
Este projeto internacional é coordenado por uma equipe franco-brasileira de pesquisadores da área de humanidades, ciências sociais, arte e literatura. Seu objetivo é produzir uma plataforma digital, com textos em quatro línguas, iluminando dinâmicas de circulação cultural transatlânticas e refletindo sobre seu papel no processo de globalização contemporâneo. Por meio de um conjunto de ensaios dedicados às relações culturais entre a Europa, a África e as Américas, o projeto desenvolve uma história conectada do espaço atlântico a partir do século XVIII.

O cinema nas exposições universais: práticas históricas e culturais

[Eduardo Morettin](#) - Universidade de São Paulo

- Europa - América do Sul - América do Norte
- A consolidação das culturas de massa

O artigo se ocupa das práticas históricas e culturais que envolvem o cinema no espaço transatlântico, tendo como foco as exposições universais e, em particular, a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, ocorrida em 1922 e 1923 na cidade do Rio de Janeiro.

O 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. Nesta 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.¹

Dentre eles, eu me deterei no lugar do cinema nas exposições universais, dedicando-me um pouco mais àquela ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, em 1922, para celebrar o centenário da independência do Brasil. Acredito que nesses espaços coexistem muitos dos vetores acima mencionados.

As exposições universais : um espetáculo visual

Desde a primeira exposição universal, realizada em Londres em 1851, a intenção principal era a de celebrar o capitalismo por meio do avanço científico e das novas máquinas, sendo a cultura um 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 Ásia. Tratava-se de uma época de expansão imperialista e, portanto, de 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 esta disputa. Um dos "confrontos arquiteturais" mais conhecidos foi o ocorrido na Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, em 1937, em Paris. Em um 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 Speer. 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 percebia como um assalto. A guerra, iminente, já estava posta em cena.



O pavilhão nazista, à esquerda, e o pavilhão da ex-URSS, à direita, tendo ao fundo a Torre Eiffel.

Fonte : [Pinterest](#)

O cinema inseriu-se nas exposições universais nesta perspectiva, na qual se encontravam em comunhão o confronto, a busca por supremacia e a afirmação de valores ligados à cultura nacional. O novo meio de comunicação, invenção do final do século 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 neste campo. 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: "O cinema é uma descoberta francesa".² 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 trezentas sessões, para um público estimado em 1.400.000 espectadores.³

Também nesta exposição tivemos a presença de cinegrafistas estrangeiros, como James White, da Edison Company, que realizou pelo menos 16 filmes. Trata-se de obras, em sua grande maioria, de um ou dois minutos, no máximo. Predominam as panorâmicas e *travellings*, que têm por objetivo mostrar aspectos da exposição e, ao mesmo tempo, emular a sensação de estar presente 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".⁴ Posicionando a câmera em um elevador, como vemos nos pequenos filmes que nos "transportam" para o alto da Torre Eiffel, ou girando-a mais de 180º em torno de seu eixo, 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.

["Scene from the elevator ascending Eiffel Tower", Edison Company, 1900](#)

Fonte : [Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division](#)

["Esplanade Invalides", Edison Company, 1900](#)

[Fonte : Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division](#)

Buscava-se a sensação de "estar lá" e provocar fisicamente o corpo e o olhar, procedimento muito comum no primeiro cinema. 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 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 evento.

[Panorama from the moving boardwalk, Thomas A. Edison, Inc, 1900, 1:46](#)

[Fonte : Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division](#)

[Panorama of Paris Exposition, from the Seine, Thomas A. Edison, Inc, 1900, 3:07](#)

[Fonte : Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division](#)

Para além do prazer momentâneo que estes filmes poderiam provocar no público, há claramente um convite, pelas imagens, à fruição do espetáculo para aqueles que não tinham recursos para viajar. O contato com a produção da Edison Company lhes permitiria, em alguma medida, "visitar" a Exposição. Por outro lado, os registros cinematográficos poderiam complementar os guias turísticos, como o *Harper's Guide to Paris and the Exposition of 1900* destinados aos norte-americanos interessados em visitar a cidade.⁵

O cinema como vitrine internacional

Estes intercâmbios transatlânticos entre o cinema e as exposições universais tiveram em 1915 seu ponto culminante. *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone foi importado em 1914 para o mercado norte-americano e, na época do lançamento, foi comparado pelos críticos ao *Nascimento de uma Nação* (1915), de David Griffith, devido fato de tratar-se igualmente de uma obra de reconstituição histórica de caráter monumental, um longa metragem com muito investimento em cenários e figurinos. O impacto que o filme histórico italiano teve sobre Griffith foi enorme, como se sabe. Na mesma época, o diretor visitou a Panama-Pacific International Exposition (San Francisco, 1915). A partir desta exposição e da Panama-California Exposition, ocorrida em São Diego, entre 1915 e 1916, o cinema integrou-se 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 por cada exposição. 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*".⁶

De acordo com Mirian Hansen, a exposição também encorajou o diretor "a tirar vantagem do Orientalismo em voga" e "estimular a ambição de Griffith para um set babilônico — em termos de tamanho, grandiosidade e exequibilidade — muito além do escopo de qualquer outro filme, incluindo *Cabiria*".⁷

Griffith reexaminou, assim, o projeto que sucederia *Nascimento de uma Nação*. Resolveu, então, ampliar o alcance de sua próxima obra, conferindo-lhe feição monumental, transformando-a em uma superprodução de caráter histórico manifesto nos cenários grandiosos e figurinos luxuosos, na multidão de figurantes e na dimensão épica dos acontecimentos representados. A ambição materializou-se do ponto de vista estético a partir do recurso, inédito, à narração de quatro histórias paralelas unidas pelo tema da incompreensão no filme que ficou conhecido como *Intolerância* (1916).⁸ 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" na qual a nação projeta, diante de si e dos outros, as virtudes nacionais a serem celebradas em um cenário marcado pelo imperialismo. Foi vontade manifesta dos países que contavam 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. Assim 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.

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

O cinema na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil

A situação não se modifica de forma significativa em exposições promovidas por países que não integram este 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 Janeiro. Desta 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 região, na qual o cinema também tinha lugar de destaque. De acordo com Thais Sant'Ana, "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".⁹ 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 cinema.¹⁰ Um trecho de sua fala reproduzido pelos jornais da época ressalta esta ligação entre diplomacia cultural e o já consolidado meio de comunicação:

"Neste pavilhão que hoje se inaugura vamos exibir 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".¹¹

Do ponto de vista de sua organização e estrutura, a exposição dedicada ao centenário da independência guardava nítida relação com a tendência mundial aqui apontada. O prefeito Carlos Sampaio ressaltou, em um dos discursos proferidos em setembro de 1922, por ocasião 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".¹² O dado novo, em relação ao cinema, dizia 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 do cinema brasileiro e a inexistência de produtoras consolidadas, o país não contava com filmes de ficção para corroborar o discurso das pretendidas grandiosidade e modernidade. Restaram somente os documentários, muitos deles de caráter institucional, de propaganda de empresas as mais variadas, revestindo de um caráter oficial as imagens em movimento silenciosas que por aqui circularam.

Por se tratar de documentários de caráter institucional, produzidos muitas vezes com o intuito de acompanhar a exposição, de atuar como um catálogo visual dos produtos mostrados e/ou como um relatório oficial das políticas adotadas,¹⁸ baixíssima era a probabilidade de romperem com a hegemonia do cinema norte-americano ou de introduzirem novas relações cinematográficas a partir das imagens produzidas por cada país.

É curioso, neste 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. Este filme de ficção não se imbui aparentemente de 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 do cinema 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 reflete em si a vocação destes 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 configuravam-se de diferentes modos, o cinema participando de uma de suas frentes. Em perspectiva transatlântica, esta experiência foi rica para a compreensão das possíveis trocas e influências, sempre marcadas pelas disputas econômicas e estéticas.

-
1. Texto originalmente publicado em "O Cinema em Perspectiva Transatlântica: Práticas Históricas e Culturais nas Exposições Universais", *Revista USP*, vol. 123, p. 85-103, 2019.
 2. Eduardo Morettin, "A Cultura Cinematográfica nas Exposições Universais: Modernidade e Tradição na Paris de 1925," *Galáxia* 30 (2015): 48-59.
 3. Eduardo Morettin, "As Exposições Universais e o Cinema: História e Cultura," *Revista Brasileira de História* 31, no. 61 (2011): 231-249.
 4. Flávia Cesarino Costa, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (São Paulo: Scritta, 1995), 157.
 5. Erkki Huhtano, "(Un)walking at the Fair: About Mobile Visualities at the Paris Universal Exposition of 1900". *Journal of Visual Culture* 12, no. 1 (2013), 61-88.
 6. Robert R. Rydell, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 231.
 7. Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 237.
 8. Ismail Xavier, "De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani," *Estudos de Cinema* 2 (1999): 125-152.
 9. Thais Sant'Ana, "A Exposição Internacional do Centenário da Independência: Modernidade e Política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920" (tese de mestrado, Universidade estadual de Campinas, 2008), 104.
 10. Além da sala no interior de seu pavilhão, foi construído um cinema ao ar livre. Eduardo Morettin, "O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil," *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte* 8, no. 13 (2006): 194.
 11. "O Centenário", *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1922, 3.
 12. Sant'Ana, "A Exposição," 101.
 13. Carlos Alberto Sampaio Barbosa, "Entre o Pavilhão Mexicano e o Cine Azteca: Cultura Visual e Formação de Identidade no Brasil e México na Primeira Metade do Século XX," *Dimensões*, no. 29 (2012): 266.
 14. Segundo Barbosa, "Vasconcelos realiza conferências, viaja pelo país e tem oportunidade de tomar notas para seu livro *La raza cósmica* publicado em 1925". Barbosa, "Entre o Pavilhão," 268.

15. Sant'Ana 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. Sant'Ana, "A Exposição," 86.
16. "As comemorações do Centenário. O pavilhão da Argentina", *Jornal do Brasil*, 24 de dezembro de 1922, 7.
17. "Exposição Internacional", *Jornal do Brasil*, 19 de maio de 1923, 8.
18. 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, 2).

Bibliografia

[Ver em Zotero](#)

[Barbosa, Carlos Alberto Sampaio. "Entre o Pavilhão Mexicano e o Cine Azteca: cultura visual e formação de identidade no Brasil e México na primeira metade do século XX." *Dimensões*, no. 29 \(2012\): 262-80.](#)

Costa, Flávia Cesarino. *O Primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

Hansen, Miriam. *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

[Huhtamo, Erkki. "\(Un\)Walking at the Fair: About Mobile Visualities at the Paris Universal Exposition of 1900." *Journal of Visual Culture* 12, no. 61 \(2013\).](#)

Morettin, Eduardo Victorio. "O Cinema e a Exposição Internacional Do Centenário Da Independência Do Brasil." *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte* 8, no. 13 (July 2006): 189-201.

Morettin, Eduardo Victorio. "O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais." *Revista USP*, no. 123 (November 2019): 85-103.

Morettin, Eduardo Victorio. "A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925." *Galáxia*, no. 30 (December 2015): 48-59.

Morettin, Eduardo Victorio. "As exposições universais e o cinema: história e cultura." *Revista Brasileira de História* 31, no. 61 (2011): 231-49.

Morettin, Eduardo Victorio. "Cinema e estado no Brasil: A exposição internacional do centenário da independência em 1922 e 1923." *Novos Estudos CEBRAP* 1, no. 89 (March 2011): 137-48.

Morettin, Eduardo Victorio. "Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937." *Estudos Históricos* 26, no. 51 (ago 2013): 73-93.

Rydell, Robert W. *All the world's a fair: visions of empire at American international expositions, 1876-1916*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

[Sant'Ana, Thais Rezende da Silva de. "A Exposição Internacional do Centenario da Independencia: modernidade e politica no Rio de Janeiro do inicio dos anos 1920." *Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2008.*](#)

[Xavier, Ismail. "De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani." *Estudos de Cinema*, no. 2 \(1999\): 125-52.](#)

Autor

- [Eduardo Morettin](#) - Universidade de São Paulo

Pós-doutor pela Université Paris I (2012). Professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Um dos fundadores da Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). Presidente da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) entre 2013-2015 foi membro da diretoria da Associação Nacional de História/Núcleo São Paulo entre 2000 e 2004 e da Associação Nacional de História entre 2007 e 2009.

Postdoctoral degree from Université Paris I (2012). He is currently a Professor of Audiovisual History at the School of Communications and Arts at USP. He is one of the founding members of Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente

Latinoamericano (PRECILA). He was president of the Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) in the 2013-2015 biennium and was a member of ANPUH / SP's board of directors between 2000 and 2004 and ANPUH between 2007 and 2009.