



Um apóstolo do modernismo na Exposição Internacional do Centenário: Armando Pamplona e a Independência Film¹



Eduardo Victorio Morettin²

1. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, ocorrido na Universidade Federal de Juiz de Fora em junho de 2012.

2. Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É um dos organizadores de *História e cinema* (2ª ed., SP, Alameda Editorial, 2011) e *História e documentário* (RJ, Ed. FGV, 2012). Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: eduardomorettin@usp.br



Resumo

O objetivo deste paper é traçar a trajetória de Armando Pamplona na Exposição Internacional do Centenário da Independência Brasileira, em 1922, a partir da análise da participação de sua produtora, a Independência Film, e de seus filmes. Pretendemos avaliar as relações entre cinema e Estado neste período, tomando Pamplona — denominado ‘apóstolo do modernismo’ por Menotti del Picchia — como estudo de caso.

Palavras-chave

cinema e história, história do cinema brasileiro, Exposições Universais.

Abstract

The aim of this paper is to trace the trajectory of Armando Pamplona at the International Exhibition for the Centennial of Brazilian Independence, in 1922, analyzing the participation of his production company, Independência Film, and his films. We intend to evaluate the relationship between cinema and the state in this period, taking Pamplona — named ‘apostle of modernism’ by Menotti del Picchia — as a case study.

Keywords

film and history, history of Brazilian cinema, Universal Exhibitions,

São Paulo na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil: a Independência Film

No início da década de 1920, o Brasil se preparava para celebrar os cem anos de sua independência, comemoração que teve na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil um de seus momentos simbólicos mais significativos. Ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, entre 7 de setembro de 1922 e 2 de julho de 1923, o evento mobilizou grandes recursos financeiros e foi responsável por um novo “vandalismo arquitetural”: o espaço urbano foi mais uma vez reordenado, com a construção de pavilhões e de novas avenidas, que promoveram a expulsão do contingente populacional mais pobre que ainda morava no centro, retirando do cenário da cidade referências centenárias, como o morro do Castelo, demolido e “arrasado”, para recuperarmos um termo da época.

No que diz respeito ao cinema, o Estado, por intermédio da comissão organizadora do evento, incentivou pela primeira vez a realização de documentários, isentando os produtores contratados para as filmagens do pagamento da taxa de importação dos negativos e dos materiais químicos para revelação (MORETTIN, 2011a). A intenção, em consonância com as ações empreendidas pelos governos de outros países no período, era utilizar o cinema como veículo de propaganda, de expressão da nossa pretendida modernidade. A ocasião era considerada propícia, dada a presença de representantes de diversos Estados estrangeiros, oportunidade única para mostrar ao mundo o retrato de nosso desenvolvimento.

3. Contrato em duas folhas assinado em 20 de março de 1922 entre Pamplona, Del Picchia e Cia, Mario Borges Barreto e Antonio de Pádua Assis Rezende ([AN] Arquivo Nacional, Fundo 11, [Cecci] Comissão Executiva da Comemoração do Centenario da Independência, pasta 2440).

Rezende era o segundo vice-presidente da Comissão Executiva da Exposição de 1922, designado também como “superintendente do Serviço de Films”.

A Independência Film, que na documentação consultada aparece também como Pamplona, Del Picchia e Cia, se associou nessas empreitadas à produtora carioca Omnia Film, de Mário Almeida Borges Barreto. O cinegrafista da empresa do Rio de Janeiro, às vezes indicado também como seu representante, era Juan Etchebehere.

4. Sobre Gilberto Rossi e sua empresa, ver GALVÃO, 1975, p. 34 e ss.

5. Todos os programas estão reunidos no *Relatório da Vice-Delegacia Geral apresentado ao Exmo. Snr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores (1921 a 1923)*, p. 56-146 (AN, Fundo 11, Cecci, pasta 2373, paginação manuscrita no documento).

Várias produtoras de todo o Brasil foram selecionadas e contratadas para percorrer os diferentes Estados da União, a fim de registrar sua economia, história e vida social. De São Paulo, a Independência Film, de Armando Pamplona e dos irmãos José e Menotti Del Picchia, foi a escolhida pela comissão organizadora. Com essa decisão, a representação cinematográfica paulista na então capital federal, em 1922, ficava a cargo dessa empresa, exclusividade que se estendeu, no princípio, à cobertura do evento e à sua documentação cinematográfica³. Apesar da experiência anterior de Pamplona como cinegrafista, a empresa era nova: fora criada em 1922 para aproveitar a chance de obter os largos recursos para filmagem provenientes dos órgãos públicos, preocupados com a nossa imagem no exterior. Existiam outras produtoras com mais experiência, como era o caso da Rossi Film⁴. Os prováveis motivos dessa seleção, bem como o contexto de produção à época, serão comentados mais à frente.

Como todas as produtoras, a Independência Film tinha um programa geral a ser obedecido, conforme rezava o contrato⁵. Esse programa, concebido pela comissão organizadora, detalhava os temas que deveriam ser filmados. No documento assinado entre a produtora e a comissão, em 3 de janeiro de 1922, estava previsto que haveria um “film geral sobre o Estado de São Paulo”⁶, compreendendo cinco partes: uma histórica, outra “panoramica”, seguida de uma “industrial e commercial” e de uma “agricola e pastoril” e, por fim, uma parte “administrativa”. A intenção era fornecer “em conjuncto, a visão integral do progresso do Estado de S. Paulo por occasião do Centenario”⁷.

A “parte histórica” estava subdividida em dois itens: geral e particular. Na geral, a atenção é dada às cidades antigas, aos mapas com indicações de núcleos coloniais e às “primitivas estradas de rodagem”. Na “particular”, o subtítulo é “Ypiranga”, tendo a região em torno do Museu Paulista como cenário, a deduzir pela menção à “topographia da participação de S. Paulo na independencia politica nacional” e aos “monumentos commemorativos – vistas de conjuncto e detalhes”⁸. Há outras informações, referentes ao que seriam, provavelmente, alguns dos temas do filme. Dos “grandes

6. A ideia de um “film geral” deve ser entendida dentro da perspectiva da época. Podia ser tanto uma série de pequenos filmes sobre os diferentes tópicos abordados (o café, as estradas de ferro, a cidade de São Paulo etc.), comercializados e exibidos individualmente, quanto uma longa-metragem composto desses curtas-metragens, montados em sucessão e em obediência ao programa geral. A decisão final variava conforme a conveniência e a qualidade geral do trabalho. Essa perspectiva fica bem clara quando acompanhamos de perto o processo de produção de uma obra como *No país das Amazonas* (1922), de Silvano Santos, filme de maior repercussão da exposição de 1922 (sobre o assunto, ver MORETTIN, 2011b).

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

8. *Programma geral do “film” do Estado de S. Paulo. Organizado pela Empresa Cinematographica “Independencia Film”*. São Paulo, 23 de janeiro de 1922, p. 1-2 (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2440).

9. Sobre a representação do trabalho nos documentários feitos no período silencioso, ver XAVIER, 2009, p. 9-24. Nesse artigo, o autor analisa outra produção da Independência Film, *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* (1922).

vultos”, o filme se ocuparia de: “Os Andradas, Feijó, Pró-Homens da Independencia”. Em nota, uma observação importante: “os programmas detalhados desta parte ficaram a cargo de competentes historiadores”. Pelo contrato, os filmes deveriam ser entregues em 15 de julho de 1922.

O resultado concreto desse projeto geral foram cerca de 14 mil metros de filmes distribuídos em 19 documentários, sendo 6 longas-metragens e 13 curtas (BRASIL, 1931, p. 235). De todos os títulos, apenas um sobreviveu à ação do tempo: *Companhia Fabril de Cubatão*, filme já analisado em outro momento (MORETTIN, 2006, p. 196)⁹. Além desse, graças à Filmografia Brasileira estabelecida pela Cinemateca Brasileira, era conhecida a existência de outros três títulos, considerados hoje desaparecidos: *Os bandeirantes de hoje, cidade de São Paulo* e *Os festejos do centenário em São Paulo*, todos de 1922.

No acervo da Cinemateca Brasileira há, porém, *Ipiranga* (1922), data e título atribuídos pela instituição, produção de Pamplona sobre a qual pouco se sabe. Na ficha filmográfica, não há o vínculo à Independência Film. Nosso objetivo é estabelecer as possíveis relações entre esse projeto inconcluso e a turbulenta participação da produtora paulista na Exposição Internacional do Centenário, como será discutido à frente. Tratemos primeiro da trajetória de Pamplona nesse evento.

Armando Pamplona e a exposição internacional

Armando Pamplona, além da participação assegurada pelos filmes da Independência Film, teve papel destacado na exposição. Dos três sócios, foi o que participou de maneira mais direta do evento. Era responsável pelo Departamento de Cinematografia, e também oficial de gabinete de Ferreira Ramos, delegado-geral da exposição, secretário da Comissão de Festas e Propaganda e, por fim, membro do Júri de Recompensas¹⁰.

O poder expresso pelos cargos obtidos dentro da exposição e pela exclusividade concedida, conforme vimos, à Independência Film somente pode ser explicado, acreditamos, pelas articulações

10. “Relação a que se refere o officio 12.382”, datado de 14 de dezembro de 1922. De acordo com essa relação, o trabalho como oficial de gabinete e secretário da Comissão de Festas não era remunerado (Cf. AN, Fundo 11, Cecci, pasta 2455). Conforme consta em outro officio, Mário Barreto também fora chamado para auxiliar Ferreira Ramos, “ficando os mesmos encarregados do serviço do pagamento dos jornais e organização das festas realizadas na Exposição” (Cf. Carta de Pádua Rezende ao ministro da Justiça, João Luiz Alves, de 7 de julho de 1923, p. 3, officio n. 1721. AN, Fundo 11, Cecci, pasta 2318). Barreto e Pamplona, junto com Alberto Botelho e Antonio Leal, participaram do Júri de Recompensas da classe 8 (fotografia e cinematografia) da exposição (Cf. *Diário Oficial da União*, 7 de outubro de 1922, p. 19049)

11. Título, não à toa, de um dos filmes produzidos pela Independência Film. Em carta de Armando Pamplona a Pádua Rezende, de 24 de maio de 1922, o diretor diz que o documentário trata da “colonização, e lavoura de juta, na Sorocabana”, mostrando “como, em dois annos, numa região que era pleno sertão, foi transformada em riquíssima zona productora, tendo uma cidade de mais de 800 casas. O titulo do ‘film’ é, ‘et pour cause’, ‘Os Bandeirantes de Hoje’”. Além da juta, duas partes registraram a cultura de trigo, arroz,

políticas e culturais que envolviam no Estado de São Paulo a figura de um de seus sócios, Menotti Del Picchia, então já diretor do jornal *A Gazeta* e colaborador de *O Correio Paulistano*. É sabido, conforme depoimento por ele dado a Maria Rita Galvão, que o escritor emprestava sua reputação às produtoras às quais se associou, sem se envolver diretamente na realização dos filmes (GALVÃO, 1975, p. 251-257).

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

os paulistas, renovando as façanhas dos seus maiores, reeditam, no século da gasolina, a epopéia das “bandeiras” [...]. Os bandeirantes de hoje¹¹ compram um leito noturno de luxo e seguem, refestelados numa poltrona “poolman”, ardorosos e minazes, rumo da Capital Federal. Anteontem partiu para o Rio a primeira “bandeira futurista”. Mário Moraes de Andrade — o papa do novo Credo — Oswald de Andrade, o bispo, e Armando Pamplona, o apóstolo, foram arrostar o perigo de todas as lanças¹² (apud GOMES, 1993, p. 67).

Sinal desse apostolado é a intermediação de Pamplona a fim de que a medalha idealizada por Victor Brecheret para a celebração do centenário¹³ fosse adquirida pela Comissão Executiva. A tentativa de venda ocorreu em outubro de 1921; antes, portanto, de Pamplona se envolver oficialmente com a exposição. O parecer de João Baptista da Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes e membro da Comissão Executiva do Centenário, foi contrário, por outro artista já ter sido contratado. Entretanto, os problemas eram de outra natureza: divergências estéticas que eclodiriam alguns meses mais tarde, com a Semana de Arte Moderna. Em officio de 20 de novembro, Mello e Souza, secretário-geral, confia à comissão: “para servir de premio para os expositores declarou-me verbalmente o mesmo professor [Baptista da Costa] que o trabalho do Sr. Brecheret não se presta, por isso que não contem dizeres apropriados nem allegorias consentâneas com tal fim”¹⁴.

café e feijão (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2440). O filme foi exibido em dezembro de 1922 na exposição (ver BERNARDET, 1979, 1922-83).

12. Artigo de 22 de outubro de 1922, publicado no *Correio Paulistano*. Alfredo Bosi o situa com um dos escritores modernistas, “interessado mais em cinema e autor de documentários cinematográficos” (2006, p. 339). Apesar desses dados, a biografia de Armando Pamplona e sua inserção na política e na cultura de São Paulo ainda carecem de maior estudo e aprofundamento.

13. A imagem da medalha comemorativa do centenário da Independência do Brasil de Brecheret se encontra reproduzida em MOURA, 2010, p. 97.

14. Ofício de J. B. de Mello e Souza à Comissão Executiva do Centenário da Independência (cf. AN, Fundo II, Cecci, pasta 2382).

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

Retomemos agora os direitos “para filmagem em caracter exclusivo dos recintos da Exposição” que tinham a Independência Film e a carioca Omnia Film¹⁵. Esse acordo permitiria às duas empresas lucros inimagináveis à época, mesmo que considerássemos o pagamento, em virtude da exclusividade, de mil réis por metro de filme executado à comissão organizadora e o fornecimento de uma cópia dos filmes realizados¹⁶. Durante meses, o contrato lhes garantiria continuidade de produção, com assuntos renovados para os cinejornais e documentários a serem exibidos nos cinemas das grandes cidades, o que constituía uma grande vantagem sobre os concorrentes, que não eram poucos.

Esse acordo de exclusividade era bem extenso. Seriam eles os responsáveis pelas filmagens de todos os pavilhões e de seus mostruários, da parte externa, das vistas aéreas, dos serviços de hidroaviões e transporte marítimo, “das festas ao ar livre, da iluminação geral, dos fogos de artifício [...] das secções de divertimentos e [...] das festas officiaes”. Deveriam cuidar, por fim, da reportagem cinematográfica de todos os eventos (inaugurações, banquetes, concertos etc.)¹⁷.

A abrangência das atividades previstas explica, talvez, a associação entre as duas produtoras, uma carioca e outra paulista. Seria necessária uma razoável estrutura (cinegrafistas, equipamentos, laboratórios de revelação e edição etc.) para dar conta da realização de tantos filmes em dois Estados distintos.

Essa exclusividade, por outro lado, feria o interesse de produtoras de cinejornais e documentários já estabelecidas no mercado fluminense, dado que lhes retirava precioso assunto a ser explorado nos meses de realização da exposição internacional. No Rio de Janeiro, por exemplo, tínhamos a Carioca Film, de Alberto Botelho, a Botelho Film, de Paulino Botelho, e a A. Musso, de Alfredo Musso, todas elas em funcionamento desde a década anterior.

A relação dos cinegrafistas com os poderes municipais era, geralmente, próxima. As produtoras dependiam dos poderes públicos locais para manter seus negócios por intermédio de contratos variados, a fim de realizar filmes institucionais

16. Isso se encontra na cláusula 12 da carta assinada pelos responsáveis pela Independência Film e pela Omnia Film, datada de 20 de março de 1922; ofício endereçado a Pádua Rezende (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2440).

17. Cláusula 8 do documento referido na nota anterior.

18. Essa prática ficou conhecida como “cavação” (GALVÃO, 1975, p. 52-54). Paulo Emílio Salles Gomes chamou de “ritual do poder” a vertente documental brasileira do período silencioso que registrava o dia a dia das elites políticas (GOMES, 1986).

19. Carta de Pádua Rezende ao ministro da Justiça, João Luiz Alves, de 7 de julho de 1923, p. 3, ofício n. 1721 (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2318). A quebra do contrato aconteceu no dia de abertura da exposição, fato que deve ser notado.

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

21. Armando Pamplona não foi o único a ter seu contrato rescindido pela não entrega dos filmes. Felipe Comelli e Salvador Aragão passaram pelo mesmo problema.

e reportagens em torno das ações do governo (chegadas das autoridades, inaugurações, banquetes etc.)¹⁸.

Talvez por esse motivo, sensível que poderia ser às demandas dos cinegrafistas cariocas, Carlos Sampaio, prefeito da capital federal e comissário-geral da exposição internacional, interrompeu por “intervenção indébita” esse contrato, “a 7 de Setembro, permitindo que fosse livre a tomada de filmes no recinto da Exposição”¹⁹. Pelo que nos informa Pádua Rezende na mesma carta, o único a reclamar foi Mário Barreto, da Omnia Film. Não temos informações sobre os motivos que fizeram com que Armando Pamplona não reclamasse seus direitos. Talvez ele soubesse que a exclusividade, tal como configurada, era abusiva e de difícil realização por parte das duas produtoras associadas. Talvez não quisesse enfrentar os desdobramentos políticos da situação.

Em dezembro de 1922, porém, o diretor da Independência Film pede exoneração de seus cargos²⁰. Os motivos desse pedido não se relacionam à quebra da exclusividade acima referida, mas, fundamentalmente, às questões ligadas à outra parte do contrato — a saber, a referente à realização dos filmes²¹. Em seu caso, o não cumprimento do acordo se tornou público alguns meses depois.

Um dia após o término da exposição, em 3 de julho de 1923, um jornal carioca, *A Notícia*, traz em um artigo de sua primeira página o seguinte título: “Exposição... de escândalos. ‘Films’ e papel despachados com isenção de direitos e vendido na praça? Impõe-se uma devassa em todos os despachos solicitados pela directoria da Exposição”²².

De acordo com o jornal, Pádua Rezende, vice-delegado-geral e responsável pela exibição dos filmes a partir de janeiro de 1923, autorizou a isenção de taxas de importação de 86 mil metros de filmes, tidos como virgens. Uma empresa, não denominada pelo autor anônimo, teria empregado somente 14 mil metros em filmes de “firmas e industrias particulares [...] por conseguinte, trabalhos remunerados”. Os 76 mil metros restantes seriam filmes “legítimos

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

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

24. Naquele mês, o jornal desenvolvia campanha contra a administração da alfândega, o que deve explicar em parte os ataques aqui desferidos. Os números que foram publicados ‘batem’ com os da contabilidade da própria Comissão Executiva, indicativo de que as informações “vazaram” de dentro. Os “quadros demonstrativos com importação dos direitos aduaneiros” apresentam apenas um número discordante: 1.556 quilos brutos de “drogas para cinematographia”, em vez de de 1.056 (ver Carta de Pádua Rezende a Antonio Olyntho dos Santos Pires, delegado-geral da exposição internacional, ofício n. 1.430, datado de 16 de fevereiro de 1923, AN, Fundo II, Cecci, pasta 2293).

25. Ofício 1.721, 6 páginas, AN, Fundo II, Cecci, pasta 2318.

e excelentes”, já prontos, para serem exibidos nos cinemas do Rio de Janeiro. Enfim, uma “negociata”²³.

A resposta vem quatro dias depois, em matéria que manteve o mesmo título da edição anterior (*A Notícia*, 7 jul. 1923, p. 4). O jornal reproduz uma carta de Pádua Rezende, de 6 de julho. Nela, ele afirma que contratos regem a confecção de filmes e que a metragem referida (80 mil metros) “corresponde a quantidade de filmes executados”. Informa ainda que a quantidade de filmes virgens empregada foi maior e que a redação estava “mal informada”.

O articulista contra-ataca, fornecendo números mais precisos: quantidade de caixas, valor gasto na operação, marca da importadora etc. Indica a relação de “firmas” que gozaram do privilégio, como a empresa Musso e a Botelho Film. Destaca o caso, considerado mais grave, dos “srs. Pamplona, Del Picchia & C que retiraram da aduana 81.945 metros de filmes e 1056 kilos de drogas e em 31 de dezembro passado, a relação de films por tal firma confeccionados, acusava um gasto de 14055 metros. Onde estaria os 67000 restantes?”. Uma resposta é cobrada das autoridades²⁴.

Essa resposta não chega ao público. Na longa carta de Pádua Rezende ao ministro da Justiça, João Luiz Alves, datada de 9 de julho de 1923, o acusado se explica²⁵. Ao superior, o segundo vice-presidente da comissão organizadora diz que deu a resposta que lhe “parecia discreta”. Ele confirma que os dados apresentados pelo jornal em relação à Independência Film estavam corretos e que de fato houve a filmagem de “usinas privadas, governos de Estados e dos Municípios”. Segundo ele, “outros films foram executados pelos referidos contractantes em S. Paulo que não foram entregues à Exposição”²⁶. Constata, portanto, que não houve cumprimento do contrato com a Independência.

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

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

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

Não temos ainda a sequência dessa troca de cartas, mas um desdobramento direto é a consulta feita a um escritório de advocacia, Eusébio e Goulart de Andrade, em 18 de julho de 1923, a fim de que ele opine sobre “o processo da Independência Film” (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2293). Tendo em vista o quadro geral, provavelmente o processo ou não foi iniciado ou não teve maiores desdobramentos. Tudo isso não impediu que a Independência Film continuasse seu trabalho. Certamente foram importantes nesse sentido os 70 mil metros de negativos à disposição (mais ou menos 54 horas de filme) não devolvidos à comissão.

Como sinal dessas condições favoráveis à continuidade, temos, em maio de 1923, o lançamento pela Independência Film do cinejornal *Sol e Sombra*. A partir de seu sétimo número, de setembro do mesmo ano, o noticiário cinematográfico passa a ser produzido pela Independência Omnia Films, sinal de que a fusão entre as duas empresas, que começaram a trabalhar juntas no ano anterior, se efetivou logo após o imbróglia da exposição. A centésima décima nona e última edição do cinejornal é exibida em 1929²⁷.

27. Além desses números, temos na Filmografia Brasileira a indicação de um edição especial em 1924 e outro, sem numeração, em 1923.

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

***Ipiranga* (1922) e o monumento à Independência:
algumas considerações**

Ipiranga é constituído por uma série de tomadas que registram a construção do monumento à Independência, a remodelação do espaço urbano em função dessa obra e, principalmente, o cotidiano

dos operários envolvidos no empreendimento. Sem intertítulos, o projeto de documentário reúne cerca de 24 minutos de filmagens feitas em 1922 e nos anos seguintes. Reunião e ausência de letreiros são indicadores de que a obra, tal como hoje se encontra, não corresponde a um filme que foi exibido nas salas de cinema ou nos gabinetes oficiais, mas sim à junção posterior feita por Armando Pamplona de materiais não aproveitados e de sequências já utilizadas em outros trabalhos.

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

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

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

Por outro lado, dentro desses pequenos blocos, há elementos que apontam para uma certa unidade. Os primeiros nove minutos, por exemplo, são dedicados às obras de engenharia e remodelação do



espaço urbano, sendo o trabalho necessário um dos componentes dessa paisagem em transformação. As ligações entre os planos são realizadas por meio de fusões ou escurecimentos, e são comuns também as íris, que se abrem ou se fecham no começo de algumas imagens. Esses procedimentos, indicativos de um processo de montagem que ocorreu no momento mesmo de captação das imagens, conferem coerência formal à sequência. Há nesse bloco também certa unidade rítmica, pois as fusões, os escurecimentos e as íris reforçam o tempo lento das panorâmicas, *ralenti* necessário à observação das obras. Os planos são de longa duração, acompanhados das já referidas panorâmicas e de *travellings*, sem contar os planos fixos, que acentuam a dimensão contemplativa.

Essa organicidade do primeiro bloco é quebrada por um corte brusco, dado que, passados dois segundos, o seu 29º plano é praticamente interrompido. As imagens que se seguem são as da montagem da escultura que é conhecida como *Marcha triunfal da nação brasileira*. Para entender a razão do corte e situar temporalmente a nova sequência, é preciso recuperar um pouco da história da construção desse monumento.

A obra foi idealizada pelo governo do Estado de São Paulo em 1912. Cinco anos depois, um concurso público internacional foi aberto para a escolha de um conjunto escultórico que simbolizasse o momento de fundação do país. As maquetes ficaram exibidas no Palácio das Indústrias em 1920, sendo escolhido vencedor o projeto do escultor italiano Ettore Ximenez — o que gerou bastante polêmica, como veremos ao final²⁸.

28. Cf. *Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo. Monumento à Independência*. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4539>. Acesso em: 10 fev. 2012.

À época da comemoração do centenário, o monumento não estava pronto, e apenas sua base havia sido concluída. A escultura principal, terminada apenas em 1926, era constituída da intitulada *Marcha triunfal*, biga puxada por dois cavalos trazendo cortejo composto por figuras femininas e masculinas. No alto, vê-se uma mulher que representa a Liberdade/República, alegoria bastante difundida desde o século XIX.

O que indica, então, esse corte brusco? Em primeiro lugar, a passagem de tempo. Como vimos, a montagem da escultura

acima referida foi terminada depois de 1922. Isso revela o caráter compósito do material. Se não foi filmado em 1922, *Ipiranga* aproveitada, portanto, materiais retirados de produções posteriores da Independência Film. A origem dessas imagens em particular deve ser o cinejornal *Sol e Sombra* de número 6 — exibido em agosto de 1923, em São Paulo —, que, de acordo com a descrição do jornal *O Estado de S. Paulo*, mostrou “uma colossal estátua colocada no alto do Monumento do Ipiranga” (BERNARDET, 1979, 1923-51).

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

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

A forma como eles são mostrados representa um momento singular na história do cinema brasileiro do período silencioso. Sabemos que a presença de elementos populares (trabalhadores em geral, negros e índios) era indesejada, porque representava exposição involuntária de nossos problemas sociais ou daquilo que se considerava precário, atrasado, rural ou anti-higiênico (GALVÃO, 1975).



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

Na primeira parte de *Ipiranga*, a presença dos trabalhadores é grande, dado que são eles que cavam, que transportam os objetos de um lado para outro e, por fim, que movimentam as máquinas. Podemos vê-la como contemplada no discurso que valoriza a ordem. Como já apontamos em outra ocasião (MORETTIN, 2011a), era importante mostrar esse trabalhador na Exposição Internacional do Centenário. Por um lado, eram organizadas sessões especiais de cinema destinadas aos operários; esses filmes tinham, portanto, um caráter pedagógico. Por outro, cabe lembrar que um dos itens avaliados na exposição internacional era a chamada economia social. Tínhamos categorias, como proteção à infância operária, segurança das oficinas, remuneração do trabalho etc.

Mesmo que levemos em conta essas questões, o caráter contemplativo adotado pelo filme ao registrar o cenário urbano em obras parece ser quebrado por esse homem empobrecido que nos observa. A céu aberto, em companhia de sua mulher, ele não é objeto de uma ação voltada a simbolizar o bem-estar de sua classe nem imagem de alguém que se possa vincular alegoricamente ao projeto mais amplo de valorização do evento.

Nesse sentido, em que medida é possível esse plano corroborar o discurso fílmico dos “festejos” e da “comemoração”, reforçando simbolicamente a dimensão cívica pretendida pelas elites em

1922? Correspondiam à “visão integral do progresso do Estado de S. Paulo por ocasião do Centenário”, conforme consta no programa que a produtora deveria seguir, estabelecido no contrato assinado pela Independência com a Comissão Executiva²⁹? Seriam imagens condizentes com a programação de cinema destinada à exposição internacional?

29. Ver nota 8.

Dentre os filmes projetados, sabemos que houve um *7 de setembro de 1922. Comemoração do 1º centenário da Independência do Brasil em São Paulo* (BRASIL, 1931, p. 235), documentário da Independência Film em três partes e 853 m, com cerca de 40 minutos de duração³⁰. Apesar de não termos nenhuma descrição sua, é possível também deduzir que, em *Ipiranga*, algumas imagens venham desse filme, tendo em vista o procedimento de inserção de materiais diversos por Pamplona, observado anteriormente. No entanto, resta a dúvida a respeito da presença do plano, acima descrito, do operário em pausa para o almoço em *7 de setembro*. Em primeiro lugar, como o título aponta, o filme se debruçava sobre a comemoração em si. Não é difícil imaginar que tivéssemos planos e mais planos de desfiles e de autoridades chegando e discursando, além de imagens da população, do museu, da inauguração do monumento e de demais atividades³¹. Talvez coubesse uma recapitulação dentro do filme a respeito do que foi o processo de construção³². Tendo em vista, porém, a extensão de *7 de setembro* e de *Ipiranga*, não é crível supor que tudo o que se encontra no material remanescente estivesse no filme exibido na sala de cinema da cidade de São Paulo na exposição internacional.

30. A metragem consta no documento Filmes Existentes no Archivo em 23-12-922. Pertencente á (sic) Emp. Cinematographica Independencia Film de São Paulo, conferido por Pamplona (AN, Fundo 11, Cecci, pasta 2293; cópia sem assinatura). Cem metros de um filme de 35 mm correspondem à duração aproximada de cinco minutos.

31. A programação foi extensa, como nos relatam LUCA e FERREIRA, 2008, p. 19 e ss.

32. A empresa concorrente em São Paulo, a Rossi Film, que tinha contrato de exclusividade com o governo do Estado de São Paulo para a confecção do cinejornal Rossi Atualidades, registrou tanto a construção do monumento quanto a sua inauguração. Porém, isso foi feito em dois cinejornais distintos (ver BERNARDET, 1979, 1922-21 e 1922-48).

O fato é que os registros filmicos em torno do monumento e de sua construção não foram finalizados. Pamplona talvez tenha repensado o projeto original, dados os problemas enfrentados na relação com a Comissão Executiva do Centenário. Como dissemos, idealizadas para o espaço expositivo, as filmagens foram interrompidas em virtude dos problemas acima relatados.

Em todo caso, é tentador aventar como hipótese que a não retomada do projeto por Armando Pamplona, a sua não finalização (ele poderia realizar, por exemplo, um curta quando da inauguração do monumento), para além das questões



processuais concernentes à exposição internacional, se vincula à constatação de que as imagens remanescentes desse processo de filmagem não corroboravam o papel cívico desejado pelas elites em 22. Isso deve ser acentuado porque, no que diz respeito aos documentários que registraram a inauguração de monumentos, não temos referência ao trabalho de construção.

Cabe nesse momento recuperar as polêmicas em torno da seleção do projeto de monumento de Ettore Ximenes para a celebração da Independência do Brasil. É conhecida a crítica de Mário de Andrade à sua escolha: “O ilustre Sr Ximenes, que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com o seu colossal centro-de-mesa de porcelana de Sévres”³³.

33. Ver nota 28.

Victor Brecheret também apresenta um projeto ao governo do Estado, incentivado por Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Menotti del Picchia. Este último teria sido o responsável pela sugestão do tema ao escultor — a saber, as bandeiras. Em 1920, Brecheret exibiu a primeira maquete do que veio a ser, mais de 30 anos depois, o monumento às Bandeiras, hoje situado no parque Ibirapuera (MARINS, 2003, p. 13 e ss).

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

Referências

BERNARDET, J.-C. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*: jornal O Estado de S. Paulo. SP: Governo do Estado de São Paulo/ Comissão de Cinema, 1979.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. SP: Cultrix, 2006.

BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. *Exposição Internacional do Centenário. Rio de Janeiro 1922-1923. Relatório dos Trabalhos*. Volume II. RJ: Imprensa Nacional, 1931.

GALVÃO, M. R. *Crônica do cinema paulistano*. SP: Ática, 1975.

GOMES, A. de C. “Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, P. E. S. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”. In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. SP: Brasiliense; RJ: Embrafilme, 1986.

LUCA, T.; FERREIRA, A. C. “O tradicionalista moderno. Washington Luís: política, espetáculo e letras históricas”. In: FERREIRA, A. C.; MAHL, M. L. (Orgs.). *Letras e identidades: São Paulo no século XX, capital e interior*. SP: Annablume, 2008.

MARINS, P. C. G. “O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista”. *Anais do Museu Paulista*, v. 6/7, n. 7, p. 9-36, 2003.

MORETTIN, E. “Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 89, p. 137-148, mar. 2011a.

_____. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 189-201, jul.-dez 2006.

_____. “Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos”. In: PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. RJ: Beco do Azougue, 2011b.



MOURA, I. B. *A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

XAVIER, I. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan.-jun 2009.

submetido em: 10 jul. 2012 | aprovado em: 8 ago. 2012