

O cinema brasileiro no contexto das exposições universais: a New York World's Fair (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (1940)

Eduardo Morettin*

Recebido em: 07/06/2021

Aprovado em: 23/07/2021

Resumo

Recuperaremos a história da participação do cinema brasileiro na New York World's Fair (1939-1940) e na Exposição do Mundo Português (1940). Em um período marcado pela utilização do cinema para fins políticos, Brasil e Portugal, à época governados por dois regimes autoritários, criaram uma estrutura governamental de propaganda e de produção de filmes a fim de garantir que as suas imagens corroborassem a idealização que cada país apresentava nestes eventos. Tratava-se de componente novo na diplomacia cultural instituída pela participação nas exposições universais e interessa examinar a maneira como estes filmes acentuavam as distâncias e as peculiaridades de nosso contexto em comparação com os demais.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; INCE; Exposições universais; Exposição do Mundo Português (1940)

Abstract

We will recover the history of the participation of Brazilian cinema in the New York World's Fair (1939-1940) and the Exposição do Mundo Português (1940). In a period marked by the use of cinema for political purposes, Brazil and Portugal, at the time ruled by two authoritarian regimes, created a government propaganda and film production structure in order to ensure that their images corroborated the idealization that each country presented at these events. This was a new component in the cultural diplomacy established by participation in universal exhibitions, and it is interesting to examine the way in which these films accentuated the distances and peculiarities of our context in comparison with others.

Keywords

Brazilian cinema; INCE; World's Fair; Exposição do Mundo Português (1940)

* Professor da Universidade de São Paulo. Autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (São Paulo: Alameda Editorial, 2013) e organizador, dentre outros trabalhos, de *A recepção crítica de Glauber Rocha no exterior (1960- 2005)*. (São Paulo: ECA/USP, 2020). É, com Marcos Napolitano, coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq, nível 2. Email: eduardomorettin@usp.br.

A percepção de que o cinema poderia ser utilizado para fins políticos se aguça no final dos anos 1920 e no começo dos anos 1930, tendo impactos significativos tanto no Brasil quanto em Portugal. Este entendimento ficará consubstanciado na promulgação de decretos, na criação de órgãos e institutos, na realização de filmes, no intercâmbio entre os dois países e na participação de sua produção cinematográfica nas exposições universais.

Heloísa Paulo¹ estudou de maneira mais ampla o assunto a partir da comparação da estrutura governamental de propaganda construída pelos dois regimes autoritários: o Estado Novo português e o brasileiro. Em cada país, em virtude de contextos políticos próprios, o ritmo imposto de controle, o processo de centralização, as iniciativas e os resultados destas ações nem sempre seguiram o mesmo compasso. Além de estabelecer paralelismos entre o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que inicia os seus trabalhos em 1933, para se transformar em 1944 em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), e o nosso Departamento de Imprensa e Propaganda (DPI), criado em 1939, a autora destaca alguns momentos de colaboração, como a participação do Brasil nas Comemorações Centenárias de 1940 e o envio para cá, em agosto de 1941, da “Embaixada Extraordinária ao Brasil”, dentre outras iniciativas.²

Neste intercâmbio, o cinema brasileiro é parte integrante do que poderíamos chamar de diplomacia cultural, tendo concorrido nas exposições universais e nos festivais internacionais dos anos 1930, com maior empenho na New York World’s Fair (1939-1940), em virtude do interesse geopolítico e também pela adesão de nosso governo ao tema proposto por esta feira, qual seja, o da celebração do futuro, compreendido na chave do progresso tecnológico. Por este motivo, é importante recuperar a presença do cinema brasileiro na exposição norte-americana a fim de avaliarmos a sua participação nas efemérides portuguesas, em particular na Exposição do Mundo Português (1940).

O delineamento deste quadro geral é importante para resgatarmos o histórico, ainda pouco pesquisado,³ do que se configurava naqueles anos como novidade no Brasil: a produção de filmes por órgãos criados para tal finalidade no país, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), fato que conferia nova dimensão à sua inserção institucional nestes eventos internacionais.

O Estado brasileiro como produtor de filmes para as exposições universais

Na década de 1930, o Estado brasileiro assume para si a regulação e interferência na atividade cinematográfica, como demonstra a promulgação do Decreto no 21.240 de 4 de abril de 1932, que nacionaliza a censura, sob o controle então do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), e institui a obrigatoriedade de exibição de um curta nacional antes da projeção de um longa-metragem. Estes curtas eram chamados de complementos e teriam de demonstrar seu caráter documental e “cultural”, conceito vago a ser definido e fiscalizado por uma comissão de censura criada pelo mesmo decreto para autorizar ou não a sua circulação.⁴

Há uma disputa pelo controle da censura e produção destes complementos envolvendo o MES e o Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores. A criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC),⁵ em 1934, subordinado ao último ministério, retira da órbita do MES a censura cinematográfica, dentre outras medidas, sinalizando a perspectiva que será atribuída à questão durante o período Vargas: mais do que um problema concernente à educação, trata-se, antes de tudo, de um assunto de segurança pública.⁶

Como parte deste processo mais geral de regulação e intervenção estatal, começa a funcionar em 1936⁷ o INCE, subordinado ao ministro da Educação Gustavo Capanema. Dirigido pelo antropólogo Edgard Roquete Pinto e tendo como diretor-técnico o cineasta mineiro Humberto Mauro, sua função precípua era, como indica sua nomenclatura, atuar no campo do cinema educativo, municiando as escolas do Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente, com filmes destinados a inculcar os valores cívicos propalados pelos dirigentes de então.⁸

Se recuperamos este histórico já conhecido, o objetivo é o de apontar, nesta trajetória de inserção do cinema brasileiro nas exposições universais, para a singularidade de sua participação na New York World's Fair (1939-1940), que transcorreu por duas temporadas de seis meses em 1939 e 1940, e na Exposição do Mundo Português (1940). Pela primeira vez o Estado brasileiro tinha as “suas” produções para mostrar: documentários e cinejornais oficiais *stricto sensu*, que deveriam expressar o ponto de vista do governo federal e de seus ministérios, a respeito do progresso, da cultura, e do lugar do país nestes festejos mundiais.

Antes do final da década de 1930, o país mandava produzir ou levava os filmes realizados e/ou encomendados por ministérios, como o da Agricultura, por órgãos do governo, como os da Comissão Rondon, ou pelos estados da União, prática que pouco se alterou depois. Foi assim, ao que tudo indica, nos projetos de envio de “vistas” cinematográficas pelo Pará para a Esposizione Internazionale di Torino em 1911⁹ e na atuação da Comissão Executiva e da

Organizadora para a confecção de filme para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil em 1922 e 1923.¹⁰

Estes documentários cumpriam a função de registrar as atividades governamentais em seus diferentes campos, de cobrir o programa expositivo idealizado (se expúnhamos café, tabaco ou cacau, solicitava-se a realização de um curta ou aproveitava-se algum filme que registrasse as etapas de produção e comercialização de cada produto), sem necessariamente seguir uma direção única, como a princípio deveria ser o caso dos documentários e cinejornais realizados pelo INCE e pelo DIP.

A participação do INCE em festivais de cinema e exposições internacionais nos anos 1930

Já foi historiada a forma como o Brasil se inseriu nas exposições universais, eventos dedicados a celebrar as “proezas” do capitalismo. Temos estudos sobre os projetos arquitetônicos de seus pavilhões,¹¹ a perspectiva desejada pelo Império¹² e pela República,¹³ com estudos que valorizam a nossa representação a partir de exposições específicas ou em série – como fez, por exemplo, David Cizeron¹⁴ ao tratar da representação brasileira nas exposições universais que tiveram lugar em Paris nos anos de 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 e 1937.

Nos trabalhos que se dedicam às feiras mundiais que ocorreram na primeira metade do século XX, são poucos os estudos mais aprofundados a respeito da participação do cinema brasileiro neste esforço de representar o país como “civilizado”. Se há mapeamento do que foi exibido e produzido para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, sediada na cidade do Rio de Janeiro entre 1922 e 1923,¹⁵ deve-se considerar que, no âmbito da historiografia sobre as exposições, a do centenário, apesar dos esforços do governo à época, não foi considerada como sendo do mesmo porte das suas contemporâneas, desconsideração que certamente traduz a perspectiva eurocêntrica destes estudos.¹⁶

Esta lacuna no que diz respeito à forma como o então novo meio de comunicação de massas contribuiu para o imaginário expositivo de cada exposição universal pode ser explicada por vários motivos. Em primeiro lugar, como para toda e qualquer pesquisa, existe a pergunta lançada pelo historiador, que mobiliza o conjunto documental a partir das conexões trazidas pelos problemas a “serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes (áudio)visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes”.¹⁷

Definida a problemática, é sempre necessário ter acesso aos documentos produzidos pelas respectivas comissões organizadoras e executivas de cada exposição, o que implica ou no deslocamento do pesquisador ao país sede ou na existência de acervos relativamente organizados e acessíveis em seu país.¹⁸ Se o acesso está garantido, outra dificuldade se impõe:

a massa documental sobre cada exposição geralmente é vasta e ampla, mimetizando em amplitude a escala monumental pretendida por estes eventos. Por fim, a quantidade de documentos sobre a participação do cinema é correlata à existência ou não de uma indústria cinematográfica consolidada. Se isto é verdadeiro para os Estados Unidos e a França, em que este setor da cultura assim se estruturou desde o final do século XIX, o mesmo não pode ser aplicado ao Brasil.¹⁹

Ponderados os limites, podemos afirmar que há pouca informação sobre a presença do INCE e do DIP nas exposições universais das quais estes institutos estariam aptos a participar. Dentre elas, além das que nos interessam neste artigo, duas ocorreram entre o período compreendido pelo início de suas atividades e o começo da Segunda Guerra Mundial: a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, em Paris, França (1937), e a *Golden Gate International Exposition*, em São Francisco, EUA (1939-1940).²⁰

Não encontramos referências à presença de filmes destes órgãos na *Exposition Internationale*.²¹ No pavilhão brasileiro houve destaque para a programação musical,²² com a execução de músicas de Heitor Villa-Lobos, como o “coco da Bahia e do Rio Grande, cantos religiosos recolhidos por Luciano Gallet, Hekel Tavares, Camargo Guarnieri, Jayme Ovalle”.²³ Assim como na exposição portuguesa de 1940, o café servido aos visitantes foi uma de suas grandes atrações.²⁴ No relatório oficial, a partir de documentação fornecida pelo Comitê Geral do Brasil, há menção à exibição de “uma dezena de filmes sobre o Brasil (Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, as castanhas-do-pará, a sericicultura, as florestas brasileiras) (...) exibidos regularmente em sessões diárias que tiveram lugar no Palácio do Ensino, de 15 de agosto a 25 de novembro”.²⁵ Entre 1936 e 1937, o INCE não havia produzido documentários sobre as cidades mencionadas, salvo se considerarmos a hipótese de que filmes como *Os centros de saúde do Rio de Janeiro* (1937) ou *Céu do Brasil no Rio de Janeiro* (1937) pudessem ter sido incluídos na programação, apesar de não se tratar propriamente de um registro sobre a cidade, como teremos em *Cidade do Rio de Janeiro* (1949), de Humberto Mauro. De todo modo, não há na filmografia do instituto deste período curtas sobre os temas acima indicados, conforme pode ser verificado no catálogo estabelecido por Carlos Roberto de Souza.²⁶

Uma possibilidade a ser explorada no que diz respeito à participação destes órgãos reside na exibição de documentários de outras produtoras incorporados ao acervo do INCE. Esta prática de incorporação de filmes ocorreu, por exemplo, com *Descobrimento do Brasil* (1937), filme histórico produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia e dirigido por Mauro, que circula hoje em versão que traz duas cartelas iniciais com os seguintes letreiros: “Ministério da Educação e Cultura” e “Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)”. Além da presença

de Mauro, *Descobrimento* teve como um de seus orientadores históricos Roquete Pinto, mas à época de sua exibição não há qualquer referência nas críticas ou no material publicitário divulgado pela imprensa à participação do INCE na produção. Assim, acreditamos que estas legendas foram acrescentadas posteriormente à sua circulação pelos cinemas, momento em que o filme juntou-se às demais películas do acervo do instituto.²⁷

No país das amazonas (1922), de Silvino Santos, documentário produzido para ser exibido na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, deve ter sido outro caso. O filme fez muito sucesso de público à época, tendo sido premiado com a medalha de ouro.²⁸ Sabe-se que pelo menos um de seus segmentos foi incorporado ao arquivo do instituto: trata-se da sequência dos índios, que, como afirma Silvino Da-Rin, “na versão existente na Cinemateca Brasileira (...) abre com o letreiro *Os índios parintins e outros*, está agregada ao final do filme, e conclui com uma cartela do INCE, provavelmente acrescentada nesta instituição, muitos anos depois”.²⁹

A suspeita é de que *No país das amazonas* tenha sido dividido em vários curtas e agregado ao arquivo do instituto.³⁰ Esta suspeição é reforçada pela menção, feita por Adalberto Ribeiro, ao envio dos seguintes títulos do INCE aos Estados Unidos, em novembro de 1941, por meio da embaixada estadunidense no Rio de Janeiro: *Balata, Borracha, Castanha, Visão amazônica* e *Fauna amazônica*,³¹ produtos e temas que foram registrados por Silvino Santos em seu documentário. Talvez a referência do relatório oficial da Exposition Internationale ao documentário sobre “castanhas-do-pará” seja uma alusão a *Castanha*, mas não é possível no atual estágio da pesquisa afirmar categoricamente a identidade entre os títulos.

Sobre a exposição de São Francisco, Marianna Al Assal³² não menciona a projeção de filmes brasileiros, e tudo leva a crer que o INCE, pelo menos, não participou, hipótese que se ancora na ausência de qualquer envio de filmes ao evento no relato feito por Adalberto Ribeiro, que lista os intercâmbios internacionais promovidos pelo instituto.³³ Mesmo não tendo, a princípio, participado destas exposições, o instituto fomentava as relações com outros países, tanto para avaliar experiências similares quanto para mostrar sua produção, iniciativas que certamente contribuíam para organizar sua inserção nas exposições universais.³⁴

Em dezembro de 1937, por exemplo, Roquete Pinto viaja à França, Itália e Alemanha para observar a situação das organizações oficiais que cuidavam do cinema educativo. Em sua passagem pela Itália, filia a entidade brasileira ao Instituto Internacional de Cinema Educativo (IICE), depositando em seu acervo, *Lição prática de taxidermia* (1936), a primeira produção do INCE. O presidente do instituto brasileiro, na comparação com a prática destes países,

proclama a nossa originalidade, concluindo que os modelos não foram copiados "servilmente", já que o instituto se adaptou às condições próprias do país.³⁵

Em 1938, Humberto Mauro representa o INCE no Festival de Veneza, criado, como se sabe, em plena Itália fascista, participando com dois curtas do órgão: *Vitória Régia* e *Céu do Brasil no Rio de Janeiro*, ambos de 1937.³⁶ Trata-se da primeira participação do Brasil no festival, que havia premiado no ano anterior *A grande ilusão* (1937), de Jean Renoir. A partir do que observou no festival, o diretor faz reflexões sobre a estética do documentário, o cinema nacional e a intervenção do Estado. Durante a sua estadia, realiza também quatro curtas-metragens: *Pompéia*, *Roma - Agosto de 1938*, *Veneza - Agosto de 1938*, e *Milão - Agosto de 1938*. No festival, o diretor mineiro assiste *Mannesmann* (1937), de Walter Ruttmann. Em uma crítica que faz ao filme, publicada pelo *Jornal do Brasil*, de 2 de novembro de 1938, Mauro aponta para a necessidade de se produzir longas que misturassem o trabalho de ficção com o registro documental.³⁷

Estes intercâmbios demonstram o desejo de inserção em um cenário marcado pela tensão provocada pelos regimes totalitários, dentro de um contexto em que a cultura e, principalmente, o cinema são considerados elementos estruturantes de um discurso simbólico que idealiza as relações sociais que, no mundo real, eram marcadas pela extrema violência e exclusão de qualquer possibilidade de diálogo e oposição.

O cinema brasileiro, o INCE e a New York World's Fair (1939-1940)

É na New York World's Fair que encontramos as primeiras referências à participação do INCE em uma exposição mundial, três anos após o início de suas atividades. Adalberto Ribeiro, em reportagem com tons de relatório oficial, relaciona os filmes que foram enviados à Nova York: *Abastecimento de água no Rio de Janeiro* (1939), "com aspectos de represas, captação, fabricação de tubos",³⁸ *Aviação Naval - Exame médico dos candidatos* (1939), *Febre Amarela - Preparação da vacina pela Fundação Rockefeller I* (1938), *Febre Amarela - Preparação da vacina pela Fundação Rockefeller II* (1938)³⁹, *Fisiologia Geral - Prof. Miguel Osorio - Instituto Manguinhos - Rio* (1938), *Fluorografia coletiva - Método do Dr. Manuel Abreu* (1939), *Instituto Osvaldo Cruz - Rio de Janeiro* (1939), *Leishmaniose visceral americana* (1939), "pelo prof. Evandro Chagas", *Método operatório do Dr. Gudín* (1938),⁴⁰ *Prevenção da tuberculose pela vacina B.C.G.* (1939), *Propriedades elétricas do Puraquê (Gymnotus Electricus)* (1939) "pelo Prof. Carlos Chagas Filho", *Tripanozomiose Americana* (1939).⁴¹ Além destes, também foram projetados *Estudos das grandes endemias - Aspectos*

regionais brasileiros (1939), *Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro - Fundação* (1939) e *Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro - Tratamento dos esgotos* (1939).⁴²

O instituto participou, portanto, com dezoito filmes, e acreditamos que todos tenham sido ou produzidos ou adaptados, a partir de documentários anteriores do INCE, como *Método operatório do Dr. Gudin*, exclusivamente para a exposição estadunidense. Na origem da encomenda encontramos Leonídio Ribeiro, “representante da área médica” nesta exposição,⁴³ que em carta de junho de 1938 dirigida a Roquete Pinto, coloca à “disposição de seus técnicos uma importância suficiente para adquirir o material indispensável ao início imediato dos trabalhos de filmagem”.⁴⁴ Para que possa realizar o financiamento, diz ser “indispensável conhecer imediatamente o preço em que vai ficar cada metro de filme falado, em inglês, incluído nele uma cópia muda para ser entregue a cada instituição que tivesse colaborado conosco”.⁴⁵

Estas informações podem ser corroboradas pela consulta ao catálogo do INCE. Carlos Roberto de Souza indica que os quatro filmes da série *Abastecimento de água no Rio de Janeiro* tiveram os seus negativos fornecidos por Ribeiro.⁴⁶ Pelo menos três filmes (*Estudos das grandes endemias; Leishmaniose visceral americana e Método operatório do Dr. Gudin*) foram sonorizados em inglês⁴⁷ e vários dos acima listados trazem nos créditos “Feira Mundial de Nova York. Comissariado Geral do Brasil”. Com exceção de *Estudos das grandes endemias - Aspectos regionais brasileiros, Leishmaniose visceral americana, Método operatório do Dr. Gudin e Tripanozomiose Americana*, todos foram finalizados entre dezembro de 1938 e março de 1939, período que corresponde, grosso modo, ao preparo e edição dos documentários a partir da data de sua encomenda.⁴⁸

Trata-se de documentários, portanto, que enaltecem o estudo científico e as ações destinadas ao combate de doenças, parcela que ilustrava expressiva fatia da produção até então realizada pelo instituto, com mais de trinta filmes dedicados à História Natural, à Física, à Medicina e à Tecnologia.⁴⁹ Nesta perspectiva, são obras em sintonia com a ideia de Brasil moderno, tal como a imagem idealizada pelos nossos governantes para a exposição nova-iorquina.

A despeito de preencher esta expectativa, Armando Vidal,⁵⁰ comissário geral do Brasil nesta feira, ao listar os 124 títulos, entre curtas e longas que foram exibidos no evento, não indica o INCE como responsável pelos filmes, sendo a referida produção identificada como de propriedade do próprio comissariado ou de Leonídio Ribeiro.⁵¹ Como “Departamento de Cinema Educativo” aparece na primeira parte do relatório dentre os expositores brasileiros⁵² e os que ganharam prêmio da comissão julgadora.⁵³

Tal desconhecimento, digamos assim, se manifesta também no diagnóstico sobre o nosso cinema. Ao apontar que seria preciso realizar “uma completa transformação dos métodos e dos recursos atuais”, indicando como forma de superação do atraso “a criação, ao menos no Rio de Janeiro, de um grande estúdio oficial, que ficará encarregado de todo o serviço oficial”,⁵⁴ Vidal reiterava o discurso de que, na comparação com o cinema de outros países, o descompasso aqui percebido se resolveria se tivéssemos estúdios, equipamentos, material, etc.⁵⁵

O balanço feito pelo comissário geral na exposição estadunidense não foi propriamente positivo a respeito da participação do cinema. Apesar de destacar “os do Ministério da Agricultura (...) [e] alguns filmes educativos organizados sob a orientação do Dr. Roquete Pinto”, a partir de exame comparativo com o que assistiu na exposição, constatou que

(...) em matéria de cinema, para efeito de propaganda, no exterior, está o Brasil em grande atraso. Os filmes oficiais têm ainda um caráter muito pessoal, que os torna sem interesse para o exterior. (...) Quem analisar os “newsreels” americanos notará que apenas os grandes vultos de excepcional significado nacional são incluídos nos filmes, ao passo que entre nós, nos filmes oficiais, numerosas pessoas sem significação especial, ou simples funcionários em serviço, aí figuram”.⁵⁶

A constatação de um certo desajeito no registro das cerimônias oficiais – e os cinejornais e documentários brasileiros deste período cobriam com especial apreço os chamados “rituais de poder”⁵⁷ – indicava a dificuldade destes filmes em representar a imagem idealizada na nação.

Além dos estúdios, Vidal acreditava que o estabelecimento de um programa prévio, feito com antecedência, para que “os novos trabalhos possam ser feitos com tempo suficiente”,⁵⁸ sugere que mesmo os encomendados talvez pudessem ser aprimorados. A formação de um “estoque [de] filmes em perfeitas condições de atender às necessidades dos serviços oficiais de propaganda” revela o desconforto com as imagens encaminhadas por diferentes associações e serviços.

Se dentre os filmes “comissionados” identificamos muitos títulos do INCE ou do DIP,⁵⁹ alguns pertenciam a entidades e produtoras privadas, como era o caso dos filmes da Brasília Filmes, do produtor Alberto Campiglia e da Associação Comercial de Manaus, apontada como detentora de *No país das amazonas*.

O documentário de Silvino Santos, cujo nome sequer é mencionado, é tomado por Vidal como o exemplo mais incisivo sobre o problemático retrato trazido pelos filmes que representaram o país no evento. A propósito das expectativas futuras, então, para o comércio Brasil-Estados Unidos, em plena política da boa vizinhança, Vidal alude a *No país das amazonas* como exemplo a ser evitado. Cita, em particular, a sequência do filme que mostra o

“processo de colheita e preparo do guaraná”, mas “tão rudimentar e repugnante, física e moralmente, que não foi possível apresentar a cena ao público norte-americano. Quem quiser com este negociar deverá, previamente, submeter-se às regras da técnica e da higiene”.⁶⁰

A participação oficial por meio de filmes do INCE e de outros órgãos e instituições do Estado brasileiro não se traduziu em imagens que correspondessem ao ideal de modernidade pretendido, como as observações e propostas do comissário geral indicam. As dificuldades eram de diferentes ordens, muitas delas relacionadas à própria forma como o governo brasileiro se preparava para tais eventos. No último capítulo de seu relatório, Vidal apontava que a coincidência da exposição estadunidense com a Exposição do Mundo Português de 1940 sobrecarregava os poucos envolvidos, levando à “necessidade de nomeação de comissões autônomas”.⁶¹ Esta divisão de esforços em duas frentes, fato que afetou a presença brasileira em Lisboa, não impediu que o cinema também concorresse no desfile de imagens e símbolos promovidos para celebrar o passado e o presente de Portugal. Vidal relaciona os filmes que teve “o prazer de ceder” para a exposição portuguesa, tema que discutiremos a seguir.⁶²

A Exposição do Mundo Português (1940) e o cinema

Idealizada para celebrar o duplo centenário, ou seja, os 800 anos da Fundação do Estado (1140) e os 300 anos da Restauração do trono português (1640), a Exposição do Mundo Português tinha por objetivo celebrar esta tradição, sendo o Brasil, único país estrangeiro presente no evento, convidado a fim de servir como exemplo de nação independente, que se desenvolveu a partir de um processo “civilizatório” iniciado por Portugal. Inaugurada em meio à Segunda Guerra Mundial, o evento pretendia, portanto, celebrar o passado e o presente, afirmando a herança das tradições coloniais e a vocação dos estados autoritários que governavam os dois países para dar seguimento às ações tidas como modernizadoras.

De acordo com Rosana Nascimento,⁶³ a preocupação da representação brasileira era a de mostrar não apenas o período colonial, contribuição consubstanciada no Pavilhão Brasil Colonial, que contou com a participação do Museu Histórico Nacional e de Gustavo Barroso, seu diretor. Interessava apresentar o processo histórico após a independência, tema de um setor da exposição, e a constituição e desenvolvimento da nação até o governo de Getúlio Vargas. Por este motivo foi construído o Pavilhão Brasil 1940, “localizado em frente ao Pavilhão dos Portugueses no Mundo, que contava a história do Estado Novo de forma “grandiosa” e moderna, apresentando a história que levou o país a sua modernização e crescimento econômico em tempo real”.⁶⁴

Nos preparativos para a exposição, havia a previsão de que tivéssemos projeções de filmes referentes ao Brasil e sua história.⁶⁵ Pelo que pudemos constatar, foram exibidos apenas os documentários que tratavam das realizações do governo de Getúlio Vargas e dos pretendidos avanços científicos, como vemos na relação de mais de uma dezena de títulos que Armando Vidal afirma ter enviado a Portugal⁶⁶ e dos filmes do INCE listados por Adalberto Ribeiro.⁶⁷

A escassez de informações sobre a presença de nossos filmes nos pavilhões portugueses talvez decorra do fato de esta exposição ter tido um caráter histórico e de, como dissemos, o empenho do governo brasileiro estar direcionado para a New York World's Fair. Rosana Nascimento (2008) é uma das autoras que mais referências trouxe para que consigamos recuperar parte desta história e, mesmo assim, as informações que temos são esparsas.⁶⁸

O preparo e a seleção dos filmes ficaram a cargo do Departamento Nacional de Propaganda (DNP) e, depois, do DIP. A dinâmica relativa à organização revela certo despreparo e falta de continuidade, pois a impressão é que se começa sempre do zero no que diz respeito ao levantamento de obras disponíveis, como vemos nesta demanda feita pela Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal: “Além da exibição dos filmes preparados pelo D.N.P., deverão os estados, para o mesmo fim, remeter seus próprios filmes demonstrativos da ação civilizadora e da organização do trabalho (...)”.⁶⁹

Trata-se da mesma dinâmica instituída pelos responsáveis por idealizar a programação de filmes nos anos que antecederam a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil.⁷⁰ Dinâmica já criticada por Vidal, como vimos acima, e que parece ter prevalecido por décadas. Não havia, portanto, experiência acumulada, no sentido de recuperar os erros e os acertos de uma exposição a fim de repensá-las para a próxima. Ao mesmo tempo, não há menção ao INCE, fato que revela ou desconhecimento ou ainda resquícios das tensões que envolviam os dois ministérios, Educação e Justiça, que se interessavam pelo controle e produção da informação, como apontamos no começo deste artigo.

Na descrição de algumas salas que compunham o Pavilhão do Brasil 1940, como a do Rio de Janeiro, por exemplo, temos a referência à exibição do “documentário da técnica de saneamento, higiene e da soroterapia”,⁷¹ filme que provavelmente se refere às produções do INCE intituladas *Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro - Fundação* (1939) e *Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro - Tratamento dos esgotos* (1939), exibidos na exposição estadunidense. É quase certo que os filmes selecionados tivessem relação com as temáticas expostas.⁷² Dos enviados pelo instituto, um filme como *Um apólogo* (1939) poderia ilustrar o projeto museográfico da sala dos livros e assim por diante.

A participação do INCE, portanto, estava em sintonia com a ideia de Brasil moderno, apesar de as produções não necessariamente se encontrarem no mesmo diapasão, como era o caso dos seus filmes históricos, ausentes da exposição. Em verdade, as duas únicas obras que preencheriam esta condição eram *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os bandeirantes* (1940), documentário histórico do INCE que estrearia apenas em novembro no Brasil.⁷³ Sabemos, por exemplo, que “o bandeirantismo paulista e o recuo do meridiano” era tema de exposição no Pavilhão do Mundo Português,⁷⁴ como havia também um pavilhão dedicado aos “Descobrimentos”.⁷⁵ Os filmes de Mauro, pensados como perfeita ‘ilustração’ do período,⁷⁶ poderiam integrar a delegação “cinematográfica” brasileira no evento.

A resposta para a sua exclusão desta efeméride diz respeito à repercussão que *Descobrimento*, que foi pouco visto no Brasil,⁷⁷ teve quando de seu lançamento em Portugal em janeiro de 1939. O filme não foi bem recebido em Lisboa. O cronista de *Diário de Notícias* elogia somente a intenção de homenagear Portugal. De acordo com o articulista,

O que vimos ontem no Coliseu é pobre como espetáculo, insuficiente como expressão exata dum grande acontecimento do período dos descobrimentos. Mal se destaca uma personagem, pois nenhuma se define, de qualquer maneira, em reações psicológicas nítidas; mal se acentua e esclarece qualquer episódio especial, tão hesitante é sempre a realização e tão infeliz o aproveitamento dos factos históricos. E, pode-se dizer, um filme desnecessário, embora destinado a um grande público (...).⁷⁸

Este fracasso e o receio de que *Os bandeirantes* repetisse o mesmo caminho talvez estivessem no horizonte quando da seleção dos filmes do INCE a serem enviados para a Exposição do Mundo Português.⁷⁹

Do lado português, o investimento foi maior. *Feitiço do Império* (1940), realizado por António Lopes Ribeiro, o mesmo diretor de *A Revolução de Maio* (1938), “outro filme destinado à comemoração do décimo aniversário da Revolução de Maio, constitui a dupla de filmes de ficção de propaganda assumida do Estado Novo”.⁸⁰ O filme estreia durante a exposição, prestigiada pela presença de Salazar e demais autoridades na sessão. António Ferro, ideólogo do regime⁸¹ e diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), foi o responsável,⁸² dentre outras frentes, pelo Centro Regional, ponto de destaque do documentário *A Exposição do Mundo Português*, produzido pelo SPN e dirigido por Lopes Ribeiro.⁸³

O documentário “idealizado por” Lopes Ribeiro, como informa um de seus intertítulos iniciais, apresenta os diferentes pavilhões, os monumentos, os objetos e documentos que integraram a Exposição de Mundo Português. A sua intenção, como expressa o locutor que comenta as imagens, era a de fixá-la “num filme que servisse para matar as saudades dos que a

viram e para mostrar aos que não puderam vê-la”. Ao mesmo tempo, ao lamentar “não dispor de mais amplos recursos”, indica que o filme não corresponderia à grandiosidade do evento, distante de uma tradução “fiel a par das formas, da cor, alegria e imponência da Exposição de Belém”. Cerca de dois minutos são dedicados ao pavilhão do Brasil contemporâneo, pois o foco é, como não poderia deixar de ser, a ação portuguesa. Nesta perspectiva, de afirmação do poderio colonial sobre as regiões africanas que se encontravam sob o seu domínio, há o registro⁸⁴ “dos negros do centro colonial que os visitantes podiam ver, vivendo a sua vida cotidiana”, ou seja, dos nefastos zoos humanos, prática recorrente das exposições universais e coloniais que procuravam, pela situação criada, demarcar claramente a divisão entre o atraso, objeto de atenção do olhar, e a pretendida civilização, localizada do lado daqueles que observam.

O filme reserva boa parte de sua duração ao Centro Regional,⁸⁵ idealizado e planejado por Ferro, cabe lembrar, com o fim de demonstrar, como diz o locutor, “que o povo português, a gente humilde das aldeias, conserva um potencial artístico notável, inspirado nas mais puras fontes de tradição”. Em suas sequências vemos os diferentes artesãos a trabalhar, preparando os seus tecidos, a rede de pesca, as cerâmicas, os instrumentos, etc., naquilo que no projeto do espaço destinado a celebrar a cultura popular portuguesa foi pensado como “documentário etnográfico”.⁸⁶

O documentário *Exposição do Mundo Português* reencena, portanto, este projeto, ao nos mostrar cenas de dança, música, trabalho etc. Há, porém, mais um aspecto de interesse: as imagens de sua sala de cinema, em que se projetavam “filmes de interesse regional”.⁸⁷

O filme foi exibido no Brasil em novembro de 1941 sem maiores repercussões,⁸⁸ mas nada impede que tenha acompanhado a missão diplomática “Embaixada Extraordinária ao Brasil”, enviada pelo governo português em agosto do mesmo ano, chefiada por Júlio Dantas, “antigo presidente da Comissão dos Centenários e presidente da Academia de Ciências”, e composta por inúmeras autoridades e intelectuais, dentre os quais Ferro.⁸⁹

Em setembro de 1941, uma programação dedicada ao cinema português no Rio de Janeiro e em São Paulo foi realizada para aproveitar a sua presença no Brasil. Dentre os filmes exibidos constam: *A Revolução de Maio*, *Hidráulica agrícola*, *Aldeias portuguesas*, *Portugal na Exposição de Nova York*, *Portugal na Exposição de Paris*, *Mocidade portuguesa*, *Bairros econômicos* e *Império Português (visita triunfal do presidente Carmona às colônias da África)*.⁹⁰ Apesar de não estar listada dentre as obras mostradas, nada impede que em uma sessão especial *A Exposição do Mundo Português* tenha sido exibida.

Nesta ação de diplomacia cultural, a iniciativa de maior envergadura foi o Acordo Cultural Luso-Brasileiro, firmado pelo diretor da SPN e pelo chefe do DIP, Lourival Fontes. Ele previa uma série de iniciativas de intercâmbio cultural, dentre elas, como afirma Heloísa Paulo, “a troca de propaganda, de informações, de emissões de rádio, documentários cinematográficos, comemorações recíprocas e estudos de folclore luso-brasileiro”. As ações editoriais prosperaram, ao contrário das demais.

Considerações finais

O fato de o intercâmbio cinematográfico entre os dois países não ter prosperado como se imaginava decorre tanto de questões históricas (o envolvimento do Brasil na Segunda Guerra Mundial e o fim da ditadura do Estado Novo brasileiro em 1945, por exemplo) quanto de problemas relativos ao cinema em nosso país. Como indicado acima, a ação do Estado neste campo – se conseguiu por um lado maior controle sobre a produção por meio da censura e da criação de entidades produtoras – não resolveu o problema da inserção de nossos filmes tanto no mercado nacional quanto nos momentos em que sua presença era demandada, como era o caso das exposições internacionais.

As críticas proferidas por Armando Vidal a propósito da participação do cinema na New York World’s Fair, a repetição de estratégias a cada evento internacional que descartavam experiências anteriores, e, por fim, os próprios filmes, que não conseguiam idealizar a imagem que nossas elites tinham do país, apontam que a criação do INCE e do DNP, depois DIP, não atenderam as demandas de sua época. Marcada pela consciência dos diferentes Estados de que o filme se constituía em arma de combate para a conquista de corações e mentes, muito inspirados pelos exemplos de *O triunfo da vontade* (1936) e *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl, as distâncias e as peculiaridades em relação ao nosso contexto em momentos como o das exposições universais apenas se acentuavam.

O estudo comparativo aqui realizado nos permite pensar na existência de um conjunto de filmes pré-selecionados para cada evento, que poderiam variar na quantidade, mas não no aspecto temático. Como vimos, a presença de um filme em um festival/exposição internacional constituiu razão, talvez, para a sua circulação. Trata-se, portanto, em campo ainda a ser explorado, de um desafio posto aos que se dedicam a equacionar a relação entre cinema, Estado e diplomacia cultural naquele período.

Notas

¹ PAULO, Heloísa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.

² Idem, p. 165-174.

³ Sheila Schvarzman, em *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (São Paulo: Editora UNESP, 2004), estudo abrangente sobre o cineasta mineiro, pontua os momentos de colaboração do INCE com a exposição nova iorquina e a portuguesa, sem se estender sobre o assunto.

⁴ Sobre o assunto ver MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013, p. 123-124.

⁵ No ano de 1938 o DPDC é reorganizado, dando lugar ao efêmero Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que teve a sua estrutura incorporada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 27 de dezembro de 1939 para coordenar sozinho toda a área de comunicação do Estado Novo. No que diz respeito ao cinema, este órgão, vinculado diretamente ao presidente da República, consolida a intervenção do Estado na área cinematográfica, censurando, fomentando o cinema nacional, cobrando taxas, fiscalizando a exibição e produzindo filmes (MORETTIN, Eduardo, Op. cit., p. 337).

⁶ Ver MORETTIN, Eduardo, Op. cit., p. 126-129.

⁷ Apesar de produzir filmes desde este ano, sua criação oficial data de 13 de janeiro de 1937 por meio de uma lei que funda outros órgãos, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, entre outros. Ver MORETTIN, Eduardo, Op. cit., p. 163.

⁸ Dentro deste contexto de disputa entre os Ministérios da Educação e o da Justiça, o INCE não se furtará, de 1936 até 1940, a produzir uma série de reportagens sobre eventos cívicos como Dia da Pátria, além de outras manifestações de exaltação à pátria como, por exemplo, Juramento à Bandeira (1937) e Parada da Juventude (1940). Ver MORETTIN, Eduardo, Op. cit., p. 337, reportagens cinematográficas que deveriam ficar, do ponto de vista temático, sob a responsabilidade nestes anos do DPDC, DNP e DIP.

⁹ SANJAD, Nelson; CASTRO, Anna. “Comércio, política e ciência nas exposições internacionais. O Brasil em Turim, 1911. Parte 1”. *Varia Historia*, v. 31, no 57, Set./Dez. 2015, p. 850-855.

¹⁰ Ver MORETTIN, Eduardo. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, nº 13, p. 189-201, Jul./Dez. 2006.

¹¹ Ver AL ASSAL, Marianna. *Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em exposições Universais de finais da década de 1930*. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2014; DANTAS, André. *Os pavilhões brasileiros nas exposições internacionais*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.

¹² Ver HEIZER, Alda. *Observar o céu e medir a Terra. Instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição de Paris de 1889*. Tese de doutorado. Campinas: Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas, 2005; PESAVENTO, Sandra J. “Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876”. *Anais do Museu Paulista*, v. 2, Jan./Dez., 1994, p. 151-167.

¹³ Ver PELEGRINI, Carolina. *O embranquecimento da nação miscigenada: a representação brasileira na Feira Internacional de Nova York, 1939-1940*. Dissertação de mestrado. Brasília: Relações Internacionais da Universidade de Brasília, 2014; SANJAD, Nelson; CASTRO, Anna, Op. cit., 819-861.

¹⁴ CIZERON, David. *Les représentations du Brésil lors des expositions universelles*. Paris: L’Harmattan, 2009.

¹⁵ MORETTIN, Eduardo, “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. Op. cit.; e MORETTIN, Eduardo. “Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 89, Mar. 2011, p. 137-148.

¹⁶ Ela não foi incluída, por exemplo, no livro organizado por John Findling e Kimberly Pelle, *Historical Dictionary of World's Fair and Expositions, 1851-1988* (New York: Greenwood. Press, 1990). Por sua vez, a Exposição do Mundo Português, mesmo se considerarmos seu caráter restrito se comparada com a que ocorreu em 1922, pois abrangeu Portugal, suas colônias e Brasil, está presente (p. 306-307).

¹⁷ MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História* v. 23, nº 45, 2003, p. 28, grifos do autor. Ulpiano Bezerra de Meneses se ocupa fundamentalmente das fontes visuais em seu artigo, sendo de nossa responsabilidade o acréscimo de “áudio”, dado que a problemática também se coloca para os historiadores de cinema.

¹⁸ É importante destacar que não tivemos acesso direto aos arquivos portugueses e norte-americanos, salvo pelos documentos que se encontram disponíveis *on-line*. A situação de crise sanitária que vivemos desde 2020 impede a viagem e a consulta *in loco* dos acervos documentais em outros países.

¹⁹ Durante o pós-doutorado realizado junto ao Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma (Cerhec) na Université Paris I - Panthéon Sorbonne, sob a supervisão de Sylvie Lindeperg, de novembro de 2011 a abril de 2012, com bolsa FAPESP, pudemos constatar esta realidade. É enorme a quantidade de fontes dedicadas ao cinema na Exposition Internationale des Arts et des Techniques (Paris, 1937), depositadas no Archives Nationales (France), sinal tanto da potência de empresas como a Gaumont e Pathé, responsáveis pela geração de muitos documentos, textuais e fílmicos, como a da sólida e republicana tradição arquivística francesa.

²⁰ Acreditamos que o Brasil não tenha participado da New Zealand Centennial Exhibition (1939-1940). Além desta exposição, tivemos neste período a realização de uma exposição colonial inglesa, ocorrida em Glasgow em 1938. As exposições universais somente serão retomadas em 1958, com a Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles. Ver FINDLING, John; PELLE, Kimberly, Op. cit., 1990.

²¹ Sobre a exposição e o lugar de relevo ocupado pelo cinema, ver MORETTIN, Eduardo. “Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937”. *Revista Estudos Históricas*, v. 26, nº 51, Ago. 2013, p. 73-93.

²² Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques, nº 85, 5 Septembre 1937, p. 8.

²³ POTTECHER, H. Frédéric. « Le Brésil à Paris a célébré sa fête nationale dans le cadre charmant de son pavillon ». Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques, nº 88, 8 Septembre 1937, p. 8. As traduções para o português neste artigo são de responsabilidade do autor.

²⁴ RICO, Francis. « Du minuscule grain vert à la tasse fumante et chaude le café conte son histoire au Brésil ». Programme quotidien officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques, nº 42, 24 Juillet 1937, p. 7.

²⁵ MINISTÈRE DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE. *Exposition Internationale des Arts et Techniques. Les Sections Étrangères (1ère Partie). Rapport Général*. Tome IX. Paris: Imprimerie Nationale, 1939. Rapporteur Général. M. Edmond Labbé. Commissaire Général de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (1937), p. 126.

²⁶ Todos os títulos do INCE citados neste artigo foram tomados a partir das informações trazidas no referido catálogo (SOUZA, Carlos Roberto de. Catálogo de filmes produzidos pelo INCE. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990). Nas fontes consultadas para a escrita deste artigo há títulos que apresentam algumas diferenças e imprecisões.

²⁷ Este assunto foi abordado em MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. Op. cit., p. 191-192.

²⁸ MORETTIN, Eduardo. “Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. Op. cit., p. 145. 16

²⁹ DA-RIN, Silvio. “Luís Tomás Reis e Silvino Santos: imagens da Amazônia nas origens do cinema brasileiro. In: *Livro-apostila do Curso de História do Documentário Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela brasiliis associação cultural, 2006.

³⁰ Durante a sua produção, não havia certeza se *No país das amazonas* seria um longa ou uma série de complementos dedicados aos diferentes produtos explorados comercialmente por Joaquim Araújo, capitalista manauara, responsável pelo financiamento do projeto (MORETTIN, Eduardo. “Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. Op. cit., p. 146). Por isso, o documentário, apesar de o fio condutivo ser a viagem pelo interior da Amazônia, condução apontada mais pelos intertítulos do que pelas imagens, parece a soma de muitos curtas-metragens.

³¹ RIBEIRO, Adalberto M. “O Instituto Nacional de Cinema Educativo”. *Revista do Serviço Público*, ano 7, v. 1, nº 3, Mar. 1944, p. 87. Estes filmes não se encontram relacionados em *Lista dos filmes que serão apresentados na Feira Mundial de Nova York*, editados pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo. Sem data. 1 folha. FGV/CPDOC, Arquivo Gustavo Capanema, Ministério da Educação e Saúde - Educação e Cultura/GC, Série g 1935.00.00.2, disponível em: https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=ARQ_GC_G&pasta=GC%20g%201935.00.00/2&pagfis=14632. Acesso em: 20 Abr. 2021, sem data; e SOUZA, Carlos Roberto, Op. cit. Sem o auxílio inestimável da bibliotecária Elda Campos Bezerra, da Escola Nacional de Administração Pública (Enap), que gentilmente nos enviou um versão digitalizada do artigo de Ribeiro, não teríamos acesso a estas informações.

³² AL ASSAL, Marianna, Op. cit.

³³ RIBEIRO, Adalberto, Op. cit., p. 87-88.

³⁴ Além dos Estados Unidos, Ribeiro lista os países para os quais o INCE enviou seus documentários: Argentina, Chile, Colômbia, Dinamarca, França, Japão, Paraguai, Portugal, México, Suíça e Uruguai (RIBEIRO, Adalberto, Op. cit., p. 87-88).

³⁵ Ver MORETTIN, Eduardo, *Humberto Mauro, Cinema, História*, Op. cit., p. 334-335. No mesmo ano, Roberto Assunção Araújo entrega a Capanema outro relatório, menos minucioso, que, além da sua observação sobre o desenvolvimento do cinema educativo na Alemanha e França, traz um pequeno noticiário sobre a questão na Bélgica (Idem, p. 335).

³⁶ A imprensa informou que Mauro levaria *Descobrimento do Brasil* ao Festival de Veneza de 1938. No entanto, não há nenhuma referência à participação de *Descobrimento* nos documentos do INCE, na revista *Bianco e Nero*, ou no catálogo oficial do próprio Festival (Idem, p. 295). O nome de Mauro não aparece como diretor dos filmes efetivamente exibidos. A autoria é atribuída pelo catálogo oficial da Mostra de Veneza ao próprio INCE (Idem, p. 305).

³⁷ Idem, p. 305.

³⁸ Trata-se de quatro filmes, todos de 1939, que foram exibidos na exposição: *Abastecimento d'Água no Rio de Janeiro - Captação*, *Abastecimento d'Água no Rio de Janeiro - Fabricação de Tubos*, *Abastecimento d'Água no Rio de Janeiro - História da Água*, *Abastecimento d'Água no Rio de Janeiro - Represas*. A confirmação de que foram exibidos se encontram em *Lista dos filmes que serão apresentados na Feira Mundial de Nova York*, Op. cit.

³⁹ Na filmografia do INCE estabelecida por Carlos Roberto de Souza (Op. cit., p. 50), trata-se de um só filme, sem divisões. Em *Lista dos filmes que serão apresentados na Feira Mundial de Nova York*, e na *Filmografia brasileira*, catálogo on-line da Cinemateca Brasileira, *Febre amarela* tem primeira e segunda parte. Se somarmos a metragem dos dois documentários, teremos a mesma quantidade de metros do filme indicada por Souza. Optamos, portanto, considerá-los como dois filmes distintos: *Febre amarela I* e *Febre amarela II*.

⁴⁰ Há um documentário do INCE, com o mesmo título, datado de 1937. Este filme foi sonorizado e traduzido para o inglês, versão adaptada que reúne outros com o registro cinematográfico de operações feitas pelo médico, como *Apendicite* (1937), *Hérnia Inguinal* (1937) e *Extirpação do Estômago* (1937). Ver SOUZA, Carlos Roberto, Op. cit., p. 83.

⁴¹ RIBEIRO, Adalberto, Op. cit., p. 87.

⁴² *Lista dos filmes que serão apresentados na Feira Mundial de Nova York.*

⁴³ SCHVARZMAN, Sheila, Op. cit., p. 221.

⁴⁴ RIBEIRO, Leonidio. Destinatário: Edgar Roquete Pinto. [Rio de Janeiro], 21 de junho de 1938. 1 folha. Uma versão digital do documento, pertencente ao acervo da Academia Brasileira de Letras, foi gentilmente cedida por Darlene Sadlier.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ SOUZA, Carlos Roberto, Op. cit., p. 1.

⁴⁷ Idem, p. 44, 71 e 83.

⁴⁸ Esta data foi indicada a partir da consulta ao documento 'Relação de filmes 16mm editados pelo I.N.C.E"', sem data, 7 folhas. FGV/CPDOC, Arquivo Gustavo Capanema, Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura/GC, Série g 1935.00.00.2. Disponível em: https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&pagfis=14593. Acesso em: 21 Abr. 2021. As três exceções foram coproduções com o Instituto Oswaldo Cruz e não se encontram listadas no referido documento. *Método operatório do Dr. Gudín*, como dissemos, reúne materiais filmados em 1937, tendo sido preparada a sua versão sonora no início do ano seguinte.

⁴⁹ “Relação de filmes 16mm editados pelo I.N.C.E”., Op. cit. Entre 1936 e 1938, o INCE editou 102 filmes. Ver SOUZA, Carlos Roberto, Op. cit., p. 138-139.

⁵⁰ VIDAL, Armando. *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940. Relatório Geral 2ª parte*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

⁵¹ Idem, p. 498.

⁵² VIDAL, Armando. *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940. Relatório Geral 1ª parte*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p. 131.

⁵³ Idem, p. 72.

⁵⁴ VIDAL, Armando. *Relatório Geral 2ª parte*, p. 490.

⁵⁵ Foi este o discurso que norteou a criação da Cinédia por Adhemar Gonzaga em 1930 e a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949, experiências malogradas em virtude do desconhecimento das mecânicas existentes em nosso mercado cinematográfico, dominado pelo produto estrangeiro.

⁵⁶ VIDAL, Armando. *Relatório Geral 2ª parte*, p. 490.

⁵⁷ Termo cunhado por Paulo Emilio Salles Gomes para designar os filmetes ocupados com os registros de inaugurações, jantares, desfiles e pronunciamentos de nossas elites dirigentes no período da chamada República Velha. Ver GOMES, Paulo Emilio Salles. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria T. (orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 323-330.

⁵⁸ VIDAL, Armando. *Relatório Geral 2ª parte*, p. 490.

⁵⁹ Devem ser do DIP, ao que tudo indica, muitos dos títulos listados por Vidal como de propriedade do Comissariado. Ver VIDAL, Armando. *Relatório Geral 2ª parte*, p. 492-500.

⁶⁰ VIDAL, Armando. *Relatório Geral 1ª parte*, p. 157-158.

⁶¹ VIDAL, Armando. *Relatório Geral 2ª parte*, p. 657.

⁶² Idem, p. 661.

⁶³ NASCIMENTO, Rosana. *O “Brasil Colonial” e a Exposição do mundo português de 1940*. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

⁶⁴ Idem, p. 114.

⁶⁵ Idem, p. 84.

⁶⁶ A lista de Vidal não é muito precisa, mas eis os títulos que conseguimos recuperar: *Faculdade de Medicina, Instituto de Higiene-Medicina Legal, Cidade de Menores, Reformatório Modelo, Pesquisas Juvenis, Sanatório Juquery, Sanatório Pinel, Sanatório Esperança, Butantan, Vital Brasil, Biologia, Agrônomo de Campinas, Escola Agrícola (Piracicaba), Penitenciária, Crianças, Puericultura, Assistência, Biologia Infantil, Salário Marítimo*. Ver VIDAL, Armando. *Relatório Geral 2ª parte*, p. 661.

⁶⁷ RIBEIRO, Adalberto, Op. cit., p. 87. Dos realizados pelo instituto, a *Missão Brasileira levou Dia da Bandeira* (de acordo com SOUZA, Carlos Roberto, Op. cit., há três títulos com o mesmo nome: um de 1936, outro de 1938 e, por fim, um de 1939), *Febre amarela I e Febre amarela II* (ambos de 1938), *João de Barro* (1938), *Um apólogo* (1939), *Vitória Régia* (há um filme de 1937 e outro de 1938 com o mesmo título, conforme SOUZA, Carlos Roberto, Op. cit.), *O Puraquê* (1939), *Céu do Brasil no Rio de Janeiro* (1937) e *Lição prática de taxidermia* (1936). *Visão da Amazônia* pertence ao INCE, mas não foi por ele produzido (SOUZA, Carlos Roberto, Op. cit.). Pode ser um excerto de *No país das amazonas* (1922).

⁶⁸ Entramos em contato com Sara Moreira, supervisora de acesso da Cinemateca Portuguesa, que nos informou por e-mail que o Centro de Documentação e Informação/Biblioteca não possui qualquer relação de filmes brasileiros exibidos na Exposição do Mundo Português.

⁶⁹ PINTO, Francisco José. “Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal”. *Revista dos Centenários*, ano I, nº 11, 30 Nov. 1939, p. 30.

⁷⁰ MORETTIN, Eduardo, Op. cit.

⁷¹ *Revista dos Centenários*, ano II, nº 19/20, 31 Jul./31 Ago. 1940, p. 22.

⁷² As temáticas do pavilhão dedicado ao Brasil contemporâneo foram analisadas por NASCIMENTO, Rosana, Op. cit.

⁷³ A Exposição do Mundo Português se encerra em 2 de dezembro de 1940.

⁷⁴ NASCIMENTO, Rosana, Op. cit., p. 270-271.

⁷⁵ Idem, p. 136-139.

⁷⁶ MORETTIN, Eduardo. Op. cit.

⁷⁷ Idem, p. 289-298.

⁷⁸ “Impressões”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 8 Jan. 1939, p. 5. *Cinéfilo* e *Cine Jornal* se manifestaram de forma parecida. Sobre a repercussão do filme em Portugal ver MORETTIN, Eduardo. Op. cit., p. 295.

⁷⁹ Não encontramos referências, mas é possível que *Os inconfidentes* (1936), produção do INCE dirigida por Mauro, tenha sido exibido na exposição, pois o secretário da Comissão Brasileira, Augusto de Lima Junior, “idealizou o repatriamento das cinzas dos inconfidentes falecidos no degredo (1936), idealizou a criação do Museu da Inconfidência”. Ver NASCIMENTO, Rosana, Op. cit., p. 91. O curta-metragem, meio reportagem cinematográfica, meio documentário histórico, retrata a chegada destas cinzas e sua recepção, além de comentar a iconografia ligada ao museu criado para cultivar a sua memória. Ver MORETTIN, Eduardo. Op. cit., p. 165.

⁸⁰ PIÇARRA, Maria do Carmo. “‘Cinema Império’: a projeção colonial do Estado Novo português nos filmes das exposições entre guerras mundiais”. *Outros Tempos*, v. 13, nº 22, 2016, p. 149.

⁸¹ Dentre os inúmeros trabalhos que analisam a relação entre ideologia, propaganda e cinema português neste período, ver PIÇARRA, Maria do Carmo. *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70, 2015; TORRALBA, Luís Reis (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e debates, 2001; além de PAULO, Heloísa. Op. cit.

⁸² Ferro esteve à frente da comitiva portuguesa nas exposições universais de Paris (1937), Nova York (1939) e São Francisco (1939/1940). Ver NASCIMENTO, Rosana. Op. cit., p. 39.

⁸³ Em preto e branco, sonoro e com quase uma hora de duração, o filme pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=2QdO6sXEoTI>. Acesso em: 6 Jun. 2021.

⁸⁴ No minuto 30:09 da versão acima indicada.

⁸⁵ Do minuto 36:20 até 58:18, praticamente o seu fim.

⁸⁶ NASCIMENTO, Rosana. Op. cit., p. 161. Sobre este espaço, ver NASCIMENTO, Rosana. Op. cit., p. 161-165.

⁸⁷ Esta sala de cinema não é mencionada por NASCIMENTO, Rosana. Op. cit., p. 161-165, e não há referência a ela na *Revista dos Centenários*.

⁸⁸ Encontramos apenas uma publicidade sobre a exibição do filme na cidade do Rio de Janeiro (*Jornal do Brasil*, 23 de novembro de 1941, p. 32) e uma breve notícia sobre a sua confecção na coluna de Alves da Cunha dedicada ao cinema português na revista *Cinearte* (CUNHA, J. Alves da. “Cinema de Portugal”. *Cinearte*, ano XVI, nº 547, 15 Jun. 1941, p. 32-33). Deve ser dito que a Exposição do Mundo Português recebeu pequena cobertura do *Cine Jornal Brasileiro*, complemento produzido pelo DIP. Encontramos referência à exposição em apenas duas edições de 1940: a de número 117, pelo segmento intitulado “As comemorações do centenário de Portugal - Rio: a missa campal na Esplanada do Castelo”; e a de número 181, Encerramento das comemorações dos centenários portugueses. Ver CINEMATECA BRASILEIRA, *Cine Jornal Brasileiro: Departamento de Imprensa e Propaganda. 1938 - 1946*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982, p. 10 e 13.

⁸⁹ Ver PAULO, Heloisa. Op. cit., p. 167-169.

⁹⁰ “A exibição de filmes portugueses, no Broadway”. *A Noite*, Coluna Cinema, 1 Set. 1941, p. 5. Tratamos da repercussão de A Revolução de Maio no Brasil e desta mostra em MORETTIN, Eduardo. “A recepção de A Revolução de Maio no Brasil: momentos históricos (1938, 1941 e 1947)”. In: NEDER, Cristiane Pimentel; TACELI, Izabel Cristina (orgs.). *Cinema lusófono: uma coletânea do Grupo de Pesquisa Luso Brasileiro do Audiovisual*. Porto Alegre: Editoria Fi, 2021, p. 193-207.