

# As relações entre cinema e Estado no Brasil: as comemorações do centenário da Independência em 1922 e 1923 <sup>1</sup>

Eduardo Morettin <sup>2</sup>

*Resumo:* Pretendemos discutir as relações entre Estado e cinema no contexto das comemorações dos cem anos da independência do Brasil, principalmente a partir da Exposição Internacional do Centenário, ocorrida entre 1922 e 1923 na cidade do Rio de Janeiro. Examinaremos o lugar ocupado pelo novo meio de comunicação dentro das ações idealizadas pelo governo para construir uma imagem do país diante da comunidade internacional.

*Palavras-chave:* cinema e história; história do cinema brasileiro; cinema e Estado.

## a) O cinema na exposição internacional do centenário de 1922.

O objetivo principal da pesquisa <sup>3</sup> é a presença da cinematografia do país nas comemorações dos cem anos da independência do Brasil, principalmente na Exposição Internacional do Centenário, ocorrida entre 1922 e 1923 na cidade do Rio de Janeiro <sup>4</sup>. Pretendemos discutir dentro deste recorte as relações entre Estado e cinema, pensando o lugar ocupado pelo novo meio de comunicação dentro das ações idealizadas pelo governo para construir uma imagem do país diante da comunidade internacional.

Diversas foram as estratégias de legitimação cultural adotadas pelos envolvidos com o cinematógrafo desde o final do século XIX, momento de seu surgimento. Nesse amplo contexto deve ser destacada a participação do cinema na exposição universal de 1900

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

<sup>2</sup> Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. E-mail: [eduardo.morettin@pq.cnpq.br](mailto:eduardo.morettin@pq.cnpq.br)

<sup>3</sup> Pesquisa financiada com auxílio do CNPq.

<sup>4</sup> Trabalhei a presença do cinema nesse contexto em MORETTIN, 2006, p. 189 – 201. Sobre a exposição ver MOTTA, 1991, KESSEL, 2001 e SANT’ANA, 2008.

realizada em Paris, espaço que oferecia à recente novidade no campo do entretenimento a possibilidade e a chance de um reconhecimento oficial e internacional.<sup>5</sup>

Não há estudos que permitam estabelecer com precisão a forma pela qual o espaço das exposições internacionais foi sendo ocupado pelo cinema. É sabido, por exemplo, que o diretor americano David Griffith assistiu **Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone, no pavilhão italiano da Exposição Internacional de São Francisco (EUA). O impacto da projeção fez com que Griffith reexaminasse o projeto que sucederia **Nascimento de uma Nação** (1915), filme que constituiu um marco na consolidação do cinema narrativo clássico e de sua importância como fato cultural e social. O diretor resolveu, após a projeção, ampliar o escopo de sua obra, inserindo-a em um trabalho com feições monumentais. Passo ambicioso não apenas do ponto de vista da produção, mas também estético, pois em relação à montagem, Griffith recorre de maneira inédita ao paralelismo para tratar do tema da incompreensão no filme que ficou conhecido como **Intolerância** (1916).<sup>6</sup>

É significativa a convergência entre tal espaço de celebração e o cinema-espetáculo, exemplarmente conjugada na exibição de **Cabiria** no pavilhão italiano em 1916. Em primeiro lugar, por conta do próprio estatuto atingido pelo cinema nesse momento. Ao se consolidar como meio de comunicação de massa, ele passou a ser utilizado cada vez mais como “vitruve” em que a nação projeta, diante de si e dos outros, as virtudes nacionais a serem celebradas em um cenário marcado pelo imperialismo. Foi vontade manifesta dos países com um cinema consolidado que determinados filmes fossem vistos como expressão de orgulho nacional, dada a condensação de pujança econômica, avanço técnico, talento artístico e competência administrativas presentes nas obras já citadas de Griffith e Pastrone, dentre outros. Nas primeiras décadas do século XX, mais até do que hoje, a competência técnica e discursiva (em termos do domínio de procedimentos narrativos específicos) de uma cinematografia significava progresso nacional, superioridade, numa competição que transferia para a nova arte aquele papel desempenhado eminentemente pelas exposições universais ao longo do século XIX. Como os pavilhões nacionais, como as novas máquinas, o novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia se projetou nas telas para

---

<sup>5</sup> Os dados referentes a essa participação foram historiados por TOULET, 1986.

<sup>6</sup> Cf. XAVIER, 1999. O filme dos Taviani mencionado no título do artigo é **Bom dia, Babilônia** (1987), que encena o contato de Griffith com artesãos italianos responsáveis pelo cenário de **Cabiria**. Sobre o filme de Griffith, ver também EISENSTEIN, 2002, p. 176 – 224.

assumir a dimensão de monumento, espécie de alegoria nacional antes mesmo de se considerar o conteúdo de experiência humana focalizado por suas representações (XAVIER, 1999).

Há um enorme distanciamento entre as produções referidas acima e a cinematografia nacional, cuja marca nesse período é mais precária <sup>7</sup>. No entanto, em vários documentários realizados para esse evento existe a mesma vontade de perpetuação pela imagem cinematográfica de determinada memória histórica. Sua veiculação pelas salas de exibição no espaço da Exposição constituía um esforço imagético de conferir uma identidade moderna ao Brasil por intermédio do cinema.

A seu modo, o Brasil nos anos 20 e início da década de 30 acompanhava a tendência mundial apontada, e um o objetivo principal deste texto é o de discutir as vinculações entre Estado e cinema a partir da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada em 1922 no Rio de Janeiro.

## **b) Estado e cinema no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência.**

A presença do cinema na exposição realizada entre 1922 e 1923 na cidade do Rio de Janeiro permite discutir, entre outros assuntos, a relação estabelecida entre o novo meio de comunicação que então se consolidava como fenômeno de massas e o Estado.

Anita Simis, preocupada em identificar na história do cinema brasileiro “uma política cultural que tivesse no horizonte o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica estável e permanente”, vê esse momento como uma das “iniciativas de grande envergadura” que “nafragaram não sem deixar seus cascos expostos” (SIMIS, 2008, p. 10). Dentro do quadro estabelecido pela autora, o exame proposto se volta para dois períodos históricos: o autoritário, correspondente aos anos 1930 a 1945, e o democrático, fase terminada com o golpe militar de 1964.

No entanto, apesar de não existir o horizonte acima delineado, Simis reconhece que em 1922 e 1923,

a par da cavação privada e oficial, (...) a iniciativa da concessão de verbas para a produção partiu do próprio Estado e várias pessoas se aventuraram na produção

---

<sup>7</sup> Sobre esse assunto ver MORETTIN, 2005.

de filmes para a Exposição, geralmente documentários. Alguns, como os Del Picchia, chegaram a fundar uma firma, a Independência Omnia Film, que depois produziu os 48 números do jornal Sol e Sombra (1923 – 1925) (SIMIS, 2008, p. 85).

De fato, ao que tudo indica, as medidas tomadas em relação à produção de filmes para a Exposição do Centenário não tiveram como meta a constituição de uma política cultural de longo prazo. Um indício desta ausência diz respeito ao fato de que, principalmente, não tivemos nenhuma das ações empreendidas pelo Estado transformada em lei, ao contrário das medidas adotadas pela implementação do cinema educativo nos anos 30, consubstanciadas pelo conhecido decreto n. 21240, de 4 de abril de 1932<sup>8</sup>.

Apesar disso, entendo que o estudo das iniciativas ligadas ao cinema em 1922 e 1923 contribuem para compreender melhor o seu lugar dentro de uma política cultural mais ampla em que a dimensão de propaganda política e cultural ocupava papel central, por mais que departamentos ou órgãos específicos não tenham sido criados para isso<sup>9</sup>.

Projeções cinematográficas estavam previstas desde a primeira apresentação a população do Rio de Janeiro do plano geral das comemorações em dezembro de 1920. Publica-se a intenção de se aproveitar os filmes já existentes sobre a história e a geografia do país<sup>10</sup>. Caberia ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, a princípio, “o preparo e a exibição de filmes no recinto da Exposição”<sup>11</sup>. A idéia de que um ministério se encarregasse da produção de películas deve ser matizada, pois não havia condições materiais naquele momento de um órgão do governo tomar para si a tarefa de confeccionar obras cinematográficas, fato que somente se concretizará em 1936 com o Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado no governo de Getúlio Vargas.

---

<sup>8</sup> Discuti esse assunto em minha tese de doutorado, MORETTIN, 2001, p.136 – 139.

<sup>9</sup> Nesse sentido, discordo parcialmente de Simis, que afirma: “É de se notar, portanto, que, embora neste período a cavação tenha produzido documentários e jornais cinematográficos constituídos de propaganda política e comercial, o cinema ainda não havia sido incorporado a um projeto de propaganda oficial, seja para a propaganda do Brasil no exterior, seja para a propaganda interna dos feitos do governo” (SIMIS, 2008, p. 85). Para ela, isso somente teria se dado quando o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural passa em 1938 para o Departamento Nacional de Propaganda, sob o controle de Lourival Fontes, que dirigirá no ano seguinte o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

<sup>10</sup> Cf. Artigo de jornal, sem indicação de local de publicação e data, colado a ata da terceira reunião da Comissão, realizada em 14 de dezembro de 1920. Diz o artigo: “suggere ainda a comissão o aproveitamento systematico dos films sobre historia e geographia existentes então, para serem apresentados ao publico durante o periodo da exposição” (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2390).

<sup>11</sup> Regimento interno da comissão executiva da comemoração do primeiro centenário da Independência política do Brasil. **A exposição de 22**, (1), jul. 1922, p. 28.

Na discussão sobre a proposta, configura-se a solicitação que prevalecerá, a saber, o “preparo e exhibicao de films e photographias que contenham vistas naturaes do Brasil, scenas da vida agrícola, industrial, urbana e rural”, de acordo com a sugestão feita por Sampaio Correa. Antero de Almeida propõe a realização de um filme histórico, cujo plano é apresentado a 11 de fevereiro de 1921<sup>12</sup>, mas em seguida o projeto é abandonado, pois as dificuldades

provêm das exigências de uma reconstituição de tal natureza, maximé quanto ás questões technicas á indumentária, o trabalho artistico, difficil de obter sem o concurso de profissionaes estrangeiros. A idéa é exequível, mais as enormes despesas que virá acarretar e o tempo imprescindível para a realização não permittem leval-a a effeito até settembro do anno vindouro<sup>13</sup>.

O programa do evento informa que haveria a

exibição gratuita, em dias determinados, no recanto da Exposição, de filmes referentes á história, á geographia, á natureza e á civilização do Brasil, de paisagens, costumes e typos, de indumentária e habitação, de aspectos dominantes da vida agrícola e da vida urbana, como beleza, cultura e progresso.

14

Há um trabalho importante também, em paralelo ao processo de discussão em torno dos filmes, que diz respeito à propaganda nos cinemas dos chamados Bônus da Independência. Essa propaganda era feita através da exibição de letreiros, projetados nas telas antes ou depois dos filmes. Abaixo vemos uma foto tirada por Augusto Malta do cinema Iris, no Rio de Janeiro, decorado para a realização de uma atividade ligada a essa iniciativa<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. Artigo de jornal, sem indicação de local de publicação, colado a ata da segunda sessão da Comissão Executiva, realizada em 11 de fevereiro de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2390).

<sup>13</sup> De acordo com a ata da sexta sessão da Comissão Executiva, realizada em 4 de março de 1921 (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2390).

<sup>14</sup> Cf. Programa para a comemoração do primeiro centenário da Independencia política do Brasil. **A exposição de 22**, (1), jul. 1922, p. 27 e *Centenario da Independência 1822-1922: programma da comemoração e regulamento geral da exposição*, op. cit., p. 8. O artigo 10º do regulamento geral também faz referência à exibição de documentários relacionados às riquezas do país (Cf. Regulamento Geral da Exposição Nacional de 1922 (com as alterações feitas em virtude de resoluções da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário). **A exposição de 22** (1), jul. 1922, p. 29). Ver também MOTTA, 1991, p. 68. Deve ser observado que a revista **A exposição de 22** era uma publicação oficial da Comissão Organizadora da Exposição.

<sup>15</sup> Foto pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

BONUS DA INDEPENDENCIA



Malta  
C. Iris  
Rio de Janeiro 12-9-21

7647

Para o serviço, as empresas da época também colocam seus serviços à disposição, como é o caso da Carioca Film, de Alberto Botelho, Botelho Film, de Paulino Botelho e José Alves Netto, da Empresa Carioca de Reclames Animados, e da Famous Players – Lasky Corporation, representado por José Ribeiro Guimarães. Quem termina por ser contratado para o serviço é a Empresa de Divulgação e Propaganda Mundial, de Antonio Leal. A empresa foi contratada pelo período de 15 de novembro de 1921 a 15 de fevereiro do ano seguinte. Para tanto, Leal recebeu 60 contos de réis. A prorrogação do contrato estava prevista, tendo um custo para a Comissão de 15 contos por mês <sup>16</sup>. De acordo com a documentação são 394 os cinemas (o número varia conforme a proposta – em alguns casos são mencionadas 900 salas atingidas por essa ação <sup>17</sup>). É estimado que 90% dos cinemas tenham sido atingidos.

No material concernente às propostas nota-se que não apenas as elites no Brasil tinham consciência do papel a ser desempenhado pelo cinema como instrumento de propaganda. Constatase que entre os próprios cinegrafistas essa idéia era disseminada, mesmo que pesasse nessa percepção a perspectiva comercial.

Na proposta feita por José Alves Netto <sup>18</sup>, por exemplo, o proponente discorre sobre a importância da propaganda e o quanto é acertada a idéia da divulgação dos serviços do bônus por intermédio do cinema. Para ele,

“A ideia da propaganda de venda de ‘Bonus’ por meio de letreiros nos filmes cinematographicos, não sendo uma ideia nova é talvez a mais acertada dado a grande influencia que este exerce sobre o publico, influencia acentuada em todo o mundo, e onde por isto mesmo as propagandas surtem os seus efeitos mais seguros.”

Ele fornece diversos exemplos de “verdadeiros impossíveis” que teriam sido conseguidos por meio do cinema nos Estados Unidos, tais como: “o serviço militar obrigatório; o imposto de guerra; a supressão do acool (sic); o voto feminino”. Além

---

<sup>16</sup> O contrato foi assinado em 25 de outubro de 1921. Ver *Termo de contracto que faz a Comissão Executiva da Comemoração do Centenário da Independência do Brasil com Antonio Leal para a propaganda do Bônus da Independência mediante films* (AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2382).

<sup>17</sup> Ver Carta de Antonio Leal a Delfim Carlos Silva, encarregado do serviço de propaganda e de collocação dos “Bônus da Independência”, sem indicação de data, AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2483.

<sup>18</sup> Endereçada a 28 de setembro de 1921 ao presidente da Comissão do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio na Exposição do Centenário, em papel timbrado da Botelho Film (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2482).

disso, informa que o presidente Warren Harding (1921 – 1923) “fez a propaganda de sua candidatura victoriosa por meio de films”.

Outro cinegrafista que se envolverá na produção de filmes para a Exposição do Centenário, Alberto Botelho, apresenta um pequeno histórico de seu envolvimento com o Estado, iniciado em 1912. Sobre o papel do cinema como propaganda, recorre novamente aos Estados Unidos como paradigma para o assunto, ressaltando que:

“ninguem mais do que nós, os brasileiros, temos tanta necessidade desta propaganda, por ser ella a UNICA PROVEITOSA, EFFICAZ e SEGURA, porque é feita verdadeiramente as Nações e não aos seus Governos somente, aos seus cidadãos, as cellulas vitales dos organismos sociaes”<sup>19</sup>

Essas questões são importantes, pois antecipam a discussão a propósito do tema feita pela revista **Cinearte** a partir de 1926. Para Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, o periódico tem uma posição um pouco mais matizada em relação à função propagandística do cinema por defender o “Cinema Arte” e a propaganda indireta através do filme de ficção. De acordo com os autores,

É tese de alguns que essa propaganda não deve ser feita por meio dos documentários. E por esse motivo eles não querem dinheiro dos governos; querem amparo legislativo, porque dinheiro levaria a documentário de propaganda direta. A prática, aliás, demonstrou que eles tinham fartamente razão (GALVÃO e BERNARDET, 1983, p. 57).

A “prática” de Adhemar Gonzaga, um dos redatores de **Cinearte**, não é posterior ao evento, ao contrário do sugerido por Galvão e Bernardet. Escrevendo antes em **Paratodos**, o crítico havia acompanhado de perto todas as iniciativas, decorrendo daí, talvez, essa orientação.

O apoio aos cinematografistas ocorria também de diferentes maneiras. Para a realização dos filmes, uma considerável verba foi reservada, apesar desta não ter sido prevista no primeiro orçamento feito para as despesas com a preparação do evento<sup>20</sup>. Além do pagamento feito aos documentários, uma medida muito importante foi tomada: a concessão de isenção do pagamento de taxas de importação dos negativos. Encontramos,

---

<sup>19</sup> Carta de Alberto Botelho ao então prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, “sobre a confecção de films para comemorar o Centenario da Independencia do Brazil” (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2483). A caixa alta se encontra no original.

<sup>20</sup> São trezentos e cinquenta contos “para occorrer á despeza proveniente da execução do serviço de films do Centenario”. Declaração de J. Ferreira Chaves, tesoureiro da Comissão Executiva do Centenário, de 17 de março de 1922. (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2388).

por exemplo, uma solicitação desse tipo feita por Alberto Botelho. Deve ser ressaltado de que o não pagamento se estendia também a todo material químico necessário à realização<sup>21</sup>.

Afora o apoio material, os cinegrafistas deviam seguir o programa para a realização de ‘films cinematographicos’ elaborado pela Comissão. Esse programa era dividido em tópicos (a cultura do cafeeiro, a cultura da cana-de-açúcar, a cultura do algodoeiro, etc.), e cada item era explicado em detalhe. O cinegrafista deveria cobrir, por exemplo, todos os pontos atribuídos a um dos temas elencados. Não se tratava apenas de representar “a cultura do cafeeiro” em geral, mas sim de filmar em detalhe uma ‘pauta’ que abarcava todo o processo de produção, a saber, “desde a derrubada até a queimada; o alinhamento, cavação, a plantação, as casinhas de café, até o cafetal formado; desde o trato cultural até a colheita (...)”, e assim por diante<sup>22</sup>. Esse programa deveria “ser fielmente executado”<sup>23</sup>.

Essa obrigatoriedade expressa em contrato se deve ao fato de que os naturais até então realizados transmitiam uma imagem do país distinta daquela desejada pelas elites, fato já amplamente discutido pela historiografia do cinema brasileiro<sup>24</sup>. Incorporar a produção documental ao espaço destinado ao culto da beleza, da cultura e do progresso não deixava de ser um desafio temerário aos olhos daqueles que somente viam defeitos nos chamados naturais. No entanto, essa incorporação indica da parte do governo uma aposta nas possibilidades de nossos cineastas realizarem o intento proposto.

Em todo caso, uma produção pelo menos consegue atingir os objetivos propostos, constituindo o filme de maior reconhecimento de crítica e público à época. Exibido na Exposição Internacional do Centenário, em 1923, recebe a medalha de ouro do júri da Exposição.<sup>25</sup> Trata-se de **No país das Amazonas** (1922), de Silvino Santos que, dentre os

---

<sup>21</sup> Carta de Alberto Botelho, por ele assinada em papel timbrado da Film Jornal, de 2 de janeiro de 1922, endereçada a Antonio de Pádua Assis Rezende, encarregado da seção de filmes. (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455).

<sup>22</sup> Esse é o programa geral que recebe Salvador Aragão, da Brazil Natural Film, mas todos os cinegrafistas contratados seguiam o mesmo documento (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455).

<sup>23</sup> Carta de Pádua Resende, encarregado da seção de filmes, a A. Musso de 28 de novembro de 1921. (Cf. AN. Fundo II. CECCI. Pasta 2455).

<sup>24</sup> Além dos trabalhos já citados, ver também GOMES, 1974.

<sup>25</sup> O artigo 43 do Regulamento Geral previa a seguinte diplomação: grande prêmio, diploma de honra, medalha de ouro, medalha de prata e medalha de bronze (Cf. Brasil. Ministerio da Justica e Negocios Interiores. *Centenario da Independencia 1822 – 1922. Programma da Commemoracao e Regulamento Geral da Exposicao*. Rio de Janeiro: Ministerio da Justica e Negocios Interiores, 19-?, 32 p ).

filmes remanescentes desse período <sup>26</sup>, melhor traduziu filmicamente uma leitura do Brasil proveniente do século XIX e muito representada nas artes plásticas daquele período, atualizando simbolicamente a idéia de uma especificidade da nação brasileira dentro do quadro geral das civilizações decorrente da submissão de nossa exuberante natureza aos desígnios da civilização <sup>27</sup>. É nesses termos que *O Estado de S. Paulo* descreve uma passagem do filme: trata-se da “grande batalha cotidiana com a mata para extracção, preparo e remessa dos seus productos, a começar na borracha e acabar na castanha”. <sup>28</sup>

Em síntese, é possível perceber nesse percurso um Estado preocupado em adotar novas estratégias de convencimento da população, recorrendo para tanto ao meio de comunicação de massa que, ao lado da rádio, será utilizado de maneira plena na década de 1930 pelos governos das mais variadas correntes ideológicas. Em sintonia com outros países <sup>29</sup>, os nossos governantes buscavam equiparar o Brasil às nações que empregavam o cinema em um sentido que reforçava o trinômio modernidade, domínio econômico e controle político, como comentado acima a propósito do ingresso do cinema na era das Exposições Internacionais. A singularidade do Brasil nesse contexto, no entanto, era marcada pela ausência de uma indústria de cinema, o que dificultava o entendimento adequado de suas demandas e de suas necessidades por parte do aparato estatal, e por filmes que não corroboravam, necessariamente, a intenção esboçada nos projetos ideológicos de origem. De qualquer forma, na década de 1920 os dados foram lançados, sendo os resultados parcialmente colhidos mais à frente.

---

<sup>26</sup> Dentre os títulos que fazem parte de uma primeira relação, temos: **A América para os americanos** (1922); **Companhia Fabril de Cubatão** (1922), de João de Sá Rocha; **Companhia Paulista de Estradas de Ferro** (1929), Rossi Films; **Sociedade Anônima Fábrica Votorantim** (1922), de Armando Pamplona; **Exposição do Centenário: 1822-1922** (1922); **Exposição Nacional do Centenário da Independência do Brasil em 1922** (1922); **Fragmentos da “Terra Encantada”** (1970), de Roberto Kahané; **Ipiranga** (1922); **Independência no Brasil em 1922** (1922), da Brasilia Film; **1922: a Exposição da Independência** (1970), de Roberto Kahané e Domingos Demasi; **Rio – Anos 20 – Carnaval** (1922-1926), de Silvino Santos.

<sup>27</sup> Discuti de maneira mais ampla a questão em MORETTIN, 2006, p. 199.

<sup>28</sup> “*No Paiz das Amazonas*”, **O Estado de São Paulo**, 5 de agosto de 1923 (Museu Amazônico).

<sup>29</sup> Basta lembrar de um caso recente, para o contexto aqui tratado, e inédito, dado que pela primeira vez o cinema foi objeto de uma ação política mais orquestrada por um Estado: David Griffith foi convidado pelos britânicos, no final de 1916, a fazer um filme para convencer os norte-americanos a entrarem naquela que ficou conhecida como a 1ª Guerra Mundial. O diretor chega a filmar nas zonas de conflito, mas a entrada dos EUA na guerra em 1917 faz com que o projeto ganhe novos rumos. O filme **Hearts of the World** (1918) é o resultado desta empreitada. Sobre esse caso ver MERRITT, 1984, p. 209 – 220. A respeito do cinema usado pelos Estados para fins propagandísticos ver o primeiro capítulo de PEREIRA, 2008.

## Fontes impressas

Arquivo Nacional. **Fundo II. Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia** Caixas 2382, 2388, 2390, 2455, 2482, 2483.

Brasil. Ministerio da Justica e Negocios Interiores. **Centenario da Independencia 1822 – 1922. Programma da Commemoração e Regulamento Geral da Exposição**. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 19-?, 32 p.

**A exposição de 22** (revista).

“*No Paiz das Amazonas*”, **O Estado de São Paulo**, 5 de agosto de 1923.

## Bibliografia

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. **Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935**. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

\_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Anablume, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 176 – 224.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

\_\_\_\_\_. e BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema - Repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

\_\_\_\_\_. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto Calil e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 323 – 334.

\_\_\_\_\_. **Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KESSEL, Carlos. **A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

MERRITT, Russel. Le film épique au service de la propagande de guerre: D. W. Griffith et la creation de “Coeurs de Monde”. MOTTET, Jean (dir.). **D. W. Griffith – Colloque International**. Paris, L’Harmattan, 1984, p. 209 – 220.

MORETTIN, Eduardo. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 8 (13): 189 – 201, 2006.

\_\_\_\_\_. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**. 25 (49): 125 – 152, jan. – jul. 2005.

\_\_\_\_\_. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme ‘Descobrimento do Brasil’ (1937), de Humberto Mauro**. Tese de Doutorado, ECA/USP, 2001.

\_\_\_\_\_. A representação da história no cinema brasileiro (1907 - 1949). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo: Nova Série. 5: 249 – 271, jan./dez. 1997.

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz 100 anos. A questão nacional no centenário da independência**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1992.

NORONHA, Jurandy. **No tempo da manivela**. Rio de Janeiro: Ebal/Kinart/Embrafilme, 1987.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e na América Latina (1933 – 1955)**. Tese de doutorado, FFLCH/USP - História Social, 2008.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Ed., 1987.

- \_\_\_\_\_ e MIRANDA, Luiz Felipe Miranda (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- SANT'ANA, Thais Rezende da Silva de. **A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920**. Dissertação de Mestrado, Unicamp – IFCH, 2008.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Annablume/Rumos Itaú Cultural, 2008.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil. Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- TOULET, Emmanuelle. Le Cinéma à l'exposition universelle de 1900. **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine**. Paris, n. 33, 1986.
- XAVIER, Ismail. De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani. **Estudos de Cinema**, n. 2, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia dos Estado de São Paulo, 1978.