

### A Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923\*

EDUARDO MORETTIN

#### RESUMO

O artigo discute as relações entre Estado e cinema no contexto das comemorações dos cem anos da independência do Brasil a partir da Exposição Internacional do Centenário, ocorrida entre 1922 e 1923 na cidade do Rio de Janeiro, e examina o lugar ocupado pelo novo meio de comunicação dentro das ações idealizadas pelo governo para construir uma imagem do país diante da comunidade internacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cinema e Estado; história do cinema brasileiro; cinema e história.*

#### ABSTRACT

The article discusses the relations between State and cinema in the context of the celebrations of the 100th anniversary of Brazilian independence, which began with the International Centenary Expo that took place between 1922 and 1923 in the city of Rio de Janeiro, and considers the place that this new media occupied in the strategy of building an image of the country for the international community.

**KEYWORDS:** *Cinema and State; history of Brazilian cinema; cinema and history.*

[\*] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Fotografia, Cinema e Vídeo", do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, em junho de 2010. Pesquisa financiada com auxílio do CNPq.

Ocorrida entre 1922 e 1923 na cidade do Rio de Janeiro, a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil 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. O espaço urbano da então capital da República sofreu uma incisiva intervenção, que tinha como objetivo abrir avenidas e erigir pavilhões para receber os representantes de diferentes países. A comissão encarregada de organizar as comemorações recorreu, entre outras ações, 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<sup>1</sup>. Pela primeira vez em sua história, o Estado brasileiro ocupava-se do cinema. Ainda que de forma momentânea, essa rápida intervenção antecipou questões de ordem política e cultural que entraram em pauta nos anos de 1930 e 1940, principalmente o seu emprego para fins de propaganda. Ao mesmo tempo, revelou certos mecanismos de regulação e algumas contradições que permanecerão ao longo da história do novo meio.

### O CINEMA E AS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS

A Exposição Universal de 1900 realizada em Paris foi a primeira feira mundial que se notabilizou pela presença significativa do cinema entre suas atrações. Esse espaço evocativo ofereceu à recente novidade no campo do entretenimento a possibilidade e a chance de um reconhecimento oficial e internacional<sup>2</sup>.

Não há estudos que permitam estabelecer com precisão como o espaço das exposições internacionais abrigou, em suas múltiplas edições, o cinema. É sabido, por exemplo, que o diretor norte-americano David Griffith assistiu *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, no pavilhão italiano da Exposição Internacional de São Francisco de 1915 (Estados Unidos). O impacto da projeção levou Griffith a reexaminar o projeto que sucederia *O nascimento de uma nação* (1915), épico que é um marco na consolidação do cinema narrativo clássico e na sua instituição como fato cultural e social. O diretor teria resolvido ampliar o escopo de sua próxima obra, conferindo-lhe feições monumentais. O resultado, ambicioso não apenas do ponto de vista da produção, mas também estético, foi *Intolerância* (1916)<sup>3</sup>.

É significativa a convergência entre esse espaço de celebração e o cinema-espetáculo, exemplarmente conjugada na exibição de *Cabiria* no pavilhão italiano em 1915, em primeiro lugar, por conta do próprio estatuto atingido pelo cinema nesse momento. 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 específicos) cinematográfica significava progresso nacional e superioridade numa competição que transferia para a nova arte o papel desempenhado eminentemente pelas exposições

[1] Para a presença do cinema nesse contexto, ver Morettin, Eduardo. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, vol. 8, nº 13, 2006, pp. 189-201. Sobre a exposição, ver Motta, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1992; 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; 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.

[2] Os dados referentes a essa participação foram historiados por Toulet, Emmanuelle. “Le cinéma à l’exposition universelle de 1900”. *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, nº 33, 1986, pp. 179-209.

[3] Cf. Xavier, Ismail. “De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani”. *Estudos de Cinema*, nº 2, 1999, pp. 76-84.

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.

Há um enorme distanciamento entre este quadro aqui delineado e a cinematografia brasileira, cuja marca nesse período é mais precária<sup>4</sup>. A seu modo, o Brasil nos anos de 1920 e início da década seguinte tentava acompanhar aquela tendência mundial, como atestam as iniciativas do Estado de incorporar o cinema à Exposição Internacional do Centenário da Independência. Nos vários documentários encomendados para esse evento existe a mesma vontade de perpetuação pela imagem cinematográfica de uma memória histórica. Sua veiculação pelas salas de exibição no recinto da Exposição representava um esforço imagético de conferir uma identidade moderna ao Brasil por intermédio dos filmes.

#### **A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA**

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”<sup>5</sup>. Sua análise volta-se para dois períodos históricos: o autoritário, correspondente aos anos de 1930 a 1945, e o democrático, fase terminada com o golpe militar de 1964. No entanto, apesar da ausência daquele horizonte, 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 Film, que depois produziu os 48 números do jornal Sol e Sombra (1923-1925)*<sup>6</sup>.

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 para a indústria cinematográfica. Indício desta ausência é o fato de que nenhuma das ações empreendidas pelo Estado tenha sido transformada em lei, ao contrário das medidas adotadas pela implementação do cinema educativo nos anos de 1930, consubstanciadas pelo conhecido decreto nº 21240, de 4 de abril de 1932.

[4] Sobre esse assunto, ver Morettin. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. *Revista Brasileira de História*, vol. 25, nº 49, 2005, pp. 125-52.

[5] Simis, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume/Rumos Itaú Cultural, 2008, p. 10.

[6] *Ibidem*, p. 85.

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, na qual a dimensão de propaganda política e cultural ocupava papel central, por mais que não tenham sido criados departamentos ou órgãos específicos. Nesse sentido, discordo parcialmente de Simis quando 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 propaganda oficial, seja para a propaganda do Brasil no exterior, seja para a propaganda interna dos feitos do governo.*<sup>7</sup>

[7] *Ibidem.*

Para a autora, isso somente teria ocorrido quando o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural tornou-se em 1938 Departamento Nacional de Propaganda, sob o controle de Lourival Fontes, que dirigiria 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 para serem projetados nas telas dos cinemas da cidade antes ou depois dos longas metragens.

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 Empreza Carioca de Reclames Animados e da Famous Players — Lasky Corporation, representada por José Ribeiro Guimarães. Quem terminou por ser contratado para a empreitada foi a Empreza de Divulgação e Propaganda Mundial, de Antonio Leal. Pelo período de 15 de novembro de 1921 a 15 de fevereiro do ano seguinte, Leal recebeu 60 contos de réis. A prorrogação do contrato estava prevista, tendo um custo para a Comissão de 15 contos por mês<sup>8</sup>. De acordo com a documentação seriam atingidos 394 cinemas (o número varia conforme a proposta — em alguns casos são mencionadas 900 salas de exibição<sup>9</sup>). A despeito da divergência numérica, estimou-se que 90% dos cinemas tenham exibido os letreiros.

A principal ação, no entanto, estava reservada à realização e à 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<sup>10</sup>, cabendo ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, a princípio, “o preparo e

[8] 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” (Arquivo Nacional, Fundo I1, Comissão Executiva da Comemoração do Centenário da Independência [Cecci], pasta 2382). (No caso dos documentos de época referentes à Exposição manteve-se a ortografia original.)

[9] Ver Carta de Antonio Leal a Del-fim Carlos Silva, encarregado do serviço de propaganda e de collocação dos “Bônus da Independência”, sem indicação de data (Arquivo Nacional, Fundo I1, Cecci, pasta 2483).

[10] 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. *Ibidem*, pasta 2390).

[11] “Regimento interno da comissão executiva da comemoração do primeiro centenário da Independência política do Brasil”. *A Exposição de 22*, n° 1, jul. 1922, p. 28. Deve ser observado que a revista *A Exposição de 22* era uma publicação oficial da Comissão Organizadora da Exposição.

[12] 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 (Arquivo Nacional, Fundo I, Cecci, pasta 2390).

[13] De acordo com a ata da sexta sessão da Comissão Executiva, realizada em 4 de março de 1921 (Ibidem).

[14] 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*, n° 1, jul. 1922, pp. 27 e 8, respectivamente. Ver também Motta, op. cit., p. 68.

[15] 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. Arquivo Nacional, Fundo I, Cecci, pasta 2482).

a exibição de filmes no recinto da Exposição”<sup>11</sup>. 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, o que só se tornará possível em 1936 com o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), criado no governo de Getúlio Vargas. O que se percebe, de fato, é que as autoridades não tinham a exata dimensão desta atividade, que é no fundo uma atividade econômica, e que no Brasil, nessa perspectiva, praticamente não existia. 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 revelou árduo.

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<sup>12</sup>, 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 idéia é exequível, mais as enormes despesas que virá acarretar e o tempo imprescindível para a realização não permitem leva-la a effeito até settembro do anno vindour*<sup>13</sup>.

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*<sup>14</sup>.

Nota-se, na documentação referente aos projetos que os cinegrafistas apresentavam 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, que não apenas as elites no Brasil tinham consciência do papel a ser desempenhado pelo cinema como instrumento de propaganda: a ideia era disseminada entre os próprios cinegrafistas, mesmo que pesasse nessa percepção a perspectiva comercial.

Na proposta de José Alves Netto<sup>15</sup>, 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.*

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 Warren Harding (1921-1923) “fez a propaganda de sua candidatura victoriosa por meio de films”.

Alberto Botelho, outro cinegrafista que dirigiu filmes para a Exposição do Centenário, 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:

*[...] ninguém mais do que nós, os brasileiros, temos tanta necessidade desta propaganda, por ser ella a ÚNICA PROVEITOSA, EFFICAZ E SEGU-RA, porque é feita verdadeiramente as Nações e não aos seus Governos somente, aos seus cidadãos, as cellulas vitaes dos organismos sociaes*<sup>16</sup>.

A historiografia sobre o tema havia localizado esta 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. Segundo a análise de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, 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 por meio 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*<sup>17</sup>.

Galvão e Bernardet situam essa “prática” nos anos de 1930 e 1940. Porém, ela é, de fato, gestada na Exposição Internacional de 1922. Adhemar Gonzaga, um dos redatores de *Cinearte*, colaborara antes com o periódico *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.

[16] 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” (Ibidem, maiúsculas no original).

[17] Galvão, Maria Rita e Bernardet, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983, p. 57.

[18] São 350 contos “para ocorrer à despesa proveniente da execução do serviço de films do Centenário”. Declaração de J. Ferreira Chaves, tesoureiro da Comissão Executiva do Centenário, de 17 de março de 1922 (Cf. Arquivo Nacional, Fundo I1, Cecci, pasta 2388).

[19] Corroborar 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.).

[20] Carta de A. Musso a Pádua Rezende, de 29 de novembro de 1921, em papel timbrado da Photographia Musso (Cf. Arquivo Nacional, Fundo I1, Cecci, pasta 2455).

[21] Carta de Alberto Botelho, por ele assinada em papel timbrado da Film Journal, de 2 de janeiro de 1922, endereçada a Antonio de Pádua Assis Rezende, encarregado da seção de filmes (Ibidem).

[22] *Sem título*, Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, GC 35.00.00/2, I-8, pp. 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, pp. 3-4, sob o título “Cinema educativo: o relatório de sua viagem a Europa, apresentado pelo professor Roquette Pinto ao Ministro da Educação”.

Era necessário, portanto, iniciar os documentários idealizados no projeto geral. Foi reservada para a sua consecução uma considerável verba, apesar de esta não ter sido incluída no primeiro orçamento referente às despesas com o evento<sup>18</sup>. 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<sup>19</sup>.

O apoio aos cinematografistas era dado de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, via 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”<sup>20</sup>. 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 o 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<sup>21</sup>. 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 de 1930 e 1940, quando o custo das importações aumentou significativamente. Edgar Roquette-Pinto, antropólogo nomeado diretor do Ince em 1936, afirma em relatório do instituto de fevereiro de 1937:

*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<sup>22</sup>.*

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 uma 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. Tratava-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 apenas os pavilhões foram derrubados, mas também 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.

Como contrapartida ao apoio material, 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 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 diante<sup>23</sup>. Esse programa deveria “ser fielmente executado”<sup>24</sup>.

Por esse programa 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 sobreviveram<sup>25</sup>, assim, a câmera fixa e as lentas panorâmicas, preocupadas mais em descrever o que a objetiva tinham 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 maçudos 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 responsáveis pela encomenda, políticos e intelectuais que nenhuma afinidade tinham com o cinema. Tudo isso era pouco, na verdade, para elaborar 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.

[23] Esse é o programa geral que recebe Salvador Aragão, da Brazil Natural Film, mas todos os cinegrafistas contratados seguiam o mesmo documento (Cf. Arquivo Nacional, Fundo I1, Cecci, pasta 2455).

[24] Carta de Pádua Resende, encarregado da seção de filmes, a A. Musso de 28 de novembro de 1921 (Ibidem).

[25] Entre os títulos existentes para consulta na Cinemateca Brasileira, temos: *Companhia Fabril de Cubatão* (1922), de João de Sá Rocha; *Companhia Paulista de Estradas de Ferro* (1929), Rossi Films; *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.



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 Flaherty, eram nulas, dado que se abdicava de tudo aquilo que o cinema poderia fornecer do ponto de vista comunicacional.

Se, de 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, de outro, a regulamentação funcionava como uma tentativa de controle sobre a imagem produzida. Os chamados naturais (nome dado aos documentários da época) até então vistos transmitiam uma imagem do país distinta daquela desejada pelas elites, fato já amplamente discutido pela historiografia do cinema brasileiro<sup>26</sup>. 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 aponta, certamente, para uma insatisfação com os resultados colhidos.

Em todo caso, ao menos uma produção conseguiu atingir os objetivos propostos, tendo sido bem recebida pela crítica e feito grande sucesso de público. Exibido primeiramente na Exposição Internacional do Centenário, em 1923, recebeu do seu júri a medalha de ouro<sup>27</sup>. Trata-se de *No país das amazonas* (1922), de Silvino Santos, responsável por traduzir filmicamente uma leitura do Brasil proveniente do século XIX e muito representada nas artes plásticas daquele período, segundo a qual a especificidade da nação brasileira dentro do quadro geral das civilizações decorre da submissão de nossa exuberante natureza aos desígnios da civilização<sup>28</sup>. É nesses termos que *O Estado de S. Paulo* enaltece uma passagem do filme: “grande batalha cotidiana com a mata para extracção, preparo e remessa dos seus productos, a começar na borracha e acabar na castanha”<sup>29</sup>.

O filme que melhor expressa os ideais pretendidos pela Comissão não foi, curiosamente, por ela financiado e controlado, o que permitiu que não seguisse de todo os seus preceitos. Os recursos vieram de um dos maiores empresários amazonenses do período, Joaquim Gonçalves de Araújo, mais conhecido como J. G. Araújo. Como veremos, as negociações ligadas à participação de *No país 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.

[26] Além dos trabalhos já citados, ver também Galvão. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, e Gomes, Paulo Emilio Salles. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”. In: Calil, Carlos Augusto e Machado, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp. 323-334.

[27] O artigo 43 do Regulamento Geral previa a seguinte diplomação: grande prêmio, diploma de honra, medalha de ouro, medalha de prata e medalha de bronze (Cf. Centenário da Independência 1822-1922. Programma da Commemoração e Regulamento Geral da Exposição. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores).

[28] Para uma discussão mais ampla deste filme, ver Morettin. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”, op. cit., p. 199.

[29] “No paiz das amazonas”, *O Estado de S. Paulo*, 5 de agosto de 1923 (Museu Amazônico).

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. Em julho de 1921, ficamos sabendo por seu intermédio que Silvino Santos já havia partido para Rio Branco a fim de concluir “um film cinematographico de diversos aspectos do Amazonas” a ser finalizado “dentro de mais ou menos seis mezes”<sup>30</sup>.

O plano da obra já estava claramente delineado pelos produtores nesse momento, conforme demonstra a documentação<sup>31</sup>. 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 julho<sup>32</sup>. A intenção era alugar “duas copias perfeitas com descrições portuguez francez inglez reservando direito propriedade terminada exposição pela importância de cinquenta contos pagos ocasião entrega copias”<sup>33</sup>.

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 da obra parece já ter sido registrada<sup>34</sup>, o que seria *No país das amazonas* é mencionado no plural, indicando a possibilidade de comercialização desses registros como um programa contendo diversos complementos<sup>35</sup>, procedimento comum no período.

Nesse meio tempo, o governador de Amazonas havia respondido em telegrama, após a consulta formal acima referida<sup>36</sup>, “não ter Estado nenhum film”, abrindo-se uma brecha para a comercialização dos materiais registrados por Silvino a mando de J. G. Araújo<sup>37</sup>. 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<sup>38</sup>.

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*<sup>39</sup>.

[30] Carta de Agesilau de Araújo a J. B. Mello e Souza, Secretário Geral da Comissão Executiva do Centenário da Independência, Manaus, 27 de julho de 1921 (Cf. Arquivo Nacional, Fundo I, Cecci, lata pasta 2362, Expositores: Brasil).

[31] *Ibidem*.

[32] Cf. Cópia de telegrama de Monteiro Souza a Delfim Carlos, Manaus, de 19 de outubro de 1921 (Cf. Arquivo Nacional, Fundo I, Cecci, pasta 2297, Correspondência).

[33] 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 (*Ibidem*).

[34] 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 (*Ibidem*).

[35] 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 (*Ibidem*).

[36] Cópia de telegrama de Delfim Carlos a Monteiro Souza, de 19 de setembro de 1921 (*Ibidem*).

[37] Cópia de telegrama de Monteiro Souza a Delfim Carlos, Manaus, de 14 de outubro de 1921 (*Ibidem*).

[38] 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 (*Ibidem*).

[39] Carta de Monteiro Souza a Antonio Olyntho dos S. Pires, Manaus, 30 de novembro de 1921 (*Ibidem*).

[40] Carta de Delfim Carlos ao delegado no Estado do Amazonas, 13 de janeiro de 1922, (Ibidem).

[41] Telegrama de Delfim Carlos ao delegado no Estado do Amazonas de 24 de dezembro de 1921 (Ibidem).

[42] Carta de Delfim Carlos ao delegado no Estado do Amazonas, 22 de dezembro de 1921, (Ibidem).

[43] Carta de Monteiro Souza a Delfim Carlos, Manaus, de 14 de fevereiro de 1922 (Ibidem).

Esse pedido foi rejeitado em 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 Comissão de verba para esses serviços”<sup>40</sup>. Telegrama anterior chegou a informar que Penante havia embarcado para Manaus a fim de iniciar conversações em torno dos registros cinematográficos<sup>41</sup>. O cinegrafista seria o responsável por “tirar films por conta desta Comissão nos Estados do Norte, desde a Bahia até o Amazonas” e da reunião com o delegado seriam selecionados “os assumptos (principalmente culturas e indústrias) que mais convenha sejam filmados”<sup>42</sup>.

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 naturais aqui se fazem em diversas epochas do anno, talvez não possa o sr. Lima Penante no exíguo tempo de que vae dispor, apanhar os aspectos da maior parte dellas”<sup>43</sup>. Diante das dificuldades e da advertência, Penante ocupou-se, afinal, de outros estados, como Pará, Maranhão, Ceará e Paraíba. 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 câmera 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 país das amazonas*.

Em síntese, é possível perceber nesse percurso um Estado preocupado em adotar novas estratégias de convencimento da população, recorrendo para tanto ao meio de comunicação de massa recém-consolidado, adoção que demonstrava a sintonia do Brasil com as iniciativas de outros países. Para reforçar esse diagnóstico, basta lembrar de um caso então recente para o contexto aqui tratado. David Griffith fora convidado pelos britânicos, no final de 1916, para fazer um filme a fim de convencer os norte-americanos a entrarem na Primeira Guerra Mundial. O diretor chegou a filmar nas zonas de conflito, mas a entrada dos Estados Unidos na guerra em 1917 fez com que o projeto ganhasse rumo diferente. O filme de ficção dedicado a mostrar o horror da guerra, *Hearts of the world* (1918), foi o resultado desta empreitada. O ineditismo nesse episódio deriva do fato de o cinema ter sido

pela primeira vez objeto de uma ação política coordenada pelo Estado, grande passo se pensarmos que no início do século XX o consumo das imagens em movimento era restrito às feiras populares, aos *vaudevilles* e aos cafés-concerto<sup>44</sup>.

Griffith é um exemplo de que nos anos de 1920 o efetivo modelo de um cinema político, tal como expresso nas opiniões dos contemporâneos aqui recuperados, era aquele feito nos Estados Unidos. Nessa perspectiva, os nossos governantes buscavam equiparar o Brasil à nação que empregava o cinema para enfatizar o trinômio modernidade, domínio econômico e controle político, como comentado anteriormente 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, entre 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 como promessa, vontade manifesta de um desenvolvimento 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 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 da produção de *No país das Amazonas* 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 XX<sup>45</sup> 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.

---

EDUARDO MORETTIN é professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

[44] Sobre esse caso ver Merritt, Russel. "Le film épique au service de la propagande de guerre: D. W. Griffith et la creation de *Coeurs de monde*". In: Mottet, Jean (dir.). *D. W. Griffith: Colloque International*. Paris: L'Harmattan, 1984, p. 209-20.

[45] Tomo o termo emprestado de Christian-Marc Bosséno em "Les ailes de l'histoire". *Vértigo: Le Cinéma Face à l'Histoire*, nº 16, 1997 p. 8.

---

Recebido para publicação em 30 de agosto de 2010.

**NOVOS ESTUDOS**

CEBRAP

89, março 2011

pp. 137-148

---