiu filmes para a Exposição do Centenário, Alberto Botelho, apresentou um pequeno histórico de seu envolvimento com o Estado, iniciado em 1912. Sobre o papel do cinema como propaganda, recorre novamente aos Estados Unidos como paradigma para o assunto, ressaltando que:

ninguem mais do que nós, os brasileiros, temos tanta necessidade desta propaganda, por ser ella a UNICA PROVEITOSA, EFFICAZ e SEGURA, porque é feita verdadeiramente as Nações e não aos seus Governos somente, aos seus cidadãos, as cellulas vitaes dos organismos sociaes ¹¹⁴

A historiografia sobre o tema havia localizado essa discussão sobre o papel político do cinema mais à frente, principalmente quando os redatores da revista **Cinearte**, criada em 1926, desenvolveram uma campanha a favor da cinematografia nacional. Para Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, na análise que fazem do momento, o periódico tem uma posição um pouco mais matizada em relação à função propagandística do cinema por defender o “Cinema Arte” e a propaganda indireta através do filme de ficção, evitando o documentário. De acordo com os autores,

É tese de alguns que essa propaganda não deve ser feita por meio dos documentários. E por esse motivo eles não querem dinheiro dos governos; querem amparo legislativo, porque dinheiro levaria a documentário de propaganda direta. A prática, aliás, demonstrou que eles tinham fartamente razão ¹¹⁵.

Galvão e Bernardet situam essa ‘prática’ nos anos 1930 e 1940. Porém, ela é, de fato, gestada em nível federal na Exposição Internacional de 1922. Adhemar Gonzaga, um dos redatores de **Cinearte**, escrevera antes em **Paratodos**. O crítico havia acompanhado de perto todas as iniciativas feitas para o evento, decorrendo daí, talvez, essa orientação posterior a favor do filme de ficção.

Era preciso, portanto, iniciar os documentários idealizados no projeto geral. Para a sua consecução, uma considerável verba foi reservada, apesar desta não ter sido incluída

¹¹⁴ Carta de Alberto Botelho ao então prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, “sobre a confecção de films para comemorar o Centenario da Independencia do Brazil” (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2483). A caixa alta se encontra no original.

¹¹⁵ **Cinema**. Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983, p. 57.

no primeiro orçamento referente às despesas com o evento ¹¹⁶. A não previsão de verba demonstra um certo despreparo das autoridades no reconhecimento efetivo da dimensão econômica da atividade. Mesmo que isso tenha sido corrigido depois com uma dotação específica dentro do orçamento geral, talvez não houvesse em um primeiro momento noção precisa sobre o montante a ser gasto. Corrobora essa impressão o fato de não ter sido encontrada na documentação consultada nenhuma planificação detalhando a quantidade de filmes a ser produzida e os custos gerais de produção por película (incluindo despesas com viagens, locações, técnicos, etc).

O apoio aos cinematografistas era dado de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, de certo, o pagamento feito por documentário realizado. O dinheiro era recebido não por filme pronto, mas por metro. Em um ofício de Alfredo Musso à Comissão Organizadora, ele relembra os termos de seu contrato: “10,000 metros de films cinematographicos, 7\$000 o metro” ¹¹⁷. O pagamento por metro induzia a um expediente comum entre os cinegrafistas do período, qual seja, o de girar a manivela da câmera o máximo possível, preenchendo a duração do filme com imagens que pouco acrescentavam à história, pois era preciso atingir a metragem combinada. Ao mesmo tempo, sinaliza da parte das autoridades uma visão destituída de qualquer viés artístico: pagava-se pela mesma medida que se utilizava para comprar tecidos. Nessa via de mão dupla, as margens eram estreitas demais para o surgimento de uma obra que tivesse um traço autoral.

Outra medida muito importante de incentivo foi tomada: a concessão de isenção de pagamento das taxas de importação dos negativos e de todo material químico necessário à sua revelação ¹¹⁸. A sua vigência foi pequena: durou, infelizmente, enquanto a Exposição Internacional esteve aberta. Terminada, as taxas voltaram a ser cobradas.

As isenções acima referidas sempre foram reivindicadas pelos produtores e diretores em períodos posteriores, principalmente nos anos 1930 e 1940 quando o custo das importações aumentou significativamente. Edgar Roquette-Pinto, antropólogo que foi nomeado diretor do INCE em 1936, tem um depoimento significativo a esse respeito. Em relatório do instituto de fevereiro de 1937, ele afirma:

¹¹⁶ São trezentos e cinquenta contos “para occorrer á despeza proveniente da execução do serviço de films do Centenario”. Declaração de J. Ferreira Chaves, tesoureiro da Comissão Executiva do Centenário, de 17 de março de 1922. (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2388).

¹¹⁷ Carta de A. Musso a Pádua Rezende, de 29 de novembro de 1921, em papel timbrado da Photographia Musso (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455).

¹¹⁸ Carta de Alberto Botelho, por ele assinada em papel timbrado da Film Jornal, de 2 de janeiro de 1922, endereçada a Antonio de Pádua Assis Rezende, encarregado da seção de filmes. (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455).

Infelizmente até hoje o cinema nacional de todos os typos tem andado nas terríveis contingencias de um autor que tivesse de escrever uma pagina de arte ou de sciencias num pedaço de papel precioso. No cinema do Brasil o velho preceito da Arte Poetica resumido no verso de Boileau ‘Copiez le et le recopiez ...’ tem sido letra morta: o film virgem é muito caro para que o cinematographista repita dez ou vinte vezes a filmagem. Si a coisa, logo da primeira vez, dá, mais ou menos ... aproveita-se. E o cinema brasileiro não sahirá do mais ou menos até poder dispor de filme virgem á larga. Nenhum escriptor ou mathematico tomaria o compromisso de compor uma boa pagina ou resolver um problema arduo numa só folha de papel. É o que acontece aqui, actualmente, em materia de cinema ¹¹⁹.

O problema da falta de recursos e de infraestrutura à disposição de nosso cinema sempre foi crônico, deixando-o muito próximo do ‘menos’ do que do ‘mais’. Durante um curto período de dois anos uma ação política do governo permitiu a produção contínua e expressiva de documentários, mostrando que economicamente a isenção não era inviável ou prejudicial às finanças do Estado, argumentos frequentemente levantados contra as demandas de cineastas e produtores. Tratavam-se, enfim, de prioridades estabelecidas. Em 1922 e 1923, tudo deveria corroborar o esforço de enaltecimento de nossas pretendidas virtudes, tendo o cinema papel decisivo nesse empreendimento. Findos os trabalhos e recolhidas as fantasias progressistas, não foram somente os pavilhões derrubados, mas sim tudo o que restou de incentivos econômicos dado a um setor que, sem ele, voltaria ao seu próprio ritmo de dificuldades e de precário equilíbrio.

O único registro que encontramos sobre a possibilidade de continuidade do apoio ao setor pertence a uma jovem atriz que assina o pedido com o seu nome de solteira: Maria do Carmo Santos, “artista cinematográfica”¹²⁰, mais conhecida por nós como Carmen Santos. À época já havia atuado em **Urutau, ou Eterna história** (1919), de William Jansen, e era a estrela de **A Carne** (1923), projeto dirigido por ela e Fausto Muniz e não concluído. As dificuldades em concretizar este filme, como relata Ana Pessoa¹²¹, e o empreendedorismo da jovem atriz devem tê-la motivado a procurar o Ministro da Justiça e Negócios Interiores para que lhe fosse cedida após o término da EICIB, “a titulo precário”, um pavilhão para “fundar uma escola com ‘studios’, para o desenvolvimento a arte cinematográfica Brasileira, e com o fim de fazer a propaganda da arte Nacional, quer

¹¹⁹ *Sem título*, Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, GC 35.00.00/2, I – 8, p. 3 – 4. O documento na verdade é um relatório da sua viagem, que foi publicado no **Jornal do Comércio**, em 23 de fevereiro de 1937, p. 3 – 4, sob o título, Cinema educativo - O relatório de sua viagem a Europa, apresentado pelo professor Roquette Pinto ao Ministro da Educação.

¹²⁰ Assim definida em officio de encaminhamento do pedido pelo Gabinete do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, sem assinatura e identificação do remetente, ao Delegado Geral da Exposição Internacional, datada de 22 de setembro de 1923. AN, Fundo II, CECCI, pasta 2330). Carmen Santos opta por não incluir o último sobrenome paterno, Gonçalves.

¹²¹ **Carmen Santos**. O cinema dos anos 20. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 47 – 56.

na literatura, escultura e propaganda comercial do Brasil no estrangeiro, idênticos aos films patrióticos Norte-americanos”¹²². Apesar de confiar no “espírito patriótico” do ministro, naquele que é o único documento que localizei no fundo destinado à exposição escrito por uma mulher, a resposta é negativa¹²³.

Como contrapartida ao apoio material acima mencionado, os cinegrafistas deviam seguir o programa elaborado pela Comissão para a realização de ‘films cinematographicos’. Esse programa era dividido em tópicos (a cultura do cafeeiro, a cultura da cana-de-açúcar, a cultura do algodoeiro etc.), e cada item era explicado em detalhe. O cinegrafista deveria cobrir, por exemplo, todos os pontos atribuídos a um dos temas elencados. Não era suficiente apenas representar “a cultura do cafeeiro” em geral, mas sim obedecer a uma ‘pauta’ que abarcava todo o processo de produção, a saber, “desde a derrubada até a queimada; o alinhamento, cavação, a plantação, as casinhas de café, até o cafetal formado; desde o trato cultural até a colheita (...)”, e assim por diante¹²⁴. Esse programa deveria “ser fielmente executado”¹²⁵.

Pelo programa acima é difícil imaginar que houvesse qualquer espaço para a criatividade formal no tratamento do tema, pois tudo era limitado ao registro visual das atividades. Prevalece nos filmes que sobreviveram¹²⁶, a câmera fixa e as lentas panorâmicas, preocupadas mais em descrever o que a objetiva tem à sua frente, tônica descritiva reforçada pelos letrados explicativos, repletos de informações minuciosas sobre o funcionamento de uma determinada máquina ou sobre a importância de certo produto. Em geral, o tom era muito próximo ao de um relatório oficial de diretoria de um instituto governamental. A diferença em relação às sucessivas páginas dos maços documentos burocráticos de final de gestão ou de ano residia na apresentação dos mesmos fatos em imagens em movimento, perspectiva ‘estética’ que parecia ser suficiente aos

¹²² Carta de Maria do Carmo Santos ao Ministro da Justiça e Negócios Anteriores, datado de 21 de setembro de 1923, AN, Fundo II, CECCI, pasta 2330.

¹²³ Carta de Antonio Olyntho dos Santos Pires, delegado geral da Exposição Internacional, ao Diretor de Gabinete do Ministro da Justiça, ofício n. 2.360, datado de 28 de setembro de 1923, AN, Fundo II, CECCI, pasta 2330.

¹²⁴ Esse é o programa geral que recebe Salvador Aragão, da Brazil Natural Film, mas todos os cinegrafistas contratados seguiam o mesmo documento (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455).

¹²⁵ Carta de Pádua Rezende, encarregado da seção de filmes, a A. Musso de 28 de novembro de 1921. (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455).

¹²⁶ Entre os títulos existentes para consulta na Cinemateca Brasileira, dentre outros temas: **Companhia Fabril de Cubatão** (1922), de João de Sá Rocha; **Sociedade Anônima Fábrica Votorantim** (1922), de Armando Pamplona; **Exposição do Centenário: 1822-1922** (1922); **Exposição Nacional do Centenário da Independência do Brasil em 1922** (1922); **Independência no Brasil em 1922** (1922), da Brasília Film; e os filmes feitos com material de arquivo da época, a saber, **Fragmentos da “Terra Encantada”** (1970), de Roberto Kahané e **1922: a Exposição da Independência** (1970), de Roberto Kahané e Domingos Demasi.

responsáveis pela encomenda, políticos e intelectuais que nenhuma ou pouca afinidade tinham com o fazer cinematográfico. Nada contribuía, na verdade, para a elaboração de filmes que conseguissem de fato se comunicar com um público mais amplo do que aquele composto pelos membros da Comissão Organizadora, preocupados apenas com a presença dos pontos indicados pela pauta nos filmes pagos a metro. Os cinegrafistas, obrigados por contrato a cumprir o que fora prescrito, somente poderiam realizar obras de ritmo lento e sem qualquer elemento dramático a estabelecer a ponte entre o espectador e o visto na tela. As chances para o surgimento de algo como **Nanook** (1922), de Robert Flaherty¹²⁷, eram nulas, dado que se abdicava de tudo aquilo que o cinema poderia enfim fornecer do ponto de vista comunicacional. A única exceção talvez seja **No país das Amazonas**, de Silvino Santos, como discutiremos à frente.

Se por um lado a obrigatoriedade expressa em contrato demonstra que as nossas elites pouco conheciam de cinema, dado que o resultado previsível dessa postura seria, como foi, um filme institucional no pior sentido, por outro, a regulamentação funcionava como tentativa de controle sobre a imagem veiculada por estes filmes. Os chamados naturais (nome dado aos documentários da época) até então produzidos transmitiam uma imagem do país distinta daquela desejada pelas elites, fato já amplamente discutido pela historiografia do cinema brasileiro¹²⁸.

A título de exemplo, recupero aqui um artigo a propósito de filme realizado alguns anos depois da exposição, **O Brasil potência militar** (1925), produção da Botelho Filme. A revista **Selecta**, de 13 de janeiro de 1926, critica a quantidade excessiva de letreiros, pois à “fraseologia elogiosa” não correspondem imagens dignificantes do Exército. O aparelhamento das Forças Armadas não é mostrado como deveria, e censura-se a opção feita pelo realizador em fotografar o “desfile de tropas pelo Campo de São Cristóvão num dia de trabalho, com o evidente ou impressionante intuito de demonstrar que nenhum interesse tem o povo brasileiro pelos seus defensores”.¹²⁹

¹²⁷ Cabe notar que em 1922 na ex-URSS, Dziga Viértov iniciava a série de cinejornais **Kino-Pravda**, espaço que, número após número, foi sendo aberto à experimentação. O que sobreviveu à ação do tempo se encontra disponível para visionamento em https://vertov.filmuseum.at/en/film_online/kino-pravda, acesso em 10/04/2022. Sobre o cineasta ver o monumental **Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos**, (São Paulo: Ed. 34, 2022) textos reunidos de Viértov traduzidos e organizados por Luís Felipe Labaki.

¹²⁸ Como, por exemplo, Maria Rita Galvão, *op. cit.*, e GOMES, Paulo Emilio Salles, A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930), In: CALIL, Carlos Augusto Calil e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 323 – 334.

¹²⁹ CINEMATECA BRASILEIRA, **Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1921 e 1925**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987, p. 78.

Esta crítica, que expressa a visão das revistas especializadas contrárias aos naturais, à cavação¹³⁰ e às escolas de cinema, percebe nos documentários, mesmo que contra a vontade de seus realizadores, a insistência em tornar visível a desigualdade, a desarmonia e a desproporção. Os reclamos dos críticos se concentravam na, digamos, habilidade em apresentar, ainda que involuntariamente em muitos casos, nossa carência tanto espiritual – ilustrada pela falta de público a aplaudir o exército em **O Brasil potência militar** – quanto material. Outro exemplo a ilustrar a presença de uma série de contradições emergentes daquilo que Paulo Emilio qualificou como “incompetência criativa de copiar”¹³¹, mesmo em filmes dedicados à representação dos rituais de poder e do chamado berço esplêndido.¹³²

Nesse sentido, os chamados filmes naturais, dedicados aos aspectos de nossa natureza e da vida das elites nas fazendas e nas cidades, constituíam uma excelente oportunidade para visualizar o indesejável, já que as condições de controle sobre o objeto de filmagem eram mais precárias do que em estúdio¹³³.

Incorporar a produção documental ao espaço destinado ao culto da beleza, da cultura e do progresso em 1922 não deixava de ser um desafio temerário aos olhos daqueles que somente viam nela defeitos. Ao mesmo tempo, essa incorporação indica da parte do governo uma aposta nas possibilidades de nossos cineastas cumprirem o intento proposto. A falta de continuidade da política de isenção acima mostrada aponta, certamente, para uma insatisfação com os resultados colhidos, e trataremos de alguns exemplos nos próximos itens.

Antes de examinar os filmes que foram produzidos para a EICIB, apresentarei a forma como o cinema foi incorporado ao sistema de classes e grupos da exposição. Na parte que cabia ao Brasil na exposição, conforme consta do regulamento geral, o cinema foi inserido no grupo que continha também “electricidade, electrotechencia,

¹³⁰ Tratava-se do trabalho de cinegrafistas que corriam atrás de, “cavavam”, encomendas de filmagens para documentários ou jornais cinematográficos junto a empresários, fazendeiros e autoridades políticas. A maior parte dos “cavadores” não desfrutava de muito prestígio em virtude do resultado do trabalho ou da forma de obter, nem sempre de maneira lícita, dinheiro para realizar seus filmes. Cf. GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 46 e ss.

¹³¹ GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, In: **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 77. Como se sabe, o livro reúne três textos do autor, sendo um deles homônimo ao título da obra.

¹³² Denominações criadas por Paulo Emilio Salles Gomes a fim de abarcar os temas predominantes dos filmes documentais do período. Ver A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930), *op. cit.*, p. 323-330.

¹³³ Discuti essa questão em **Humberto Mauro, Cinema, História**, São Paulo: Alameda Editorial, 2013, p. 94 - 99.

electrochimica, telegraphia, telephonia, radiotelegraphia, photographia”¹³⁴. Está separado da subdivisão dedicada às “bellas-artes” e da referente aos meios de comunicação impressos, como livros, jornais e revistas. Tal categorização, distinta da feita na exposição universal de 1900, diz muito sobre a concepção que a elite cultural da época tinha do cinema feito no Brasil até então: nem arte, nem veículo de informação. A classificação ao lado daquilo que se consideravam “serviços de comunicações telegraphicas e postaes” e “sciencias” depositava no cinema uma esperança em relação ao seu papel dentro do campo das inovações industriais que ele nunca cumprirá.

Por outro lado, projeções cinematográficas estavam previstas, conforme já mencionamos. No próximo item examinaremos os projetos, algumas produções e resultados desta política.

2.3. O cinema brasileiro e a EICIB: projetos, produções e dissonâncias

A Exposição Internacional do Centenário da Independência foi um dos maiores momentos de cavação no período silencioso, como indicado. Paulo Emilio acerta ao dizer que “não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922”¹³⁵.

Além dos que foram agraciados com os recursos governamentais, muitos foram as propostas e os projetos apresentados, e não aprovados, de filmes e/ou de iniciativas ligados à exploração comercial da atividade.

Em relação aos projetos, há os que se ocupam da possibilidade de fornecer ou explorar serviços no espaço da e para a EICIB, como é o caso: de Archanjo Corrêa de Mello Sobrinho (RJ), que pretende construir o "Pavilhão-Cassino" para exibição de filmes nacionais de propaganda da economia brasileira¹³⁶; da Chargeurs réunis. Cie Française de Navigation à Vapeur, que oferece telas de cinema que se encontram nos navios da companhia¹³⁷; de Coelho de Castro, da Labor Film, que propõe o fornecimento de letreiros de filmes¹³⁸; de José Gomes de Souza Júnior (RJ), que quer instalar de um

¹³⁴ BRASIL. Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. **Centenario da Independencia 1822-1922:** programma da comemoração e regulamento geral da exposição. Rio de Janeiro, Ministerio da Justiça e Negocios Interiores, 19-?, p. 20.

¹³⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁶ Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2382.

¹³⁷ Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2440.

¹³⁸ Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2293.

aparelho cinematográfico e duas lanternas mágicas para exibição de filmes (vistas do Brasil) e imagens fixas de vultos da Independência e autoridades¹³⁹; de Júlio Garcia Huertes e Francisco Bastos, que solicitam recursos para a criação de uma produtora: a Empresa Cinematográfica "Brasil Mundial"¹⁴⁰; e, por fim, Pedro Cernicchiaro, que idealizou uma "Conferencia Scientifica intercalada com projecções cinematographicas" com o título de **O Brasil e o Mundo**, com filme a ser produzido e bancado pela comissão organizadora¹⁴¹.

Neste grupo podem ainda ser situadas as "invenções", como a "cinematographia sem tela", de Alfredo de Castro Silveira, que o proponente quer mostrar na EICIB. Uma reportagem descreve o efeito obtido pelo equipamento, instalado, segundo consta, na Escola Politécnica do Rio de Janeiro: "A impressão da audiencia é de que a imagem está no espaço, sendo a projecção mais clara, observando-se os menores contornos com a mais perfeita illusão da realidade"¹⁴². Angelo Carbo e Guilherme Sombra reivindicam a invenção do "Systema Cinematographico" denominado "Cineluz", utilizado para projecções ao ar livre e que estaria sendo, sem o pagamento dos devidos royalties, pelo cinema norte-americano, citado acima¹⁴³.

Estes serviços e invenções, de certa forma, abrangem o amplo leque de inserções que o cinema tinha, e continuará a ter, nas exposições universais, como vimos no primeiro capítulo.

Tivemos também propostas de venda e confecção de filmes, tanto de nomes a princípio desconhecidos e sem maior tradição no meio cinematográfico¹⁴⁴, quanto os que indicam carreira cinematográfica, como Antonio da Silva Barradas (Federal Film, RJ)¹⁴⁵

¹³⁹ Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2377.

¹⁴⁰ Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2293.

¹⁴¹ Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2386.

¹⁴² Cinematographo sem tela, **A noite**, sem data, indicação de página e autoria. Artigo incorporado ao pedido encaminhado pelo inventor em 31 de maio de 1922 a Pádua Rezende, Presidente da Comissão do Centenário, AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2440.

¹⁴³ Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2382. A patente teria sido publicada no **Diário Oficial** de 22 de janeiro de 1922. Além destes "inventos", não há informação sobre o que seria a proposta do "Cine-viagem", de Luiz Livramento (SP) (AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2374)

¹⁴⁴ Como é o caso de: Alexandre Kenigi (RS), que propõe a realização de filmes sobre diferentes setores da economia do estado (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2440), E. Silva, de documentário sobre inauguração de fábrica em Ribeirão Preto (SP) (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2440), Macedo & Oliveira (RJ), de filme referente à inauguração do Pavilhão Português (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2377), Pereira Carneiro (RS), de registro de sua propriedade (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2293), Publio Marroig (RJ), de longa-metragem sobre o Brasil (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2440), assim como Rio Grande Film (RS) - Adolpho Guimarães e José Freitas (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 440); e Silvio Portella, com menção geral a filme a ser vendido (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2440).

¹⁴⁵ Só existem duas menções a Antonio da Silva Barradas na base Filmografia da Cinemateca Brasileira, e nenhuma delas aparece na lista de filmes feitos por ele ou nos quais participou. Afirma ter sido o operador da Nacional Film nos filmes **A chegada duma embaixada Uruguaiana**, **O jubileu literario de Ruy**

e Francisco Joaquim Puget¹⁴⁶. Os motivos de recusa não são explicitados na documentação, mas a escolha dos que ficaram responsáveis pela confecção de documentários reside, é possível supor, na relação de longa data de certos cinegrafistas com os poderes locais do então Distrito Federal, como na proximidade política aos que eram responsáveis pelas indicações em cada estado.

A perspectiva estabelecida pelo programa, acima referido, destinado ao registro de nossas atividades econômicas era o de, na medida do possível, cobrir o país. Os cinegrafistas e produtoras contratados foram distribuídas por regiões e estados. Alfredo Musso (Photographia Musso), que já havia participado da Exposição Nacional de 1908 destinada a celebrar o centenário da abertura dos portos¹⁴⁷, foi designado para documentar aspectos de cidades dos estados de São Paulo e Minas Gerais¹⁴⁸.

Em 1905, com o nome Photographia Brasileira, em sociedade com o irmão Luiz Musso, falecido em 1908, o ateliê fotográfico havia se estabelecido no Rio de Janeiro, participando com destaque da exposição daquele ano, como indicado no papel timbrado da companhia, que destaca “Grande Premio Exposição Nacional 1908”, como é possível ver na imagem abaixo¹⁴⁹.

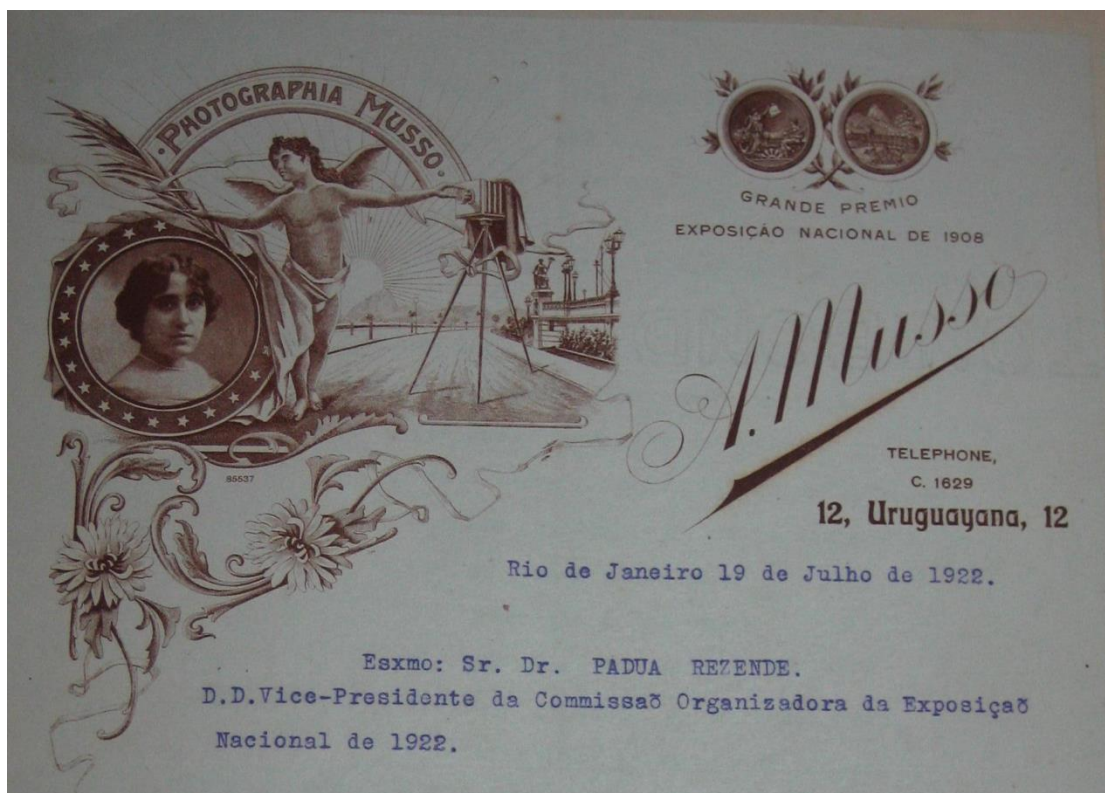
Barbosa, “A chegada duma embaixada chilena”, “As festas de carnaval todos os anos”, **O aniversário da Independencia Norte-Americana, O 14 de julho**. Para Omnia Film foi o responsável pela fotografia de **A viagem politica de Ruy Barbosa á Bahia, O Campeonato de Foot-Bal Sul-Americano, A missa campal e festas na Quinta da Boa Vista em homenagem aos nossos marinheiros, O Regresso do Exmo. Snr. Presidente da República da Europa** e “Muitas outras actualidades e collaborações no film da Chegada e estadia do Rei Alberto”. “Por conta própria” realizou “Uma comedia reclame em 2 partes da Casa Nunes”, “Um film da cultura do algodão para o Ministério da Agricultura”, “Actualidades para o Cinema Parisiense e para outros cinemas”. Informações retiradas de Documento de três páginas, sem título, datado de 1 de dezembro de 1921 (manuscrito no documento). A relação de filmes está em papel timbrado da Federal Film. No alto “Laboratorio de Cinematographia. Anexo a 'Omnia Film' e abaixo do título da produtora “A. S. Barradas”. Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2293.

¹⁴⁶ Dentre os filmes que lista, 20 têm por título cidades do interior do Estado de São Paulo (salvo “Serra de Santos”), 38, de Minas Gerais, sendo um de Belo Horizonte e outro denominado “Fatos”, além de um sobre a cidade de Petrópolis e outro a respeito de Salvador. De Francisco Puget ao Presidente da Comissão Executiva da EICIB, 4 páginas, 15 de abril de 1921. Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2440.

¹⁴⁷ Sobre a presença do cinema nesta exposição ver DI GIACOMO, Carolina, **Espectadores em trânsito: identificação, imersão e distinção no Rio de Janeiro no início do século XX**. São Paulo, 2019. Dissertação de Mestrado, PPGMPA/USP, pp. 123 - 168.

¹⁴⁸ Musso realizou 27 filmes, alguns deles relacionados a eventos no recinto da EICIB, como **Exposição Internacional Commemorativa do Cent. da Independencia OT Exposição Internacional - Aspectos vários** (1922), com 1035 metros. No anexo I trago a filmografia levantada, com indicação de partes e metragem.

¹⁴⁹ A imagem encabeça as cartas trocadas com a Comissão Organizadora. Ver, dentre outros, AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455, de onde fotografei a imagem em questão. Sobre Alfredo e Luiz Musso, ver KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro**. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833 – 1910), São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 234.



A sua passagem para as atividades cinematográficas ainda não foi estudada, mas seguiu a trilha de muitos fotógrafos que começaram a trabalhar com imagens em movimento no período silencioso, como atestam os casos, dentre outros, de Gilberto Rossi, em São Paulo, Pedro Comello, em Cataguases (MG), Iginio Bonfioli, em Belo Horizonte, Alberto e Paulino Botelho no Rio de Janeiro, e Silvino Santos, em Manaus. Em comum também a sua origem imigrante, o que diz muito do cinema brasileiro dos anos 1910 e 1920¹⁵⁰.

As referências à filmografia de Musso na base Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira totalizam 22 menções a títulos em que é responsável pela fotografia, sendo designado “operador”. Do ponto de vista temporal, os registros abrangem a produção documental realizada entre 1910 e 1914, tendo sobrevivido à ação do tempo apenas **Visita do Exmo. Snr. Ministro da Agricultura I. e Commercio, Dr. Pedro de Toledo a Escola de Artes e Officios de S. Paulo, Director Dr. Silveira da Motta – (1910 – 1912)**¹⁵¹. Nesta base, as fichas técnicas indicam como produtora Musso

¹⁵⁰ Escrevi sobre a relação entre cinema e fotografia no período em texto a ser publicado no catálogo da exposição “Moderno pelo Averso”, promovida pelo Instituto Moreira Salles neste ano.

¹⁵¹ O único filme de ficção que teria contado com os préstimos de Musso na fotografia foi **Os Mistérios do Rio de Janeiro** (1917). Assim, boa parte da filmografia aqui trazida é desconhecida dos estudiosos, no sentido de não ter sido ainda incorporada à base FB da Cinemateca Brasileira.

& Cia., Musso Filmes, Companhia Cinematográfica Brasileira e Casa Musso e Cia. Em **Visita do Exmo.** consta nos intertítulos Brazil Musso Rio de Janeiro. Nenhuma destas denominações, porém, foi encontrada na documentação. Sempre prevaleceu a indicação de seu nome “A. Musso” como produtor.

A ausência de qualquer alusão ao cinema nos documentos da empresa, como vimos na imagem acima, talvez seja explicada pela história do ateliê e pelo desejo de auferir maiores lucros com o que poderia ser considerado a sua principal atividade profissional.

Em carta à Comissão Executiva do Centenário, Musso propôs, em 15 de julho de 1921¹⁵², a construção de um pavilhão em que seria construído um

atelier photographico funcionando com todos os aperfeiçoamentos modernos a electricidade, adoptado para a factura immediata de cartões postaes com os retratos dos visitantes, que serão entregues no curto espaço de quinze minutos, vistas dos diversos aspectos da Exposição seus múltiplos productos e objectos expostos e bem assim vista da cidade do Rio de Janeiro, devendo o respectivo atelier funcionar dia e noite (p. 1)

Além de ficar com a maior parte dos lucros, queria também a exclusividade da exploração desse serviço e de “tudo que se relaciona com a photographia no recinto da Exposição” (p. 1), proibindo a entrada de “portadores de machinas photographicas, superiores ao formato de 9 X 12 centimetros, que são as maiores, uzadas pelos amadores, touristas e reportes (sic) photographicos dos jornaes e illustrações” (p. 2). O pedido foi denegado, e a resposta, dada no próprio documento sem indicar data e remetente, é taxativa: “o monopolio que pretende o proponente é odioso e illegal”. Considera-se também elevado “os preços constantes da tabella annexa”, ultrapassando “os que devem ser cobrados por photographias de méra diversão ou tradusam uma lembrança do local e do momento”. Por fim, constata-se que a restrição apontada aos portadores de máquinas fotográficas maiores tem por objetivo “impedir que os reporters de jornaes ou revistas [que] vão alli exercer a sua actividade”, pois suas máquinas “têm, habitualmente a dimensão de 13X18”¹⁵³.

¹⁵² Carta de A. Musso à Comissão Executiva, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1921, cópia, assinada, 2 p. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2382.

¹⁵³ Outra solicitação rejeitada de Musso foi a de confeccionar cinquenta álbuns, “ricamente encadernados, do formato de 60 X 45 c., contendo cada álbum 200 vistas photographicas, em processo inalterável, dos principaes (sic) edificios desse MINISTERIO”. O formato das fotografias será em 18 x 24 cm. O preço de cada álbum, seiscentos mil réis, mais “uma diária de vinte e cinco mil reis para os logares fora da Capital Federal” e “passagens e transporte do material necessário para esse fim”. Carta da A. Musso ao Ministro da Agricultura, Simões Lopes, 1 de abril de 1922. Assinado. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455.

Além de Musso, outros cinegrafistas/produtoras com mais experiência foram contratados para a realização do programa idealizado pela Comissão. Luiz Guilherme Teixeira de Barros (Guanabara Film), mais conhecido como Lulu de Barros, havia dirigido até então sete filmes de ficção. Ele ficou encarregado do Rio Grande do Sul, tendo realizado os curtas **Brigada Militar do Rio Grande do Sul, Cidade de Pelotas, Cidade de Porto Alegre, Granja Carola e Frigoríficos Swift, Granja de Pedras Altas, Instituto Borges de Medeiros, Minas de Carvão S. Jeronymo, Portos do Rio Grande do Sul OT: Porto do Rio Grande, Sociedade Agrícola de Pelotas, Xarqueada do Cel. Pedro Osório e Trechos da Estrada de Ferro R. Grande do Sul**¹⁵⁴.

Outros exemplos de cineastas já consolidados no campo das atualidades e documentários são os irmãos Botelho, Alberto (Carioca Film) e Paulino (Botelho Film). O primeiro, mais novo, vinha da reportagem fotográfica para veículos como **Gazeta de Notícias, Fon Fon!** e **Revista da Semana**, migrando para o cinema nos anos 1900. Data de 1907 o seu primeiro registro de caráter documental, tendo fotografado os chamados filmes cantantes e alguns dos já citados filmes de Luiz de Barros, além de ter em seu currículo a representação do Pathé-Journal no Brasil¹⁵⁵. Paulino, irmão mais velho, havia também trabalhado como repórter fotográfico, principalmente para o jornal **Gazeta de Notícias**. Seu primeiro filme é de 1908, sendo o responsável por **Circuito de São Gonçalo** (1909), o mais antigo documentário preservado¹⁵⁶. Além de ter exercido a fotografia de diversos filmes de ficção, dirigiu a “revista cinematográfica quinzenal” *Brazil Actualidades*. Na documentação comprobatória apresentada pela Botelho Film há imagens de seus equipamentos e laboratório, como vemos abaixo¹⁵⁷.

¹⁵⁴ O único filme que, a princípio, não tem relação com o estado do Rio Grande do Sul é **Glorioso Exército Brasileiro** (1922), com 1089 m. Na base FB de Cinemateca Brasileira consta o documentário de longa metragem **Rio Grande do Sul**, informação retirada do livro de memórias do diretor. Provavelmente, os curtas podem ter sido exibidos em conjunto, prática que não era incomum, como já dissemos.

¹⁵⁵ Informações sobre os irmãos Botelho retiradas dos verbetes escritos por Hernani Heffner para RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 63 – 64. O papel ofício da empresa utilizado por Paulino Botelho em sua correspondência traz em sua lateral esquerda as seguintes informações: “O mais perfeito laboratorio cinematographico da America do Sul – Com capacidade para produzir diariamente 3.000 metros de films. Installado nos moldes dos mais modernos ateliers de films em Norte-America. Unicos possuidores das possantes lâmpadas “Aurora Boreal” utilizadas para cinematographia de interiores. Escolhidos pelo Governo Federal para confecção de films para a “Exposição do Centenario” e encarregados da propaganda da tēla dos “Bonus da Independencia”. Carta de Paulino Botelho a Pádua Rezende, ofício n. 1.430, datado de 5 de outubro de 1923, AN, Fundo I1, CECCI, pasta 2318).

¹⁵⁶ Sobre este filme ver a belíssima análise de DI GIACOMO, *op. cit.*, p. 43 – 84.

¹⁵⁷ Imagens retiradas de Paulino Botelho & Cia. Proposta apresentada à Comissão Executiva do Centenario da Independencia pela Botelho Film, pp. 5 – 7, 9, sem data, AN, Fundo I1, CECCI, pasta 2318.



A Alberto coube por contrato produzir filmes sobre os estados de Santa Catarina, Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. A Paulino, os do Paraná e Rio Grande do Sul. Pela filmografia levantada, como poderá ser observado no anexo I, apenas o estado do Rio Grande do Sul não foi contemplado pela Botelho Film, lacuna que foi compensada pelos registros realizados sobre o Rio de Janeiro. Como vimos, Luiz de Barros entregou a produção relativa às atividades econômicas e aos aspectos institucionais gaúchos. Será frequente a correção de rotas, como neste caso, e, por vezes, o cancelamento de contratos, dentre outros problemas que abordaremos mais à frente.

A presença de cinegrafistas com experiência não era propriamente o principal critério para a escolha da produtora, contando bastante o contato político. Foi o caso da Independência Film, criada para atender a demanda relativa à EICIB para o Estado de São Paulo. Seus proprietários eram Armando Pamplona, “debutante” na profissão, e os irmãos del Picchia, José, encarregado técnico com alguma experiência na área, e o modernista Menotti, que emprestava à empreitada seu prestígio intelectual e contatos políticos, como veremos.

Este parece ser o caso da sociedade entre Carlos de Almeida Castro, sem qualquer referência na base Filmografia da Cinemateca Brasileira e personagem desconhecido de nossas histórias de cinema, e Rodolpho de Lima Penante (Nacional Film). A eles

couberam programa bem mais extenso: Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Sergipe e Bahia. Apesar do contrato ter nomeado os dois sócios¹⁵⁸, Lima Penante solicita que Victor Chiacchi (Labor Film) assumira parte do programa, pedido que é deferido em julho de 1922¹⁵⁹. Mesmo assim, apenas parte do plano foi atendido¹⁶⁰. Do Amazonas veio o trabalho mais conhecido da EICIB: **No país das Amazonas** (1922), de Silvino Santos, que não guarda, porém, nenhum vínculo com Lima Penante ou com a Labor Film, como veremos.

Gostaria de destacar, antes de comentar os filmes que se dedicaram a registrar a EICIB e o Rio de Janeiro, a participação de Eusébio Capellaro, como é mencionado na documentação, mais conhecido como Vittorio¹⁶¹. Diretor já de cinco filmes de ficção e os filmes sobre a exposição e de pelo menos dois documentários de curta duração, ele é designado para cobrir assuntos relativos ao Rio de Janeiro, entregando ao final dois curtas: **Fazenda Modello de Santa Monica** e **Posto Zootechnico Federal de Pinheiros**¹⁶².

Afora as obras produzidas para cumprir o programa pré-determinado, existiam registros de eventos específicos, como pequenas reportagens cinematográficas, dado que a EICIB foi marcada por inúmeras inaugurações, festas e visitas de personalidades políticas nacionais e internacionais. Seria possível estabelecer por meio das imagens, caso tivessem sobrevivido, uma verdadeira crônica deste ritual do poder a partir de filmes sobre a chegada dos aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral, a vinda de

¹⁵⁸ Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 3297.

¹⁵⁹ Carta de Rodolpho de Lima Penante a Pádua Rezende, ofício n. 1.430, datado de 26 de julho de 1922, AN, Fundo II, CECCI, pasta 2318. Na documentação pesquisada não há explicação para o acréscimo, mas esta prática não era incomum, como foi o caso da Independencia Film e da Omnia Film, que comentarei em outro tópico.

¹⁶⁰ Foram entregues os curtas **Alagôas. Aspectos da cidade Maceió, Alagôas Criação de gado do Cel. Carlos Lyra, Alagôas. Escola Agrícola de Satuba, Cachoeira de Paulo Affonso, Fabrica de linhas da Pedra. Estado de Alagôas** e **Sergipe. Aspectos da cidade de Aracaju**. O curta **Pernambuco. Industria dos derivados da mandioca e Haras do Cel. Frederico** certamente ficou aquém do que se esperava da produtora. Além dos curtas, dois longas **Estado do Ceará**, filme em 5 partes, e 1497 m, e **Estado do Pará**, 7 partes e 2645 m, foram realizados. Não há registro destes documentários na base Filmografia da Cinemateca Brasileira, o que nos leva a crer que desapareceram.

¹⁶¹ O nome completo do diretor era Eusébio Vittorio Giovanni Battista Capellaro (ver CAPELLARO, Jorge J. V e CAPELLARO, Victorio. **Vittorio Capellaro**: Italiano pioneiro do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1986, p. 6.

p. 6)

¹⁶² Seus filhos, na obra citada na nota anterior, p. 43, afirmam que Capellaro foi contratado pelo governo mexicano como “cinegráfiista oficial” e, por este motivo, não pode “cooperar plenamente com as autoridades locais. Na base Filmografia da Cinemateca Brasileira há referência ao documentário **Exposição do Centenário para o Governo do México**, informação retirada do referido livro. Não localizei na documentação qualquer menção a esta atuação e ao documentário.

presidentes e demais autoridades, procissões eucarísticas, inaugurações de monumentos e pavilhões, desfiles, paradas militares e festejos cívicos¹⁶³.

Tivemos também obras que se voltaram para a própria exposição, como é o caso de **Exposição do Centenário: 1822-1922** (1922)¹⁶⁴. Neste documentário, vários pavilhões são mostrados. Significativamente, começamos com o dos EUA. Além das construções, observamos populares sentados em extensos bancos postados diante de cada pavilhão a fim de admirar os detalhes de cada edifício. Dessa forma, o espectador tem diante de si a vivência da mesma situação, repetindo na sala escura do cinema a contemplação percebida no plano e perpetuando em sua memória aquilo que se encontra nos museus e monumentos destinados à visitação pública. A ênfase é também no aspecto arquitetônico externo e interno dos pavilhões das nações, Estados e do município de Campinas (única cidade a contar com um pavilhão). A estratégia de apresentação do filme segue a dos livros ilustrados, sendo o **Livro de Ouro** da exposição um termo de comparação¹⁶⁵. Nele temos mais vistas dos interiores dos palácios, sem deixar de lado os apanhados gerais do evento. Não há preocupação em registrar o movimento da população dentro e fora dos recintos.

Essa crônica imagética da exposição pode ser estendida aos momentos preparatórios ao evento. Nesse quadro, a película desaparecida **O arrasamento do Morro do Castelo** (1922), da Carioca Filmes, toca em um dos pontos centrais da polêmica em torno das obras do centenário. No esforço de dar continuidade ao trabalho de reformas urbanísticas empreendidas por Pereira Passos, dentro do espírito de impor à força aos trópicos um projeto tido como civilizatório, diversas ações “regeneradoras” foram assumidas pelo governo, como a derrubada do que restava do Morro do Castelo¹⁶⁶. Neste morro morava uma população pobre estimada em 5 mil pessoas. Conforme Marly Silva da Mota, “o Castelo era [visto pelas elites] como que um fantasma insepulto a

¹⁶³ Eis alguns exemplos pesquisados na base FB da Cinemateca Brasileira: **A grande parada militar do centenário** [Rio de Janeiro (RJ), Botelho Filme, 1922], **As grandes touradas do centenário** (RJ, Guanabara Filme, 1922), **A monumental parada do centenário** (RJ, 1922), **A procissão eucarística do centenário** (RJ, Botelho Filme, 1922), **A chegada dos aviadores portugueses** (RJ, Carioca Filmes, 1922), **A porta monumental da exposição do centenário** (RJ, Botelho Filme e Empresa d’Enrico e Bruno, 1922), **Chegada do sr. Antonio José de Almeida ao Rio de Janeiro** (RJ, Botelho Filme, 1922), **Inauguração do pavilhão italiano** (RJ, Botelho Filme, 1922). Alguns eventos recebem maior atenção, como é o caso do término do *raid* aéreo Lisboa-Rio de Janeiro, que gerou pelo menos 15 filmes em torno dos aviadores.

¹⁶⁴ Como dissemos, trata-se de um dos filmes que sobreviveu à ação do tempo. No entanto, não há qualquer informação sobre os dados de produção.

¹⁶⁵ **Livro de ouro comemorativo do centenario da independencia do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora do Centenario do Brasil, 1923.

¹⁶⁶ Cf. MOTTA, Marly Silva da, *op. cit.*, p. 48 e ss.

apontar nossas origens, próximas de um ‘povoado africano’ ou uma ‘aldeia de botocudos’”¹⁶⁷. Sua destruição repõe o debate sobre a necessidade de impor ao conjunto da sociedade medidas consideradas saneadoras e higiênicas a fim de afirmar que no embate entre o que é entendido como natureza e cultura, a civilização deve predominar.

Em claro diálogo com esse espírito foi realizado **Terra Encantada** (1923), de Silvino Santos e Agésilau de Araújo, filho do comendador agraciado com a autoria de uma obra com a qual contribuiu mais especificamente na confecção do texto dos letreiros. Tal filme, cujas imagens foram captadas durante a estadia de Santos no Rio de Janeiro, não existe mais, sobrevivendo imagens que foram agrupadas em dois trabalhos de 1970: **Fragmentos da “Terra Encantada”**, de Roberto Kahané, e **1922: a Exposição da Independência**, de Roberto Kahané e Domingos Demasi. Existem também imagens de outros filmes que provavelmente pertencem a **Terra Encantada**, como é caso, provavelmente, de **Rio – Anos 20 – Carnaval** (título atribuído, 1922-1926). Os comentários feitos a seguir se baseiam nas partes não montadas do filme original, depositadas na Cinemateca Brasileira, além dos filmes de 1970.

Nas imagens prevalecem os planos gerais, associados às panorâmicas e *travellings*. A conciliação entre plano geral e as lentas panorâmicas respeita a integralidade dos conjuntos arquitetônicos mostrados, conferindo ao movimento um caráter contemplativo e descritivo. A experiência do olhar não é fragmentada, traço já observado em todas as obras comentadas. Os *travellings*, por sua vez, são muito freqüentes. Dentro de carros ou de bondes, conferem ao espectador a sensação de percorrer o espaço urbano na velocidade dos motoristas e passageiros. Não se trata de um recurso novo, pois desde o cinema dos primeiros tempos, navios e trens também serviam de base para o deslocamento das câmeras. No entanto, tendo em vista o quadro geral do material analisado neste artigo, esse procedimento dá a **Terra Encantada** um aspecto moderno, porque explicita a centralidade do corpo como local da visão, atenção e estímulo¹⁶⁸.

Em relação ao que se vê, o filme constitui verdadeiro catálogo de eventos que celebram a modernidade no espaço urbano, cenário efetivamente construído ao longo de duas décadas na cidade do Rio de Janeiro, como já foi apontado. Eventos como a chegada

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 58. A polêmica sobre a derrubada do morro é historiada nas p. 54 e ss.

¹⁶⁸ Sobre a questão ver CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. Introdução. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 22.

de aviões, o futebol, o carnaval e a própria exposição internacional são reunidos em um trabalho que procura atribuir unidade ao que se encontra disperso em cinejornais e pequenos documentários de menor fôlego. Aquilo que se identifica elemento de progresso -jardins públicos, avenidas, túneis, canais, monumentos, edifícios, estádio, quartéis, carros, bondes e aviões - são objeto do primeiro olhar da câmera. Nesse sentido, **Terra Encantada** deve ser considerado em nossa história do cinema como uma obra sobre a metrópole, assim como os trabalhos de Walter Ruttmann, Dziga Vertov, Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig sobre as grandes cidades o foram.

Tudo que é fruto da engenharia na majestosa natureza é visto sob o signo de um monumento à modernidade. Como ressaltado no texto dito pelo locutor de **Fragmentos da “Terra Encantada”**¹⁶⁹, o Fluminense Futebol Clube, por exemplo, é “um prodígio do esforço humano”, atraindo ao seu estádio “a fina flor da gente carioca”. A “perspectiva originalíssima” da rua Paissandu e da avenida do Mangue, “o mais monumental agrupamento de edifícios da cidade” ao término da avenida Central e as magníficas instalações do Quartel dos Bombeiros procuram demonstrar o “contraste flagrante com o Rio de quinze anos atrás”. São exemplos cumulativos daquilo que **Terra Encantada** espera comprovar: a grandiosa natureza é refém do poder do homem.

A seguir comentarei com maior profundidade dois casos, para mim elucidativos das dinâmicas acima expostas. O primeiro deles diz respeito às questões envolvendo a produtora Independência Film, criada, como já disse, para a confecção de filmes para a EICIB. O segundo, o documentário **No país das Amazonas**, filme feito para a exposição que obteve sucesso de público e repercussão nos jornais.

2.3.1. Entre a modernidade pretendida e a realidade do atraso: São Paulo e a experiência da produtora Independência Film

Como vimos, a Independência Film, de Armando Pamplona e dos irmãos José e Menotti Del Picchia, foi a escolhida pela Comissão Organizadora para realizar o filme sobre o Estado de São Paulo. Com esta decisão, a representação cinematográfica paulista

¹⁶⁹ Somos informados logo no início do filme que “esta versão foi realizada com o que restou do documentário, mantendo-se o texto original das sequências recuperadas”.

na então capital federal em 1922 ficava a cargo desta empresa, exclusividade que se pretendia estender à cobertura do evento e à sua documentação cinematográfica¹⁷⁰.

O governo do Estado de São Paulo investiu pesadamente na EICIB, pois foi o único a ter construído um “cinema (...) especialmente para a exibição de films d’esse Estado”. As sessões gratuitas aconteciam diariamente às tardes e às noites. Sua capacidade era de 300 lugares e recebia, certamente, filmes realizados especialmente para o evento¹⁷¹. Como vemos na imagem abaixo¹⁷², na fachada da edificação destaque era conferido aos pilares ao qual o cinema era associado: cultura, indústria, comércio e instrução.



A notícia de criação da nova produtora no jornal **Correio Paulistano**, em que Menotti tinha uma coluna, informa que José del Picchia é o “diretor técnico” da empresa.

¹⁷⁰ Contrato em duas folhas assinado em 20 de março de 1922 entre Pamplona, Del Picchia e Cia, Mario Borges Barreto, e Antonio de Pádua Assis Rezende (AN, Fundo II, CECCI, pasta 2440). Rezende era o segundo vice-presidente da Comissão Executiva da Exposição de 1922, designado também como ‘superintendente do Serviço de Films’.

¹⁷¹ A formidável força econômica e productiva do Estado de São Paulo. Sua demonstração prática na Exposição Internacional do Centenário. **A exposição de 22** (10-11), dez. 1922, s/n.

¹⁷² A imagem que vemos no corpo do texto pertence ao álbum do fotógrafo amador Mozart Augusto Soares, **[Exposição Internacional do Centenário da Independência, vistas do Rio de Janeiro e de outras cidades do interior]** [1922], depositado acervo do Museu Histórico Nacional.

Dentre os seus “melhores e mais perfeitos trabalhos”, cita **Os funerais de Delfim Moreira**, filme que teria recebido elogios no Rio ¹⁷³.

Sobre Armando Pamplona há poucas informações, afora o seu vínculo com Menotti, como veremos mais à frente, e sua presença, a partir de 1922, nas atividades cinematográficas. Não há registro de experiência anterior de Pamplona como cinegrafista¹⁷⁴, e há poucos traços no noticiário sobre sua atuação profissional antes da EICIB¹⁷⁵. Apesar disso, terá cargos importantes no interior da EICIB, sendo o responsável pela Seção de Cinematografia.

O poder expresso pelos cargos obtidos dentro da Exposição e pela exclusividade concedida à Independência Film somente pode ser explicado, acredito, pelas articulações políticas e culturais que envolviam no Estado de São Paulo a figura de um de seus sócios, Menotti Del Picchia, então já diretor do jornal **A Gazeta** e colaborador de **O Correio Paulistano**, com o Partido Republicano Paulista (PRP). É sabido, conforme depoimento por ele dado a Maria Rita Galvão, que o escritor emprestava sua reputação às produtoras as quais se associou, sem se envolver diretamente na realização dos filmes¹⁷⁶.

Afora a sociedade na produtora de filmes, a proximidade era também de ordem estética, pautada pela defesa do modernismo. Como relata Menotti, em texto bastante conhecido:

os paulistas, renovando as façanhas dos seus maiores, reeditam, no século da gasolina, a epopéia das ‘bandeiras’ (...). Os bandeirantes de hoje ¹⁷⁷ compram

¹⁷³ Cf Independência Film. Funda-se em S. Paulo uma grande Empresa Cinematographica, **Correio Paulistano**, 21/12/1921, p. 6. Não há referência na base FB da Cinemateca Brasileira ao título mencionado na reportagem. Aliás, nada consta sobre a sua presença antes dos anos da EICIB.

¹⁷⁴ Na verdade, existem registros na base FB da Cinemateca Brasileira. Todos dos anos 1910 e baseados em uma única fonte, como informado na ficha completa do título **Comunidade das Abelhas** (1915), em que Pamplona teria sido operador da câmera: “CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA. Cronologia cinematográfica brasileira 1898 – 1930. Rio de Janeiro, 1979. Segunda edição de trabalho, coordenada por Cosme Alves Netto. [Acréscimo de dados provenientes, para este período, de pesquisas de Alex Viany, sem discriminação de suas fontes originais]”. Nas observações, informa-se que ele ainda não filmava nesta época, conforme pesquisa de Maria Rita Galvão, *op. cit.*.

¹⁷⁵ Uma das poucas notícias de caráter biográfico sobre Pamplona diz respeito ao fato de ter sido, em 1916, um dos diretores do Banco Cooperativo Comercial de São Paulo. No evento em que comparece para representar o banco na inauguração da Caixa de Crédito Agrícola de Jacarezinho, Pamplona profere um discurso, seguido de outro, desta vez do presidente do Estado do Paraná, Afonso de Camargo. Ver Caixa de Crédito Agrícola, **O Estado de S. Paulo**, 13/11/1916, p. 11.

¹⁷⁶ GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 251 – 257.

¹⁷⁷ Título, não à toa, de um dos filmes produzidos pela Independência Film. Em carta de Armando Pamplona a Pádua Rezende, de 24 de maio de 1922, o diretor diz que o documentário trata da “colonização, e lavoura de juta, na Sorocabana”, mostrando “como, em dois annos, numa região que era pleno sertão, foi transformada em riquíssima zona productora, tendo uma cidade de mais de 800 casas. O titulo do ‘film’ é, ‘et pour cause’, ‘Os Bandeirantes de Hoje’”. Além da juta, duas partes registraram a cultura do trigo, arroz, café e feijão (AN, Fundo II, CECCI, pasta 2440). O filme foi exibido em dezembro de 1922 na Exposição (ver BERNARDET, Jean-Claude, **Filmografia do Cinema Brasileiro 1900 – 1935. Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/Comissão de Cinema, 1922 – 83; não há indicação

um leito noturno de luxo e seguem, refestelados numa poltrona ‘poolman’, ardorosos e minazes, rumo da Capital Federal. Anteontem partiu para o Rio a primeira ‘bandeira futurista’. Mário Moraes de Andrade – o papa do novo Credo – Oswald de Andrade, o bispo, e Armando Pamplona, o apóstolo, foram arrostar o perigo de todas as lanças ¹⁷⁸.

Sinal deste apostolado é a intermediação de Pamplona a fim de que a medalha idealizada por Victor Brecheret para a celebração do centenário ¹⁷⁹ fosse adquirida pela Comissão Executiva. A tentativa de venda ocorreu em outubro de 1921, antes, portanto, de Pamplona se envolver oficialmente com a Exposição. O parecer de João Baptista da Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes e membro da Comissão Executiva do Centenário, é contrário por ter sido já contratado outro artista. Entretanto, os problemas eram de outra natureza: divergências estéticas que eclodiriam alguns meses mais tarde com a Semana de Arte Moderna. Em ofício de 20 de novembro, Mello e Souza, secretário geral, confia à Comissão: “para servir de premio para os expositores declarou-me verbalmente o mesmo professor [Baptista da Costa] que o trabalho do Sr. Brecheret não se presta, por isso que não contem dizeres apropriados nem allegorias consentâneas com tal fim”¹⁸⁰.

A produtora Independência Film, que na documentação consultada aparece também como Pamplona, Del Picchia e Cia, era, portanto, inexperiente no assunto, tendo assumido tarefas talvez maiores do que poderiam cumprir¹⁸¹. Por isso, acredito, ela se associou nestas empreitadas à produtora carioca Omnia Film, de Mário Almeida Borges

de página na obra; as entradas são por ano e o número ao seu lado indica que se trata de octogésima terceira referência no ano).

¹⁷⁸ Artigo de 22 de outubro de 1922, publicado no **Correio Paulistano** (apud GOMES, Angela de Castro. “Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 67). Alfredo Bosi o situa com um dos escritores modernistas, “interessado mais em cinema e autor de documentários cinematográficos” (**História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 339). Apesar destes dados, a biografia de Armando Pamplona e sua inserção na política e na cultura de São Paulo ainda carecem de maior estudo e aprofundamento, como já indiquei.

¹⁷⁹ A imagem da Medalha Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil de Brecheret se encontra reproduzida em MOURA, I. B. **A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo**. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 97 e AN, Fundo I1, CECCI, pasta 2382.

¹⁸⁰ Ofício de J. B. de Mello e Souza à Comissão Executiva do Centenário da Independência (Cf. AN, Fundo I1, CECCI, Pasta 2382).

¹⁸¹ Em São Paulo existia pelo menos uma empresa com maior experiência, como era o caso da Rossi Film. A produtora já havia se oferecido, em julho de 1921, para realizar o filme histórico que andava em pauta naquele momento, além de oferecer seu acervo. Informa também ter sido nomeada pela Fox News sua correspondente no Brasil, tanto para a difusão de suas notícias quanto para o envio de imagens para o “Jornal Fox de Actualidades Mundiais” Carta da Rossi Films a J. B. Mello Souza, secretário geral da Comissão Executiva do Centenário da Independência, datada de 7 de julho de 1921. AN, Fundo I1, CECCI, Pasta 2293. Esta demanda, como vimos, não foi atendida. Sobre Gilberto Rossi e sua empresa ver GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 34 e ss.

Barreto, já no início de 1922¹⁸². O cinegrafista desta empresa localizada no Rio de Janeiro, às vezes indicado também como seu representante, era Juan Etchebehere. A produtora foi contratada pela Comissão Executiva da EICIB para realizar documentários sobre aspectos dos estados de São Paulo (como, por exemplo, a Escola Agrícola Luiz de Queiroz), Rio de Janeiro (a cultura da cana-de-açúcar) e Minas Gerais (Belo Horizonte, Juiz de Fora etc), filmes que, de maneira geral, foram entregues.

Como todas as produtoras, a Independência Film tinha um programa geral a ser obedecido, conforme rezava o contrato¹⁸³. No documento assinado entre a produtora e a comissão, de 3 de janeiro de 1922, estava previsto que haveria um “film geral sobre o Estado de São Paulo”¹⁸⁴, compreendendo cinco partes: uma histórica, outra ‘panoramica’, seguida de uma “industrial e comercial”, “agrícola e pastoril” e, por fim, “administrativa”. A intenção era a de fornecer “em conjuncto, a visão integral do progresso do Estado de S. Paulo por ocasião do Centenario”¹⁸⁵.

A “parte histórica” estava subdividida em dois itens: geral e particular. Na geral, a atenção é dada às cidades antigas, mapas com indicações de núcleos coloniais e “primitivas estradas de rodagem”. Na ‘particular’, o subtítulo é “Ypiranga”, tendo a região em torno do Museu Paulista como cenário, a deduzir pela menção à “topographia da participação de S. Paulo na independencia politica nacional” e aos “monumentos commemorativos – vistas de conjuncto e detalhes”¹⁸⁶. Há outras informações, referentes ao que seriam, provavelmente, alguns dos temas do filme. Dos “grandes vultos”, o filme se ocuparia de: “Os Andradas, Feijó, Pró-Homens da Independencia”. Em nota, uma observação importante: “os programmas detalhados desta parte ficaram a cargo de competentes historiadores”. Pelo contrato, os filmes deveriam ser entregues a 15 de julho de 1922.

¹⁸² Ver, por exemplo, Carta de Pamplona, Del Picchia e Cia a Pádua Rezende, vice-presidente da Comissão, datada de 8 de fevereiro de 1922. AN, Fundo II, CECCI, Pasta 2440.

¹⁸³ Todos os programas estão reunidos em **Relatório da Vice-Delegacia Geral apresentado ao Exmo. Snr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores. (1921 a 1923)**, p. 56 a 146, paginação manuscrita no documento (AN, Fundo II, CECCI, pasta 2373).

¹⁸⁴ A ideia de um ‘film geral’ deve ser entendida dentro da perspectiva da época. Podia ser tanto uma série de pequenos filmes sobre os diferentes tópicos abordados (o café, as estradas de ferro, a cidade de São Paulo, etc.), comercializados e exibidos individualmente, quanto um longa-metragem composto destes curtas-metragens, montados em sucessão e em obediência ao programa geral. A decisão final variava conforme a conveniência e a qualidade geral do trabalho. Essa perspectiva ficará mais clara quando acompanharmos de perto o processo de produção de **No país das Amazonas** (1922).

¹⁸⁵ Carta de Pamplona, Del Picchia e Cia a Pádua Rezende, de 3 de janeiro de 1922 (AN, Fundo II, CECCI, pasta 2440).

¹⁸⁶ Programa geral do ‘film’ do Estado de S. Paulo. Organizado pela Empreza Cinematographica ‘Independencia Film’. São Paulo, 23 de janeiro de 1922, p. 1 e 2 (AN, Fundo II, CECCI, pasta 2440).

O resultado concreto deste projeto geral foram cerca de 14 mil metros de filmes distribuídos em 19 documentários, sendo 6 longas-metragens e 13 curtas¹⁸⁷. De todos os títulos, apenas sobreviveram à ação do tempo dois filmes de longa-metragem sobre indústrias, **Companhia Fabril de Cubatão** e **Sociedade Anônima Fábrica Votorantim**, que serão comentados depois da análise de **Ipiranga** (1922), data e título atribuídos pela Cinemateca Brasileira, produção de Pamplona sobre a qual pouco se sabe. Na ficha técnica da base FB, onde o filme está depositado, não há vínculo à Independência Film. Nosso objetivo é o de estabelecer as possíveis relações entre este projeto inconcluso e a turbulenta participação da produtora paulista na EICIB, como será discutido à frente. Antes, trarei maiores detalhes sobre a participação de Pamplona neste evento, pois elas importam no exame de **Ipiranga**.

Armando Pamplona, além dos filmes da Independência Film, teve papel destacado na Exposição. Dos três sócios, foi o que participou de maneira direta no evento. Era o responsável pelo Departamento de Cinematografia, oficial de gabinete de Ferreira Ramos, delegado geral da Exposição, secretário da Comissão de Festas e Propaganda e, por fim, membro do Júri de Recompensas¹⁸⁸.

Lembremos também que a produtora pleiteava, junto com a Omnia Film, os direitos “para filmagem em caracter exclusivo dos recintos da Exposição” que tinham a Independência Film e a carioca Omnia Film¹⁸⁹. Este acordo permitiria às duas empresas enormes lucros à época, mesmo que considerássemos o pagamento, em virtude da exclusividade, de mil réis por metro de filme executado à Comissão Organizadora e o

¹⁸⁷ BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Exposição Internacional do Centenário**. Rio de Janeiro 1922-1923. Relatório dos Trabalhos. Volume II. RJ: Imprensa Nacional, 1931, p. 235. No Anexo I, será apresentada a relação dos filmes entregues tanto pela Independência Film quanto pela Omnia Film. Da produtora paulista, além dos filmes que sobreviveram, conheciam-se apenas **Os Bandeirantes de Hoje**, **Cidade de São Paulo** e **Os festejos do Centenário em São Paulo**, todos de 1922.

¹⁸⁸ “Relação a que se refere o officio 12.382”, datado de 14 de dezembro de 1922. De acordo com esta relação, o trabalho como oficial de gabinete e secretário da Comissão de Festas não era remunerado (Cf. AN, Fundo II, CECCI, pasta 2455). Conforme consta em outro ofício, Mário Barreto, da Omnia Film, também fora chamado para auxiliar Ferreira Ramos, “ficando os mesmos encarregados do serviço do pagamento dos jornais e organização das festas realizadas na Exposição” (Cf. Carta de Pádua Rezende ao Ministro da Justiça João Luiz Alves, de 7 de julho de 1923, p. 3, ofício n. 1721. AN, Fundo II, CECCI, pasta 2318). Barreto e Pamplona, juntamente com Alberto Botelho e Antonio Leal, participaram do Júri de Recompensas da classe 8 (fotografia e cinematografia) da Exposição (Cf. **Diário Oficial da União**, 7 de outubro de 1922, p. 19049)

¹⁸⁹ Carta de 13 de abril de 1922, de Delfim Carlos, secretário geral, a J. B. de Mello e Souza, secretário geral da Comissão Executiva do Centenário da Independência, Carlos informa que está remetendo a Mello e Souza o acordo com os “srs. Pamplona Del Picchia e Cia e Mario Almeida Borges Barreto (...) para filmagem em caracter exclusivo dos recintos da Exposição” (AN, Fundo II, CECCI, pasta 2440).

fornecimento de uma cópia dos filmes realizados¹⁹⁰. Durante meses, o contrato lhes garantiria continuidade de produção, com assuntos renovados para os cinejornais e documentários a serem exibidos nos cinemas das grandes cidades, o que constituía uma grande vantagem sobre os concorrentes, que não eram poucos.

Este acordo de exclusividade seria bem extenso. Ficariam responsáveis pelas filmagens de todos os pavilhões e de seus mostruários, da parte externa, das vistas aéreas, dos serviços de hidroaviões e transporte marítimo, “das festas ao ar livre, da iluminação geral, dos fogos de artifício (...) das secções de divertimentos e (...) das festas officiaes”. Deveriam cuidar, por fim, da reportagem cinematográfica de todos os eventos (inaugurações, banquetes, concertos, etc.)¹⁹¹.

Esta exclusividade, por outro lado, feria o interesse de produtoras de cinejornais e documentários já estabelecidas no mercado carioca, como a Carioca Film, a Botelho Film e a A. Musso, dado que lhes retirava precioso assunto a ser explorado nos meses de realização da Exposição Internacional.

Dada a proximidade dos cinegrafistas com os poderes municipais, pois deles dependiam para realizarem filmes institucionais e reportagens em torno das ações do governo (chegadas das autoridades, inaugurações, banquetes, etc.), e tendo em vista o exposto, não se estranha que Carlos Sampaio, prefeito da capital federal e comissário geral da Exposição Internacional, tenha interrompido por “intervenção indébita” este contrato “a 7 de Setembro, permittindo que fosse livre a tomada de filmes no recinto da Exposição”¹⁹².

Pelo que nos informa Pádua Rezende na mesma carta, o único a reclamar foi Mário Barreto, da Omnia Film. Não temos informações sobre os motivos que fizeram com que Armando Pamplona não reclamasse seus direitos. Talvez ele soubesse que a exclusividade, tal como configurada, era abusiva e de difícil realização por parte das duas produtoras associadas. Talvez não quisesse enfrentar os desdobramentos políticos da situação.

¹⁹⁰ Isto se encontra na cláusula 12 da carta assinada pelos responsáveis pela Independência Film e Omnia Film, datada de 20 de março de 1922, ofício endereçado a Pádua Rezende (AN, Fundo I1, CECCI, pasta 2440).

¹⁹¹ Cláusula 8 do documento referido na nota anterior.

¹⁹² Carta de Pádua Rezende ao Ministro da Justiça João Luiz Alves, de 7 de julho de 1923, p. 3, ofício n. 1721 (AN, Fundo I1, CECCI, pasta 2318). A quebra do contrato, deve ser notado, aconteceu no dia de abertura da Exposição.

Em dezembro de 1922, porém, o diretor da Independência Film pede exoneração de seus cargos¹⁹³. Os motivos deste pedido não se relacionam à quebra da exclusividade acima referida, mas, fundamentalmente, às questões ligadas à outra parte do contrato, a saber, a referente à realização dos filmes¹⁹⁴. Em seu caso, o não cumprimento do acordo se tornou público alguns meses depois.

Um dia após o término da Exposição, em 3 de julho de 1923, um jornal carioca, **A Notícia**, traz em um artigo de sua primeira página o seguinte título: “Exposição... de escândalos. ‘Films’ e papel despachados com isenção de direitos e vendido na praça? Impõe-se uma devassa em todos os despachos solicitados pela directoria da Exposição”¹⁹⁵.

De acordo com o jornal, Pádua Rezende, vice-delegado geral e responsável pela exibição dos filmes a partir de janeiro de 1923, autorizou a isenção de taxas de importação de 86 mil metros de filmes, tidos como virgens. Uma empresa, não denominada pelo autor anônimo, teria empregado somente 14 mil metros em filmes de “firmas e indústrias particulares (...) por conseguinte, trabalhos remunerados”. Os 76 mil metros restantes seriam filmes “legítimos e excelentes”, já prontos, para serem exibidos nos cinemas do Rio de Janeiro. Enfim, uma “negociata”¹⁹⁶.

A resposta vem quatro dias depois em matéria que manteve o título da edição anterior¹⁹⁷. O jornal reproduz uma carta de Pádua Rezende, de 6 de julho. Nela, ele afirma que contratos regem a confecção de filmes e que a metragem referida (80 mil metros) ‘corresponde a quantidade de filmes executados’. Informa ainda que a quantidade de filmes virgens empregada foi maior e que a redação estava “mal informada”.

O articulista contra-ataca, fornecendo números mais precisos: quantidade de caixas, valor gasto na operação, marca da importadora, etc. Indica a relação de “firmas” que gozaram do privilégio, como a empresa Musso e a Botelho Film. Destaca o caso, considerado mais grave, dos “srs. Pamplona, Del Picchia & C que retiraram da aduana 81.945 metros de filmes e 1056 kilos de drogas e em 31 de dezembro passado, a relação

¹⁹³ Carta de 14 de dezembro de 1922 de Ferreira Ramos, delegado geral, a Manuel de Alencar Guimarães, tesoureiro da Comissão Executiva do Centenário (AN, Fundo II, CECCI, pasta 2455).

¹⁹⁴ Armando Pamplona não foi o único a ter seu contrato rescindido pela não entrega dos filmes. Felipe Comelli e Salvador Aragão passaram pelo mesmo problema (Cf. AN, Fundo II, CECCI, pasta 2293).

¹⁹⁵ **A Notícia**, 3/07/1923, p. 1. Trata-se de um jornal de quatro páginas, com pendor para o sensacionalismo, como indicam os títulos das outras matérias: ‘A hospedagem de Julio Dantas – Por culpa do sr. Afrânio Peixoto, os imortais ficam expostos a uma situação ridícula’; ‘Pavoroso! Uma megéira octagenaria que devorou varias crianças!!!’.

¹⁹⁶ Além da questão relativa aos filmes, outro ataque era desferido à impressão da revista oficial da Exposição.

¹⁹⁷ **A Notícia**, 7/07/1923, p. 4.

de films por tal firma confeccionados, acusava um gasto de 14055 metros. Onde estaria (sic) os 67000 restantes?”. Uma resposta é cobrada das autoridades¹⁹⁸.

Esta resposta não chega ao público. Na longa carta de Pádua Rezende ao Ministro da Justiça, João Luiz Alves, datada de 9 de julho de 1923, o acusado se explica¹⁹⁹. Ao superior, o segundo vice-presidente da Comissão Organizadora diz que deu a “resposta que me parecia discreta”. Ele confirma que os dados apresentados pelo jornal em relação à Independência Film estavam corretos e que de fato houve a filmagem de “usinas privadas, governos de Estados e dos Municípios”. Segundo ele, “outros films foram executados pelos referidos contractantes em S. Paulo que não foram entregues á Exposição”²⁰⁰. Constata, portanto, que não houve cumprimento do contrato com a Independência.

Uma das justificativas apresentadas por Rezende para o não cumprimento do que fora combinado foi o desempenho de funções administrativas não previstas por parte de Pamplona e Mário Barreto, “d’ahi o se descuidarem do cumprimento de seus contractos, negando-se mesmo a dar explicações a respectiva secção”.

Conclui que não deveria continuar à polêmica no jornal, explicando-se de uma forma que é bem peculiar a um certo tipo de administração do bem público: “Ora, não devo abrir a porta com uma discussão intempestiva que, até este momento tem estado fechada, por poder ocasionar um ajuste de reclamações com o qual nada tem a aproveitar a Administração”.

Não localizamos ainda a sequência desta troca de cartas, mas um desdobramento direto é a consulta feita a um escritório de advocacia, Eusébio e Goulart de Andrade, em 18 de julho de 1923, a fim de que ele opine sobre “o processo da Independência Film”²⁰¹. Tendo em vista o quadro geral, provavelmente o processo ou não foi iniciado ou não teve maiores desdobramentos.

¹⁹⁸ Naquele mês o jornal desenvolvia campanha contra a administração da Alfândega, o que deve explicar em parte os ataques aqui desferidos. Os números que foram publicados ‘batem’ com os da contabilidade da própria Comissão Executiva, indicativo de que as informações ‘vazaram’ de dentro. Os “quadros demonstrativos com importação dos direitos aduaneiros” apresentam apenas um número discordante: 1556 kilos brutos de ‘drogas para cinematographia’ ao invés de 1056 (ver Carta de Pádua Rezende a Antonio Olyntho dos Santos Pires, delegado geral da Exposição Internacional, officio n. 1.430, datado de 16 de fevereiro de 1923, AN, Fundo II, CECCI, pasta 2293).

¹⁹⁹ Offício 1.721, 6 páginas, AN, Fundo II, CECCI, pasta 2318.

²⁰⁰ Certamente é o caso, aqui, de **Sociedade Anônima Fábrica Votorantim**.

²⁰¹ Cf. AN, Fundo II, CECCI, pasta 2293.

Tudo isso não impediu que a Independência Film continuasse seu trabalho depois do distrato. Certamente foram importantes neste sentido os 70 mil metros de negativos à disposição (mais ou menos 54 horas de filme) não devolvidos à Comissão.

Como sinal destas condições favoráveis à continuidade, temos, em maio de 1923, o lançamento pela Independência Film do cinejornal **Sol e Sombra**. A partir de seu sétimo número, de setembro do mesmo ano, o noticiário cinematográfico passa a ser produzido pela Independência Omnia Films, sinal de que a fusão entre as duas empresas, que começaram a trabalhar juntas no ano anterior, se efetivou logo após o imbróglio da Exposição. A centésima décima nona e última edição do cinejornal é exibida em 1929²⁰².

Os dois dados referentes ao contexto têm direta relação com o filme intitulado hoje **Ipiranga**: 1) a perda da exclusividade das filmagens no recinto da Exposição Internacional, o que deve ter levado a companhia produtora a buscar outros assuntos em sua própria cidade, como era o da construção do monumento; 2) o não cumprimento de seu contrato de entrega de filmes, com todos os desdobramentos acima indicados.

2.3.1.1. A representação cinematográfica do monumento e da indústria na idealização da modernidade pretendida.

Ipiranga é constituído por uma série de tomadas que registram a construção do monumento à independência, a remodelação do espaço urbano em função desta obra e, principalmente, o cotidiano dos operários envolvidos no empreendimento. Sem intertítulos, o projeto de documentário na verdade reúne cerca de 24 minutos de filmagens feitas em 1922 e nos anos seguintes. Reunião e ausência de letreiros indicadores de que a obra, tal como hoje se encontra, não corresponde a um filme que foi exibido nas salas de cinema ou nos gabinetes oficiais, mas sim à junção posterior feita por Armando Pamplona de materiais não aproveitados e de sequências já utilizadas em outros trabalhos.

O fato de não ter sido concluído pode ser atribuído ao histórico aqui apresentado. Pensado em um contexto de exibição em que o projeto de documentário era extremamente favorável, o rompimento dos contratos poderia ter levado Pamplona a decidir pela sua interrupção. Porém, como fizemos ver acima, a produtora Independência Film continua seu trabalho e, de certo, não foi por falta de negativos que o filme não foi realizado.

²⁰² Além destes números, temos na FB a indicação de um edição especial em 1924 e outro sem numeração em 1923.

Talvez pudéssemos orientar nossa leitura a respeito desta interrupção a partir do que são as imagens remanescentes e da sua relação com a encomenda feita pela Comissão Executiva à produtora. Mas afinal... o que são essas tomadas reunidas sob o título **Ipiranga?**

O material se apresenta em uma ordem que guarda relação com o próprio espaço e com o avanço temporal decorrente do complemento de todas as intervenções ali desenhadas. Temos, na configuração atual do filme, os seguintes blocos temáticos: as obras de ajardinamento e de canalização, realizadas ao redor da base do monumento; os trabalhos referentes à montagem de todo o conjunto escultórico; a configuração da atual avenida Pedro I; as obras nos jardins mais próximos do Museu; o próprio Museu Paulista; o rio Ipiranga canalizado; o monumento sendo novamente modelado; para, enfim, mais uma vez voltarmos ao córrego, ao Museu e aos seus jardins. O ir e vir a certos lugares indica uma certa desorganização, natural para esse tipo de registro.

Por outro lado, dentro desses pequenos blocos, há elementos que apontam para uma certa unidade. Os primeiros nove minutos, por exemplo, são dedicados às obras de engenharia e remodelação do espaço urbano, sendo o trabalho necessário um dos componentes dessa paisagem em transformação. As ligações entre os planos são realizadas por meio de fusões ou escurecimentos, sendo comuns também o uso de íris, que se abrem ou se fecham no começo de algumas imagens. Estes procedimentos, indicativos de um processo de montagem que ocorreu no momento mesmo de captação das imagens, conferem coerência formal à sequência. Há nesse bloco também certa unidade rítmica, pois as fusões, escurecimentos e as íris reforçam o tempo lento das panorâmicas, *ralenti* necessário à observação das obras. Os planos são de longa duração, acompanhados das já referidas panorâmicas e de *travellings*, sem contar os planos fixos que acentuam a dimensão contemplativa.

Esta organicidade do primeiro bloco é quebrada por um corte brusco, dado que o seu vigésimo nono plano é praticamente interrompido passados dois segundos. As imagens que se seguem são as da montagem da escultura que é conhecida como **Marcha Triunfal da Nação Brasileira**. Para entender a razão do corte e situar temporalmente a nova sequência, é preciso recuperar um pouco da história da construção deste monumento.

Idealizado pelo governo do Estado de São Paulo em 1912, um concurso público internacional foi aberto cinco anos depois para a escolha do conjunto escultórico que simbolizasse o momento de fundação do país. As maquetes ficaram exibidas no Palácio

das Indústrias em 1920, sendo escolhido vencedor o projeto do escultor italiano Ettore Ximenez, escolha que causou bastante controvérsia, como veremos ao final²⁰³.

À época da comemoração do centenário, o monumento não estava pronto e apenas sua base havia sido concluída. A escultura principal, terminada apenas em 1926, era constituída da intitulada **Marcha Triunfal**, biga puxada por dois cavalos trazendo cortejo composto por figuras femininas e masculinas. Ao alto, vê-se uma mulher que representa a Liberdade/República, alegoria bastante difundida desde o século XIX.

O que indica, então, este corte brusco? Em primeiro lugar, a passagem de tempo. Como vimos, a montagem da escultura acima referida foi terminada depois de 1922. Isso revela o caráter compósito do material. Se não foi filmado em 1922, **Ipiranga** aproveita, portanto, outros materiais retirados de produções posteriores da Independência Film. A origem destas imagens em particular deve ser o cinejornal **Sol e Sombra** nº 6, exibido em agosto de 1923 em São Paulo, que, de acordo com a descrição do jornal **O Estado de S. Paulo**, mostrou “uma colossal estátua colocada no alto do Monumento do Ipiranga”²⁰⁴.

A posteriori, Pamplona deve ter pensado em conferir certa unidade às filmagens que tinha guardado sobre o tema, incorporando o que ele entendia ser a continuidade de ação do primeiro bloco, a saber, o término da montagem do conjunto escultórico. A despeito da intervenção percebida no material remanescente, nada temos aqui na descrição feita que entre em conflito direto com aquilo que havia sido idealizado pela Comissão Executiva.

Cabe notar neste primeiro bloco, entretanto, a presença de imagens que podem ser consideradas dissonantes. Em seu começo, as panorâmicas predominam, como vimos: elas nos mostram o canteiro de obras, máquinas e operários. Neste bloco temático inicial, a câmera registra de perto um dos trabalhadores, proximidade que ocorre pela primeira vez no filme e que nele são raras (temos duas para detalhes da estátua e mais duas para mostrar certas ações no decorrer do trabalho). Nós vemos este trabalhador sentado, segurando sua marmita ao lado de uma senhora de lenço na cabeça e sombrinha. Ele dirige seu olhar à câmera, nos fita, tirando seu lenço do bolso para secar o pescoço encharcado de suor, que a pausa para o almoço ainda não foi suficiente para estancar.

²⁰³ Cf. **Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo. Monumento à Independência**, disponível em http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4539, acesso em 10/02/2022.

²⁰⁴ BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*, 1923-51.

A forma como eles são mostrados representa um momento singular na história do cinema brasileiro do período silencioso. Sabemos que a presença de elementos populares (trabalhadores em geral, negros e índios) era indesejada, porque exposição involuntária de nossos problemas sociais ou daquilo que se considerava precário, atrasado, rural ou anti-higiênico, como afirma Maria Rita Galvão no clássico trabalho sobre o cinema paulistano do período silencioso.

Isso não significa que eles estivessem ausentes dos filmes de caráter institucional. Em documentários sobre as nossas fábricas ou fazendas, o operário e o camponês participam do espaço rural e urbano. Em **Companhia Paulista de Estrada de Ferro** (1930), da Rossi Film, por exemplo, a ênfase sempre recai nas máquinas. O trabalhador compõe o cenário, pois a nossa atenção é dirigida para os guindastes, trilhos, fundições etc. Se vemos o refeitório, ele lá está para demonstrar o cuidado com a preparação dos alimentos e a mesa farta. Já em **Companhia Docas de Santos** (1925 – 1928), planos gerais nos mostram oficinas mecânicas e prédios, cabendo aos homens presença apenas em pequena escala. Se o momento em que os operários saem para o almoço ganha destaque é porque pretende-se valorizar o sentido de comunidade ligada pelo trabalho à empresa, comunidade que integra o universo da produção.

Na primeira parte de **Ipiranga** a presença dos trabalhadores é grande, dado que são eles que cavam, transportam os objetos de um lado para outro e, por fim, movimentam as máquinas. No entanto, o caráter contemplativo adotado pelo filme ao registrar o cenário urbano em obras parece ser quebrado por esse homem empobrecido que nos observa. A céu aberto, em companhia de sua mulher, ele não é objeto de uma ação voltada a simbolizar o bem-estar de sua classe e nem imagem de alguém que se vincule alegoricamente ao projeto mais amplo de valorização do evento.

Neste sentido, em que medida é possível este plano corroborar o discurso fílmico dos ‘festejos’ e da ‘comemoração’, reforçando simbolicamente a dimensão cívica pretendida pelas elites em 1922? Correspondiam à “visão integral do progresso do Estado de S. Paulo por ocasião do Centenário”, conforme consta no programa que a produtora deveria seguir conforme contrato assinado pela Independência com a Comissão Executiva? Seriam imagens condizentes com a programação de cinema destinada à Exposição Internacional?

Dentre os filmes projetados, sabemos que houve um **7 de Setembro de 1922. Comemoração do 1º Centenário da Independência do Brasil em São Paulo**²⁰⁵, documentário da Independência Film em 3 partes e 853 m, cerca de 40 minutos de duração²⁰⁶. Apesar de não termos nenhuma descrição sua, é possível também deduzir que em **Ipiranga** algumas imagens venham deste filme, tendo em vista o procedimento de inserção de materiais diversos por Pamplona, já observado atrás. No entanto, resta a dúvida a respeito da presença do plano acima descrito do operário em pausa para o almoço em **7 de Setembro**. Em primeiro lugar, como o título aponta, o filme se debruçava sobre a comemoração em si. Não é difícil imaginar que tivéssemos planos e mais planos de desfiles, autoridades chegando e discursando, imagens da população, do Museu, da inauguração do monumento e demais atividades²⁰⁷. Talvez coubesse uma recapitulação dentro do filme a respeito do que foi o processo de construção²⁰⁸. Tendo em vista, porém, a extensão de **7 de setembro** e de **Ipiranga**, não é crível supor que tudo o que se encontra no material remanescente estivesse no filme exibido na sala de cinema da cidade de São Paulo da Exposição Internacional.

O fato é que os registros fílmicos em torno do monumento e de sua construção não foram finalizados. Pamplona talvez tenha repensado o projeto original dadas as circunstâncias enfrentadas junto à Comissão Executiva do Centenário. Como dissemos, idealizado para o espaço expositivo, as filmagens foram interrompidas em virtude dos problemas acima relatados.

Em todo caso, é tentador aventar como hipótese que a não retomada do projeto por Armando Pamplona, a sua não finalização (ele poderia realizar, por exemplo, um curta quando da inauguração do monumento), para além das questões processuais concernentes à Exposição Internacional, se vincula à constatação de que as imagens remanescentes desse processo de filmagem não corroboravam o papel cívico desejado

²⁰⁵ BRASIL, 1931, *op. cit.*, p. 235.

²⁰⁶ A metragem consta no documento **Films Existentes no Archivo em 23-12-922. Pertencente á Emp. Cinematographica Independencia Film de São Paulo**, conferido por Pamplona (AN, Fundo I1, CECCI, pasta 2293; cópia sem assinatura). 100 metros de um filme de 35 mm correspondem à duração aproximada de 5 minutos.

²⁰⁷ A programação foi extensa, como nos relatam LUCA, Tânia de; FERREIRA, Antônio Celso. O tradicionalista moderno. Washington Luís: política, espetáculo e letras históricas". In: FERREIRA, A. C.; MAHL, M. L. (orgs.). **Letras e identidades: São Paulo no século XX, capital e interior**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 19 e ss.

²⁰⁸ A empresa concorrente em São Paulo, a Rossi Film, que tinha contrato de exclusividade com o governo do Estado de São Paulo para a confecção do cinejornal Rossi Atualidades, registrou tanto a construção do monumento quanto a sua inauguração. Porém, isso foi feito em dois cinejornais distintos (ver BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*, 1922 – 21 e 1922 – 48).

pelas elites em 22. Isso deve ser acentuado porque, no que diz respeito aos documentários que registram a inauguração de monumentos e de suas inaugurações, não temos referência ao trabalho de construção.

Cabe neste momento recuperar as polêmicas em torno da seleção do projeto de monumento de Ettore Ximenes para a celebração da independência. É conhecida a crítica de Mário de Andrade à sua escolha: "O ilustre Sr. Ximenes, que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com o seu colossal centro-de-mesa de porcelana de Sévres"²⁰⁹.

Victor Brecheret também apresenta um projeto ao governo do Estado, incentivado por Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Menotti del Picchia. Este último teria sido o responsável pela sugestão do tema ao escultor, a saber, as bandeiras. Em 1920 Brecheret exibiu a primeira maquete do que veio a ser, mais de 30 anos depois, o Monumento às Bandeiras, hoje situado no Parque do Ibirapuera²¹⁰.

Vimos acima a tentativa malfadada de Pamplona, em seu trabalho apostolar, fazer com que a medalha comemorativa de Brecheret fosse aceita pela Comissão Executiva. Se uma aproximação é possível ao modernismo de Menotti, ela diz respeito ao discurso de valorização do progresso paulista, de suas fábricas e de seu passado, este sempre presente nos filmes. Em todo caso, não deixa de ser curioso que Pamplona, justamente ao se dedicar ao registro da construção do monumento de Ximenes, objeto de polêmica entre intelectuais que lhe eram próximos, mostre imagens não consoantes com o discurso oficial em torno da independência. Seria uma tentativa de participar ao seu modo do debate? A resposta não pode ser definitiva, dado que o filme, inconcluso, deixou seu discurso em aberto.

Em consonância com as inscrições na fachada do cinema de São Paulo na EICIB e em acordo com o lugar imaginado pelo Estado, muitos dos filmes produzidos tinham por tema a indústria e os meios de transporte, como já foi dito. Tratarei agora dos remanescentes **Companhia Fabril de Cubatão** e **Sociedade Anônima Fábrica Votorantim**.

Deter-me-ei em **Companhia Fabril de Cubatão**, do jornalista João de Sá Rocha, cujo discurso não difere no essencial do proferido por **Sociedade Anônima Fábrica**

²⁰⁹ Cf. **Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo. Monumento à Independência**, disponível em http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4539, acesso em 10/02/2022.

²¹⁰ MARINS, Paulo C. O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista**, v. 6/7, n. 7, p. 9-36, 2003p. 13 e ss.

Votorantim, dirigido por um dos sócios da empresa, Armando Pamplona²¹¹. O trabalho do narrador em *Companhia* é o de nos convencer sobre a validade da frase presente em seus últimos intertítulos a respeito do espaço fabril: “um monumento do progresso erguido quasi no coração da floresta”.

Há uma vontade de demonstrar aos espectadores que a fábrica representa a continuidade de uma vocação histórica. Antes de chegarmos às dependências da indústria, avistamos um pequeno cruzeiro, “símbolo da civilização e do heroísmo da raça, colocado aí para comemorar a conquista do planalto paulistano”.

Depois da menção ao bandeirantismo, em uma composição visual que nos remete a Almeida Júnior e seu quadro **Caipira picando fumo** (1893), um “legítimo Geca”, “representante da raça forte que constitui o esteio étnico da nacionalidade”, é destacado. Esta imagem é inserida após as seqüências destinadas a mostrar o caminho à usina e seu interior. Vemos as linhas de transmissão e diversos aspectos das máquinas que geram a energia necessária para o desenvolvimento fabril. Muitas informações técnicas são repassadas, importando sempre a citação das altas cifras de volts e da enorme quantidade de metros de cabos e canos que fazem parte desse universo. Dentro dessa grandiosidade, nossas matas são referidas/ trabalhadas sempre sob o signo da exuberância. Letreiros e mais letreiros ressaltam nossas riquezas naturais, ordenadas pela lógica da exploração industrial. “Um gigante das florestas” é derrubado, ação registrada em alguns planos. Depois, vemos o imbirassu, árvore propícia para a produção de celulose, que viceja em abundância na área pertencente à companhia. No momento em que chegamos aos domínios ainda não tocados pela empresa, as chamadas “matas virgens”, entramos em contato com a figura do Jeca. Imobilizado em um registro visual fincado na tradição pictórica reconhecida e consolidada pelas elites paulistas, o caipira aqui é passado, base de um valor nacional a ser preservado, sem qualquer tipo de vínculo com o progresso. Está lá junto com a remitência ao bandeirante para estabelecer o elo com a “raça forte” que então dominava o estado e o país.

Ao final, detemo-nos nas ruínas de um engenho quinhentista, o que sintetiza o esforço do narrador em ancorar no passado e em seus valores espirituais a obra que se firma no presente dentro da chave do monumento à modernidade. Exalta-se o progresso que traz no seu bojo a subjugação da natureza ao trabalho do homem.

²¹¹ Sobre este documentário ver a brilhante análise de Ismail Xavier, *Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*, **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan.-jun 2009, motivo pelo qual não me ocuparei deste filme.

Nessa exaltação, lugar de destaque cabe às máquinas, como já frisamos. Um papel importante é conferido ao trem. Na fábrica de celulose, por sua vez, a sucessão de planos de caldeiras, digestores, trituradores, cilindros de diversos tipos (desfibradores, lavadores, refinadores), prensas, secadores, molhadeiras, enroladeiras e cortadeira ilustra visualmente não apenas o processo produtivo, mas constitui um elogio à máquina e seu movimento. Apesar desse aspecto, cabe ressaltar que não temos nesse filme uma tradução visual que incorpore, do ponto de vista do procedimento estético, os elementos identificados ao ritmo e à velocidade industrial, tal como fizeram Walter Ruttmann em **Berlin, sinfonia de uma metrópole** (1927), e Dziga Vertov em **O homem com a câmera** (1929). Os letreiros dessa película, assim como os de **Sociedade Anônima Fábrica Votorantim**, apontam para os pretensos atributos artísticos de uma ou outra imagem denotam que o objetivo de sua fotografia é o da composição acadêmica. Em **Sociedade Anônima Fábrica Votorantim** o letreiro nos informa, por exemplo, a composição visual semelhante à de uma “teia de aranha”, obtida pelo entrecruzar dos tecidos. A seguir, outra cartela traz o dizer “detalhes”. É significativo que nestes momentos em que o trabalho fotográfico é valorizado as informações técnicas desapareçam. Ao mesmo tempo, o realce conferido pelo texto escrito à plasticidade da imagem denota que o esforço do narrador em chamar a atenção do espectador para a composição acadêmica do quadro. Acadêmico aqui entendido em seu sentido mais simples, ligado a uma certa ideia esquemática de belo e de “bom gosto”.²¹² Este traço, presente nas duas obras aqui analisadas, deve ser estendido a toda a produção documental feita no Brasil dentro do período abordado neste artigo.

Dentro da estratégia de valorização perseguida pelo narrador de **Companhia Fabril de Cubatão**, há espaço para os operários. Muitas crianças participam do processo produtivo. Ao lado das máquinas, realizam pequenos trabalhos com naturalidade. Trata-se de demonstrar que não há razões para questionar sua presença no interior da fábrica, dado que as imagens representariam documentos vivos das “boas” condições de trabalho. Certamente, o diálogo implícito e não assumido diretamente é com o movimento operário e suas críticas à exploração de menores pelos industriais ²¹³.

²¹² Rubens Machado faz a mesma observação a propósito de **São Paulo, a Sinfonia da Metrópole** (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig (Cf. MACHADO JÚNIOR, Rubens Luis Ribeiro. **São Paulo em movimento**: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. Dissertação (Mestrado em Cinema, TV e Rádio) – ECA-USP, São Paulo, 1989, p. 43).

²¹³ A bibliografia sobre o tema é extensa. Cabe lembrar, a título de exemplo, que o Comitê de Defesa Proletária, formado em São Paulo no decorrer da greve geral de 1917, tinha entre os seus pontos de ação a

No âmbito desse ambiente de prosperidade e harmonia, somos informados que “os operários são partícipes dos lucros” e que o problema da moradia foi resolvido com as vilas operárias, alternativa higiênica aos casebres habitados pelo proletariado. **Sociedade Anônima Fábrica Votorantim** avança nesse tópico por realçar a preocupação com os corpos e as mentes de seus trabalhadores. Vemos as áreas destinadas às atividades físicas (campo de futebol e quadra de tênis). Uma igreja católica e outra presbiteriana, o teatro e o grupo escolar “animam” a vida espiritual da sociedade-fábrica.

Tanto **Companhia Fabril** quanto **Sociedade Anônima** nos colocam diante dos chamados benefícios à classe operária. A dimensão normativa e disciplinar sobre o comportamento operário na esfera do privado que as vilas representavam, fato amplamente discutido pela historiografia ²¹⁴, somente pode ser percebida a partir de algumas e poucas lacunas deixadas pelo próprio discurso fílmico. Em **Sociedade Anônima**, por exemplo, alguns planos mostram as crianças na escola construída pela empresa. A questão a resolver a partir dos próprios dados mostrados pelo filme diz respeito ao fato de que as crianças-operárias vistas antes não podiam ser ao mesmo tempo estudantes. Como observa Warren Dean a propósito do equipamento de lazer oferecido pela fábrica Votorantim, “dificilmente se imaginarão os emaciados habitantes dos barracões de tecelagem frequentando as quadras de tênis ou o trampolim da piscina depois de um turno de dez horas diante das máquinas implacáveis; tanto a primeira quanto a segunda era, evidentemente, prerrogativas dos funcionários mais graduados”. ²¹⁵

Os operários nestes filmes são objetos da ação empreendedora do industrial, assim como a natureza e o entorno do espaço fabril. Na tentativa de ordenar sua vida dentro das margens ditadas pelo sentido do progresso, o discurso cinematográfico procura evitar a presença de indícios que corroborassem as objeções que frequentemente ocupavam lugar de destaque na imprensa proletária, como exemplarmente ilustrado no título de um artigo publicado no jornal anarquista **A Terra Livre**, de 11 de novembro de 1906: “Votorantim: mil e uma maneiras de explorar” ²¹⁶.

Em documentários e projetos inconclusos ou realizados sem maior comprometimento em atingir o público, a representação de eventos cívicos, de espaços

proibição do trabalho de menores de quatorze anos (Cf. FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 300).

²¹⁴ Ver, dentre outros, DE DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **Cotidiano de trabalhadores na República**. São Paulo 1889/1940. São Paulo: Brasiliense, 1990 e RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890 – 1930. 3ª ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 175 et ss.

²¹⁵ Apud DE DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo, *op. cit.*, p. 40.

²¹⁶ Apud RAGO, Margareth, *op. cit.*, p. 182.

monumentais e da pretendida modernidade pelo cinema não corroborava o projeto idealizado pelas elites que fomentaram a EICIB. A exceção será **No país dos Amazonas**, cuja trajetória de produção recuperaremos no próximo item.

2.3.2. Silvino Santos e o filme de encomenda

Como vimos, entre os meses de junho e julho de 1921 os responsáveis pela organização do evento consultaram governos estaduais e municipais, ministérios e repartições, instituições civis e empresas particulares para saber da existência de películas que atendessem ao programa idealizado para a exposição.

Das duas respostas que chegaram de Manaus, uma foi de Agesilau de Araújo, filho do empresário Joaquim G. Araújo. Em julho de 1921, sabemos por seu intermédio que Silvino Santos já havia partido à Rio Branco a fim de concluir “um film cinematographico de diversos aspectos do Amazonas” a ser finalizado “dentro de mais ou menos seis mezes”²¹⁷.

O plano da obra já estava claramente delineado pelos produtores nesse momento, conforme demonstra a documentação²¹⁸. A empresa J. G. Araújo, por sua vez, tentou arrendar o material filmado para a Comissão Organizadora, como aparece na correspondência trocada em 27 de julho²¹⁹. A intenção era a de alugar “duas copias perfeitas com descrições portuguez francez inglez reservando direito propriedade terminada exposição pela importancia de cincoenta contos pagos ocasião entrega copias”²²⁰.

Naquele momento talvez não estivesse claro para J. G. Araújo qual seria o destino do filme: a sua exibição como um dos produtos da empresa, escolha firmada mais à frente, ou a sua venda aos organizadores do evento para exploração dentro dos recintos da Exposição e fora do país. Em outubro de 1921, quando boa parte do que representa hoje a obra parece já ter sido registrada²²¹, o que seria **No país das Amazonas** é mencionado

²¹⁷ Carta de Agesilau de Araújo a J. B. Mello e Souza, Secretario Geral da Comissão Executiva do Centenário da Independência, Manaus, 27 de julho de 1921 (AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2362).

²¹⁸ *Idem, ibidem*.

²¹⁹ Cf. Cópia de telegrama de Monteiro Souza a Delfim Carlos, Manaus, de 19 de outubro de 1921, AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297.

²²⁰ Carta contendo reprodução de telegrama de Monteiro Souza a Antonio Olyntho dos S. Pires, vice-presidente da Comissão do Ministério da Agricultura na Exposição do Centenário, Manaus, 14 de dezembro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²²¹ Carta de Monteiro Souza, delegado no Estado de Amazonas e Território do Acre, a Delfim Carlos, secretário geral da Comissão Organizadora, Manaus, de 14 de fevereiro de 1922 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

no plural, indicando a possibilidade de comercialização desses registros como um programa contendo diversos complementos ²²², procedimento comum no período.

Nesse meio tempo, o governador de Amazonas havia respondido em telegrama, após a consulta formal acima referida ²²³, “não ter Estado nenhum film”, abrindo-se uma brecha para a comercialização dos materiais registrados por Silvino a mando de J. G. Araújo ²²⁴. Em 30 de novembro, o delegado da Comissão Organizadora no Estado de Amazonas e Território do Acre, Monteiro Souza, encaminhou à Comissão Organizadora, a proposta de arrendamento de J. G. Araújo ²²⁵.

Nesse encaminhamento, Monteiro Souza argumentou a favor da qualidade do trabalho de Silvino Santos e do papel importante desempenhado por J. G. Araújo na economia amazonense:

Cumpre-me informar que o proponente é o mais importante commerciante desta praça e que o operador já trabalhou para a ‘Amazônia Film’, tem grande pratica e é artista competente. Por algumas photographias e copias dos films que me foram mostrados os quaes junto remetto a V. Excia. para verificar o trabalho, pode-se notar a perfeita nitidez da parte artística ²²⁶.

Esse pedido foi rejeitado a 13 de janeiro de 1922, pois “os serviços relativos a films do Estado de Amazonas já foram contractados com o sr. Rodolfo Lima Penante e não dispõe mais esta Commissão de verba para esses serviços” ²²⁷. Telegrama anterior chegou a informar que Penante havia embarcado para Manaus a fim de iniciar conversações em torno dos registros cinematográficos ²²⁸. O cinegrafista seria o responsável “de tirar films por conta desta Commissão nos Estados do Norte, desde a

²²² Complemento era o nome dado ao curta metragem exibido antes da programação principal nos cinemas. Cf. Cópia de telegrama de Monteiro Souza, delegado no Estado de Amazonas e Território do Acre, a Delfim Carlos, secretário geral da Comissão Organizadora, Manaus, de 19 de outubro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²²³ Cópia de telegrama de Delfim Carlos a Monteiro Souza, de 19 de setembro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²²⁴ Cópia de telegrama de Monteiro Souza a Delfim Carlos, Manaus, de 14 de outubro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²²⁵ Carta contendo reprodução de telegrama de Monteiro Souza a Antonio Olyntho dos S. Pires, vice-presidente da Comissão do Ministério da Agricultura na Exposição do Centenário, Manaus, 14 de dezembro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²²⁶ Carta de Monteiro Souza a Antonio Olyntho dos S. Pires, Manaus, 30 de novembro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²²⁷ Carta de Delfim Carlos ao delegado no Estado do Amazonas, 13 de janeiro de 1922, of. 6437 (AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²²⁸ Telegrama de Delfim Carlos ao delegado no Estado do Amazonas de 24 de dezembro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

Bahia até o Amazonas” e da reunião com o delegado seriam selecionados “os assumptos (principalmente culturas e industrias) que mais convenha sejam filmados”²²⁹.

A resposta negativa à tentativa malsucedida de negociação trazia em seu bojo uma nova dificuldade para J. G. Araújo: a contratação de outro cinegrafista para a realização dos naturais no Estado. O empresário contou com o apoio decisivo de Monteiro Souza para convencer a Comissão Organizadora da Exposição Internacional a aceitar o trabalho de Silvino Santos. Além da propalada qualidade, em carta de 14 de fevereiro de 1922, Souza aponta para outro impedimento, decisivo tendo em vista a aproximação do 7 de setembro: “Com as diversas explorações dos productos naturaes aqui se fazem em diversas ephocas do anno, talvez não possa o sr. Lima Penante no exíguo tempo de que vae dispor, apanhar os aspectos da maior parte dellas”²³⁰. Diante das dificuldades e da advertência, Penante se ocupou, afinal, de outros estados, como vimos. A autorização dada à iniciativa de J. G. Araújo garantiu, enfim, a posterior exibição do filme no recinto da Exposição Internacional.

Sem passar pelo crivo direto da Comissão Organizadora, sem a necessidade de obedecer de forma rígida ao programa seguido pelos outros cinegrafistas e, enfim, sem a presença de ninguém além de sua câmara no instante da filmagem, Silvino Santos conseguiu maior liberdade no trato do tema a que se dedicou, fato que é significativo para a constituição do que é **No Paiz das Amazonas**, que é o trabalho mais conhecido dentre os que foram realizados para a EICIB.

Santos, efetivo diretor da obra, foi contratado pela firma comercial de J. G. Araújo em virtude das comemorações do centenário. O filme foi pensado como peça de propaganda das empresas do comendador Araújo e, conseqüentemente, da grandeza da região amazônica para ser utilizado na vitrine da exposição internacional.

Selda Vale da Costa e Narciso Lobo afirmam que a obra é “a visão do bem sucedido império da firma J. G. Araújo: fábricas, barracos, escritórios, seringais, gado”²³¹. De acordo com os autores, **No país das Amazonas** foi exibido sob a responsabilidade da comissão organizadora, mesmo que, ao final das contas, o filme não tivesse passado pelo

²²⁹ Carta de Delfim Carlos ao delegado no Estado do Amazonas, 22 de dezembro de 1921, of. 5942 (AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²³⁰ Carta de Monteiro Souza a Delfim Carlos, Manaus, de 14 de fevereiro de 1922 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Caixa 2297).

²³¹ **No Rastro de Silvino Santos**. Manaus: SAC/Governo do Estado, 1987, p. 35. Todas as informações sobre a produção, exibição e recepção de **No país das Amazonas** foram retiradas desse livro (p. 35 - 48), salvo menção específica de outra referência.

seu crivo. Estreia na EICIB no dia 18 de junho de 1923, tendo sido agraciado com a medalha de ouro do júri da Exposição²³².

Agésilau de Araújo, filho do comendador e indicado como co-diretor, declarou ao jornal de Manaus **A Imprensa**, a 3 de setembro de 1923, que houve primeiramente rejeição por parte dos exibidores em relação à obra por se tratar de um natural, o que nos leva a pensar sobre a reação aos filmes brasileiros antes apresentados no espaço da exposição. Além desse fator, temiam por uma película rodada no Amazonas, região sem qualquer tradição de cinematografia. Araújo procurou Miguel Calmon, então ministro da Agricultura, e conseguiu organizar uma exibição no Catete na qual estiveram presentes o presidente Arthur Bernardes e ministério²³³.

A fita ficou em cartaz por cinco meses seguidos no Rio de Janeiro. Em São Paulo, sua recepção pode ser medida pelo comentário favorável de **O Estado de S. Paulo**: “Viva o Brasil! O prazer é completo: nenhum só drama idiota de amor, nem uma farsa sensaborosa, nada, enfim, desses episódios imbecis que constituem a trama ordinária dos filmes cinematográficos”²³⁴.

No país das Amazonas cumpriu a expectativa depositada pelos organizadores da exposição quando da inclusão do cinema nos festejos dedicados a celebrar as virtudes do Brasil diante do mundo. No caso de **No país das Amazonas**, a excelente receptividade de público e crítica indica não apenas apreço por sua qualidade técnica, mas seu sucesso em traduzir filmicamente uma leitura do Brasil proveniente do século XIX e muito representada nas artes plásticas por figuras como Victor Meirelles, Manoel de Araújo Porto Alegre, Félix-Émile Taunay, entre outros, que trabalharam a especificidade da nação brasileira ao apontar para a submissão de nossa exuberante natureza aos desígnios da civilização. É nesses termos que **O Estado de S. Paulo** enaltece uma passagem do filme: “grande batalha quotidiana com a mata para extracção, preparo e remessa dos seus productos, a começar na borracha e acabar na castanha”.²³⁵

²³² O artigo 43 do Regulamento Geral previa a seguinte diplomação: grande prêmio, honra, medalha de ouro, medalha de prata e medalha de bronze. *Idem, ibidem*, p. 31.

²³³ **O Estado de S. Paulo** de 27 jul. 1923 afirma que o filme foi exibido duas vezes no Catete para o seletor público. *Apud* BERNARDET, *op. cit.*, 1923-48.

²³⁴ Cinemateca Brasileira, **Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1921 e 1925**, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1987, p. 78, *apud* BERNARDET, Jean Claude, *op. cit.*, 1923-48. De acordo com a fonte citada por Bernardet, **No país das Amazonas** teve nos dois primeiros dias de sua estreia um público de mais de 22 mil espectadores. Sobre outras críticas de épocas reproduzidas de jornais do Rio de Janeiro, ver COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das ilusões** – cinema & sociedade. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p. 201 e ss.

²³⁵ “**No Paiz das Amazonas**”, **O Estado de S. Paulo**, 5 de agosto de 1923 (Museu Amazônico).

Dentre as obras dessa tradução pictórica que poderiam ser aqui evocadas, cito **Floresta reduzida a carvão** (1830), de Félix-Émile Taunay. Nesta tela vemos em seu lado direito as abundantes matas brasileiras, marcadas pela queda d'água, pelas imensas árvores e profusa e densa vegetação. A outra metade, como indicado no título, mostra a destruição dessa natureza por meio da ação de trabalhadores que cortam, empilham e levam os troncos para o local onde serão transformados em carvão.²³⁶

O filme que melhor expressa os ideais pretendidos pela Comissão não foi, curiosamente, por ela financiado e controlado, abrindo-se espaço, portanto, para que não seguisse de todo os seus preceitos. Como vimos, as negociações ligadas à participação de **No paiz das Amazonas** na Exposição Internacional do Centenário demonstram também os limites da ação do Estado nesse processo de inserção do cinema às feiras internacionais, bem como atestam a força dos poderes locais, repetindo uma dinâmica que não se limitava apenas ao campo do cinema, como sabido.

Começamos nosso percurso com o pavilhão norte-americano cujo cinema era nos anos 1920 modelo, no sentido de que por seu intermédio os valores culturais e políticos se propagavam, naquilo que anos mais tarde foi cunhado como *soft power*. Nesta perspectiva, os nossos governantes buscavam equiparar o Brasil à nação que empregava o cinema em um sentido que reforçava o trinômio modernidade, domínio econômico e controle político, como comentado acima a propósito do seu ingresso na era das Exposições Internacionais. Procurava-se aqui reeditar o encontro prometido em **Paz e Concórdia**, tela de 1902 de Pedro Américo. Na representação idealizada pelo pintor, vemos a jovem nação brasileira, interpretada por uma figura feminina, caminhando na direção de outras, dentre as quais a norte-americana, a primeira do cortejo, que lhe estende uma coroa de louros e uma palma.

A equiparação e o encontro, no caso do cinema, continuam a se constituir como promessa, vontade manifesta de um vir a ser que resolveria todos os problemas do setor ao estabelecer uma efetiva comunicação com seu público a partir dos mesmos patamares narrativos. A singularidade do Brasil, no entanto, era e ainda é marcada pela ausência de uma indústria de cinema. Nos anos de preparo e realização da Exposição Internacional do Centenário da Independência não havia entre os cinegrafistas qualquer espírito

²³⁶ Sobre a paisagem e sua função simbólica nas artes plásticas brasileiras, ver MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimto**: século XIX. São Paulo: Associação do Brasil 500 Anos – Artes Visuais, 2000, p. 76-88. Ver também sobre a questão SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 140 e ss.

associativo, dificultando ainda mais o entendimento adequado de suas demandas e de suas necessidades por parte do aparato estatal, para além das questões ligadas à manifesta precariedade dos filmes aqui realizados.

Por fim, esse momento também é produtivo para pensarmos a relação entre política e estética, dado que o histórico de produção de **No paiz das Amazonas** esboçado atrás mostra que os filmes não corroboravam, necessariamente, a intenção esboçada nos projetos ideológicos de origem.

O cenário de palácios e monumentos que no quadro de Pedro Américo serviu de pano de fundo ao desfile das alegorias republicanas ganhava sua concretude nas ruas da antiga capital vinte anos depois de **Paz e Concórdia**. Na primeira feira internacional realizada no país, os governantes estavam atentos ao papel cívico a ser desempenhado pelo cinema, *machine mémorielle* do século XX²³⁷ que incidia em um campo até então não conhecido inteiramente. Apesar dessas dificuldades, na década de 1920 os laços entre cinema, política e Estado no Brasil se estreitaram. Os dados foram lançados, sendo os resultados, positivos e negativos, colhidos mais à frente.

²³⁷ Tomo o termo emprestado de Christian-Marc Bosséro em Les ailes de l'Histoire, **Vertigo**. Le cinéma face à l'histoire, n° 16, 1997, p. 8.

Capítulo 3. A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925²³⁸

Uma observação de caráter geral, anterior a um comentário mais específico sobre a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris em 1925²³⁹, relaciona-se ao lugar que a cultura ocupou dentro das exposições universais sediadas na França ou das quais ela participou.

A convergência entre arte e indústria nestas exposições esteve presente desde o início da história destes eventos. Na concorrência com Alemanha e Inglaterra, a França já no século XIX indicava a dimensão cultural e estética como um dado singular, próprio de suas características nacionais e como elemento diferenciador em relação às outras potências. Léon de Laborde, um dos comissários na *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* (Londres, 1851), a propósito do que deveria ser feito pelos franceses para se distinguir nesta disputa, afirmava que caberia, “diante de nossos rivais ingleses, procurar uma originalidade e uma superioridade”, qual seja, a de ressaltar “a importância do elemento estético em nossa produção nacional”, indicando “na penetração da técnica e da estética, da arte e da indústria, o princípio de uma magnífica renovação de nossas artes decorativas”²⁴⁰. Esse princípio, o da valorização do elemento estético aliado à dimensão industrial, será importante para pensarmos o lugar do cinema na exposição de 1925.

A *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925, que teve Paris como palco, ilustra “a pesquisa de uma nova arte de viver e, nos antípodas, a revolta dos surrealistas”²⁴¹. A cidade é naqueles anos ponto de reunião de diferentes correntes artísticas, como o dadaísmo, o surrealismo e o cubismo que reverberam no cinema de vanguarda por meio de **Entr’acte** (1924), de René Clair, e **Ballet Mécanique** (1924), de Fernand Léger, principalmente. Cabe lembrar que, em outubro de 1924, o manifesto surrealista escrito por André Breton veio a público e determinou um dos

²³⁸ Recupero aqui o artigo de minha autoria A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925. **Galáxia**, São Paulo, n. 30, p. 48 - 59, dec. 2015.

²³⁹ Depois da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (1922 – 1923), ocorreu a British Empire Exhibition (1924 – 1925), restrita, como indica o título, aos países do império britânico.

²⁴⁰ *Apud* HUHN, Rosi. Art et technique : la lumière. In: **Paris 1937** : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne : [exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 13 mai-30 août 1987]. Paris : Institut français d'architecture : Paris-musées, 1987, pp. 392 – 393.

²⁴¹ Cf. Alain Manier, Des années folles ? In : Vários autores, **Création et vie artistique**: au temps de l'exposition de 1925. [Paris] : Centre national de documentation pédagogique, 2006, p. 6.

elementos que nos ajudam a contextualizar a Exposição de 1925 e o lugar do cinema moderno no evento.

O contexto parisiense, por sua vez, é marcado no pós-guerra por um processo de intensa urbanização em um país de forte tradição rural. Nesse quadro, projetos de intervenção urbanística são concluídos ou idealizados. Dentre os primeiros, temos a inauguração em 1925 da *Cité Universitaire*. Dado novo neste cenário também é a *boutique*, “um meio chave da restauração após-guerra e um componente da renovação urbana”²⁴².

A Exposição de 1925 não contou com a participação da Alemanha e dos Estados Unidos, mas teve a presença, pela primeira vez em evento deste tipo, da União Soviética. Eram mais de 150 pavilhões, galerias e edificações que compunham o espaço expositivo, a sua maioria inaugurada quando de sua abertura, em 25 de abril de 1925.

A arquitetura moderna era exceção no interior do espaço expositivo. Mesmo ocupando um papel minoritário, do ponto de vista quantitativo pelo menos, seus pavilhões provocaram fortes reações. Dentre os arquitetos em busca de formatos pautados por outra racionalidade e uso de materiais, encontramos: Kostantin Melnikov, autor do pavilhão soviético; Le Corbusier, idealizador do pavilhão **L’Esprit Nouveau**, que incluiu em seu projeto pinturas de Juan Gris e Amédée Ozenfant, além de duas esculturas de Jacques Lipchitz e pinturas murais de Fernand Léger; e Robert Mallet-Stevens²⁴³, responsável pelo pavilhão do Turismo, um dos *halls* da Embaixada Francesa, cuja ornamentação ficou a cargo de Robert Delaunay e Fernand Léger, e o jardim da Habitação Moderna, “onde se encontravam as famosas árvores cubistas em concreto dos irmãos Martel”²⁴⁴.

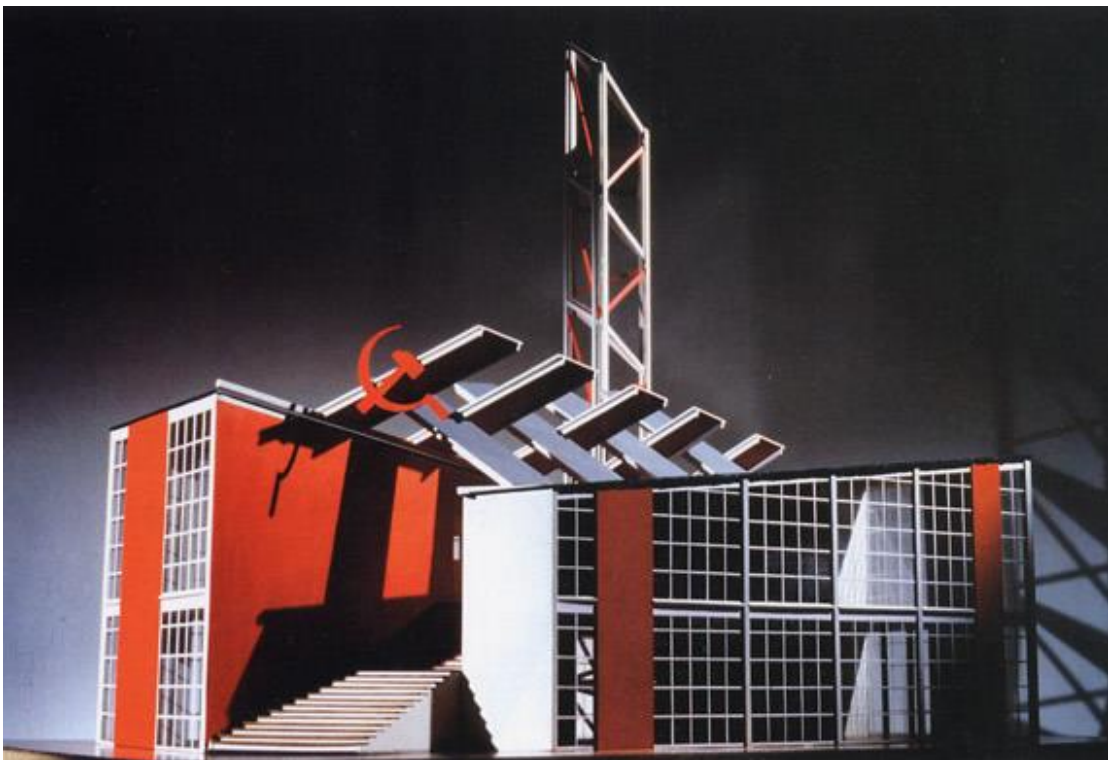
²⁴² *Idem, ibidem*, p. 13.

²⁴³ Mallet-Stevens era, então, um dos principais nomes da arquitetura francesa, tendo sido na década de 1910 um dos primeiros a reagir contra o ecletismo reinante. Concebeu também móveis e objetos recorrendo a materiais novos, como o metal. Em 1924, foi o responsável pelos cenários de **L’Inhumaine**, filme de Marcel L’Herbier, que comentaremos a seguir. Ele também organizou no mesmo ano, junto com Léon Moussinac, a exposição ‘*L’art dans le cinéma français*’, ocorrida no Musée Galliera, que, para Isabelle Marionone, prefigura e antecipa a Exposição de 1925. Foi em 1930 o presidente da *Union des Artistes Modernes*. Cf. Yvonne Brunhammer, **Les Années 25, collections du Musée des arts décoratifs**, Paris : Musée des arts décoratifs, 1966, p. 23 – 24 e 50 e Isabelle Marionone, *Le cinéma, un esprit nouveau*, In: **Création et vie artistique: au temps de l’exposition de 1925**, *op. cit.*, p. 68.

²⁴⁴ Emmanuel Bréon, *L’Exposition des arts décoratifs*, In: **Création et vie artistique: au temps de l’exposition de 1925**, *op. cit.*, p. 26.



Pavilhão L'Esprit Nouveau, de Le Corbusier²⁴⁵

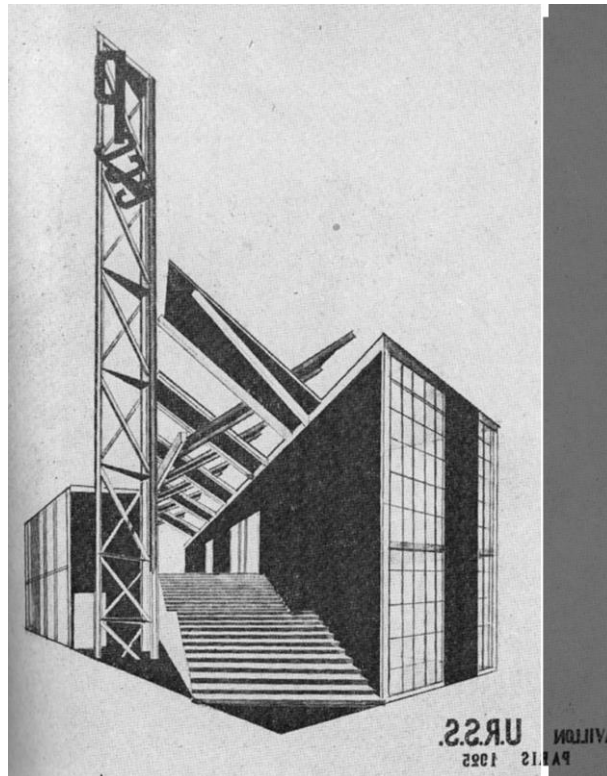


Maquete do Pavilhão Soviético de Konstantin Melnikov²⁴⁶

²⁴⁵

Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Pavillon_de_l%27Esprit_Nouveau#/media/File:Pavillon_L'Esprit_Nouveau.jpg, acesso em 15/05/2022.

²⁴⁶ Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/534732155740984063/>, acesso em 15/05/2022.



Planta Pavilhão Soviético – Melnikov²⁴⁷

O pavilhão de Melnikov, por exemplo, é entendido como a expressão mesma do que era a União Soviética de então: “pesquisa de novas formas, economia de espaço, utilização de materiais simples, construção racional, ausência do supérfluo, rejeição ao barroco, negligência total da ornamentação inútil”²⁴⁸.

Além da arquitetura, marcaram presença na exposição diferentes formas de expressão artística, como: a atuação de grupos teatrais, com, dentre outros, Vsevolod Meyerhold, diretor e ator, responsável pelo método conhecido biomecânica, que teve forte influência em Sergei Eisenstein, seu aluno e discípulo; a exibição de esculturas, com Vladimir Tatline e o seu projeto de monumento à Terceira Internacional; e as chamadas artes gráficas, com Alexander Rodtchenko, figura de grande destaque. Este último participou da exposição de diferentes maneiras. Foi o criador do Clube Operário, um dos *stands* do pavilhão soviético, e o responsável pela organização, dentre outras, da Seção de Artes Gráficas e Cartaz, além de ter suas fotos-montagem, cartazes de cinema e gravuras exibidos em várias seções. Por fim, participou do júri de admissão. A atividade

²⁴⁷

Disponível

em

https://br.pinterest.com/pin/144818944243287827/?amp_client_id=CLIENT_ID%28%29&mweb_unauth_id=&simplified=true, acesso 15/05/2022.

²⁴⁸ Serge Romoff, *Le Pavillon de l'U.R.S.S.*, In: **Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes**, Paris: l'Art vivant, Larousse, 1925, p. 125.

teatral foi exposta por meio de maquetes com os cenários das peças do Teatro Experimental de Moscou, Teatro Heroico Experimental e o Teatro da Revolução ²⁴⁹.

A participação restrita da arte moderna, exemplificada aqui pelos exemplos dados acima, liga-se à própria concepção norteadora da exposição. Trata-se de um evento dedicado a celebrar as Artes Decorativas e sua união à indústria. Como no diz Marcel Magne, professor do Conservatoire National des Arts et Métiers e consultor técnico do Comissariado Geral da Exposição de 1925, em conferência proferida em um dos congressos que ocorreram durante o evento, a tradição não deveria ser esquecida, como aconteceu em 1900:

a tradição é, para a estética assim como para o utilitário, o que nos confere experiência, o que nos permite avançar: a tradição é a base sobre a qual nós devemos nos apoiar para termos os meios de realizar o nosso ideal²⁵⁰.

O moderno, nesta perspectiva, seria “nem a contradição, nem a imitação das expressões anteriores, mas a sua sequência natural”²⁵¹.

As Artes Decorativas, por sua vez, surge a partir da criação da Société des Artistes Décorateurs em 1901. Esta associação recebeu o apoio da Union Centrale des Arts Décoratifs, o que contribui para que ela pudesse organizar exposições anuais de 1906 a 1922. No exterior, os seus produtos são reconhecidos nas exposições universais de Liège (1905), Turin (1911) e Guent (1913). É neste contexto que a Société, junto à Union Centrale des Arts Décoratifs e à Société d’Encouragement à l’Art et à l’industrie, propõe uma exposição internacional sobre o tema em Paris em 1916, mas ela é adiada em função da guerra.

Tratava-se de valorizar “o estudo do objeto por ele mesmo” e “nele mesmo”: “esses objetos têm cada um seu programa bem definido pela sua destinação e são completos por eles mesmos”. Importa não apenas o seu programa, mas sua realização.

Na classificação adotada pela Exposição, o cinema ainda era associado à fotografia, “tecnicamente inseparáveis”, pertencendo ao grupo V, a saber, ensino. Apesar

²⁴⁹ Ver **Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes**. Section de l’U.R.S.S. Académie des sciences de l’art. Catalogue des œuvres d’art décoratif et d’industrie artistique exposées dans le pavillon de l’U.R.S.S. Au Grand Palais et dans les galeries de l’Esplanade des Invalides, Paris: Impr. Kapp, 1925, p. 99 e ss. As informações sobre o júri e o Teatro Heroico Experimental foram encontradas em **Catalogue général officiel**. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, avril-octobre 1925. Paris: Impr. de Vaugirard, [1930], p. 679 e 682.

²⁵⁰ MAGNE, Henri-Marcel, **Les Enseignements de l’Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, conférence faite le 29 octobre 1925 par M. H.-M. Magne**. Paris: L. Eyrolles, 1926, p. 7.

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 8.

do teatro estar no grupo IV (Arts du théâtre, de la rue & des jardins), os dois são vistos como expressões artísticas próximas ²⁵².

A ênfase na dimensão educativa deve ser aqui notada. Em primeiro lugar, as escolas municipais parisienses foram chamadas à participação pela sua prefeitura ²⁵³. Mobilizar a juventude significava contribuir, como afirma René Weiss, com o “esforço ambicionado por nossa época de criar uma estética nova e de preparar para o futuro” (*idem*, p. 3), discurso que era a tônica na exposição²⁵⁴.

Como recurso educativo, o filme era visto como importante auxiliar no ensino, percepção que somente se acentuará ao longo dos seguintes anos. Como encontramos na introdução do relatório oficial dedicado à seção em que o cinema foi tratado,

O cinema, pelas novas visões que ele estimula no espírito criador, pelas facilidades que ele aporta à solução de certos problemas técnicos, tais como o estudo do movimento, permite economizar anos de tentativas e de pesquisas. Todo um método de ensino do desenho é baseado no emprego do cinema, demonstração vivaz, que estimula a memória e a imaginação visuais ²⁵⁵.

Assim pautados, as empresas Gaumont, Sociétés Éclair, Auber e Pathé projetaram, desde a abertura da Exposição, filmes “instrutivos e documentários”, com programação renovada quinzenalmente ²⁵⁶. As sessões gratuitas, geralmente acompanhadas por conferencistas, ocorriam todos os dias na *grande salle du Congrès* do Grand Palais, que tinha capacidade para receber 1000 pessoas ²⁵⁷.

Do ponto de vista expositivo, um estúdio foi reconstruído a fim de mostrar “a maneira de filmar e a arte de criar os cenários, as visões e as quiromancias, etc.” ²⁵⁸. Além

²⁵² France. Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes. **Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925**. Rapport général. Section Artistique et Technique. Volume X. Théâtre, Photographie et Cinématographie. Paris : Librairie Larousse, 1929, p. 9.

²⁵³ Ver sobre isso René Weiss (Isaac-René), **La Participation de la Ville de Paris à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes**. Paris: Impr. nationale, 1925, p. 1 – 36.

²⁵⁴ Nesse contexto foi criada a *Cinémathèque de la Ville de Paris* (1925), que tinha por objetivo difundir e distribuir filmes juntos às escolas (PASTRE, Béatrice de. Une archive dédiée à la pédagogie du cinéma. **1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze**. Paris, v. 41, 2003, pp. 177 – 186).

²⁵⁵ France. Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes. **Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925**. Rapport général. Section Artistique et Technique. Volume X. Théâtre, Photographie et Cinématographie. Paris: Librairie Larousse, 1929, p. 9. Os autores do relatório são Fernand David, senador, comissário geral da Exposição, e Paul Léon, comissário adjunto da Exposição.

²⁵⁶ Informação disponível em Renseignements utiles do **Journal illustré des arts décoratifs et industriels modernes Exposition internationale de 1925**, n. 1, 15 mai 1925, p. 8 – 9.

²⁵⁷ Renseignements utiles, **Journal illustré des arts décoratifs et industriels modernes Exposition internationale de 1925**, n. 4, 1^{er} Juillet 1925, p. 72 – 73.

²⁵⁸ Renseignements utiles, **Journal illustré des arts décoratifs et industriels modernes Exposition internationale de 1925**, n. 2, 1^{er} Juin 1925, p. 28.

dele, maquetes e fotografias de cenas tentavam transmitir a experiência do que era fazer cinema e o seu resultado. Diferentes aparelhos, como alto falantes, amplificadores, microfones, câmeras, projetores, perfuradeiras, manifestam o desejo de valorizar a faceta industrial ²⁵⁹ e científica ²⁶⁰ da atividade.

Os organizadores enfrentam, em relação a esse aspecto, um problema, pois devem recorrer a procedimentos de exposição que não restituem em sua plenitude o objeto evocado. Como sintetizado no próprio relatório oficial: “uma arte do movimento não se expõe” ²⁶¹.

Não residia apenas no aspecto expositivo o esforço de demonstrar a superioridade do cinema francês no contexto internacional. Os autores do relatório oficial da Exposição, Fernand David - senador, comissário geral da Exposição -, e Paul Léon - comissário adjunto da Exposição -, na parte dedicada à descrição da classe e do grupo ao qual a atividade cinematográfica estava vinculada, discorreram sobre a sua então recente história. Celebrando os trinta anos da projeção de filmes pelos irmãos Lumière, afirmaram: “o cinema é uma descoberta francesa” (*idem*, p. 61). Em sintonia com a busca de pioneirismos, elencam dois aspectos, inéditos, relacionados à Exposição: “pela primeira vez, [o cinema] tem lugar em um relatório de Exposição” (*idem*, p. 61); e “pela primeira vez, o cinema figurava na França em uma exposição internacional” (*idem*, p. 73) ²⁶².

De fato, há no relatório uma discussão detalhada e conceitual sobre a especificidade do cinema que não encontramos em relatórios de exposições anteriores. Afora a preocupação em explicar o chamado “alfabeto visual” do cinema (*idem*, p. 68 e ss), o relatório sinaliza a incorporação do cinema moderno francês, de seus diretores e filmes. Sua produção, teórica e prática, é apreendida como expressão de vitalidade e da

²⁵⁹ Para ficarmos em um dado trazido pelo relatório oficial da Exposição de 1925, no ano de 1924 o valor das exportações de aparelhos fotográficos e cinematográficos, de películas para filmes e filme para fotos (papiers photographiques) ultrapassou 372 milhões de francos. Dentre os países relacionados como clientes, temos EUA, Bélgica, Inglaterra, Espanha, Tchecoslováquia, Suíça, Japão, Brasil, Alemanha, Itália, Argentina e Canadá (Cf. France. Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, *op. cit.*, p. 73).

²⁶⁰ É assim valorizado por Paul Becquerel em *La Science, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, Paris: l'Art vivant, Larousse, 1925, p. 100. A relação do que foi exibido está em *Catalogue général officiel*, *op. cit.*, [1930], p. 298 e ss.

²⁶¹ Cf. France. Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, *op. cit.*, p. 73. Mallet-Stevens também faz observações nesse sentido: “Personagens de cera, personagens imóveis, petrificados. O público, sob a forma de um diorama, assistiu a uma tomada de vista. Francis Jourdain, o arquiteto da classe, conseguiu reunir uma multidão de documentos interessantes: vinhetas, fotos, mas tudo isto evocou o cinema sem o representar realmente. [...] É [...] nas salas de exibição de Paris que será efetivamente ‘exposto’ o cinema” (*Apud* Isabelle Marionone, *op. cit.*, p. 72).

²⁶² Deve ser lembrado aqui a exposição acima referida ocorrida em 1924 no Musée Galliera.

diversidade da cultura francesa, aspectos tidos como originais: “nenhum país apresenta tantas divergências, tantas escolas opostas” (*idem*, p. 75). Esta pluralidade é responsável pela energia que propulsiona a arte cinematográfica, já que as fórmulas

somente tiveram força de lei nas épocas de decadência: na vida dos estilos como na dos artistas, a arte sofre uma flutuação perpétua, subindo, chegando a um ponto culminante e descendo novamente para subir outra vez e assim por diante²⁶³.

Germaine Dulac, Marcel L’Herbier, Abel Gance, Jean Epstein, René Clair e Louis Delluc, dentre outros, foram os responsáveis pelas “obras-mestras de onde saíram, com tendências frequentemente opostas, os melhores filmes franceses do momento” (*idem*, p. 71)²⁶⁴. Destaque igual é conferido ao cinema educativo e documentário (*idem*, p. 74).

Dado original, certamente, foram os ciclos de conferências ocorrerem discutindo “a história, a evolução, as tendências da arte silenciosa”. Dentre os palestrantes, Georges-Michel Coissac fez um apanhado histórico do cinema de 1895 a 1924, L’Herbier “falou dos meios de exprimir a ideia cinematográfica e da técnica”, Lionel Landry, dos roteiros e da dramaturgia cinematográfica, Mallet-Stevens, do “cenário arquitetural”, Jean Toulout et Fescourt, do ator, Dulac “teve por tema a fotogenia dos aspectos exteriores, a angulação, a luz”, Epstein, “a fotogenia dos aspectos interiores, o drama fotogênico”, Léon Moussinac discorreu sobre as “tendências do cinema francês”. Ou seja, do ponto de vista teórico, com exceção do historiador Coissac, os visitantes da Exposição tiveram a oportunidade de entrar em contato com os principais autores e ideias da vanguarda francesa, daqueles que defendiam o cinema puro e a fotogenia, a expressão artística unicamente manifesta pela visualidade e movimento²⁶⁵.

Seguindo a perspectiva geral que norteava o evento, a da conciliação entre a dimensão estética e o caráter utilitário dos objetos, as palestras seguintes abordavam aspectos que complementariam, na perspectiva de seus organizadores, a atividade

²⁶³ Marcel Magne, *op. cit.*, p. 10.

²⁶⁴ As fotografias dos cenários de Alberto Cavalcanti para **Feu Mathias Pascal** e de Fernand Léger e Cavalcanti para **L’Inhumaine**, ambos de Marcel L’Herbier, foram exibidas na Exposição (Cf. France. Ministère du Commerce, de l’Industrie, des Postes et des Télégraphes, *op. cit.*, pl LXXXI, pl LXXXII e pl LXXXIII). Sobre a chamada vanguarda francesa no cinema e suas ideias ver XAVIER, Ismail, **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

²⁶⁵ Tanto a fotogenia quanto o movimento eram elementos valorizados por estes autores porque permitiam o acesso, como diz Ismail Xavier a propósito do pensamento de Dulac, “às camadas mais profundas da vida, onde está depositada a essência íntima de tudo” (**Sétima Arte**, *op. cit.*, p. 73). Interessava nesta reflexão o esforço analítico de identificação daquilo que corresponderia ao específico cinematográfico e aos seus elementos distintos de outras formas de expressão artística, como o teatro e a literatura.

cinematográfica. Por exemplo, René Jeanne e René Blum fizeram “um estudo comparado dos cinemas estrangeiros: americano, alemão, sueco, russo, italiano, espanhol, inglês”. O papel educativo do cinema ficou a cargo de Luchaire. A. Bruneau se ocupou do ensino artístico, Jean Comandon, um dos nomes mais identificados ao cinema científico, do ensino por meio das imagens. Jean Benoît-Lévy, expoente do cinema educativo, se encarregou de sua técnica, e o empresário Léon Gaumont, da “descoberta do cinema sonoro”. A série de conferências foi aberta por Maurice Quentin, “presidente do Conselho Municipal de Paris” entre junho de 1924 e maio de 1925, que proferiu a palestra intitulada: “O cinema, um documento histórico” (*idem*, p. 82). Enfim, educação, ciência, indústria e história conferem ao cinema essa dimensão complementar e, ao mesmo tempo, vista como necessária e integrante do fenômeno cultural.

No que diz respeito à participação dos cineastas ligados à vanguarda artística do período, como L’Herbier e Dulac, deve ser ressaltado que sua presença pode ser pensada a partir, em primeiro lugar, da união proposta entre arte e indústria, tema da própria Exposição de 1925, como indicamos acima. O cinema, invenção da vida moderna, expressaria plenamente essa simbiose. Por isso, esteve presente em todas as classes, em todas as seções, pois, como o próprio relatório oficial afirmava, “sente-se sua influência secreta na arquitetura, nos adereços, na arte da rua, nos tecidos, no cartaz. Ele está na base desse novo estilo que começamos a batizar ‘Exposição de Artes Decorativas’²⁶⁶.

Por outro lado, poderíamos nos interrogar sobre essa presença, dado o caráter dissonante de seus filmes. Cabe resgatar aqui novamente a conferência dada por Marcel Magne a propósito do que viu nos diversos stands e mostras, pois eles nos auxiliam a compreender o destaque conferido pelos organizadores da Exposição aos cineastas franceses ligados à vanguarda artística. Cabe resgatar aqui novamente a conferência dada por Marcel Magne a propósito do que encontrou em diversos estandes e mostras:

Os artistas e os industriais parisienses, em tudo o que eles apresentam, dão uma impressão da imaginação, do imprevisto, do qual é impossível não ser tocado, e esta

²⁶⁶ France. Ministère du Commerce, de l’Industrie, des Postes et des Télégraphes, *op. cit.*, p. 73. No que diz respeito à participação soviética, esse discurso que procurava conciliar arte e indústria se casava plenamente com o projeto construtivista. Como encontramos em seu catálogo, o esforço em seu pavilhão era para que sua “indústria artística” pudesse “se misturar aos menores gestos do homem, para que ela armazene o sopro dos menores passos, para que ela se manifeste nos menores detalhes do ordinário”. Como princípio, estabelecia-se que “todo trabalho deve se tornar libertador, inspirador e criador; é preciso que caiam as barreiras que separam a arte da profissão, é preciso, de fato, que a vida como um todo se torne uma arte, que o homem construtor e o homem artista se confundam inseparavelmente”. (Cf. P. Kogan, Préface, In: **Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Section de l’U.R.S.S.** L’art décoratif et industriel de l’U.R.S.S. Moscou: Édition de la comite de la section de l’U.R.S.S., 1925, pp. 11 – 12).

imaginação, este imprevisto são, em geral, cheios de predileção pela pesquisa formal como pela harmonia colorida: os volumes abrigam superfícies simples dando aos seus encontros linhas apuradas, belas matérias colocadas em destaque, características do gosto parisiense²⁶⁷.

Tratava-se de valorizar o novo, afirmar o nacional e “dar livre carreira às ambições artísticas que se afirmavam com uma amplitude cada vez mais acentuada e que proclamavam todas as sociedades de arte aplicada”, como nos diz Paul Vitry²⁶⁸. Assim, é possível entender a assimilação oficial de filmes que, à sua maneira, demonstravam o esforço de “se afastar de todo pastiche e de todo compromisso com os estilos antigos, que, como qualquer negócio e disfarçada sob a cor da retrospectiva, recoloca em cena a velharia e o *bric à brac*”²⁶⁹.

L’Inhumaine, de L’Herbier, produzido em 1923, estreou em dezembro do ano seguinte, alguns meses antes, portanto, da abertura da Exposição de 1925. Foi um dos filmes exibidos no decorrer do evento, tendo suas fotos de cena ornamentado as paredes da seção devotada ao cinema²⁷⁰. Tinha “por objetivo fortalecer a arte contemporânea francesa na América” e foi concebido “como um resumo, uma síntese, uma amostragem de *savoir-faire*, de técnicas e da estética *Art déco*”²⁷¹. Para chegar à obra de arte total, trabalharam nos cenários, Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara, Fernand Léger e Mallet-Stevens, responsável pelas edificações visíveis no filme²⁷². À música de Darius Milhaud é associada ao final uma montagem ultrarrápida. Como afirma Marionone, **L’Inhumaine** é um “filme *Art déco* por excelência” e “traz nele a inspiração da futura exposição de 1925”²⁷³.

Não à toa este filme foi um dos escolhidos para representar o cinema moderno francês em detrimento de obras mais agressivas, como **Ballet Mécanique** (1924), de

²⁶⁷ Marcel Magne, *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁸ Paul Vitry, L’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes – Introduction, In : Guillaume Janneau e Luc Benoist, **L’Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes**, Paris : Publications de “Beaux-Arts”, 1925, p. 6.

²⁶⁹ *Idem, ibidem*. Paul Vitry não está se referindo ao cinema em seu texto, mas suas palavras, aplicadas ao espírito geral da exposição, servem também ao nosso objeto.

²⁷⁰ Em mostra ocorrida em 2015 na *Cité de l’architecture et du patrimoine* (Paris) dedicada à *Art Déco*, o filme foi projetado no interior do espaço expositivo ao lado de diversos objetos dedicados a lembrar o estilo em 1925, como tive oportunidade de ver (BRÉON, Emmanuel; RIVOIRARD, Philippe (dirs). **1925. Quand l’Art Déco séduit le monde**. Paris: Éditions Norma e Cité de l’architecture et du patrimoine, 2013)

²⁷¹ Isabelle Marionone, *op. cit.*, p. 70.

²⁷² Mallet-Stevens havia, na referida exposição ocorrida no Musée Galliera, se ocupado da arquitetura dos cinemas. Para ele, “de todas as construções que são edificadas em nossos dias, uma sala de cinema é a que deve apresentar a característica a mais moderna” (*Apud* Isabelle Marionone, *op. cit.*, p. 68). Em sintonia com o discurso das vanguardas artísticas da época, recuperava um conceito caro aos seus pensadores, o da fotogenia, para afirmar, em outro momento, que “a arquitetura moderna (...) é essencialmente fotogênica” (Cf. France. Ministère du Commerce, de l’Industrie, des Postes et des Télégraphes, *op. cit.*, p. 78).

²⁷³ Isabelle Marionone, *op. cit.*, p. 70.

Léger. No trabalho de L'Herbier, os objetos de cena e cenários dialogam com o universo *Art Déco* acima mencionado. Por outro lado, o filme é um escancarado melodrama, bem tradicional no que diz respeito a enredo e atuação das personagens. Sua sinopse reforça essa filiação ao gênero: assistimos a história de uma diva, Claire Lescot, interpretada pela cantora e atriz Georgette Leblanc, rodeada por um sem-número de pretendentes. Um deles, desgostoso e ressentido com o fato de ser preterido por um jovem cientista, planeja sua vingança: envia-lhe flores e, no meio delas, uma serpente venenosa. Picada e ferida mortalmente, ela é levada ao laboratório de seu amado, que consegue ressuscitá-la após submetê-la aos efeitos de sua poderosa máquina. Nada mais folhetinesco, portanto.

Todavia, o momento catártico, que é o da ressurreição da amada, é trabalhado de forma a salientar os efeitos visuais: luzes são lançadas e se alternam sobre o cenário, o cientista e seus ajudantes; planos de pêndulos e de maquinarias se sobrepõem; velozes movimentos de câmera acentuam o ritmo acelerado da montagem; planos curtos que apresentam ou detalhes das personagens ou dos equipamentos; imagens que não podem ser ligadas a nenhum objeto de cena e/ou ator. Tudo dirigido no sentido de reforçar o caráter abstrato das imagens, salientando o que está escrito no letreiro: “como em uma sinfonia do trabalho”.

Ao final desta sequência, Lescot revive, e o jovem cientista declara o seu amor por ela e pela humanidade. Melodrama, *art déco* e experimentação convivem de forma exemplar nessa obra que tão bem expressou o princípio norteador da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*: a convivência entre tradição e modernidade.

No tocante à cinematografia estrangeira, Suécia, Itália, Grã-Bretanha e Dinamarca²⁷⁴, países ou com indústrias cinematográficas consolidadas ou com uma filmografia de referência para o momento, não enviaram seus aparelhos ou seus filmes para a exposição. Além da França, apenas a URSS participou da “exposição da cinematografia”. A cinematografia russa estava “representada por quadros extraídos de diferentes filmes, notadamente **Palais & Citadelle**, **D'une Étincelle naît la Flamme**, dirigido por Bassalygo, **Le Minaret de la Mort**, **A Greve**, realizado por Eigenstein (sic), **Aelita**, de Protazanov”²⁷⁵.

²⁷⁴ Devemos lembrar que Alemanha e Estados Unidos não participaram da Exposição.

²⁷⁵ Há também a referência à participação de Kino-Glaz, de Dziga Vertov. Os títulos estão em francês no original e optei por traduzir apenas os que pude identificar (Cf. **Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes**. Section de l'U.R.S.S. Académie des sciences de l'art, *op. cit.*, p. 73).

O quadro de premiações procurou atender à diversidade acima mencionada. L’Herbier e Dulac, por exemplo, receberam diplomas de honra. Mesmo considerando que uma premiação deste tipo procurava também atender à diplomacia, não deixa de ser curioso que Eisenstein figure nesta lista por ter recebido uma medalha de ouro ²⁷⁶.

Esta premiação, porém, não significava que o cinema ocupasse para a União Soviética o papel de principal embaixador. Estavam à frente a literatura, e, como vimos, o teatro construtivista, as artes gráficas e a arquitetura, principalmente, na tarefa de “auxiliar a tornar a URSS conhecida” ²⁷⁷.

Apesar do percurso acima traçado, certos setores ficaram insatisfeitos com o lugar ocupado pelo cinema, considerado modesto e tímido ²⁷⁸, uma “localização minúscula”. Havia a expectativa de que um palácio dedicado ao cinema fosse construído, pavilhão a ser idealizado por Mallet-Stevens ²⁷⁹.

Por outro lado, entendia-se que o cinema deveria constar da ‘nomenclatura oficial das diversas indústrias representadas’ na Exposição ²⁸⁰. De acordo com um articulista, o novo meio de comunicação

merecia um pavilhão como o do Livro, o da Móvelia ou o da Imprensa, pois não é ele o feixe luminoso no qual colaboram o Pensamento, o Artista e o Artesão? Não é ele a vivaz e constante imagem de tudo aquilo que nos circundou ou nos circunda e que toca nas diversas manifestações do Espírito e da mão de obra do Homem que se teve o prazer de agrupar nesta exposição?

281

Mereceria, enfim, ser entendido “como grande difusor do Pensamento universal” ²⁸². Tais demandas somente foram atendidas plenamente em 1937, com a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*, momento em que as disputas simbólicas já não serão mais restritas ao espaço expositivo, ganhando terreno o conflito

²⁷⁶ A lista completa dos prêmios da classe em que se encontrava o cinema pode ser consultada em **Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes**. Paris 1925. Liste des récompenses, Paris: Impr. des journaux officiels, 1926, p. 71 e ss.

²⁷⁷ Título parcial do texto de O. D. Kameneff, L’Exposition de Paris doit aider à faire connaître l’U.R.S.S., In: **L’art décoratif et industriel de l’U.R.S.S.**, Moscou : Édition de la comite de la section de l’U.R.S.S., 1925, p. 9 – 14. Neste livro de quase cem páginas, em que encontramos textos de figuras importantes da intelectualidade russa, como Anatoly Lunatcharsky, então à frente da Instrução Pública de seu país, nenhuma referência há ao cinema.

²⁷⁸ A expressão que encontramos no relatório oficial a respeito desta participação foi “tão timidamente representada no Grand Palais” (Cf. France. Ministère du Commerce, de l’Industrie, des Postes et des Télégraphes, *op. cit.*, p. 73).

²⁷⁹ Isabelle Marionone, *op. cit.*, p. 72.

²⁸⁰ Pierrette, Le Cinéma a l’Exposition des Arts Décoratifs, **Journal illustré des arts décoratifs et industriels modernes Exposition internationale de 1925**, n. 4, 1^{er} Juillet 1925, página não numerada.

²⁸¹ *Idem, ibidem.*

²⁸² *Idem, ibidem.*

bélico que levará o mundo ao abismo. Antes de examiná-la, abordarei a participação do cinema em duas exposições coloniais francesas, uma destinada a celebrar o centenário da conquista da Argélia, e outra dedicada a reforçar os laços de domínio com as suas possessões.

Capítulo 4. Cinema e Exposições Coloniais: *Le Bled* (Jean Renoir, 1929) e seu horizonte histórico²⁸³

Na década de 1920 se consolidaram as relações entre o cinema e as exposições coloniais, instâncias de comunicação e celebração que participaram do esforço conjunto de construção de um discurso que justificasse a atuação dos países imperialistas nas áreas que foram, desde o século XIX, anexadas ou incorporadas à sua influência e domínio. Na França, em particular, esta convergência se expressou em *Le Bled* (1929), de Jean Renoir, longa metragem de ficção silencioso encomendado para a *Exposition du Centenaire de la Conquête de l'Algérie, 1830-1930*, ocorrida na França e na Argélia em 1930. O “filme do centenário”, como o projeto foi noticiado em 1928, foi produzido pela Société des Grands Films Historiques (SGFH) e contou com apoio e recursos das associações que estavam envolvidas com este evento celebrativo.

Le Bled integrou e reforçou, portanto, o gênero que no cinema francês se dedicava ao enaltecimento da ação colonial²⁸⁴. Ao mesmo tempo, procurou fortalecer a ligação simbólica entre o passado e o presente, como vemos em uma de suas cenas mais emblemáticas. Nela, a reconstituição do desembarque das tropas francesas em solo argelino é sobreposta ao plano em que vemos o colono enriquecido discorrer para seu sobrinho sobre o verdadeiro sentido da presença francesa, “transformando os primeiros conquistadores de Carlos X em valorosos protagonistas das qualidades do país por meio da representação das terras cultivadas por hordas de tratores!”²⁸⁵.

Esta sequência mostra o quanto *Le Bled* estava afinado ao sentido maior da propaganda colonial, difundindo os chamados valores ‘civilizatórios’ às gerações mais jovens. André Tardieu, Ministro do Interior e presidente do Comitê de propaganda do Centenário da Argélia, em 1929, ponderava: “Os franceses são, infelizmente, muito pouco informados sobre o nosso império colonial. Eles ignoram com muita frequência o

²⁸³ Neste capítulo utilize o artigo Cinema and Colonial Exhibitions: *Le Bled* (Jean Renoir, 1929) and Its Historical Horizon. *Cinergie – Il cinema e le altre arti*. n. 17, p. 7 – 17, julho 2020. Disponível em <https://cinergie.unibo.it/article/view/11270/11266>, acesso: 30/07/2022. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/11270>

²⁸⁴ Sobre o assunto ver BOULANGER, Pierre. *Le cinéma colonial : de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*. Paris : Seghers, 1975.

²⁸⁵ BARLET, Olivier and BLANCHARD, Pascal. Rêver: l'impossible tentation du cinéma colonial. In : BLANCHARD, Pascal e LEMAIRE, Sandrine (eds.). *Culture coloniale 1871-1931*, Paris: Autrement, 2002, p. 119.

que devemos [às colônias] de potência material e de força moral”²⁸⁶. Era preciso, poderíamos complementar, ver para conhecer, como discutimos no capítulo 1.

A análise que propomos neste artigo não tem por finalidade condenar²⁸⁷ ou de reavaliar **Le Bled**, para, neste caso, harmonizá-lo com sua obra posterior e mais reconhecida, como já fizeram Barry Nevin²⁸⁸, mas de pensá-lo dentro do projeto ideológico ao qual estava vinculado. Trata-se de avaliar o quanto há de adesão e de distanciamento do filme em relação às demandas do Estado e dimensionar os pontos de tensão com o seu contexto histórico mais imediato.

No horizonte deste trabalho de Renoir estava a *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d’Outre-Mer*, ocorrida na França em 1931, e idealizada em 1927 para coroar este percurso dedicado à monumentalização da experiência colonial²⁸⁹. Dentro de uma perspectiva de valorização de seu pretendido lugar de primazia no concerto geral das nações, o cinema teve papel decisivo na construção e no reforço de um imaginário voltado a afirmar o papel da França como nação civilizadora. Recuperando as contradições presentes nestas ações, pretendemos situar historicamente tanto as exposições quanto o cinema, pensando-os de forma articulada.

4.1. **Le Bled, um filme para o centenário?**

Na transição do cinema silencioso para o sonoro Renoir havia dirigido duas produções para a SGFH - o drama histórico **Le Tournoi dans la Cité** (1928) e o filme colonial **Le Bled** (1929) -, além de seu primeiro filme sonoro, a comédia **On purgé Bébé** (1931). São trabalhos que não foram incorporados, nem pelo diretor, nem pela tradição historiográfica e crítica de sua obra, como referências para entender o estilo e a visão de mundo do cineasta. O período anterior é tido como momento de aprendizagem e

²⁸⁶ **Cahiers du centenaire de l’Algérie** : cartés index, glossaire, documents annexes, rapport général. v. XII. Paris : Publications du Comité national métropolitain du centenaire de l’Algérie, 1930, p. 53.

²⁸⁷ O comentário de apresentação ao filme no livro que reúne críticas e entrevistas de Renoir é demolidor: “**Le Bled** é um ato de cumplicidade frívola. (...) Tudo é péssimo” (**Jean Renoir**. Lyon : Société d’études, de recherches et de documentation cinématographique (Impr. Molière). Collection Premier plan ; n. 22-24, 1962, p. 96).

²⁸⁸ NEVIN, Barry. ‘What we have done is shameful’: interrogating the relationship between France and its *Algérie* in Jean Renoir’s **Le Bled** (1929). **Studies in French cinema**, 16, (1): 1 – 18, 2016. <http://dx.doi.org/10.1080/14715880.2016.1138722>.

²⁸⁹ Ministère des colonies. **Exposition coloniale internationale de Paris**. 1931. T. I: Conception et organisation. Paris : Imprimerie nationale, 1932, p. 105. Não à toa Catherine Hodeir e Michel Pierre se referem à *Exposition du Centenaire* como um “magnífico prelúdio à Exposição de Vincennes” (**L’exposition coloniale**. Bruxelles ; [Paris]: Éd. Complexe, 1991, p. 29).

experimentação, tal como **La Fille de l'Eau** (1924) expressa, e de sua adesão à estética que lhe era mais cara, sendo **Nana** (1926) uma resposta do diretor à fascinação provocada por **Foolish Wives** (1922), de Eric von Stroheim. Ao mesmo tempo, pouco contribuiriam para compreender o período que verdadeiramente importou em sua trajetória. Como se sabe, Renoir é conhecido pelos trabalhos feitos nos anos 1930, como a imensa fortuna crítica em torno de **La Grande Illusion** (A Grande ilusão, 1937) e **La Règle du Jeu** (A Regra do Jogo, 1939) atestam²⁹⁰. Meu objetivo, como já foi frisado, não é o de pensar esteticamente **Le Bled** com o intuito de reconstituir este liame entre os dois momentos de Renoir, progresso e ulterior, valorizando nele elementos de estilo que pudessem recolocar o filme dentro de uma trajetória mais coesa²⁹¹.

Le Bled se situa, então, neste pequeno conjunto de filmes vistos pelos historiadores e críticos como parte de um grande hiato em sua carreira. Marcados pelos grandes orçamentos²⁹², pela aceitação das estratégias de comunicação impostas pelo cinema de estúdio, em momento em que o cineasta buscava afirmação e reconhecimento, estas produções pertencem aos gêneros cinematográficos em voga, como o filme histórico, a comédia romântica e, para o que nos interessa, o cinema colonial.

O vínculo com as comemorações do centenário da conquista da Argélia cooperou sobremaneira para que o silêncio em torno de **Le Bled** aumentasse, contribuindo para este esquecimento o próprio diretor. Como nos diz Antoine de Baecque: “Nunca se vê **Le Bled**, jamais se fala dele, e raramente eu li sobre este filme algo a mais do que a menção à sua data de filmagem (1929) ou o gênero que ele ilustra: ‘aventura colonial’. O próprio Jean Renoir, em **Ma Vie et mes films**, não lhe dedica mesmo uma palavra (...)”²⁹³. Se Renoir não incluiu **Le Bled** em seu legado, isso se deveu ao fato de considerá-lo do ponto de vista ideológico distante de sua filmografia da década de 1930, quando, próximo do *Front Populaire*, realizou com apoio do Partido Comunista Francês **La Vie est à Nous**

²⁹⁰ Em https://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/re noir/rubrique/sur_son_oeuvre.htm, acesso em 27/05/2022, é possível encontrar uma lista exaustiva de trabalhos sobre o diretor e seus filmes.

²⁹¹ Nevin, *op. cit.*, realiza este trabalho de conexão de **Le Bled** à filmografia posterior, valorizando a presença da profundidade de campo na enunciação de possíveis ambiguidades trazidas pelo filme de 1929.

²⁹² Paul Saffar informa, em janeiro de 1929, momento em que **Le Bled** estava sendo filmado na Argélia, que “a realização deste filme custará certamente alguns milhões” (Jean Renoir tourne **Le Film du Centenaire**, *Cinémagazine*, n. 2, 11 jan. 1929, p. 72). Jacques Cantier, que teve acesso à documentação produzida sobre a *Exposition du Centenaire*, acredita que o filme consumiu boa parte dos recursos destinados à propaganda do evento (**Le Bled** de Jean Renoir: une mise en scène de la terre algérienne à l’heure du centenaire de la conquête. *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 76, juil. 2004, p. 55).

²⁹³ **Le Bled**. *Cahiers du Cinéma*. n. 482, juil.- aout 1994, p. 50.

(1936), e com produção da Confédération Générale du Travail (CGT), **La Marseillaise** (1937)²⁹⁴.

Durante as filmagens na Argélia, entre dezembro de 1928 e março de 1929²⁹⁵, os títulos inicialmente atribuídos a este projeto reforçavam a dimensão política comprometida com a agenda colonial do governo francês. Em dezembro de 1928, era divulgado com o nome de **La prise d'Alger**²⁹⁶, título que evoca a cena da ação militar de 1830 acima comentada, sequência muito associada a **Le Bled**. Outro título atribuído ao projeto evidencia ainda mais o viés ideológico pretendido. André Sarrouy, correspondente de **Cinémonde** na Argélia, o denomina, como já vimos em algumas referências, **Film du Centenaire**²⁹⁷.

O projeto foi pensado, como estes títulos iniciais já apontavam, para “preparar as festas do Centenário da conquista da Argélia”²⁹⁸. Em 1927, o Conselho Superior do Centenário havia acolhido a proposta de Henry Dupuy-Mazel, diretor da SGFH, e um dos roteiristas de **Le Bled**, de realizar um “filme sobre a Argélia que fizesse com que as pessoas tivessem vontade de conhecer este país”²⁹⁹. Renoir contou, durante as filmagens, com todo suporte e apoio do governo argelino e de suas administrações locais para sua realização³⁰⁰.

As expectativas em torno do filme eram altas, como revela reportagem de André Sarrouy publicada em **Cinémonde** de 13 de dezembro de 1928. Tratava-se de um projeto há muito demandado pelos franceses estabelecidos na Argélia. De acordo com o crítico, finalmente seria realizado o filme idealizado para “celebrar nas telas do mundo inteiro a obra magnífica realizada aqui pelos colonos vindos da França, e [revelar] enfim aos olhos impressionados dos estrangeiros a verdadeira face de nosso belo país” (p. 156).

Na mesma época Sarrouy entrevista o governador geral da Argélia, Pierre Bordes, personagem decisiva para a realização da *Exposition du Centenaire*³⁰¹. Como muitos em sua época, Bordes defende o uso do cinema como propaganda, principalmente turística.

²⁹⁴ Para Giorgio De Vincenti, **Le Bled** é obra “em clara contradição com o pensamento e os ideais de Jean Renoir” (*apud* QUINTANA, Ángel. **Jean Renoir**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988, p. 62).

²⁹⁵ Ver SARROUY, André. Alger ... en regardant tourner le **Film du Centenaire**, **Cinémonde**, n. 8, 13 déc. 1928, p. 156, e SARROUY, André. Alger **Cinémonde**, n. 24, 4 avr. 1929, p. 434.

²⁹⁶ GRONDA, F. Diana Hart s'en va. **Pour Vous**, n. 4, 13 déc. 1928, p. 10.

²⁹⁷ Alger ... en regardant tourner le **Film du Centenaire**, **Cinémonde**, n. 8, 13 déc., 1928, p. 156. Em fevereiro o filme passa a se chamar **Le Bled**, por decisão dos roteiristas, como nos informa Paul Saffar, **Cinémagazine** à Alger, **Cinémagazine**, n. 8, 22 fév. 1929, p. 32.

²⁹⁸ SAFFAR, Paul, Nouvelles d'Alger. **La Cinématographie française**, n. 529, 22 déc. 1928, p. 125.

²⁹⁹ CANTIER, Jacques, *op. cit.*, p. 49.

³⁰⁰ SAFFAR, Paul, Nouvelles d'Alger. **La Cinématographie française**, n. 529, 22 déc. 1928, p. 125.

³⁰¹ Ver CANTIER, Jacques, *op. cit.*

Seu desejo é “que todos os dias, nas principais cidades da França e do exterior, seja exibido um filme que evoque a paisagem da Argélia”³⁰².

Esta dimensão turística a ser valorizada pelo filme é evocada também por Paul Saffar³⁰³. A expectativa, em janeiro de 1929, era de que o filme tivesse “por objetivo fazer com que o mundo inteiro conhecesse todas as atividades da Argélia, assim como a beleza de seus sítios” (p. 72). **Le Bled** atenderia esta demanda sendo filmado “nos principais centros turísticos e comerciais”, constituindo-se assim em um “formidável instrumento de publicidade e propaganda para trazer um grande número turistas para as festas, principalmente” (p. 72)³⁰⁴. De acordo com Saffar, Renoir percorreu estes lugares, pois menciona que o diretor “filmou numerosas cenas importantes no terminal marítimo, nos jardins de Bardo, na planície de Mitidja, nos elevadores das avenidas République e Carnot, em Boufarik e em fazenda modelo à Staouéli” (p. 73). Neste percurso, Renoir terminaria as filmagens no sul da Argélia, “onde devem ser realizadas importantes cenas árabes e do deserto” (p. 74).

A expectativa de um filme com tal vocação “turística”, alinhado à vontade expressa de mostrar os progressos econômicos obtidos pela ação de seus colonos, poderia ser atendida mais facilmente se a intenção fosse a de realizar um documentário de viagem. Neste gênero, conhecido como *travelogue*, bastante difundido na história do cinema e muito presente no cinema colonial, o deslocamento de uma região a outra propiciaria o registro do que se considera peculiar e típico. **La croisière noire** (1925), de Léon Poirier, exibido com bastante repercussão na *Exposition Coloniale* de 1931, é um dos exemplos que provavelmente os críticos e os dirigentes estatais tinham em mente quando enunciavam suas expectativas para o filme do centenário.

Porém, em um projeto ficcional, as dificuldades provavelmente seriam maiores para conciliar os entrecos amorosos ao *travelogue*, a concessão aos gêneros cinematográficos às demandas pela representação da modernidade pretendida. Vejamos em que medida **Le Bled** responde a estas questões.

Le Bled conta a história de Pierre Hoffer, que viaja à Argélia para pedir um empréstimo a seu tio, Christian, rico fazendeiro. No mesmo navio está Claudie Duvernet,

³⁰² SARROUY, André. M. Pierre Bordes. Gouverneur Général de l’Algérie. Cinéphile fervent, dit à **Cinémonde**, **Cinémonde**, n. 9, 20 déc. 1928, p. 179.

³⁰³ SAFFAR, Paul. Jean Renoir tourne **Le Film du Centenaire**, **Cinémagazine**, n. 2, 11 jan. 1929, p. 72.

³⁰⁴ O incentivo ao turismo era um dos aspectos importantes do projeto da *Exposition du Centenaire* (Cf. OULEBSIR, Nabila. **Les usages du patrimoine**. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830 – 1930). Paris : Éditions de Maison des sciences de l’homme, 2004, p. 274).

que também tem negócios a resolver na colônia: seu tio faleceu e o testamento lhe reserva uma bela herança. Os dois se esbarram em uma escadaria de acesso ao convés, apaixonando-se imediatamente, dentro do chavão “amor à primeira vista”. Seus destinos se separam momentaneamente, mas o destino os colocará frente a frente mais de uma vez.

Depois de ser hospedado em Argel por Zoubir, seu antigo companheiro de regimento, Pierre parte em direção ao interior, rumo à fazenda de seu tio. Após mostrar ao seu sobrinho que tudo foi conseguido com muito trabalho e esforço, dedicação que também foi a dos ‘pais fundadores’ (e neste momento temos a reencenação do desembarque das tropas francesas), Christian lhe impõe uma condição para emprestar o dinheiro: permanecer seis meses trabalhando em suas terras.

Claudie, por sua vez, enfrenta a oposição de seus primos, Diane e Manuel, que foram deserdados pelo tio e estão interessados em lhe tomar a fortuna. Após o destino propiciar mais um encontro com Pierre e as juras de amor serem confirmadas, novas dificuldades se apresentam ao jovem casal: Christian se opõe firmemente à união dos dois, pois imagina que o sobrinho partirá da Argélia assim que se casar.

Zoubir intermediará um encontro das duas famílias em sua fazenda localizada no interior a fim de buscar a conciliação. Programa uma atividade considerada típica: a caça à gazela. Enquanto todos se ocupam em perseguir o pequeno animal, os primos de Claudie lhe preparam uma armadilha e a sequestram. Ao perceber o golpe, Pierre parte no encalço de Manuel e Claudie, em perseguição pelo deserto que mobiliza carros, cavalos e, por último, camelos. Pierre derrota seu oponente, com a ajuda dos argelinos que lhe acompanham na empreitada, e toma Claudie em seus braços. Ao final, casam-se e se estabelecem na colônia, com a benção de Christian.

Como se percebe pela sinopse, estamos diante de uma história romântica que tem como pano de fundo a paisagem da colônia (a cidade, a fazenda, o deserto, dentro outros cenários). Tendo em vista as expectativas acima enunciadas, um primeiro aspecto a ser notado no filme diz respeito à dimensão documental de **Le Bled**.

Antes de entrarmos na história propriamente dita, um intertítulo nos avisa que o país não pode ser reduzido ao pitoresco dos desertos, caravanas e camelos. As imagens que vemos a seguir correspondem justamente ao que se quer evitar: o deserto, a mesquita, homens preparando seus alimentos na rua, o deslocamento de pessoas por uma cidade de feição simples, danças executadas por mulheres e ruínas romanas³⁰⁵. O segundo

³⁰⁵ O passado romano era valorizado, pois entendia-se que a chegada dos árabes havia interrompido o fluxo civilizatório, retomado em 1830 com a invasão francesa (OULEBSIR, Nabila, *op. cit.*, p. 282 – 287).

intertítulo chama nossa atenção para o fato de que estamos diante de um país de “prodigiosa” atividade industrial e comercial, e os planos que seguem procuram atestar esta informação, com imagens de estradas sendo abertas, para, por fim, o último intertítulo nos dizer que há também “uma incomparável riqueza agrícola”, com especial destaque para as vinícolas. Apresentação feita das atividades econômicas, vemos Argel do ponto de vista francês, ou seja, de quem chega de Marseille rumo ao porto, como será o caso do casal que em poucos momentos se encontrará na embarcação.

Estas imagens iniciais, provavelmente retiradas de reportagens cinematográficas, contemplariam parte da demanda. Como pequenos cartões postais endereçados aos espectadores³⁰⁶, situam o drama em um espaço caracterizado como moderno, pleno de potencialidades a serem exploradas.

Porém, os desdobramentos da história, como vimos, não ocorreram em Argel, mas no interior do território. Será na fazenda que Pierre será confrontado pelo tio, Christian, inconformado com o jeito citadino/parisiense do sobrinho. Um dos momentos em que este desencontro se evidencia é no primeiro jantar em família. Pierre desce de seu quarto vestindo um smoking e, ao chegar na sala, vê Christian cercado pelos seus empregados, em mesa comunitária, portando-se da mesma forma que seus camponeses. Esta simplicidade da vida no campo, aliada ao valor do trabalho, será apreendido pelo moço da cidade, que se converte³⁰⁷. Ao final, quando da celebração de seu noivado, é ele que desce de seu quarto em direção à sala vestido como trabalhador, destoando do tio e demais convidados, trajados a rigor. A passagem do citadino ao colono, no entanto, ocorre mais em função das dificuldades em se unir à Claudie – primeiro a rejeição do tio; depois o sequestro de Manuel – do que propriamente em função do reconhecimento do valor do trabalho árduo no campo. Como observa Louis Delaprée, “o amor, como você pode imaginar, colabora brilhantemente nesta conversão”³⁰⁸.

Se não é o trabalho o fator decisivo deste convertimento, também não será na moderna Argélia, fruto do pretendido labor francês, que o desenlace da história alcançará o seu final feliz. É no sul da Argélia que Claudie se diverte com o domador de falcões, personagem que será responsável por retardar o avanço de Manuel, permitindo que Pierre

³⁰⁶ Nabila Oulebsir, *op. cit.*, p. 262 afirma que “centenas de cartões postais (...) mostrando a diversidade das paisagens” argelinas foram distribuídas por ocasião da *Exposition du Centenaire*.

³⁰⁷ Esta conversão foi percebida pela crítica à época, como podemos ver em SOUILLAC, Paul. Les présentations de Mappemonde Films, **Cinéopse**, n. 120, 1 août 1929, p. 705.

³⁰⁸ L'écran vous offrira bientôt. **Le Bled** (film français). **Pour Vous**, n. 26, 16 mai 1929, p. 6.

o alcance. É neste interior que participaremos da caça à gazela, e na imensidão do deserto, imagem que retoma o primeiro plano do filme, que acompanharemos a perseguição final.

Esta valorização da paisagem pitoresca e exótica como palco para o desenlace da história e o ritmo frenético de sua montagem fizeram com fossem estabelecidas comparações com “as perseguições de cowboys dos filmes americanos”³⁰⁹, fator provavelmente tido como desviante em relação ao projeto, como veremos.

Apesar de sua identidade temática aos valores defendidos pela *Exposition du Centenaire*, como apontou Jacques Cantier (2004: 51)³¹⁰, **Le Bled** não atendeu plenamente à demanda estabelecida pelo projeto, como se percebe pela reação da crítica e pelo acolhimento do filme nos espaços expositivos ligados à colonização.

André Sarrouy publica em outubro de 1929 artigo com o emblemático título “É preciso realizar o filme do Centenário”³¹¹. A ideia de que o “filme do Centenário” não foi realizado, e a falta de referência a **Le Bled** indicam que o projeto não foi atendido e que o diretor não conseguiu construir o monumento cinematográfico desejado³¹².

Neste artigo, Sarrouy sempre se refere a um filme futuro, a ser feito. Ao discorrer sobre quais imagens e temas este projeto deveria conter, percebemos nitidamente a crítica a **Le Bled**. Para ele, deveria ser

limpo, sincero, bonito, que nos mostraria algo além de um galope de gazela pequena sendo perseguida, (...), areia - e mais areia! - palmeiras, camelos (obviamente ...), tentativas de assalto em pleno deserto e colonos cuja feição lembra a de comerciantes de amendoim que vêm oferecer seus serviços no terraço dos cafés (p. 945)

Seu alvo, apesar de não o mencionar, é **Le Bled**. Subentende-se que Renoir optou pelo exotismo e folclorização.

A menção ao *western* acima deve ser retida, pois Renoir, em 1924, já havia proposto que o cinema colonial francês se aproximasse do gênero considerado norte-americano por excelência. Para o diretor, que havia terminado seu primeiro longa-metragem, **La Fille de l'Eau**, o caminho a ser seguido seria o dos Estados Unidos,

³⁰⁹ *Idem, ibidem.*

³¹⁰ Cantier chega a levantar a hipótese de que os roteiristas do filme, Henri Dupuy-Mazel e André Jaeger-Schmidt, “beneficiaram-se do auxílio, ou pelo menos da documentação do Escritório de Imprensa encarregado de comandar da Argélia a campanha do Centenário” (*op. cit.*, p. 51).

³¹¹ SARROUY, André. Il faut réaliser le film du Centenaire. **Cinémonde**, n. 54, 31 oct. 1929, p. 945.

³¹² Da primeira vez que Sarrouy se referiu ao projeto, na revista **Cinémonde** em 13 de dezembro de 1928 (ver artigo citado acima) sua esperança era de que o filme fosse “a epopeia visual da África do Norte, monumento futuro da cinematografia francesa” (p. 156).

onde souberam criar um modelo de filmes que se popularizou no mundo inteiro: o *western*. Não seria possível realizar na França filmes coloniais exportados fora de suas fronteiras? A metrópole e nossos diretores poderiam situar a ação de obras dramáticas e sentimentais no Marrocos, na Tunísia ou na Argélia³¹³.

Ao apostar, talvez, em uma renovação do gênero, modernizá-lo, aliando o cinema colonial ao *western*, Renoir se afastou do tom pretendido pelos responsáveis pelo projeto, que idealizavam o cartão postal com registros de cenas de progresso econômico, como a pequena introdução de **Le Bled** talvez induzisse o espectador a acreditar.

Mesmo a sequência do desembarque das tropas francesas em 1830, cena que contou com cerca de 200 figurantes³¹⁴, sinal de empenho na reconstituição e do investimento de recursos nesta produção, não foi suficiente para colaborar com a idealizada monumentalização do filme. Se *a posteriori* esta passagem foi vista como exemplo de submissão ideológica ao ideário colonial, à época ela também não passou ilesa, recebendo comentários negativos³¹⁵. Alguns, como Didier Daix, viram nestas imagens o momento de concessão do realizador à encomenda, “um pretexto para afirmar que *Le Bled* é feito para comemorar o centenário da conquista da Argélia”³¹⁶.

Dadas as reações, seria difícil imaginar o seu aproveitamento nas festividades referentes à celebração da invasão francesa na Argélia, evento que também recorreu ao cinema como forma de publicidade e propaganda, como veremos.

4.2. *Exposition du Centenaire de la Conquête de l'Algérie, 1830-1930* e o cinema educativo

A *Exposition du Centenaire de la Conquête de l'Algérie, 1830-1930*, com atividades ocorridas tanto na colônia quanto na França de janeiro a junho de 1930, seguiu a orientação dada às exposições coloniais da época: celebrar a chegada do invasor como ação civilizatória, marco zero de nova etapa histórica da região invadida.

Nabila Oulebsir detalha as iniciativas tomadas para celebrar a efeméride, festa política destinada a reafirmar a legitimidade da presença francesa na Argélia. Por isso,

³¹³ *Apud* QUINTANA, Ángel, *op. cit.*, p. 63.

³¹⁴ SARROUY, André. Alger ... **Cinéma**, n. 13, 17 jan. 1929, p 255.

³¹⁵ Quando o filme foi lançado, em maio de 1929, a crítica o recebeu sem muito entusiasmo, como pode ser verificado pelas menções já comentadas neste artigo. Apesar de não dito, contribuiu para a frieza com a qual **Le Bled** foi avaliado o fato de nos encontrarmos em um momento marcado pelo fim do cinema silencioso. **Hallelujah** (1929), primeiro filme sonoro de King Vidor, estava sendo exibido nos cinemas de Paris, causando boa impressão nas revistas especializadas.

³¹⁶ L'écran vous offre en ce moment... **Le Bled**, **Pour Vous**, n. 43, 12 sept. 1929, p. 5.

boa parte dos circuitos turísticos, encontros esportivos, eventos artísticos, prédios públicos, congressos científicos, publicações, desfiles militares, monumentos, exposições, catedrais e museus, dentre outras obras, foram inaugurados e realizados na Argélia. Se por um lado tais empreendimentos preenchem de sentido a orientação dada ao evento, por outro, contribuem para acentuar a resistência dos argelinos à presença estrangeira³¹⁷.

Uma das “manifestações mais simbólicas”³¹⁸ foi a visita do presidente Gaston Doumergue, acompanhado de políticos e militares de alta patente, em maio de 1930, mês em que se celebrava a conquista militar. Sua chegada foi encenada para lembrar o ‘momento inaugural’, com intensa mobilização de navios, como se estivéssemos diante de novo desembarque³¹⁹. A importância deste teatro para o governo metropolitano podia ser medida pelo investimento na reconstituição minuciosa das tropas de Carlos X e pela reencenação da ocupação de 1830 em diversas cidades argelinas³²⁰.

Diante deste quadro, é possível considerar que não havia alternativa a Renoir, dado o caráter da encomenda, a não ser incorporar este evento histórico em **Le Bled**. A impressão é que, da mesma forma como ocorreu na pequena introdução de caráter documental, o diretor procurou se ocupar da demanda no início do filme para que pudesse, então, se dedicar à história de amor e aos seus desdobramentos no território argelino.

Não é possível afirmar que **Le Bled** tenha sido exibido durante a Exposição. Cantier não tem informações sobre sua projeção nos cinemas argelinos³²¹. Gustave Mercier, no relatório oficial da *Exposition du Centenaire*, faz referência a um “resumo do filme sensivelmente diferente, que corresponde visivelmente à uma das primeiras sinopses”³²², sinal de que o comissário geral da exposição não assistiu o filme.

A segunda referência a **Le Bled**, encontrada na documentação relativa às manifestações ocorridas na *Exposition du Centenaire*³²³, está no relatório de René Weiss³²⁴. Para ele, as conferências e palestras, a fim de que tivessem melhor rendimento junto ao público, deveriam ser acompanhadas por material audiovisual. Dentre eles, cita “a produção de filmes ‘documentais’ & de filmes ‘romanceados’, tal aquele consagrado

³¹⁷ OULEBSIR, Nabila, *op. cit.*, p. 288 – 292.

³¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 264.

³¹⁹ CANTIER, Jacques, *op. cit.*, p. 46.

³²⁰ *Idem, ibidem*, p. 47.

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 53.

³²² *Idem, ibidem*, p. 55.

³²³ Dois dos autores que estudaram com afinco a *Exposition du Centenaire*, Jacques Cantier e Nabila Oulebsir, não fazem qualquer menção a exibição de **Le Bled** ou à participação do cinema no evento.

³²⁴ **Le Centenaire de l'Algérie française (1830-1930)**. Tome premier. Paris : Imprimerie National, 1930.

ao **Bled** que deu a todos aqueles que o viram uma forte impressa da colonização argelina”³²⁵. A imprecisão e a generalidade do relato apenas fortalecem nossa dúvida sobre o alcance efetivo do filme de Renoir e sua presença na referida exposição.

A despeito da ausência de **Le Bled**, o cinema participou da *Exposition du Centenaire* principalmente por intermédio do cinema educativo, movimento à época consolidado, como denotava a publicação em cinco línguas da *Revue Internationale du Cinéma Educateur*, órgão do Instituto Internacional de Cinema Educativo (IICE), instituto que era dirigido pela Sociedade das Nações³²⁶.

A comissão do centenário no Conselho municipal de Paris solicitou à Cinémathèque de la Ville de Paris filmes para realizar campanha de propaganda sobre as atividades coloniais junto às crianças em idade escolar. De acordo com Béatrice de Pastre, “entre março e julho de 1930, vinte e cinco mil [jovens parisienses] assistiram a cento e sessenta e sete projeções que misturavam filmes com diapositivos, acompanhados de uma conferência de Jean Clair-Guyot, ‘A Argélia e nosso império Norte-Africano’”³²⁷.

Em Paris, a ação educativa por meio do cinema foi também endereçada aos imigrantes de origem africana estabelecidos na cidade. Dentre os filmes produzidos pela prefeitura para a exposição, tivemos os “destinados a mostrar os olhos de todos as realizações efetuadas em favor dos imigrantes norte-africanos (argelinos, cabilas, árabes, marroquinos, tunisianos”³²⁸, além de pequenos documentários de “propaganda sanitária” e da ação empreendida contra a tuberculose na região parisiense³²⁹.

A cidade de Paris e sua cinemateca participam do *Congrès de l’activité internationale du cinéma éducateur*, um dos inúmeros congressos que ocorreram na *Exposition du Centenaire*. Conferências, projeções e discussões definiam a contribuição do cinema educativo para a colonização.

A aliança entre exposição, cinema e colonização é expressa no sentido atribuído ao congresso: “Este congresso é uma homenagem à França civilizadora, é a esperança de acelerar o ritmo da penetração de sua colonização, é uma linguagem nova, feita para que se compreendam e se apreciem todos os povos em uma comunhão de pensamentos

³²⁵ *Idem, ibidem*, p. 87.

³²⁶ Discuti o surgimento e fortalecimento do cinema educativo em **Humberto Mauro, Cinema, História**, São Paulo: Alameda Editorial, 2013, p. 113 - 136

³²⁷ *Op. cit.*, p. 16.

³²⁸ WEISS, René, *op. cit.*, p. 502 – 503.

³²⁹ *Idem, ibidem*, p. 503.

fecundos e fraternais”³³⁰. Tal aliança ocorrerá de maneira plena na Exposição Colonial ocorrida em Vincennes, vizinha à Paris, no ano seguinte.

4.3. Cinema e Colonialismo: a *Exposition Coloniale Internationale* (Vincennes, 1931)³³¹

A *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d’Outre-Mer* ocorreu na cidade de Vincennes, entre maio e novembro de 1931. Seu comissário geral foi o marechal Lyautey, antigo Résident Général no Marrocos e alta figura da colonização. A exposição ocupou o parque de Vincennes com pavilhões dedicados, principalmente, a cada colônia francesa, além daqueles que pertenciam aos países envolvidos na empreitada imperialista, termo obviamente não empregado pelos expositores. Dedicada a celebrar o império colonial constituído pela França desde o XIX, sua função propagandística era a de educar cada cidadão para que apreendesse o sentido desta missão tida como civilizatória. Seu lema, síntese desta perspectiva, era : “colonizar é civilizar”³³².

A tradição de exibir a presença francesa nas colônias é antiga, remontando ao século XVI, quando índios e demais produtos ‘exóticos’ desfilaram diante de Henrique II e Catarina de Médices em 1550³³³. No âmbito das exposições, temos as intercoloniais, que ocorreram na França nos anos de 1852, 1853 e 1859. Como afirmam Catherine Hodeir e Michel Pierre, “é com a criação das exposições universais que as imagens coloniais encontram suas primeiras mises en scène”³³⁴. Nesse sentido, esta encenação já se encontrava na *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (Londres,

³³⁰ *Le livre d’or du centenaire de l’Algérie française: 1830-1930: l’Algérie, son histoire, l’œuvre française d’un siècle, les manifestations du centenaire* (2003). (fac-sim.) Nice: J. Gandini, 2003, p. 142.

³³¹ Recuperei para este item o artigo ‘Colonizar é civilizar’: o cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931). **História: questões & debates**. v. 61, n. 2, dez. 2014, p. 233 – 245.

³³² Cf. OLIVIER, Marcel. Introduction, **Ministère des colonies. Exposition coloniale internationale de Paris 1931**. Tome VI. Première Partie: La Section métropolitaine [écrit avec la collaboration de M. Fernand Rouget]. Paris: Imprimerie Nationale, 1933. (31 mai 1934.), p. X. O general Olivier havia sido governador geral em Madagascar e era delegado geral na Exposição de 1931. O discurso civilizatório é bastante presente nos relatórios oficiais. A título de exemplo, encontramos no primeiro tomo destes relatórios as seguintes afirmações : “nem a África, nem a Ásia (...) são, em geral, suficientemente evoluídas para ultrapassarem, agora, a ciência, a técnica, o gênio organizador da Europa (...) Na África, na Ásia, ainda existem áreas incultas e populações em estado de letargia. Bastariam somente esses motivos para alegar que a Europa está em seu direito de rechaçar aqueles que a desafiam a abandonar seu papel de tutora”. OLIVIER, Marcel, **Ministère des Colonies. Exposition coloniale internationale de Paris. 1931**. Tome I : Conception et organisation [écrit avec la collaboration de MM. Roger Homo et Fernand Rouget]. Paris : Impr. nationale, 1932, p. XVII - XVIII

³³³ Catherine Hodeir et Michel Pierre, *op. cit.*, p. 14.

³³⁴ *Idem, ibidem*, p. 15.

1851). No decorrer do século XIX, produtos coloniais, matérias-primas e animais representavam nestes espaços uma determinada visão do que era e significava a colônia.

No final do século XIX, “a seção colonial se tornou um espaço essencial”³³⁵ dentro da *Exposition Universelle* de Paris em 1900. As colônias de todos os países são reunidas em um ‘bairro’ próprio, dominado pelo palácio do Ministério das Colônias da França. Não apenas produtos e animais eram expostos, mas os próprios colonos ou povos das regiões ocupadas, estes de diferentes maneiras. De um lado, shows e espetáculos, alguns associados à sensualidade, como foi o caso da dança do ventre na rua da Argélia. De outro, os chamados ‘zoos humanos’, em que grupos eram mostrados atrás de uma cerca para os visitantes interessados em ‘conhecer’ o modo de vida dos chamados *indigènes*³³⁶.

O sucesso das seções coloniais nas exposições nacionais e universais pesou na decisão de criar uma dedicada exclusivamente ao tema. Em 1906 a França teve assim a sua primeira com este perfil, sediada em Marselha, que quis com o evento “reafirmar sua vocação de grande porto do Império (...) Trata-se igualmente de enfrentar a concorrência de Gênova e Barcelona e de esquecer as grandes greves de 1901 e 1902”³³⁷. Seu grande sucesso de público e comercial suscitou a criação do *Comité National des expositions coloniales en France, aux colonies et à l'étranger*. Marselha reivindicou nova edição para 1922, no que foi atendida. Nela, a valorização da colônia aconteceu não apenas do ponto de vista econômico, mas militar, dada a presença de milhares de combatentes de lá oriundos no decorrer da Primeira Guerra Mundial.

A Inglaterra, detentora do maior império colonial, organizou desde o final do século XIX, exposições coloniais, tendo sido a primeira a *Colonial and Indian Exhibition*, realizada em 1886. É também a responsável pela primeira grande exposição universal dedicada ao tema, citada acima, a *British Empire Exhibition*, em Wembley nos anos 1924 e 1925, que teve cerca de 25 milhões de ingressos vendidos.

³³⁵ *Idem, ibidem*, p. 16.

³³⁶ A nefasta experiência dos ‘zoos humanos’ foi historiada no livro **Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines**, obra organizada por Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo e Sandrine Lemaire (Paris : La Découverte, 2004). Na Exposição Colonial esta prática continuava ativa, com os Kanaks constituindo uma das atrações para o público pagante do Jardin d’Acclimatation (Cf. HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 100). O guia oficial da Exposição marca assim uma das atrações do Parque de Atrações: “os indígenas de todas as raças, vindos às centenas dos fecundos Trópicos, revelarão [aos espectadores] os segredos e o esplendor de suas festas diurnas e noturnas” (Cf. DEMAISON, André, **Exposition Coloniale Internationale**. 1931. Paris. – Guide officiel. Paris: Mayeux, 1931, p. 197). É difícil imaginar que um visitante pudesse, nestas situações, considerar que o ser humano exposto diante dele, separado por uma grade, fosse uma pessoa igual a ele.

³³⁷ HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 18.

Nesse quadro, ocorre a Exposição Colonial de 1931, também sucesso de público³³⁸. A intenção era a de justificar “aos olhos do mundo a posição da França como grande nação colonizadora”³³⁹. De acordo com o discurso do ministro das Colônias, Paul Reynaud, feito em sua inauguração, ele “constatava que os franceses ‘sabem’ que eles têm um império colonial, mas que eles não o ‘sentem’”³⁴⁰. Não se trata de uma dimensão apenas informativa, portanto. Há uma missão cívica que se espera realizar em cada pavilhão, seção e coleção. Seu público-alvo era a juventude, como afirma em 1927 o então ministro das Colônias, Léon Perrier, em discurso feito para defender a necessidade da Exposição:

Esta Exposição (...) é indispensável também para a juventude do nosso país. A juventude: é ela que precisa ser convencida, é ela que precisa ser induzida à ideia colonial, e estou persuadido que uma exposição é o melhor exemplo, a melhor demonstração, que podemos colocar diante de nós para lhe fazer entender a importância e o papel das colônias. (...) Nós queremos fazer desta Exposição, não apenas um elemento de estudo para os técnicos, mas também uma grande obra de educação para a juventude que nós queremos por uma organização perfeita, trazer em condições vantajosas e práticas, em Paris, para ver, entender, meditar³⁴¹.

Para o marechal Lyautey, comissário geral, o evento tinha também a função de atenuar as tensões sociais internas. Para ele, a luta de classes seria substituída pela visão do próprio projeto colonial, instaurando a ‘paz social’. Nesse sentido, aprovou a escolha de Vincennes para sediar os pavilhões. Em suas palavras: “O leste de Paris não é uma região que se diz ter sido tomada pelo comunismo?”³⁴².

A importância dessa dimensão política dentro da Exposição Colonial está expressa na criação de um grupo número 1, ‘La Politique coloniale’, classificado em primeiro lugar pelos organizadores, criação e classificação pouco usuais, dado que aqui não se trata de exibir produtos, máquinas ou obras de arte e/ou cultura. As três classes deste grupo (1, ‘a origem e a história da colonização’; 2, ‘os princípios e métodos da colonização’; 3, ‘o futuro e os resultados da colonização’) demonstravam que a intenção geral era constituir “um centro de trabalho e de troca de idéias, em que os estudiosos

³³⁸ Hodeir e Pierre afirmam que foram 8 milhões de visitantes, sendo quatro oriundos de Paris, três, do interior, e um milhão de estrangeiros (*Idem, ibidem*, p. 101). O relatório oficial da Exposição também faz um detalhado histórico referente à sua idealização e criação. Ver em OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome I : Conception et organisation, p. XI e ss e p. 5 e ss.

³³⁹ Ver a *Introduction*, OLIVIER, Marcel, *op.cit.*, Tome VI. Première Partie: La Section métropolitaine, p. X.

³⁴⁰ *Apud* OLIVIER, Marcel, *op.cit.*, Tome I : Conception et organisation, p. XVI.

³⁴¹ *Apud Idem, ibidem*, p. 105.

³⁴² *Apud* HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 26.

teriam seu lugar apropriado e não estandes de documentação sem relação com a importância e a gravidade dos problemas aos quais elas correspondiam”³⁴³.

A dependência econômica da França para com suas colônias havia aumentado, tendo em vista a crise de 1929 e a ascensão dos EUA. Era necessário aumentar as exportações francesas para as suas colônias, a fim de aumentar o saldo positivo de sua balança comercial e ampliar o mercado de trabalho³⁴⁴. Esta percepção de que o controle do jogo internacional já não se encontrava em Paris corria livre na imprensa local ao mesmo tempo em que se enxergava o futuro nos territórios sob o seu domínio: “O Império se tornou espaço de iniciativa e de desenvolvimento diante de uma metrópole envelhecida e vagarosa”³⁴⁵.

O plano geral da Exposição Colonial deveria, portanto, seguir os objetivos gerais idealizados por seus organizadores. Em primeiro lugar, os arquitetos se preocuparam em projetar um conjunto harmonioso :

É preciso evitar a monumentalidade, recusar o academicismo neste quadro rústico e refutar o acessório. O exotismo tem o privilégio de contribuir à ignorância, como à falta de gosto; um potencial temível. Os arquitetos se apegam a esse desafio³⁴⁶.

O sentido de *mise en scène* é procurado. Como dito em um dos relatórios oficiais, “uma exposição é, antes de tudo, um grande espetáculo”³⁴⁷. Nada é deixado ao acaso, e tudo é pensado para causar a impressão mais funda em seu visitante: “não é um conjunto indistinto de pavilhões que ele terá diante dos olhos, mas, pelo contrário, grupos, do qual a montagem indica uma vontade ideológica”³⁴⁸.

Dentre os pavilhões, o que mais foi associado à Exposição foi a reprodução de Angkor Vat para o pavilhão da Indochina. O comentário de Claude Farrère, no jornal

³⁴³ OLIVIER, Marcel, *op.cit.*, Tome VI. Première Partie: La Section métropolitaine, p. 45 – 46.

³⁴⁴ Ver a *Introduction*, OLIVIER, Marcel, *op.cit.*, Tome VI. Première Partie: La Section métropolitaine, p. VI e XI.

³⁴⁵ **L’ECHO de Paris**, 6 mai 1931, *Apud* HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 35. A autoria do artigo não é informada.

³⁴⁶ HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 39.

³⁴⁷ Cf. OLIVIER, Marcel. **Ministère des Colonies. Exposition coloniale internationale de Paris. 1931.** Rapport général présenté par le gouverneur général Olivier. Tome IV: Vie de l’Exposition [écrit avec la collaboration de MM. Roger Homo, Fernand Rouget, René Ségué, Joseph Trillat, le comte Félix de Vogüé.], Paris: Impr. nationale, 1933, p. 95. Deve ser ressaltado que, enquanto espetáculo, a Exposição trabalha com um imaginário que circula na imprensa, na literatura e no cinema, como vimos. Ou seja, com aquilo que o visitante espera ou imagina encontrar. Contribuem também para esse efeito de espetáculo as festas e a iluminação noturna, presentes em todas as exposições desde pelo menos 1900.

³⁴⁸ Cf. [Paris. Bureau des bibliothèques, de la lecture publique et du multimédia. Documents Exposition coloniale, Paris 1931](#) [rédigé par Sylvie Palà, Jean-Louis Paudrat, Pierre Pitrou]. Paris: Bibliothèques de la Ville de Paris, 1981, p. 19.

L’Illustration, sobre o sentido da exposição do monumento ilustrava o sentimento geral sobre o papel a ser desempenhado pela França como porta-voz da civilização :

‘(...) nós, franceses da Ásia, nós, pacificadores ocidentais do Extremo Oriente, herdeiros legítimos desta antiga civilização khmer, certamente melhor do que tudo que lhe sucedeu até o dia do nosso desembarque em suas praias longínquas e sagradas. Nós proibimos, lá onde nos encontramos, que eles se matassem e que se destruísse o passado, natural preceptor do futuro. A obra é boa. Continuemos !’³⁴⁹

Herdeiros das antigas civilizações sobrepujadas e preservadores deste patrimônio cultural, pacificadores e superiores:: eis os atributos que as autoridades pretendiam mostrar em cada uma das seções da Exposição³⁵⁰.

No que diz respeito à disposição dos pavilhões, a suntuosa reconstituição de Angkor Vat se encontrava em frente ao pavilhão da África Ocidental Francesa, muito menos elaborado do que o seu vizinho. O sentido parecia claro: “apresentar a África como uma região selvagem, em que a colonização francesa é uma obra humanitária”³⁵¹.

³⁴⁹ *Apud* HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 42. Os autores historicam a presença de Angkor no imaginário francês desde o XIX, p. 39 e ss.

³⁵⁰ Essa perspectiva, conforme Sylvie Pala, Jean-Louis Paudrat e Pierre Pitrou, estava presente “em cada pavilhão da exposição, (...) obliterando as guerras de conquista ou as assimilando às ‘Cruzadas’, ignorando todos os aspectos pouco honoráveis da colonização, procurando enfim, pela exibição de pequenos detalhes, evitar toda retomada da questão global do problema” ([Paris. Bureau des bibliothèques, de la lecture publique et du multimédia](#), *op. cit.*, p. 11).

³⁵¹ Cf. [Paris. Bureau des bibliothèques, de la lecture publique et du multimédia](#), *op. cit.*, p. 20.



A reprodução de Angkor Vat na Exposição Colonial de 1931³⁵²

No que diz respeito às construções que foram idealizadas para permanecerem, temos o Museu Colonial³⁵³, o aquário e o zoo. Se os dois últimos são exemplos de reunião daquilo que caracteriza a relação entre os dois polos (os animais e os peixes, representantes da natureza selvagem e exótica encontrada fora da França, expostos sob o domínio da ciência e o controle das cercas e das caixas de vidro), o museu cumpre a função pretendida de educação cívica do cidadão francês, visto aqui como sinônimo de civilizado.

Uma visita guiada era praticamente imposta ao visitante, orientado por um itinerário “que os guardas são instruídos a fazer respeitar”. O primeiro lugar era a seção retrospectiva, evocativa da história da colonização³⁵⁴, para depois se chegar a outra

³⁵² **Exposition coloniale internationale de 1931.** Reconstitution du temple d'Angkor Vat lors de l'exposition coloniale internationale de 1931, à Paris, France. (Photo by API/Gamma-Rapho via Getty Images). Disponível em <https://www.gettyimages.ca/detail/news-photo/reconstitution-du-temple-dangkor-vat-lors-de-l'exposition-news-photo/840526970?language=fr>, acesso 17/06/2022

³⁵³ Antes dele, já tínhamos, em outros países, desde 1906, a seção colonial no Victoria and Albert Museum e, em 1911, o Museu do Congo Belga (Cf. RIVOIRARD, Philippe, **L'Exposition Coloniale ou l'incitation au voyage**, [Exposition. Boulogne-Billancourt, Musée municipal. 1989-1990]. **Coloniales 1920 – 1940: [exposition]** 7 novembre 1989 - 31 janvier 1990, Musée municipal de Boulogne-Billancourt. Boulogne-Billancourt : Musée municipal de Boulogne-Billancourt, 1989, p. 68.

³⁵⁴ Existe a informação de que nesta galeria da Séction Rétrospective “um filme, apresentado no subsolo e intitulado **Histoire de la plus grande France** completava esta lição de história colonial”. Le Musée des Colonies et le Musée de la France d'Outre-Mer (1931 – 1960), In : **Coloniales 1920 – 1940, op.cit.**, p. 85.

dedicada ao estudo da “humanidade colonial”. No primeiro andar, a Terceira República “se glorifica ela mesma”. O térreo superior mostra “as influências exóticas sobre a pintura e a escultura francesas do século XIX”. O térreo inferior “evoca os transportes às colônias e oferece à admiração os temas das águas tropicais e equatoriais”³⁵⁵.



Fachada do antigo Museu Colonial, Palais de la Porte Dorée © Nathalie Darbellay, hoje Cité nationale de l'histoire de l'immigration³⁵⁶

³⁵⁵ HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 84. Em OLIVIER, Marcel, **Ministère des Colonies. Exposition coloniale internationale de Paris 1931**. Tome II: Construction [écrit avec la collaboration de MM. Roger Homo et Paul Le Gavrian], Paris : Imprimerie nationale, 1933, p. 65 e ss., e OLIVIER, Marcel, **Ministère des Colonies. Exposition coloniale internationale de Paris**. 1931. Tome V. Première Partie : Les Sections Coloniales [écrit avec la collaboration de MM. le pasteur Allégret, Victor Beauregard, Maurice Besson, le général Derendinger, Roger Homo, Albert Keim, le vice-amiral Lagaze, Étienne Pitois, Paul Roussier, Henry Thétard, Joseph Trillat], Paris: Imprimerie Nationale, 1933, p. 49 e ss., há detalhamento deste percurso.

³⁵⁶ Disponível em https://www.histoire-immigration.fr/sites/default/files/musee-numerique/photos/palais_facade.jpg, acesso 17/05/2022.

Países colonialistas, como Bélgica, Itália, Estados Unidos, Holanda, Portugal e Dinamarca, participaram também do evento. As ausências, por sua vez, se relacionam com o quadro político gerado pelo próprio processo de expansão imperialista. Dos convidados pela França, Japão e Espanha declinaram : o primeiro, por não aceitar a invasão da Ásia pelas potências ocidentais ; o segundo, em razão dos conflitos com o próprio anfitrião no Marrocos ³⁵⁷.

A Grã-Bretanha, porém, foi a grande ausência. Alegando problemas financeiros decorrentes de gastos realizados na *British Empire Exhibition* (1924 – 1925), teve apenas com uma seção na Cité des Informations, espaço pensado para ser uma espécie de grande agência de informações para o estabelecimento e consolidação da atividade econômica entre os países e suas colônias.

A Cité des Informations, “verdadeiro banco de dados sobre as colônias”, tinha uma sala de cinema para 1500 pessoas, uma estação de rádio que emitia sua programação de lá, e a agência Havas, que centralizava as notícias do mundo inteiro. Para Lyautey, a sua existência não deveria ser efêmera ³⁵⁸. A Cité também era o ponto de partida de todas os itinerários propostos aos visitantes pelos organizadores da Exposição. As ‘tours’, que variavam de preço conforme o programa foram

cuidadosamente estudadas para que se faça uma progressão para que o visitante não seja esmagado desde o início por uma massa de coisas suntuosas, abandonado à decepção na sequência, mas, pelo contrário, engajado lentamente na ‘fêerie colonial’ ³⁵⁹.

Como apontamos, a intenção ‘formativa’ era de longo prazo, através tanto dos pavilhões, quanto do Musée Colonial. Todo esse esforço era dirigido aos jovens. Havia uma publicação, **Benjamin**, que divulgava em todos os colégios, por meio geralmente de um professor de história ou de geografia, as atividades ligadas à Exposição, como prêmios, conferências, cruzeiros e viagens, contribuindo também para o seu sucesso ³⁶⁰.

³⁵⁷ Alemanha, como se sabe, tinha perdido suas colônias em virtude do Tratado de Versalhes. Ver HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 68 e ss.

³⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 104 – 105.

³⁵⁹ Cf. [Paris. Bureau des bibliothèques, de la lecture publique et du multimédia](#), *op. cit.*, 1981, p. 14 – 15.

³⁶⁰ O estudo das colônias, na perspectiva do Império Francês, foi introduzida de forma obrigatória em 1923 para o primário e em 1925 para o ensino secundário. Ver HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 105.

Cerca de dois mil alunos do antigo primário visitaram a Exposição, além de 200 congressos que produziram mais de três mil relatórios ³⁶¹.

Apesar do sucesso de público, a Exposição Colonial foi uma das poucas que enfrentaram franca oposição. Na imprensa, as poucas vozes dissonantes foram **L'Humanité**, órgão de imprensa do Partido Comunista Francês, e **Le Canard enchaîné**. No campo político, o dirigente socialista Léon Blum expressou uma opinião que não era isolada: “nós não nos compartilhamos o entusiasmo. Nós queremos menos festas e discursos, mais inteligência humana e justiça”³⁶².

Além dos socialistas, os comunistas e os surrealistas tentaram promover o boicote à Exposição. Em relação aos últimos, uma palavra de ordem foi cunhada: “não visitem a Exposição Colonial” ³⁶³. De acordo com Hodeir e Pierre, os temas mais frequentes do contra-ataque residiam na “lembrança do massacre/sacrifício dos negros africanos nas trincheiras da guerra de 1914 (...), da exploração dos nativos e sobretudo do trabalho forçado, enfim os transtornos que ainda são apenas escaramuças coloniais” ³⁶⁴.

Um fato que contribuiu para que o tom da crítica fosse mais alto dizia respeito à prisão de um estudante indochinês em Paris por pertencer ao Partido Comunista e por protestar contra a execução dos líderes de um levante ocorrido em sua região de origem em 1930 contra a presença francesa ³⁶⁵. Esta revolta tem por trás o partido nacionalista e se fortalecerá depois com a entrada do Partido Comunista, criado por Nguyen Ai Quoc, que viria a ser conhecido como Hô Chi Minh.

O **L'Humanité** organiza em maio uma passeata em favor do estudante preso. Blum, novamente, se manifestou: “aqui, nós reconstituímos a maravilhosa escadaria de

³⁶¹ Dentre os congressos, tivemos a Journée nationale du cinéma, organizado por Pathé-Nathan et Cie. no dia 15 de setembro, e o Congrès catholique du cinéma et de la radio, organizado pela Centrale catholique de collaboration a 21 a 25 do mesmo mês (Cf. OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome IV: Vie de l'Exposition, p. 177 – 178).

³⁶² Apud HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 103.

³⁶³ *Idem, ibidem*, p. 111.

³⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 112.

³⁶⁵ Paul Éluard escreve uma pequena nota sobre o caso, Yen-Bay, na revista **Le Surrealisme au service de la Révolution**, n. 1, juillet 1930, p. 8. Outros surrealistas se manifestaram contra o colonialismo, como René Crevel (**Colonies**, p. 9 – 10, n.1) e Albert Valentin (**Le haut du pavé**, p. 21, n. 2, octobre 1930). Este último critica diretamente a Exposição Colonial. Para ele, o evento será “a apoteose do massacre organizado”. Esperava que a Exposição contasse com a participação das missões religiosas, pelo fato de que, “em ampla medida, contribuiu para a bestialização e a corrupção irremediável de várias tribos selvagens. Pois em qualquer lugar da terra em que seja possível exercer impunemente o banditismo proveitoso, podemos ter a certeza de encontrar Deus e seus ministros”. Ao final do artigo, o autor colocou lado a lado duas notícias tiradas dos jornais: uma, informando a quantidade de mortos pela repressão colonial aos movimentos de resistência; outra, sobre a relação entre a Exposição e a moda, matéria que tinha o seguinte título: “a Exposição Colonial modificará, ela também, nossos gostos”. Para ele, esta “monstruosa colagem mental” permite que “se veja o derramamento de sangue que regula a moda e suas bugigangas”.

Angkor e fazemos girar os dançarinos sagrados, mas, na Indochina, fuzilamos, deportamos, prendemos ...”³⁶⁶.

O panfleto surrealista com a palavra de ordem demonstrava que a crítica ao colonialismo unia os surrealistas e os comunistas, relação que neste período era tensa³⁶⁷. Assinado por Andre Breton, Paul Éluouard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Louis Aragon, René Char, Maxime Alexandre, Yves Tanguy, George Malkine, denunciava “o banditismo colonial, o trabalho forçado – ou livre -, a cumplicidade de toda a burguesia no nascimento de um conceito-fraude: ‘a Grande França’, que os pavilhões da Exposição ajudavam implantar”. Os surrealistas exigiam também “a evacuação imediata das colônias” e o julgamento dos “responsáveis pelos massacres”³⁶⁸.

A situação na Indochina era em 1931 a que mais se sobressaía, mas em outras regiões dominadas pela metrópole também ela era bastante conflituosa. Argélia, Tunísia e Marrocos procuravam organizar sua resistência tanto em seus países como na metrópole. Em 1926, por exemplo, foi criado na França o movimento *L’Etoile Nord Africaine*, que “entre os trabalhadores argelinos da periferia parisiense, primeiro dentro da órbita da Internacional comunista, depois, após a ruptura, com uma orientação que fazia referência ao arabismo”. Esse movimento se transformará em partido político na Argélia nos anos 1930³⁶⁹.

A exploração, como sabido, era brutal. A construção da estrada de ferro do Congo (Congo-Océan), iniciada em 1921 e ainda não concluída quando da Exposição Colonial, consumiu a vida de milhares de africanos. Como afirmam Hodeir e Pierre, “surrealistas, comunistas e socialistas denunciavam à uma só voz o escândalo do trabalho forçado, o verdadeiro ressurgimento da escravidão, indigno dos métodos coloniais franceses alardeados em Vincennes”³⁷⁰. Esta situação será retratada por André Gide, que escreve seus **Carnets de Route**, publicados em dois volumes: um, intitulado **Voyage au Congo**,

³⁶⁶ HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 112 – 115.

³⁶⁷ Jacqueline Leiner em *Les chevaliers du Graal au service de Marx*, prefácio da publicação fac-similar da revista dirigida por André Breton, **Le surréalisme au service de la révolution**, que circulou em Paris de julho de 1930 a maio de 1933, detalha estes conflitos : ‘Thirion será excluído do Partido Comunista a partir de novembro de 1931, por ter escrito em uma revista (**Le Surréalisme au service de la Révolution**) que não era submetida ao controle do Partido, Maxime Alexandre perderá seu cargo de professor por causa de suas opiniões políticas, Albert Valentin será riscado do movimento surrealista por ter colaborado no filme de René Clair, *À nous la liberté*, (...), enfim, Louis Aragon, Maxime Alexandre, Pierre Unik, Georges Sadoul abandonarão, finalmente, o surrealismo pelo Partido comunista.’ (p. XIV).

³⁶⁸ LEINER, Jacqueline, *op. cit.*, p. XV.

³⁶⁹ HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 116 - 117.

³⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 121.

em 1927³⁷¹, e outro, **Retour au Tchad**, em 1928. Nos dois, esta exploração ganha destaque, com várias as denúncias de trabalho forçado. Sua repercussão é maior em virtude das reportagens publicadas por Gide nas páginas do jornal **Populaire**³⁷².

Evento mais significativo de oposição foi a exposição “A verdade sobre as Colônias”, abrigada na sede do Partido Comunista Francês e organizada pela Liga contra o Imperialismo e a Opressão colonial, ligada ao Komintern³⁷³. Os surrealistas Aragon, Éluard, Tanguy, Thirion participam também desta contra-exposição, encarregando-se de uma das salas³⁷⁴.

A construção que recebe a exposição anti-colonial era, de acordo com Louis Aragon, citado por Hodeir e Pierre, “o pavilhão ‘construtivista’ dos soviéticos na Exposição de Artes Decorativas de 1925”, comentado no capítulo anterior³⁷⁵.

Colecionadores particulares emprestaram seu acervo de peças de origem africana, oceânica e americana aos organizadores. Além desta mostra, havia uma seção dedicada à Rússia czarista e aos países antes colonizados por ela. Outra seção era composta por fotos e documentação gráfica reunida para mostra “O inverso do cenário de Vincennes”. Uma seção retrospectiva era dedicada aos crimes coloniais e outra, ao trabalho forçado, com destaque para a Congo-Océan. Havia uma sala com material sobre os movimentos nacionalistas nas colônias: a guerra do Rif, a revolução kémaliste na Turquia e demais

³⁷¹ Marc Allégret acompanhou André Gide e suas filmagens se tornaram o documentário **Voyage ao Congo** (1927). O segundo letreiro do filme nos informa que as “cenas da vida nativa na África Equatorial” foram ‘relatadas por André Gide e Marc Allégret’. O filme, nem de longe, tem o tom de denúncia presente nos relatos de Gide. Nenhuma das imagens evoca o trabalho forçado na ferrovia acima citada, e quando ela aparece, surge para nos mostrar o deslocamento da comitiva pelo trem, com imagens desta viagem tomadas de dentro de um vagão ou à frente da locomotiva para vermos em *travelling* a exuberância das matas africanas. A região do Tchad também é representada no filme.

³⁷² HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 123 – 124.

³⁷³ Para uma leitura crítica da ação do Partido Comunista Francês em relação à questão colonial, ver o prefácio de Pierre Frank à coletânea de documentos **La Politique du Parti communiste français dans la question coloniale, 1920-1963**, Paris: F. Maspero, 1971, coleção Livres Rouges, dirigida pela La Jeune Garde socialiste (Belgique), la Ligue communiste (section française de la IV^e Internationale), la Ligue marxiste révolutionnaire. Para Frank, os comunistas “agiram como defensores dos interesses imperialistas e não dos povos colonizados” (p. 7). A despeito do campo ser outro, trotskista, a coletânea : traz os documentos, mesmo selecionados com este *parti pris* ; historia a atividade dos partidos comunistas em muitas das colônias francesas ; aponta as ações preconizadas pela III^a Internacional e os conflitos entre a orientação política dada por Moscou, seu entendimento pelos comunistas franceses e a sua aplicação às colônias, dado que os partidos comunistas locais, quando existentes, eram vistos como satélites que orbitavam em torno do PCF.

³⁷⁴ Duas fotografias foram publicadas na revista **Le Surréalisme au service de la Révolution**, n^o 4, décembre 1931. Emu ma delas, é possível distinguir a inscrição “um povo que oprime outros não será livre - Karl Marx”. Na outra, “fetiches europeus”. Nesta, há alguns objetos que são visíveis, como uma boneca negra vestida com roupa branca segurando uma espécie de panela ou penico com os dizeres “Obrigado”. No geral, a qualidade da reprodução das duas imagens é ruim (Cf. **Le surréalisme au service de la révolution**, *op. cit.*, 1976).

³⁷⁵ HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *op. cit.*, p. 125.

focos de tensão. Uma sala se ocupava da U.R.S.S., sendo a construção da Turksib oposta à da Congo-Océan ³⁷⁶.

A resistência ao evento, aliado à necessidade de difusão da ideologia colonial, fizeram com que o cinema, como já indicado, tivesse ampla participação. Um primeiro indício pode ser constatado na própria classificação que recebeu no interior da Exposição, toda ela organizada em grupos, classes e seções voltados para a questão colonial, como, por exemplo, o grupo II b, *Obras de artes de inspiração colonial ou destinadas às colônias*. O cinema, assim, está dentro do grupo III, *Instrumentos e procedimentos gerais das letras, ciências e artes destinadas ou utilizadas nas colônias*, ocupando a classe 12 b, *Cinematografia*, com a seguinte identificação: ‘Material, procedimentos e acessórios; Filmes coloniais (artísticos e documentários)’³⁷⁷.

É interessante marcar a definição deste gênero por parte das autoridades francesas, caso bem típico desse contexto político e contrário à forma pela qual a indústria cinematográfica se relacionava com a segmentação destinada a facilitar a comunicação de seus filmes com o público. Em Hollywood, são as companhias produtoras, a partir de diferentes critérios, como tema, iconografia, atores selecionados, que definem se a obra será comercializada como comédia, melodrama ou suspense. No caso da Exposição, os seus organizadores³⁷⁸.

O cinema também integrou outras classes, como a: 18, ‘Material e acessórios da arte teatral e cinematográfica; artigos para cerimônias e festas’, composta por ‘plantas, arranjo interior, cenários, figurinos e acessórios do teatro e da cinematografia’; 114, ‘Organização do turismo colonial’ por meio da ‘propaganda pelo livro, filme, projeção, imagem, conferência, etc ³⁷⁹. Certamente, projeções de filmes eram organizadas em outros pavilhões, como o das Missões Protestantes, como se constata na planta de seu pavilhão, que reservava um espaço para a sala de cinema³⁸⁰.

³⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 126 – 130. Seria interessante, neste sentido, contrapor o documentário soviético **Turksib** (1929), de Victor Turin ao filme **Voyage au Congo** (1927), de Marc Allégret.

³⁷⁷ É interessante marcar a definição deste gênero por parte das autoridades francesas, caso bem típico desse contexto político e contrário à forma pela qual a indústria cinematográfica se relaciona com a segmentação destinada a facilitar a comunicação de seus produtos com o público.

³⁷⁸ Dentre as classes que compõem o grupo III, tivemos: Tipografia – Impressões diversas; Fotografia; Livraria, edições musicais, encadernações, jornais; Mapas, aparelhos de geografia e cosmografia, topografia; material e procedimentos; Instrumentos de precisão e procedimentos científicos, moedas, medalhas Cf. OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome I : Conception et organisation, p. 250, 256.

³⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 279.

³⁸⁰ Cf. Exposition coloniale internationale. Vincennes. 1931. **Livret-guide du visiteur**. Vincennes : Exposition coloniale internationale, 1931.

A função primeira do cinema, tendo em vista o que já foi exposto, era a de propaganda ³⁸¹. Os filmes produzidos e ou adquiridos para a Exposição ficaram sob a supervisão das forças militares. Três grandes eixos nortearam sua confecção: “o primeiro, sobre a formação e valor de nosso império colonial; o segundo representava cenas da vida militar nas colônias; enfim, o terceiro, relativa aos corpos e serviços além mar” ³⁸².

A seção cinematográfica produziu dois filmes : “um, consagrado à formação do império colonial francês através das eras, e outro, às cenas militares na África”. Teve destaque também o filme La symphonie exotique ³⁸³. De acordo com os autores do relatório oficial, Alfred Chaumel, administrador das Colônias, e sua mulher, a exploradora Geneviève Chaumel-Gentil, se ofereceram para realizar um filme com “um certo número de cenas militares no decorrer de uma ‘viagem ao redor do mundo’” ³⁸⁴.

O relatório também menciona os filmes feitos pelo capitão Calvet, chefe do serviço cinematográfico das Forças Armadas, a saber, “mais de 2.000 metros de vistas de cenas militares coloniais tomadas seja em Fréjus, seja na África do Norte; um filme magnífico de 1.400 metros sobre a história da formação do império colonial francês”. O mesmo serviço colocou à disposição da Comissão Organizadora 64 filmes coloniais, que totalizariam mais de dezenove mil metros de película ³⁸⁵.

Pelo menos 300 sessões de cinema, com mais de um milhão de metros de filmes projetados, foram acompanhadas de conferências. Cada uma delas era organizada em função de um recorte geográfico e cultural. Assim, tivemos as ‘Jornadas da África’, ‘da Ásia’, ‘da África do Norte’, ‘da Oceania’, ‘das Índias’. Dentre os filmes, foram destacados: **L’histoire de la formation de l’empire colonial français** e **Les grandes manœuvres en Indochine** ³⁸⁶.

³⁸¹ OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome IV: Vie de l’Exposition, p. 5 e ss.

³⁸² OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome V. Première Partie: Les Sections Coloniales, p. 193.

³⁸³ Não existe cópia deste filme na Bibliothèque Nationale, na Cinémathèque Française e nos Les Archives françaises du film. De acordo com o relatório, o filme tinha uma parte com “125 metros sobre os cipahis da Índia” e um “belo documentário de 825 metros sobre as grandes operações da Indochina” (Cf. OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome V. Première Partie: Les Sections Coloniales, p. 194). Alfred Chaumel e Geneviève Chaumel-Gentil publicam um livro em que descrevem as regiões filmadas. (Cf. **Symphonie exotique**. Pour servir de préface au film (Le Tour du Monde). Paris: Éditions Eugene Figuière, 1934). Existe um filme com o mesmo nome, realizado apenas por Alfred Chaumel, acessível aos pesquisadores cadastrados no site da Gaumont Pathé Archives. Segundo os dados disponíveis na ficha técnica, sua primeira difusão foi em 1950, o que nos leva a crer que se trata de outra versão.

³⁸⁴ OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome V. Première Partie, p. 193 – 194.

³⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 194.

³⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 237. Cada conferência tinha em média uma hora de duração, acompanhada da projeção de uma hora e meia de filmes (Cf. *Idem, ibidem*, p. 271).

Na Cité des Informations, a sala dedicada à projeção de documentários cumpria a função que dela se esperava na seção: a de ilustrar as informações existentes em diferentes relatórios, cifras e estatísticas presentes naquele *bureau* de negócios³⁸⁷. Como afirma o relatório oficial, o papel do cinema neste centro era o de:

1º Servir aos interesses econômicos da colônia; 2º Fazer com que o grande público e a juventude das escolas conheçam os recursos das nossas possessões e da grandeza da obra que nossos soldados, nossos administradores e nossos colonos lá realizaram. A primeira ideia do Comissariado da Cité tinha sido a de fazer do cinema um instrumento de documentação e propaganda: documentação, para os homens de negócios e os estudantes; propaganda, para o grande público. Quando se decidiu dar festas na Cité, o cinema se duplicou em teatro, e abandonou o caráter de documentação para servir unicamente à propaganda³⁸⁸.

Outro espaço importante da Exposição, a Seção Metropolitana, reunia “tudo o que a metrópole é capaz de colocar à disposição dos países, novos e distantes, que ela se encarregou e que ela decidiu convocar à civilização”³⁸⁹. Tendo em vista os seus objetivos comerciais, a função que ‘se impõe’ à Seção é a de propaganda. Como o general Olivier afirmou, seu objetivo era ‘convencer da necessidade que há, malgrado a crise que atravessamos, - e talvez mesmo em razão desta crise, - de se fazer o esforço para destacar o interesse do nosso império ultramarino prover a mãe-pátria (...)’³⁹⁰.

O visitante era preparado, portanto, para apreender visualmente tudo o que na Seção Metropolitana “era o esforço de inteligência, devoção, técnica e capitais dispensados pela mãe-pátria em seu domínio em outro continente”³⁹¹. Ao entrar, no primeiro hall central, tomava contato com a representação do tema ‘Eletricidade’. À sua direita, pela ordem, passaria pelos halls laterais ‘Precisão’, ‘Cirurgia’, ‘Música’, ‘Foto’,

³⁸⁷ Sobre a Cité des informations ver OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome IV: Vie de l’Exposition, p. 95 e ss.

³⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 129. Foram 126 sessões de cinema ocorrerem entre junho e 15 de novembro, tendo sido projetados 41 filmes. A relação do que foi exibido está organizada no relatório oficial a partir de um critério de classificação geográfico. Não é possível ter certeza se são títulos de filmes ou se são os nomes das regiões abordadas por cada documentário. Isso posto, temos, por região: - 18 filmes sobre a África : **Tunis, Dougga et Carthage; Biskra et El Kantara; Au pays des sultanats noirs; Sfax et ses environs; La vie des termites; Vers le Tchad; Le réveil d’une race; Amours exotiques; Images d’Afrique; Le mystère du gaz des forêts;** Film ethnographique et nosographique du docteur Muraz sur l’A. E. F.; extratos do filme **Le réveil d’une race** e filmes científicos do dr. Jamot; **La chant du Hoggar; En avion chez les Pygmées; La croisière noire; L’Afrique vous parle; Siroco; Le Maroc**; - 4 sobre Madagascar; 4 a respeito da América [**Impressions martiniquaises; Les merveilles de l’Amazone; Nord 70° - 22° (Groënland); Au pays du scalp (sources de l’Amazone)**]; 10 acerca da Ásia; 3, Oceania; 1 em ‘Divers’ (Histoire de la plus grande France); e um sobre a Grécia. (Cf. OLIVIER, Marcel, *op. cit.*, Tome IV: Vie de l’Exposition, p. 323 – 324). Um dos filmes sobre Madagascar é comentado em Madagascar a l’écran, **Exposition coloniale internationale**, Bulletin d’informations, n. 7, novembre 1930, p. 11 – 12.

³⁸⁹ *Introduction*, OLIVIER, Marcel, *op.cit.*, Tome VI. Première Partie: La Section métropolitaine, p. V – VI.

³⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. VIII – IX.

³⁹¹ *Idem, ibidem*, p. X.

‘Cinema’ e ‘Teatro’. O espaço evocativo da participação do cinema nessa ação civilizatória ficava em frente aos dos grupos ‘Aviação’ e ‘Automóveis’, que ocupavam o hall central depois de ‘Eletricidade’³⁹².

Foram expostos ‘os diversos ramos da indústria cinematográfica’, através de ‘aparelhos e acessórios utilizados para a projeção e tomada de vistas e de som’, ‘filmes educativos (de J. Benoit-Lévy, Compagnie universelle cinématographique, Cinématographie documentaire, Societé Pathé, Reutlinger, Societé Synchro-Ciné)’, ‘figurinos e móveis de época para os estúdios’, ‘objetos necessários à disposição das salas de espetáculos’ por 17 empresas, maquete reconstituindo um pequeno estúdio; ‘uma reconstituição, figurada por manequins, que representava com grande semelhança alguns artistas conhecidos, vestidos com costumes do século XVIII, que interessou muito o público’; e, por fim, a reprodução de uma sala de cinema³⁹³.

Atendendo a perspectiva comercial que orientava a Seção Metropolitana, o relator afirma que ‘os expositores tinham todos os motivos para estarem satisfeitos com o movimento de negócios que provocou sua participação na Exposição’, com encomendas tendo sido feitas em Paris, no interior da França e nas colônias³⁹⁴.

A Chambre syndicale française de cinématographie organizou *stand* “em que eram dadas informações cinematográficas”³⁹⁵. Ocorreram projeções de filmes, não mencionados. O cinema também comparecia no Pavilhão da Publicidade, destacado da Seção Metropolitana em virtude do quadro acima apontado sobre o papel que a Exposição desempenhava em seu contexto. Nele, havia uma seção intitulada ‘Publicidade pelo cinema e som’³⁹⁶.

³⁹² A Seção Metropolitana contava com 33 grupos e 163 classes. Ver OLIVIER, Marcel, *op.cit.*, Tome VI. Première Partie: La Section métropolitaine, p. 5 e 7.

³⁹³ *Idem, ibidem*, p. 135 - 136.

³⁹⁴ *Idem, ibidem*, p.. 136.

³⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 136. Os nomes ligados à indústria cinematográfica francesa participaram também das comissões organizadoras, como foi o caso de Léon Gaumont, vice-presidente do grupo III – Instrumentos e procedimentos gerais das letras, das ciências e das artes destinadas ou utilizadas nas colônias -, M. Costil, diretor da Societé des Établissements Gaumont, presidente da classe 12b, Cinematografia, que também contava com André Debrie, administrador/diretor dos Établissements André Debrie, seu vice-presidente, Georges Grassi, da Societé française des Films Parlants, seu secretário, e R. Gaumont, “vinculado ao setor financeiro da sociedade dos Établissements Gaumont”, seu tesoureiro. (*Idem, ibidem*, p. 116 – 117).

³⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 32 - 33.

A premiação conferida à cinematografia não destacou nenhum filme em especial, mas as empresas produtoras, como a Société Lumière e Gaumont (hors concours), a Pathé Enseignement (grand prix), etc ³⁹⁷.

Mesmo com toda esta atividade, “algumas circunstâncias econômicas não permitiram que esta exposição proporcionasse um papel de fato importante ao cinema” ³⁹⁸. A participação na *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne* de 1937 enfrentará problemas de outra ordem, o que não impedirá uma abrangência ainda maior de sua atuação, como veremos.

³⁹⁷ OLIVIER, Marcel, **Ministère des Colonies. Exposition coloniale internationale de Paris. 1931.** Tome VI. Deuxième Partie : La Section Métropolitaine [écrit avec la collaboration de M. Fernand Rouget]. Paris: Imprimerie nationale, 1933, p. 768.

³⁹⁸ OLIVIER, Marcel, *op.cit.*, Tome VI. Première Partie: La Section métropolitaine, p. 135 - 136.

Capítulo 5. Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937³⁹⁹

Uma Exposição internacional é um confronto
Edmond Labbé, comissário geral da
Exposition Internationale des Arts et Techniques
dans la vie moderne (1937)

A foi realizada em Paris entre maio e novembro de 1937, em meio à guerra civil espanhola, à consolidação do nazi-fascismo, e dois anos antes da eclosão da Segunda Guerra. Foi a sétima e última exposição desse tipo em Paris e na França⁴⁰⁰. De acordo com Marc Mancini, foi nesta exposição “que tanto o escopo quanto a seriedade atingidos pelo *exhibition film* se tornaram evidentes”⁴⁰¹. Trata-se agora de apresentar tal evidência, avaliando sua participação, sua capacidade de mobilização e sua potência como catalisadora do sentido mais profundo de um mundo próximo a cair em um abismo.

5.1. A Frente Popular: socialismo e exposição universal

Como praticamente acontece em todas as exposições, o período entre sua idealização e sua concretização foi longo, repleto de atrasos e tomado por dúvidas em relação à sua viabilidade⁴⁰². No decorrer de seus preparativos, marcado por greves, falta de materiais e ampliação do site, assumiu o governo em julho de 1936 a Frente Popular, que imprimiu nova orientação ao evento, mais coerente com a perspectiva das forças de esquerda que agora se encontravam no poder. Dentre as iniciativas que ganharam corpo com a Frente Popular estiveram: a celebração da vida operária e campesina, expressa com o Centro Rural, a Casa do Trabalho e o Pavilhão da Solidariedade; as festas populares,

³⁹⁹ Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937, **Estudos Históricos**. v. 26, n. 51, p. 73 – 93, ago. 2013. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/7208>, acesso 19/08/2019, artigo de minha autoria, é a base deste capítulo.

⁴⁰⁰ LEMOINE, Bertrand, Préface, In: **Paris 1937**: cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne: [exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 13 mai-30 août 1987]. Paris : Institut français d'architecture: Paris-musées, 1987, p. 13. Lemoine considera em sua conta apenas as exposições de 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 e 1925. Para ele, a Exposition Coloniale de 1931 “tinha um caráter muito específico” para ser comparada a de 1937 (p. 13).

⁴⁰¹ MANCINI, Marc. Pictures at an Exposition. **Film Comment**. v. 19, n. 1, jan/feb 1983, p. 44.

⁴⁰² Ver LEMOINE, Bertrand, op. cit., p. 13 e ss. e LABBÉ, Edmond (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **Exposition Internationale des Arts et Techniques. Rapport Général**. Tome I. Paris: Imprimerie Nationale, 1938, p. 34 e ss.

como a Festa do Trabalho, confiadas pela organização às associações culturais de esquerda; a política de popularização da Exposição; e o empenho na difusão do conhecimento e na vulgarização científica, sendo a exposição *Chefs d'œuvre de l'art français* e o Palais de la Découverte dois exemplos neste sentido. Este espaço expositivo, idealizado para ser temporário, permaneceu em razão de seu sucesso. A grande frequência de público à exposição internacional foi celebrada pela esquerda como sua vitória política

403

Sua motivação econômica era clara. Dada a crise de 1929, os objetivos visavam a recuperação da indústria e do artesanato nacionais, além da diminuição do desemprego, alto entre os artistas.

Do ponto de vista ideológico, duas eram as intenções. A primeira, celebrar a paz mundial⁴⁰⁴. Um filme emblemático deste desejo, que não era restrito aos organizadores da Exposição, é **La Grande Illusion** (A Grande ilusão, 1937), de Jean Renoir, artista afinado à política da Frente Popular. Apesar de não ter participado diretamente do evento, a obra foi lançada nas salas do circuito comercial durante a Exposição, com enorme acolhida de crítica e de público. É importante recuperar uma crônica escrita pelo diretor para o jornal **Ce Soir**, em 22 de julho de 1937, artigo que parece fazer coro ao sentido mais geral do filme. Renoir conta que dois turistas alemães foram hostilizados dentro da Exposição por uma francesa pelo fato dela supor que se tratavam de nazistas. Ela teria agido segundo o seguinte raciocínio: “se os nazistas eram de origem germânica, a recíproca deveria ser verdadeira”. A partir desse incidente, o cineasta conclui que em França todos deveriam tratar bem, tanto do ponto de vista material como moral, os estrangeiros que visitassem a Exposição. Em relação ao último ponto de vista, seria um ganho à democracia se os alemães voltassem ao seu país imbuídos do espírito de liberdade que predominava não apenas nas instituições oficiais, mas naquele “que vinha da amabilidade, da brandura dos costumes, da ausência de preconceitos da população”. Por

⁴⁰³ Sobre o contexto político da época e o lugar do regionalismo neste quadro, ver REBÉRIOUX, Madeleine, *L'Exposition de 1937 et le contexte politique des années trente*, In: **Paris 1937**, *op. cit.*, p. 26 – 29, e LABBÉ, Edmond (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **La Section Française: Les participations régionales. Rapport Général. Tome VIII**. Paris : Imprimerie Nationale, 1938). Pascal Ory detalha o programa da Frente Popular para o evento em *Le front populaire*, In: **Paris 1937**, *op. cit.*, p. 30 – 35.

⁴⁰⁴ O volume do relatório oficial dedicado aos resultados da Exposição foi publicado apenas em 1940. O atraso, geralmente comum em relatórios desse tipo, deveu-se à eclosão da Guerra. Neste sentido, o balanço é amargo: “podia-se prever a catástrofe que se abateria sobre o mundo?” (LABBÉ, Edmond (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **Les Sections Étrangères (2^{ème} Partie)**. Rapport Général. Tome X. Paris : Imprimerie Nationale, 1940, p. VII).

isso se explica o título de seu pequeno artigo: A Exposição da Liberdade (Jean Renoir, 1937)⁴⁰⁵.

A segunda intenção, “contribuir com a cooperação intelectual da humanidade”. Essa perspectiva será materializada por meio de uma exposição dedicada ao Pensamento, dado que o tricentenário do *Discurso do Método* de Descartes também é celebrado naquele ano, além da realização de dezenas de congressos⁴⁰⁶.

5.2. Arte e técnica : o ecletismo e o lugar do modernismo

O tema da Exposição de 1937, como o seu próprio título indica, foi a conjunção entre arte e técnica, o que lhe conferia um recorte mais específico se comparada às anteriores. De acordo com Edmond Labbé, o seu objetivo era reunir:

as obras originais dos artistas e dos industriais. Ela se esforçará por mostrar que as realizações artísticas podem intervir nos domínios os mais modestos, que nenhuma incompatibilidade existe entre o belo e o útil, que a arte e as técnicas devem ser indissolúvelmente ligadas, que se o progresso natural se desenvolve sob o signo da arte, ele favorece o florescimento dos valores espirituais, patrimônio superior da humanidade. Ela será aberta a todas as produções que apresentarem uma característica indiscutível de arte e de novidade⁴⁰⁷.

Esta valorização do belo e do útil, como se entendia a ligação entre os dois campos, podia ser percebida na Exposição pela presença dos “ ‘métiers d’art’, orientados na direção dos objetos de luxo”, do “artesanato ligado a uma produção essencialmente regional” ou da “arte a serviço da indústria”⁴⁰⁸.

Essa orientação geral traz como resultado a falta de uma concepção artística única, sendo a marca desta exposição o ecletismo. A ausência de um estilo predominante residia, dentre outros aspectos, no objetivo declarado de dar emprego ao maior número de artistas possível. Ao final, 464 artistas plásticos, 271 escultores e 269 ‘artistes décorateurs’ receberam algum tipo de encomenda, sem que houvesse a expectativa de que todos os

⁴⁰⁵ RENOIR, Jean. L’Exposition de la Liberté. *Ce Soir*, 22 juillet 1937 (Archive Nationale, Fonds Publics Postérieures à 1789, Série Versements de Ministères et des administrations qui en dépendent, sub-série Commerce et Industrie, F12 12130).

⁴⁰⁶ LEMOINE, Bertrand, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁷ LABBÉ, Edmond, tome I, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰⁸ LEMOINE, Bertrand, *op. cit.*, p. 15.

trabalhos fossem obras-primas, como disse o diretor dos trabalhos de arte, Louis Hautecoeur, conservador do Musée de Luxembourg⁴⁰⁹.

Neste quadro, a arte moderna participou. Por um lado, o próprio tema da Exposição, arte e técnica, era caro aos intelectuais preocupados com o realismo na França, como Louis Aragon. Em 1935 ele afirmava a necessidade do escritor ser um ‘engenheiro das almas (um conceito que pode ser encontrado em Stálin), no sentido científico da palavra engenheiro’ (Apud Rosi Huhn, *Paris 1937*, 1987, p. 394). Para os que defendiam uma perspectiva de realismo diferente, a Exposição era vista como lugar de experimentação do binômio velocidade e arte abstrata. Como diz um crítico na época, as pinturas murais de Robert e Sonia Delaunay, Léopold Survage e Félix Aublet, obras que se destacaram neste evento, são “vertigens do infinitamente pequeno e do infinitamente grande, jogos feéricos da difração e das interferências, foguetes e fusão, tudo não passa de uma ilusão, o tempo somente é sonho ...” (Louis Chéronnet, Apud *1937, Exposition Internationale des Arts et des Techniques*, 1979, p. 15). As pinturas murais, que marcaram também a Exposição, representaram o compromisso do artista em renunciar ao trabalho de pequenas proporções, destinado às coleções privadas, rumo à criação de um sentido coletivo a ser usufruído no espaço público⁴¹⁰.

Léon Blum, dirigente da *Section française de l'Internationale ouvrière* (S.F.I.O.) e chefe de governo da Frente Popular, tomou duas decisões que foram consideradas favoráveis aos modernistas: a contratação dos Delaunay, Robert e Sonia, para a ornamentação do Pavillon de l’Air e a entrega do projeto do Pavillon des Temps Nouveaux ao grupo de Le Corbusier. Além disso, os modernistas foram chamados para compor os júris oficiais das diferentes exposições organizadas no campo das artes visuais, o que “permitia, pelo menos, situar dentro de uma lógica ‘progressista’ os programas artísticos dos espaços da Frente Popular na Exposição, que, sem eles, deixariam uma imagem ambígua”⁴¹¹.

Apesar destas medidas oficiais, a participação dos artistas modernos nos pavilhões franceses era pequena. As comissões responsáveis pela seleção

⁴⁰⁹ CHAVANNE, Blandine e GUTTINGER, Christiane, *La Peinture Décorative*, Paris 1937, *op. cit.*, p. 366.

⁴¹⁰ Sobre o trabalho coletivo envolvido na confecção de uma pintura mural, ver o depoimento de Robert Delaunay em Palais de l’Air et des Chemins de Fer, Robert Delaunay (Apud *1937, Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, 1979, p. 15).

⁴¹¹ Pascal Ory, *op. cit.*, p. 33.

preferiram respeitar todos os movimentos e distribuir os trabalhos proporcionalmente a cada grupo estilístico. É por isso que é falso somente reter da Exposição as criações de Delaunay, Aublet ou Léger, e difícil inferir um estilo '37'⁴¹².

Em relação aos pavilhões estrangeiros, a situação era a mesma. **Guernica** (1937), de Pablo Picasso, feito especialmente para o Pavilhão do governo republicano espanhol, um outro emblema desta Exposição, não foi a tônica.

5.3. O confronto arquitetural

Um dos campos em que primeiro a propaganda tomou corpo foi o arquitetônico. Esta exposição se tornou conhecida pelo “dramático confronto arquitetural” entre dois pavilhões que foram posicionados um de frente ao outro: de um lado, o da União Soviética; de outro, o nazista, concebido por Albert Speer⁴¹³. Do ponto de vista arquitetônico, os dois pavilhões foram exemplares em sua vontade de expressar simbolicamente a força e o poder de cada Estado em luta que não demoraria muito para se tornar real.

⁴¹² CHAVANNE, Blandine e GUTTINGER, Christiane, *op. cit.*, p. 367.

⁴¹³ CHANDLER, A. Paris 1937. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne. In: FINDLING, J. e PELLE K. (eds.). **Historical Dictionary of World's Fair and Expositions**, 1851-1988. NY: Greenwood Press, 1990, p. 286, 288.



O pavilhão nazista e o soviético frente a frente⁴¹⁴

O pavilhão soviético é marcado pelas ambiguidades trazidas pela introdução do realismo socialista nos anos 1930. Já o pavilhão nazista é pensado como resposta ao comunista. Após ter visto a maquete do que seria o futuro pavilhão soviético, Albert Speer conta, em livro de 1971, o que resolveu fazer :

(...) eu concebi um cubo maciço, cadenciado por pesadas pilastras, dando a impressão de impedir um ataque, enquanto, do alto da cornija de minha torre,

⁴¹⁴ La Tour Eiffel lors de l'exposition internationale des arts et techniques à Paris en 1937 Photographie provenant de gallica. Disponível em www.gallica.bnf.fr, acesso 10/12/2013.

uma águia, a suástica com suas garras, media de alto a baixo a dupla soviética⁴¹⁵.

O pavilhão de Speer é concebido como um “santuário do Estado”. Santuário também no sentido de valorizar a morte e o sacrifício necessários à consolidação do Estado Nacional. Nesse sentido, tal é a leitura de Dieter Bartzko:

A torre frontal do pavilhão de 1937 é uma transcrição monumental e brutal destes templos, ou melhor, destes mausoléus. (...) ela manifesta o gosto pela morte do sistema nazista. A torre frontal aparece como um monumento funerário e o hall como um sarcófago megalômico⁴¹⁶.

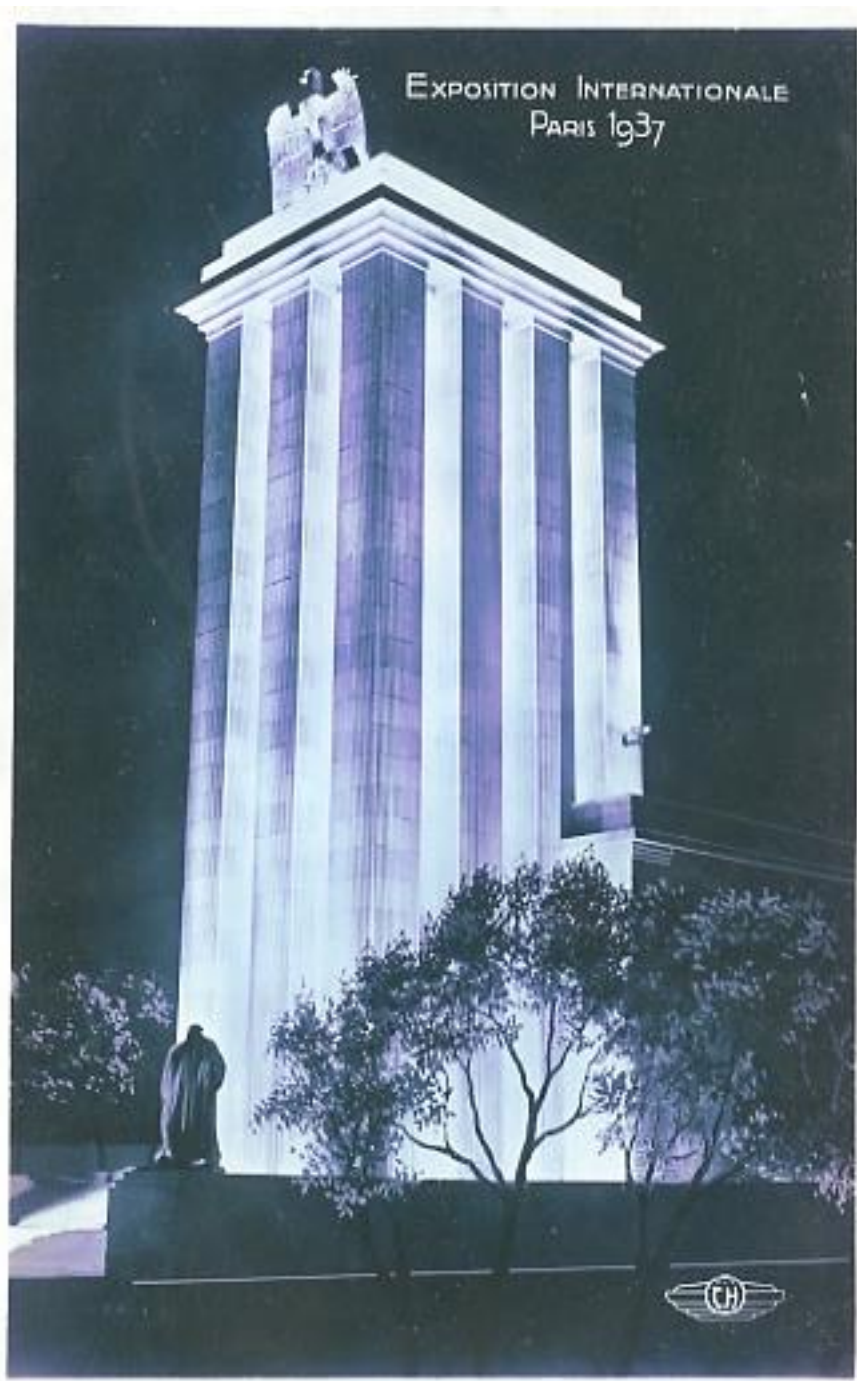
Para o autor, a construção sintetiza as principais características da arquitetura nazista, vista como “uma demonstração diante da opinião internacional do renascimento da nação”:

Seus materiais : as formas neoclássicas ; seu objetivo : o fascínio das massas ; seu procedimento mais importante : a luz, símbolo da separação entre o bem e o mal, criadora de uma atmosfera mágica, encarnação da pureza. Cada realização da arte nazista era cercada de projetores e se tornava à noite uma construção luminosa⁴¹⁷.

⁴¹⁵ Apud LEMOINE, Bertrand, *op. cit.*, 1, p. 19). Lemoine faz uma discussão aprofundada sobre os estilos arquitetônicos presentes nos pavilhões e demais edificações da Exposição. Jean-Louis Cohen trata do pavilhão soviético em U.R.S.S. Boris Iofan, **Paris 1937**, *op. cit.*, p. 183 – 189.

⁴¹⁶ Allemagne, **Paris 1937**, *op. cit.*, p. 137.

⁴¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 135 e 138. Sobre o pavilhão alemão ver também LABBÉ, Edmond (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **Les Sections Étrangères (1^{ère} Partie)**. Rapport Général. Tome IX. Paris : Imprimerie Nationale, 1939, p. 11 – 64.



O pavilhão alemão à noite⁴¹⁸

Como diz Bartecko, a propósito desse cenário, “é apenas no halo dos projetores e dos candelabros que se completa esta arquitetura, testemunho ilusório do que os nazistas do Terceiro Reich acreditavam”⁴¹⁹.

⁴¹⁸ Cartão Postal, disponível em http://www.cartophilie-virolay.org/article.php?id_article=97, acesso 19/06/2022.

⁴¹⁹ BARTECKO, Dieter, *op. cit.*, p. 139. Para uma discussão aprofundada sobre o lugar da luz na arquitetura nazista, ver também HUHN, Rosi, *Art et technique: la lumière, Paris 1937, op. cit.*, p. 397.

Essa “arquitetura cristalina” e luminosa, como bem observou Bartzeko, também estava presente nos filmes de montanha de Leni Riefensthal e naqueles em que a arquitetura desempenha papel fundamental, como **Triunfo da Vontade** (1935), filme exibido na Exposição de 1937.

5.4. O cinema como expressão do Pensamento: concursos, pavilhão e propaganda

A grande estrela da Exposição, o vetor e símbolo da modernidade a serem celebrados, foi a eletricidade. Um pavilhão a ele dedicado, o da Eletricidade e da Luz, concebido por Robert Mallet-Stevens e Georges Pingusson, além de pinturas murais, como as de Raoul Dufy e Léger, e festas noturnas acompanhadas por músicas compostas por Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Jacques Ibert, contribuía para dar forma a este etéreo elemento.

O cinema era onipresente, meio de comunicação que sintetizava arte e técnica. Como dissemos, a celebração da eletricidade e da luz pela Exposição, bem como a valorização da ‘arquitetura cristalina’ em diferentes pavilhões, principalmente o nazista, potencializavam o cinema como expressão por excelência da pretendida modernidade. Sinal desta expressão, foi a construção de uma tela gigante, na fachada do pavilhão da Eletricidade e da Luz, para a projeção de filmes panorâmicos feitos especialmente para a exposição⁴²⁰.

O próprio programa da Exposição, estabelecido em novembro de 1934, nivelou, pelo alto, o lugar do cinema. Ele está no Grupo I, ‘Expressão do pensamento’, classe 6, ‘Manifestações cinematográficas’, grupo que foi presidido por Paul Valéry⁴²¹. Trata-se de um reconhecimento efetivo por parte das autoridades do papel ocupado pelo cinema na cultura contemporânea. Não mais um anexo ou um auxiliar da imprensa ou da fotografia, como na Exposição Universal de Paris de 1900, como vimos no capítulo 1, mas meio autônomo de expressão do pensamento. Como diz Labbé,

⁴²⁰ LEMOINE, Bertrand e RIVOIRARD, Philippe. *Electricité et Lumière*. Robert Mallet-Stevens, Georges-H. Pingusson, **Paris 1937**, *op. cit.*, p. 221 – 233.

⁴²¹ LABBÉ, Edmond, tome I, *op. cit.*, p. 301. O cinema também participa de outros grupos, como o IV, ‘Difusão artística e técnica’ (*idem, ibidem*, p. 302). Na Comissão de Cinema, o presidente de honra foi Louis Lumière e dentre seus membros tivemos René Clair, Germaine Dulac, Léon Gaumont, Jean Painlevé, Charles Pathé e Émile Vuillermoz. Quase todas as associações de classe e os sindicatos ligados ao setor foram representados nesta comissão (Cf. *Idem, ibidem*, p. 435, 438 – 439). O relatório de Georges Cerf (**Photo et cinéma à l'exposition de 1937**: classe VI, manifestations cinématographiques : classe XIV, photographie et cinématographie. [Paris]: [s.n.], [1937], p. 10 – 12) acrescenta nomes como, por exemplo, Abel Gance e Jean Renoir.

o cinematógrafo reina de maneira incontestável sobre todos os pontos do globo. (...) Sua influência, seu poder, a eloquência precisa das imagens animadas que surpreende e registra em todo o universo fazem dele o melhor dos diplomatas, dos repórteres, dos advogados, dos agentes de propaganda. (...) Ele informa e ensina⁴²².

Esse discurso é recorrente na época, sendo o cinema valorizado pelo seu poder de convencimento e pela sua capacidade de rapidamente transmitir as informações necessárias. Por exemplo, a classe 6, cuja presidência de honra era de Louis Lumière ⁴²³, tinha por missão:

demonstrar que o cinema é um dos mais preciosos auxiliares do Pensamento! O cinema deveria, (...) colaborar com a magia da Exposição e acrescentar ao seu espetáculo. (...) Ele deveria ser, em uma palavra, uma das expressões mais completas desta vida moderna que nossa Exposição tenciona mostrar sob os seus aspectos os mais diversos e mais brilhantes⁴²⁴.

Coube à comissão dirigente da classe 6 promover vários concursos em outubro de 1937 a fim de escolher o melhor filme: de ficção francês; documentário ou de reportagem; de amadores “(formatos reduzidos) franceses ou estrangeiros”; científico e “entre os filmes técnicos [aqueles] que possam contribuir ao desenvolvimento da Arte cinematográfica”⁴²⁵.

O processo relativo ao concurso para os filmes de ficção traz alguns elementos para pensarmos o ideal de cinema que a comissão defendia. Doze longas se inscreveram no *Grand Prix des Films Français présentés au jury de l'exposition* ⁴²⁶. Apenas seis, porém, participaram⁴²⁷. No relatório das classes 6 e 14, a justificativa para que **La Bataille Silencieuse**, de Pierre Bilan, **Drôle de Drame**, de Marcel Carné, **Forfaiture** e **La Citadelle du Silence**, ambos de Marcel L'Herbier, e **Le Messenger**, de Raymond Rouleau,

⁴²² LABBÉ, Edmond (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **La Section Française** : les groupes et les classes. Groupes I a V. Rapport Général. Tome V. Paris: Imprimerie Nationale, 1939, p. 60.

⁴²³ Além de Lumière, que tinha um busto no Pavilhão Photo-Ciné-Son, outro patriarca do cinema francês foi celebrado. Georges Méliès, “sem nenhuma dúvida, o primeiro *metteur en scène* do mundo”, é homenageado com uma sessão dedicada a ele no Ciné 37 (Cf. Sem autor. Une manifestation au Ciné 37 en l'honneur de Georges Méliès. *Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques*, n. 115, 5 octobre 1937, p. 7.).

⁴²⁴ LABBÉ, Edmond, tome V, *op. cit.*, p. 61.

⁴²⁵ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁴²⁶ Essa denominação se deve ao fato de que nem todos os filmes produzidos naquele ano, inclusive “alguns dos filmes mais significativos da recente produção francesa”, como afirma René Jeanne, foram inscritos no concurso (Cf. CERF, Georges, *op. cit.*, p. 48). O vencedor desse concurso foi **La Mort du Cygne** (1937), de Jean-Benoit Lévy e Marie Epstein. Para Jeanne, ao conferir este prêmio, os jurados quiseram mostrar que “tinham assimilado e apreciado as preocupações morais e artísticas” dos envolvidos com a realização do filme (*Idem, ibidem*, p. 51).

⁴²⁷ LABBÉ, Edmond, tome V, *op. cit.*, p. 63.

fossem descartados da competição era “que eles não preenchiam todas as condições fixadas pelo regulamento”⁴²⁸.

De todos os filmes não classificados, o exame mais detalhado de **Forfaiture** (1937), de Marcel L’Herbier nos fornece algumas pistas para uma melhor compreensão deste regulamento. O filme é uma homenagem a **The Cheat** (1915), de Cecil B. de Mille, como indicado logo em sua apresentação, quando imagens da obra de 1915 e um letreiro deixam claro o tributo. Na França, **The Cheat** foi lançado como **Forfaiture**, e seu impacto foi enorme, como a tardia homenagem de L’Herbier indica ⁴²⁹. Um dos motivos de seu reconhecimento se deveu à atuação de Sessue Hayakawa, que interpretava o vilão, papel que lhe conferiu no cinema silencioso americano grande notoriedade. Hayakawa morava à época em Paris e foi escalado por L’Herbier para interpretar a mesma personagem na refilmagem de **The Cheat**.

Há, porém, mudanças na história. Na adaptação francesa, o drama se passa na Mongólia, situando o filme na questão colonial, já que acompanharemos o que se passará com Pierre, responsável pela construção de uma estrada na região, financiada com capital francês oriundo da Société Franco-Mongole. A primeira imagem do filme é a da chegada de Denise, sua mulher, a uma estação perdida em meio ao deserto. Ela é levada por um motorista em seu caminhão ao acampamento onde Pierre a espera. O caminhão transporta também trabalhadores, todos eles marcados a ferro e a fogo nas costas, marca feita pelo príncipe e grande proprietário de minas da região, interpretado, como veremos a seguir, por Hayakawa. A tensão, não percebida por Denise, transparece no rosto do motorista, e a justificativa vem a seguir. O comboio é alvo de um tiroteio, mas todos conseguem escapar. Inesperadamente, surge na estrada uma limusine. O motorista conversa com o chofer, e uma carona é oferecida a Denise. Dentro do carro, ela tem o seu primeiro encontro com o príncipe Hu-Long. Seu desejo por Denise é patente. Ela, por sua vez, se não chega a corresponder, demonstra por ele grande curiosidade. Dentro do carro, ela percebe também que o homem ao seu lado é o príncipe, ‘dono’ dos camponeses.

⁴²⁸ CERF, Georges, *op. cit.*, p. 43. Mais adiante, René Jeanne afirma terem sido os produtores destes filmes os responsáveis pela sua retirada do concurso, cientes que estariam do fato de não atenderem ao prescrito no regulamento (Cf. CERF, Georges, *op. cit.*, p. 50).

⁴²⁹ A título de exemplo, no relatório oficial da Exposição de 1925, **The Cheat** é citada como uma das três obras “admiráveis” que chegaram dos EUA em 1915 – 1916 (as outras são **Work** (1915), de Charles Chaplin, e **The Aryan** (1916), produzido por Thomas Ince). Ver France. Ministère du Commerce, de l’Industrie, des Postes et des Télégraphes. **Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925**. Rapport général. Section Artistique et Technique. Volume X. Théâtre, Photographie et Cinématographie. Paris : Librairie Larousse, 1929, p. 68.

Pierre sofre com as dificuldades para o término da obra, como o tiroteio indica. Certo de que o mandatário local está por trás dos problemas, solicita uma reunião. Pierre somente é recebido por Hu-Long quando este é informado de que Denise é sua mulher. Começa, então, o jogo que enredará os dois na teia armada pelo vilão.

Como todo vilão, ele não é transparente em suas ações: promete a Pierre que os ataques cessarão, o que não cumpre, contribuindo para o aumento das tensões no acampamento; e introduz Denise em jogo de azar que é disputado em um clube da cidade, jogo que provocará sua ruína financeira, vício e queda que também dizem muito sobre ela. No caminho da perdição, Denise rouba o que havia sido arrecadado em uma festa organizada pela Cruz Vermelha a fim de pagar sua dívida no jogo e, a fim de não cair em desgraça, pede dinheiro emprestado ao príncipe que, como se imagina, cobrará a dívida mais tarde. Acuada, Denise sabe que está enredada e, ao contar sua história à mulher do embaixador inglês, conclui: “Eu estou perdida”.

Pierre é chamado a Paris pelos societários. Por um lado, não consegue finalizar a obra. Por outro, cartas enviadas da Mongólia sugerem que o responsável pela construção da estrada estaria desviando recursos da empresa para sustentar o estilo de vida de sua mulher. Quando Pierre chega à reunião, é informado de um relatório contrário à sua gestão. Este documento fora preparado pelo príncipe, que se encontra também em Paris a fim de trabalhar pela sua demissão, dado que seu objetivo é eliminá-lo a fim de possuir sua mulher.

Pierre, ao invadir a casa de Hu-Long para cobrar dele satisfações, depara-se com o príncipe agonizando. Ao vê-lo no chão, segura a arma do crime e é surpreendido por um dos assistentes do príncipe. O cenário está montado: sabemos que ele não foi o autor do tiro, e o suspense criado é direcionado no sentido de descobrirmos a identidade do verdadeiro assassino.

Nós sabemos que Pierre é inocente, mas não as personagens da história. Por isso, é preso e levado a julgamento. Tudo o que havia sido escondido dele vem à tona neste momento ‘público’, autêntico drama de tribunal. No decorrer do processo, Denise é incriminada. Diante da descrença do marido e da iminência de sua condenação, ela resolve confessar o assassinato, momento do *flash back* final de **Forfaiture**: Denise se encontra com Hu-Long, pedindo a ele que pare com as sabotagens e engavete o relatório feito contra o marido; o príncipe entende ser a hora de cobrar sua dívida; eles discutem e se agredem fisicamente; subjugada, Denise é posta de braços sobre uma mesa, tem o seu vestido rasgado, e o príncipe consegue marcá-la nas costas, como fez com os seus

trabalhadores; após ser ‘possuída’, ela se desvencilha, toma um revólver que se encontrava na cena, e efetua os disparos.

Voltamos ao tribunal, e o procurador, não satisfeito apenas com a confissão, pede uma prova. Diante de todos, ela se desnuda para mostrar em suas costas a marca do príncipe. Por mais que ao final tenhamos a conciliação entre Pierre e Denise (o marido acredita naquilo que sua mulher lhe confia - “Eu estava louca, mas eu não te enganei”), o filme, em seu conjunto, destoa completamente do tom pretendido pela exposição. Não há a celebração da virtude e do progresso. A questão colonial é tomada como pano de fundo para uma história com moral ambígua: apesar do assassinato do vilão, sua marca no corpo da mulher é permanente; Denise tem conduta questionável e a atração entre ela e o príncipe é trabalhada de forma a deixar dúvidas no espectador. Por isso, é o próprio filme que traz os motivos de sua desclassificação do concurso.

Por outro lado, assistindo a **Les perles de la couronne** (1937), de Sacha Guitry, entendemos também os motivos de sua seleção. Ao contar, com toda sua verve dramática e domínio de cena, a história sobre a origem das quatro pérolas que ornavam a coroa da Inglaterra, Guitry passeia por diferentes momentos da história da Europa, motivo para que sejam encenadas situações ligadas às cortes europeias, como a de Catarina de Médicis, de Henrique VIII, de Maria Stuart e assim por diante. Como as pérolas passam de mãos em mãos e de geração a geração, chegamos ao presente e à investigação sobre o seu destino. As sequências finais se passam dentro do navio Normandie, sendo o último plano uma imagem aérea do navio. Esta embarcação, inaugurada em 1935, era tratada como orgulho nacional, e sua decoração interna, que vemos em alguns planos, foi “a última marca desta empresa Art déco”⁴³⁰. Luxo na reconstituição histórica, atuação de uma figura respeitada no mundo teatral, preocupação com o vernáculo culto e sintonia com os símbolos da modernidade de sua época também nos auxiliam a compreender os motivos de sua inclusão no concurso.

Além desse concurso, o comissário geral da Exposição, por intermédio do ministro de Relações Exteriores (Affaires étrangères), pediu que cada país “reconhecidamente produtor de filmes” indicasse uma obra para apresentá-la em Paris durante uma das seis grandes festas organizadas pela Classe. Além disso, cada país enviou um filme considerado significativo de seus avanços no campo cinematográfico. Noites de

⁴³⁰ BRÉON, E. L’Exposition des arts décoratifs. In: Vários autores. **Création et vie artistique**: au temps de l’exposition de 1925. [Paris]: Centre national de documentation pédagogique, 2006, p. 16 – 17.

gala foram organizadas pela Comissão em homenagem à indústria cinematográfica inglesa, tchecoslovaca, japonesa, alemã, soviética, francesa⁴³¹.

A fim de materializar a dimensão adquirida pelo cinema no evento foi construído, pela primeira vez em uma exposição universal, um pavilhão dedicado à cinematografia, à fotografia e ao som. Embaixo da Torre Eiffel, o pavilhão Photo-Ciné-Phono⁴³² respondeu às demandas já existentes desde a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 por um espaço expositivo maior, como vimos no capítulo 3.

No que diz respeito à parte que cabia à cinematografia, localizada no piso superior do pavilhão, o objetivo era o de abordar o processo, da fabricação de película à sala de exibição. Sons os mais variados (fragmentos de músicas, solilóquio de Sacha Guitry, etc.) ocupavam os ambientes. Três exposições foram dedicadas: ao cinema educativo; ao cinema amador; e às “aplicações diversas do cinema”. Uma vasta sala “foi arrumada para os stands da indústria cinematográfica”. Uma ala foi consagrada às “aplicações científicas do cinema, aos noticiários cinematográficos e à Federação de clubes de cinema amadores”. Pinturas ornamentavam as salas, os corredores e os halls, tendo por tema os assuntos abordados, como o cinema recreativo, o cinema instrutivo etc.⁴³³.

Seu destaque era o Ciné 37, sala de exibição de 1200 lugares. No discurso feito pelo comissário geral, Edmond Labbé, por ocasião da colocação da primeira pedra do pavilhão, o cinema é tomado como a “potência ditatorial da época”⁴³⁴. Além das sessões de gala dedicadas a celebrar a cinematografia de cada país, quatro horas de programação diárias ocuparam seu espaço do dia 29 de junho até o dia 25 de novembro de 1937. Treze países ocuparam com regularidade as sessões do Ciné 37: Alemanha, Áustria, Finlândia, França, Grã-Bretanha, Itália, Japão, Luxemburgo, Polônia, Romênia, Tchecoslováquia, África do Sul, U.R.S.S.⁴³⁵.

Afora este grande cinema, os pavilhões e demais edificações contavam com 40 salas de exibição. O jornal diário **Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques** (Paris, 1937), que noticia as suas principais atrações, traz a programação dos cinemas dos pavilhões estrangeiros (Dinamarca,

⁴³¹ LABBÉ, Edmond, tome V, *op. cit.*, p. 62 e 64.

⁴³² Sobre a decoração do pavilhão e seus stands ver LABBÉ, Edmond, tome V, *op. cit.*, p. 84 e ss. e p. 248 e ss.

⁴³³ *Idem, ibidem*, p. 248 – 251.

⁴³⁴ Apud PEER, Shanny, Photo-cine-phono. Saint-Maurice et Lemaire. **Paris 1937**, *op. cit.*, p. 234 – 236.

⁴³⁵ LABBÉ, Edmond, tome V, *op. cit.*, p. 65 – 66.

Alemanha, U.R.S.S., Países Baixos, Suíça, Bélgica, Tchecoslováquia, Espanha, Hungria) e de pavilhões específicos, como o da Lumière, Centre Rural, Palais de Chemins de Fer, e, eventualmente, do Ciné 37.

No que diz respeito às atividades de divulgação da própria Exposição, a sua propaganda pelo cinema era vista como estratégica, e o relatório sobre esta atividade é um dos mais densos se comparado com o das exposições anteriores (Eduardo Morettin, 2011). Sua função era a de “provocar, pela magia das imagens vivas e de textos dinâmicos, a curiosidade intelectual do mundo inteiro em torno do gigantesco empreendimento” e “estimular o sentimento de fraternidade universal que solicitava” um evento dessa magnitude⁴³⁶.

Atingir um público amplo era uma das metas pretendidas ao se recorrer ao cinema. Por um lado, isso foi realizado por meio de um vasto programa de curta metragens, atualidades e documentários “de propaganda propriamente ditos, que o Comissariado Geral devia especialmente encomendar”. Labbé detalha o programa adotado para a confecção de curtas-metragens, os acordos feitos com as empresas de atualidades cinematográficas que atuam nesse setor etc.⁴³⁷.

Dentro desse programa, deve ser salientada a iniciativa de Pierre Mortier, diretor geral do Serviço de Propaganda a partir de dezembro de 1936 e comissário geral adjunto, que acordou com a Metro-Goldwin-Mayer a feitura de um filme de propaganda que foi exibido “nos cinemas do mundo inteiro”⁴³⁸.

A MGM organizou um concurso, aberto a dezenove países, em que os concorrentes deveriam “descrever, o mais claramente possível ‘o que Paris representa a seus olhos’”. Os vencedores “deste jogo literário” teriam como prêmio uma viagem gratuita à Exposição, com estadia de duas semanas em Paris. Seriam agraciados 32 candidatos, divididos por região. Ao Brasil cabia uma vaga⁴³⁹.

O atrativo, porém, não se restringia à viagem e a oportunidade de conhecer Paris.

A MGM

se reservava o direito de utilizar, para a confecção de um roteiro ou para elementos de um documentário, as ideias descobertas nas respostas e suscetíveis de serem aproveitadas em um filme dedicado à glória de Paris, de

⁴³⁶ LABBÉ, Edmond. (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **La vie et les résultats de l'exposition**. Rapport Général. Tome XI. Paris, Imprimerie Nationale, 1940, p. 295.

⁴³⁷ *Idem, ibidem*, p. 296 – 300.

⁴³⁸ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁴³⁹ *Idem, ibidem*, p. 301.

modo que alguns laureados poderiam ganhar não somente uma viagem e estadia gratuitas em Paris, mas ainda os direitos de autor!⁴⁴⁰.

Para lançar a campanha, a empresa norte-americana realizou um filme de propaganda com imagens de Paris, que foi exibido em abril de 1937 em todas as salas de cinema da companhia, como complemento que acompanhava *Camille* (1936), de George Cukor, adaptação de *La Dame aux Camélias*, com Greta Garbo no papel principal⁴⁴¹. A iniciativa foi muito elogiada pelo comissário geral, pois ela “contribuiu fortemente para estimular o interesse da opinião pública mundial em favor da grandiosa manifestação a qual Paris convidou o universo”⁴⁴².

O filme de propaganda foi exibido a 7 de maio de 1937 às autoridades da exposição. De acordo com o relatório oficial, 16 milhões, 354 mil espectadores viram o filme em 2156 salas espalhadas pelo mundo. Há os dados por país. No Brasil, teriam sido 312 mil em 37 salas. Nos EUA, 7 milhões e 800 mil⁴⁴³.

Em relação ao concurso, tivemos 753.560 candidaturas no total, número que impressiona ainda hoje. Por país, foram aproximadamente : 311 mil, EUA e Canadá ; 160 mil, Inglaterra; 51 mil, Brasil; 46 mil, Itália; 45 mil, Argentina; 21 mil, Romênia; 19 mil, Polônia; 12 mil, Áustria; 12 mil, Alemanha; 12 mil, e assim por diante⁴⁴⁴. O Brasil, como se vê, aparece em quarto neste ranking, dado que atesta tanto a penetração do cinema americano em nosso país quanto o lugar que Paris e, portanto, a França ocupavam simbolicamente como aspiração para amplas parcelas da população.

Essa associação à MGM, concretizada já com a Frente Popular no governo, é reveladora de que o ecletismo acima apontado em relação às artes visuais era também predominante no caso do cinema.

5.5. O confronto entre as cinematografias no interior da Exposição

Afora o ecletismo e a diversidade de manifestações ligadas ao campo cinematográfico, a dimensão de confronto, tão inerente a um evento como o das Exposições Universais, ganha novo contorno por intermédio dos pavilhões. Vários tinham ou sala de cinema ou, como vimos, reservavam o espaço do Ciné 37 a fim de

⁴⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 302.

⁴⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 302.

⁴⁴² *Idem, ibidem*, p. 303.

⁴⁴³ *Idem, ibidem*, p. 303.

⁴⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 304.

celebrar sua cinematografia ⁴⁴⁵. O pavilhão soviético, por exemplo, tinha do lado de fora “uma sala de cinema completa”⁴⁴⁶.

No que diz respeito à Alemanha, a intenção das autoridades nazistas era garantir uma presença significativa do cinema no evento, arte-síntese da velocidade, vitalidade, energia e monumentalidade, elementos dispostos pelo seu pavilhão em diferentes objetos e stands. Ele tinha, dentre outras atrações, “no andar inferior, o escritório de informações, a sala de cinema e um grupo de cabines de televisão”⁴⁴⁷. Na sala do Pavilhão, exibições diárias de filmes ocorreram desde o dia de sua inauguração, 6 de Maio, até o fim da Exposição, no dia 25 de Novembro, com a projeção de atualidades, filmes científicos e educativos, documentários e filmes de ficção. No Ciné 37, a programação era composta de filmes ‘artísticos’ alemães, exibidos três vezes por semana, “especialmente em noites dedicadas aos filmes de ficção e noites de gala”⁴⁴⁸. Dentre as personalidades ligadas ao cinema nazista, Leni Riefensthal esteve presente em uma destas *soirées*, apresentando seu filme sobre as Olimpíadas no Pavilhão Alemão⁴⁴⁹.

Além destas exibições, diversos equipamentos cinematográficos, demonstrativos da pujança da indústria alemã, foram expostos nas seções alemãs do Pavilhão Internacional ⁴⁵⁰. Projeções de filmes alemães ocorriam também no Palais du Trocadéro e no Musée de l’Art Moderne.

Outro pavilhão que deve ser trazido a esta discussão é o da Espanha. Em meio à guerra civil, a concepção de seu projeto arquitetônico e a sua ocupação, tantos pelos quadros e estátuas, quanto pelos filmes e festas populares, foi também pensada como afirmação da resistência popular ao franquismo, apoiado, como se sabe, por Hitler. Como diz Martha Thome, o pavilhão é um exemplo de uma “*démarche* arquitetural fortemente influenciada por considerações externas”⁴⁵¹. Ao contrário dos outros pavilhões, não se tratava propriamente de preencher o espaço com produtos e materiais para demonstrar a sintonia do país com o desenvolvimento capitalista. O ideal que deveria materializar era

⁴⁴⁵ Sobre a programação de cinema dos pavilhões do Japão, Polônia e Portugal ver LABBÉ, Edmond, tome X, *op. cit.*, p. 25, 111, 133.

⁴⁴⁶ LAMBERT, Jacques. Les sections étrangères. In: **Exposition internationale de Paris 1937**: arts et techniques. Paris, L’Illustration, 1937, sem indicação de página.

⁴⁴⁷ *Idem, ibidem*.

⁴⁴⁸ LABBÉ, Edmond, tome IX, *op. cit.*, p. 58. O relatório oficial destaca a exibição de **Triunfo da Vontade**, o filme em cores **Allemanne** “e relatório filmado sobre a criação de uma empresa de cinema nas Olimpíadas de Berlim 1936” (*idem, ibidem*, p. 62). A relação completa dos filmes se encontra nas p. 59 – 62.

⁴⁴⁹ Sem autor. La Star Leni Riefenstahl a visité l’Exposition. **Programme quotidien officiel de l’Exposition internationale des arts et techniques**. n. 21, 3 Juillet 1937, p. 4.

⁴⁵⁰ A relação detalhada se encontra em LABBÉ, Edmond, tome IX, *op. cit.*, p. 35 – 36.

⁴⁵¹ Espagne. Jose-Luis Sert et Luis Lacasa, **Paris 1937**, *op. cit.*, p. 146.

o enfrentado então pelo povo espanhol, como nos diz o comissário geral do pavilhão, José Gaos:

... lutar e morrer por um mundo e uma civilização conforme o ideal moderno (...) de livre e pacífica autodeterminação dos povos no seio do respeito mútuo e da colaboração de todos à história da cultura humana⁴⁵².

Inaugurado dois meses e meio depois do bombardeio de Guernica, em 12 de julho de 1937, suas paredes receberam **Guernica**, de Picasso, obra-monumento que sintetiza no campo visual a dimensão de ‘confronto’ percebida entre os diferentes pavilhões da Exposição. Como nos demais espaços expositivos, seu lugar foi definido pelo arquiteto do pavilhão, José-Luis Sert⁴⁵³. Em frente à obra de Picasso estava a obra de outro moderno, Alexander Calder e a sua **La Fontaine de Mercure**. Tivemos também Juan Miró, com **Paysan catalan en révolte**, os escultores Alberto Sanchez, **L’Espagne a un chemin et au bout son étoile**, com 12 metros de altura, logo à entrada do pavilhão, e Gonzalez, **Maternité**⁴⁵⁴.

Como dissemos, havia também a projeção de filmes. Sessões semanais eram dedicadas a mostrar documentários. O único levantamento que temos notícia é o de Fernando Martín, a partir do jornal do Partido Comunista Francês, o **L’Humanité**⁴⁵⁵, que registrou as atividades de alguns pavilhões. Eis a sua filmografia: **El Escorial y Felipe II** (1931) e **Almadrabas** (1934), de Velo e Mantilla; **La ruta de d. Quijote** (1935), de Ramón Biadiu; **Guadalquivir** (1935), de Heinrich Gaertner; **Reforma Agraria, Madrid e España 36**, este último de Mantilla, subvencionados pela subsecretaria de Propaganda do Ministério do Estado; **El Tribunal de las Aguas** (1937), de Angel Villatoro, produzido por Film Popular. Três filmes não foram identificados, a saber, **Guerra en los campos, Sinfonia Vasca, e Juan Simon**⁴⁵⁶.

Não sabe ao certo se os seguintes filmes foram projetados: **Tierra española** (1937), de Joris Ivens, e **Madrid 36 o España Leal en Armas** (1936), de Luis Buñuel e Jean-Paul Chanois. Buñuel, que foi o montador deste documentário, se encontrava em

⁴⁵² **1937**, Exposition Internationale des Arts et des Techniques, *op. cit.*, p. 20) Para um crítico da época, trata-se da exposição da “dor espanhola” (A. Ozenfant, *apud* **1937**, Exposition Internationale des Arts et des Techniques, *op. cit.*, p. 18).

⁴⁵³ MARTÍN, Fernando. **El Pabellón español en la Exposición universal de Paris en 1937**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, p. 121. O autor historia a encomenda do quadro pelo governo republicano (p. 121 e ss.).

⁴⁵⁴ Para uma descrição do pavilhão espanhol ver LABBÉ, Edmond, tome IX, *op. cit.*, p. 170 – 176.

⁴⁵⁵ O PCF também produziu documentários sobre a exposição. Eles podem ser consultados no site Ciné-Archives, Fonds audiovisuel du PCF, disponível em <https://www.cinearchives.org/pr%C3%A9sentation-du-fonds-402-0-0-0.html>, acesso em 15/05/2022.

⁴⁵⁶ MARTÍN, Fernando, *op. cit.*, p. 198 – 201.

Paris desde setembro de 1936 quando foi nomeado agregado cultural da embaixada da Espanha na capital francesa ⁴⁵⁷. Sua função, como o próprio cineasta diz, “era agrupar todos os filmes de propaganda republicana rodados na Espanha”⁴⁵⁸. Certamente, deve ter tido participação ativa na programação de filmes no pavilhão espanhol.

Buñuel aproveitou o momento para sonorizar, no final de 1936, **Las hurdes** (1933), também conhecido como **Terre sans pain**, documentário de sua autoria que foi exibido na capital francesa em fevereiro do ano seguinte. O filme participa da Exposição, recebendo a Medalha de Prata pela representação espanhola na classe 6⁴⁵⁹.

A sua escolha pela delegação espanhola para concorrer a um dos prêmios da Exposição é emblemática por vários motivos. Em primeiro lugar, pelo fato de que este documentário, que trata de uma das regiões mais pobres da Espanha, foi primeiramente rejeitado pelos republicanos. Em 1937, **Las Hurdes** é então transformado pelo próprio governo republicano em peça de denúncia de um atraso pelo qual também eram responsáveis. Esta reorientação na leitura do filme foi realizada pelo próprio Buñuel que acrescentou naquele ano o seguinte comentário ao final do filme: “Com a ajuda dos antifascistas do mundo inteiro, a calma, o trabalho e a felicidade tomarão o lugar da guerra civil e farão desaparecer para sempre os focos de miséria que mostramos neste filme”⁴⁶⁰. O diretor procura resolver as ambiguidades ⁴⁶¹ de **Las Hurdes** com uma declaração que reorienta a leitura de sua obra para o contexto imediato da Exposição.

Nesta disputa, o reconhecimento por parte da organização não deixa de ser também uma manifestação de apoio à resistência anti-fascista, que aponta o nazi-fascismo como o inimigo a quem todas as culpas pela situação histórica da Espanha cabem. A cobertura dada pelo jornal do Partido Comunista Francês às atividades cinematográficas do pavilhão espanhol, além da própria participação de Picasso com **Guernica** e de Buñuel com **Las Hurdes** demonstram simbolicamente a tentativa da arte intervir em um campo já minado por um confronto visível nos pavilhões dispostos ao redor da Torre Eiffel.

Como em toda Exposição, a reunião de diferentes países, abrigados em pavilhões cuja arquitetura expressava tanto o avanço quanto a tradição nacional, permitia ao visitante a experiência visual de um mundo em miniatura. O cinema potencializava esta

⁴⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 205.

⁴⁵⁸ BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 226.

⁴⁵⁹ CERF, Georges Cerf, *op. cit.*, p. 68. Não há no levantamento de Fernando Martín qualquer referência à exibição de **Las Hurdes** na Exposição de 1937.

⁴⁶⁰ **Las hurdes**, de Luis Buñuel. **L’Avant-Scène du Cinéma**, n. 36, 1964, p. 62.

⁴⁶¹ James Lastra (Why Is This Absurd Picture Here? Ethnology/Equivocation/Buñuel. **October**, v. 89, Summer 1999, p. 51 – 68) trata de forma brilhante das ambiguidades deste filme.

sensação, valorizando os aspectos socioculturais de suas nações. Reforçava e intensificava assim a viagem vivenciada pelos *fair goers* que percorriam os diferentes espaços da feira naqueles meses de 1937.

Nesta viagem pelos quatro cantos do mundo espalhados ao longo do rio Sena, o cinema ocupa lugar de destaque neste confronto que antecipa a guerra e o horror que estavam por vir. Abordaremos no próximo e último capítulo a presença do cinema na última exposição universal ocorrida em solo norte-americano, às vésperas de sua entrada no conflito mundial.

Capítulo 6. Diplomacia cultural em tempos de guerra: o cinema e a *New York World's Fair* (1939-1940)⁴⁶²

A *New York World's Fair*, que tinha por slogan “The World of Tomorrow”, projetou em seus espaços expositivos a ideia de um mundo marcado pelos avanços científicos e tecnológicos, pautado pelo consumo de mercadorias que facilitariam o acesso do cidadão a este universo, sempre pensado na chave do consumo, algo que poderia ser esperado em evento organizado pelos grandes empresários nova iorquinos. Como aponta Lee Grieveson, trata-se de ação da iniciativa privada a fim de mostrar que a superação da crise provocada pela quebra da bolsa de 1929 tinha nestes agentes força mais poderosa do que a intervenção proposta pelo Estado por meio de sua política conhecida como New Deal⁴⁶³.

Assim, os meios de comunicação eram vistos como definidores desta relação do indivíduo com a sociedade, tendo a televisão ganho especial destaque. A abertura da exposição foi transmitida tanto pela rádio, com a Radio Corporation of America (RCA), quanto pela televisão, com a National Broadcasting Corporation (NBC), novidade inaugurada naquele momento com esta cobertura⁴⁶⁴.

Quando pensamos em filmes que retomam o material de arquivo para revisitar um determinado tema, imediatamente associamos o emprego de fragmentos retirados de cinejornais e documentários. Percorrendo a obra seminal de Jay Leyda, **Films beget films** (1964), e a lista de ‘significant films’ que se estruturam a partir da compilação destas imagens, verificaremos que são raros, nas primeiras décadas da história do cinema, os que recorrem aos filmes de ficção para discorrer sobre objeto ou elaborar seu discurso acerca do passado.

⁴⁶² Para este capítulo recorri a dois textos de minha autoria: Cinema de arquivo, história e exposições universais: **Land of liberty** (1939), de Cecil B. DeMille. In: GRINER, Arbel; CRUZ, Adelina Novaes e; MACHADO, Patrícia; BLANK, Thais (orgs.). **Arquivos em movimento**: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo. Rio de Janeiro, FGV, 14 páginas; e O cinema brasileiro no contexto das exposições universais: a *New York World's Fair* (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (1940). **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 54, p. 1 – 20, 2021. Disponível em <http://https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/210/126>, acesso em 17/08/2021.

⁴⁶³ **Cinema and the Wealth of Nations**. Media, Capital, and the Liberal World System. University of California Press, 2018, p. 313. Grieveson historia a participação de grandes empresas, como a GM, Ford e Westinghouse, seus pavilhões e filmes.

⁴⁶⁴ Sobre o assunto ver BECKER, Ron. 'Hear-and-See Radio' in the World of Tomorrow: RCA and the presentation of television at the World's Fair, 1939-1940, **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 21, n. 4, p. 361 – 378, 2001.

Pretendemos examinar um destes casos, a saber, **Land of Liberty** (1939), de Cecil B. DeMille, realizado a pedido dos organizadores da *New York World's Fair* (1939) pela Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), associação das grandes produtoras norte-americanas. A sua singularidade reside, como antecipado, no emprego majoritário de material retirado da ficção, de filmes de reconstituição histórica, somado a atualidades de época sobre a tragédia. A junção de dois tipos de registro, um de carácter documental, outro ficcional, diluía as fronteiras entre o que a princípio pertencia a universos distintos, estratégia de autenticação do discurso fílmico até então inédita.

Além deste estudo de caso, examinaremos a participação do cinema brasileiro nesta exposição, marcada pela produção estatal de filmes, contexto diverso do que vimos no capítulo 2 a propósito da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil.

6.1. Cinema de arquivo e exposições universais: Land of Liberty (1939) e a New York World's Fair (1939-1940)

Como dissemos, **Land of Liberty** (1939), realizado a pedido dos organizadores da *New York World's Fair* (1939) pela MPPDA, ficou sob a responsabilidade de Cecil B. DeMille, conhecido por épicos monumentais como **Cleópatra** (1934), dentre outras obras. Will Hays, presidente de associação das grandes produtoras e mais conhecido por ter implantado em 1934 o código moral de conduta a ser observado nos filmes das empresas filiadas, foi o seu coordenador⁴⁶⁵.

Land of Liberty, que foi a primeira contribuição conjunta das grandes produtoras hollywoodianas, tinha em sua versão original 137 minutos, compilando 125 filmes de ficção produzidos nos Estados Unidos⁴⁶⁶. Dentre os filmes de ficção selecionados, há os mais variados melodramas históricos, feroestes e *biographical pictures*, mais conhecidos como *biopics*, tais como: **Abraham Lincoln** (1930), de David Griffith, **Billy the Kid** (1930), de King Vidor, **Cimarron** (1931), de Nick Grinde, **A Tale of Two Cities** (1935), de Jack Conway, e **Victoria, the Great** (1937), de Helbert Wilcox.

⁴⁶⁵ PALMER, A. Cecil B. DeMille writes America's history for the 1939 World's Fair. **Film History**, v. 5, 1993, p. 36 – 48.

⁴⁶⁶ Informações retiradas de LEVAVY, Sara, **Land of Liberty** in the World of Tomorrow. **Film History**, v. 18, n. 4, 2006, p. 440. Trata-se de filme raro, sem registro em acervos filmográficos e videográficos brasileiros, não sendo facilmente localizado na web. A versão que tive acesso é de 80 minutos, disponível para venda em DVD pela International Historical Films, Inc. A data de lançamento, 1985, indica, provavelmente, o ano de comercialização do filme em VHS pela mesma empresa.

Houve preocupação em selecionar também títulos em que o *star system* estivesse presente. Por isso, há fragmentos de reconstituições históricas em que apareciam Clark Gable, Henry Fonda e Betty Davis, para falarmos de nomes mais conhecidos atualmente⁴⁶⁷. Sua intenção era a de ser “uma história geral para todos os cidadãos americanos”⁴⁶⁸, contando-a da colonização a 1939. Além do material de arquivo⁴⁶⁹, e consoante com este objetivo central, DeMille filma episódios que servem de ligação entre as histórias e que permitem uma maior aproximação do espectador à narrativa, como a imagem da família que, unida na sala de estar em torno do rádio, ouve os episódios que nos são mostrados⁴⁷⁰.

James Shotwell, professor de história das relações internacionais da Columbia University, foi consultor do filme. Homem muito próximo do governo, havia integrado a comitiva americana na assinatura do Tratado de Versalhes em 1919 e participado ativamente da criação da International Labor Organization, ocorrida um ano após o fim da Primeira Grande Guerra. Shotwell esteve também na *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne* (Paris, 1937), a convite da IBM, a fim de organizar sessões de cinema com documentários que mostrassem aspectos da vida e da indústria americana, experiência que consolidou nele a percepção do cinema como meio ideal de divulgação das preocupações concernentes aos desafios que os EUA tinham pela frente.

DeMille foi o responsável pelo roteiro e pela edição final de todo os trechos reunidos. Sua intenção era, conforme conta, “humanizar e individualizar nossa história com a intenção de evitar que se tornasse um longo e talvez monótono filme educacional com pouco apelo de público”⁴⁷¹. O resultado, porém, não agradou ao historiador, que pediu para que seu nome não constasse dos créditos finais, solicitação que não foi atendida. As intervenções de Shotwell na preparação do roteiro procuravam corrigir as

⁴⁶⁷ O material distribuído aos jornais de época valorizava a presença de inúmeras estrelas, como podemos ver em <http://www.imdb.com/title/tt0033809/mediaviewer/rm3819831552>, acesso 22/04/2017.

⁴⁶⁸ LEVAVY, Sara, *op. cit.*, p. 440.

⁴⁶⁹ Dados disponíveis em <http://www.imdb.com/title/tt0033809/fullcredits#cast>, acesso 21/04/2017. De acordo com Sara Levavy, que teve acesso à versão integral do filme, o material de arquivo mais antigo reapropriado pelo filme mostra, em 1908, a escavação do canal do Panamá, sendo o mais recente uma filmagem de maio de 1939, feita algumas semanas antes de **Land of Liberty** ser finalizado. A obra de ficção mais antigo visto no filme foi **America** (1924), de David W. Griffith (p. 448).

⁴⁷⁰ Para além desta estratégia, esta imagem se referia a uma das atividades midiáticas do diretor. DeMille apresentou e dirigiu, de 1 de junho de 1936 a 22 de janeiro de 1945, um programa radiofônico semanal, o Lux Radio Theater, baseado em enredos de filmes recentemente lançados (HIGASHI, Sumiko. **Cecil B. de Mille**: a guide to references and resources. Boston: Ronald Gottesman Editor, 1985, p. 145).

⁴⁷¹ Apud LEVAVY, Sara, *op. cit.*, p. 445.

informações e as visões sobre o evento, dentro de uma perspectiva centrada no entendimento de que existe um saber histórico verdadeiro, cabendo ao cinema apenas sua ilustração. Como disse o professor em 1939: “se a intenção é que seja História, precisa ser História, e isso é um assunto sério”⁴⁷². Apesar das controvérsias, restritas aos bastidores da produção, o nome de Shotwell foi bastante utilizado no material de divulgação do filme, a fim de conferir à obra credibilidade⁴⁷³. DeMille, por sua vez, seguindo a tradição do melodrama histórico, gênero ao qual estava vinculado, queria transformar a história em romance, preocupado em atingir o maior público possível.

De certa maneira, o filme de DeMille atende a um reclamo do historiador Howard Mumford Jones, feito em 1938 na revista **The Atlantic Monthly**. Em artigo intitulado “Patriotism – but how?”, Jones nota que os fascismos europeus manipulavam mitos patrióticos com fins propagandísticos⁴⁷⁴. Por isso, clama por trabalhos históricos que foquem em “elementos positivos” do passado, devendo se voltar para episódios glamorosos e emocionantes a fim de neles enxergar os valores democráticos americanos. Um dos temas que sugere é o da fronteira, mito caro à história e ao cinema norte-americanos.

A fronteira se configura como espaço situado entre a chamada civilização e a natureza, parte fundamental dentro do imaginário norte-americano tal como formulado por Frederick Jackson Turner em 1893 na consagrada teoria da fronteira, vital para a explicação do desenvolvimento histórico e futuro dos EUA. Para ele, a existência de terras livres à oeste das áreas colonizadas inicialmente pelos americanos representava um convite para a manifestação do espírito conquistador dos primeiros povoadores, fazendo com que aquelas áreas fossem sendo incorporadas à medida em que os ‘desbravadores’ a tomassem⁴⁷⁵.

Como sabemos, no campo cinematográfico, o tema da fronteira retorna com grande vigor com o lançamento do western **Stagecoach** (No tempo das diligências, 1939),

⁴⁷² Apud PALMER, A. *op. cit.*, p. 42.

⁴⁷³ Em sua autobiografia, DeMille acrescenta que suas diferenças com Shotwell era políticas também. Segundo ele, o historiador era “mais New-Dealista que eu, e queria terminar o filme com uma fala de Franklin D. Roosevelt. Eu queria uma do Secretário de Estado, Charles Evans Hughes. Nós usamos ambos”. Na versão do filme analisada por mim neste texto, restou apenas o discurso de Roosevelt (HAYNE, Donald (ed.). **The autobiography of Cecil B. DeMille**. New Jersey: Prentice-Hall, 1959, p. 368).

⁴⁷⁴ É de Richard Slotkin (**Gunfighter Nation**. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Harper Perennial, 1993, p. 279 e ss) que retirei esta referência e discussão.

⁴⁷⁵ Ver STOWELL, Peter. **John Ford**. Boston, Twayne Publishers, 1986, p. 15 e ss. Para discussão historiográfica do tema da fronteira ver, dentre outros, JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande**. Imaginando a América Latina em Seleções. Oeste, Wilderness e Fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2000.

e do filme histórico **Young Mr. Lincoln** (A mocidade de Lincoln, 1939), ambos de John Ford⁴⁷⁶. **Land of Liberty**, contemporâneo às obras de Ford, se estrutura em torno desta noção e dialoga com a mitologia mobilizada por estes filmes.

A conquista do Oeste perpassa diferentes momentos de **Land of Liberty**, seja pela retomada de **Drums along the Mohawk** (Ao rufar dos tambores, 1939), de John Ford, justamente na cena em que a personagem interpretada por Claudette Colbert atira em índios que invadem fortaleza perdida em meio ao wilderness, seja pelo trabalho de união e dos esforços para acabar com a divisão no país empreendidos por Abraham Lincoln, em filme homônimo de David Griffith, de 1930.

O filme de DeMille, que se autodefine como “trabalho histórico compósito”, é dividido em quatro partes, seccionados em ordem cronológica: do período colonial até 1805; de 1805 a 1860; de 1860 a 1890; de 1890 a 1938. Depois de um leiteiro sobre o sentido da história dos Estados Unidos, “uma saga de luta e de realização por milhões de homens e mulheres que trabalharam corajosamente para construir um lar para a Liberdade ... um Baluarte da Democracia (...) para usufruir de uma herança sem preço ... LIBERDADE!”, as primeiras imagens nos mostram a natureza⁴⁷⁷, um espaço a ser conquistado, como ressalta a locução, pelos “homens brancos” que imigraram em busca de esperança e paz. Chegamos ao momento da proclamação do “documento imortal”, a constituição dos Estados Unidos, acompanhada das imagens de **Alexander Hamilton**, retiradas do filme de John Adolphi de 1931. A estratégia aqui e em outros momentos de **Land of Liberty** é a de deixar uma ou duas sequências da obra original, como se a continuidade interna da “imagem de arquivo” pudesse ser mantida e reorganizada na história a ser contada. Não há, portanto, intervenções de grande monta neste ponto de partida, a não ser pela seleção das imagens que melhor ‘ilustram’ a História e seus ‘fatos históricos’⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Para uma abordagem de **Young Mr. Lincoln** a partir do mito da fronteira e de sua relação com o momento histórico em que foi feito ver, além do fundamental trabalho de Peter Stowell, texto de minha autoria Do cinema e da construção de seus mitos: Lincoln, Griffith e Ford. In: COELHO, Maria Lígia e VILLAÇA, Mariana (orgs.). **História das Américas** [recurso eletrônico]: fontes e abordagens historiográficas. São Paulo: Humanitas/Capes, 2015, p. 63 – 84.

⁴⁷⁷ Aqui as imagens, em sua origem, são indefinidas, ou seja, foram retiradas ou de um documentário ou de um filme de ficção. Este ponto de origem, ambíguo, tende a diminuir as fronteiras entre os dois campos, o do pretendido realismo e o da representação, estratégia que é fundamental no filme para conferir à História idealizada estatuto de verdade.

⁴⁷⁸ E aqui o **Land of Liberty** retoma uma tradição da pintura de História do século XIX muito presente em filmes de sua época. Para citarmos um exemplo brasileiro, temos **Descobrimento do Brasil** (1937), de Humberto Mauro, que reencena, dentre inúmeros quadros, **A primeira missa no Brasil** (1865), de Victor Meirelles, em uma estratégia de visualizar o passado por meio das imagens muito cara à esta tradição (sobre o assunto ver **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda Editorial, 2013, p. 99 – 136).

Tendo em vista a estratégia de diluição das fronteiras entre o que seriam as imagens documentais e as ficcionais, vemos, na quarta parte do filme, o que corresponderia à história da presença norte-americana na América Latina. De imagens retiradas de atualidades cinematográficas, provavelmente dos anos 1910, vemos William Jennings Bryan, secretário de Estado entre 1913 e 1915, e a referência, pela voz over do locutor, à sua participação na campanha presidencial de 1896. Na sequência, um filme de ficção reencena a decisão de participar da guerra contra a Espanha pelo domínio de Cuba (1898). Depois, um longo segmento que trata do enfrentamento de um inimigo mais poderoso que as armas, como nos diz a locução: o mosquito transmissor da febre amarela. Este é o momento para o emprego de inúmeras cenas do filme **Yellow Jack** (1938), de George Seitz, que aborda, como o título indica, o combate à doença. Depois, acompanhamos outro filme de ficção que reencena passagens da vida de Theodore Roosevelt. A partir de então, a narrativa não se apropria mais de sequências de filmes históricos. Alguns planos são retirados destes materiais apenas para ilustrar o discurso que dominará a sua última parte: as iniciativas tomadas pelo Estado a fim de aprimorar, nos mais diversos campos, a vida dos cidadãos americanos⁴⁷⁹. Aqui é recorrente o emprego de cinejornais e documentários, pois se trata de mostrar as realizações, de ‘atestar’ o que foi feito. Ao final, **Land of Liberty** se configura como um cinejornal expandido em duração, com discursos e mais discursos de autoridades, findando com o do então presidente Franklin Delano Roosevelt e as imagens do conjunto estatutuário do Mount Rushmore e sua galeria dos *founding fathers*, da natureza e da estátua de Liberdade.

Land of Liberty foi um tremendo sucesso, tendo sido exibido pela primeira vez no pavilhão do governo federal, o United States Federal Building, na exposição de 1939. Como todas as exposições universais, dedicadas a celebrar o progresso capitalista e a tradição pregressa, o pavilhão em que o filme foi exibido enfatizava as conquistas históricas desde a fundação da cidade de Nova York⁴⁸⁰. Os visitantes entravam e percorriam, antes de chegarem ao cinema, corredores e estandes com painéis e murais ilustrativos da história americana. Espaço propício, portanto, para celebrar o cinema,

⁴⁷⁹ Por exemplo, o locutor reafirma a liberdade de pensamento. Para ilustrá-la, temos uma imagem de comício em que percebemos a presença, em sua maioria, de operários. O plano seguinte pertence a um filme de ficção, dada a posição de câmera, o tratamento fotográfico, a encenação etc. Porém, os dois são usados como ilustração, tomados como exemplo daquilo que foi dito pela voz over.

⁴⁸⁰ Apesar do sucesso de **Land of Liberty**, o documentário mais identificado à exposição de 1939 foi **The City** (1939), de Ralph Steiner e Williard van Dyke, que contou com a colaboração do historiador da cultura e das cidades, Lewis Mumford, e trilha sonora a cargo de Aaron Copland.

meio de comunicação de massas da modernidade, como lugar de atualização de uma história visual que teria em **Land of Liberty** seu ponto de chegada⁴⁸¹.

Sempre com muito público, foi projetado também na *Golden Gate International Exposition* (San Francisco 1939 – 1940), a “última no estilo antigo das Exposições Universais”⁴⁸². Sua estreia comercial ocorreu na capital norte-americana, Washington, em janeiro de 1941. A versão lançada foi reduzida em mais de meia hora, chegando a 98 minutos. Na redução, o discurso fílmico valorizou aspectos do embate norte-americano em sua afirmação territorial e constituição da nacionalidade, direcionamento devido à guerra, que então parecia iminente. Como bem disse DeMille em suas memórias, a exibição em circuito comercial alguns meses antes do ataque de Pearl Harbour cumpriu sua função ideológica: “talvez alguns daqueles que o assistiram tiveram uma ideia melhor do que eles foram chamados a defender quando as bombas caíram em solo americano em 7 de dezembro de 1941”⁴⁸³. Entre sua sessão inaugural na *New York World’s Fair* (1939) e 1942, estimou-se a audiência em 20 milhões de espectadores⁴⁸⁴. Foi percebido à época como um épico histórico⁴⁸⁵ e, curiosamente, visto como um documentário de reencenação. O dado curioso diz respeito ao entendimento da obra em uma chave há bastante tempo em desuso, a das chamadas “atualidades reconstituídas”, verdadeiro gênero dos primeiros anos do cinema até 1908⁴⁸⁶. A sua intenção era a de recriar os eventos que não tinham sido filmados ou por serem difíceis de serem captados pela câmera, como o naufrágio de um navio, ou por não existir nenhuma imagem, como a coroação de um rei. O problema, tanto para os chamados fatos históricos quanto para os acontecimentos contemporâneos, era resolvido pela “reconstituição, reprodução e reencenação”⁴⁸⁷. O que está embutido nesta recuperação indica que a presença dos filmes

⁴⁸¹ LEVAVY, Sara, *op. cit.*.

⁴⁸² LARSON, D. San Francisco 1939 – 1940. Golden Gate International Exposition. In: FINDLING, J. e PELLE, K. (eds.), **Historical Dictionary of World’s Fair and Expositions, 1851-1988**. NY: Greenwood Press, 1990, p. 301.

⁴⁸³ Apud PALMER, A., *op. cit.*, p. 46. Se o ataque à Pearl Harbour conferiu, a posteriori, o sentido pretendido, à época de seu lançamento senadores, como Gerald Nye, de Dakota do Norte, criticou o filme por ser uma “propaganda de guerra”, o que poderia levar “à nação à sua destruição” (apud LEVAVY, Sara, *op. cit.*, p. 453). Phil Wagner também se ocupou da recepção ao filme (‘A particularly effective argument’: **Land of Liberty** (1939) and the Hollywood Image (Crisis). *Film & History: an interdisciplinary journal*, v. 41, n. 1, spring 2011, p. 7 – 25).

⁴⁸⁴ PALMER, A., GAUDREULT, André. 37.

⁴⁸⁵ Devemos lembrar que o filme é contemporâneo de **Gone with the wind** (... *E o vento levou*, 1939), de Victor Fleming, outro monumento cinematográfico dedicado à celebração de certa história norte-americana.

⁴⁸⁶ Ver GAUDREULT, André. Re-enactments. In: ABEL, Richard (Ed.). **Encyclopedia of Early Cinema**. New York: Routledge, 2005, p. 547 – 548; e KESSLER, Frank. Actualités. In: ABEL, Richard (Ed.). **Encyclopedia of Early Cinema**. New York: Routledge, 2005, p. 6.

⁴⁸⁷ GAUDREULT, André, *op. cit.*, p. 547.

ficcionais em **Land of Liberty** não necessariamente foi entendida como uma estratégia de falseamento da história. Pelo contrário, foi recebida como obra de divulgação histórica.

O uso do cinema para fins educativos, no campo da história, passava à época pela discussão do estatuto de verdade que estas imagens e sons carregariam, e a obra pregressa de Cecil B. DeMille era uma referência incontornável. Roberto Assunção Araújo, que em 1939 escreve no Brasil um opúsculo dedicado ao tema, critica duramente o trabalho do diretor norte-americano, particularmente **Os Dez Mandamentos** (1923), o já mencionado **Cleópatra** (1934) - esta "a pior produção do genero sobre qualquer aspecto" -, e **Cruzadas** (1935) que teriam como característica comum "a reconstituição suntuosa e prejudicial"⁴⁸⁸.

Não há notícias da exibição de **Land of Liberty** no Brasil ou em outros países. Cabe ressaltar, porém, que no mesmo ano de seu lançamento, uma versão de 80 minutos foi editada com o intuito de circular nas escolas e nos espaços afins⁴⁸⁹. A obra atendia, assim, uma das preocupações do governo de Franklin Roosevelt, como expresso em 1938 pela primeira-dama, Eleanor Roosevelt, para quem o cinema tinha o potencial de "contribuir fortemente para a construção do caráter e da educação do indivíduo"⁴⁹⁰.

A carreira do filme parece ter se circunscrito ao campo, não menos importante, da formação 'cívica'. Em um pequeno prospecto de 1950, de autoria de Seerley Reid e intitulado **One hundred two motion pictures on democracy, 16mm sound films selected and recommended by an Office of education advisory committee**, encontramos, dentre outros filmes, **Land of Liberty**. Reid é *Assistant Chief Visual Aids to Education*, sendo o *Office of Education* ligado ao *Federal Security Agency*. O objetivo da brochura é o de "oferecer aos professores, diretores e líderes de organizações comunitárias material visual para o ensino da democracia", promovendo na juventude norte-americana, pelo contato com os filmes, um "melhor entendimento e maior Fé na democracia Americana"⁴⁹¹. O processo de seleção dos títulos foi longo e criterioso⁴⁹²,

⁴⁸⁸ ARAÚJO, Roberto A. de. **O cinema sonoro e a educação**: tese. S.l.e., ?, 1939, p. 34 – 35.

⁴⁸⁹ Há notícia de outra versão, preparada em 1959 pelo assistente de DeMille, Henry Noerdingler, que acrescenta 22 minutos ao filme. De acordo com Phil Wagner, antes da estreia comercial houve exibições gratuitas a escolares e organizações não patrióticas (WAGNER, *op. cit.*, p. 15).

⁴⁹⁰ *Apud* LEVARY, Sara, *op. cit.*, p. 443.

⁴⁹¹ REID, Seerley. **One hundred two motion pictures on democracy, 16mm sound films selected and recommended by an Office of education advisory committee**. Washington : United States Government Printing Office, 1950, p. IV.

⁴⁹² O trabalho foi iniciado em 1948. O *Office of Education* solicitou o conselho e o apoio de especialistas no campo da educação visual a fim de avaliar, após a definição do escopo (materiais e temas), dos critérios e de uma filmografia preliminar, 371 títulos (alguns foram retirados, outros foram sugeridos, outros foram submetidos a maior avaliação). Ao final, 102 foram aceitos, 117, recusados (*Idem, ibidem*, p. V – VI).

mantendo-se apenas “aqueles filmes que realmente lidavam diretamente com os princípios e os processos da democracia”⁴⁹³. Dentre os temas, “nossa herança democrática”, “o sentido da democracia” e “o processo democrático”. **Land of Liberty** foi vinculado ao primeiro tema⁴⁹⁴, como também incluído na categoria “filmes para ocasiões patrióticas”⁴⁹⁵, criada pelo interesse da comissão organizadora de recomendar seu uso para encontros mais amplos⁴⁹⁶.

De todo modo, a circulação nas salas de cinema nos Estados Unidos e seu emprego para fins educativos e de formação cívica, indica que o filme ultrapassou os limites das duas exposições universais, dado que revela sua força e a capacidade de se comunicar de forma mais efetiva com amplos segmentos da população. Ao mesmo tempo, indica o sucesso da iniciativa abraçada pelo próprio DeMille que, em 1938, declarava entusiasmado seu objetivo de, com o projeto, “ensinar história por meio do cinema”⁴⁹⁷.

Nesta iniciativa temos, portanto, conjugados o cinema de arquivo, o filme de representação histórica, documentário e ao mesmo tempo ficção, e o grande espetáculo. **Land of Liberty**, autêntica enciclopédia cinematográfica da produção histórica norte-americana das primeiras décadas do século XX, representa verdadeiro monumento cinematográfico erigido em prol da indústria hollywoodiana e, portanto, de sua cultura midiática. Em um contexto marcado pelo empenho na realização de filmes que pudessem contribuir para a divulgação dos valores nacionais, o filme de DeMille demonstra naqueles anos a força e a dimensão atingidas pelo meio de comunicação que se tornou efetivamente de massa, momento em que se antecipa pelo cinema as lutas que ocorreriam em breve.

6.2. O cinema brasileiro na *New York World's Fair* (1939-1940)

A percepção de que o cinema poderia ser utilizado para fins políticos se aguça no final dos anos 1920 e começo dos anos 1930, como vimos no capítulo 2, tendo impactos significativos no Brasil. Este entendimento ficará consubstanciado na promulgação de decretos, na criação de órgãos e institutos, na realização de filmes e na participação de sua produção cinematográfica nas exposições universais.

⁴⁹³ *Idem, ibidem*, p. VII.

⁴⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 2 – 3.

⁴⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 42.

⁴⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. VIII.

⁴⁹⁷ *Apud LEVARY, Sara, op. cit.*, p. 442.

Neste intercâmbio, o cinema brasileiro é parte integrante do que poderíamos chamar de diplomacia cultural, tendo concorrido nas exposições universais e nos festivais internacionais dos anos 1930, com maior empenho na *New York World's Fair* (1939-1940), em virtude do interesse geopolítico e pela adesão de nosso governo ao tema proposto por esta feira, qual seja, o da celebração do futuro, compreendido na chave do progresso tecnológico.

O delineamento deste quadro geral é importante para resgatarmos o histórico, ainda pouco pesquisado⁴⁹⁸, do que se configurava naqueles anos como novidade no Brasil: a produção de filmes por órgãos criados para tal finalidade no país, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) fato que conferia à sua inserção institucional nestes eventos internacionais nova dimensão.

6.3. O Estado brasileiro como produtor de filmes para as exposições universais

Na década de 1930 o Estado brasileiro assume para si a regulação e interferência na atividade cinematográfica, como demonstra a promulgação do Decreto n. 21240 - de 4 de abril de 1932, que nacionaliza a censura, sob o controle então do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), e institui a obrigatoriedade de exibição de um curta nacional antes da projeção de um longa-metragem. Estes curtas eram chamados de complementos e teriam de demonstrar seu caráter documental e ‘cultural’, conceito vago a ser definido e fiscalizado por uma comissão de censura criada pelo mesmo decreto para autorizar ou não a sua circulação⁴⁹⁹.

Há uma disputa pelo controle da censura e produção destes complementos envolvendo o MES e o ministério da Justiça e dos Negócios Interiores. A criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC)⁵⁰⁰, em 1934, subordinado ao último ministério, retira da órbita do MES a censura cinematográfica, dentre outras

⁴⁹⁸ Sheila Schvarzman, em **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**, São Paulo: Editora UNESP, 2004, estudo abrangente sobre o cineasta mineiro, pontua os momentos de colaboração do INCE com a exposição nova iorquina e a *Exposição do Mundo Português* (1940), que não abordaremos neste trabalho, sem se estender sobre o assunto.

⁴⁹⁹ Sobre o assunto ver MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**, *op. cit.*, p. 123 – 124).

⁵⁰⁰ No ano de 1938 o DPDC é reorganizado, dando lugar ao efêmero Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que teve a sua estrutura incorporada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 27 de dezembro de 1939 para coordenar sozinho toda a área de comunicação do Estado Novo. No que diz respeito ao cinema, este órgão, vinculado diretamente ao presidente da República, consolida a intervenção do Estado na área cinematográfica, censurando, fomentando o cinema nacional, cobrando taxas, fiscalizando a exibição e produzindo filmes (MORETTIN, Eduardo, *op. cit.*, p. 337).

medidas, sinalizando a perspectiva que será atribuída à questão durante o período Vargas: mais do que um problema concernente à educação, trata-se, antes de tudo, de um assunto de segurança pública⁵⁰¹.

Como parte deste processo mais geral de regulação e intervenção estatal, começa a funcionar em 1936⁵⁰² o INCE, subordinado ao ministro da Educação Gustavo Capanema. Dirigido pelo antropólogo Edgard Roquete Pinto e tendo como diretor-técnico o cineasta mineiro Humberto Mauro, sua função precípua era, como indica sua nomenclatura, atuar no campo do cinema educativo, municiando as escolas do Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente, com filmes destinados a inculcar os valores cívicos propalados pelos dirigentes de então⁵⁰³.

Se este histórico já conhecido é aqui recuperado, o objetivo é o de apontar nesta trajetória de inserção do cinema brasileiro nas exposições universais para a singularidade de sua participação na *New York World's Fair* (1939-1940), que transcorreu por duas temporadas de seis meses em 1939 e 1940. Pela primeira vez o Estado brasileiro tinha as 'suas' produções para mostrar, documentários e cinejornais oficiais *stricto sensu*, que deveriam expressar o ponto de vista do governo federal e de seus ministérios, a respeito do progresso, da cultura, e do lugar do país nestes festejos mundiais.

Antes do final da década de 1930 o país mandava produzir ou levava os filmes realizados e/ou encomendados por ministérios, como o da Agricultura, por órgãos do governo, como os da Comissão Rondon, ou pelos estados da União, prática que pouco se alterou depois, como vimos na atuação da Comissão Executiva e da Organizadora para a confecção de filme para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (EICIB) em 1922 e 1923, examinada no capítulo 2. Estes documentários cumpriam a função de registrar as atividades governamentais em seus diferentes campos, de cobrir o programa expositivo idealizado (se expúnhamos café, tabaco ou cacau, solicitava-se a realização de um curta ou aproveitava-se algum filme que registrasse as etapas de produção e comercialização de cada produto), sem necessariamente seguir uma direção

⁵⁰¹ Ver MORETTIN, Eduardo, *op. cit.*, p. 126 – 129.

⁵⁰² Apesar de produzir filmes desde este ano, sua criação oficial data de 13 de janeiro de 1937 por meio de uma lei que funda outros órgãos, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, entre outros (ver MORETTIN, Eduardo, *op. cit.*, p. 163).

⁵⁰³ Dentro deste contexto de disputa entre os ministérios da Educação e o da Justiça, o INCE não se furtará, de 1936 até 1940, a produzir uma série de reportagens sobre eventos cívicos como **Dia da Pátria**, além de outras manifestações de exaltação à pátria como, por exemplo, **Juramento à Bandeira** (1937) e **Parada da Juventude** (1940) (ver MORETTIN, Eduardo, *op. cit.*, p. 337), reportagens cinematográficas que deveriam ficar, do ponto de vista temático, sob a responsabilidade nestes anos do DPDC, DNP e DIP.

única, como a princípio deveria ser o caso dos documentários e cinejornais realizados pelo INCE e do DIP.

6.4. A participação do INCE em festivais de cinema e exposições internacionais nos anos 1930

Há pouca informação sobre a presença do INCE e do DIP nas exposições universais em que estariam aptos a participar. Dentre elas, além das que nos interessam neste capítulo, duas ocorreram entre o período compreendido pelo início de suas atividades e o começo da Segunda Guerra Mundial: a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), examinada no capítulo anterior, e a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, EUA, 1939 – 1940)⁵⁰⁴.

Não encontramos referências à presença de filmes destes órgãos na *Exposition Internationale*. No pavilhão brasileiro houve destaque para a programação musical⁵⁰⁵, com a execução de músicas de Heitor Villa-Lobos, como o “coco da Bahia e do Rio Grande, cantos religiosos recolhidos por Luciano Gallet, Hekel Tavares, Camargo Guarnieri, Jayme Ovalle”⁵⁰⁶. Assim como na exposição portuguesa de 1940, o café, servido aos visitantes, foi uma de suas grandes atrações⁵⁰⁷. No relatório oficial, a partir de documentação fornecida pelo comitê geral do Brasil, há menção à exibição de “uma dezena de filmes sobre o Brasil (Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, as castanhas do Pará, a Sericicultura, as Florestas brasileiras) (...) exibidos regularmente em sessões diárias que tiveram lugar no Palácio do Ensino de 15 de agosto a 25 de novembro”⁵⁰⁸. Entre 1936 e 1937, o INCE não havia produzido documentários sobre as cidades mencionadas, salvo se considerarmos a hipótese de que filmes como **Os Centros de Saúde do Rio de Janeiro**

⁵⁰⁴ Acreditamos que o Brasil não tenha participado da *New Zealand Centennial Exhibition* (1939 – 1940). Além desta exposição, tivemos neste período a realização de uma exposição colonial inglesa, ocorrida em Glasgow em 1938. As exposições universais somente serão retomadas em 1958, com a *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles* (Ver FINDLING, John, PELLE, Kimberly, *op. cit.*, 1990).

⁵⁰⁵ **Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques**, n. 85, 5 septembre 1937, p. 8.

⁵⁰⁶ POTTECHER, H. Frédéric. Le Brésil à Paris a célébré sa fête nationale dans le cadre charmant de son pavillon. **Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques**, n. 88, 8 septembre 1937, p. 8.

⁵⁰⁷ RICO, Francis. Du minuscule grain vert à la tasse fumante et chaude le café conte son histoire au Brésil, **Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques**, n. 42, 24 juillet 1937, p. 7.

⁵⁰⁸ LABBE, Edmond (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **Exposition Internationale des Arts et Techniques. Les Sections Étrangères (1^{ère} Partie)**. Rapport Général. Tome IX. Paris : Imprimerie Nationale, 1939, p. 126.

(1937) ou **Céu do Brasil no Rio de Janeiro** (1937) pudessem ter sido incluídos na programação, apesar de não se tratar propriamente de um registro sobre a cidade, como teremos em **Cidade do Rio de Janeiro** (1949), de Humberto Mauro. De todo modo, não há na filmografia do instituto deste período curtas sobre os temas acima indicados, conforme pode ser verificado no catálogo estabelecido por Carlos Roberto de Souza⁵⁰⁹.

Uma possibilidade a ser explorada no que diz respeito à participação destes órgãos reside na exibição de documentários de outras produtoras incorporados ao acervo do INCE. Esta prática ocorreu, por exemplo, com **Descobrimento do Brasil** (1937), filme histórico produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia e dirigido por Mauro, que circula hoje em versão que traz duas cartelas iniciais com os seguintes letreiros: “Ministério da Educação e Cultura” e “Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)”. Além da presença de Mauro, **Descobrimento** teve como um de seus orientadores históricos Roquete Pinto, mas à época de sua exibição não há qualquer referência nas críticas ou no material publicitário divulgado pela imprensa à participação do INCE na produção. Assim, acreditamos que estas legendas foram acrescentadas posteriormente à sua circulação pelos cinemas, momento em que se juntou às demais películas do acervo do instituto⁵¹⁰.

No país das Amazonas (1922), de Silvino Santos, documentário produzido para ser exibido na EICIB, como vimos no capítulo 2, deve ter sido outro caso. Sabe-se que pelo menos um de seus segmentos foi incorporado ao arquivo do instituto: trata-se da sequência dos índios, que, como afirma Silvio Da-Rin, “na versão existente na Cinemateca Brasileira (...) abre com o letreiro *Os índios parintins e outros*, está agregada ao final do filme, e conclui com uma cartela do INCE, provavelmente acrescentada nesta instituição, muitos anos depois”⁵¹¹.

A suspeita é de que **No país das Amazonas** tenha sido dividido em vários curtas e agregado ao arquivo do instituto⁵¹². Esta suspeição é reforçada pela menção, feita por

⁵⁰⁹ Todos os títulos do INCE citados neste artigo foram tomados a partir das informações trazidas no referido catálogo (SOUZA, Carlos Roberto de. **Catálogo de filmes produzidos pelo INCE**. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990). Nas fontes consultadas para a escrita deste artigo há títulos que apresentam algumas diferenças e imprecisões.

⁵¹⁰ Abordei esta questão em **Humberto Mauro, Cinema, História**, *op. cit.*, p. 191 – 192.

⁵¹¹ DA-RIN, Silvio. Luís Tomás Reis e Silvino Santos: Imagens da Amazônia nas origens do cinema brasileiro. In: **Livro-apostila do Curso de História do Documentário Bras**. RJ: Tela brasiliis associação cultural, 2006.

⁵¹² Durante a sua produção, não havia certeza se **No país das Amazonas** seria um longa ou uma série de complementos dedicados aos diferentes produtos explorados comercialmente por Joaquim Araújo, capitalista manauara responsável pelo financiamento do projeto, como vimos no capítulo 2. Por isso, o documentário, que tem como fio condutor a viagem pelo interior da Amazônia, condução apontada mais pelos intertítulos do que pelas imagens, parece a soma de muitos curtas-metragens.

Adalberto Ribeiro, ao envio dos seguintes títulos do INCE aos Estados Unidos, em novembro de 1941, por meio da embaixada americana no Rio de Janeiro: **Balata, Borracha, Castanha, Visão Amazônica e Fauna Amazônica**⁵¹³, produtos e temas que foram registrados por Silvino Santos em seu documentário. Talvez a referência do relatório oficial da *Exposition Internationale* ao documentário sobre “castanhas do Pará” seja uma alusão a *Castanha*, mas não é possível no atual estágio da pesquisa afirmar categoricamente a identidade entre os títulos.

Sobre a exposição de São Francisco, Marianna Al Assal⁵¹⁴ não menciona a projeção de filmes brasileiros, e tudo leva a crer que o INCE, pelo menos, não participou, hipótese que se ancora na ausência de qualquer envio de filmes ao evento no relato feito por Adalberto Ribeiro, que lista os intercâmbios internacionais promovidos pelo instituto⁵¹⁵. Mesmo não tendo, a princípio, participado destas exposições, o instituto fomentava as relações com outros países, tanto para avaliar experiências similares quanto para mostrar sua produção, iniciativas que certamente contribuía para organizar sua inserção nas exposições universais⁵¹⁶.

Em dezembro de 1937, por exemplo, Roquete Pinto viaja à França, Itália e Alemanha para observar a situação das organizações oficiais que cuidavam do cinema educativo. Em sua passagem pela Itália, filia a entidade brasileira ao Instituto Internacional de Cinema Educativo (IICE), depositando em seu acervo, **Lição Prática de Taxidermia** (1936), a primeira produção do INCE. O presidente do instituto brasileiro, na comparação com a prática destes países, proclama a nossa originalidade, concluindo

⁵¹³ RIBEIRO, Adalberto M. O Instituto Nacional de Cinema Educativo. **Revista do Serviço Público**, ano 7, v. 1, n. 3, mar 1944, p. 87. Estes filmes não se encontram relacionados em **Lista dos filmes que serão apresentados na Feira Mundial de Nova York, editados pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo**. Sem data. 1 folha. FGV/CPDOC, Arquivo Gustavo Capanema, Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura/GC, Série g 1935.00.00.2, disponível em https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=ARQ_GC_G&pasta=GC%20g%201935.00.00/2&pagfis=14632, acesso 20/04/2021, sem data, e SOUZA, Carlos Roberto, *op. cit.*. Sem o auxílio inestimável da bibliotecária Elda Campos Bezerra, da Escola Nacional de Administração Pública (Enap), que gentilmente nos enviou uma versão digitalizada do artigo de Ribeiro, não teríamos acesso a estas informações.

⁵¹⁴ AL ASSAL, Marianna. **Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais** de finais da década de 1930. São Paulo: 2014. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

⁵¹⁵ RIBEIRO, Adalberto, *op. cit.*, p. 87 – 88.

⁵¹⁶ Além dos Estados Unidos, Ribeiro lista os países para os quais o INCE enviou seus documentários: Argentina, Chile, Colômbia, Dinamarca, França, Japão, Paraguai, Portugal, México, Suíça e Uruguai (RIBEIRO, Adalberto, *op. cit.*, p 87 – 88).

que os modelos não foram copiados "servilmente", já que o instituto se adaptou às condições próprias do país⁵¹⁷.

Em 1938, Humberto Mauro representa o INCE no Festival de Veneza, criado, como se sabe, em plena Itália fascista, participando com dois curtas do órgão: **Vitória Régia e Céu do Brasil no Rio de Janeiro**, ambos de 1937⁵¹⁸. Trata-se da primeira participação do Brasil no Festival, que havia premiado no ano anterior **A grande ilusão** (1937), de Jean Renoir. A partir do que observou no festival, o diretor faz reflexões sobre a estética do documentário, o cinema nacional e a intervenção do Estado. Durante a sua estadia, realiza também quatro curtas-metragens: **Pompéia, Roma – Agosto de 1938, Veneza – Agosto de 1938, e Milão – Agosto de 1938**. No festival, o diretor mineiro assiste **Mannesmann** (1937), de Walter Ruttmann. Em uma crítica que faz ao filme, publicada pelo **Jornal do Brasil**, de 2 de novembro de 1938, Mauro aponta para a necessidade de se produzir longas que misturassem o trabalho de ficção com o registro documental⁵¹⁹.

Estes intercâmbios demonstram o desejo de inserção em um cenário marcado pela tensão provocada pelos regimes totalitários, dentro de um contexto em que a cultura e, principalmente, o cinema são considerados elementos estruturantes de um discurso simbólico que idealiza as relações sociais que, no mundo real, eram marcadas pela extrema violência e exclusão de qualquer possibilidade de diálogo e oposição.

6.5. O cinema brasileiro, o INCE e a *New York World's Fair* (1939-1940)

É na *New York World's Fair* que encontramos as primeiras referências à participação do INCE em uma exposição mundial, três anos após o início de suas atividades. Adalberto Ribeiro, em reportagem com tons de relatório oficial, relaciona os filmes que foram enviados à Nova York: **Abastecimento de água no Rio de Janeiro**

⁵¹⁷ Ver MORETTIN, Eduardo, **Humberto Mauro, Cinema, História**, *op. cit.*, p. 334 – 335. No mesmo ano, Roberto Assunção Araújo entrega a Capanema outro relatório, menos minucioso, que, além da sua observação sobre o desenvolvimento do cinema educativo na Alemanha e França, traz um pequeno noticiário sobre a questão na Bélgica (*Idem, ibidem*, p. 335).

⁵¹⁸ A imprensa informou que Mauro levaria **Descobrimento do Brasil** ao Festival de Veneza de 1938. No entanto, não há nenhuma referência à participação de **Descobrimento** nos documentos do INCE, na revista **Bianco e Nero** e no catálogo oficial do próprio Festival (**Humberto Mauro, Cinema, História**, *op. cit.*, p. 295). O nome de Mauro não aparece como diretor dos filmes efetivamente exibidos. A autoria é atribuída pelo catálogo oficial da Mostra de Veneza ao próprio INCE (*Idem, ibidem*, p. 305).

⁵¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 305.

(1939) “com aspectos de represas, captação, fabricação de tubos”⁵²⁰, **Aviação Naval – Exame Médico dos Candidatos** (1939), **Febre Amarela – Preparação da Vacina pela Fundação Rockefeller I** (1938), **Febre Amarela – Preparação da Vacina pela Fundação Rockefeller II** (1938)⁵²¹, **Fisiologia Geral – Prof. Miguel Osorio – Instituto Manguinhos - Rio** (1938), **Fluorografia coletiva – Método do Dr. Manuel Abreu** (1939), **Instituto Oswaldo Cruz – Rio de Janeiro** (1939), **Leishmaniose visceral americana** (1939), “pelo prof. Evandro Chagas”, **Método operatório do Dr. Gudin** (1938)⁵²², **Prevenção da tuberculose pela vacina B.C.G.** (1939), **Propriedades elétricas do Puraquê (Gymnotos Electricus)** (1939) “pelo Prof. Carlos Chagas Filho”, **Tripanozomiose Americana** (1939)⁵²³. Além destes, também foram projetados *Estudos das grandes endemias – Aspectos regionais brasileiros* (1939), **Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro – Fundação** (1939) e **Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro – Tratamento dos Esgotos** (1939)⁵²⁴.

O instituto participou, portanto, com 18 filmes, e acreditamos que todos tenham sido ou produzidos ou adaptados, a partir de documentários anteriores do INCE, como **Método operatório do Dr. Gudin**, exclusivamente para a exposição norte-americana. Na origem da encomenda encontramos Leonídio Ribeiro, “representante da área médica” nesta exposição⁵²⁵, que em carta de junho de 1938 dirigida a Roquete Pinto, coloca à “disposição de seus técnicos uma importância suficiente para adquirir o material indispensável ao início imediato dos trabalhos de filmagem”⁵²⁶. Para que possa realizar o financiamento, diz ser “indispensável conhecer imediatamente o preço em que vai ficar

⁵²⁰ Trata-se de quatro filmes, todos de 1939, que foram exibidos na exposição: **Abastecimento d’Água no Rio de Janeiro – Captação**, **Abastecimento d’Água no Rio de Janeiro – Fabricação de Tubos**, **Abastecimento d’Água no Rio de Janeiro – História da Água**, **Abastecimento d’Água no Rio de Janeiro – Represas**. A confirmação de que foram exibidos se encontram em **Lista dos filmes que serão apresentados na Feira Mundial de Nova York**, *op. cit.*.

⁵²¹ Na filmografia do INCE estabelecida por Carlos Roberto de Souza (*op. cit.*, p. 50), trata-se de um só filme, sem divisões. Em **Lista dos filmes que serão apresentados na Feira Mundial de Nova York**, *op. cit.*, e na FB da Cinemateca Brasileira, **Febre Amarela** tem primeira e segunda parte. Se somarmos a metragem dos dois documentários teremos a mesma quantidade de metros do filme indicada por Souza. Optamos, portanto, considerá-los como dois filmes distintos: **Febre Amarela I** e **Febre Amarela II**.

⁵²² Há um documentário do INCE, com o mesmo título, datado de 1937. Este filme foi sonorizado e traduzido para o inglês, versão adaptada que reúne outros com o registro cinematográfico de operações feitas pelo médico, como **Apendicite** (1937), **Hérnia Inguinal** (1937) e **Extirpação do Estômago** (1937) (SOUZA, Carlos Roberto, *op. cit.*, p. 83).

⁵²³ RIBEIRO, Adalberto, *op. cit.*, p. 87.

⁵²⁴ **Lista dos filmes que serão apresentados na Feira Mundial de Nova York**, *op. cit.*.

⁵²⁵ SCHVARZMAN, Sheila, *op. cit.*, p. 221.

⁵²⁶ RIBEIRO, Leonídio. Destinatário: Edgar Roquete Pinto. [Rio de Janeiro], 21 de junho de 1938. 1 folha. Uma versão digital do documento, pertencente ao acervo da Academia Brasileira de Letras, foi gentilmente cedida por Darlene Sadlier.

cada metro de filme falado, em inglês, incluído nele uma cópia muda para ser entregue a cada instituição que tivesse colaborado conosco”⁵²⁷.

Estas informações podem ser corroboradas pela consulta ao catálogo do INCE. Carlos Roberto de Souza indica que os quatro filmes da série **Abastecimento de água no Rio de Janeiro** tiveram os seus negativos fornecidos por Ribeiro⁵²⁸. Pelo menos três filmes (**Estudos das grandes endemias**; **Leishmaniose visceral americana** e **Método operatório do Dr. Gudin**) foram sonorizados em inglês⁵²⁹ e vários dos acima listados trazem nos créditos “Feira Mundial de Nova York. Comissariado Geral do Brasil”. Com exceção de **Estudos das grandes endemias – Aspectos regionais brasileiros**, **Leishmaniose visceral americana**, **Método operatório do Dr. Gudin** e **Tripanozomiose Americana**, todos foram finalizados entre dezembro de 1938 e março de 1939, período que corresponde, grosso modo, ao preparo e edição dos documentários a partir da data de sua encomenda⁵³⁰.

Trata-se de documentários, portanto, que enaltecem o estudo científico e as ações destinadas ao combate de doenças, parcela que ilustrava expressiva fatia da produção até então realizada pelo instituto, com mais de trinta filmes dedicados à história natural, física, medicina e tecnologia⁵³¹. Nesta perspectiva, são obras em sintonia com a ideia de Brasil moderno, tal como a imagem idealizada pelos nossos governantes para a exposição nova iorquina.

A despeito de preencher esta expectativa, Armando Vidal⁵³², comissário geral do Brasil nesta feira, ao listar os 124 títulos, entre curtas e longas, que foram exibidos no evento, não indica o INCE como responsável pelos filmes, sendo a referida produção identificada como de propriedade ou do próprio comissariado ou de Leonídio Ribeiro⁵³³.

⁵²⁷ *Idem, ibidem.*

⁵²⁸ SOUZA, Carlos Roberto, *op. cit.*, p. 1.

⁵²⁹ *Idem, ibidem*, p. 44, 71 e 83.

⁵³⁰ Esta data foi indicada a partir da consulta ao documento **Relação de filmes 16mm editados pelo I.N.C.E.**, sem data, 7 folhas. FGV/CPDOC, Arquivo Gustavo Capanema, Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura/GC, Série g 1935.00.00.2, disponível em https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&pagfis=14593, acesso 21/04/2021. As três exceções foram coproduções com o Instituto Oswaldo Cruz e não se encontram listadas no referido documento. **Método operatório do Dr. Gudin**, como dissemos, reúne materiais filmados em 1937, tendo sido preparada a sua versão sonora no início do ano seguinte.

⁵³¹ **Relação de filmes 16mm editados pelo I.N.C.E.**, *op. cit.*. Entre 1936 e 1938, o INCE editou 102 filmes (SOUZA, Carlos Roberto, *op. cit.*, p. 138 – 139).

⁵³² VIDAL, Armando. **O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940**. Relatório Geral 2ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

⁵³³ *Idem, ibidem*, p. 498.

Como “Departamento de Cinema Educativo” aparece na primeira parte do relatório dentre os expositores brasileiros⁵³⁴ e os que ganharam prêmio da comissão julgadora⁵³⁵.

Tal desconhecimento, digamos assim, se manifesta também no diagnóstico sobre o nosso cinema. Ao apontar que seria preciso realizar “uma completa transformação dos métodos e dos recursos atuais”, indicando como forma de superação do atraso “a criação, ao menos no Rio de Janeiro, de um grande estúdio oficial, que ficará encarregado de todo o serviço oficial”⁵³⁶, Vidal reiterava o discurso de que, na comparação com o cinema de outros países, o descompasso aqui percebido se resolveria se tivéssemos estúdios, equipamentos, material etc.⁵³⁷.

O balanço feito pelo comissário geral na exposição norte-americana não foi propriamente positivo a respeito da participação do cinema. Apesar de destacar “os do Ministério da Agricultura (...) [e] alguns filmes educativos organizados sob a orientação do Dr. Roquete Pinto”, a partir de exame comparativo com o que assistiu na exposição, constatou que

em matéria de cinema, para efeito de propaganda, no exterior, está o Brasil em grande atraso. Os filmes oficiais têm ainda um caráter muito pessoal, que os torna sem interesse para o exterior. (...) Quem analisar os ‘newsreels’ americanos notará que apenas os grandes vultos de excepcional significado nacional são incluídos nos filmes, ao passo que entre nós, nos filmes oficiais, numerosas pessoas sem significação especial, ou simples funcionários em serviço, aí figuram”⁵³⁸.

A constatação de um certo desajeito no registro das cerimônias oficiais – e os cinejornais e documentários brasileiros deste período cobriam com especial apreço os chamados “rituais de poder”⁵³⁹ – indicava a dificuldade destes filmes em representar a imagem idealizada na nação.

Além dos estúdios, Vidal acreditava que o estabelecimento de um programa prévio, feito com antecedência, para que “os novos trabalhos possam ser feitos com tempo suficiente”, sugere que mesmo os encomendados talvez pudessem ser aprimorados. A

⁵³⁴ VIDAL, Armando. **O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940**. Relatório Geral 1ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p. 131.

⁵³⁵ *Idem, ibidem*, p. 72.

⁵³⁶ VIDAL, Armando. Relatório Geral 2ª parte, *op. cit.*, p. 490.

⁵³⁷ Foi este o discurso que norteou a criação da Cinédia por Adhemar Gonzaga em 1930 e a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949, experiências malogradas em virtude do desconhecimento das mecânicas existentes em nosso mercado cinematográfico, dominado pelo produto estrangeiro.

⁵³⁸ VIDAL, Armando. Relatório Geral 2ª parte, *op. cit.*, p. 490.

⁵³⁹ Termo cunhado por Paulo Emilio Salles Gomes, discutido no capítulo 2. Ver GOMES, Paulo Emilio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930). In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria T. (orgs.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 323 – 330.

formação de um “estoque [de] filmes em perfeitas condições de atender às necessidades dos serviços oficiais de propaganda” revela o desconforto com as imagens encaminhadas por diferentes associações e serviços.

Se dentre os filmes ‘comissionados’ identificamos muitos títulos do INCE ou do DIP⁵⁴⁰, alguns pertenciam a entidades e produtoras privadas, como era o caso dos filmes da Brasília Filmes, do produtor Alberto Campiglia e da Associação Comercial de Manaus, apontada como detentora de **No país das Amazonas**.

O documentário de Silvino Santos, cujo nome sequer é mencionado, é tomado por Vidal como o exemplo mais incisivo sobre o problemático retrato trazido pelos filmes que representaram o país no evento. A propósito das expectativas futuras, então, para o comércio Brasil-Estados Unidos, em plena política da Boa Vizinhança, Vidal alude a **No país das Amazonas** como exemplo a ser evitado. Cita em particular a sequência do filme que mostra o “processo de colheita e preparo do guaraná”, mas “tão rudimentar e repugnante, física e moralmente, que não foi possível apresentar a cena ao público norte-americano. Quem quiser com este negociar deverá, previamente, submeter-se às regras da técnica e da higiene”⁵⁴¹.

A participação oficial por meio de filmes do INCE e de outros órgãos e instituições do Estado brasileiro não se traduziu em imagens que correspondessem ao ideal de modernidade pretendido, como as observações e propostas do comissário geral indicam. As dificuldades eram de diferentes ordens, muitas delas relacionadas à própria forma como o governo brasileiro se preparava para tais eventos.

As críticas proferidas por Armando Vidal a propósito da participação do cinema na *New York World's Fair*, a repetição de estratégias a cada evento internacional que descartavam experiências anteriores, e, por fim, os próprios filmes, que não conseguiam idealizar a imagem que nossas elites tinham do país, apontam que a criação do INCE e do DNP, depois DIP, não atenderam as demandas de sua época. Marcada pela consciência dos diferentes Estados de que o filme se constituía em arma de combate para a conquista de corações e mentes, muito inspirados pelo exemplo de **O Triunfo da Vontade** (1936) e **Olympia** (1938), de Leni Riefenstahl, as distâncias e as peculiaridades em relação ao nosso contexto em momentos como o das exposições universais apenas se acentuavam.

⁵⁴⁰ Devem ser do DIP, ao que tudo indica, muitos dos títulos listados por Vidal como de propriedade do Comissariado (VIDAL, Armando. *Relatório Geral 2ª parte, op. cit.*, p. 492 – 500).

⁵⁴¹ VIDAL, Armando. *Relatório Geral 1ª parte, op. cit.*, p. 157 – 158.

O estudo comparativo aqui realizado nos permite pensar na existência de um conjunto de filmes pré-selecionados para cada evento, que poderiam variar na quantidade, mas não no aspecto temático. Como vimos, a presença de um filme em um festival/exposição internacional constituiu razão, talvez, para a sua circulação. Trata-se, portanto, em campo ainda a ser explorado, desafio posto aos que se dedicam a equacionar a relação entre cinema, Estado e diplomacia cultural naquele período.

Considerações finais

No percurso que propus nesta tese, procurei avaliar as diversas dinâmicas presentes na escolha dos temas ou dos filmes para cada exposição universal. Pensando em perspectiva mais ampla, ao considerarmos as feiras mundiais que foram objeto de estudo, há certa permanência de valores (o que se entende por cultura, progresso e ciência, por exemplo), decorrente do fato de que as disputas simbólicas entre as nações capitalistas da primeira metade do século XX permaneceram praticamente inalteradas no período.

No que diz respeito à participação brasileira, creio que há algumas recorrências bastante significativas. A primeira delas reside no eterno diagnóstico de que é preciso recomeçar, pois nada do que foi realizado até então seria compatível, do ponto de vista imagético, com a representação que as elites políticas gostariam de ver nas telas. Não há compreensão de ordem estrutural, sendo a intervenção estatal em 1922 e 1923, com a isenção pelas produtoras do pagamento de taxas de importação de negativos e de material químico para revelação, momento singular nesta trajetória.

Em relação aos filmes, é interessante observar a presença de determinados títulos em mais de uma exposição. **No país das Amazonas**, de Silvino Santos, neste sentido, é um bom exemplo. Na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (EICIB), ocorrida no Rio de Janeiro entre 1922 e 1923, o documentário foi premiado e teve sucesso de público. Mesmo que a comissão organizadora não tivesse participado ativamente desta encomenda, o filme cumpriu a expectativa depositada por traduzir em imagens em movimento uma leitura do Brasil proveniente do século XIX e muito presente nas artes visuais do período. Em **No país**, o característico nacional, a exuberante natureza, se curva diante dos desígnios da ‘civilização’.

Em uma das notas do capítulo referente à *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d’Outre-Mer* (Vincennes, 1931), indiquei que **Les merveilles de l’Amazone** foi exibido, juntamente com mais três documentários, dentre eles **Au pays du scalp (sources de l’Amazone)**, a fim de representar neste espaço a presença da América.

Ao que tudo indica **Les merveilles de l’Amazone** corresponde ao projeto mais ambicioso de Silvino Santos antes de sua participação na EICIB. Nos anos 1910, ele havia trabalhado na Amazônia Cine Film, empresa montada pelo governo do Estado de Amazonas e por capitais particulares para realizar filmes de propaganda da região⁵⁴². Fez

⁵⁴² Sobre Silvino Santos e **No país das Amazonas** ver capítulo 2.

mais de doze documentários entre 1918 e 1920, sendo o longa **Amazonas, o maior rio do mundo** (1918 – 1920) o de maior investimento. De acordo com o cinegrafista, ele levou “três anos a percorrer o Amazonas, afluentes e confluente”⁵⁴³. Todo o esforço foi perdido quando Propércio Saraiva se dispôs a levar para Londres os negativos com o intuito de lá serem copiados para posterior venda. O filme desapareceu e com ele o dinheiro investido. A Amazônia Cine Film faliu, e o diretor ficou desempregado.

O episódio referente ao roubo dos negativos traz em si um traço já recorrente na história do cinema brasileiro do período. As dificuldades de inserção de um filme nos circuitos de exibição locais abriam brechas para iniciativas como as de Saraiva, ações que nesse contexto não são isoladas⁵⁴⁴.

Sávio Stoco, em seu doutorado, reconstituiu **Amazonas, o maior rio do mundo**, rastreando as pistas que o levaram às notícias de Saraiva e do filme em periódicos europeus⁵⁴⁵. Descobriu que por aquelas paragens que o documentário foi comercializado com o título de **As maravilhas do mundo**, tradução em português da referência que localizei em um dos relatórios oficiais da Exposição Colonial de 1931. Antes desta circulação internacional, bem mapeada por Stoco, não me parece improvável que o comerciante tenha obtido sucesso em projetá-lo na EICIB de 1922 e 1923. Em uma carta de Antonio Olyntho a Pádua Rezende, de 4 de novembro de 1921, informando do interesse de Saraiva em vender os direitos de exibição da obra. O vice-presidente da Comissão Organizadora reproduz o telegrama enviado pelo Delegado do Estado do Amazonas, que afirma que “Amazonia Cine Film declara nada poderá resolver aqui por estar entabulando ahi venda fita intermédio Propercio Saraiva [endereço no Rio] com quem V. Exa. Poderá ter entendimento”⁵⁴⁶. Apesar da proposta ter sido denegada, tendo em vista que à época Rodolfo de Lima Penante era o encarregado das filmagens no estado, nada poderia impedir que Saraiva recorresse a outros países estrangeiros interessados nas

⁵⁴³ COSTA, Selda Vale da e LOBO, Narciso, **No Rastro de Silvino Santos**. Manaus: SAC/Governo do Estado, 1987, p. 31.

⁵⁴⁴ Ver GALVÃO, Maria Rita, *Crônica do Cinema Paulistano*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 51 e ss. Ela descreve, por meio do depoimento de Júlio Llorente, como ocorria a distribuição de filmes brasileiros por ‘agentes isolados’.

⁵⁴⁵ STOCO, Sávio. **O cinema de Silvino Santos (1918 – 1922) e a representação amazônica**: história, arte e sociedade. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo. Stoco acredita que algumas imagens deste filme se encontram em No país das Amazonas.

⁵⁴⁶ Carta de Pádua Rezende a Antonio Olyntho, ofício n. 5.144, datado de 4 de novembro de 1921, AN, Fundo I1, Cecci, pasta 2293.

imagens provavelmente marcadas pelo exotismo tão característico do cinema colonial ao retratar as regiões conquistadas pelos países ditos civilizados.

O interesse por estas imagens já não é o mesmo uma década e meia depois, como atesta a opinião de Antero Vidal sobre **No país das Amazonas**, como vimos no capítulo 6. O filme é tido como indesejável, retrato de nosso atraso, em claro descompasso com o futuro idealizado em 1939/1940 tal como projetado pela exposição universal de Nova York e compartilhado como aspiração pelo governo Vargas.

A participação oficial por meio de filmes do INCE e de outros órgãos e instituições do Estado brasileiro não se traduziu em imagens que correspondessem ao ideal de modernidade pretendido, como as observações e propostas do comissário geral indicam. As dificuldades eram de diferentes ordens, muitas delas relacionadas à própria forma como o governo brasileiro se preparava para tais eventos. Neste sentido, o estudo comparativo entre 1922 e 1939/1940 contribui para que o entendimento de que o descompasso era estrutural.

A participação do cinema nas exposições universais também poderia ser estudada como espaço de intercâmbio entre de países próximos do ponto de vista cultural e político. Um dos eventos deste tipo que poderia se prestar a esta análise foi *A Exposição do Mundo Português* (EMP), ocorrida em Lisboa em 1940 com o intuito de celebrar o duplo centenário, ou seja, os 800 anos da Fundação Estado (1140) e os 300 anos da Restauração do trono português (1640). Na EMP o Brasil foi o único país estrangeiro presente no evento, convidado a fim de servir como exemplo de nação independente, que desenvolveu-se a partir de um processo “civilizatório” iniciado por Portugal. Inaugurada em meio a Segunda Guerra Mundial, o evento pretendia, portanto, celebrar o passado e o presente, afirmando a herança das tradições coloniais e a vocação dos estados autoritários que governavam os dois países para dar seguimento às ações tidas como modernizadoras. Os dois governos, como se sabe, eram autoritários, com forte controle sobre a cultura, dentre outros setores sociais. Há poucas informações sobre a presença de nossos filmes nos pavilhões portugueses e o que se conhece, por intermédio de Rosana Nascimento⁵⁴⁷ (2008), diz respeito à participação do Departamento Nacional de Propaganda (DNP) e, depois, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. A dinâmica relativa à organização revela certo despreparo e falta de continuidade, pois a impressão é que se começa sempre do zero no que diz respeito ao levantamento de obras disponíveis, como vemos nesta

⁵⁴⁷ NASCIMENTO, Rosana. **O “Brasil Colonial” e a Exposição do mundo português de 1940**. Salvador: Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

demanda feita pela Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal:

Além da exibição dos filmes preparados pelo D.N.P., deverão os Estados, para o mesmo fim, remeter seus próprios filmes demonstrativos da ação civilizadora e da organização do trabalho (...).⁵⁴⁸

Trata-se da mesma dinâmica instituída pelos responsáveis por idealizar a programação de filmes nos anos que antecederam a EICIB, como vimos atrás. Dinâmica já criticada por Vidal, discutida no capítulo 6, e que parece ter prevalecido por décadas. Não havia, portanto, experiência acumulada, no sentido de recuperar os erros e os acertos de uma exposição a fim de repensá-las para a próxima. Ao mesmo tempo, não há menção ao INCE, fato que revela desconhecimento do que se encontrava à mão. Este eterno recomeço é revelador da falta de política cinematográfica de longo prazo.

O fato de o intercâmbio cinematográfico entre os dois países não ter prosperado como se imaginava decorre tanto de questões históricas (o envolvimento do Brasil na Segunda Guerra Mundial e o fim da ditadura do Estado Novo brasileiro em 1945, dentre outros aspectos) quanto de problemas relativos ao cinema em nosso país. Como indicado acima, a ação do Estado neste campo, se conseguiu por um lado maior controle sobre a produção por meio da censura e da criação de entidades produtoras, não resolveu o problema da inserção de nossos filmes tanto no mercado nacional quanto nos momentos em que sua presença era demandada, como era o caso das exposições internacionais.

Procurei aqui alinhar alguns pontos que horizontalmente recortam a tese a fim de propor outros rearranjos à história produzida. Há, espero, linhas a serem reagrupadas e pesquisas a serem desenvolvidas nesta reflexão que propus sobre as articulações possíveis entre história cultural e análise fílmica, mobilizando as tensões existentes entre obra e contexto.

⁵⁴⁸ PINTO, Francisco José. Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal. **Revista dos Centenários**, ano I, n. 11, 30 de novembro de 1939, p. 30.

Referências

Fontes

Arquivos

Archive Nationale, Fonds Publics Postérieures à 1789, Série Versements de Ministères et des administrations qui en dépendent, sub-série Commerce et Industrie, F12 12130.

Arquivo Nacional. Fundo II, Comissão Executiva da Comemoração do Centenario da Independência

Bibliothèque Nationale de France

Cinematheca Brasileira

Cinémathèque Française

Fundação Getúlio Vargas/CPDOC. Arquivo Gustavo Capanema, Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura/GC

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Museu Amazônico

Museu Histórico Nacional

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Bases de dados digitais

Ciné-Archives, Fonds audiovisuel du Parti Communiste Français.

Filmografia Brasileira. Cinematheca Brasileira.

Gallica. Bibliothèque nationale de France.

Gaumont Pathé Archives

Hemeroteca Digital. Fundação Biblioteca Nacional.

Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo.

Monumento à Independência

Filmografia analisada

A América para os americanos (1922).

Companhia Fabril de Cubatão (1922), de João de Sá Rocha.

Exposição do Centenário: 1822-1922 (1922).

Exposição Nacional do Centenário da Independência do Brasil em 1922 (1922).

Forfaiture (1937), de Marcel L'Herbier.

Fragmentos da “Terra Encantada” (1970), de Roberto Kahané.
Ipiranga (título atribuído, 1922).
L’Inhumaine (1924), de Marcel L’Herbier.
Le Bled (1929), de Jean Renoir.
Land of Liberty (1939), de Cecil B. DeMille.
1922: a Exposição da Independência (1970), de Roberto Kahané e Domingos Demasi.
No país das Amazonas (1922), de Silvino Santos.
Rio – Anos 20 – Carnaval (título atribuído, 1922-1926).
Sociedade Anônima Fábrica Votorantim.
Voyage au Congo (1927), de Marc Allégret.

Periódicos

A exposição de 22. 1922/1923.
Cinémonde, 1928/1929.
Cinémagazine. 1929.
O Centenário, 1922.
La Cinématographie française. 1928/1929.
Cinéopse. 1929.
Correio Paulistano. 1921/1922.
Correio da Manhã. 1921/1922.
O Estado de S. Paulo. 1916/1922.
Exposition coloniale internationale, Bulletin d'informations. 1930.
Jornal do Commercio. 1921/1922.
Jornal do Brasil. 1921/1922.
Journal illustré des arts décoratifs et industriels modernes Exposition internationale de 1925. 1925.
A Notícia. 1923
Pour Vous. 1928.
Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques. 1937
Revista dos Centenários, 1939/1940.
Le Surrealisme au service de la Révolution. 1930

Artigos, livros e relatórios

- ARAÚJO, Roberto A. de. **O cinema sonoro e a educação**: tese. S.l.e., ?, 1939.
- BECQUEREL, Paul. La Science. In : **Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes**, Paris: l'Art vivant, Larousse, 1925.
- BRASIL. Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. **Centenario da Independencia 1822-1922**: programma da comemoração e regulamento geral da exposição. Rio de Janeiro, Ministerio da Justiça e Negocios Interiores, 19-?, p. 20.
- BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Exposição Internacional do Centenário**. Rio de Janeiro 1922-1923. Relatório dos Trabalhos. Volume II. RJ: Imprensa Nacional, 1931.
- Cahiers du centenaire de l'Algérie** : cartés index, glossaire, documents annexes, rapport général. v. XII. Paris : Publications du Comité national métropolitain du centenaire de l'Algérie, 1930.
- Catalogue général officiel**. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, avril-octobre 1925. Paris: Impr. de Vaugirard, [1930], p. 679 e 682.
- CERF, G. **Photo et cinéma à l'exposition de 1937**: classe VI, manifestations cinématographiques : classe XIV, photographie et cinématographie. [Paris]: [s.n.], [1937].
- DEMAISON, André, **Exposition Coloniale Internationale. 1931**. Paris. – Guide officiel. Paris: Mayeux, 1931.
- Exposition coloniale internationale. Vincennes. 1931. **Livret-guide du visiteur**. Vincennes : Exposition coloniale internationale, 1931.
- Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes**. Paris 1925. Liste des récompenses, Paris: Impr. des journaux officiels, 1926.
- l'U.R.S.S. Académie des sciences de l'art. Catalogue des œuvres d'art décoratif et d'industrie artistique exposées dans le pavillon de l'U.R.S.S. Au Grand Palais et dans les galeries de l'Esplanade des Invalides, Paris: Impr. Kapp, 1925
- FRANCE. Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes. **Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925**. Rapport général. Section Artistique et Technique. Volume X. Théâtre, Photographie et Cinématographie. Paris, Librairie Larousse, 1929.
- JEANNE, R. e FORD, C. **Histoire encyclopédique du cinéma**. Vol. 1. Le cinéma français. 1895 – 1929. Paris: Robert Laffont, 1947

- KAMENEFF, O. D., L'Exposition de Paris doit aider à faire connaître l'U.R.S.S., In: **L'art décoratif et industriel de l'U.R.S.S.**, Moscou : Édition de la comite de la section de l'U.R.S.S., 1925, p. 9 – 14.
- KOGAN, P. Préface, In: **Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Section de l'U.R.S.S.** L'art décoratif et industriel de l'U.R.S.S. Moscou : Édition de la comite de la section de l'U.R.S.S., 1925, p. 11 – 12.
- LABBÉ, E. (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **Exposition Internationale des Arts et Techniques**. Rapport Général. Tome I. Paris : Imprimerie Nationale, 1938.
- LABBÉ, E. (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **La Section Française** : Les participations officielles. Rapport Général. *Tome IV*. Paris : Imprimerie Nationale, 1939.
- LABBÉ, E. (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **La Section Française**: les groupes et les classes. Groupes I a V. Rapport Général. Tome V. Paris : Imprimerie Nationale, 1939.
- LABBÉ, E. (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **La Section Française** : Les participations régionales. Rapport Général. Tome VIII. Paris : Imprimerie Nationale, 1938.
- LABBÉ, E. (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **Les Sections Étrangères (1^{ère} Partie)**. Rapport Général. Tome IX. Paris : Imprimerie Nationale, 1939.
- LABBÉ, E. (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **Les Sections Étrangères (2^{ème} Partie)**. Rapport Général. Tome X. Paris : Imprimerie Nationale, 1940
- LABBÉ, E. (rapporteur). Ministère du Commerce et de l'Industrie. **La vie et les résultats de l'exposition**. Rapport Général. Tome XI. Paris : Imprimerie Nationale, 1940.
- LAMBERT, J. Les sections étrangères. In: **Exposition internationale de Paris 1937: arts et techniques**. Paris, L'Illustration, 1937, sem indicação de página.
- Le livre d'or du centenaire de l'Algérie française : 1830-1930** : l'Algérie, son histoire, l'œuvre française d'un siècle, les manifestations du centenaire (2003). ([Reprod. en fac-sim.] Nice : J. Gandini.
- Livro de ouro comemorativo do centenario da independencia do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora do Centenario do Brasil, 1923.

- MAGNE, Henri-Marcel, **Les Enseignements de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, conférence faite le 29 octobre 1925 par M. H.-M. Magne.** Paris : L. Eyrolles, 1926.
- MATUSZEWSKI, Boleslas. **Écrits cinématographiques.** Édition établie par Magdalena Mazaraki. Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006.
- MINISTÈRE DES COLONIES. **Exposition coloniale internationale de Paris. 1931.**
Tome I: Conception et organisation. Paris : Imprimerie nationale, 1932.
- MINISTÈRE DES COLONIES. **Exposition coloniale internationale de Paris. 1931.**
Tome IV : Vie de l'Exposition. Paris : Imprimerie nationale, 1933.
- MINISTÈRE DES COLONIES. **Exposition coloniale internationale de Paris. 1931.**
Tome V. Première Partie : Les Sections Coloniales. Paris : Imprimerie nationale, 1933.
- MINISTÈRE DES COLONIES. **Exposition coloniale internationale de Paris 1931.**
Tome VI. Première Partie : La Section métropolitaine. Paris : Imprimerie nationale, 1933.
- Official Guide of the Panama-Pacific Exposition, 1915.** San Francisco, California, USA. s/d.
- Paris. Bureau des bibliothèques, de la lecture publique et du multimédia. **Documents Exposition coloniale, Paris 1931** [rédigé par Sylvie Palà, Jean-Louis Paudrat, Pierre Pitrou]. Paris : Bibliothèques de la Ville de Paris, 1981.
- REID, Seerley. **One hundred two motion pictures on democracy, 16mm sound films selected and recommended by an Office of education advisory committee.** Washington, United States Government Printing Office, 1950.
- RIBEIRO, Adalberto M. O Instituto Nacional de Cinema Educativo. **Revista do Serviço Público,** ano 7, v. 1, n. 3, mar 1944, p. 87.
- ROMOFF, Serge. Le Pavillon de l'U.R.S.S., In: **Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes,** Paris: l'Art vivant, Larousse, 1925.
- SOARES, Mozart Augusto. **[Exposição Internacional do Centenário da Independência, vistas do Rio de Janeiro e de outras cidades do interior]** [1922].
- The State of New York at Panama-Pacific International Exposition.** San Francisco. California, 1916.

- VIDAL, Armando. **O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940**. Relatório Geral 1ª parte, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942(a).
- VIDAL, Armando. **O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940**. Relatório Geral 2ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- VITRY, Paul. L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes – Introduction, In : JANNEAU, Guillaume e BENOIST, Janneau. **L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes**. Paris : Publications de "Beaux-Arts", 1925.
- WEISS, René. **Le Centenaire de l'Algérie française (1830-1930)**. Tome premier. Paris : Imprimerie National, 1930.
- WEISS, René. **La Participation de la Ville de Paris à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes**. Paris : Impr. nationale, 1925.

Bibliografia

Livros e artigos

- AL ASSAL, Marianna. **Arenas nem tão pacíficas**: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930. São Paulo: 2014. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- ANDREW, D. (ed.). **The Image in Dispute**. Austin: University of Texas Press, 1997
- BAECQUE, Antoine (1994). **Le Bled**. *Cahiers du Cinéma*. (482) : 50 – 51, juillet – aout.
- BANCEL, N., BLANCHARD, P. ; BOËTSCH, G. ; DEROO, É ; LEMAIRE, S. **Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines**, Paris : La Découverte, 2004.
- BARBOSA, Carlos Alberto. Entre o Pavilhão Mexicano e o Cine Azteca: cultura visual e formação de identidade no Brasil e México na primeira metade do século XX. **Dimensões**. vol. 29, 2012, p. 262-280.
- BARBUY, Heloisa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris**: visão e representação na sociedade industrial. São Paulo: Loyola/História Social USP, 1999
- BARLET, Olivier e BLANCHARD, Pascal. « Rêver: l'impossible tentation du cinéma colonial » In: BLANCHARD, Pascal e LEMAIRE, Sandrine (eds). **Culture coloniale 1871-1931**. Paris: Autrement, 2002, p. 119 – 136.
- BECKER, Ron. 'Hear-and-See Radio' in the World of Tomorrow: RCA and the presentation of television at the World's Fair, 1939-1940, **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 21, n. 4, p. 361 – 378, 2001
- BENEDICT, Burton. International Exhibitions and National Identity, **Anthropology Today**, p. 5, June 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Filmografia do Cinema Brasileiro 1900 – 1935**. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/Comissão de Cinema, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**. Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- BERTRAND, Aude. **Le cinéma dans les Expositions Internationales et Universelles parisiennes de 1900 à 1937**. Mémoire de recherche. École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques. 2011.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed., SP: Cultrix, 2006.
- BOSSERRO, Christian-Marc. Les ailes de l'Histoire. **Vertigo**. Le cinéma face à l'histoire, n. 16, 1997.

- BOULANGER, Pierre. **Le cinéma colonial** : de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie. Paris : Seghers, 1975.
- BOWSER, E. **The Birth of a Nation**. Production. In: USAI, P. C. (ed.). The Griffith Project. Volume 8. London: BFI Publishing/Le Giornate del Cinema Muto, 2004.
- BRÉON, E. L'Exposition des arts décoratifs. In: Vários autores. **Création et vie artistique** : au temps de l'exposition de 1925. [Paris]: Centre national de documentation pédagogique, 2006.
- BRÉON, Emmanuel; RIVOIRARD, Philippe (dirs). **1925**. Quand l'Art Déco séduit le monde. Paris: Éditions Norma e Cité de l'architecture et du patrimoine, 2013.
- BRUNHAMMER, Yvonne. **Les Années 25, collections du Musée des arts décoratifs**, Paris : Musée des arts décoratifs, 1966.
- BUÑUEL, L. **Meu último suspiro**. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- CANTIER, Jacques. Les gouverneurs Viollette et Bordes et la politique algérienne de la France à la fin des années vingt. *Revue Française d'Outre-Mer*, v. 84, n. 314, p. 25 – 49, 1997.
- CANTIER, Jacques **Le Bled** de Jean Renoir: une mise en scène de la terre algérienne à l'heure du centenaire de la conquête. **Cahiers de la Cinémathèque**, n. 76, juil. 2004, p. 49 – 55.
- CAPELLARO, Jorge J. V e CAPELLARO, Victorio. **Vittorio Capellaro**: Italiano pioneiro do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1986.
- CAUTER, L. The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience. **Theory, Culture and Society**. v.10, n. 4, p. 1 – 23, nov. 1993.
- CHANDLER, A. Paris 1937. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne. In: FINDLING, J. e PELLE K. (eds.). **Historical Dictionary of World's Fair and Expositions**, 1851-1988. NY: Greenwood Press, 1990.
- CHANUT, C-P. **Histoire française des foires et des expositions universelles**. Paris: Éditions de Nesle, 1980.
- CHAPERON, D. Le Cinématographie astronomique. Camille Flammarion: un parcours de 1864 à 1898. **1895**. Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n. 18, p. 53 – 69, été 1995.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

- CINEMATECA BRASILEIRA, **Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1921 e 1925**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987.
- CIZERON, David. **Les représentations du Brésil lors des Expositions universelles**. Paris : L'Harmattan, 2009.
- COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das ilusões – cinema & sociedade**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.
- COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narcísio. **No Rastro de Silvino Santos**. Manaus: SAC/Governo do Estado, 1987
- DA-RIN, Silvio. Luís Tomás Reis e Silvino Santos: Imagens da Amazônia nas origens do cinema brasileiro. In: **Livro-apostila do Curso de História do Documentário Bras**. RJ: Tela brasiliis associação cultural, 2006.
- DANTAS, André. **Os Pavilhões Brasileiros nas Exposições Internacionais**. São Paulo: 2010. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- DE DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **Cotidiano de trabalhadores na República**. São Paulo 1889/1940. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DI GIACOMO, Carolina, **Espectadores em trânsito: identificação, imersão e distinção no Rio de Janeiro no início do século XX**. São Paulo, 2019. Dissertação de Mestrado, PPGMPA/USP.
- EISENSTEIN, S. Dickens, Griffith e nós. In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2002, p. 176 – 224
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.
- FRANK, Pierre (dir.). **La Politique du Parti communiste français dans la question coloniale, 1920-1963**, Paris: F. Maspero, 1971.
- GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.
- GAUDREAULT, André. Re-enactments. In: ABEL, Richard (Ed.). **Encyclopedia of Early Cinema**. New York: Routledge, 2005, p. 547 – 548.
- GOMES, A. de C. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**. v. 6, n. 11, 1993, p. 62 – 77.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898- 1930). In: CALIL, C. A. e MACHADO, M. T. (orgs.).

- Paulo Emilio:** um intelectual na linha de frente, SP/RJ: Brasiliense/Embrafilme, p. 323 – 330, 1986.
- GREENHALGH, P. **Ephemeral Vistas:** The Expositions Universelles, Great Expositions, and World's Fairs, 1851-1939. Manchester: Manchester University Press, 1988
- GRIEVESON, Lee. **Cinema and the wealth of nations.** Media, Capital, and the Liberal World System. Oakland, California: University of California Press, 2018.
- GUNNING, Tom. The world as object lesson: cinema audiences, visual culture, and the St. Louis world's fair, **Film History**, 1994.
- HANSEN, M. *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film.* Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- HAYNE, Donald (ed.). **The autobiography of Cecil B. DeMille.** New Jersey, Prentice-Hall, 1959.
- HEIZER, Alda. **Observar o Céu e medir a Terra.** Instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição de Paris de 1889. Campinas, São Paulo: 2005. Tese de Doutorado, Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas
- HIGASHI, Sumiko. **Cecil B. de Mille:** a guide to references and resources. Boston: Mass, Ronald Gottesman Editor, 1985
- HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel. **L'exposition coloniale.** Bruxelles; [Paris]: Éd. Complexe, 1991.
- Jean Renoir.** Lyon : Société d'études, de recherches et de documentation cinématographique (Impr. Molière). Collection Premier plan ; n. 22-24, 1962.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande.** Imaginando a América Latina em Seleções. Oeste, Wilderness e Fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2000.
- KESSEL, Carlos. **A vitrine e o espelho:** o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- KESSLER, Frank. Actualités. In: ABEL, Richard (Ed.). **Encyclopedia of Early Cinema.** New York: Routledge, 2005, p. 5 – 6.
- KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro.** Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833 – 1910), São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

- LABAKI, Luís Felipe (org.). **Cine-Olho**: manifestos, projetos e outros escritos. São Paulo: Ed. 34, 2022.
- LARSON, D. San Francisco 1939 – 1940. Golden Gate International Exposition. In: FINDLING, J. e PELLE, K. (eds.). **Historical Dictionary of World's Fair and Expositions, 1851-1988**. NY: Greenwood Press, 1990.
- Las hurdes**, de Luis Buñuel. **L'Avant-Scène du Cinéma**, n. 36, 1964, p. 62.
- LASTRA, J. Why Is This Absurd Picture Here? *Ethnology/Equivocation/Buñuel. October*. v. 89, Summer 1999, p. 51 – 68.
- LEMOINE, B. Préface; REBÉRIOUX, M. L'Exposition de 1937 et le contexte politique des années trente; ORY, P. Le front populaire; BARTEZKO, D. Allemagne. Albert Speer; THOME, M. Espagne. Jose-Luis Sert et Luis Lacasa; COHEN, J-L. U.R.S.S. Boris Iofan ; LEMOINE, B. e RIVOIRARD, P. Electricité et Lumière. Robert Mallet-Stevens, Georges-H. Pingusson; PEER, S. Photo-cine-phono. Saint-Maurice et Lemaire; CHAVANNE, B. e GUTTINGER, C. La Peinture Décorative; HUHNS, R. Art et technique: la lumière. In: **Paris 1937**: cinquanteenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne: [exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 13 mai-30 août 1987]. Paris: Institut français d'architecture: Paris-musées, 1987, p. 10 – 23 ; 26 – 29 ; 30 – 35 ; 134 – 139 ; 146 – 151 ; 183 – 189 ; 221 – 225 ; 234 – 236 ; 364 – 391 ; 392 – 403.
- LEVAVY, Sara Beth. **Land of Liberty** in the World of Tomorrow. **Film History**, vol. 18, n. 4, 2006, p. 440 – 458.
- LEYDA, J. **Films beget films**. NY: Hill and Wang, 1971.
- LINDEPERG, Sylvie. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. **Estudos históricos**. vol. 26, n. 51, 2013, p. 9 – 34.
- LINDEPERG, Sylvie. **Nuit et brouillard**. Un film dans l'histoire. Paris : Odile Jacob, 2007.
- LUCA, T. e FERREIRA, A. C. 2008. O tradicionalista moderno. Washington Luís: política, espetáculo e letras históricas. In: FERREIRA, A. C. e MAHL, M. L. (orgs.). **Letras e identidades**: São Paulo no século XX, capital e interior. São Paulo: Annablume, p. 11 – 25.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens Luis Ribeiro. **São Paulo em movimento**: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. Dissertação (Mestrado em Cinema, TV e Rádio) – ECA-USP, São Paulo, 1989.
- MANCINI, M. Pictures at an Exposition. **Film Comment**. v. 19, n. 1, jan/feb 1983.

- MARINS, P. C. G. O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista**, v. 6/7, n. 7, p. 9 – 36.
- MARTÍN, Francisco. **El Pabellón español en la Exposición universal de Paris en 1937**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. v. 23, n. 45, 2003.
- MERRITT, R. Le film épique au service de la propagande de guerre: D. W. Griffith et la création de ‘Cœurs du Monde’. In: MOTTET, J. (dir.). **D. W. Griffith**. Paris: Ed. L’Harmattan, 1984.
- MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento: século XIX**. São Paulo: Associação do Brasil 500 Anos – Artes Visuais, 2000, p. 76 – 88.
- 1937, Exposition Internationale des Arts et des Techniques**. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1979.
- MORAES, Alice. O Cinematógrafo e os filmes brasileiros na Exposição Internacional de Higiene de Dresden, em 1911. **Revista Livre de Cinema**, mai.-ago. 2015.
- MORETTIN, Eduardo. A representação da história no cinema brasileiro (1907 - 1949), **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. v. 5, jan./dez. 1997, p. 249 – 271.
- MORETTIN, Eduardo. As exposições universais e o cinema: história e cultura. **Revista Brasileira de História**, v. 31, n. 61, p. 231 – 249, 2011.
- MORETTIN, Eduardo. Cinema and Colonial Exhibitions: **Le Bled** (Jean Renoir, 1929) and Its Historical Horizon. **Cinergie – Il cinema e le altre arti**. n. 17, p. 7 – 17, julho 2020.
- MORETTIN, Eduardo. Cinema de arquivo, história e exposições universais: **Land of liberty** (1939), de Cecil B. DeMille. In: GRINER, Arbel; CRUZ, Adelina Novaes e; MACHADO, Patrícia; BLANK, Thais (orgs.). **Arquivos em movimento: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo**. Rio de Janeiro: FGV, 2017. 14 páginas.
- MORETTIN, Eduardo. Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. **Novos Estudos CEBRAP**. n. 89, p. 137 – 148, março 2011.

- MORETTIN, Eduardo. 'Colonizar é civilizar': o cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931). **História: questões & debates**. 61 (2): 233 – 245, dez. 2014.
- MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**, v. 25, n. 49, São Paulo, jan.-jul. 2005, p 125 – 152.
- MORETTIN, Eduardo. Do cinema e da construção de seus mitos: Lincoln, Griffith e Ford. In: COELHO, Maria Lígia e VILLAÇA, Mariana (orgs.). **História das Américas** [recurso eletrônico]: fontes e abordagens historiográficas. São Paulo: Humanitas/Capes, 2015 (b), p. 63 – 84.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema brasileiro no contexto das exposições universais: a New York World's Fair (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (1940). **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 54, p. 1 – 20, 2021.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, **ArtCultura**, v. 8, n. 13, p. 189 – 201, jul.-dez. 2006.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais, **Revista USP**. n. 123, p. 85 – 103, out./nov./dez 2019.
- MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, cinema, história**. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.
- MORETTIN, Eduardo. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, S. e SCHVARZMAN, S. (orgs). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 152 – 173, 2011.
- MORETTIN, Eduardo. Um apóstolo do modernismo na Exposição Internacional do Centenário: Armando Pamplona e a Independência Film. **Significação**. Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 39, n. 37, janeiro – junho 2012, p. 75 – 92.
- MOTTA, Marly Silva da. **A Nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDoc, 1991.
- MOURA, I. B. 2010. **A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo**. SP: PUC/SP. Tese de doutorado.
- MURPHY, P.J. Edison and the Panama Exposition. **Confrontation**, n. 74-75, p. 196 – 201, spring/summer 2001.
- MUSSER, Charles. **The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907**. NY: Charles Scribner's Sons, 1990.

- NASCIMENTO, Rosana. **O “Brasil Colonial” e a Exposição do mundo português de 1940**. Salvador: Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.
- NEVIN, Barry. ‘What we have done is shameful’: interrogating the relationship between France and its *Algérie* in Jean Renoir’s **Le Bled** (1929). **Studies in French cinema** v. 16, n. 1, p. 1 – 18, 2016.
- OGATA, A. Viewing Souvenirs: Peepshows and the International Expositions. **Journal of Design History**, v. 15, n. 2, p. 69 – 82, 2002.
- OULEBSIR, Nabila. **Les usages du patrimoine**. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830 – 1930). Paris : Éditions de Maison des sciences de l’homme, 2004.
- PALMER, A. Cecil B. DeMille writes America’s history for the 1939 World’s Fair. **Film History**, v. 5, p. 36 – 48, 1993.
- PASTRE, Béatrice. Cinéma éducateur et propagande coloniale à Paris au début des années 1930 . **Revue d’histoire moderne et contemporaine** (51-54) : 135 – 151, octobre-décembre 2004.
- PAUL, A. I. Nebraska’s Home Movies: The Nebraska Exhibit at the 1904 World’s Fair. **Nebraska History**, v. 76, n. 1, p. 22 – 27, 1995.
- PELEGRINI, Carolina. **O embranquecimento da nação miscigenada**: a representação brasileira na feira internacional de Nova York, 1939-1940. Brasília: 2014. Dissertação de Mestrado no Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade de Brasília
- PESAVENTO, Sandra J. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. **Anais do Museu Paulista**, v. 2, p. 151 -167, jan./dez. 1994.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais**. Espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997
- PESSOA, Ana. **Carmen Santos**. O cinema dos anos 20. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- QUINTANA, Ángel. **Jean Renoir**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- RABINOVITZ, L. **For the Love of pleasure**. Women, movies, and culture in turn-of-the-century Chicago. NJ: Rutgers University Press, 1998.
- RABINOVITZ, Lauren, World’s Fairs, *In*: ABEL, Richard, (ed.), **Encyclopedia of Early Cinema**, New York: Routledge, 2005, p. 705.

- RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890 – 1930. 3ª ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- RYDELL, R. **All the world's a fair**: visions of empire at American international expositions, 1876 – 1916. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- RYDELL, R. **World of fairs**: the century-of-progress expositions. Chicago: University of Chicago Press, c1993.
- SANJAD, Nelson e CASTRO, Anna, Comércio, política e ciência nas exposições internacionais. O Brasil em Turim, 1911. Parte 1. **Varia Historia**, v. 31, no 57, Set./Dez. 2015, p. 819 – 861.
- SANJAD, Nelson. Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina, **História, ciências e saúde – Manguinhos**, v. 24, n. 3, setembro 2017.
- SANT'ANA, Thais Rezende da Silva de. **A Exposição Internacional do Centenário da Independência**: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Unicamp – IFCH, 2008.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**, São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998,
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Annablume/Rumos Itaú Cultural, 2008.
- SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation**. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Harper Perennial, 1993.
- SOUZA, Carlos Roberto de. **Catálogo de filmes produzidos pelo INCE**. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.
- STOCO, Sávio. **O cinema de Silvino Santos (1918 – 1922) e a representação amazônica**: história, arte e sociedade. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo.
- STOKES, M. D. W. **Griffith's 'The Birth of a Nation'**. NY: Oxford University Press, 2007.
- STOWELL, Peter. **John Ford**. Boston: Twayne Publishers, 1986.

- TOULET, E. Le Cinéma à l'exposition universelle de 1900. **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine** n. 33, p. 179 – 209, 1986.
- VERAY, Laurent. Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre: endoctrinement ou consentement de l'Opinion, In: BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.). **Une histoire mondiale des cinémas de propagande**, Paris : Ed. Nouveau Monde, 2008, p. 27 – 62.
- WAGNER, Phil. 'A particularly effective argument': **Land of Liberty** (1939) and the Hollywood Image (Crisis)". **Film & History**. vol. 41, n. 1, spring 2011, p. 7 – 25.
- XAVIER, Ismail. De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani. **Estudos de Cinema**, n. 2, p. 125 – 152, 1999.
- XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. **ArtCultura**. v. 11, n. 18, p. 9 – 24, jan. – jun. 2009.
- XAVIER, Ismail. **Sétima Arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia dos Estado de São Paulo, 1978.

Anexo I

Para o estabelecimento da filmografia produzida para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, foram consultados os seguintes documentos:

1. Exposição Internacional do Centenário. Rio de Janeiro 1922 – 1923. Relatório dos trabalhos. Vol. II. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1931.
2. Registro de filmes existentes no arquivo do Departamento de Cinematographia na Exposição Internacional do Centenário. 1922 – 1923. Pasta 2447 (RF)
3. Relatório da Vice-Delegacia Geral apresentado ao Exmo. Snr. Ministro da Justiça e Negocios Interiores (1921 a 1923) Caixa 2373 (RVD)
4. **Pasta 2317.** Carta de Delfim Carlos Silva, Diretor da Seção Nacional, ao Tesoureiro Geral da CE, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1923. (2317)
5. **Pasta 2320.** Pasta ‘2ª Via Rs 100:000\$000 – Supprimento feito em 19 de agosto de 1922 ao Auxiliar da Comissão Organizadora – Arnaldo Carneiro da Rocha’. Fatura de Antonio Leal à Superintendência do Serviço de Sementeiras do Ministério da Agricultura, Industria e Comércio. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1922. Segunda via, assinada. (2320)
6. **Pasta 2321.** Carta de Arno Konder, encarregado do expediente da Expedição do Centenário (trabalhos de liquidação) ao diretor de Gabinete do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 19 de outubro de 1923. (2321)
7. **Pasta 2328.** Fatura de Antônio Leal à Comissão Executiva do Centenário da Independência – Seção de Bonus, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1922. Primeira via. (2328)
8. **Pasta 2377.** Pasta ‘Exposição Internacional do Centenario da Independencia – Delegacia Geral do Governo – Gabinete do Delegado Geral – Origem: Leal Films – Assumpto: Conta de 2:720\$000 pela factura de um film’. Fatura, sem data, sem assinatura e em papel timbrado da Leal Films, endereçada à Exposição Internacional do Centenário da Independência. (2377)
9. **Pasta 2377.** Pasta ‘Exposição Internacional do Centenario da Independencia – Delegacia Geral do Governo – Gabinete do Delegado Geral – Origem: Leal Films – Assumpto: Conta de 2:720\$000 pela factura de um film’. **Cinema Avenida – Programma para 31, 1, 2 e 3 de junho.** Traz assinatura de Antonio Leal, e

- datação 'Rio de Janeiro, 5 de junho de 1923'. 6 p. 'Uma semana excepcional na Exposição', sem autor, p. 4 – 5. (2377 P)
10. **Pasta 2404.** Fatura de 13 de novembro de 1922 expedida por A. Musso à Comissão Organizadora da Exposição Internacional de 1922 (2404)
 11. **Pasta 2404** Pedido, assinado por Pádua Rezende, de fornecimento à Comissão Organizadora, 'por conta dos créditos postos á disposição da mesma', por parte de R. de Lima Penante e Victor Ciacchi, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1922 (2404P)
 12. **Pasta 2440** Pasta 'Films' Carta do capitão tenente Armando Pina, diretor da Pesca e Saneamento do Litoral a Pádua Rezende, vice-comissário da EICIB, Rio de Janeiro, com data de 17 de março de 1923 (2440)
 13. **Pasta 2440** Pasta 'Films – Cx 27 – Cx 24' – Vice-Delegado. 'Lista geral dos filmes já aceites e aprovados', 1 p. Sem data. Marcado em vermelho 'Films', datilografado (2440 – sd)
 14. **Pasta 2456** Fatura assinada por Alberto Botelho, destinada à Comissão Organizadora da Exposição Internacional do Centenário, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1922 (2456)
 15. **Pasta 2459** Fatura assinada por Alberto Botelho, destinada à Comissão Organizadora da Exposição Internacional do Centenário, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1922 (2459)

Título	Metragem	Partes	Produtora
Alagôas. Aspectos da cidade Maceió	506	2	Nacional Film
Alagôas Criação de gado do Cel. Carlos Lyra	352	1	Fab Penante Nacional Film
Alagôas. Escola Agrícola de Satuba	293	1	Nacional Film
Aspecto Geral das Obras da Exposição	186	1	Guido Panella
Os Bandeirantes de Hoje – S. Paulo	1761	5	Independência Film
Bellezas da Dinamarca	929	2	Filme dinamarquês
Bello Horizonte	1021	4	Omnia Film
Bello Horizonte (provavelmente cópia)	306		Omnia Film
Blumenchein H. & Cia (São Paulo)	512	2	Independência Film
Brigada Militar do Rio Grande do Sul	174	1	Guanabara Film

Cachoeira de Paulo Affonso	337	1	Nacional Film
Campinas. Estado de São Paulo	334	1	A. Musso
Carregadores modernos de Carvão	226	1	Filme Inglês
Casa Franceza – Grunbach (São Paulo)	89	1	Independência Film
A Casa Fuchs (São Paulo)	33	1	Independência Film
Casa Michel - Worms Irmãos. São Paulo	463	2	Independência Film
Caxambú	321		Omnia Film
Centenario do Fico	296		A. Botelho
Chacara da Conceição. Em Sylvestre Ferras	179	1	A. Musso
Chegada do Cel. Joaquim Ignácio e Vistas da Fortaleza	306	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
Chegada ao Rio de Janeiro do Exmo. Snr. Dr. Arthur Bernardes. Presidente da Republica	357		A. Botelho
Cidade de Curytiba (Pecuaria)	636	2	Botelho Film

Cidade de Florianopolis	384		A. Botelho
Cidade de Joinville. Fabrica de Pregos e Arame Farpado	220		A. Botelho
Cidade Mafra. A herva matte na cidade de Canoinhas. Estado de Santa Catharina	363		A. Botelho
Cidade de Pelotas	185	1	Guanabara Film
Cidade de Porto Alegre	303	1	Guanabara Film
Cidade de Porto-Alegre		8	Laffayette Film
Cidade de São Paulo	1899	6	Independência Film
Cidade de Tubarão	172		A. Botelho
Clubs Iracema e dos Diarios	150	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
Colleção Centenario da Independencia	1763	4	Lafayette Film
Companhia Antártica Paulista	599	2	Independência Film
Companhia Fabril de Cubatão	1405	4	Independência Film

Congresso Mineiro. Ensino secundario		3	Omnia Film
Construcções do Governo do Estado			Lafayette Film
The Courock Ropwork. Lona impermeavel	224	1	Filme Inglês
Cultura da mandioca	416	1	A. Botelho
"Cultura do Algodoeiro"	190		Federal Film
Cultura do café	930	3	A. Botelho
Cultura do arroz	948	3	A. Botelho
Escola Agrícola de Piracicaba	3053	5	Omnia Film
Escola de Agricultura e Medicina Veterinária. Escola Wenceslau Braz. Industria Pastoril. Ministerio da Viação	307	1	A. Musso
Escola Normal. Bello Horizonte		5	Omnia Film
Espirito Santo. Exposição de Gado			Ita Film
Est. de Aguas de Araxá.	419	2	A. Musso

Est. de Aguas Thermaes de Lambary e Cambuquira. Estado de Minas.	327	1	A. Musso
Est. de Aguas Thermaes de Lindoya. Est. de S. Paulo	165	1	A. Musso
Est. de Aguas Thermaes de Pocinhos do Rio Verde. Est. de Minas	136	1	A. Musso
Est. do Paraná. O Governo. Os Serviços Publicos e a Capital do Estado do Paraná	473	2	P. Botelho
Estação de agua mineral de Prata. Est. Minas Geraes Estação de agua mineral de Prata. Est. Minas Geraes OT Estação de Águas Thermaes do Prata (São Paulo)	136	1	A. Musso
Estação Aguas Thermaes de Poços de Caldas (Minas Gerais)	429	2	A. Musso
Estação de Pomicultura em Deodoro	137	1	A. Musso
Estado de Alagôas	1248	4	Emp America Film
Estado do Ceará OT: RT, vol II, p. 234, aparece como "Aspectos Diversos (Ceará)"	1497	5	Pennante Film
Estado do Espirito Santo		9	Ita Film
Estado do Pará	2645	7	Pennante Film

Estado do Paraná. Escola Agronomica de Curitiba	230		Botelho Film
Estado do Paraná. As estradas de rodagem. Os portos de mar. As cidades de Antonina e Morretes. Indústria do Papel	317		Botelho Film
Estado do Paraná. Fabrica Ceramica de Pinhais	400	2	P. Botelho
Estado do Paraná. Fabrica de phosphoros Marina	382	2	Botelho Film
Estado do Paraná. A Herva Matte ou o cha do Brasil	835	3	P. Botelho
Estado do Paraná. A industria da Madeira	866	3	Botelho Film
Estrada de Ferro Central do Brasil. Praça da Aclamação OT Estação E. F. Central do Brasil - Praça da República	179		A. Musso
Estrada de Ferro de Santa Catharina. Viagem de Blumenau ao alto de Trombudo	345		A. Botelho
Estrada de Ferro São Paulo Rio Grande. Paranaguá a Curityba	451	2	P. Botelho
Excursão a noroeste de S. Paulo	669	3	Emp Cinematographica de Films Naturais
Exercício dos escoteiros	414	2	Botelho Film

Exploração de salinas no Rio Grande do Norte, de propriedade de Pereira Carneiro (Companhia Limitada)			
A exploração das madeiras (E. Santo)			Ita Film
Exposição do Centenario. Inauguração Flôres e Fructas	387		A. Musso
Exposição Int. de 1922 (2ª serie)	719	4	A. Musso
Exposição Internacional Commemorativa do Cent. da Independencia OT Exposição Internacional - Aspectos vários	1035	5	A. Musso
Exposição Internacional Commemorativa da Independência de 1922 (copia - repet.)	1321	5	A. Musso
Exposição Internacional de 1922. Inauguração da Exposição de Pecuária OT Exposição Internacional - Inauguração da Exposição de Gado	418	2	A. Musso
Fabrica de alcool da Dinamarca.	517	2	Filme dinamarquês
Fabrica Bangú			
Fabrica de Cerveja Hanseatica (Rio de Janeiro)	299	1	A. Musso

Fabrica de Laticinios em Pomerodes. Cidade de Blumenau. Santa Catharina	299		A. Botelho
Fabrica de linhas da Pedra. Estado de Alagôas	450	1	Fab Nacional Film Penante
Fabrica de meias na cidade de Joinville. Estado de Santa Catharina	262		A. Botelho
Fabrica de Rendas e Bordados de Haepecke. Bordados de Haepecke	266		A. Botelho
Fabrica de Tecidos em Blumenau. Estado de Santa Catharina	245		A. Botelho
Fazenda de criação de gado Zebú (Sergipe)			
Fazenda Modello de Santa Monica	373	1	E. Capellaro
Fazenda de Santa Alda. Propriedade do Dr. João Teixeira Soares (Minas Geraes)	532	2	A. Musso
Fazenda e Usina 'Paraiso, Sete Lagoas (Minas Gerais)			
Feira de gado em Três Corações. Estado de Minas.	326	1	A. Musso
Festa Escolar 7 de Setembro	200	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
A festa de 7 de setembro em Victoria (E. Santo)			Ita Film

Floricultura de João Dierberger (São Paulo)	176	1	Independência Film
De Fortaleza a Mecejana	200	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
De Fortaleza a Parangaba e a Sores	299	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
O Glorioso Exercito Brasileiro	1089	4	Guanabara Film
O Glorioso Exercito Brasileiro (não está indicado, mas deve ser segunda cópia, menor)	629	2	Guanabara Film
Granja Carola e Frigoríficos Swift	173	1	Guanabara Film
Granja Leite Infantil	243	1	A. Musso
Granja de Pedras Altas	287	1	Guanabara Film
"Hat Store - Praça Antonio Prado". Casa Alemã (São Paulo). No RT, vol II, p. indicado como dois filmes diferentes.	40	1	Independência Film
Hidro Motor	137		A. Musso
A Honrosa visita dos Soberanos Belgas ao Glorioso Est. de Minas Geraes OT: A visita dos soberanos belgas ao Estado de Minas Gerais	594	2	A. Botelho

Ilha das Flores	230	1	Brasil Film / Salvador Aragão
Imigração. Povoamento (Paraná)	166	1	Botelho Film
Inauguração do pavilhão argentino	229		A. Musso
Industria Tonanni	760	3	Rossi Film
Instituto Borges de Medeiros	176	1	Guanabara Film
Instituto Butantan. São Paulo	956	4	Omnia Film
Instrução pública (Paraná)	427	1	Botelho Film
Os jangadeiros	285		Botelho Film
Juramento da bandeira dos escoteiros	184		Botelho Film
La Saison. Grande casa de modas	47	1	Independência Film
Linha de Tiro. Exames do 46	153	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
A maior fabrica de vernizes do mundo	353	1	Filme inglês

Manobras do 46 de Caçadores	279	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
Mechanica de Jundiahy OT: Companhia Mechanica, em Jundiahy	163	1	Independência Film
Mechanica de São Caetano OT: Companhia Mechanica, em São Caetano	1262	4	Independência Film
Mechanica de São Paulo OT: Companhia Mechanica, em São Paulo	640	2	Independência Film
Minas de carvão de propriedade de Lage Irmãos (Santa Catharina)			
Minas de Carvão S. Jeronymo	274	1	Guanabara Film
Ministerio da Agricultura, Industria e Commercio	105	1	A. Musso
Morro Velho	577		Omnia Film
O Município do Rio Grande. Colleção da Independencia	1500	4	Lafayette Film
Município de Santa Leopoldina			Ita Film
A nacionalização da pesca	405	2	Botelho Film
Nos domínios da Fé (Festa Eucharistica)			Botelho Film

A nossa marinha de guerra e os exercicios de Tiro. Fevereiro de 1922	1307	4	P. Botelho
Obras do caes de Porto-Alegre. Melhoramentos fluviaes			Lafayette Film
Officinas de Ferro	534	1	Filme inglês
Orlandia – S. Paulo	108	1	Independência Film
Ouro Preto	243		Omnia Film
Parque da Liberdade	127	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
Patronato da Ilha das Flores OT Hospedaria dos Immigrantes da Ilha das Flores	76	1	A. Musso
Pernambuco. Industria dos derivados da mandioca e Haras do Cel. Frederico	198	1	Nacional Film
Perspectiva do Caes do Rio de Janeiro	202	1	A. Musso
A pesca de arrastão em alto mar	646	2	Botelho Film
A pesca na Bahia de Guanabara OT: A pesca em Angra, Sepetiba, etc.	338		Botelho Film
A pesca de linha em alto mar	518	2	Botelho Film

Piracicaba	1985	6	Independência Film
Ponte das Laranjeiras em Laguna. Lauro Muller. Minas de Barro Branco	286		A. Botelho
Porto de Imbituba. Estado de Santa Catharina	203		A. Botelho
Portos do Rio Grande do Sul OT: Porto do Rio Grande	314	1	Guanabara Film
Posto de Seleção de Gado em Nova Odessa. Estado de São Paulo	356		A. Botelho
Posto Zootechnico Federal de Pinheiros	584	2	E. Capellaro
Quexadá	207	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
Quixaramobim	283	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
Um retiro de criação de gado em S. Sebastião, município do Além da Parahyba (Minas Geraes)			
Ribeirão das Lages	615	2	A. Musso
Ribeirão Preto – S. Paulo	1940	7	Independência Film
Rio Grande do Sul. Pecuaria II Série		5	Lafayette Film

Rio Grande do Sul. Pecuaria III Série		5	Lafayette Film
Rio Gravatahy			Lafayette Film
Roadrails Limited. Modo prático e economico de transportes	269	1	Filme inglês
Salva Navios	176	1	Omnia Film
São Paulo	356	2	Omnia Film
Sergipe. Aspectos da cidade de Aracaju	598	1	Nacional Film
Serraria Lumber em Trez Barras	341		A. Botelho
7 de Setembro de 1922. Commemoração do 1º Centenario da Independencia politica do Brasil	853	3	Independência Film
Sociedade Agrícola de Pelotas	164	1	Guanabara Film
Trechos da Estrada de Ferro R. Grande do Sul	527	2	Guanabara Film
A usina Siderurgica Belgo-Mineira	210		Omnia Film
Ventersports and Seling Sport	1299	3	Filme norueguês

Vickens Limited	2040	7	Filme inglês
A vida do marinheiro. Batalhão Naval.	363	2	P. Botelho
A vida do marinheiro. A Flotilha de Submersíveis	599	3	P. Botelho
A vida do marinheiro. O torpedo. A mina. O canhão	454	2	P. Botelho
Vidraria Ipiranga	83	1	Independência Film
Visita do General Mangin ao Brasil	302		A. Botelho
Vista da Fortaleza (I)	331	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
Vista da Fortaleza (II)	292	1	Fab America Film Emp A. Junqueira
Vistas da Cascata do Funil	258		A. Musso
Vistas das Cidades da Bahia	9000	19	Nelima Films
Vistas de Petropolis	336		A. Musso
Xarqueada do Cel. Pedro Osório	482	2	Guanabara Film

Metragem total	86918		
Os marcados em negrito estão no RT, vol II e no livro de tombo			
Os marcados em negrito vermelho estão apenas no RT, vol II			