

As exposições universais e o cinema: história e cultura¹

Universal exhibitions and the cinema: history and culture

Eduardo Victorio Morettin*

RESUMO

O artigo tem por objetivo examinar a presença do cinema nas exposições universais entre 1893 (*World's Columbian Exposition*, Chicago) e 1939 (*New York World's Fair*). Integrante de uma cultura visual construída por esses espaços dedicados a celebrar o capitalismo, o cinema tem sua trajetória identificada à das diferentes feiras mundiais pela sua capacidade de entreter e, ao mesmo tempo, educar. Consolidando-se como meio de comunicações de massas em meio à Primeira Guerra Mundial, participará de maneira mais intensa das disputas simbólicas de um mundo prestes a entrar em seu segundo conflito mundial. Atingirá um público mais amplo, constituindo-se na principal 'vitrine' em que a nação projeta as virtudes a serem comemoradas. O novo grande espetáculo visual assumirá, nesse quadro, maior destaque por meio de filmes idealizados como verdadeiros monumentos cinematográficos.

Palavras-chave: cinema e história; exposições internacionais; história do cinema.

ABSTRACT

The objective of this article is to examine the presence of cinema in World Fairs between the 1893 *World's Columbian Exposition* in Chicago and 1939 (the *New York World's Fair*). As an integral part of a visual culture constructed by these spaces to celebrate capitalism, the trajectory of cinema is identified with these world fairs due to its ability to entertain and, at the same time, to educate. Cinema was established as a means of mass communication during the First World War and afterwards would participate more actively in the symbolic disputes of a world about to enter the second global conflict. It would reach a broader public, becoming the main 'showcase' in which nations projected virtues to be celebrated. The new striking visual spectacle assumed, within this context, greater emphasis through films idealized as true cinematographic monuments.

Keywords: film and history; world fairs; film history.

*Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Av. Lúcio Martins Rodrigues, 433, prédio 4, Cidade Universitária. 05508-020 São Paulo – SP – Brasil. cunhamorettin@uol.com.br

Como nos dizem Leo Charney e Vanessa Schwartz, dentro da cultura da modernidade surgida no século XIX “o cinema formou um cadinho para ideias, técnicas e estratégias de representação já presentes em outros lugares”.² 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’ que não tardaria, sob a égide do nacionalismo, a se tornar um verdadeiro banho de sangue em 1914.³

Portanto, nesse espetáculo idealizado para ser consumido visualmente pelos cidadãos das grandes cidades, pavilhões dedicados à literatura ou às artes plásticas eram acompanhados de amplos lugares dedicados ao lazer, mesmo que estes fossem marginais em relação ao evento principal. Esses 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”.⁴

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 depois.⁵

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”.⁶

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 vívida. (ibidem, p.423)

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 fortaleceu.⁷ Depois de 1918, o seu lugar será outro nesses eventos, pois, como veremos, o estatuto do cinema se modificou. Consolidando-se como meio de comunicação de massa em um mundo não pacificado, cumprirá outras funções, dentre as quais a de propaganda.

CULTURA VISUAL, ENTRETENIMENTO, CONHECIMENTO: O CINEMA NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS ENTRE 1893 E 1915

De acordo com Charles Musser,⁸ 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. 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 25 máquinas ficaram prontas apenas em março de 1894 (p.75). Um mês depois, a produção comercial se iniciou, com a filmagem de *Sandow* (1894). A despeito das controvérsias acerca da sua presença ou ausência, Musser acredita que nenhum kinetoscópio tenha sido mostrado na *World's Columbian Exposition* (p.504).

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, essa exposição celebrou a energia elétrica, o mais novo integrante do concerto destinado a afirmar a modernidade.⁹

Apesar desse reconhecimento, à produção cinematográfica não cabia papel de destaque. Sua legitimação era derivada da fotografia, conforme demonstra a classificação conferida ao novo meio. De acordo com Emmanuelle Toullet, 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" (p.180).¹⁰

O respeitado fisiologista Étienne-Jules 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-presi-

dente (p.180). O júri internacional dessa classe, porém, foi composto apenas por membros ligados à fotografia, com exceção de Marey.

Essa classe era dividida em duas seções: “Matériel et procédés” e “épreuves photographiques”. Não havia instalações para projeção fixa ou animada. Os aparelhos e as películas, diversas em seu tamanho e perfuração, eram exibidos nos estandes. O interesse era apenas técnico, científico. O conteúdo e a qualidade artística dos filmes não eram objeto de atenção.

Na classe 12 participaram 953 expositores. Dos 289 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”.¹¹ 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” (p.183).¹²

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 empresa (p.183). Assim, o cinema não era visto como um instrumento a favor da educação e do ensino e, muito menos, obra de arte.

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 segunda década do século passado como difusor de valores nacionais. Os Estados Unidos, por exemplo, organizaram sessões cinematográficas sobre a vida americana (p.185). Já a França procurou reafirmar seu pioneirismo na descoberta do cinematógrafo organizando exibições públicas em Paris.¹³ Um cinematógrafo gigante foi erguido pelos Lumière, com apoio institucional do comitê organizador. Pela tela circular de 18 metros de altura por 21 metros de largura passaram cerca de 150 pequenos filmes em mais de trezentas sessões para um público estimado em um milhão e quatrocentos mil espectadores (p.185 ss).¹⁴

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 filmes.¹⁵

As Exposições de 1900 e a seguinte, a *Pan-American Exposition* de 1901, realizada em Buffalo, estado de Nova York, foram as primeiras a se tornarem objeto das chamadas *actualités*.¹⁶ No caso desta última, essa vocação foi reforçada em virtude de um evento que abalou a 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”.¹⁷

Afora preencher “a promessa do cinema como um jornal visual” (Musser, 1990, p.319), 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 frente de uma gôndola em movimento, permitindo que fizéssemos um *tour* pelos canais que se espalhavam pela exposição (Rabinovitz, 2005, p.705). Tratava-se aqui de colocar o espectador na posição de um turista, aspecto sempre ressaltado em todas 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 Gunning (1994, p.426).

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” (Musser, 1990, p.319). 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”.¹⁸

Após 1901, os filmes passaram a ser exibidos com maior frequência nos espaços expositivos (Rabinovitz, 2005, p.705). Em 1904, porém, o lugar do cinema na *Louisiana Purchase International Exposition* foi ainda mais marginal se comparado com o que tivera em Paris quatro anos antes. 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 movimento. (1994, p.423)

De acordo com Musser, a Biograph enviou um de seus funcionários para Washington, a capital, com o objetivo de filmar “os empregados dos Correios americanos separando cartas, carregando carros e entregando correspondências”. Foram feitas séries de várias curtas-metragens para a Marinha, “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 do Parque Nacional de Yosemite”. Para a Missouri Commission, filmes sobre os “estudantes de várias escolas do estado” (op. cit., p.359).

A Biograph produziu também registros dedicados às grandes indústrias, como os fotografados por Billy Bitzer para a empresa Westinghouse Electric Company, grande concorrente de Edison no setor. Considerados por Gunning um dos inauguradores desse gênero (p.439), foram exibidos na seção da empresa no pavilhão conhecido como House of Machinery. Eram três filmes por dia, com grande interesse de público, que lotava os 350 lugares do auditório.

Nas exposições que se seguiram até 1915,¹⁹ 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”.²⁰ 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”.²¹ A perspectiva da visita guiada ao turista continuava presente nos filmes feitos sobre as exposições, como indica o título *Farmer Jenkin’s Visit to the White City* (1910), citado por Christopher Jeens²² 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 para fazer a divulgação do evento. Obras promocionais circularam por mais de 3.500 cinemas espalhados por Estados Unidos e Canadá (Rydell, 1984, p.231). Estima-se que mais de trezentos mil metros de filmes tenham sido exibidos gratuitamente em sessen-

ta cinemas espalhados pelo recinto,²³ em sessões que se iniciavam pela manhã e terminavam à noite.²⁴ Como afirma um dos documentos oficiais do evento: “um dos eventos mais impressionantes da Exposição foi a extensão com a qual os filmes foram utilizados”.²⁵

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 economia.²⁶

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” (ibidem, p.74). O potencial educativo do cinema 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”.²⁷ Em outros espaços expositivos, como o do estado de Wisconsin, o primeiro a incorporar o cinema à sala de aula, mostrava-se “como filmes eram usados para ensinar engenharia civil”.²⁸

Mesmo com esse destaque, a orientação seguia a perspectiva cunhada pelo representante do Smithsonian Institution nas comissões organizadoras de muitas feiras internacionais realizadas nos Estados Unidos entre 1876 e 1893. Para George Brown Goode, “to see is to know”.²⁹

MONUMENTO, VITRINE, PROPAGANDA: O CINEMA NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS ENTRE 1915 E 1937

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. Esse filme representou a consolidação de certo tipo de linguagem, chamado de cinema narrativo clássico. É preciso ressaltar esse 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 Cartago.

As histórias do cinema e das exposições se cruzam nesses 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 depois era enviado para circuitos mais populares”.³⁰

O filme italiano foi muito comparado com *Nascimento* à época de seu lançamento pelos críticos.³¹ A despeito das comparações, o impacto que *Cabiria* teve sobre Griffith foi enorme, como veremos.

No mesmo período, outra influência decisiva 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 intimista e de menor orçamento, comparando-se com o filme anterior, Griffith visita a *Panama-Pacific International Exposition* (San Francisco, 1915).

Como vimos, essa *estravaganza*,³² juntamente com a *Panama-California Exposition*, realizada 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” (1984, p.231). Além dos dados já mencionados, 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”.³³

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 uma Nação*” (apud Rydell, 1984, p.231).

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*”.³⁴

O impacto do trabalho de Pastrone e da Exposição de São Francisco levaram Griffith, portanto, a reexaminar o projeto que sucederia *Nascimento de uma Nação* (1915). O diretor resolveu, então, ampliar o alcance de sua obra, inserindo-a em um trabalho com caráter monumental, projeto que ganhou as feições de uma 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. 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).³⁵

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 seu deslocamentos pelos espaços expositivos. Em 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 dessa 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, ainda mais do que hoje, 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 nesse 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 mundial.³⁶ O projeto não se con-

cretizou, pois os Estados Unidos declararam guerra no momento em que Griffith chegou à Inglaterra para dar início às filmagens. Esse e outros fatores liberaram o diretor para fazer aquele que ficou conhecido como *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 mudança.³⁷

A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada entre 1922 e 1923 no Rio de Janeiro, aconteceu, portanto, dentro desse quadro, guardando nítida relação com a tendência mundial apontada. A importância dentro do contexto mundial decorre do fato de haver sido a primeira mostra universal após a Primeira Guerra Mundial.³⁸

A classificação do cinema proposta pelos organizadores da exposição dizia muito sobre a concepção que a elite cultural da época tinha, principalmente, do cinema feito no Brasil até então: nem arte, nem veículo de informação.³⁹ A classificação ao lado daquilo que se consideravam “serviços de comunicações telegráficas e postais” e “ciências” depositava no cinema uma esperança em relação ao seu papel dentro do campo das inovações industriais que ele cumpriria apenas parcialmente.

Foram projetados diversos filmes, produzidos ou não para o evento, nos cinemas dispostos no pavilhão do estado de São Paulo, da Argentina ou no dos Estados Unidos, sem contar o do parque de diversões.⁴⁰ A sala de exibição norte-americana fora construída ao ar livre e possuía a maior tela até então conhecida no Brasil.⁴¹ Para sua inauguração compareceram autoridades, e na sessão de estreia foram projetados documentários e *The Three Musketeers* (1921), dirigido por Fred Niblo e estrelado por Douglas Fairbanks.

Esse filme de ficção não carrega aparentemente nenhuma finalidade educativa, salvo o 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.⁴² Também se distanciava dos documentários que acompanhavam os diversos estandes dos pavilhões dedicados à indústria ou ao trabalho. Ao que tudo indica, sua presença já reflete em si a vocação desses filmes de assumirem o papel de representantes da modernidade pretendida pela sociedade que o produziu.

No que diz respeito às exposições universais realizadas depois, dentre as quais as de Paris em 1925, 1931 e 1937, temos poucas informações no que concerne ao tema de nossa pesquisa, principalmente pela ausência de fontes e de bibliografia no Brasil.⁴³

Na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925, o cinema ainda era associado à fotografia, “techniquement inséparables”, pertencendo ao grupo V, a saber, ensino. Apesar de o teatro estar no grupo IV (Arts du théâtre, de la rue & des jardins), os dois são vistos como expressões artísticas próximas, como encontramos no *Rapport général* (1929, p.9).

Construindo a história do cinema sob a perspectiva francesa – “a cinematografia é uma descoberta francesa” –, os autores do relatório, em sintonia com a perspectiva teórica do texto, reivindicam outro pioneirismo: “é bom lembrar que, pela primeira vez, o cinema tem lugar em um relatório de Exposição”. Mais ainda, “pela primeira vez, a Cinematografia figurava na França dentro de uma exposição internacional” (*Rapport général*, p.61 e 73). Deixando de lado os exageros, há nele uma discussão detalhada sobre a especificidade do cinema, consoante com as teorias que embasavam as chamadas vanguardas artísticas do momento, a qual não aparece nos outros relatórios. Entretanto, como vimos, as projeções e demais atividades ligadas ao campo eram mencionadas nos documentos oficiais a que tivemos acesso.

Afora a preocupação em explicar o chamado ‘alfabeto visual’ do cinema, o relatório sinaliza a incorporação do cinema moderno feito até então como expressão de vitalidade e diversidade da cultura francesa, vista como um de seus aspectos originais: “nenhum país apresenta tantas divergências, tantas escolas opostas”. Germaine Dulac, Marcel L’Herbier, Abel Gance, Jean Epstein e Louis Delluc, dentre outros cineastas modernos, fizeram as “obras-mães de onde se originam, com tendências frequentemente bem opostas, os melhores filmes franceses do presente”. Destaque igual foi conferido ao cinema educativo e documentário (*Rapport général*, p.68-75).

Dado original, certamente, foram os ciclos de conferências que discutiram “a história, a evolução, as tendências da arte muda”. Dentre os palestrantes, Georges-Michel Coissac fez um apanhado histórico do cinema de 1895 a 1924, L’Herbier “falou dos meios necessários para exprimir a ideia cinematográfica e da técnica”, Dulac, “tomou por tema a fotogenia dos aspectos exteriores, o ângulo, a luz”, Epstein, “a fotogenia dos aspectos interiores, o drama fotogênico”, Moussinac, das “tendências do cinema francês”. O papel educativo do cinema também foi tema de diversas falas, como a de Jean Benoît-Lévy, que se encarregou da “técnica do cinema educativo”. Léon Gaumont, por fim, se ocu-

pou da “descoberta dos filmes falados”. A série de conferências foi aberta por Maurice Quentin, “presidente do Conselho Municipal de Paris” que proferiu uma palestra significativamente intitulada “O cinema, documento de história” (*Rapport général*, p.82).

Suécia, Itália, Grã-Bretanha, Dinamarca, Alemanha e Estados Unidos, 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 União Soviética participou da “exposição da cinematografia”. A cinematografia russa esteve “representada pelos quadros extraídos dos fotogramas de diferentes filmes, notadamente *Palais & Citadelle, D’une Étincelle naît la Flamme*, dirigido por Bassalygo, *Le Minaret de la Mort, La Grève*, de Eigenstein (sic), *Aélhita*, de Protazanov” (*Rapport général*, p.85).

Para a *Exposition Coloniale Internationale* (1931) Jean Renoir foi contratado para realizar o ‘filme do centenário’, longa-metragem de ficção que ficou conhecido como *Le Bled* (1929), destinado a celebrar os cem anos da invasão francesa na Argélia.⁴⁴ Integrou e reforçou, portanto, uma tradição que então se configurava no cinema francês dedicado ao enaltecimento da ação colonial. Trabalho menos conhecido e analisado de Renoir, a produção da Société des Films Historiques “glorifica esta conquista mitificando-a, 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!”⁴⁵ Trata-se, decerto, de um filme rico para discutirmos as fronteiras entre arte e política, dado que a obra contradiz o que o diretor fará poucos anos depois, como, principalmente, *La Marseillaise* (1936), financiado pelo Partido Comunista Francês.⁴⁶

A *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne* aconteceu dois anos antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Marc Mancini, foi nessa exposição “que tanto o escopo quanto a seriedade atingidos pelo *exhibition film* se tornaram evidentes”,⁴⁷ tal como expresso na construção do Palais de Lumière e do Pavillon du Cinéma. Essa exposição se tornou mais conhecida, porém, pela “confrontação arquitetônica dramática” entre dois pavilhões que foram posicionados um em frente ao outro: de um lado, o da União Soviética; de outro, o nazista, concebido por Albert Speer.⁴⁸ O do III Reich tinha, entre outras atrações, “no andar inferior, o escritório de informações, a sala de cinema e o grupo de cabines de televisão”. Já o soviético, na parte externa de seu pavilhão, montou “uma sala de cinema completa” (Beauplan, 1937, p.?).

Completa o percurso aqui traçado a contribuição da indústria americana de cinema à *New York World's Fair* (1939). *Land of Liberty* (1939) foi feito a pedido dos organizadores pela Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), associação das grandes produtoras. Seu presidente, Will Hays, mais conhecido por ter implantado em 1934 o código moral de conduta a ser observado nos filmes das empresas filiadas, foi o seu coordenador. Ele, por sua vez, entregou a tarefa a um dos diretores mais renomados de então, Cecil B. DeMille, responsável pelos épicos monumentais *Os dez mandamentos* (1923), *O sinal da cruz* (1932), *Cleópatra* (1934) e *As cruzadas* (1935), dentre os mais importantes.⁴⁹

Completava a equipe no início o professor de história das relações internacionais da Columbia University, James Shotwell, homem muito próximo do governo, que 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 Guerra Mundial. Shotwell esteve 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. De acordo com sua autobiografia, citada por Allen Palmer, as projeções contavam com grande audiência, “enquanto os outros setores do pavilhão recebiam apenas inspeções ocasionais” (apud Palmer, 1993, p.40). Essa experiência consolidou nele a percepção de que o cinema era o meio ideal para atingir um público mais amplo para divulgar as questões históricas e as suas preocupações concernentes aos desafios que os Estados Unidos tinham pela frente.

Parecia ter chegado a vez do empreendimento que Griffith idealizara em 1915. O projeto de DeMille, porém, não foi o de uma ficção propriamente dita, mas sim algo híbrido, dado que, a partir de “uma colagem de cenas de filmes produzidos anteriormente por Hollywood”, a intenção era a de contar a história dos Estados Unidos da independência até 1939 (Palmer, 1993, p.36). Ao contrário dos ‘*compilation films*’ feitos com fragmentos retirados de cine-jornais e documentários, *Land of Liberty* era composto predominantemente por material retirado da ficção. Via-se, por exemplo, Theodore Roosevelt em algumas atualidades cinematográficas para, em seguida, encontrá-lo sendo interpretado por atores em filmes históricos (p.45). A junção dos dois tipos de registro diluía as fronteiras entre o que a princípio pertencia a universos distintos,⁵⁰ estratégia de autenticação do discurso filmico até então inédita.

DeMille foi o responsável pelo roteiro e pela edição final de todos os trechos reunidos. Dentre os filmes de ficção selecionados, há os mais variados

melodramas históricos, faroestes 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. 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 Bette Davis, para falarmos de nomes mais conhecidos atualmente.⁵¹

O resultado não agradou ao historiador, o qual pediu que seu nome não constasse dos créditos finais. As intervenções de Shotwell na preparação do roteiro procuravam corrigir as informações e as visões sobre o evento, sob 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” (apud Palmer, 1993, p.42). DeMille, por sua vez, estava preocupado em humanizar e personalizar o passado, transformá-lo em romance, tendo em vista o apelo popular que o filme deveria ter. Apesar das controvérsias, restritas aos bastidores da produção, o nome de Shotwell foi bastante utilizado na divulgação do filme, pois se percebeu que a inclusão do muito conhecido historiador nesse material poderia conferir credibilidade à obra.

Land of Liberty foi um tremendo sucesso, tendo sido exibido pela primeira vez no pavilhão do governo federal na exposição de 1939. Sempre com muito público, foi projetado também na *Golden Gate International Exposition* (San Francisco 1939-1940), a “última no estilo antigo das Exposições Universais”.⁵² Sua estreia comercial ocorreu na capital norte-americana, Washington, em janeiro de 1941. Entre sua sessão inaugural na New York World’s Fair e 1942, estimou-se a audiência em 20 milhões de espectadores (Palmer, 1993, p.37). Ultrapassou, assim, os limites das salas de cinema das duas feiras internacionais, dado que revela sua força e a capacidade de se comunicar de forma mais efetiva com amplos segmentos da população.

Filme de representação histórica, documentário e ao mesmo tempo ficção, grande espetáculo, verdadeira enciclopédia visual da produção histórica norte-americana da década de 1930, *Land of Liberty* representa verdadeiro monumento cinematográfico erigido em prol da indústria hollywoodiana e, portanto, de sua cultura midiática.

Simbolicamente, a presença do cinema nas exposições internacionais do final da década de 1930 cumpriu a função de propaganda que já desempenhava nas salas de cinema, escolas e demais espaços públicos, tal como pensado pelos

governos dos mais diversos matizes ideológicos. O empenho na realização de filmes que pudessem contribuir para a divulgação dos valores nacionais demonstra naqueles anos a força e a dimensão atingidas pelo meio de comunicação que se tornou efetivamente de massa, estendendo sua ação para o que antes ficava restrito aos limites dos espaços expositivos. Naqueles anos, Estados Unidos, Alemanha e União Soviética antecipavam no campo das imagens a luta que aconteceria em breve. Como bem disse DeMille em suas memórias, a exibição em circuito comercial do filme encomendado pelos organizadores da feira internacional de Nova York alguns meses antes do ataque de Pearl Harbor cumpriu sua função ideológica: “talvez alguns daqueles que assistiram a ele tenham tido uma ideia melhor do que foram chamados a defender quando as bombas caíram em solo americano em 7 de dezembro de 1941” (apud Palmer, 1993, p.46).

Perceber o lugar do cinema nessa disputa e nas exposições universais contribuirá, certamente, para melhor definir o seu papel antes do cataclismo que foi o *Shoah* e o lançamento da bomba atômica sobre civis.

NOTAS

¹ Pesquisa financiada pelo CNPq. Integra o projeto USP/COFECUB, coordenado pelo prof. dr. Marcos Napolitano (DH/FFLCH/USP).

² CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. Introdução. In: _____. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2001, p.20.

³ A bibliografia sobre as exposições é extensa. Para um quadro geral, ver AUGUST, T. *The Selling of the Empire: British and French Imperialist Propaganda, 1890-1940*. Westport: Greenwood Press, 1985; BENEDICT, B. *The Anthropology of World's Fairs: San Francisco's Panama-Pacific International Exposition of 1915*. London: Scholar Press, 1983; BOUIN, P. e CHANUT, C.-P. *Histoire française des foires et des expositions universelles*. Paris: Éd. de Nesle, 1980; GREENHALGH, P. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Expositions, and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press, 1988; HODEIR, C. e PIERRE, M. *L'exposition coloniale*. Bruxelles: Éd. Complexe, 1991; RYDELL, R. *All the world's a fair: visions of empire at American international expositions, 1876-1916*. Chicago: University of Chicago Press, 1984; _____. *World of fairs: the century-of-progress expositions*. Chicago: University of Chicago Press, c.1993. Dentre os autores brasileiros que se dedicaram à questão temos, dentre outros: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997; e BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Loyola; História Social USP, 1999.

⁴ Cf. BADGER, R. Chicago 1893. World's Columbian Exposition. In: FINDLING, J. e PELLE, K. (Ed.). *Historical Dictionary of World's Fair and Expositions, 1851-1988*. Nova York:

Greenwood Press, 1990, p.127. A relação entre os parques de diversão e o cinema dos primeiros tempos foi estudada por, dentre outros, RABINOVITZ, L. Through the people. Cinema at the amusement park. *For the Love of pleasure. Women, movies, and culture in turn-of-the-century Chicago*. New Jersey: Rutgers University Press, 1998, p.137-167.

⁵ Cf. RABINOVITZ, L. The fair view: female spectators and the 1893 Chicago World's Columbian Exposition. In: ANDREW, D. (Ed.). *The Image in Dispute*. Austin: University of Texas Press, 1997, p.99, 111.

⁶ Cf. GUNNING, T. The world as object lesson: cinema audiences, visual culture, and the St. Louis world's fair. *Film History*, v.6, n.4, p.423, Winter 1994.

⁷ Todos os trabalhos sobre esse tema estão relacionados, em maior ou menor grau, ao cinema dos primeiros tempos ou ao exame dos dispositivos que o antecederam. Além dos já citados, ver 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; DE 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; MURPHY, P. J. Edison and the Panama Exposition. *Confrontation*, n.74-75, p.196-201, Spring/Summer 2001; OGATA, A. Viewing souvenirs: peepshows and the international expositions. *Journal of Design History*, v.15, n.2, p.69-82, 2002; 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.

⁸ MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990, p.72.

⁹ Abordamos o cinema na exposição de 1900 em MORETTIN, E. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. *Artcultura*, v.8, n.13, p.191, 2006, sempre a partir do estudo de TOULET, E. Le Cinéma à l'exposition universelle de 1900. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n.33, p.179-209, 1986.

¹⁰ Além do trabalho já citado de Emmanuelle Toulet, as histórias do cinema francês também fazem menção à participação do cinema no evento. Ver, por exemplo, JEANNE, R. e FORD, C. *Histoire encyclopédique du cinéma*. v.1. *Le cinéma français. 1895-1929*. Paris: Robert Laffont, 1947, p.71-74.

¹¹ 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 (TOULET, 1986, p.181-183).

¹² O único que não se ocupava de fotografia primeiramente era Pathé, que iniciou suas atividades explorando fonógrafos (ibidem, p.183).

¹³ Os filmes feitos pelos cinegrafistas de Lumière, porém, não são assinalados na classe 12 pelos documentos oficiais (ibidem, p.181).

¹⁴ 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” (ibidem, p.185).

¹⁵ MUSSER, 1990, p.278. Toulet lista também Siegmund Lubin, como vimos, sendo um dos expositores estrangeiros (1986, p.182).

¹⁶ RABINOVITZ, L. World's Fairs. In: ABEL, R. (Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge, 2005, p.705.

¹⁷ MUSSER, 1990, 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.

¹⁸ *All the world's a fair*, op. cit., p.142.

¹⁹ Nesse 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* (Milano, 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* (Bruxelles, 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).

²⁰ GENDRON, M. Liège 1905. Exposition Universelle et Internationale. In: FINDLING e PELLE, 1990, p.187.

²¹ DALY, M. E. Dublin 1907. Irish International Exhibition. In: FINDLING e PELLE, 1990, p.197.

²² JEENS, C. *London 1908*. The Franco-British Exhibition. In: FINDLING e PELLE, 1990, p.205.

²³ BENEDICT, B. San Francisco 1915. Panama Pacific International Exposition. In: FINDLING e PELLE, 1990, p.224. Rydell fala em 77 cinemas (1984, p.231).

²⁴ *Official Guide of the Panama-Pacific Exposition, 1915, San Francisco, California, USA*. San Francisco: The Wahlgreen Company, s.d., reeditado em 2011, p.107.

²⁵ *The State of New York at Panama-Pacific International Exposition. San Francisco. California*. Albany, J. B. Lion Company Printers, 1916, p.266.

²⁶ 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 e 100, respectivamente).

²⁷ *The State of New York*, op. cit., p.76.

²⁸ *Official Guide*, op. cit., p.74.

²⁹ Apud GUNNING, 1994, 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).

³⁰ 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, p.57.

³¹ STOKES, M. D. *W. Griffith's 'The Birth of a Nation'*. New York: Oxford University Press, 2007, p.122.

³² Termo emprestado de RYDELL, 1984, p.2, que o emprega para se referir às exposições em geral.

³³ *Ibidem*, p.231. Não há nas bases filmográficas disponíveis na internet registro dessa obra.

³⁴ HANSEN, M. *Babel & Babylon*. Spectatorship in American Silent Film. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p.237.

³⁵ Cf. XAVIER, I. 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 EISENSTEIN, S. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.176-224.

³⁶ 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: L'Harmattan, 1984, p.209.

³⁷ Cf. VÉRAY, L. Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre: endoctrinement ou consentement de l'Opinion. In: BERTIN-MAGHIT, J.-P. *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*. Paris: Ed. Nouveau Monde, 2008, p.27-62.

³⁸ O assunto foi tratado pelo autor em MORETTIN, 2006, e em *Cinema e Estado no Brasil*. A Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. *Novos Estudos Cebrap*, v.89, p.137-148, mar. 2011. Sobre a exposição de 1922-1923 ver Thaís Sant'Ana. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: Modernidade e Política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado) – IFCH, Unicamp, Campinas (SP), 2008.

³⁹ Sobre a situação de marginalidade cultural do cinema brasileiro nesse período, ver GALVÃO, M. R. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975; e GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980.

⁴⁰ "Guia álbum" da cidade do Rio de Janeiro: propaganda da exposição comemorativa do centenario da Independencia do Brasil. [Rio de Janeiro]: s.n., 1922, p.12.

⁴¹ MONROE, L. O pavilhão dos Estados Unidos. *A exposição de 22*, n.10-11, dez. 1922.

⁴² Cf. MORETTIN, E. Cinema educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação & Educação*. n.4, p.13-19, set.-dez. 1995.

⁴³ Há pouca documentação disponível nos acervos brasileiros. Por exemplo: 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; e BEAUPLAN, R. Théâtre, cinéma et radio. In: *Exposition internationale de Paris 1937: arts et techniques*. Paris: L'Illustration, 1937, p.?, que traz artigos da revista *L'Illustration*, publicados entre maio e novembro daquele ano. Neste último caso, o texto dedicado ao cinema anuncia o que será feito, dado que foi publicado antes da realização do evento.

⁴⁴ HODEIR e PIERRE, 1991, p.30. Esse filme não foi lançado comercialmente em VHS e DVD no Brasil. Não temos conhecimento de seu lançamento em DVD na França. Em busca no *site* www.amazon.fr, acessado em 27 mar. 2011, nas 177 referências ao termo 'Jean Renoir' não há menção ao filme.

⁴⁵ BARLET, O. e BLANCHARD, P. Rêver: l'impossible tentation du cinéma colonial. In: *Culture coloniale 1871-1931*. Paris: Autrement, 2003, p.119.

⁴⁶ QUINTANA, Angel. *Jean Renoir*. Madrid: Ed. Cátedra, 1998, p.62.

⁴⁷ MANCINI, M. Pictures at an Exposition. *Film Comment*, v.19, n.1, p.44, jan.-feb. 1983. O marcar o ponto inaugural, como se percebe, é traço recorrente de uma literatura que, salvo exceções, desconhece o que foi escrito antes.

⁴⁸ CHANDLER, A. *Paris 1937. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*. In: FINDLING e PELLE, 1990, p.286, 288.

⁴⁹ Todas as informações sobre esse projeto foram retiradas de PALMER, Allen. Cecil B. DeMille writes America's history for the 1939 World's Fair. *Film History*, v.5, p.36-48, 1993. Assim como *Le Bled*, trata-se de filme raro, não disponível para venda em DVD nos Estados Unidos. Os acervos filmográficos e videográficos brasileiros também não têm dele registro.

⁵⁰ Sobre os filmes feitos com material de arquivo ver LEYDA, Jay. *Films beget films. Compilation Films from propaganda to drama*. New York: Hill and Wang, 1971.

⁵¹ Dados disponíveis em www.imdb.com/title/tt0033809/fullcredits#cast, acessado em 2 mar. 2011.

⁵² LARSON, Donald. San Francisco 1939-1940. Golden Gate International Exposition. In: FINDLING e PELLE, 1990, p.301.

Artigo recebido em abril de 2011. Aprovado em maio de 2011.