trans atlantic cultures
Histórias culturais do espaço atlântico séculos XVIII ao XXI

ISSN 2739-6614
transatlantic-cultures.org



O cinema nas exposições universais: práticas históricas e culturais

Eduardo Morettin

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.

PUBLICADO	15 de abril de 2022
IDIOMA ORIGINAL	Português
DISPONÍVEL EM	Inglês, Português
TEMAS	Cinema
ESPAÇOS	Europa · América do Sul · América do Norte
PERÍODOS	A consolidação das culturas de massa
PALAVRAS-CHAVE	transferências culturais, história do cinema, exposições universais
LIGAÇÃO PERMANENTE	https://transatlantic-cultures.org/pt/records/o-cinema-nas-exposicoes-universais-praticas-historicas-e-culturais/

SOBRE OS AUTORES

Eduardo Morettin

Professor · Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes · Universidade de São Paulo · Brasil

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.

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 obraz, 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.

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.loc.gov/item/00694299

"Scene from the elevator ascending Eiffel Tower", Edison Company, 1900

Fonte: Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.loc.gov/item/00694196/

"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.

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.loc.gov/item/00694271/

Panorama from the moving boardwalk, Thomas A. Edison, Inc, 1900, 1:46

Fonte: Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.loc.gov/item/00694272/

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 Edson 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 exiquibilidade — 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:

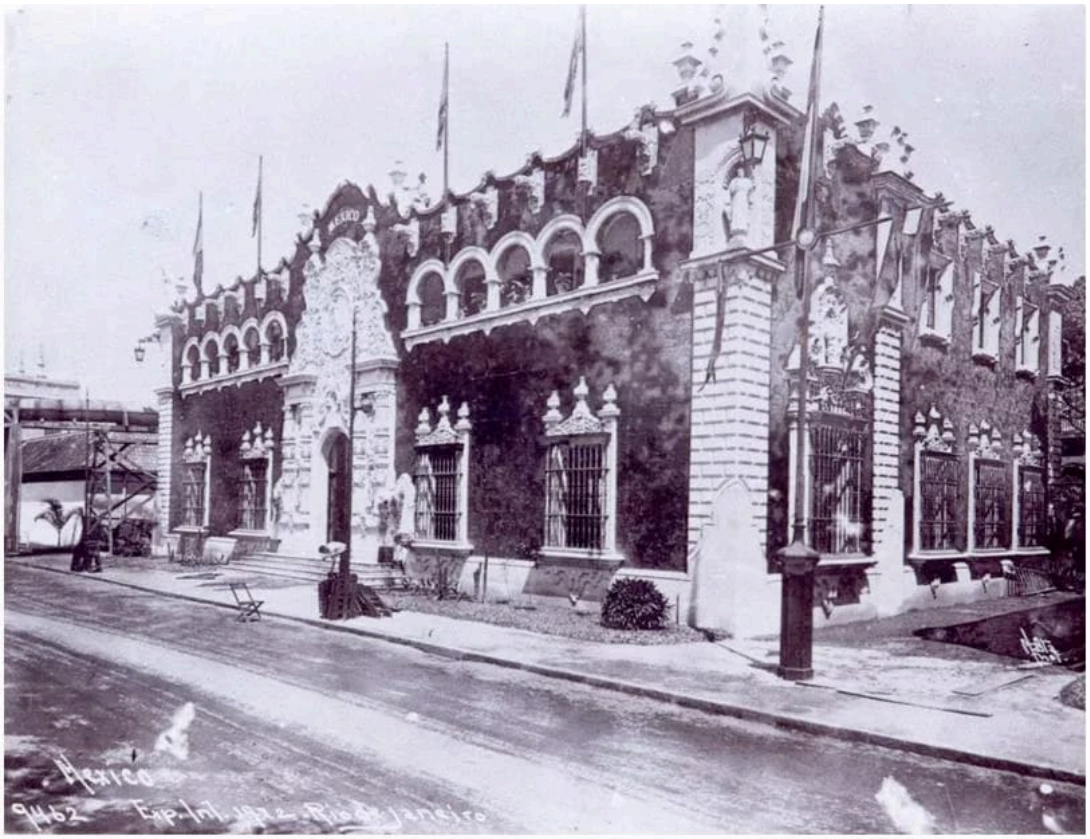
> *"Neste pavilhão que hoje se inaugura vamos exibir a magia das ciências modernas com a tela cinematográfica, àqueles que se acharem interessados em conhecer as diversas fases das atividades do nosso Governo, das nossas grandes industrias e dos nossos empreendimentos nacionais".* [18]

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". [11] 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.

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. Aantes de ser exibido, o filme era recebido pela comissão organizadora, que averiguava sua qualidade — entendida como nitidez e clareza na exposição do tema. As tentativas de controle também indicavam a falta de coesão e de autonomia do setor. Suspeitava-se, antes de tudo, que os cinegrafistas nacionais não conseguissem traduzir em imagens a grandeza exposta nos imensos pavilhões e nos 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 ocorrido na França e em outros países.

Outra particularidade desta exposição, e muito provavelmente de exposições deste 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 almejada liderança de cada país em seu 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". [12] Para chefiar a delegação enviada ao Rio de Janeiro, o presidente Álvaro Obregón (1920-1924) indicou José Vasconcelos [13] e o General Manuel Pérez Treviño. De acordo com Carlos Alberto Barbosa, importantes intelectuais participaram desta comitiva, como Carlos Pellicer, Julio Torri e Pedro Henríquez Ureña, o que revela o conferido ao evento pelo governo mexicano. O pavilhão mexicano, em estilo colonial barroco e decorado com murais, [14] contava com apresentações musicais, com fotografias de Guillermo Kahlo, pai de Frida, ou ainda com exibições cinematográficas, sobre as quais há pouca notícia.



Pavilhão do México na Exposição Internacional de 1922

> O Pavilhão do México na Exposição Internacional do Centenário de 1922
>
> **Fonte:** Historias e monumentos

Já sobre a presença cinematográfica da Argentina na exposição da Independência há um pouco mais de informação. A comissão argentina trouxe para o Brasil dezenas de documentários para serem exibidos em seu cinema, "que muito agradará aos seus visitantes, pelo gosto que foi decorado". [15]

Muito provavelmente estes filmes também foram exibidos em outros pavilhões. Em prática muito indicativa do lugar que o cinema ocupava nas relações entre os países, Collier, na 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". [16]

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, [17] 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.

BIBLIOGRAFIA

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. http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281848.

Xavier, Ismail. "De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani." *Estudos de Cinema*, no. 2 (1999): 125–52. https://revistas.pucsp.br/index.php/EC/article/view/41287.

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

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

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

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

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). https://doi.org/https://doi.org/10.1177/1470412912470523.

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

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

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. https://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/5408.

NOTAS

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 Sant'Ana, "A Exposição," 101.

12 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.

13 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.

14 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.

15 "As comemorações do Centenário. O pavilhão da Argentina", *Jornal do Brasil*, 24 de dezembro de 1922, 7.

16 "Exposição Internacional", *Jornal do Brasil*, 19 de maio de 1923, 8.

17 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).

18 "O Centenário", *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1922, 3.