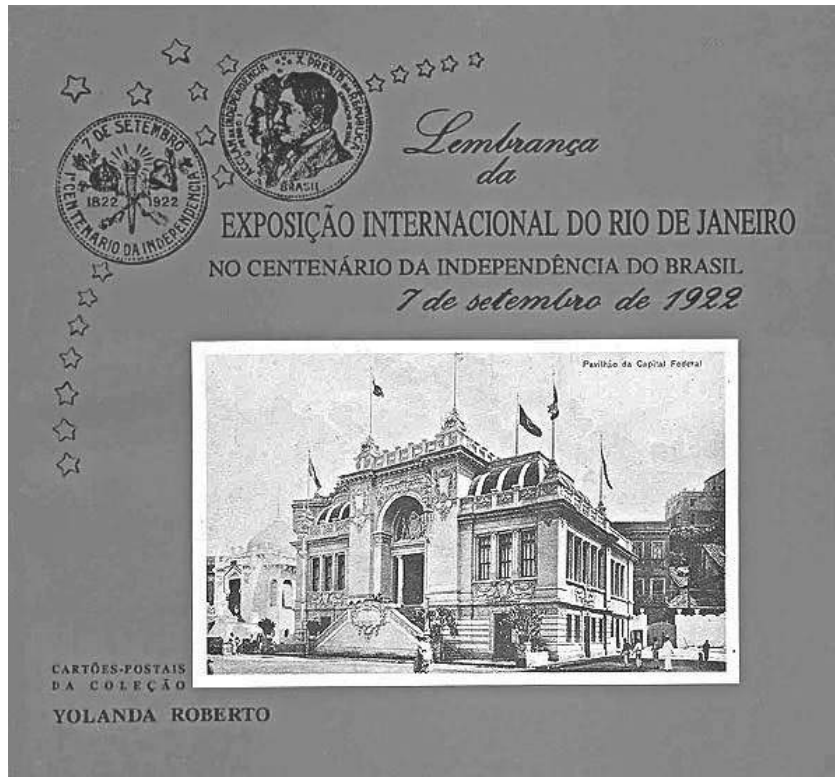


O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil



Cartão postal da Exposição do Centenário. 1922.

Eduardo Morettin

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2012. cunhamorettin@uol.com.br

O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil*

Cinema and the International Exhibition of the Brazilian Independence Centenary

Eduardo Morettin

RESUMO

Pretendemos examinar a produção documental brasileira do período silencioso, submetendo-a a recortes temáticos que transcendem a historiografia clássica do cinema brasileiro e que dialogam com a história cultural. Um traço dominante será destacado: a representação de eventos cívicos e espaços monumentais típicos de uma metrópole no Brasil nas primeiras décadas do século XX. O objeto é a presença da cinematografia do país na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, ocorrida entre 1922 e 1923 na cidade do Rio de Janeiro. Serão abordados os documentários produzidos para esse evento, analisando a imagem construída do país através de *No país das amazonas* (1922) e *Terra encantada* (1923), ambos de Silvino Santos e Agesilau de Araújo, e *Companhia Fabril de Cubatão* (1922), de João de Sá Rocha.

PALAVRAS-CHAVE: cinema e história; história do cinema brasileiro; história do Brasil.

ABSTRACT

*This article aims at examining Brazilian documentary production of the silent period, following thematic 'cuts' which transcends the classic historiography of the Brazilian cinema and which dialogues with the cultural history of the period. One dominant trace will be highlighted: the cinematic representation of civic events and monumental spaces at the International Exposition of the Centenary Brazilian Independence, occurred between 1922 and 1923 in the city of Rio de Janeiro. A more comprehensive analysis of the films *No país das amazonas* (1922) and *Terra encantada* (1923), both from Silvino Santos and Agesilau de Araújo, and *Companhia Fabril de Cubatão* (1922), from João de Sá Rocha, will be carried out with the objective of verifying the filmic visual pattern established in relation to the proposed thematic 'cuts'.*

KEYWORDS: film and history; history of Brazilian cinema; Brazilian history.

* Pesquisa financiada pela Fapesp. Este artigo é uma versão ampliada de trabalhos apresentados em 2006 no XVIII Encontro Regional de História: o historiador e seu tempo, promovido pela Anpuh-SP, no X Encontro Nacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) e no grupo de pesquisadores da Cinemateca Brasileira coordenado por Carlos Roberto de Souza.

¹ Essa questão é historiada por MANNONI, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. Paris: Nathan, 1994. O autor nos mostra que ciência e artifício sempre andaram juntos, desde a "câmera obscura" e seu inventor, Giovanni Battista della Porta (1540-1615), p. 19 *et seq.*



Diversas foram as estratégias de legitimação cultural adotadas pelos envolvidos com o cinematógrafo desde o final do século XIX, momento de seu surgimento. Uma delas residia na própria associação de nomes como o do inventor Thomas Alva Edison ao processo que conduziu à criação da máquina que capta e reproduz imagens em movimento. A presença desses pesquisadores garantia que, por trás da exploração comercial de um veículo de comunicação eminentemente popular, espetáculo de variedades inserido no circuito dos vaudevilles, cafés-concerto e parques de diversão, havia o interesse científico. Essa associação não deixava de ser ambígua, dado que a ciência era quase esquecida no momento em que os espectadores entravam nos domínios do artifício, da comédia, do maravilhoso e da ilusão próprios do novo meio e por ele estimulados.¹

O cinema e as exposições internacionais

Nesse amplo contexto deve ser destacada a participação do cinema na exposição universal de 1900 realizada em Paris, espaço que oferecia à recente novidade no campo do entretenimento a possibilidade e a chance de um reconhecimento oficial e internacional.²

Essa exposição representava um momento de balanço das inovações do século que findava ao mesmo tempo em que se projetava o caminho do progresso a ser trilhado. Em 1900, a energia elétrica era anunciada como o mais novo integrante do concerto destinado a afirmar a modernidade. Sem papel de destaque, a produção cinematográfica é incluída pela primeira vez em uma exposição internacional. Sua classificação, no entanto, mostra de maneira clara o lugar do qual derivaria sua legitimação. Pertencendo ao grupo III, “*Instruments et procedes généraux des lettres, des sciences et des arts*”, fazia parte da classe de número 12, intitulada “Fotografia”. Sinal, de acordo com Emmanuelle Toulet, de um tratamento “*restrictive, seulement comme un dérivé de la photographie (...) et comme une technique de reproduction, proche de l’imprimerie*”³. Não era visto como um instrumento a favor da educação e do ensino e, muito menos, obra de arte⁴.

Algumas atividades da exposição internacional de 1900 antecipavam o uso que o cinema teria a partir da segunda década do século passado como difusor de valores nacionais. O pavilhão dos EUA organizou sessões cinematográficas sobre a vida americana⁵. Os anfitriões promoveram exibições públicas em Paris a fim de mostrar ao mundo que cabia aos irmãos Lumière e, portanto, à França, o pioneirismo da descoberta. Um cinematógrafo gigante foi erguido pelos Lumière, com apoio institucional do comitê organizador. Edificado na Galeria das Máquinas, tinha tela circular de 18 metros de altura por 21 metros de largura. Em seu espaço, quinze mil pessoas podiam ser abrigadas. Cerca de 150 pequenos filmes foram projetados em mais de trezentas sessões para um público estimado em um milhão e quatrocentos mil espectadores.⁶

Não há estudos que permitam estabelecer com precisão a forma pela qual o espaço das exposições internacionais foi sendo ocupado pelo cinema. É sabido, por exemplo, que o diretor americano David Griffith assistiu *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, no pavilhão italiano da Exposição Internacional de São Francisco (EUA). O impacto da projeção fez com que Griffith reexaminasse o projeto que sucederia *Nascimento de uma nação* (1915), filme que constituiu um marco na consolidação do cinema narrativo clássico e de sua importância como fato cultural e social. O material já captado por ele era suficiente para a edição de um longa-metragem. Sua história era ambientada nos Estados Unidos contemporâneos, possuía caráter mais intimista e envolvia menor orçamento, comparando-se com *Nascimento*. O diretor resolveu, então, ampliar o escopo de sua obra, inserindo-a em um trabalho com feições monumentais. Passo ambicioso não apenas do ponto de vista da produção, dado que, ao escolher mais três histórias, situando-as nos tempos da vida de Cristo, da antiga Babilônia e da França tomada pelos conflitos religiosos do século XVI, o projeto ganha as feições de uma superprodução, reconstituição de época cuja aparente fidelidade se manifestava nos cenários monumentais e figurinos luxuosos, na multidão de figurantes e na dimensão épica enxergada nos acontecimentos históricos representados. Por outro lado, essa ambição se materia-

² Os dados referentes a essa participação foram retirados de TOULET, Emmanuelle. *Le Cinéma à l’exposition universelle de 1900. Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, n. 33, 1986.

³ 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-presidente. Cf. *idem, ibidem*, p. 180.

⁴ Na Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1925, o cinema ainda era associado à fotografia, mas pertencia ao grupo V, a saber, ensino. Ao mesmo tempo, será vinculado ao teatro, fator que não ocorreu em 1900. Cf. *idem*.

⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 185.

⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 185 et seq.

⁷ Cf. XAVIER, Ismail. De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani. *Estudos de Cinema*, n. 2, 1999. O filme dos Taviani mencionado no título do artigo é *Bom dia, Babilônia* (1987), que encena o contato de Griffith com artesãos italianos responsáveis pelo cenário de *Cabiria*. Sobre o filme de Griffith, ver também EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 176-224.

⁸ Ismail Xavier discorre sobre isso no artigo citado na nota anterior.

⁹ Sobre o assunto, ver MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, São Paulo, jan.-jul. 2005.

¹⁰ Sobre a exposição, ver MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDoc, 1991, e 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.

liza 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).⁷

É significativa a convergência entre tal espaço de celebração e o cinema-espetáculo, exemplarmente conjugada na exibição de *Cabiria* no pavilhão italiano em 1916. Em primeiro lugar, por conta do próprio estatuto atingido pelo cinema nesse momento. Ao se consolidar como meio de comunicação de massa, ele 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 um cinema consolidado que determinados filmes fossem vistos como expressão de orgulho nacional, dada a condensação de pujança econômica, avanço técnico, talento artístico e competência administrativas presentes nas obras já citadas de Griffith e Pastrone, mas também em *Fausto* (1926), de F. W. Murnau, *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *Napoleón* (1927), de Abel Gance, e *Outubro* (1927), de Sergei Eisenstein, entre outros. Nas primeiras décadas do século XX, mais até do que hoje, a competência técnica e discursiva (em termos do domínio de procedimentos narrativos específicos) de uma cinematografia significava progresso nacional, superioridade, numa competição que transferia para a nova arte aquele papel desempenhado eminentemente pelas exposições universais ao longo do século XIX. Como os pavilhões nacionais, como as novas máquinas, o novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia se projetou nas telas para assumir a dimensão de monumento, espécie de alegoria nacional antes mesmo de se considerar o conteúdo de experiência humana focalizado por suas representações.⁸

Há um enorme distanciamento entre as produções referidas acima e a cinematografia nacional, cuja marca nesse período é mais precária⁹. No entanto, em documentários como *Barão do Rio Branco — A nação em luto — Os funerais* (1912), *Exposição Nacional do Centenário da Independência no Brasil em 1922* (1922), *Ipiranga* (1922), *Trasladação das cinzas de Estácio de Sá* (1922), *Funerais de Rui Barbosa* (1923) e *O novo palácio da Câmara dos Deputados* (1926) certamente há a mesma vontade de perpetuação pela imagem cinematográfica de determinada memória histórica. Sua veiculação pelas salas de exibição constituía um esforço de ampliação do evento cujo palco eram as ruas da cidade moderna.



O cinema brasileiro e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil

A seu modo, o cinema feito no Brasil nos anos 20 e início da década de 30 guardava nítida relação com a tendência mundial apontada, e o objetivo deste artigo é discutir as vinculações entre cinema e história a partir da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada em 1922 no Rio de Janeiro.

O evento teve a então capital da República como espaço de uma celebração ocorrida entre os dias 7 de setembro de 1922 e 24 de julho de 1923. Sua importância dentro do contexto mundial decorre do fato de haver sido a primeira mostra universal após a Primeira Guerra Mundial.¹⁰

Na parte que cabia ao Brasil na exposição, conforme consta do regulamento geral, o cinema foi inserido no grupo que continha também “electricidade, electrotechencia, electrochimica, telegraphia, telephonia, radiotelegraphia, photographia”¹¹. Está separado da subdivisão dedicada às “bellas-artes” e da referente aos meios de comunicação impressos, como livros, jornais e revistas. Tal categorização, distinta da feita na exposição universal de 1900, diz muito sobre a concepção que a elite cultural da época tinha do cinema feito no Brasil até então: nem arte, nem veículo de informação¹². A classificação ao lado daquilo que se consideravam “serviços de comunicações telegraphicas e postaes” e “sciencias” depositava no cinema uma esperança em relação ao seu papel dentro do campo das inovações industriais que ele nunca cumprirá.

Por outro lado, projeções cinematográficas estavam previstas, conforme lemos no programa do evento. De acordo com o documento, haveria 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.”¹³

Caberia ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio “o preparo e a exibição de filmes no recinto da Exposição”¹⁴. A idéia de que um ministério se encarregasse da produção de películas deve ser matizada, pois não havia condições materiais naquele momento de um órgão do governo tomar para si a tarefa de confeccionar obras cinematográficas, fato que somente se concretizará em 1936 com o Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado no governo de Getúlio Vargas. O que a medida regimental demonstrava, claramente, era a vontade de controle em virtude da preocupação com a qualidade técnica dos documentários e cinejornais, os chamados naturais, que seriam realizados para o evento. Além disso, deveria incomodar a abordagem que seria dada aos temas propostos pelos cinegrafistas.

A intenção de vigiar se deve ao fato de que os naturais até então realizados transmitiam uma imagem do país distinta daquela desejada pelas elites, fato já amplamente discutido pela historiografia do cinema brasileiro¹⁵. A título de exemplo, recupero aqui um artigo a propósito de um filme realizado alguns anos depois da exposição, *O Brasil potência militar* (1925), produção da Botelho Filme. A revista *Selecta*, de 13 de janeiro de 1926, critica a quantidade excessiva de letreiros, pois à “fraseologia elogiosa” não correspondem imagens dignificantes do Exército. O aparelhamento

¹¹ BRASIL. Ministério da Justiça e Negocios Interiores. *Centenario da Independencia 1822-1922: programma da comemoração e regulamento geral da exposição*. Rio de Janeiro: Ministerio da Justiça e Negocios Interiores, 29 out. 1921, p. 20.

¹² Sobre a situação de marginalidade cultural do cinema brasileiro nesse período, ver GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980, e GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

¹³ Cf. Programa para a comemoração do primeiro centenario da Independencia política do Brasil. *A Exposição de 22* (1), [Rio de Janeiro] jul. 1922, p. 27, e *Centenario da Independencia 1822-1922: programma da comemoração e regulamento geral da exposição, op. cit.*, p. 8. O artigo 10º do regulamento geral também faz referência à exibição de documentários relacionados às riquezas do país (Cf. Regulamento Geral da Exposição Nacional de 1922 (com as alterações feitas em virtude de resoluções da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário). *A Exposição de 22* (1), *op. cit.*, p. 29. Ver também MOTTA, Marly Silva da, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴ Regimento interno da comissão executiva da comemoração do primeiro centenario da Independencia política do Brasil. *A Exposição de 22* (1), *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ Além dos trabalhos já citados, ver também GOMES, Paulo Emilio Salles, em *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

¹⁶ CINEMATECA BRASILEIRA, *Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1921 e 1925*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987, p. 78.

¹⁷ Tratava-se do trabalho de cinegrafistas que corriam atrás de, “cavavam”, encomendas de filmagens para documentários ou jornais cinematográficos junto a empresários, fazendeiros e autoridades políticas. A maior parte dos “cavadores” não desfrutava de muito prestígio em virtude do resultado final do trabalho ou da forma de obter, nem sempre de maneira lícita, dinheiro para realizar seus filmes. Cf. GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 46 *et seq.*

¹⁸ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁹ Denominações criadas por Paulo Emilio Salles Gomes a fim de abarcar os temas predominantes dos filmes documentais do período. Ver A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). 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, p. 323-330.

²⁰ Discutimos essa questão em MORETTIN, Eduardo. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme “Descobrimento do Brasil” (1937)*, de Humberto Mauro. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) ECA-USP, 2001, p. 103 *et seq.*

²¹ Cf. “Guia álbum” da cidade do Rio de Janeiro: propaganda da exposição comemorativa do centenário da Independência do Brasil. [Rio de Janeiro]: S.N., 1922, p. 12.

²² Cf. *A Exposição de 22* (12-13), [Rio de Janeiro] jan. 1923, s/n.

²³ As informações sobre a inauguração do cinema ao ar livre estão em MONROE, Levy Grant, *O pavilhão dos Estados Unidos, A Exposição de 22* (10-11), [Rio de Janeiro] dez. 1922, s/n., e no artigo *Chronica da exposição, A Exposição de 22* (12-13), *op. cit.*. Diversos cinejornais estrangeiros voltaram a sua atenção para a exposição, como foi o caso de *Fox Film* e *Atualidades Fox*, interessados em acompanhar as atividades desenvolvidas no evento. A *British Pathé* também realizou cinejornais sobre o acontecimento.

das Forças Armadas não é mostrado como deveria, e se censura a opção feita pelo realizador em fotografar o “desfile de tropas pelo Campo de São Cristóvão num dia de trabalho, com o evidente ou impressionante intuito de demonstrar que nenhum interesse tem o povo brasileiro pelos seus defensores”¹⁶.

Esta crítica, que expressa uma visão das revistas especializadas contrárias aos naturais, à cavação¹⁷ e às escolas de cinema, percebe nos documentários, mesmo que contra a vontade de seus realizadores, a insistência em tornar visível a desigualdade, a desarmonia e a desproporção. Os reclamos dos críticos se concentravam na, digamos, habilidade em apresentar, ainda que involuntariamente em muitos casos, nossa carência tanto espiritual — ilustrada pela falta de público a aplaudir o exército em *O Brasil potência militar* — quanto material. Outro exemplo a ilustrar a presença de uma série de contradições emergentes daquilo que Paulo Emilio qualificou como “incompetência criativa de copiar”¹⁸, mesmo em filmes dedicados à representação dos rituais de poder e do chamado berço esplêndido.¹⁹

Nesse sentido, os chamados filmes naturais, dedicados aos aspectos de nossa natureza e da vida das elites nas fazendas e nas cidades, constituíam uma excelente oportunidade para visualizar o indesejável, já que as condições de controle sobre o objeto de filmagem eram mais precárias do que em estúdio²⁰.

Incorporar a produção documental ao espaço destinado ao culto da beleza, da cultura e do progresso não deixava de ser um desafio temerário aos olhos daqueles que somente viam defeitos nos chamados naturais. No entanto, essa incorporação indica da parte do governo uma aposta nas possibilidades de nossos cineastas realizarem o intento proposto.

O pavilhão americano

Além do “recanto” mencionado no regimento, outros espaços da exposição internacional também abrigavam cinematógrafos, como o destinado ao parque de diversões²¹. Alguns pavilhões possuíam também seu próprio cinema, como o da Argentina,²². Levy Grant Monroe descreve o pertencente ao pavilhão dos EUA. Construído ao ar livre, era dono da maior tela até então conhecida. Para sua inauguração compareceram autoridades, e a sessão de estréia contou com a projeção de naturais e de *Os três Mosqueteiros*, provavelmente de 1921, dirigido por Fred Niblo e estrelado por Douglas Fairbanks.²³

É possível que *A América para os americanos* (1922) tenha integrado a grade de programação do pavilhão americano. Não há maiores informações sobre essa produção, afora o fato de ter sido realizada nos Estados Unidos. A parte que restou da obra, depositada na Cinemateca Brasileira, inicia com imagens do presidente Woodrow Wilson, ressaltando-se sua intervenção para a “paz”. A saudação da entrada do Brasil na guerra em 1917 mostra que a película não foi produzida especialmente para o evento, pois são aproveitados materiais já utilizados para outros fins. Recorrendo a planos de diversas obras, temos a montagem de uma celebração americana do 7 de setembro. Imagens de filmes de ficção são empregadas para conclamar todos à “fraternidade continental”, em conformidade com a Doutrina Monroe expressa no título. Misturando planos do Rio de Janeiro

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

Esse cinema deve ter abrigado também filmes de empresas brasileiras feitos sob encomenda dos organizadores do pavilhão. A Brasilia Film produz *Exposição Nacional do Centenário da Independência do Brasil em 1922* (1922). Apesar do título abrangente²⁴, a obra se detém no chamado Pavilhão das Indústrias Norte-americanas. Na prática, *Exposição Nacional* amplia o poder de propaganda sentido pelo visitante que percorresse os espaços internos do local, pois mais da metade de seus planos se ocupa dos stands. Os nomes das empresas são indicados pelos letrados, sucedidos por dois ou três planos ilustrativos, sempre tomados em câmera alta, com recorrentes panorâmicas que deslizam sobre o espaço observado pela câmera, sem falar do uso de profundidade de campo, a fim de que possamos ver todos os elementos de uma determinada máquina ou setor. Um exemplo significativo está na sessão dedicada à “confecção da Companhia Singer”, com “exposição de bordados feitos por machinas ‘Singer’, provenientes de todos os Estados do Brasil”. Além dos cartazes luminosos da Singer, divisamos fotografias em tamanho natural de mulheres postadas ao lado das máquinas de costura. No entanto, ao contrário de outros stands onde a presença humana existe apenas na condição de público que assiste ao mostruário, aqui vemos cerca de quatro “professoras da Companhia executando bordados, ponto-a-jour, etc.”. Não somente essa presença é inusitada dentro da economia do filme, como ainda merece destaque o recurso a um plano de conjunto mais próximo a fim de focalizar tais mulheres trabalhando em seus afazeres domésticos, completamente adaptadas ao ritmo da máquina. Em uma obra na qual predominam planos mais abertos, a adoção de uma escala mais fechada que possibilita a identificação das mulheres tem por função fazer duplicar em um eventual público feminino o efeito de demonstração presente no *stand*.

A propaganda dos produtos americanos é sinal da força cada vez maior dos Estados Unidos em nossa economia, política e cultura, esta última marcada pelo recente domínio dos mercados de exibição do Brasil pelas empresas cinematográficas norte-americanas²⁵. Não é à toa, como vimos, que, ao lado de naturais, um filme de ficção constasse da programação inaugural do cinema dedicado a consolidar junto ao público brasileiro a idéia dos EUA como uma nação moderna, jovem e poderosa.

A produção paulista: a Independência Omnia Filme

O governo do Estado de São Paulo mandou construir um “cinema (...) especialmente para a exibição de films d’esse Estado”. As sessões aconteciam diariamente às tardes e às noites. Sua capacidade era de 300 luga-

²⁴ Em relação às cópias consultadas, deve ser observado que elas não foram vistas em moviola. Na maior parte dos casos, o contato se deu através de uma cópia em VHS. Ressalve-se também que não é possível afirmar que o material analisado corresponda à integralidade do filme produzido e exibido em sua época. Por isso, as afirmações gerais devem sempre levar em consideração esse dado.

²⁵ Ver GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 36-40.

²⁶ A formidável força econômica e produtiva do Estado de São Paulo. Sua demonstração prática na Exposição Internacional do Centenário. *A Exposição de 22* (10-11), *op. cit.*

²⁷ Cf. GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 42.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 257. Certas imprecisões no relato de Menotti podem ser atribuídas ao fato de que o cinema não era para o poeta atividade intelectual significativa. Na verdade, a empresa era tocada por José del Picchia, que usufruía do prestígio político e cultural do irmão para a realização de suas cavacões.

²⁹ De levantamento realizado por Bernardet sobre filmes noticiados pelo jornal *O Estado de S. Paulo* consta a transcrição de artigo a propósito de “A cidade de São Paulo”. V. BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979. De acordo com a notícia, “os filmes apresentados [no pavilhão] são todos da Independência Filme”.

³⁰ Consultar CINEMATECA BRASILEIRA, *op. cit.*, p. 20-28, a filmografia levantada por Bernardet referente ao ano de 1922, citada na nota anterior, e o site da Cinemateca Brasileira (www.inemateca.gov.br). As cópias remanescentes pertencem ao acervo da Cinemateca. A Independência Filme produz também o cinejornal *Sol e Sombra*, que teve seu primeiro número lançado em maio de 1923 na cidade de São Paulo. É legítimo supor que tal cinejornal fosse exibido também no espaço da exposição. A segunda edição, lançada um mês depois do primeiro número, apesar da promessa de uma periodicidade quinzenal, registra temas ligados ao evento, como “os delegados estrangeiros à Exposição em visita a São Paulo; (...) o pavilhão português na Exposição do Centenário”. BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*, 1923-37.

res e recebia, certamente, filmes realizados especialmente para o evento.²⁶

A empresa Independência Omnia Filme, de propriedade de Armando Pamplona e dos irmãos del Picchia (Menotti e José), foi criada para confeccionar naturais para a exposição²⁷. De acordo com o depoimento dado por Menotti a Maria Rita Galvão, a exclusividade obtida para filmar em São Paulo, graças aos vínculos do poeta com o Partido Republicano Paulista, não garantiu que suas produções fossem exibidas nas projeções oficiais dentro do recinto do evento. Recorrendo apenas à memória, afirma que as obras Independência Omnia Filme eram mostradas em sessões paralelas ou entregues às empresas cinematográficas que tinham exclusividade de explorar o espaço da exposição²⁸. Apesar disso, diversas notícias do jornal *O Estado de S. Paulo* trazem a informação de que no pavilhão do estado, diante de “muitas autoridades”, os filmes da Independência eram projetados.²⁹

Graças às filmografias existentes, é possível configurar o empenho da firma paulistana em traçar um verdadeiro panorama do progresso no estado. Em 1922, são temas temas de seus filmes a cidade, a indústria e os meios de transporte, como denotam os seguintes títulos: *Cidade de Franca*, *A cidade de São Paulo*, *Inauguração de estrada de rodagem São Paulo a Ribeirão Preto*, *Os bandeirantes de hoje* (que trata do “progresso da região sorocabana”), *Companhia Fabril de Cubatão*, *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim*. Destas obras, sobreviveram apenas as duas últimas.³⁰

Deter-me-ei em *Companhia Fabril de Cubatão*, do jornalista João de Sá Rocha, cujo discurso não difere no essencial do proferido por *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim*, dirigido por um dos sócios da empresa, Armando Pamplona. O trabalho do narrador em *Companhia* é o de nos convencer sobre a validade da frase presente em seus últimos intertítulos a respeito do espaço fabril: “um monumento do progresso erguido quasi no coração da floresta”.

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

Depois da menção ao bandeirantismo, em uma composição visual que nos remete a Almeida Júnior e seu quadro *Caipira picando fumo*, um “legítimo Geca”, “representante da raça forte que constitui o esteio étnico da nacionalidade”, é destacado. Esta imagem é inserida após as seqüências destinadas a mostrar o caminho à usina e seu interior. Vemos as linhas de transmissão e diversos aspectos das máquinas que geram a energia necessária para o desenvolvimento fabril. Muitas informações técnicas são repassadas, importando sempre a citação das altas cifras de volts e da enorme quantidade de metros de cabos e canos que fazem parte desse universo. Dentro dessa grandiosidade, nossas matas são referidas/ trabalhadas sempre sob o signo da exuberância. Letreiros e mais letreiros ressaltam nossas riquezas naturais, ordenadas pela lógica da exploração industrial. “Um gigante das florestas” é derrubado, ação registrada em alguns planos. Depois, vemos o imbirassu, árvore propícia para a produção de celulose, que viceja em abundância na área pertencente à companhia. No momento em que chegamos aos domínios ainda não tocados pela empresa, as chamadas “matas virgens”, entramos em contato com a figura

do Jeca. Imobilizado em um registro visual fincado na tradição pictórica reconhecida e consolidada pelas elites paulistas, o caipira aqui é passado, base de um valor nacional a ser preservado, sem qualquer tipo de vínculo com o progresso. Está lá junto com a remitência ao bandeirante para estabelecer o elo com a “raça forte” que então dominava o estado e o país.

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

Nessa exaltação, lugar de destaque cabe às máquinas, como já frisamos. Um papel importante é conferido ao trem. Na fábrica de celulose, por sua vez, a sucessão de planos de caldeiras, digestores, trituradores, cilindros de diversos tipos (desfibradores, lavadores, refinadores), prensas, secadores, molhadeiras, enroladeiras e cortadeira ilustra visualmente não apenas o processo produtivo, mas constitui um elogio à máquina e seu movimento. Apesar desse aspecto, cabe ressaltar que não temos nesse filme uma tradução visual que incorpore, do ponto de vista do procedimento estético, os elementos identificados ao ritmo e à velocidade industrial, tal como fizeram Walter Ruttmann em *Berlin, sinfonia de uma metrópole* (1927), e Dziga Vertov em *O homem com a câmera* (1929). Os letreiros dessa película, assim como os de *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim*, apontam para os pretensos atributos artísticos de uma ou outra imagem, denotam que o objetivo de sua fotografia é o da composição acadêmica.

Em *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* o letreiro nos informa, por exemplo, a composição visual semelhante à de uma “teia de aranha”, obtida pelo entrecruzar dos tecidos. A seguir, outra cartela traz o dizer “detalhes”. É significativo que, nesses momentos em que o trabalho fotográfico é valorizado, as informações técnicas desapareçam. Ao mesmo tempo, o realce conferido pelo texto escrito à plasticidade da imagem permite entrever o esforço do narrador em chamar a atenção do espectador para a composição acadêmica do quadro. Acadêmico aqui entendido em seu sentido mais simples, ligado a uma certa idéia esquemática de belo e de “bom gosto”³¹. Este traço, presente nas duas obras aqui analisadas, deve ser estendido a toda a produção documental feita no Brasil dentro do período abordado neste artigo.

Dentro da estratégia de valorização perseguida pelo narrador de *Companhia Fabril de Cubatão*, há espaço para os operários. Muitas crianças participam do processo produtivo. Ao lado das máquinas, realizam pequenos trabalhos com naturalidade. Trata-se de demonstrar que não há razões para questionar sua presença no interior da fábrica, dado que as imagens representariam documentos vivos das “boas” condições de trabalho. Certamente, o diálogo implícito e não assumido diretamente reside nas críticas feitas pelo movimento operário à exploração de menores pelos industriais.³²

No âmbito desse ambiente de prosperidade e harmonia, somos informados que “os operários são partícipes dos lucros” e que o problema da moradia foi resolvido com as vilas operárias, alternativa higiênica aos casebres habitados pelo proletariado. *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* avança nesse tópico por realçar a preocupação com os corpos e as mentes de seus trabalhadores. Vemos as áreas destinadas às atividades físicas



³¹ Rubens Machado faz a mesma observação a propósito de *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig [Cf. MACHADO JÚNIOR, Rubens Luis Ribeiro. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Cinema, TV e Rádio) – ECA-USP, São Paulo, 1989, p. 43].

³² A bibliografia sobre o tema é extensa. Cabe lembrar, a título de exemplo, que o Comitê de Defesa Proletária, formado em São Paulo no decorrer da greve geral de 1917, tinha entre os seus pontos de ação a proibição do trabalho de menores de quatorze anos (Cf. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 300).

³³ Ver, dentre outros, DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo de. *Cotidiano de trabalhadores na República: São Paulo 1889-1940*. São Paulo: Brasiliense, 1990, e RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil 1890-1930)*. 3. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 175 et seq.

³⁴ Apud DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo de, *op. cit.*, p. 40.

³⁵ Apud RAGO, Margareth, *op. cit.*, p. 182.

³⁶ Cf. BERNARDET, Jean-Claude Bernardet, *op. cit.*, 1923-13. Conforme noticiado por *O Estado de S. Paulo*, o filme foi “mandado tirar pelo governo paulista”.

³⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, op. cit.*, p. 53.

³⁸ Os filmes são: *Bahia*, fita “mandada confeccionar pelo Governo do Estado [da Bahia] a fim de figurar na Exposição Internacional comemorativa do Centenário” (*O Estado de S. Paulo*, 27 set. 1922, apud BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*, 1922-82), *Filme de Juiz de Fora* (1922), *Filmes da Cidade de Caldas* (título atribuído, 1922) e *O município de Rio Grande em 1922* (1922) (Cf. CINEMATECA BRASILEIRA, *op. cit.*, p. 28 e 30).

³⁹ *No Rastro de Silvino Santos*. Manaus: SAC/Governo do Estado, 1987, p. 35. Todas as informações sobre a produção, exibição e recepção de *No país das Amazonas* foram retiradas desse livro (p. 35-48), salvo menção específica de outra referência.

(campo de futebol e quadra de tênis). Uma igreja católica e outra presbiteriana, o teatro e o grupo escolar “animam” a vida espiritual da sociedade-fábrica.

Tanto *Companhia Fabril* quanto *Sociedade Anônima* nos colocam diante dos chamados benefícios proporcionados à classe operária. A dimensão normativa e disciplinar sobre o comportamento operário na esfera do privado que as vilas representavam — aspecto amplamente discutido pela historiografia³³ — somente pode ser percebida a partir de umas poucas lacunas deixadas pelo próprio discurso fílmico. Em *Sociedade Anônima*, por exemplo, alguns planos mostram as crianças freqüentando a escola construída pela empresa. A questão a resolver, com base nos próprios dados apresentados pelo filme, diz respeito ao fato de que as crianças operárias vistas antes não podiam ser ao mesmo tempo estudantes. Como observa Warren Dean a propósito do equipamento de lazer oferecido pela fábrica Votorantim, “difícilmente se imaginarão os emaciados habitantes dos barracões de tecelagem freqüentando as quadras de tênis ou o trampolim da piscina depois de um turno de dez horas diante das máquinas implacáveis; tanto as primeiras quanto a segunda eram, evidentemente, prerrogativas dos funcionários mais graduados.”³⁴

Os operários nesses filmes são objetos da ação empreendedora do industrial, assim como a natureza e o entorno do espaço fabril. Na tentativa de ordenar sua vida dentro das margens ditadas pelo sentido do progresso, o discurso cinematográfico procura evitar a presença de indícios que corroborassem as acusações que freqüentemente ocupavam lugar de destaque na imprensa proletária, como exemplarmente ilustrado no título de um artigo publicado no jornal anarquista *A Terra Livre*, de 11 de novembro de 1906: “Votorantim: mil e uma maneiras de explorar”.³⁵

Além da Independência Omnia Filme, é possível que outras empresas recebessem encomendas do governo paulista. *A Exposição no dia memorável consagrado à Itália*, produção da Botelho Filme, é um exemplo³⁶. Neste caso, trata-se do registro de um evento específico, ao contrário dos trabalhos já comentados, de caráter mais geral.

Silvino Santos: litoral e interior na afirmação da nacionalidade

Paulo Emilio afirma que “não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922”³⁷. De fato, a produção é extensa. No campo dos documentários mais gerais ligados à apresentação das qualidades de uma cidade ou região, tais como os feitos pela Independência, temos obras realizadas na Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Amazonas³⁸. Deste estado veio o trabalho mais conhecido dessa leva: *No país das Amazonas* (1922), de Silvino Santos e Agesilau de Araújo.

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

Selda Vale da Costa e Narciso Lobo afirmam que a obra é “a visão do bem-sucedido império da firma J. G. Araújo: fábricas, barracos, escritórios, seringais, gado”³⁹. De acordo com os autores, *No país das Amazonas* foi

exibido sob a responsabilidade da comissão organizadora⁴⁰ no dia 18 de junho de 1923, tendo sido agraciado com a medalha de ouro do júri da Exposição.⁴¹

Agesilau de Araújo, filho do comendador e indicado como co-diretor, declarou ao jornal de Manaus *A Imprensa*, a 3 de setembro de 1923, que houve primeiramente rejeição por parte dos exibidores em relação à obra por se tratar de um natural, o que nos leva a pensar sobre a reação aos filmes brasileiros antes apresentados no espaço da exposição. Além desse fator, temiam por uma película rodada no Amazonas, região sem qualquer tradição de cinematografia. Araújo procurou Miguel Calmon, então ministro da Agricultura⁴², e conseguiu organizar uma exibição no Catete na qual estiveram presentes o presidente Arthur Bernardes e ministro.⁴³

A fita ficou em cartaz por cinco meses seguidos no Rio de Janeiro. Em São Paulo, sua recepção pode ser medida pelo comentário favorável de *O Estado de S. Paulo*: “Viva o Brasil! O prazer é completo: nenhum só drama idiota de amor, nem uma farsa sensaborosa, nada, enfim, desses episódios imbecis que constituem a trama ordinária dos filmes cinematográficos.”⁴⁴

O trabalho de Silvino Santos não foi o único a ser bem recebido pela crítica e autoridades. *A nossa marinha de guerra e os exercícios de tiro de 1922*, (Botelho Film, 1922), por exemplo, encomenda do Ministério da Marinha, teria recebido do presidente da República a seguinte recomendação: “Este filme precisa ir para o estrangeiro para que a um só tempo mostremos ao mundo a grandeza de nossa Marinha e os progressos da cinematografia nacional.”⁴⁵

Essas produções cumpriram a expectativa depositada pelos organizadores da exposição quando da inclusão do cinema nos festejos dedicados a celebrar as virtudes do Brasil diante do mundo. No caso de *No país das amazonas*, a excelente receptividade de público e crítica indica não apenas apreço por sua qualidade técnica, mas seu sucesso em traduzir filmicamente uma leitura do Brasil proveniente do século XIX e muito representada nas artes plásticas por figuras como Victor Meirelles, Manoel de Araújo Porto Alegre, Félix-Émile Taunay, entre outros, que trabalharam a especificidade da nação brasileira ao apontar para a submissão de nossa exuberante natureza aos desígnios da civilização.

Dentre as obras dessa tradução pictórica que poderiam ser aqui evocadas, cito *Floresta reduzida a carvão* (1830), de Félix-Émile Taunay. Nesta tela vemos em seu lado direito as abundantes matas brasileiras, marcadas pela queda d’água, pelas imensas árvores e profusa e densa vegetação. A outra metade, como indicado no título, mostra a destruição da natureza por meio da ação de trabalhadores que cortam, empilham e levam os troncos para o local onde serão transformados em carvão.⁴⁶

Vale destacar que outras tentativas de exaltação de nosso progresso à brasileira não tiveram a mesma acolhida, como o já analisado “monumento do progresso” *Companhia Fabril de Cubatão*.

Dentre as obras produzidas especialmente para a exposição há uma grande quantidade de registros de eventos específicos, pequenas reportagens cinematográficas sobre temas como a chegada dos aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral, a vinda de presidentes e demais autoridades, procissões eucarísticas, inaugurações de monumentos e pa-

⁴⁰ A comissão organizadora tinha controle efetivo sobre tudo o que era exposto nos pavilhões. Segundo o artigo 10 do Regulamento Geral, entre outras tarefas, cabia a ela “dar o seu parecer sobre a escolha conveniente dos productos a expor” e “manifester a sua opinião sobre a qualidade e quantidade dos productos apresentados” Cf. *Centenario da Independência 1822–1922: programma da comemoração e Regulamento Geral da exposição*, p. 20 e 21.

⁴¹ O artigo 43 do Regulamento Geral previa a seguinte diplomação: grande prêmio, honra, medalha de ouro, medalha de prata e medalha de bronze. *Idem*, p. 31.

⁴² Ficava a cargo do Ministério da Agricultura o preparo e a organização no tocante “à Agricultura, à Indústria, à Pecuária, ao Comercio e á respectiva propaganda dentro do paiz” (artigo 6º do Regulamento Geral). *Idem*, p. 17.

⁴³ *O Estado de S. Paulo* de 27 jul. 1923 afirma que o filme foi exibido duas vezes no Catete para o mesmo seletor público. *Apud* BERNARDET, *op. cit.*, 1923-48.

⁴⁴ *Apud* BERNARDET, Jean Claude, *op. cit.*, 1923-48. De acordo com a fonte citada por Bernardet, *No país das amazonas* teve nos dois primeiros dias de sua estréia um público de mais de 22 mil espectadores. Sobre outras críticas de época reproduzidas de jornais do Rio de Janeiro, ver COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p. 201 et seq.

⁴⁵ *Apud* BERNARDET, *op. cit.*, 1922-40.

⁴⁶ Sobre a paisagem e sua função simbólica nas artes plásticas brasileiras, ver MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: século XIX*. São Paulo: Associação do Brasil 500 Anos – Artes Visuais, 2000, p. 76-88. Ver também sobre a questão SCHWARZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 140 et seq.

⁴⁷ Eis alguns exemplos: *A grande parada militar do centenário* [Rio de Janeiro (RJ), Botelho Filme, 1922], *As grandes touradas do centenário* (RJ, Guanabara Filme, 1922), *A monumental parada do centenário* (RJ, 1922), *A procissão eucarística do centenário* (RJ, Botelho Filme, 1922), *A chegada dos aviadores portugueses* (RJ, Carioca Filmes, 1922), *A porta monumental da exposição do centenário* (RJ, Botelho Filme e Empresa d'Enrico e Bruno, 1922), *Chegada do sr. Antonio José de Almeida ao Rio de Janeiro* (RJ, Botelho Filme, 1922), *Inauguração do pavilhão italiano* (RJ, Botelho Filme, 1922). Alguns eventos recebem maior atenção, como o término do *raid aéreo Lisboa-Rio de Janeiro*, que gerou pelo menos 15 filmes em torno dos aviadores. Cf. www.cinemateca.gov.br.

⁴⁸ *Livro de ouro comemorativo do centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora do Centenário do Brasil, 1923.

⁴⁹ Outro filme que aborda indiretamente a questão é *Trasladação das cinzas de Estácio de Sá* (1922), pois os restos mortais do fundador da cidade do Rio de Janeiro estavam abrigados na igreja dos capuchinhos, localizada no Morro do Castelo e demolida por conta de seu arrasamento.

⁵⁰ Cf. MOTTA, Marly Silva da, *op. cit.*, p. 48 *et seq.*

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 58. A polêmica sobre a derrubada do morro é historiada nas p. 54 *et seq.*

⁵² Consultar <<http://www.cinemateca.gov.br>> Acesso em 06 nov. 2006.

vilhões, desfiles, paradas militares e festejos cívicos⁴⁷, permitindo estabelecer por meio das imagens uma verdadeira crônica deste ritual do poder.

Temos também obras que se debruçam sobre a própria exposição, como é o caso *Exposição do Centenário: 1822-1922* (1922). Neste documentário, vários pavilhões são mostrados. Significativamente, começamos com o dos EUA. Além das construções, observamos populares sentados em extensos bancos postados diante de cada pavilhão a fim de admirar os detalhes de cada edifício. Dessa forma, o espectador do tem diante de si a vivência da mesma situação, repetindo na sala escura do cinema a contemplação percebida no plano e perpetuando em sua memória aquilo que se encontra nos museus e monumentos destinados à visitação pública. A ênfase é também no aspecto arquitetônico externo e interno dos pavilhões das nações, Estados e do município de Campinas (única cidade a contar com um pavilhão). A estratégia de apresentação do filme segue a dos livros ilustrados, sendo o *Livro de ouro* da exposição um termo de comparação⁴⁸. Nele temos mais vistas dos interiores dos palácios, sem deixar de lado os apanhados gerais do evento. Não há preocupação em registrar o movimento da população dentro e fora dos recintos.

Essa crônica imagética da exposição pode ser estendida aos momentos preparatórios ao evento. Nesse quadro, a película desaparecida *O arrasamento do Morro do Castelo* (1922), da Carioca Filmes, toca em um dos pontos centrais da polêmica em torno das obras do centenário⁴⁹. No esforço de dar continuidade ao trabalho de reformas urbanísticas empreendidas por Pereira Passos, dentro do espírito de impor à força aos trópicos um projeto tido como civilizatório, diversas ações “regeneradoras” foram assumidas pelo governo, como a derrubada do que restava do Morro do Castelo⁵⁰. Neste morro morava uma população pobre estimada em 5 mil pessoas. Conforme Marly Silva da Mota, “o Castelo era [visto pelas elites] como que um fantasma insepulto a apontar nossas origens, próximas de um ‘povoado africano’ ou uma ‘aldeia de botocudos’”⁵¹. Sua destruição repõe o debate sobre a necessidade de impor ao conjunto da sociedade medidas consideradas saneadoras e higiênicas a fim de afirmar que no embate entre o que é entendido como natureza e cultura, a civilização deve predominar.

Em claro diálogo com esse espírito foi realizado *Terra encantada* (1923), de Silvino Santos e Agesilau de Araújo, filho do comendador novamente agraciado com a autoria de uma obra com a qual contribuiu mais especificamente na confecção dos letreiros. Tal filme, cujas imagens foram captadas durante a estadia de Santos no Rio de Janeiro, não existe mais, sobrevivendo imagens que foram agrupadas em dois trabalhos de 1970: *Fragmentos da “Terra encantada”*, de Roberto Kahané, e *1922: a Exposição da Independência*, de Roberto Kahané e Domingos Demasi. Existem também imagens de outros filmes que provavelmente pertencem a *Terra encantada*. É possível que *Rio — Anos 20 — Carnaval* (título atribuído, 1922-1926) tenha imagens que pertençam a *Terra encantada*.⁵²

Os comentários feitos a seguir se baseiam nas partes não montadas do filme original, depositadas na Cinemateca Brasileira, bem como em *Fragmentos da “Terra encantada”* e *1922: a Exposição da Independência*.

Nas imagens prevalecem os planos gerais, associados às panorâmicas e *travellings*. A conciliação entre plano geral e as lentas panorâmicas respeita a integralidade dos conjuntos arquitetônicos mostrados, conferin-

do ao movimento um caráter contemplativo e descritivo. A experiência do olhar não é fragmentada, traço já observado em todas as obras comentadas. Os *travellings*, por sua vez, são muito frequentes. Dentro de carros ou de bondes, conferem ao espectador a sensação de percorrer o espaço urbano na velocidade dos motoristas e passageiros. Não se trata de um recurso novo, pois desde o cinema dos primeiros tempos, navios e trens também serviam de base para o deslocamento das câmeras. No entanto, tendo em vista o quadro geral do material analisado neste artigo, esse procedimento dá a *Terra encantada* um aspecto moderno, porque explicita a centralidade do corpo como local da visão, atenção e estímulo.⁵³

Em relação ao que se vê, o filme constitui verdadeiro catálogo de eventos que celebram a modernidade no espaço urbano, cenário efetivamente construído ao longo de duas décadas na cidade do Rio de Janeiro, como já foi apontado. Eventos como a chegada de aviões, o futebol, o carnaval e a própria exposição internacional são reunidos em um trabalho que procura atribuir unidade ao que se encontra disperso em cinejornais e pequenos documentários de menor fôlego. Aquilo que se identifica elemento de progresso, como os jardins públicos, avenidas, túneis, canais, monumentos, edifícios, estádio, quartéis, carros, bondes e aviões são objeto do primeiro olhar da câmera. Nesse sentido, *Terra encantada* deve ser considerado em nossa história do cinema como uma obra sobre a metrópole, assim como os trabalhos já mencionados de Ruttmann, Vertov, Kemeny e Lustig o foram.

Tudo que é fruto da engenharia na majestosa natureza é visto sob o signo de um monumento à modernidade. Como ressaltado no texto dito pelo locutor de *Fragments da 'Terra encantada'*⁵⁴, o Fluminense Futebol Clube, por exemplo, é “um prodígio do esforço humano”, atraindo ao seu estádio “a fina flor da gente carioca”. A “perspectiva originalíssima” da rua Paissandu e da avenida do Mangue, “o mais monumental agrupamento de edifícios da cidade” ao término da avenida Central e as magníficas instalações do Quartel dos Bombeiros procuram demonstrar o “contraste flagrante com o Rio de quinze anos atrás”. São exemplos cumulativos daquilo que *Terra encantada* espera comprovar: a grandiosa natureza é refém do poder do homem.

Pensado em conjunto com *No país das amazonas*, temos nos dois filmes uma leitura global sobre a nação que buscava simbolicamente seu lugar no contexto mundial. Litoral e interior, cidade e campo, temas centrais da política e da cultura brasileira a partir dos anos 20, estão conjugados nas duas obras de forma harmônica.

Companhia Fabril de Cubatão, Terra encantada e tantos outros trabalhos feitos nesse período justificam a seu modo as ações do presente, projetando para as gerações futuras uma determinada imagem daquela sociedade coerente com a representação que de si faziam as elites. Dessa forma, o cinema brasileiro em 22 procurou assumir seu papel cívico, erguendo a seu jeito, simbolicamente, um novo monumento. Desmistificar o seu significado aparente, para recuperarmos os termos de Jacques Le Goff⁵⁵, foi a tarefa que nos propusemos neste percurso.



Artigo publicado originalmente em
ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 8, n. 13, jul.-dez. 2006.



⁵³ Sobre a questão ver CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. Introdução. In: *idem* (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 22.

⁵⁴ Somos informados logo no início do filme que “esta versão foi realizada com o que restou do documentário, mantendo-se o texto original das seqüências recuperadas”.

⁵⁵ LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: ROMANO, Ruggiero (dr.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 1: Memória – História. S/l.: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 102.