



Lighthouse/123RF

O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais

Eduardo Morettin

resumo

O artigo se ocupa das práticas históricas e culturais que envolvem o cinema no espaço transatlântico, mapeando seus diferentes vetores de mediação: a circulação de filmes, textos e teorias; o intercâmbio institucional; os agentes envolvidos nesse processo; e os espaços de sociabilidade e consumo. Como estudo de caso, examinaremos a participação do cinema nas exposições universais.

Palavras-chave: transferências culturais; história do cinema; história cultural; exposições universais.

abstract

This article addresses the historical and cultural practices that involve the cinema in the transatlantic space, mapping its different vectors of mediation: the circulation of films, texts and theories; institutional exchange; the agents involved in this process; and spaces of sociability and consumption. As a case study, we will examine the participation of cinema in universal exhibitions.

Keywords: *cultural transfers; history of cinema; cultural history; universal exhibitions.*



estudo do cinema, dada sua circulação transnacional, pode contribuir de maneira decisiva para o conhecimento a respeito das práticas culturais que conectam diferentes contextos continentais. Nessa perspectiva, há diferentes vetores de mediação que podem ser analisados e mapeados: a distribuição de filmes e seu impacto estético e cultural; a influência recíproca de textos e teorias; o intercâmbio institucional e os agentes envolvidos nesse processo; e, por fim, os espaços de sociabilidade e consumo, dentre outros tópicos.

São diversos os temas que poderiam ser elencados, e tomarei, a título de exemplo, as relações cinematográficas, se assim elas puderem ser nomeadas, entre Brasil, França e Estados Unidos, principalmente. Depois, me deterei no lugar do cinema nas exposições universais, dedicando-me um pouco mais na ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, em 1922, para celebrar o cente-

nário da Independência do Brasil. Acredito que nesses espaços coexistam muitos dos vetores acima mencionados.

No que diz respeito à história do cinema brasileiro, foram vários os momentos de conexão, indicativos da circulação mais do que secular que constitui o mundo atlântico. Em primeiro lugar, pela exibição de filmes, marcada pela presença francesa nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, os principais mercados para as produções da Pathé e demais empresas concorrentes desde o final do século XIX até os anos 1910. Os filmes de Georges Méliès, por exemplo, já faziam sucesso na antiga capital da República em 1899 (Carvalho, 2014, p. 14). *Voyage dans la lune* (1902) recebeu comentário elogioso do escritor Arthur Azevedo em 1903, com bem-sucedida carreira comercial pelos teatros e cinematógrafos da cidade (Carvalho, 2014, p. 55). Por meio da pesquisa feita por

EDUARDO MORETTIN é professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP e autor de *Humberto Mauro, cinema, história* (Alameda).

Danielle Carvalho, que se ocupou dos cronistas cariocas que se referiram ao cinema nos periódicos do Rio de Janeiro entre 1894 e 1922, é possível recuperar a recepção de filmes como *L'assassinat du Duc de Guise* (1908), de Charles Le Bargy e André Calmettes, e a repercussão do chamado *film d'art* francês em nosso meio cultural.

O cinema francês foi integrado ao imaginário da *belle époque* tropical. Nas primeiras décadas do século XX, as referências ao elegante, ao civilizado e ao moderno passavam pelo contato com as imagens vindas de Paris ou pela atribuição de nomes alusivos à França aos espaços consagrados à projeção de filmes. Foi o caso, por exemplo, do Cinema Parisiense, inaugurado em 1907. Com sessões diárias e regulares, era tido como chique, “ponto de *rendez-vous* das famílias e da petizada, que ali vão apreciar o excelente cinematógrafo” (*Gazeta de Notícias*, 1907, apud Souza, 2004, p. 130). Em um contexto marcado pelas reformulações urbanas na cidade, em que o modelo foi a capital francesa destruída e reconstruída por Haussmann, os críticos identificados ao lema “o Rio civiliza-se” buscavam nos pequenos filmes *d'après nature*¹ da Pathé ou da Gaumont inspiração para como vestir-se e comportar-se. O cronista responsável pela coluna “A Vida Elegante” na revista *Careta*, de 1914, observa a importância do cinema na conformação de certos costumes:

“As cariocas estão prestando a sua graciosa atenção aos cinematógrafos e dos ensinamentos

deles extraíndo as cousas que julgam adaptáveis ao nosso meio ou particularmente adaptáveis às suas pessoas. [...] O cinematógrafo presta os maiores serviços às grandes casas de moda, fazendo viverem na tela, com imponência e beleza, essas audazes vestimentas que vistas nos figurinos parecem menos lindas e mais obscenas do que realmente são. Além disso, o cinematógrafo habitua os homens a verem cousas que lhes repugariam se eles as vissem pela primeira vez nas suas casas ou nas suas mulheres” (apud Carvalho, 2014, p. 186).

A perspectiva ligada ao consumo não se limitava apenas às elites, que buscavam pelo cinema contato com a “última moda” parisiense. A influência francesa será ainda mais forte nesse período em virtude do já mencionado domínio que a Pathé tinha sobre o mercado exibidor brasileiro, hegemonia que também era exercida em outros países, como os Estados Unidos². Como afirma Júlio Luchesi Moraes, no início do século XX “a lógica de funcionamento dos cinemas brasileiros dessa época extrapolou os limites nacionais, participando de uma ampliada cadeia produtiva cujo epicentro foi, ao menos até a Primeira Guerra Mundial, a França” (Moraes, 2014, p. 275)³. O agente local, em nosso caso, foi a empresa Marc Ferrez & Filhos, responsável pela distribuição de filmes franceses da Pathé⁴.

1 No Brasil, os documentários durante muito tempo eram chamados de “naturais”, tradução dada ao termo francês.

2 Sobre este assunto ver: Richard Abel (2001, pp. 258-312).

3 A tese de doutorado de Moraes (2014) será publicada em breve pela Alameda Casa Editorial.

4 A empresa foi criada pelo fotógrafo Marc Ferrez, filho do gravador Zeferino Ferrez, integrante da Missão Artística francesa (Moraes, 2014, p. 283).

A família Ferrez abriu no Rio de Janeiro o Cinema Pathé em setembro de 1907, espaço que durante anos acolheu as produções da Pathé Frères e Sociétés des Établissements Gaumont. Dentro da lógica de expansão capitalista que norteará a nascente indústria cinematográfica, “os mercados internacionais desempenharam papel fulcral” (Moraes, 2014, p. 280) e “a passagem do regime de venda de filmes para o de locação” (Moraes, 2014, p. 282), promovida em 1906 pela Pathé Frères, teve impacto decisivo na reestruturação do setor, não só francês, rumo à conquista desses mercados. O Brasil, assim como outros países da América do Sul, não possuía um mercado que pudesse corresponder às mesmas expectativas de lucro que a empresa tinha em relação à Europa ou aos Estados Unidos. Em situações como a nossa, firmavam-se “contratos de fornecimento exclusivo de filmes para um fornecedor (fidelizado) específico”, como ocorreu com a Casa Marc Ferrez & Filhos (Moraes, 2014, p. 283). Por meio dessa empresa, “filmes e equipamentos da Pathé [foram distribuídos pelos] quatro cantos do país” (Moraes, 2014, p. 285).

Essa situação somente se modificou na década de 1910, momento que correspondeu ao início do controle do mercado exibidor brasileiro pelas empresas norte-americanas, que passaram a instalar seus escritórios comerciais com o objetivo de controlar o comércio de filmes no Brasil, domínio também exercido em escala mundial. Conforme Márcia Sousa (2013), em 1915 dois empresários norte-americanos – W. M. Alexander e J. P. Ryan – chegavam ao Rio de Janeiro com o objetivo de estruturar a presença da Fox Film em nosso mercado exibidor. O primeiro passo foi, naquele ano, a abertura de um escritório da empresa, com endereço

na Avenida Central, “no mesmo prédio do *Jornal do Brasil*” (Sousa, 2013, p. 90). Após a Fox, no final da década de 1910, chegaram a Paramount, First National, Metro Goldwyn Mayer e United Artists (Sousa, 2013, p. 90).

Vitoriosos ao final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os EUA ampliaram seu poder econômico em face das demais potências capitalistas e, no que diz respeito ao cinema, a expansão foi exercida pela presença cada vez mais intensa de seus filmes nas salas de exibição espalhadas pelos quatro cantos do mundo. O *Nascimento de uma nação* (1915), de David Griffith, teve grande responsabilidade nesse processo de uniformização estética, contribuindo de maneira decisiva para a homogeneização da linguagem cinematográfica e também a ascensão econômica e social do cinema como meio de comunicação de massas⁵.

É preciso ressaltar esse aspecto, pois se tratava de uma das possibilidades estéticas existentes⁶. Dentre os exemplos que podem ser evocados comentarei rapidamente o seriado *Les Vampires* (1915-1916), de Louis Feuillade. Os dez capítulos produzidos pela Gaumont trazem uma característica que desaparecerá dos filmes destinados ao grande público. Em uma cena do sétimo episódio, o ator, após acender a luz, olha em direção à câmera e compartilha conosco sua ansiedade

5 Com três horas de duração, permaneceu 44 semanas em cartaz em Nova York e foi o primeiro longa-metragem de ficção assistido pela Presidência da República na Casa Branca, sinal de que o cinema ganhava outro estatuto cultural e social, sendo reconhecido como portador de questões a serem discutidas pela sociedade. Tornou-se o centro dos debates da época, forçando a manifestação de diferentes grupos políticos. Sobre Griffith e seu cinema ver: Xavier (1984).

6 Flávia Cesarino Costa (1995) trata desse aspecto em relação ao primeiro cinema.

em relação ao que se encontra escondido atrás da cortina, ao fundo. Ao se dirigir à câmera, fica estabelecido o contato visual com o pressuposto público que assiste ao filme, quebrando assim a noção da quarta parede, tão cara à tradição que se instituirá como hegemônica nesses anos 1910.

Como sabemos, essa quarta parede, que corresponde ao local onde se situa a câmera, foi “erguida” a fim de criar a noção de que estamos diante de um mundo que possui vida e regras próprias. Atrizes e atores interpretam seus papéis como se ninguém não os observasse. Dessa maneira, nós, espectadores, estamos em uma posição confortável, assistindo a tudo o que se passa sem sermos incomodados, *voyeurs* privilegiados de uma ação que é observada como separada e distante de nós. No momento em que em um seriado policial o ator nos confronta, convidando-nos a participar de suas dúvidas e hesitações, ele rompe com uma regra que, dentre os gêneros cinematográficos, somente será desrespeitada pela comédia, onde esse olhar para a câmera é aceito, tendo em vista as suas convenções. No caso da cena aqui exibida, é de se notar também que o outro ator, o repórter/detetive Philippe Guerande, encarregado de prender o grupo criminoso Les Vampires, ignora a presença de um “outro lado” (Imagem 1). Os dois contracenam dentro de registros completamente diferentes (Imagem 2), o que é muito singular.

Temos o herói, de chapéu, mais próximo da convenção de um formato de atuação que se firmará como parâmetro naqueles anos; e seu auxiliar, Mazamette, que, de modo contrário, nos interpela em *performance* bem ao gosto do cinema dos primeiros tempos. Essa convivência de dois registros de atua-



ção dentro do mesmo plano é possível ainda em um período em que o cinema não estava conformado às bem-sucedidas fórmulas norte-americanas. Época em que a linguagem cinematográfica não era, portanto, padronizada⁷.

Se existe um movimento estético de padronização que tem como ponto de partida a instituição do cinema narrativo clássico, cabe ressaltar que não foi uniforme a sua recepção em diferentes contextos culturais. Trago como exemplo uma de suas principais

7 Cabe ressaltar que estamos diante de um processo, com idas e vindas até os anos 1910. Durante os anos do chamado período Biograph (1908-1913), Griffith realiza mais de 400 curtas-metragens, intenso momento de experimentação no qual a articulação dos elementos visuais com o intuito de contar uma história fez parte de um aprendizado. Ou seja, as soluções não estavam dadas: foram sendo construídas semana a semana, por meio de erros e de acertos nesse diálogo nem sempre tranquilo com o público e com os produtores (ver Xavier, 1984).

personagens: Charles Chaplin e sua *persona* cinematográfica de maior sucesso, Carlitos⁸. Os movimentos artísticos na Europa ligados às chamadas vanguardas históricas, como o futurismo, o construtivismo e o surrealismo, dentre outros, se interessaram pela comédia burlesca porque esse gênero, como diz Ismail Xavier, “com sua agitação, correria e perseguições”, trazia “consigo o movimento, o efeito de surpresa” que corroborava o “culto à velocidade e ao primitivismo, próprio às correntes modernistas” (Xavier, 1978, p. 28)⁹.

Sem a pretensão de esgotar as referências, dado que são inúmeras, evoco alguns dos artistas e escritores europeus contemporâneos a Chaplin que, ligados à vanguarda, reagiram ao seu cinema. Na revista *Dada*, número 4-5, de 15 de maio de 1919, em uma de suas páginas finais, disposto logo acima de “Leiam o Manifesto Dada 1918” e abaixo de um poema de Tristan Tzara, encontramos o “anúncio”: “Charlot Chaplin nos anunciou que

aderiu ao Movimento Dada” (*Dada*, 1918, p. 30)¹⁰. Elie Faure escreveu em 1921 que ele é “um poeta, um grande poeta, criador de mitos, de símbolos e ideias, parteiro de um mundo desconhecido” (apud Lawder, 1975, pp. 74-5). Por fim, é preciso registrar os desenhos feitos por Fernand Léger¹¹, que os retomará em um modelo de madeira (ver abaixo), material que será utilizado em seu filme experimental *Balé mecânico* (*Ballet mécanique*), de 1924¹².



Fernand Léger,
Charlot cubista,
1923

8 A personagem Carlitos surgiu no período Keystone, sendo lapidada ao longo de inúmeros filmes que Chaplin fez para essa empresa em 1914, e as produtoras Essanay Company (1915-16), Mutual Film Corporation (1916-17) e First National Exhibitors' Circuit (1918-23). São poucos anos entre a primeira vez em que vemos Carlitos em *Kid auto races at Venice* (1914), segundo trabalho seu na Keystone, até o longa-metragem *O garoto* (*The kid*, de 1921), ponto de amadurecimento desse processo. Para uma visão panorâmica de Chaplin, de seus filmes e estilo em cada companhia, dentre inúmeras referências, ver o catálogo da mostra dedicada à sua obra ocorrida na Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte (Araújo & Ciccarini, s. d., pp. 23-56).

9 Além da condenação dos melodramas e do “teatro filmado”, como eram denominados os filmes baseados em peças de autores consagrados que recorriam a atores de teatro renomados, um dos principais alvos da crítica modernista eram obras como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, vista como um caminho a ser evitado na tentativa de aproximação às artes visuais. Para Blaise Cendrars (1922, p. 351), em texto que expressava o ponto de vista de muitos, o filme não poderia ser considerado cinema porque era “teatral” e “todos os efeitos [foram] obtidos pelo auxílio de meios pertencentes à pintura, música, literatura”.

10 Esta e outras revistas históricas das vanguardas artísticas (1848-1923) estão disponíveis no Blue Mountain Project. Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, supervisionado pela Princeton University. Disponível em: <http://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/index.html>. Acesso em: 15/10/17.

11 Dois deles foram publicados em “Two drawings of Charlie Chaplin” na revista *Broom. An international magazine of the arts published by Americans in Italy*, vol. 1, n. 3, January, 1922, pp. 232-3. Disponível em: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaap192201-01.2.18.1&e=-----en-20--1--txt-txIN----->. Acesso em: 15/10/17.

12 Yuri Tsvivan (2014) ressalta a importância desses desenhos de Léger na divulgação de Chaplin entre os artistas ligados à vanguarda na Alemanha e principalmente na ex-União Soviética, antes mesmo da exibição de seus filmes por lá. Eisenstein era um de seus admiradores e escreveu sobre *O garoto* em 1945 (Eisenstein; Bleiman; Kosintsev, 1973, pp. 111-33). Na reconstituição de seu apartamento no Museu de Cinema (Musey Kino) de Moscou, uma imagem de Carlitos se encontra pendurada na parede.

No Brasil, Mário de Andrade em 1922 publicou uma crítica sobre *O garoto* e o comediante na *Klaxon*¹³. A paixão pelo criador de Carlitos levou Octávio de Farias, Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Mello e Almir Castro, intelectuais cariocas, a homenagear com o seu nome o primeiro cineclubista criado no Brasil. Trata-se do Chaplin Club, fundado no Rio de Janeiro em 1928, ponto de virada na reflexão aqui feita sobre o estatuto do cinema como dimensão artística e cultural. *Limite* (1931), de Mário Peixoto, é a obra que os críticos viam como a síntese do que deveria ser valorizado no cinema. Não à toa, em uma cena que se passa no interior de um cinema, o filme visto é *The adventurer* (1917), de Chaplin.

Afora a dimensão estética, há outros aspectos que podem ser levantados em relação ao trânsito cultural promovido pelo cinema. Igor Pontes (2016), por exemplo, mapeou a exibição dos filmes de Chaplin no Rio de Janeiro entre 1914 a 1922. Interessa reter, para efeito deste artigo, os inúmeros imitadores de Carlitos pelos teatros cariocas, fenômeno que, como se sabe, era mundial. Nos Estados Unidos, devido à ampla popularidade do comediante, já em 1915, Peter Decherney (apud Pontes, 2016, p. 61) informa que “mais de 30 teatros da cidade de Nova York patrocinaram concursos de imitadores de Chaplin”. Surgiram também os que faziam da imitação atividade profissional, procurando seguir carreira solo, aproveitando-se da fama da personagem do vagabundo para também lucrarem.

Como historia Igor Pontes (2016, pp. 70-86), um dos mais conhecidos a circular pelo Brasil foi o ator argentino Héctor Quintanilla, que iniciou sua carreira como imitador de Chaplin em Barcelona, interpretando o conhecido comediante com o nome de Cardo, que todo mundo sabia ser o Carlitos da Studio Film¹⁴. Depois de 19 filmes lançados entre 1915 e 1916, o ator, por motivos desconhecidos, muda-se para Lisboa, onde se apresenta em teatros e tem a sua *performance* gravada em película. Em um percurso que era o de muitos artistas neste período, Quintanilla/Cardo leva seu espetáculo a Buenos Aires e Montevidéu para chegar, em 1917, à cidade do Rio de Janeiro, onde permanece até meados de 1918, desaparecendo depois da história do teatro e do cinema.

Para além do circuito de filmes e *sketches* de teatro, Carlitos inspirou inúmeras fantasias em bailes de carnaval nos anos 1910 (Pontes, 2016, pp. 65-9). Essa presença indica a incorporação cultural do cinema norte-americano, elemento que se tornará cada vez mais disseminado, notado e, por vezes, criticado. Tal disseminação se fez por intermédio do *star system*, do qual Charles Chaplin é um de seus maiores expoentes. Eixo importante na constituição de imaginários que atravessaram o século XX, a difusão de valores associados ao culto das estrelas de cinema foi formulada e propagada pelos departamentos de *marketing* associados às grandes produtoras. Parte estratégica na divulgação desse imaginário foram as revistas de fãs. Uma das mais importantes foi *Photoplay*, criada em Chi-

13 Como diz o escritor, “Charlie é o professor do século 20. *Klaxon* desfolha louros sobre o homem que lhe dá tão eterna e tão nova lição” (Andrade, 2010, p. 10).

14 Apesar do nome, trata-se de uma produtora de origem barcelonesa (Pontes, 2016, p. 70).

cago em 1911. A partir de 1915 abandonou o formato dedicado aos pequenos contos que remetiam às histórias dos filmes para se dedicar aos “astros”, sua vida amorosa, suas preferências de consumo e seus “pensamentos”, início de um jornalismo dedicado às “celebridades” ainda presente nos dias de hoje, como se sabe.

No Brasil, a revista que seguiu os passos da publicação norte-americana foi *Cinearte*, editada entre 1926 e 1942¹⁵. Tomando os gêneros ficcionais norte-americanos como modelo, a revista assumiu a ideia do cinema como índice de progresso, mas expressou quase sempre sua frustração diante de filmes produzidos em condições materiais precárias¹⁶, que estavam longe de compor a imagem desejada como traço de distinção e de orgulho nacional. Observava o teor das histórias narradas e as personagens, bem como a composição das cenas em estúdio ou em eventuais locações, a partir de um critério eivado de preconceitos, de um elitismo inconformado com um cinema que apresentava uma imagem difícil de assimilar, não por força dessa fragilidade material acima apontada, mas porque exposição involuntária de nossos problemas sociais ou daquilo que se considerava atrasado, rural ou anti-higiênico¹⁷.

15 Ela pode ser acessada em: <http://hemerotecadigital.bn.br>. Sobre sua ideologia ver: Gomes (1974) e Xavier (1978).

16 Dado o fato que o cinema nunca se organizou como uma indústria no Brasil, essa fragilidade era latente nos chamados aspectos técnicos, como o cenário, as vestimentas, o equipamento necessário para a filmagem, iluminação e captação do som, cada vez mais sofisticados e caros, sem contar o filme virgem, sempre importado e, por isso, disponível em uma quantidade muito menor do que as necessidades de filmagem requeriam.

17 Sobre o assunto ver: Morettin & Xavier (2015).

Mesmo assim, *Cinearte* liderou o esforço de reconhecimento da realidade de um cinema brasileiro – no sentido de uma constelação de filmes que dialogam entre si, ou, pelo menos, chegam a ser vistos por uma audiência seleta (a crítica) que pode compará-los. Também esteve à frente de campanhas em favor do cinema brasileiro, grosso modo, dentro dos parâmetros estéticos da imitação do modelo hegemônico, tal como descrito acima, numa mescla de encorajamento e, na maioria dos casos, de avaliação negativa dos filmes comentados. Essa atenção militante, entendida como forma de promoção de uma cinefilia destinada a apoiar o desenvolvimento de um cinema nacional, não se traduzia numa discussão mais aprofundada sobre as condições de produção e sobre formas de confronto com o cinema dominante no mercado, detentor do padrão de qualidade e de valores sociais que a crítica aconselhava a adotar para caminhar em direção ao progresso.

A revista, junto com outras revistas de fãs, como *Cena Muda*, contribuiu para consolidar a presença cultural do cinema norte-americano, presença que se intensificou nos anos 1930, com a chegada do cinema sonoro e maior difusão das músicas pelas rádios, mas principalmente pelos filmes musicais. Não à toa, havia a percepção de que o Brasil havia se “americanizado”. O *american way of life* se tornou um parâmetro que se consolidou na percepção de que existiam modelos de consumo e bem-estar vinculados à identidade nacional.

Octávio Mendes, em artigo de 1932, ao discorrer sobre essa questão, pontua a importância da construção simbólica trazida pelas imagens em movimento para a

consolidação de determinadas representações¹⁸. Para ele,

“A gente sente o mal-aspecto de um batalhão em marcha, quando há desigualdades de altura. Sem querer a gente pensa num corpo do exército americano que a gente viu em filme. Homens grandes. Fortes. Todos quase da mesma altura. Mas ninguém se lembra de espreitar os marujos de qualquer navio de guerra americano que passa pelo nosso porto. Há baixos e altos. São iguais a todos! O Cinema é que dá essa poderosa impressão que tanto beneficia um país! Pode-se dizer sem susto, mesmo que o Cinema Americano teve o poder de fazer os Estados Unidos o primeiro país do mundo” (*Cinearte*, 1932, p. 7).

A crítica de Mendes, ao valorizar o papel da propaganda, parece não dimensionar a efetiva distância entre a situação econômica de um país e a sua representação cinematográfica. Invertendo a ordem dos produtos posta pelo autor, afirmamos que o fato de os Estados Unidos serem “o primeiro país do mundo” fornece condições para que os seus filmes representem este dado, e não o contrário. Nesse caso, como também no de outras cinematografias, a expressão dessa primazia por meio do cinema se manifesta pelo domínio de um método refinado de narração e pela própria ideia de cinema-espetáculo que mobiliza recursos técnicos afirmadores dessa superioridade, constituindo o trabalho de David Griffith uma boa lição a ser seguida, como vimos.

Um outro momento de contato e intercâmbio transatlântico se vincula à circulação das teorias e da crítica formuladas na França sobre o cinema e os diálogos estabelecidos com o pensamento cinematográfico aqui produzido. Ismail Xavier (1978) historia os conceitos elaborados pelas chamadas vanguardas históricas nos anos 1910 e 1920 em Paris e a sua apropriação no Brasil pelos modernistas de 1922, bem como a sua retomada e diluição em *Cinearte*. Um exemplo dessa diluição é o emprego do conceito de fotogenia, “valor essencial” do cinema (Xavier, 1978, p. 94) para teóricos como Louis Delluc, Léon Moussinac e Jean Epstein, dentre outros. Na revista, a fotogenia é trabalhada como “conceito epidérmico de beleza, associado a luxo, higiene e juventude” (Xavier, 1978, p. 179). *Cinearte* sinalizou, desse modo, que os modelos de comportamento são outros, tendo como ponto de partida o cinema americano e o seu *american way of life*.

Ismail Xavier contextualiza também a formação dos cineclubes nesses anos 1920, espaços dedicados ao culto do cinema-arte, que terá reverberação aqui com a criação do Chaplin Club. Trata-se da origem da cinefilia, que será cultivada na França e que também encontrou em nosso país repercussão. A geração da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950, capitaneada por André Bazin, deu continuidade a essa tradição¹⁹. Bazin esteve em São Paulo em virtude das comemorações do quarto centenário da cidade, em 1954, convidado por Paulo Emílio Salles Gomes, então envolvido com a consolidação da Cinemateca Brasileira. O fundador

18 Tratei desta questão em: Morettin (2013).

19 Ismail Xavier (2011) trabalhou essa repercussão do pensamento do crítico no Brasil.

da Cinemateca Brasileira deve ser evocado aqui como um dos mediadores importantes dentro desse processo. Durante uma de suas estadias na França, escreveu nos anos 1950 estudo pioneiro sobre Jean Vigo²⁰. Ao mesmo tempo estabeleceu relação institucional com a Cinémathèque Française, por intermédio de Henri Langlois, e com a Fédération Internationale des Archives des Films (Fiaf), fundada em Paris em 1938. Paulo Emílio filiou a Cinemateca Brasileira à Fiaf, sendo durante anos o responsável no Brasil pela correspondência com a associação²¹.

Principalmente a partir dos anos 1960, o sentido dessa relação cultural entre os países transatlânticos ganha outra direção. Glauber Rocha, diretor de *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em transe* (1967), se tornou um dos paradigmas do cinema moderno. Com seus filmes, textos, manifestos e participação em festivais, dentre os quais o de Cannes, figurou naquele período como ponto incontornável para quem se preocupava com as relações entre estética e política²². Mateus Araujo (no prelo), em texto a ser publicado na plataforma do projeto Transatlantic Cultures, esmiúça a importância de Glauber dentro desta perspectiva. Para o autor, a dimensão transatlântica de seu “projeto estético” pode ser considerada em três vetores, “que guardam estreita relação em seu trabalho”. O primeiro deles reside no “plano biográfico-factual, da sua experiência de artista nômade trabalhando em

vários países”, como Cuba, França e Congo-Brazzaville. O segundo, relativo ao “universo dramaturgicamente e narrativo de seus filmes, que promove de modo crescente a articulação de elementos transatlânticos”, sendo o diálogo produtivo com a obra de Frantz Fanon um dos elementos norteadores do manifesto *Estética da fome*, de 1965. Por fim, “os esquemas iconográficos do seu cinema, que mobilizam de modo muito sugestivo a imagem do próprio Oceano Atlântico, visto ora do Brasil, ora do outro lado (África, Europa), para circunscrever um imaginário propriamente transatlântico”²³.

O engajamento estético na transformação política da sociedade foi característica muito marcante dos cinemas novos latino-americanos daquele período. É um exemplo nesse sentido o emblemático documentário *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, que trata, em contexto marcado pela ditadura militar, do legado popular do peronismo. O objetivo militante da obra é a revolução libertadora da dependência econômica, política e ideológica não apenas da Argentina, mas de toda a América Latina. Ignacio Del Valle Dávila (2015, p. 145) pontua que o filme conseguiu “inverter o tradicional fluxo norte-sul que havia caracterizado a lógica das trocas [culturais] entre o continente sul-americano e a Europa”.

Nesse movimento de inversão, os filmes de Solanas, Getino e Glauber tiveram a companhia também dos realizados pelo documentarista cubano Santiago Alvarez. Cuba,

20 Esse livro foi publicado primeiro em francês pela Editora Seuil, em 1957. Para uma análise do impacto de sua análise, a primeira aprofundada sobre Vigo na França, ver: Mendes (2007).

21 Sobre essa relação ver: Correa (2010).

22 Nesse sentido ver: Figueroa (2004).

23 Outro cineasta valioso por sua atuação tricontinental é Ruy Guerra, que atuou no Brasil, Moçambique e França. O cineasta é tema de um verbete escrito por Vavy Pacheco Borges para o projeto Transatlantic Cultures (no prelo).

aliás, após a Revolução de 1959, foi centro irradiador de políticas e práticas que se espalharam pelos diversos lados do Atlântico. Tendo como abrigo a Casa de las Américas e o Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos, nos anos 1960 e 1970, cineastas como Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Miguel Littín, Ruy Guerra, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Cesare Zavattini, Theodor Christensen, Agnès Varda, Chris Marker²⁴, Joris Ivens, Roman Karmen, Mijail Kalatozov, dentre outros, “visitaram, filmaram e em alguns casos, trabalharam oficialmente por meses ou mesmo anos” (Villaça, no prelo). Como afirma Mariana Villaça, “não seria exagero afirmar que Havana foi [...] um espaço privilegiado de sociabilidade de artistas e intelectuais do mundo todo” (Villaça, no prelo).

Feito o percurso relativo às possibilidades trazidas pela adoção de uma perspectiva transatlântica para pensar a história cultural do cinema, gostaria de me deter em um estudo de caso, a saber, as exposições universais e a participação do novo meio de comunicação nesses eventos.

AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS E O CINEMA: PERSPECTIVAS TRANSATLÂNTICAS

A intenção principal das exposições universais foi, desde 1851, ano em que a primeira foi realizada em Londres, celebrar

o capitalismo por meio do avanço científico e das novas máquinas, sendo a cultura espaço privilegiado de afirmação “civilizatória”, traço que procurava diferenciar os países europeus e os Estados Unidos dos que se encontravam sob o seu domínio nas chamadas áreas de influência, colônias e protetorados espalhados pela América Latina, África e Ásia²⁵. O momento é o da expansão imperialista e, portanto, da luta entre as grandes potências capitalistas pela hegemonia mundial. Do ponto de vista simbólico, a disposição e os diferentes pavilhões dispostos no espaço reservado à feira mundial já representavam essa disputa. Um dos “confrontos arquiteturas” mais conhecidos foi o ocorrido na Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (1937), em Paris. Em evento dedicado à “paz”, dois pavilhões foram posicionados um em frente ao outro: de um lado, o da União Soviética; de outro, o nazista, concebido por Albert Speer²⁶. Após ter visto a maquete do que seria o futuro pavilhão soviético e sabendo de sua localização, o arquiteto de Hitler concebeu uma fortaleza, a fim de conter o que entendia ser um assalto. A guerra, iminente, já estava posta em cena.

Nessa perspectiva, em que se encontravam em comunhão o confronto, a busca de supremacia e a afirmação de valores ligados à cultura nacional, o cinema se inseriu nas exposições universais. O novo meio de comunicação, invenção do final do século

24 Chris Marker e a dimensão transatlântica de sua obra são objeto de outro verbete do projeto Transatlantic Cultures, de autoria de Carolina Amaral de Aguiar e intitulado *As viagens transatlânticas de Chris Marker* (no prelo).

25 Recupero neste tópico os elementos que historiei em: Morettin (2011).

26 Discuti as questões relativas à participação do cinema nesta exposição em: Morettin (2013). A imagem em que vemos os dois pavilhões frente a frente se encontra no referido artigo, mas é facilmente localizável na internet.

XIX, fez parte de um espetáculo idealizado para ser consumido visualmente pelos cidadãos das grandes cidades, corroborando o discurso dedicado a louvar a modernidade e a tecnologia.

Uma das primeiras exposições universais em que o cinema teve destaque foi a Exposition Universelle de 1900, realizada em Paris. Nela, as perspectivas acima referidas já eram mobilizadas. Os EUA, por exemplo, organizaram em seus pavilhões sessões cinematográficas a fim de mostrar aspectos considerados positivos de sua sociedade. Já a França procurou reafirmar seu pioneirismo cinematográfico organizando exibições públicas em Paris, embate que cedo se instituiu acerca da paternidade da invenção e que também revela, desde o início do século, a luta pela supremacia cultural nesse campo²⁷. Se os pequenos filmes não se diferenciavam de maneira característica da produção norte-americana, a alternativa foi também “arquitetural”, em consonância com o *display* expositivo. Com apoio da comissão organizadora, um cinematógrafo gigante foi erguido pelos Irmãos Lumière. Pela tela circular de 18 metros de altura por 21 metros de largura passaram cerca de 150 filmes de curta duração em mais de 300 sessões para um público estimado em 1 milhão e 400 mil espectadores (Morettin, 2011).

Também nessa exposição tivemos a presença de cinegrafistas estrangeiros, como James White, da Edison Company, que rea-

lizou pelo menos 16 filmes. São filmes em sua grande maioria de um ou dois minutos, no máximo. Predominam as panorâmicas e *travellings*, que têm o objetivo de mostrar aspectos da exposição e de, ao mesmo tempo, emular para o espectador a sensação de estar no evento. O interesse, portanto, expresso pelos movimentos de câmera reside “não apenas (n)a paisagem que se vê, mas também (n)o aparato que pode reproduzi-la com tanta precisão” (Costa, 1995, p. 157). Posicionando a câmera em um elevador, como vemos nos pequenos filmes que nos “transportam” para o alto da Torre Eiffel²⁸, ou girando-a mais de 180° em torno de seu eixo²⁹, cria-se a ilusão de movimento, pois as imagens projetadas podem ser vistas como expressão do ponto de vista de um possível passageiro daquele meio de transporte ou da situação evocada. Buscava-se a sensação do “estar lá” e do provocar fisicamente o corpo e o olhar, procedimento muito comum no primeiro cinema (Costa, 1995, pp. 101-5). Em *Panorama of the Paris Exposition, from the Seine* (Edison Company, 1900), a câmera está situada na proa de uma embarcação que se desloca pelo Rio Sena e nos mostra, a partir do ponto de vista de um dos tripulantes, os diferentes pavilhões. Dessa mesma exposição, temos o registro da experiência de andar na “passarela móvel”, uma das grandes atrações da feira. O registro está no filme *Panorama from the Moving Boardwalk* (Edison, 1900), que consiste em um grande *travelling* feito

27 Um dos momentos em que essa reivindicação ganhou contornos nacionalistas bem marcantes ocorreu durante a Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, realizada em Paris em 1925. Nesse evento, afirmava-se a primazia da França. Como diziam os autores do relatório oficial da exposição, Fernand David e Paul Léon (apud Morettin, 2015, p. 53), “o cinema é uma descoberta francesa”.

28 *Scene from the elevator ascending Eiffel Tower*, Edison Company, 1900. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694299>. Acesso em: 14/10/2019.

29 Um exemplo é *Esplanade Invalides*, Edison Company, 1900. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694196/>. Acesso em: 14/10/2019.

a partir da passarela, mostrando as pessoas subindo e descendo da esteira rolante, tendo como paisagem a cidade de Paris ao fundo e, em particular, as construções erigidas em razão do evento³⁰.

Para além do prazer momentâneo que esses filmes poderiam provocar no público, há claramente o convite, pelas imagens, à fruição do espetáculo para os que não tinham recursos para viajar. O contato com a produção da Edison Company lhes permitiria, em alguma medida, “visitarem” a exposição. Por outro lado, os registros cinematográficos poderiam complementar os guias turísticos, como *Harper’s Guide to Paris and the Exposition of 1900* (Huhtamo, 2013), destinados aos norte-americanos interessados em visitar Paris.

Esses intercâmbios transatlânticos entre o cinema e as exposições universais têm no ano de 1915 seu encontro mais conhecido. *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, foi importado em 1914 para o mercado norte-americano, tendo sido comparado com *Nascimento*, à época de seu lançamento pelos críticos³¹. O impacto do filme histórico italiano sobre Griffith foi enorme, como se sabe. Na mesma época, o diretor visitou a Panama-Pacific International Exposition (São Francisco, 1915)³². Em entrevista concedida

à época, o diretor manifestou seu encantamento e expressou sua vontade de contribuir para perpetuar a grandiosidade da exposição com “um filme dramático que marcará outro salto tão grande quanto aquele proporcionado pelo *Nascimento de uma nação*” (apud Rydell, 1984, p. 231).

De acordo com Mirian Hansen (1991, p. 237), a exposição também encorajou o diretor “a tirar vantagem do orientalismo em voga” e “estimular a ambição de Griffith para um set babilônico – em termos de tamanho, grandiosidade e exequibilidade – muito além do escopo de qualquer outro filme, incluindo *Cabiria*”.

Griffith reexaminou, assim, o projeto que sucederia a *Nascimento de uma nação*. Resolveu, então, ampliar o alcance de sua próxima obra, conferindo-lhe feição monumental, superprodução de caráter histórico manifesto nos cenários grandiosos e figurinos luxuosos, na multidão de figurantes e na dimensão épica enxergada nos acontecimentos representados. A ambição se materializou do ponto estético a partir do recurso, inédito, de contar quatro histórias paralelas unidas pelo tema da incompreensão no filme que ficou conhecido como *Intolerância* (1916) (Xavier, 1999). A intenção de Griffith com o seu épico cinematográfico foi a de proporcionar ao público uma experiência que pretendia ser mais abrangente, arrebatadora e sensacional do que as grandes feiras internacionais.

É significativa, portanto, a convergência entre tal espaço de celebração e o cinema-espetáculo. Ao se consolidar como meio de comunicação de massa, o cinema passou a ser utilizado cada vez mais como “vitrine” em que a nação projeta, diante de si e dos outros, as virtudes nacionais a serem

30 Erkki Huhtamo (2013) se dedicou ao estudo desse dispositivo e de sua relação com a cultura visual instituída pela exposição de 1900.

31 Retomo aqui as discussões feitas em: Morettin (2011).

32 A partir desta exposição e da Panama-California Exposition, ocorrida em San Diego entre 1915 e 1916, o cinema se integrou de forma definitiva à *world fair* e sua cultura. Em diferentes estandes, foi pensado pelas comissões organizadoras como elemento a ser empregado a fim de divulgar os eventos e contribuir para a consolidação do repertório simbólico mobilizado em cada exposição (Morettin, 2011).

celebradas em um cenário marcado pelo imperialismo. Foi vontade manifesta dos países com uma indústria cinematográfica estruturada que determinados filmes fossem vistos como expressão do orgulho nacional, dada a condensação de pujança econômica, avanço técnico, talento artístico e competência administrativa em obras como as de Griffith, Pastrone e outros. Nas primeiras décadas do século XX, ainda mais do que hoje, a competência técnica e discursiva (em termos do domínio de procedimentos narrativos cinematográficos específicos) significava progresso nacional e superioridade numa competição que transferia para a nova arte o papel desempenhado eminentemente pelas exposições universais ao longo do século XIX. Como os pavilhões nacionais, como as máquinas de última geração, o novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia projetou-se nas telas para assumir a dimensão de monumento, espécie de alegoria nacional antes mesmo do conteúdo de experiência humana focalizado por suas representações.

Nesse sentido, a dinâmica de participação cinematográfica de cada país nas exposições universais reproduz as disputas hegemônicas indicadas na primeira parte deste artigo. Tendo em vista o contexto, países como o Brasil, que tinham os seus mercados ocupados pelos filmes vindos do exterior e sem uma indústria cinematográfica constituída, participavam de forma marginal nesses eventos.

A situação não se modifica de forma importante em exposições promovidas por países que não integram esse pequeno cortejo. Analisarei, para concluir o percurso, a presença do cinema na Exposição Internacional do Centenário da Independência

do Brasil, realizada entre 1922 e 1923 no Rio de Janeiro³³. Naquela festividade que representou a retomada das *worlds fairs*, sendo a primeira após a Primeira Guerra Mundial, participaram Argentina, Bélgica, Chile, Dinamarca, Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Holanda, Itália, Japão, México, Noruega, Portugal, Suécia e Tchecoslováquia.

Para os EUA, o evento era estratégico dentro de sua política externa para a região³⁴, tendo o cinema também lugar de destaque. O responsável pelas ações norte-americanas na exposição, David Collier, proferiu o discurso de inauguração do pavilhão americano em um de seus espaços mais valorizados: a sala de cinema³⁵. Trecho de sua fala reproduzida pelos jornais da época ressalta esta ligação entre diplomacia cultural e o já consolidado meio de comunicação:

“Neste pavilhão que hoje se inaugura vamos exhibir a magia das ciências modernas com a tela cinematográfica, àqueles que se acharem interessados em conhecer as diversas fases das atividades do nosso Governo, das nossas grandes indústrias e dos nossos empreendimentos nacionais” (*O Centenário*, 1922, p. 3).

Do ponto de vista de sua organização e estrutura, a exposição dedicada ao centenário

33 Abordei a presença do cinema nessa exposição em: Morettin (2011a).

34 De acordo com Thais Sant’Ana (2008, p. 104), “o Congresso norte-americano destinou um milhão de dólares para a comemoração brasileira; foi o maior investimento feito pelos Estados Unidos em uma exposição até então”.

35 Além da sala no interior de seu pavilhão, foi construído um cinema ao ar livre (Morettin, 2006, p. 194).

rio da Independência guardava nítida relação com a tendência mundial aqui apontada³⁶. O dado novo, em relação ao cinema, diz respeito ao expressivo apoio do Estado brasileiro, até então inédito, à produção de documentários. As medidas de isenção da taxa de importação de negativos para os filmes encomendados para o evento indicavam a consciência de que as disparidades existentes entre a cinematografia nacional e estrangeira eram muitas. Tendo em vista a precariedade de nosso cinema e a inexistência de produtoras consolidadas, não tivemos filmes de ficção produzidos para corroborar o discurso da pretendida grandiosidade e modernidade. Restaram somente os documentários, muitos destes de caráter institucional, de propaganda de empresas as mais variadas, revestindo de um caráter oficial as imagens em movimento silenciosas que por aqui circularam.

O apoio não era dado sem contrapartida. Exigia-se que os cinegrafistas se comprometessem a filmar os temas sugeridos pela comissão organizadora, muitas vezes um roteiro dedicado a demonstrar todas as etapas de preparação de um determinado produto agrícola, como era o caso do café, estratégico, então, para nossa economia. O filme, antes de ser exibido, era recebido pela comissão organizadora, que averiguava sua qualidade, entendida qualidade como nitidez e clareza na exposição do tema (Morettin, 2011a). As tentativas de controle também

indicavam a falta de coesão e autonomia do setor. Suspeitava-se, antes de tudo, que os cinegrafistas nacionais não conseguissem traduzir em imagens a grandeza exposta por meio dos imensos pavilhões e dos produtos que lotavam as seções de cada palácio. Ao mesmo tempo, um filme como *No país das Amazonas* (1922), de Silvino Santos, realizado sem esse controle e atenção, apontava para as potencialidades não do Brasil grandioso idealizado, mas de um cinema que poderia ter contribuído de maneira mais contundente para a cultura da época caso essas experiências tivessem solução de continuidade, como ocorreu na França e em outros países.

Outra particularidade dessa exposição, e muito provavelmente de exposições desse tipo, de alcance regional, era a forte presença de países latino-americanos, em especial México e Argentina. Trata-se de um momento importante para tecer novos laços diplomáticos e estabelecer novos parâmetros na pretendida liderança de cada país no continente.

México e Brasil, naquele período, “se reaproximam diplomaticamente depois de uma década de divergências, com a elevação das respectivas legações ao *status* de embaixadas” (Barbosa, 2012, p. 266). Para chefiar a delegação enviada ao Rio de Janeiro, o presidente Álvaro Obregón (1920-24) indicou José Vasconcelos³⁷ e o general Manuel Pérez Treviño. De acordo com Carlos Alberto Barbosa, importantes intelectuais participaram dessa comitiva,

36 O prefeito Carlos Sampaio ressalta, em um dos discursos feitos em setembro de 1922 em virtude da abertura do evento, que o objetivo da exposição era “demonstrar ao mundo civilizado que o nosso progresso é real, que a nossa cultura não é inferior à das outras nações” (apud Sant’Ana, 2008, p. 101).

37 Segundo Barbosa (2012, p. 268), “Vasconcelos realiza conferências, viaja pelo país e tem oportunidade de tomar notas para seu livro *La raza cósmica* publicado em 1925”.

como Carlos Pellicer, Julio Torri e Pedro Henríquez Ureña, indicativo do peso dado pelo governo mexicano ao evento. No pavilhão mexicano, em estilo colonial barroco e decorado com murais³⁸, apresentações musicais, as fotografias de Guillermo Kahlo, pai de Frida, exposições cinematográficas, sobre as quais há pouca notícia, completam a intervenção cultural promovida em solo brasileiro.

Já sobre a presença cinematográfica da Argentina na exposição da Independência há um pouco mais de informações. A comissão argentina traz para o Brasil dezenas de documentários para serem exibidos em seu cinema, “que muito agrada aos seus visitantes, pelo gosto que foi decorado” (“As comemorações do Centenário”, 1922, p. 7).

Muito provavelmente esses filmes foram exibidos em outros pavilhões. Em prática muito indicativa do lugar que o cinema ocupava nessas relações entre os países, Collier, em homenagem a ser feita no pavilhão dos EUA à celebração da independência argentina, “está preparando um magnífico programa, do qual constará a exibição de diversos filmes sobre a Argentina” (*Exposição Internacional*, 1923, p. 8).

Por serem documentários de caráter institucional produzidos com o intuito, muitas vezes, de acompanhar a exposição, como catálogo visual dos produtos mostrados e/ou relatório oficial sobre as políticas ado-

tadas³⁹, poucas eram as probabilidades de esses filmes quebrarem a hegemonia do cinema norte-americano ou introduzirem novas relações cinematográficas a partir das imagens produzidas por cada país.

É curioso, nesse sentido, que *The three musketeers* (1921), dirigido por Fred Niblo e estrelado por Douglas Fairbanks, tenha sido escolhido para dar início às atividades cinematográficas no pavilhão dos EUA. Esse filme de ficção não carrega aparentemente nenhuma finalidade educativa, salvo a de mostrar a eterna luta do bem contra o mal, como apregoavam os produtores cinematográficos aos setores da sociedade já preocupados com o efeito que o cinema tinha na formação moral dos indivíduos. Também se distanciava dos documentários que acompanhavam os diversos *stands* dos pavilhões dedicados à indústria ou ao trabalho. Ao que tudo indica, sua presença já reflete em si a vocação desses filmes de assumirem o papel de representantes da modernidade pretendida pela sociedade que os produziu.

Nos espaços de poder que constituíam as exposições universais, os conflitos se configuravam de diferentes maneiras, participando o cinema de uma de suas frentes. Em perspectiva transatlântica, essa experiência foi rica para a compreensão das possíveis trocas e influências, sempre marcadas pelas disputas econômicas e estéticas.

38 Sant’Ana (2008, p. 86) afirma que o pavilhão “repetia as formas da Secretaria de Educação Pública mexicana então em construção”. A autora analisa os diferentes projetos arquiteturais de cada pavilhão.

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

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, R. "Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano", in L. Charney; V. R. Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 258-312.
- AGUIAR, C. A. de. "As viagens transatlânticas de Chris Marker", in projeto Transatlantic Cultures (no prelo).
- ANDRADE, M. de. *No cinema*. Org. de Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010.
- ARAÚJO, M. "Glauber transatlântico", in projeto Transatlantic Cultures (no prelo).
- ARAÚJO, M.; CICCARINI, R. *Catálogo Mostra Chaplin*. Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, s. d.
- "AS COMEMORAÇÕES do Centenário. O pavilhão da Argentina", in *Jornal do Brasil*. 24 de dezembro de 1922, p. 7.
- BARBOSA, C. A. "Entre o pavilhão mexicano e o cine azteca: cultura visual e formação de identidade no Brasil e México na primeira metade do século XX", in *Dimensões*, vol. 29, 2012, pp. 262-80.
- BORGES, V. P. "Ruy Guerra, o 'cineasta viajante'", in projeto Transatlantic Cultures (no prelo).
- CARVALHO, D. C. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2014.
- CENDRARS, B. "The cabinet of doctor Caligari", in *Broom: An International Magazine of the Arts*, v. 2, n. 4, July 1922, p. 35.
- CORREA JR., F. *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo, Editora da Unesp, 2010.
- COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo, Scritta, 1995.
- DEL VALLE DÁVILA, I. *Le nouveau cinéma latino-américain*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- EISENSTEIN, S.; BLEIMAN, M.; KOSINTEV, G. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- "EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL. Comemoração da Independência da Argentina", in *Jornal do Brasil*, 19 de maio de 1923, p. 8.
- FIGUEROA, A. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, Papyrus, 2004.
- GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva/USP, 1974.
- HANSEN, M. *Babel & Babylon. Spectatorship in american silent film*. Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- HUHTAMO, E. "(Un)walking at the Fair: about mobile visualities at the Paris Universal Exposition of 1900", in *Journal of Visual Culture*, v. 12, n. 61, 2013.
- LAWDER, S. *The cubist cinema*. New York, New York University Press, 1975.
- MENDES, A. *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes (1935-1952)*". Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2007.
- MENDES, O. "Cinema brasileiro", in *Cinearte*, v. VII, n. 315, 9 de março de 1932, p. 7.

- MORAES, J. L. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2014.
- MORETTIN, E. "A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925", in *Galáxia*, n. 30. São Paulo, 2015, pp. 48-59.
- _____. "As exposições universais e o cinema: história e cultura", in *Revista Brasileira de História*, vol. 31, n. 61. São Paulo, 2011, pp. 231-49.
- _____. "Cinema e Estado no Brasil. A Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923", in *Novos Estudos Cebrap*, n. 89, março/2011a, pp. 137-48.
- _____. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo, Alameda, 2013.
- _____. "O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil", in *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13. Uberlândia, julho-dezembro/2006, pp. 189-201.
- _____. "Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937", in *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, ago./2013, pp. 73-93.
- MORETTIN, E.; XAVIER, I. "La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique: du cinéma muet aux années 1970", in *1895. Revue d'Histoire du Cinéma*, n. 77. Paris, hiver 2015, pp. 9-31.
- O CENTENÁRIO. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1922, p. 3.
- RYDELL, R. *All the world's a fair: visions of empire at American international expositions, 1876-1916*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- SANT'ANA, T. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2008.
- SOUSA, M. C. da S. "Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro". Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2013.
- SOUZA, J. I. de M. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo, Senac, 2004.
- TSIVIAN, Y. "Charlie Chaplin and his shadows: on laws of fortuity in Art", in *Critical Inquiry*, v. 40, issue 3, Spring 2014, pp. 71-84.
- VILLAÇA, M. "ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos)", in projeto Transatlantic Cultures (no prelo).
- XAVIER, I. "Bazin in Brazil: a welcome visitor", in D. Andrew; H. Joubert-Laurencin (orgs.). *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. New York, Oxford University Press, 2011, pp. 308-15.
- _____. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. "De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani", in *Estudos de Cinema*, n. 2, 1999, pp. 125-52.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.