UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Sávio Luís Stoco

**O Cinema de Silvino Santos (1918 – 1922) e a representação
amazônica: história, arte e sociedade**

São Paulo

2019

SÁVIO LUÍS STOCO

**O Cinema de Silvino Santos (1918 – 1922) e a representação amazônica: história,
arte e sociedade**

Tese apresentada para Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Professor Doutor Eduardo Victorio Morettin

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Stoco, Sávio Luis

O cinema de Silvino Santos (1918 - 1922) e a representação
amazônica: história, arte e sociedade / Sávio Luis Stoco ;
orientador, Eduardo Victorio Morettin. -- São Paulo, 2019.
290 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Amazônia 2. História do cinema 3. Documentário 4.
História cultural 5. História da arte I. Morettin, Eduardo
Victorio II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de Aprovação

Sávio Luís Stoco

O Cinema de Silvino Santos (1918 – 1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*À memória de Durval, meu padrinho doce e espirituoso
que nos deixou no período de finalização desse trabalho.*

Agradecimentos

A realização deste trabalho não teria sido possível não fosse o auxílio de um rol de pessoas e instituições, às quais agradeço sinceramente.

Em primeiro lugar, à agência de fomento, que me possibilitou a dedicação exclusiva à pesquisa – Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM) por meio de seu Programa de Apoio à Formação de Recursos Humanos Pós-Graduados do Estado do Amazonas – RH-Doutorado.

Agradeço especialmente a quem acompanhou o desenvolvimento desse projeto de perto: o orientador Eduardo Victorio Morettin. Por ter acolhido o projeto dessa pesquisa em 2015 e ter conduzido o processo com proximidade, agudeza, dedicação e compreensão. O modo como propõe trabalhar com seus orientandos promoveu a interação, discussão, formação necessárias para essa pesquisa. E agradeço a todos os colegas desse grupo que estiveram juntos nos debates sobre os projetos de cada um, os que concluíram suas pesquisas antes e os que o irão fazer em breve.

Aos professores que integraram minhas bancas. A de qualificação: Arthur Autran e Rubens Fernandes Júnior. Na defesa: Arthur Autran, Carlos Roberto de Souza, Luciana Corrêa de Araújo, Rosane Kaminski. Aos suplentes: Rubens Fernandes Júnior, Rubens Machado Júnior, Ana Paula Simioni, Marcos Napolitano e Flávia Cesarino Costa.

Agradeço a Selda e Tomzé Costa, bem como a Márcio Souza pelas oportunidades e acessos a documentos importantes materiais sobre Silvino Santos. Suas aulas, palestras e conversas sobre esse cineasta, desde a graduação, me tocaram e foram determinantes para que pensasse em compreender mais sobre esses filmes.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira e Museu Amazônico. Em especial a Custódio Rodrigues, Jane Cony, Saulo Moreno e Mayara Domingues. Bem como a Evanize Santos Kaneko, neta de Silvino, sempre gentilmente disposta a dar acesso.

Na esfera pessoal, primeiramente agradeço a Ricardo Agum Ribeiro, pelo companheirismo e compreensão durante todo esse tempo de pesquisa. A meus pais, José

e Ivanildes Stoco; a meus irmãos, Cíntia e Lúcio, meus cunhados Cassiano e Karo meus sobrinhos Matheus, Murilo e Nial - que em suas distâncias, estiveram presentes. Em especial aos primos Cíbele, Mumu (Fernando) e Célia que me acolheram, ensinaram os meandros de São Paulo e tornaram esse tempo mais caloroso.

E aos amigos Alessandra Nava, Benedito e Nina, Christian Bendayan, Cristovão Coutinho, Eduardo Costa, Elsia Belo, Gustavo Soranz, Irene Almeida, Juliano Araújo, Kaio e Simone Karam, Leandro e Lu Giatti, Lívia Aquino, Luciane e Márcio Páscoa, Márcio, Jane e Gael Miranda, Mariano Klautau, Marinete Martins, Michelle Andrews, Orlando Manescky, Paulo Trindade, Rosa, Jayme, Anderson e Victor Vital, Sully Sampaio.

A por fim, agradeço a Danielle Crepaldi, Izabel de Fátima Cruz, Daniela Giovana, Carolina di Giacomo e Isabella Goulart – amigas queridas que os compromissos desse trabalho me apresentaram e que ajudaram a tornar as durezas do percurso bem mais leve. Ainda agradeço pela final dos amigos Jamescley Almeida e Rômulo Nascimento, na revisão e formatação.

Resumo

Essa tese investiga a representação da região amazônica nos filmes longas-metragens documentais do cineasta luso-brasileiro Silvino Santos *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920) e *No paiz das Amazonas* (1921/1922), considerando sua dimensão histórica e estética. Busca-se discutir as particularidades apreendidas em cada um deles por meio da análise fílmica e à luz da história e das tradições discursivas sobre a região enfocada. As análises empreendidas procuraram demonstrar o multifacetado trânsito de referências históricas e culturais que se encontram na origem da criação cinematográfica de Silvino Santos e das elites locais com os quais se relacionou. Foram utilizados elementos diversos, oriundos de relatórios oficiais, críticas de jornais, livros, fotografias, pinturas, cartões postais que corroboram diversas estratégias de filmagens, sejam elas “documentais”, ficionalizantes, encenadas etc.. Buscou-se dar a ver o trânsito complexo de raízes, procedimentos e efeitos reconhecidos nos objetos tratados. Bem como buscou-se atentar para a relação dos discursos fílmicos com o contexto colonialista vigente no cinema dito silencioso. O percurso da pesquisa apresenta também um estudo panorâmico sobre as principais produções discursivas, sobretudo visuais, que remontam ao final do século XIX, auge da economia da borracha e período da implementação da propaganda moderna financiada e demandada pelas elites governamentais e comerciais do Amazonas. Considerações da Nova História do Cinema, História Cultural e História Social da Arte foram tomadas como referenciais teóricos.

Palavras-chave: cinema brasileiro, documentário, Silvino Santos, Amazônia, história cultural.

Abstract

This thesis investigates the representation of the Amazon region in the documentary feature films of the Portuguese-Brazilian filmmaker Silvino Santos *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920) and *No paiz das Amazonas* (1921/1922), considering its historical and aesthetic dimension. It seeks to discuss the particularities apprehended in each of them through the filmic analysis and the light of the history and the discursive traditions about the focused region. The analyzes attempted to demonstrate the multifaceted transit of historical and cultural references that are at the origin of the cinematographic creation of Silvino Santos and the local elites with whom he related. Various elements were used, from official reports, criticisms of newspapers, books, photographs, paintings, postcards that corroborate diverse strategies of filming, whether they are "documentary", ficionalizantes, staged etc. The aim was to show the complex transit of roots, procedures and effects recognized in the treated objects. As well as an attempt was made to look at the relation of the filmic discourses with the current colonialist context in the so-called silent film. The course of the research also presents a panoramic study on the main discursive productions, mainly visual, dating back to the end of the 19th century, the boom of the rubber economy and the period of implementation of the modern propaganda financed and demanded by the governmental and commercial elites of Amazonas. Considerations of the New History of Cinema, Cultural History and Social History of Art were taken as theoretical references.

Title: The Cinema of Silvino Santos (1918-1922) and the Amazonian representation: history, art and society

Keywords: Brazilian cinema, documentary, Silvino Santos, Amazon, Cultural History.

Sumário

Introdução.....	12
I Prolegômenos historiográficos.....	20
I.1 Primeiro período: precursores.....	24
I.2 Segundo período: cineclubismo manauense.....	27
I.2.1 “Realismo da ostentação”.....	33
II Prolegômenos filmográficos.....	36
 Capítulo 1. Silvino Santos e a tradição discursiva/visual amazônica.....	 54
1.1 Visões estrangeiras.....	65
1.2 Tradições internalizadas.....	75
1.3 Simbolismo das embarcações.....	102
 Capítulo 2. Amazonas, maior rio do mundo: uma grand tour na decadência da borracha	 128
2.1 História de produção, recepção crítica e análise	130
2.2 Reconstituição fílmica.....	144
2.3 Relação colonialista.....	190
2.4 Recepção crítica.....	192
2.5 Síntese analítica.....	198
 Capítulo 3. No paiz das amazonas: retração territorial e centralidade comercial	 204
3.1 A firma J. G. Araújo e <i>No paiz das Amazonas</i>	206
3.2 Circulação e recepção crítica.....	216

3.3 Cópia fílmica.....	217
3.4 Análise fílmica.....	218
3.4.1 A capital portuária: expressão de uma ótica burguesa.....	223
3.4.2 Produtos-símbolos.....	233
3.4.3 Entre o filme “popular” e o “instrutivo”	237
3.4.4 Teatro da filmagem.....	242
3.4.5 Centralidade comercial.....	251
3.4.6 Parintintin e uitoto: empecilhos para o progresso.....	257
3.4.7 Vale do Rio Branco: “os mistérios de sua incalculável riqueza”	264
Conclusão	269
 Referências bibliográficas.....	 275

Introdução

Os filmes documentais¹ amazônicos de Silvino Simões dos Santos Silva – conhecido durante toda a sua trajetória de produtor de imagens por Silvino Santos – atraem a atenção pública desde suas primeiras projeções, na década de 1910, até os dias de hoje. Nascido em Portugal, em Cernache de Bonjardim, no dia 29 de novembro de 1886, mudou-se na dobra do século XX para a região Norte do Brasil, onde o irmão Carlos Santos Silva já estava estabelecido como comerciante, com lojas em Belém e Manaus. Desembarcou no porto de Belém no dia 29 de novembro². Na capital paraense, onde residiu por uma década, trabalhou na livraria Taveira Barbosa, iniciou-se na prática da fotografia e da pintura de retratos. Em 1910, mudou-se para Manaus a fim de trabalhar no estabelecimento do irmão, além de ter atuado profissionalmente como pintor e fotógrafo³.

Durante as décadas de 1910 e 1920 produziu os seus principais filmes, financiados por capitalistas e governos, os quais, acrescentados àqueles filmados até a década de 1960, totalizam oito longas-metragens⁴, cinco médias-metragens e 83 curtas-metragens – todos documentais, filmados em diversas localidades da Amazônia brasileira e peruana, bem como no Rio de Janeiro e em Portugal (COSTA, 1996). Entre o primeiro filme realizado pelo cineasta, na região peruana do Rio Putumayo (ou Içá) em 1913, e aquelas que são consideradas suas últimas filmagens impõe-se, na memória cultural atual, o longa-metragem *No paiz das Amazonas* (1921/1922), restaurado em 1986. Foi o filme desse cineasta que mais reconhecimento alcançou no Brasil.

Como podemos observar, Silvino passou a maior parte da vida no Brasil - mais precisamente concentrado na capital amazonense. Poucos meses antes de sua morte, ocorrida em Manaus no dia 14 de maio de 1970, ele fora homenageado no I Festival

---

¹ Durante todo esse trabalho iremos utilizar o termo documentário para os objetos centrais, ou seja, para os dois filmes de longa duração: *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920) e *No paiz das Amazonas* (1921). Para tanto, baseamo-nos na investigação de Charles Musser, presente no artigo *Primórdios, formações, genealogias: o documentário Longue Durée* (2018).

² Esse dado está no livro *Silvino Santos: um regresso* (2014), organizado por João Paulo Macedo, diferenciando-se do que consta na pesquisa de Selda Vale da Costa (1988), que menciona apenas novembro de 1899 – possivelmente se referindo ao embarque em Portugal.

³ A mercearia e botequim Casa 103 Velho (COSTA, 1996; INDICADOR, 1910).

⁴ São eles *Rio Putumayo* (1913), *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920), *No paiz das Amazonas* (1921), *Terra Encantada* (1923), *No rastro do eldorado* (1924-1925), *Miss Portugal* (1927), *Terra portuguesa* (1934) e *Santa Maria da Vila Amazônia* (1957) (COSTA, 1996).

Norte do Cinema Brasileiro (1969), realizado nessa mesma cidade. Foi o círculo dos agitadores culturais e cineclubistas amazonenses o responsável pela organização desse festival, o qual promoveu as primeiras investigações e projetou Silvino com os títulos/rótulos de “pioneiro do cinema na Amazônia”, “cineasta do ciclo da borracha” e de “cineasta da selva”⁵. Atualmente, Silvino é considerado como o principal documentarista do período do cinema dito silencioso, no caso brasileiro – ladeado por Luiz Thomaz Reis, cineasta da Comissão Rondon, e que também se notabilizou por filmes na região amazônica⁶. Por todas essas noções, compreendemos que a memória de Silvino se associou sobremaneira à região em questão.

Os filmes e os fragmentos de filmes de Silvino Santos hoje conhecidos são muitos e, apesar de boa parte ter sido, desde a morte do cineasta, direcionada primeiro para o acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e depois deslocada para a Cinemateca Brasileira (SP), outros arquivos também contêm partes ou totalidades de filmes desse cineasta, tais como o Smithsonian Institution, em Washington, o British Film Institute, em Londres, e a Cinemateca Portuguesa, em Lisboa. Além disso, com a dinâmica atual de circulação das imagens digitalizadas, sequências antes não conhecidas, vez ou outra, vêm à tona⁷. Mesmo assim, uma boa quantidade permanece perdida. Esse montante constitui um caudal labiríntico difícil de transpor para o pesquisador.

---

⁵ Títulos atribuídos, respectivamente, pelos discursos presentes na dissertação (1988) e nos dois livros *No rastro de Silvino Santos* e *Eldorado das ilusões* (1996), de Selda Costa; no livro *Silvino Santos: O cineasta do ciclo da borracha* (2007 [1999]), de Márcio Souza, e no documentário *O cineasta da selva* (1997), de Aurélio Michiles. Adiante, nesta introdução, contextualizaremos esses trabalhos no quadro da constituição historiográfica acerca do cineasta.

⁶ Para Eduardo Morettin, *No paiz das Amazonas* é “central dentro da história do documentário brasileiro” (2011). E, para Fernão Pessoa Ramos, no verbete Documentário mudo da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, ele observou que “Dentro do padrão autoral/longa-metragem de documentário, os dois principais cineastas do mudo brasileiro são Luís Tomás [sic] Reis e Silvino Santos. É interessante notar que ambos filmaram fora do eixo Rio-São Paulo, onde se concentra a produção da época, e tiveram como assunto matas distantes, seres exóticos e costumes remotos. Santos, na maior parte de sua carreira, foi financiado por um mecenas, J. G. Araújo. Reis filmou patrocinado por instituições públicas, em particular a Seção de Cinematografia e Fotografia da Comissão de Linhas Telegráficas, chamada Comissão Rondon, mais tarde, Inspeção de Fronteiras. Recebeu em boa parte de sua carreira a proteção e o incentivo o Marechal Rondon. Desvinculados das oscilações e exigências do mercado exibidor, Santos e Reis puderam desenvolver uma obra própria, com um estilo pessoal” (RAMOS, 2000, p.180). Sobre Thomaz Reis, cf. o livro de Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas* (2001).

⁷ A exemplo do que ocorreu com a produção do DVD *No paiz das Amazonas* (2015), projeto realizado pelo Conselho Municipal de Cultura de Manaus com apoio da Cinemateca Brasileira e Versátil Home Video. Durante a pesquisa, coordenada por nós, constatamos que em um DVD informal comercializado em um sebo de Manaus, estava inserida uma sequência desconhecida, bem constituída, de cerca de dez minutos - imagens que foram disponibilizadas como material extra no disco (bônus).

Embaraçado também é o contexto dessa produção e a compreensão do teor das mensagens elaboradas nesses discursos documentais. Esse assunto só pode ser especificado no mergulho do detalhamento dos discursos visuais e verbais amazônicos que estavam ligados à modernidade que se passou na região, na segunda metade do século XIX, período de inserção da Amazônia na economia internacional, o que gerou, por conseguinte, a produção de uma incrementada propaganda moderna oficial que subsidiou a sedimentação de uma identidade local/regional.

Parte da atenção pública conferida aos filmes de Silvino, anteriormente comentada - corroborada pela crítica e pelo campo dos estudos cinematográficos -, advém da forte conexão estabelecida por esses discursos fílmicos com o repertório de imagens anteriores, sedimentadas no imaginário a respeito dessa região. No aã da tardia “descoberta” da monumental obra desse cineasta e dos penosos esforços para a reunião de documentos dispersos sobre a sua trajetória – considerando-se as tantas lacunas ainda existentes e as que permanecerão irredutíveis - pouco ou nada foi investigado a respeito dos discursos que o subsidiaram.

Assim, a hipótese central desse trabalho pretende investigar a representação amazônica, em sua *dimensão histórica e estética*, nos filmes de Silvino Santos. Nesse sentido, os dois filmes que mais dialogaram com essa diretiva são *Amazonas, maior rio do mundo* e *No paiz das Amazonas*. Queremos também discutir as particularidades apreendidas em cada um deles; aspecto em que consideramos o primeiro filme como propositor de uma narrativa amplificada territorialmente (mas não apenas) e o segundo propondo uma visão bem mais restrita, limitando-se, *grosso modo*, ao Amazonas. Com isso, acreditamos que os discursos fílmicos em questão foram alicerçados pela tradição dos discursos constituídos pela elite amazonense desde o século XIX, sendo que o primeiro correspondente mais a uma identidade regional e o segundo mais correspondente à identidade do estado do Amazonas. Nessa alternância do primeiro para com o segundo, é importante destacarmos, há a ação dos intervenientes sócio-históricos que buscamos compreender para tal reacomodação da narrativa.

Dessa maneira, investigamos os dois principais discursos cinematográficos realizados por Silvino Santos, sob a luz da cultura forjada no seio da elite amazonense que os financiou. Os dois filmes estão intimamente relacionados não apenas materialmente, já que houve aproveitamento de partes do primeiro com relação ao

segundo, mas também por meio das próprias narrativas, as quais devem ser observadas em suas conexões, como pontuaremos no trabalho.

Tivemos como referência central o percurso apresentado pela pesquisa *Humberto Mauro, cinema, história* (2013), de autoria de Eduardo Victorio Morettin. Buscamos nos irmanar à estrutura e metodologia desse trabalho, justificados pela proximidade de nexos reconhecidos entre a dinâmica dos objetos principais fílmicos e a sua relação com o quadro da cultura visual. Discursos com os quais dialogaram os cineastas Humberto Mauro, no caso do estudo de Morettin, e Silvino Santos, em nosso caso. Em relação ao nosso *corpus*, duas observações: os filmes não são ficcionais e não houve, a princípio, um acompanhamento institucional pelo governo, como foi o caso do Instituto Nacional de Cinema Educativo para os filmes do diretor mineiro. Em nossas análises, a relação dos filmes com as demandas dos comitentes teve de ser apresentada pela compreensão dos contextos, valendo-nos de inferências – exercício esse validado pelo método argumentativo/explicativo em estudos em História, História da Arte – portanto, de forma interdisciplinar.

Como exemplo, trazemos aqui uma parte da descrição do método de inferência efetivado pelo historiador da arte Timothy James Clark, em *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores* (2004), descrito na apresentação de Sérgio Miceli, em que fica patente a recorrência da prática na disciplina história da arte. “As lupas de Clark estão sempre garimpando senhas de leituras desdenhadas, como que se esgueirando em terrenos movediços, a fim de colher dessa variedade de ligamentos das obras com o entorno as amarras de sua significação. **A argumentação avança em meio a indícios, pistas e travestimentos, um símile heurístico da investigação policial, traço recorrente dos melhores historiadores da arte.** Preocupa-se em deslindar os materiais e procedimentos de confecção das obras, os teores da substância expressiva, até poder lidar com os efeitos estéticos da recepção, por onde se completa a travessia entre a descrição das telas e o movimento histórico” (MICELI, 2004, p. 11, grifo nosso).

Ao empreendermos essa pesquisa no âmbito do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais – dedicado à investigação da singularidade dos objetos audiovisuais e que historicamente vem se empenhando no exercício da análise fílmica –, é importante salientar que não nos furtamos ao desafio de buscar um horizonte teórico metodológico multifacetado, ou interdisciplinar, ajustado aos preceitos do nosso

programa. Esse indicativo interdisciplinar nos foi indicado, primeiramente, pelas experiências de trabalhos reunidos no campo de pesquisa Cinema e História – de origem relativamente recente, incrementando-se desde a década de 1990. Um cenário cujos métodos não são unívocos e que buscam seu aprimoramento e consolidação se valendo sobremaneira de contribuições advindas de pesquisas efetivadas também por historiadores, quando esses cuidam para que o objeto fílmico não seja ilustrativo, ou seja, que tenha sua fatura estética considerada (MORETTIN et al., 2017).

Ismail Xavier pontua que a imbricação de história e estética, no bojo da história do cinema, foi uma contribuição de um grupo do qual fazem parte André Gaudreault, Noel Burch, Charles Musser, Miriam Hansen, Tom Gunning, dentre outros. “Isto se reflete [...] [n]o gesto da nova história de romper com o modelo do ‘progresso da linguagem’ que via no cinema narrativo clássico (já consolidado em 1917) a referência para julgar tosco e incompleto tudo o que houvera na virada do século” (XAVIER, 2004, p. 13). Obviamente, o autor trata do primeiro cinema, mas consideramos que também importa discutir esse aspecto no caso de Silvino Santos, tal como veremos, dentre outros, no caso da recepção crítica europeia de *Amazonas, maior rio do mundo*.

Por esse caminho, os estudos atuais em História do Cinema chegam aos valiosos/instigantes recursos teóricos e metodológicos de disciplinas mais sedimentadas, como a História Cultural – redescoberta nos anos 1970 e atualmente desfrutando de renovação, tal como Peter Burke (2005) indicou. Aqui, vale trazermos a necessária *problematização e tensionamento das fontes* (fílmicas, inclusive) que o historiador destacou no quadro dos principais debates da História Cultural.

O espelho foi quebrado. Lançou-se dúvida sobre a suposição de que uma representação “corresponde” ao objeto representado. A suposição de transparência, cara aos acadêmicos tradicionais, foi posta em questão. As fontes históricas parecem ser mais opacas que o que costumávamos pensar⁸.

Ao almejarmos considerar essa “quebra do espelho”, e focalizando o método da análise fílmica, diversificamos as nossas fontes, não nos restringindo apenas ao horizonte da História do Cinema (tradicionalmente falando), seara que, na realidade dos estudos brasileiros, ainda tende a fragmentar e mesmo a limitar a observação do trânsito e interações culturais. Esse desvio necessário visa superarmos o problema de pesquisa

---

⁸ BURKE, 2005, p. 100.

comentado nos Estudos Cinematográficos⁹, assim como para outros campos de investigação de criações estéticas, que, em certos casos, se comprimem naquilo que foi descrito como um “fetichismo das obras autonomizadas, como se não houvesse nada fora delas que merecesse ser conhecido” (MICELI, 2004, p. 12).

Dessa forma, procuramos nos pautar na busca pelos elementos extrínsecos no seguinte exercício: o de “evidenciar de que maneiras o que se enxerga como ‘contexto’ se transfigura em ‘texto’” (MICELI, 2004, p. 13) – exercício que procuraremos realizar com os filmes pertencentes ao *corpus* analisado. Justificamos esse partido por conta das inúmeras evidências do rico diálogo que os filmes estabelecem (assim como de outros tantos meios com outras produções e práticas), relações que buscamos serem deixadas explícitas ao leitor.

Além disso, concordamos com Morettin (2013) no que diz respeito ao cuidado a ser dado aos contextos históricos a fim de avaliar a dimensão estética de filmes. Sua sugestão no que tange à interdisciplinaridade cinema e história vai no sentido de perceber que os filmes impõem a seus temas e de que não são pura expressão de seus entornos: “como princípio de método [...] não basta recuperarmos todos os projetos que dão suporte à obra, como se o filme se restringisse apenas a expressar a ação de um conjunto de forças, do qual ele somente faz parte enquanto resultado” (MORETTIN, 2013, p. 31).

A análise fílmica e o estudo dos contextos históricos nos levaram à reconstituição de um dos filmes considerados perdidos, *Amazonas, maior rio do mundo*, objeto do segundo capítulo, por meio de documentação diversa e garimpada intuitivamente no vasto manancial que a rede mundial de computadores oferece atualmente – em constante expansão. Exercitamos esse procedimento com resultados animadores, desde nossa dissertação de mestrado (STOCO, 2014), o que garantiu, agora na tese, o acesso a documentos primordiais, tais como as duas reportagens ilustradas relativas a *Amazonas, maior rio do mundo*, assim como tantas outras fontes originais e impressas de época. Acreditamos que esse método, de nossa parte eivado de pressentimentos e não de inferências ou de categorizações preestabelecidas, está longe

---

⁹ O caso é observado por certos pesquisadores brasileiros de ponta, mas também essa é uma situação que se vive/viveu no exterior. O norte-americano Charles Musser, ao tratar do estudo do primeiro cinema, faz o seguinte comentário: “Talvez tenhamos ficado por demasiado tempo na prisão da especificidade da mídia. Vamos tentar fugir dela” (MUSSER, 2019, no prelo).

de ser banal e simplificado. Consultamos a base de dados da Hemeroteca Digital Brasileira, da Brasileira Fotográfica, da Biblioteca Brasileira de Guita e José Mindlin, do Archive, da Gallica da Bibliothèque Nationale de France, entre outras especificadas na listagem dos arquivos consultados, e elas foram centrais.

Em certa medida, a pesquisa realizada nas bases de dados e em acervos documentais *on line* lança luzes para o aproveitamento das ferramentas que tivemos, dada a realidade dos objetos: filmes tão precariamente preservados, documentados e representados em arquivos tradicionais – dados os problemas gerais de preservação do cinema da época aliados à problemática particular dos arquivos brasileiros. Não apenas no resultado de localizarmos e identificarmos documentos significativos com relação ao objeto, como o referente ao primeiro capítulo. Em nossa pesquisa, vimo-nos buscando soluções práticas e refletindo para a otimização da pesquisa e na utilização de acesso a bancos de dados nacionais e internacionais virtuais. Assim, de certa forma, com esse trabalho lançamos uma contribuição àquela que é reconhecida como uma das principais questões das pesquisas atuais, de acordo com o historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, ou seja, a situação diante da internet no contexto de uma pesquisa acadêmica. “Nós já sabemos fazer as perguntas adequadas para esse tipo de arquivo? Eu não diria nem arquivo, eu diria de *horizonte documental*. Não, não sabemos!” (VIDA, [2015?])¹⁰.

De nossa parte, uma das perguntas e atitudes válidas a colocar/ter frente a esse horizonte documental foi quanto a que nível de aprofundamento seguir no intento de compreender as práticas culturais a partir de objetos enfocados. O que foi possível revelar de maneira que consideramos mais fluida, rica e praticável do que se não tivéssemos os recursos virtuais – dado o número relativamente restrito de fontes originais e impressas de época que estão depositadas nos acervos que julgamos mais

---

¹⁰ Essa referência é uma reflexão proferida oralmente durante uma entrevista com Ulpiano Bezerra de Meneses, em que foi formulada uma pergunta sobre a importância de preservação do documento físico em detrimento da digitalização atual, pretendendo gerar no entrevistado a deixa para que ele relativizasse a importância do meio virtual - no que ele preferiu tomar o caminho oposto. “Eu acho que há uma série de vantagens porque a *internet*, sobretudo o hipertexto desenvolveu uma visão mais, eu diria, mais aberta do discurso. Não tem mais aquela hierarquia que tem o texto escrito [...], sobretudo para o historiador concentrar toda a atenção. É o [seu] foco principal da atenção. Mas os critérios para se saber quais são as questões, ainda são muito volúveis. Só para citar uma imagem que eu acho extraordinária que saiu naquela Revista Pesquisa Fapesp, na última página, quando havia ainda uma charge em todo número. Num ambiente que deve ser um laboratório há uma imensa máquina que ocupa quase todo o espaço disponível. E cheio de tubos soltando fumaça e soltando uma papelada imensa, línguas de papel. E duas figuras que devem ser cientista porque estão de guarda-pó branco. E um diz para o outro: que maravilha, nós temos todas as respostas. E o outro – Que beleza, né? Mas, qual era mesmo a pergunta? Eu acho que essa é a nossa situação diante da internet...” (VIDA, [2015?]).

privilegiarem a trajetória de Silvino Santos: o do Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas, em Manaus, e o da Cinemateca Brasileira. Os documentos acessados virtualmente permitiram tanto promovermos revisões (como a que iremos discorrer ainda nessa introdução, quanto ao repertório dos doze filmes anteriores a *Amazonas, maior rio do mundo*) e também esmiuçarmos as relações sócio-históricas das imagens tratadas, nas quais buscamos nos munir para o empreendimento da análise estética, tal qual costuma ser o movimento de T. J. Clark, como mencionamos anteriormente.

Por tudo, além de buscarmos o aprofundamento das compreensões sobre o estilo cinematográfico de Silvino Santos e de sua trajetória como produtor de imagens, acreditamos que estamos dando uma contribuição para a história cultural relativa ao Amazonas – e, por conseguinte, colaborando para a história cultural da Amazônia. Resultado ao qual chegamos centralizando os dois monumentais filmes mais significativos de Silvino Santos que trataram desse território.

Para elaborar e fundamentar essas hipóteses, apresentaremos a seguinte Estrutura de Tese. Ainda nesse texto de *introdução* temos dois prolegômenos que versam sobre a constituição da historiografia sobre Silvino Santos e sobre os primeiros passos dele enquanto produtor de imagens técnicas, sobretudo aprofundando a questão da empresa produtora Amazônia Cine-Film, na qual realizou o primeiro longa-metragem analisado. No primeiro capítulo, buscamos identificar duas linhas de força na tradição discursiva visual sobre a região, vinculadas às elites amazonenses, por meio do estudo de objetos específicos analisados em seu contexto e suas particularidades estéticas – muitos dos quais exigiram estudos originais, tal o quadro embrionário das pesquisas. A exposição dessa construção priorizará a presença marcante de discursos visuais/culturais antigos no ideário/produção do cineasta. Estabelecida essa trajetória, os capítulos seguintes retomarão apenas de forma pontual, quando necessário for, essa produção discursiva, na medida em que importam para o desenvolvimento das análises fílmicas. No segundo capítulo, analisamos o filme perdido *Amazonas, maior rio do mundo*, por meio da compreensão de sua gênese, sua circulação, sua constituição (possibilitada pela pesquisa documental empreendida), sua fortuna crítica, tendo sempre como parâmetro aspectos da cultura visual amazônica que o antecederam. No terceiro e último capítulo, empreendemos uma análise histórica e estética do filme *No paiz das Amazonas*, levando em consideração também o quadro da cultura visual amazônica com

o qual dialoga. Trata-se do filme mais abordado pela historiografia, mas que ainda não havia sido observado pela ótica que propusemos.

I Prolegômenos historiográficos

Silvino Santos residiu em Manaus a maior parte da sua vida – de 1913 até a sua morte, em 1970, como mencionamos. Por conta desse longo período - além do teor de seus filmes, fortemente relacionados à sociedade e à cultura visual dessa localidade, como iremos investigar nessa tese - essa cidade se constituiu no epicentro de onde partiu a maior parte dos primeiros comentários e estudos que ainda se constituem em referências significativas sobre o diretor¹¹.

Dividimos esse estudo sobre a historiografia precursora de Silvino Santos em três períodos. O primeiro, subsequente à circulação de seus filmes, nos anos 1930/1960, cujos textos estavam ora próximos, ora distanciados do objetivo de promover projeções de algum dos filmes, mas sempre buscando constituir uma memória (embrionária que fosse) colada à imagem do cineasta e sua obra. O segundo período encontra-se localizado no contexto do movimento cineclubista de Manaus nos anos de 1960 e 1970, cujos empenhos em “descobrir” Silvino foram efetivados no bojo da promoção de uma cultura cinematográfica por meio da produção de filmes, publicação de revistas e da produção de eventos (sessões, debates e dois festivais). O último período é marcado pela institucionalização das pesquisas cinematográficas em universidades brasileiras, o que ocorreu, no caso dos textos sobre Silvino, de 1980 em diante.

Dentro desse arco temporal, diversos autores empreenderam esforços para escrever ou recolocar, a seus modos, o cineasta no quadro de interesses sociais locais ou nacionais. Observar os meandros dos projetos intelectuais desses autores nos conduz ao emaranhado dos discursos sobre esse cineasta. Nesse caso, retomamos a reflexão de Heliana Angotti Salgueiro quanto à complexidade da operação historiográfica em *História da Arte*, caso em que, além da variável causada pelo objeto artístico “deslocado de seu mundo/tempo”, “material e visualmente vivo e presente entre nós”- alterando a situação do historiador e reativando o que está perdido ou o que morreu -, temos que

---

¹¹ O cineasta deixou uma autobiografia manuscrita, denominada *Romance da minha vida* (SANTOS, 1969), ainda não publicada, de que trataremos e problematizaremos seu uso no Capítulo 1.

nos defrontar com a historiografia, ou seja, com o acúmulo de “discursos de diferentes contextos/tempos, cada observador construindo a descrição segundo as formas de contemplação, bagagem cultural ou as formas de aproximação da sociedade em que se insere” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2006, p. 10). Para situarmos nosso próprio ponto de vista nesse processo, empreendemos esses prolegômenos historiográficos.

Trataremos de textos influentes e, em outros casos, pinçaremos alguns outros que, menos repercutidos, aventaram ideias curiosas, importantes para o debate que pretendemos estabelecer. Observaremos a origem e sedimentação da ideia de “pioneiro”, assim como de outras visões menos perenes, como a comparação de que Silvino foi muito superior com relação a Luiz Thomaz Reis. Ou até as aproximações que foram feitas de Silvino com relação a Georges Méliès e com relação ao romancista português Ferreira de Castro.

O local de destaque atual ocupado por Silvino na historiografia do cinema em âmbito brasileiro e internacional, a nosso ver, deve-se aos trabalhos de pesquisa de Márcio Souza, com o seu livro *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha* (2007 [1999])¹², à pesquisa acadêmica oriunda da dissertação de mestrado de Selda Costa, *Eldorado das Ilusões* (1988; transformada em livro em 1996)¹³, assim como à amplitude de público e reconhecimento crítico alcançado pelo documentário em longa-metragem *O cineasta da Selva* (1997), de Aurélio Michiles¹⁴. O contato com esses trabalhos de

---

¹² Esse autor também publicou um capítulo dedicado ao cineasta e ao romancista português Ferreira de Castro no livro *A expressão amazonense: do colonialismo ao neo colonialismo* (2010 [1977]). Além disso, escreveu o texto *A saga cinematográfica de Silvino Santos* (SOUZA, 2007) e participou com um texto do livro português *Silvino Santos: um regresso* (2014). A trajetória de Souza no meio cinematográfico, enquanto diretor e crítico/pesquisador foi sumariada no texto de Randal Johnson *Operação Cinema* (2005).

¹³ Essa autora também publicou o livro *No rastro de Silvino Santos* (1987), assim como outros artigos mencionados, conforme a nota 10. No artigo *O cinema mudo em quatro livros* (2004), de José Inácio de Melo e Souza, e na seção *Brasil* da *Bibliografia sobre precine y cine silente latino-americano* (2017), elaborada por Eduardo Morettin, texto publicado na revista argentina *Vivomatografias*, a pesquisa de Selda Costa (1988, 1996) é enfatizada pelo grande volume documental arregimentado. “O trabalho de Selda Costa é acadêmico e, ao mesmo tempo, muito erudito, resultando numa fonte excepcional sobre o cinema em Manaus”, considerou José Inácio de Melo e Souza (2004, p. 4).

¹⁴ Há que se considerar algumas referências proferidas por participantes do movimento cineclubista de Manaus. Na introdução de sua dissertação, Costa apontou a importância dos trabalhos de Souza e do então estudante de jornalismo da Ufam Flávio Bittencourt. Esse último foi o organizador de uma exposição de imagens e equipamentos fotográficos intitulada *Silvino Santos: pioneiro do cinema no Amazonas*, realizada em 1981 na Galeria de Arte Afrânio de Castro, cujo verso do cartaz contém um significativo texto de pesquisa. Bem como a autora abordou a criação na década de 1970, pelo crítico José Gaspar, do Cineclube Silvino Santos (COSTA, 1988). Em 1985, Silvino Santos foi ainda lembrado por palestrantes do *Seminário as Artes Visuais na Amazônia* (Manaus, 8-9 nov. 1984) - um dos eventos paralelos ao VII Salão Nacional de Artes Plásticas, organizado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte). O cineasta foi tratado nas falas do jornalista, administrador cultural e cineclubista José Joaquim

fôlego, assim como o contato direto com esses três autores, ao longo da nossa formação, certamente estimulou os trabalhos de pesquisa que empreendemos, tanto na nossa dissertação de mestrado, *No rastro do rastro* (STOCO, 2014), em que reconstituí o filme *No rastro do Eldorado*, como nesta tese de doutoramento.

E, apesar de não ter publicado e nem escrito textos a respeito de Silvino Santos¹⁵, a importância do trabalho de preservação, pesquisa e articulação de Cosme Alves Neto deve ser considerada nessa abordagem à historiografia, já que ocupou um lugar de proa por ter sido diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1965-1988¹⁶). Cosme influenciou diretamente a tomada de decisão e realização dos trabalhos de Selda Costa e Aurélio Michiles. Além dele, tiveram papel central nas ações de preservação da obra remanescente do cineasta Costa, Michiles e Souza¹⁷. Apesar de ter vivido grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, Cosme esteve fortemente ligado a Manaus, sua terra natal, dando suporte e incentivando agentes do meio cultural dessa cidade na pesquisa cinematográfica. Além disso, vale indicar, aqui, seu pai, Cosme Ferreira Filho, escritor e integrante de destaque da elite comercial amazonense do período de Silvino Santos, o qual colaborou como autor dos intertítulos em pelo menos um dos filmes do cineasta, *Flagrantes da indústria e do comércio no Amazonas* (c. 1930)¹⁸.

Marques Marinho (*Aspectos do cinema e das artes plásticas na região*) e pelo sociólogo professor da Ufam Renan Freitas Pinto (*A questão regional e a produção cultural*). Ambas as falas estão transcritas no livro intitulado *As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional* (HERKENHOFF, 1985).

¹⁵ Em nossas pesquisas não localizamos textos de Cosme Alves Neto sobre Silvino Santos. Se bem que uma pesquisa acadêmica sobre esse personagem não foi efetivada até o presente momento. Contudo, há que se mencionar o valor dos trabalhos *Tudo por amor ao cinema* (2015), documentário em longa-metragem de Aurélio Michiles, sobre Cosme, e o verbete assinado pelo pesquisador Hernani Heffner contido na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (HEFFNER, 2000). De nossa autoria, abordamos a participação de Cosme no contexto do restauro de *No país das Amazonas* dado a cabo em 1986, artigo publicado na publicação acadêmica argentina *Vivomatografias: revista sobre precine y cine silente en Latinoamérica* (STOCO, 2017).

¹⁶ Após a saída da diretoria, Cosme continuou influente na Cinemateca do MAM-RJ. “[Exerceu] daí por diante o cargo quase honorário de curador geral” (HEFFNER, 2000, p. 20).

¹⁷ Para não falar, também, do papel significativo que tiveram Carlos Roberto Rodrigues de Souza, experiente pesquisador da Cinemateca Brasileira (SP), e Narciso Freire Lobo, professor de Comunicação Social da Ufam. Este último que também iniciou na década de 1980 sua formação de pós-graduação e suas pesquisas sobre o movimento de cinema em Manaus e Santos. Sobre uma síntese da trajetória acadêmica de Carlos Roberto no campo dos Estudos Cinematográficos, cf. o texto de José Inácio de Melo Souza, *O cinema mudo em quatro livros* (SOUZA, 2004).

¹⁸ Além disso, Cosme Ferreira Filho, conforme as memórias cristalizadas pelos integrantes do movimento cineclubista de Manaus, foi quem alertou ao grupo da existência e importância de Silvino Santos. (COSTA; LOBO, 1987, p. 113). Empresário, político e escritor, Cosme Filho foi deputado estadual e federal. Publicou dez livros sobre questões políticas e econômicas regionais, dentre eles *Amazônia em*

Esses são os discursos e pessoas de maior influência entre todos os autores da década de 1980 em diante, sendo constantemente referenciados¹⁹. No entanto, nos últimos anos, com o incremento de novos horizontes nos Estudos Cinematográficos, assim como o da História Cultural, a pesquisa tem se aprofundado. Referimo-nos aos

---

novas dimensões (1961); *Porque perdemos a batalha da borracha* (1965) e *Em defesa da borracha silvestre sul-americana* (1928).

¹⁹ O processo de difusão da trajetória/produção de Silvino, baseado nos dados e visões consolidadas pelos autores acima mencionados, tem continuidade com a abordagem contida em parte do capítulo *Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930)*, contribuição de Ana Lúcia Lobato de Azevedo ao livro *História do cinema brasileiro* (LOBATO, 1987), organizado por Fernão Ramos. Em nota, Lobato mencionou que tomou como fonte a pesquisa de Selda elaborada para a Embrafilme no âmbito do projeto Cinetema (1986) – pesquisa essa que tratamos em um artigo (STOCO, 2017). Cinco anos depois, o então professor de literatura de Ufam Milton Hatoum escreveu um texto de apresentação para o álbum fotográfico editado em livro pela editora da Ufam *O olhar viajante: Silvino Santos* (1993). Seguem-se os artigos acadêmicos *No paiz das Amazonas: a glória da imagem realizada* (2000), de Luiz Cláudio da Costa, e *O cinema na Amazônia* (2000), da socióloga Stella Oswaldo Cruz Penido. No século XXI, a produção se avoluma com as menções contidas nos livros *O cinema ambiental no Brasil* (2001), de Beto Leão, e *Espelho partido: tradição e transformação do documentário* (2004), assim como no artigo *Luís Tomás Reis e Silvino Santos: Imagens da Amazônia nas origens do cinema brasileiro* (2006) – ambos de Silvio Da-Rin. Karla Holanda fez um apontamento em sua dissertação *Documentário Nordeste: história, mapeamento e análise (1994-2003)* (2004). Selda Costa também produz três artigos utilizando dados de sua própria pesquisa oriunda dos anos 1980: *Silvino Santos, o documentarista visual da Amazônia* (1992), *Cinema no Amazonas* (2005), em parceria com Narciso Lobo, e *O Cinema na Amazônia e a Amazônia no Cinema* (2006); bem como assinou o verbete *Amazonas* na *Enciclopédia do cinema brasileiro* (2000) – volume esse que, também, possui os verbetes *Ciclos regionais*, de autoria de Arthur Autran, e *Documentário mudo*, de Fernão Pessoa Ramos, que destacam Silvino. Observa-se o começo de uma atenção internacional para com Silvino na palestra transcrita *A figura do índio no cinema brasileiro* (2006), proferida em Salvador por Robert Stam, professor da Universidade de Nova Iorque. A historiadora da Ufam Márcia Mello toca no assunto cinematográfico ao focalizar a principal empresa comitente do cineasta em sua monografia *O império comercial de J. G. Araújo e seu legado para a Amazônia (1879-1989)* (2010). Como colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Ufam, Selda Costa orientou a dissertação de mestrado de Fernanda Bizarria, publicada em livro com o mesmo título: *A Construção das Identidades no Documentário: Os Povos Amazônicos no Documentário Brasileiro* (2008); assim como colaborou com a pesquisa de mestrado de Gustavo Soranz Gonçalves, publicada com o mesmo nome: *Território imaginado: imagens da Amazônia no cinema* (2012); dois títulos que não se esquivaram em referenciar Silvino via Costa/Lobo/Márcio Souza. O trabalho de Soranz foi realizado no mesmo programa de pós-graduação de Bizarria, com orientação do professor Gilson Vieira Monteiro e com Narciso Freire Lobo na banca de defesa. Ainda se somam alguns textos em um antigo blog mantido pelo crítico e pesquisador carioca Carlos Alberto Mattos – cujo desdobramento pode ser conferido no texto *O “antes” do documentário brasileiro* contido na coletânea *Cinema de fato: anotações sobre documentário* (2016). Com a propagação da sua história de vida e a circulação de suas imagens, o cineasta passa a ser considerado, por conta do registro contido em seus filmes remanescentes, em muitas das abordagens históricas da Amazônia no período 1910-1930. Assim, figura no *best-seller* não ficcional estadunidense *Z, a cidade perdida: a obsessão mortal do coronel Fawcett em busca do Eldorado brasileiro* escrito pelo afamado repórter da revista New Yorker David Grann, bem como no estudo historiográfico *In search of the Amazon: Brazil, the United States, and the nature of a region* (2013), de Seth Garfield. André Piero Gatti contribuiu com o texto *Primeiros passos da modernidade brasileira cinematográfica (I)* (2010). Aurélio Michiles e o produtor de cinema João Paulo Macedo assinaram textos tanto no álbum *Silvino Santos: um europeu na Amazônia* (2012), assim como no livro *Silvino Santos: um regresso* (2014) – ambos decorrentes de eventos que divulgaram a produção do cineasta em Portugal. O segundo livro, além de textos da dupla, ainda contém textos de Selda, Souza e do crítico português João Antunes. Todas essas referências nada ou pouco aprofundaram a pesquisa das fontes primárias com relação à produção de Silvino. Apoiaram-se nas elencadas nas pesquisas dos autores amazonenses que mencionamos. Mas, umas mais e outras menos empenhadamente, sugeriram olhares e relações válidas. Claro, há que se considerar que quase nenhuma delas objetivou esse aprofundamento ou revisão, tratando de Silvino de forma lateral.

artigos e capítulos de livros lançados por acadêmicos munidos desses perspicazes horizontes metodológicos, tais como Eduardo Morettin (2005, 2011), professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e Luciana Martins (2007, 2012, 2013a, 2013b), professora no Birkbeck College da Universidade de Londres²⁰.

Em paralelo, a importância de Silvino tem sido cada vez mais popularizada/difundida e, por vezes analisada, em livros de referência panorâmicos, nacionais e internacionais. Entre os principais autores estão o crítico Amir Labaki, com publicações em português e espanhol (*Introdução ao documentário brasileiro*, 2006, e em sua contribuição no monumental compêndio *Cine documental en América Latina*, 2003, organizado por Paulo Antônio Paranaguá – pesquisador brasileiro radicado na França, que inclusive menciona Silvino em seu texto introdutório *Orígenes, evolución y problemas*) e a incursão que promove Samuel Paiva, professor da Universidade Federal de São Carlos, no capítulo *Matas distantes, costumes exóticos, seres exóticos*, dedicado a Silvino e Thomaz Reis, inserido na coletânea *Nova história do cinema brasileiro* (2018). E, ainda, Ana M. López, professora na Tulane University, na Luisiana (EUA), que tem se referido a Silvino em publicações em inglês: a menção que fez a autora na coletânea *South american cinema: a critical filmography* (LÓPEZ, 1998) e o verbete específico sobre Silvino preparado para a *Encyclopedia of Early Cinema*, organizado por Richard Abel (LÓPEZ, 2005)²¹.

1.1 Primeiro período: precursores

Na primeira fase, destacamos os artigos do paraense Benjamin Lima, literato e teatrólogo, fundador da Academia Amazonense de Letras, que residiu a maior parte da sua vida no Rio de Janeiro e publicou constantemente no periódico carioca *O Paiz*²². Como veremos a seguir, ele rememorou o fato de ter assistido, em Manaus, à estreia de

²⁰ Há uma série de importantes referências lançadas no século XXI por autores peruanos que trataremos no Capítulo 1. Ao privilegiar o enfoque histórico-sociológico de teor crítico, no contexto de extermínio de indígenas na região do rio Putumayo, esses autores contribuíram para tencionar devidamente a percepção sobre a trajetória do cineasta – retirando-o do lugar-comum do discurso do pionismo.

²¹ Nesse conjunto de contribuições internacionais, é importante a menção ao texto bilíngue (italiano e inglês) *Il silenzio delle Amazzoni / The Silence of the Amazon* (2010) que o pesquisador Carlos Roberto Rodrigues de Souza publicou no catálogo da mostra italiana 29° Giornate del cinema muto, focalizando *No rastro do Eldorado*, de Silvino, e filmes de Thomaz Reis.

²² Para uma abordagem da trajetória de Benjamin Lima (1885-1948), cf. os artigos de Márcio Braz dos Santos Santana (2011, 2014).

No rastro do Eldorado (1925), assim como também abordou a estreia, na capital federal, de *Terra Portuguesa: o Minho* (1934), único filme sonoro produzido por Silvino Santos (COSTA, 1996). Outro autor significativo desse período é Mário Ypiranga Monteiro, historiador, cronista, que publicou artigos no *Jornal do Comércio* de Manaus; sendo que, no seu emblemático livro *Teatro Amazonas* (1965-1966), em três volumes, destacou o trabalho do cineasta em uma nota de rodapé²³ – antecedendo, assim, a defendida “descoberta” de Silvino pelos cineclubistas amazonenses (COSTA, 1988, p. 6), que, se observada rigorosamente, não procede. Monteiro, de fato, não se debruçou com afinco sobre a trajetória do cineasta, mas dedicou-lhe algumas linhas reproduzindo sua importância e alguns dados sobre sua produção, contribuindo para a constituição de sua memória²⁴.

Sobre o mais prolífico desses dois autores, Lima, localizamos três artigos: *Rice e os nossos titãs* (1926), *Cinematografia Luso-brasileira* (1934) e *Detratores de si mesmos* (1936). É pertinente enfatizar que encontramos em seus escritos elaborações argutas, análises sintéticas de filmes – por meio dos quais se deteve sobre o período mais conhecido de Silvino, pós-*Amazonas*, *maior rio do mundo*, quando, por volta de 1920, foi contratado pela firma J. G. Araújo e Cia. – organização da qual trataremos no capítulo 3. Como intelectual de monta, teceu interessantes análises de horizontes amplos, como nas que comparou linguagens artísticas, como o cinema ao teatro, observando conjunturas de produção cinematográfica nacionais e internacionais. Assim, de maneira balizada, explicitou os valores da produção de Silvino, não deixando de

---

²³ Essa uma nota de rodapé de seu livro, Monteiro trata de Santos ao tratar de um filme documental incluso na programação cinematográfica que ocorria no Teatro Amazonas no ano de 1907 – mesmo sendo este um ano bem anterior ao início da produção do cineasta. Transcrevemos a menção do autor: “A procissão de N. S. da Conceição em Manaus, pelo que se conclui haja sido filmada a festa e revelado o filme aqui mesmo, em condições que diríamos felizes e até certo ponto bem extraordinárias para uma época em que, se já havia serviço fotográfico, a técnica para operações de maior envergadura deixaria muito a desejar*”. A partir desse asterisco, ele inclui a nota: “Posteriormente, nos idos de 22 (?) [sic] A FIRMA J. G. Araújo de Manaus faria o filme de longa metragem “*No país das Amazonas*” aqui mesmo revelado pelo operador sr. Silvino Santos” (MONTEIRO, 1965-66, p.769).

²⁴ Remetemo-nos às crônicas publicadas pelo autor no *Jornal do Comércio*, em que menciona Silvino Santos (MONTEIRO, 1975, 1993, 1996). Nossa pesquisa não foi exaustiva nesse sentido. Outro aspecto há que se considerar a respeito do obscurecimento de Silvino Santos – ponto no qual agradeço a Morettin pela observação. Após seu período mais prolífico – as décadas de 1910 e 1920 – ele continuou a filmar, priorizando assuntos privados do clã Araújo. Como funcionário contratado da firma J. G. Araújo e Cia. foi aproveitado em outras diversas funções industriais e comerciais, desviando-se de seu trabalho artístico que outrora havia lhe projetado publicamente - inclusive quando na pele de um exótico documentarista familiar, tal como observou Márcio Souza (2007). Talvez a sobrevivência de sua família, já com dois filhos, explique tal direcionamento do qual praticamente não pode e/ou não se deixou escapar até sua morte.

levar em conta sua dimensão periférica, e a dificuldade de circulação de filmes originários da região amazônica. Como diz o autor:

Somente as pessoas que não têm o dom de observar com justeza e deduzir com lógica, poderão estranhar a morosidade de que se ressen-te a evolução do cinema entre nós.

Se no teatro acontece o que todos estão fartos de saber, como se esperar, como se pretender que não suceda o mesmo à espécie nova, “sui generis”, infinitamente mais complicada, de teatro, em que o cinema consiste? [...]

Se pesquisarmos os fatos, apenas encontraremos elementos de contraprova para aquilo que a simples intuição nos sugere.

Foi no Amazonas que se levaram a termo as duas mais felizes realizações do cinema nacional, até agora. Faz-se merecida alusão aos filmes denominados “*No paiz das Amazonas*” e “*No rastro do Eldorado*” – o primeiro, verdadeiro inquérito magistral à vida econômica daquele Estado. E o segundo, sensacional reportagem fotográfica da expedição realizada, em 1924, pelo Sr. Hamilton Rice, no rio Parima, um dos tributários do rio Branco²⁵

No mesmo artigo, Benjamin Lima, de certa forma, deu o pontapé na questão que marca até hoje alguns debates acerca da filmografia de Silvino: para onde pende a balança que mede a importância dos dois lados operantes na produção dos filmes? Para o lado das habilidades do cineasta ou para o lado das orientações e o poderio dos produtores-financiadores (sócios da firma J. G. Araújo e Cia.)? Como desconhecia, provavelmente, os resultados obtidos pelo cinegrafista nos trabalhos anteriores, sobretudo, com relação a *Amazonas, maior rio do mundo* – não circulado no Brasil, indicou que havia um equilíbrio²⁶:

Fora de duvida está que a confecção dessas admiráveis fitas seria impossível sem a presença, na mencionada região, de um operador como Silvino Santos, grande mestre do seu ofício e a ele inteiramente dedicado, com o poder de absorção e a capacidade de sacrifício, nos quais reside o sinal mais forte das predestinações artísticas.

Não parece, todavia, menos incontestável que nada se teria feito se o Sr. J. G. Araújo, a figura mais representativa do Amazonas industrial e comercial, não se tivesse prontificado a responder por todos os ônus pecuniários de tais filmagens, não obstante a desordem profunda já nesse tempo acarretada aos

---

²⁵ LIMA, 1934.

²⁶ É interessante cotejarmos aqui os termos em que foi descrita outra relação afamada na produção cinematográfica “documental” brasileira no caso Thomaz Reis-Rondon, segundo a reflexão de Fernando de Tacca. “Reis é o olhar que elege, recorta e edita a ação, sempre com uma “câmera na mão”; Rondon é um segundo olhar, compreensivo e incentivador; olhares irmanados. Se Reis era o olhar direto da ação em campo, Rondon era o articulador da visibilidade desse olhar no âmbito nacional. Juntos, esses olhares tornaram-se a “caixa-preta” da Comissão” (TACCA, 2001, p. 131). Acrescentaria, nessa relação, que a balança aparentemente igualitária (olhares irmanados) dependia da dinâmica própria à hierarquia militar, não apenas de uma “simples” relação produtor-cineasta.

negócios daquela parte do Brasil, pela definitiva queda dos preços da borracha²⁷.

Apesar da qualidade dessas reflexões, do interesse e conhecimento de Benjamin Lima acerca da obra de Silvino e do jornal nada periférico em que publicou suas considerações, até onde nos consta esses escritos nunca foram levados em consideração por autores que empreenderam sua reflexão “inaugural”, integrantes do segundo período – esta, sim, determinaria o lugar em que hoje Silvino se encontra localizado na historiografia cinematográfica, tal como já introduzimos anteriormente.

1.2 Segundo período: cineclubismo manauense

Comparativamente com o período pré-1969, os trabalhos de reflexão e pesquisa acerca da trajetória de Silvino Santos são mais profusos e aprofundados. Muito se deveu ao interesse pela cultura cinematográfica ampliada durante o movimento cineclubista dessa época na capital do Amazonas²⁸, o qual, por sua vez, se espelhava nos movimentos de outros centros brasileiros, havendo conexões com os contextos do Rio de Janeiro e São Paulo. Entre os autores desse período mencionamos as contribuições do crítico, romancista, roteirista e diretor cinematográfico Márcio Souza; assim como da esporádica inserção no meio cinematográfico amazonense – porém, de maneira influente – do diretor, crítico e historiador do cinema²⁹ Alex Viany, autor daquele que é considerado o primeiro livro de história do cinema no país *Introdução do cinema brasileiro* (1959)³⁰. Consideramos esse carioca no bojo da historiografia amazonense, pois um pequeno texto seu foi encomendado para o curta-metragem *Silvino Santos: o fim de um pioneiro* (1970), o primeiro discurso que homenageou Silvino após sua morte. Uma produção dirigida pelos realizadores amazonenses Domingos Demasi e Roberto Kahané, produzido pela produtora da dupla, a Batoque Cinematographica³¹.

---

²⁷ LIMA, 1934.

²⁸ Para um estudo sobre o movimento cineclubista em Manaus, cf. o livro de Narciso Lobo *A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60* (1994).

²⁹ Utilizo os termos empregados por Arthur Autran (AUTRAN, 2003).

³⁰ Para uma análise do livro e seu autor, cf. o livro de Artur Autran *Alex Viany: crítico e historiador* (2003).

³¹ Sobre a Batoque Cinematographica, cf. a significativa entrevista com Roberto Kahane inserida na reportagem *Curta-metragem em questão* publicada na revista Filme Cultura (1970). Pelo trecho abaixo, havia um desejo de revisão e contraposicionamento estético a partir da valorização do regional, algo que marcaria algumas obras neste período: “O importante porém foi a oportunidade que tive de desenvolver algumas formas de linguagem, oportunas no momento, pois em Manaus todos movimentos “culturais”

Silvino foi homenageado, estando presente, no I Festival Norte do Cinema Brasileiro, realizado em outubro de 1969 em Manaus, como dito. Sua morte ocorreu cerca de sete meses após o evento; em maio de 1970 (COSTA; LOBO, 1987, p. 118). Nesse curto tempo, houve a perda da figura que incorporou aquilo que foi saudado como uma “grande descoberta”³² dos cineclubistas de Manaus. Para homenageá-lo novamente - agora em memória - Viany foi convidado a colaborar como escritor do filme. No texto produzido para ser narrado, os tópicos elaborados pelo autor são de permanência na historiografia/fortuna crítica que virá a se constituir.

O texto – certamente moldado pelo projeto do filme – veio embalado pela emoção gerada com a morte do cineasta: entre os planos do filme vemos Silvino adoentado na cama do hospital onde havia sido internado e também de seu enterro no cemitério São João Batista. Além dessas imagens, temos outras visões comoventes, como a de seu depósito fílmico já sem sua presença, lugar repleto de significativos objetos de filmagem, laboratório e maquinários. O filme inclui planos variados de alguns de seus filmes, tais como *Praia do Chapéu Virado* [c.1918] e *No rastro do Eldorado*. E vale dizer que há um elemento sonoro raríssimo, considerando-se toda a documentação conhecida referente a Silvino: dois breves depoimentos do próprio cineasta e também uma sentida canção portuguesa interpretada por ele à capela (ouvida no momento em que vemos os planos de seu enterro)³³.

---

vinham se revestindo de conotações extremamente reacionárias e academicistas” (Curta-metragem em questão. *Filme Cultura*, ano III, nº 15, julho/agosto 1970, p. 37).

³² Conforme a fala de Cosme Alves Neto (COSTA; LOBO, 1987, p. 117).

³³ Segue a transcrição do que ouvimos na voz do cineasta: “[diziam] [...] os ingleses que essa empresa [*Peruvian Amazon Company*] mandava matar os índios e coisa para tirar borracha, mas não foi nada disso. Aquilo era da Colômbia, que faziam aquele... a guerra da Colômbia, não foi? Era para tomar conta daquilo. Eles lançavam falsos testemunhos. Então eles queriam aquelas fotografias de índios. Me mandaram para Paris, fiquei lá três meses. Eu ficava no [menciona algum nome] no hotel, e aí eu ia no *Joinville-le-Pont*, ia para Paris no Pathé, no Lumière, aprender fotografia e cinematografia. Aí trouxe essa maquinazinha e eu usei para fazer o filme.” Num segundo momento em que foi disposta a fala do cineasta, escutamos: “[...] havia me encomendado um material para o [?]. Olha, esse material aqui [?] a gelatina. Foi no estúdio, preparou umas emulsões para o clima daqui. E no *Pathé*, então íamos no Louvre, onde eu ia. Não era como agora. Era um material com vidro, todo envidraçado. Então tinha uma tenda, onde havia [provável corte] ...com mulher e filhos na época. Os rendimentos com fotografia não davam muito. Eu me lembrei do comendador Joaquim Gonçalves de Araújo. Escrevi uma carta, dizendo que eu estava nesta situação. Ele disse, mandou dizer que eu fosse na casa dele. Eu fui lá. Ele me recebeu ali na entrada. [Ele disse] que era para fazer um filme no rio Branco porque ele tinha muito gado lá e era para se exibido na exposição de 1922. Não foi em 22, mas em 23. Cheguei lá, ele me recebeu muito bem. Era a primeira vez que eu falava com ele. Ele disse: ‘perai, meu filho vem aí’. Chamou: ‘Agesilau, vem cá!’. É o que é hoje comendador. ‘Olha, tá aqui o seu Silvino, tu toma conta dele e vamos fazer um filme pra propaganda do Amazonas’. .... E tem uma coisa: o primeiro que voou o rio Amazonas. O primeiro filme aéreo tirado, fui eu. Na expedição Rice, naquelas cachoeiras. Foi tirado de um avião. ... [corte] Lá eu revelava no Putumayo, arranjava-se lá uma barraca...” (SILVINO, 1970).

O anúncio das façanhas cinematográficas de Silvino, informada pela narração e amostragem de fragmentos fílmicos do próprio, contrasta-se com planos de lugares desabitados (laboratório/residência). *O fim de um pioneiro* cumpre o que promete em seu título, ao focalizar na partida e na comoção do “pioneiro” recém “descoberto”. O discurso corroborava a lamentação da perda com um certo tom laudatório (bem composto por Viany/Kahane/Demasi).

Com isso dito, é possível entendermos as razões pelas quais os produtores e o historiador carioca erigem a ideia de “pioneiro” associada a Silvino Santos, não apenas amazônico, mas um “pioneiro brasileiro” – formulação não localizada em documentos anteriores relativos ao cineasta. Além disso, foi um termo e uma concepção histórica muito comum no vocabulário e ideário dos historiadores do cinema brasileiros à época que podemos relacionar à busca pelo “nascimento do cinema brasileiro”, tal como Jean-Claude Bernardet considerou no texto *Acreditam os brasileiros nos seus mitos?* (1995)³⁴. “A insistência nesse nascimento sugere a necessidade de um marco inaugural a partir do qual os fatos se desenrolam numa cronologia linear. Mesmo quando o termo nascimento não aparece expresso, é essa a estrutura da história clássica do cinema” (BERNARDET, 1995, p. 20-21). E esse modo de conceber a história do cinema se consolidou no período considerado pelo autor como o momento da “história clássica do cinema”, na qual um dos dois autores seminais foi justamente Alex Viany.

O fim de um pioneiro inicia com um trecho que bem ilustra essa ideia de Silvino visto como desbravador, imagem que se pretendeu agregar ao seu personagem:

Silvino Santos, **o primeiro homem a registrar para o cinema as maravilhas do país das Amazonas**, chegou ao Brasil em 1899 com 13 anos de idade. Nascido no distrito de Castelo Branco, norte de Portugal, em 29 de novembro de 1886, passaria na Amazônia a maior parte de sua vida, principalmente em Manaus aonde chegou em 1908 e aonde viria a morrer no dia 14 de maio de 1970³⁵

³⁴ Diversos outros filmes, inclusive, trataram de “pioneiros” do cinema no Brasil no período aproximado. Dentre os quais, *Jota Soares um pioneiro do cinema* (1979-1980), de Fernando Spencer e Flávio Rodrigues; três filmes produzidos sobre Humberto Mauro, dois homônimos dirigidos por David Neves (1968) e por Jurandyr Noronha (1970); e, o terceiro inclusive dirigido por Alex Viany, *Humberto Mauro “Eu coração dou bom...”* (1979). O artigo *Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes* (2016), de Luiz Rocha Melo, aborda parte dessa produção metalinguística. Dentre os autores amazonenses, Narciso Lobo também procurou defender Silvino como pioneiro, mas diferente dos demais, justificou essa escolha e relativizou o valor deste título: “Silvino Santos, mesmo tendo sido o pioneiro - um dos que primeiro utilizaram uma câmara para captar imagens em movimento, não é tão somente o cinegrafista reconhecido por isso” (COSTA; LOBO, 1987, p. 63).

³⁵ SILVINO, 1970, grifo nosso.

Em seguida, um intertítulo não nos deixa dúvidas da inclinação à amplitude nacional que os produtores do filme desejavam conferir: “Realizado em 1970, na cidade de Manaus, nos locais onde viveu e morreu **o pioneiro do documentário no Brasil**” (SILVINO, 1970).

Entendemos que, por conta desse curta-metragem e de sua circulação em circuitos brasileiros de relevo (tal como o VII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e mostras organizadas na Cinemateca do MAM-RJ, dentre outros), Silvino se transformou em um personagem de “carne e osso”. “A figura do grande pioneiro” que pôde ser vista e revista nas telas (mesmo que em um registro fúnebre), comprovando-a enquanto uma “mina no Amazonas” que abriu uma “perspectiva que ninguém tinha pensado antes” para os jovens cineclubistas e realizadores da época (COSTA; LOBO, 1987, p. 71).³⁶ E que, a partir dali, passou a ocupar um lugar na história do cinema brasileiro. Ou seja, descobriu-se o sucedâneo amazônico para o mito da história do cinema brasileiro. E pelo fato de Silvino ter sido conduzido ao palco do cinema Odeon, onde se realizou a cerimônia de encerramento do I Festival Norte do Cinema Brasileiro, pelas mãos dos cineclubistas, selou de vez sua relação com a história dessa geração participantes de atividades culturais.

O que interessa perceber nessas citações é a reverberação das ideias de Alex Viany. O autor escreveu, para o curta, que “**Silvino Santos [...] foi um técnico e um homem de seu tempo**” (SILVINO, 1970, grifo nosso). Essa ideia reaparecerá, reformulada, nos textos de Selda Costa, demonstrando a influência das elaborações desse historiador do cinema. Na primeira publicação da autora, o livro *No rastro de Silvino Santos*, lemos: “Homem de grandes paixões, gênio criativo, artista incomparável,

---

³⁶ A título de esclarecimento, apresentamos o trecho em que aparecem os termos destacados acima, presentes no debate transcrito e publicado no livro *No rastro de Silvino Santos* (COSTA; LOBO, 1987), falas creditadas a Narciso Lobo, Cosme Alves Neto e Joaquim Marinho: “– Apesar do surgimento e do aparecimento de Silvino Santos, que abriu, vamos dizer, uma perspectiva... – que ninguém tinha pensado antes. – ... que ninguém tinha pensado antes. Se tinha uma mina... – Tinha uma história. – Sem saber, nós tínhamos uma mina no Amazonas” (COSTA; LOBO, 1987, p. 109). Também vale considerar que a presença de Glauber Rocha em Manaus em 1965, quando foi contratado pelo governo estadual para produção de um curta-metragem de encomenda que resultou em *Amazonas, Amazonas* (1966). Na estadia também interagiu com o meio cineclubista, proferindo uma palestra estimulando a busca pelas origens cinematográficas locais - dado que o cineasta baiano referenciava Humberto Mauro em seus discursos. Para um estudo recente sobre a produção desse filme de Glauber, cf. a dissertação de Rosiel do Nascimento Mendonça *Amazônia de Glauber Rocha: uma análise do documentário “Amazonas, Amazonas”* (2018). Note-se a similitude que há entre essa citação no texto acima (p.18) com a proferida pelo cineasta Cacá Diegues, citado por Jean-Claude Bernardet (1995), sobre o impacto em sua geração do livro de Alex Viany *Introdução do cinema brasileiro* (1959).

técnico competente e um amigo delicado, **Silvino Santos foi um homem e um artista de seu tempo**” (COSTA; LOBO, 1987, p. 57, grifos nossos).

Em duas passagens de *Eldorado das Ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897/1935)*, identificamos formas um pouco mais distanciadas, mas que comportariam alguma parte da ideia de Viany: “Sua imensa e parcialmente recuperada filmografia, as memórias manuscritas que nos legou, os negativos em chapas de vidro, pinturas, poemas, equipamentos e objetos pessoais são testemunho da **criatividade genial deste pioneiro, homem e artista de seu tempo**” (COSTA, 1996, p. 194). E, na seguinte parte: “*No paiz das Amazonas* é um filme amplamente revelador, ideologicamente ocultador, tecnicamente perfeito, obra-prima de um **artista genial identificado com as ideias e a dinâmica de seu tempo**” (COSTA, 1996, p. 223).

No texto *Uma obra tão grande como o rio das Amazonas (No paiz das Amazonas – algumas pistas)*, que integra o livro *No rastro de Silvino Santos* (1987), o professor da UFAM Narciso Lobo promoveu uma reflexão que também revelou sua raiz nas ideias de Viany. Além disso, deixou claro que estava interessado mais em enaltecer o cineasta do que investiga-lo historicamente. Postura observada, entre outras, quando afirma de forma um tanto exagerada a “superioridade” que teria Santos com relação a Thomaz Reis³⁷. Compreendemos aí existir, por parte do autor, uma necessidade de validação de seu objeto.

A forma de finalizar seu texto lembra uma passagem de Viany. “Silvino vai se transformar num **simples empregado de confiança do comendador Joaquim Gonçalves de Araújo**” (COSTA; LOBO, 1987, p. 70, grifo nosso). Um pensamento textual melancolicamente assemelhado à seguinte passagem de Viany para *O fim de um*

---

³⁷ É muito ilustrativo desse intento de Narciso Lobo o seguinte trecho, do qual discordamos, sobretudo nos trechos destacados. “O documentário de Reis – “Ao redor do Brasil” (1933) – capta a fauna, a flora, os rios e os índios pelo ângulo do **registro puro e simples, sem maiores envolvimento de ordem subjetiva**. Não vai aí qualquer diminuição ao trabalho de Thomas Reis, cuja missão era a de documentar e tão somente documentar. **Reis é o realizador despreocupado com o enquadramento planejado e sutil**, como transparece no trabalho de Silvino [...] Quando Thomas Reis mostra os índios, mostra-os de frente e de perfil, como se estivesse realizando um fichamento policial. Para esses mesmos índios, Silvino, ao longo de seu trabalho, vai reservar momentos magistrais, apresentando-os em harmonia com a natureza e sem subtrair-lhes, inclusive, um certo tom erótico. De um lado temos Silvino Santos, realizando filmes de propaganda do Estado sob o patrocínio da firma J.G. Araújo; de outro, Thomas Reis, na condição de documentarista, condição esta também vivida por Silvino ao longo de seu enorme trabalho. Em Silvino, no entanto, vislumbram-se os prenúncios de uma concepção do documental que percorre os mundos da imaginação e da fantasia” (COSTA; LOBO, 1987, p. 64, grifos nossos). Se se equivocou com relação ao desprovimento de subjetividade em Reis, no entanto, Lobo acertou quando observou a imaginação no caso de Silvino – tal como indicaremos no capítulo 1, sobre como seu primeiro longa-metragem *Amazonas, maior rio do mundo* foi observado por críticos europeus.

pioneiro: “[...] o trabalho do cinema foi escasseando e **ele se viu transformado em técnico em borracha, da firma do comendador Araújo que produzira seus filmes e que o conservaria empregado até o fim de seus dias**” (SILVINO, 1970, grifo nosso). Trecho esse que também reverbera na seguinte passagem do texto de introdução assinado por Selda Costa e publicado no mesmo *No rastro do Eldorado*, dividido com Lobo, conforme mencionado anteriormente.

Silvino Santos, homenageado e reconhecido nos anos 20 como o maior documentarista da Amazônia, **permaneceu esquecido em Manaus, vivendo como um simples funcionário da empresa J. G. Araújo & Cia Ltda.** até a realização do I Festival Norte de Cinema Brasileiro – DEPRO, em outubro de 1969³⁸.

Alex Viany também sugeriu, para os autores seguintes, a necessidade de um esforço comparativo no campo cinematográfico, tentando ver Silvino Santos em contraponto aos documentaristas brasileiros ou, então, associando-o a produções de outras nacionalidades. Podemos supor que esse movimento do texto visa a conferir credibilidade junto ao público, bem como distinção:

Silvino Santos não foi mais um nome para os empoeirados arquivos de primitivos cineastas. O caminho de sua vida até a sua morte foi de constante revelação. [...] Afastado das preocupações dos cineastas de sua época ele construiu um trabalho de grandes proporções, **muito ao gosto do cinema europeu e longe da simplicidade que envolvia os artesões do filme primitivo brasileiro**³⁹.

É importante considerar que não se encontrava na pauta dos pesquisadores de então a compreensão da cultura visual, intelectual e mesmo muitos dos aspectos históricos, políticos e econômicos da região. Assim também como podemos identificar na citação uma certa desvalorização dos filmes do *primeiro cinema* (compreendido entre 1896-1910). Conforme observamos também no caso da história do cinema feita nos Estado Unidos, de acordo com a reflexão de Charles Musser: “Nós dois [Musser e Tom Gunning] atribuímos ao cinema pré-Griffith juízos de valor positivos – ao contrário de uma geração anterior de historiadores como Lewis Jacobs, que repudiou aquele cinema, considerando-o imperfeito, não original e primitivo” (MUSSER, 2019, no prelo).

Deve ser ressaltado também que os filmes e documentos do diretor não estavam reunidos em um arquivo, não estando, portanto, organizados ou mesmo disponíveis para

³⁸ COSTA; LOBO, 1987, p. 13, grifo nosso.

³⁹ SILVINO, 1970, grifo nosso.

visionamentos – até onde podemos supor⁴⁰. Eduardo Morettin analisa essa questão que, de fato, marca a vivência dos pesquisadores do cinema naquele período, mencionando, no texto *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*, o espanto de Paulo Emílio Sales Gomes, já que foi o filme documental e não o ficcional que preponderou nesse período (MORETTIN, 2005). Sendo assim, as observações de Viany, tais como essa a seguir, se faziam sobre um todo ainda fragmentado e não reunido, incorrendo em generalizações. “Um homem que com toda a ingenuidade de aventureiro imigrante soube colocar a sua consciência profissional acima de qualquer especulação esteticista” (SILVINO, 1970).

E, como foram raros os movimentos de análise de sua produção a fim de compreender a profunda relação que estabeleceu com os discursos de seu tempo (sem eles serem cinematográficos ou não), houve várias relações não muito oportunas. A começar pela associação que Viany faz na hora de incluir Silvino na história do cinema e escolher Georges Méliès, tal como a seguir:

Na França, para onde foi mandado por seus patrões para estudar cinema, Silvino Santos, entre outras coisas, aprendeu a realizar trucagens que ele utilizaria nas tradicionais fusões, mas também nas brincadeiras tipicamente cinematográficas, quase ao gosto de outro grande mestre primitivo, o mago Méliès. Pelo que restou de seus filmes, adivinha-se que tinha uma linguagem bastante sofisticada para aquela época e mesmo que assim não fosse a simples força documental da sua obra garantiria seu lugar como um dos grandes do documentário cinematográfico no Brasil⁴¹

I.2.1 “Realismo da ostentação”

Ao relatar seu percurso até encontrar o objeto da sua pesquisa de mestrado, Selda Costa não deixou de valorizar parte de seus antecessores na introdução do seu livro, destacando o empenho de Márcio Souza no ensaio *A expressão amazonense*.

---

⁴⁰ Lembremos que os esforços para aglutinar e organizar essa documentação, e restaurar a obra de Silvino remonta à década de 1980, com o trabalho de Selda Costa junto a outros colaboradores nas cinematecas do RJ, Cinemateca Brasileira, Cinemateca Portuguesa, entre outras instituições. Sobre essa questão, cf. relato deste processo no texto *Registro pioneiro da Amazônia* (COSTA; STOCO, 2015; assim como em STOCO, 2017). Alex Viany parece sugerir o estado dos materiais localizados durante sua pesquisa no seguinte comentário contido no curta-metragem: “Como aconteceu com a maior parte do acervo dos pioneiros do cinema brasileiro, **perdeu-se quase tudo que Silvino Santos filmou em seu período de atividade como documentarista, entre 1913 e 1930**. Contudo, o material que escapou à ação do tempo diz bem da qualidade profissional de sua fotografia e de seu trabalho de laboratório” (SILVINO, 1970, grifo nosso).

⁴¹ SILVINO, 1970.

A ideia de pesquisar a história do cinema no Amazonas surgiu após minha “descoberta” do cinema de Silvino Santos. A surpresa de saber que o Amazonas produziu filmes levou-me a aprofundar a história desse “caçador de imagens”, a pesquisar a história da produção cinematográfica na região. As obras publicadas sobre a historiografia brasileira poucas referências trazem de Silvino Santos e do cinema no Amazonas. **Márcio Souza, em sua obra *A expressão amazonense* (1977), elaborou um longo capítulo sobre a obra de Silvino**⁴².

De fato, é uma escolha sensível o texto de Márcio Souza, interessado não apenas em elaborar um capítulo sobre um cineasta, mas principalmente por estar dentro de um livro que versa, sobretudo, sobre os literatos amazonenses desde o período imperial até a década da sua publicação. O capítulo dedicado ao cineasta, com cerca de 10 páginas, traz também comentários à obra do escritor português Ferreira de Castro, autor do romance *A selva* (1930), texto ao qual o autor atrela a produção de Silvino. Souza, uma figura de relevo local já na época⁴³ e que galgou ainda mais reconhecimento nas décadas seguintes, chancelou Silvino como grande destaque no rol das “expressões amazonenses”, considerando-se os diversos períodos históricos tratados em seu ensaio:

Mas no meio desses acabrunhados meninos-pródigos (os literatos do ciclo da borracha), há uns poucos marginais que encontraram coisas admiráveis no seringal, que se deslumbraram mais com a selva do que com os salões do Ideal Clube. O primeiro foi Ferreira de Castro, com seu lúcido e áspero romance *A selva*; [...] finalmente, o cinematografista Silvino Santos, com seus “filmes naturais” e suas imagens de “reclame”. Todos eles olharam documentalmente a fatuidade dessa caricatura de civilização, dessa vida tomada como um *vaudeville*⁴⁴.

Por conta dessa aproximação, o autor estruturou seu conceito de “realismo da ostentação” para determinar a produção de ambos, Silvino e Castro:

E nenhum dos dois mistificou a ostentação. Não aspiraram sublimar nenhuma das formas de misericórdia tão em consumo, não pretenderam diluir nada com suas obras. A ostentação já estava com ele em todos os momentos, era o

⁴² COSTA, 1996, p. 2-3, grifo nosso.

⁴³ O autor já havia lançado seu primeiro e mais prestigiado romance *Galvez, imperador do Acre* (1976), premiado na categoria “revelação de autor” pela Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA. No cinema, já havia dirigido nove curtas-metragens e seu longa-metragem *A Selva* (1972), exibido em festivais de Cannes, Paris, Moscou e San Sebastián. Isso ocorreu após um período de trabalhos como roteirista na Boca do Lixo em São Paulo, na qual trabalhou para a Servicine na década de 1960, tendo assinado com Hector Babenco o roteiro do curta *O país do futebol* (1971) e do longa *Luar do Sertão* (1971), do qual foi assistente de direção. Também já havia escrito e dirigido peças teatrais de boa repercussão, contribuição estética para o teatro moderno brasileiro e que circularam pelo Projeto Mambembão do Serviço Nacional de Teatro - e que foram reencenadas por diversas companhias brasileiras dali para frente -, tais como *A paixão de Ajuricaba* (1974), *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê* (1975), *Jurupari, a guerra dos sexos* (1975), a cantata teatral *Dessana* (1975) e o musical *As folias do látex* (1976). Além de já ter lançado o livro de crítica cinematográfica *O mostrador de sombras* (1967), sua primeira publicação em livro. Para uma cronologia mais completa da sua trajetória, cf. *Cadernos de literatura brasileira: Márcio Souza* (2005).

⁴⁴ SOUZA, 2010, p. 126-127.

próprio sentido de seus trabalhos. A ostentação estava ali e bastava fixá-la no livro ou na imagem de um filme⁴⁵

Mas, do modo como vemos nessa tese, a produção de Silvino Santos é verdadeiramente o oposto. E, como ficará claro ao longo dos capítulos, está bem mais relacionado à “fome de espaço, uma ânsia topográfica de apalpar toda a região amazônica: desígnio que se encontra nas obras mais importantes dos naturalistas e cronistas europeus” (HATOUM, 2018 [1993], p. 37) do que na forma da viagem configurada na ficção contemporânea. Quando Milton Hatoum analisa a narrativa de viagem de *A Selva* (emparelhada à do romance *Mad Maria*, de 1980, do próprio Souza), ele observa que:

Os personagens não viajam ao Amazonas com o objetivo de desvendar um mundo desconhecido. A viagem decorre sobretudo das circunstâncias em que vivem os personagens. Marginalizados social ou politicamente na terra onde nasceram, a viagem torna-se para os personagens uma quase imposição, e nesse sentido ela se revela como uma forma de exílio⁴⁶.

Mesmo que em algum momento Márcio Souza adote um ponto de vista equivocado ao duvidar da inserção das imagens de Silvino no quadro de sua época (distanciando-o da estética visual, incluindo a pictórica), em outros ele se mostra direto em suas percepções críticas, assim como bem informado quanto às dinâmicas culturais do período e dos locais ao enfatizar os desígnios econômicos operantes.

Numa terra em que a elegância literária consistia em usar uma linguagem mais morta que o sânscrito, que era a linguagem de Olavo Bilac, Silvino Santos não se preocupou com metáforas e contorções; na verdade, não estava preocupado em “expressar” nada. **Como fotógrafo e cinegrafista de seu tempo**, estava muito mais maravilhado com a mecânica da fotografia e da nascente cinematografia que com qualquer outra “inquietação” artística. **Nem imitar a pintura ele pretendeu**. Como documentarista, seus trabalhos não possuem nem o grafismo de determinados fotógrafos europeus, nem o ar de dissecação dos trabalhos fotográficos de Emile Sola. **Sua história profissional foi profundamente marcada pelo poder econômico dos coronéis da borracha, de quem foi sempre um zeloso e fiel servidor**. E neste trabalho puramente de empreitada, ele foi o corte preciso, uma figura que nos desafia⁴⁷.

---

⁴⁵ SOUZA, 2010, p. 135.

⁴⁶ HATOUM, 2018 [1993], p. 37.

⁴⁷ SOUZA, 2010, p. 139, grifos nossos.

II Prolegômenos filmográficos

Para que se compreenda melhor o momento da trajetória de Silvino Santos em que iremos iniciar o capítulo 2, apresentaremos a partir de agora nossa pesquisa baseada em fontes inéditas, por meio das quais pretendemos promover uma revisão à primeira etapa da trajetória de Silvino Santos, com relação à historiografia até aqui empreendida. Apesar de *Amazonas, maior rio do mundo* ter sido anunciado na imprensa de Manaus em 1918, tal como veremos adiante, como o motivo da criação da produtora cinematográfica Amazônia Cine-Film (ACF)⁴⁸, esse longa-metragem só foi realizado após 12 produções realizadas por essa empresa (**Quadro 1**). É sobre essa dúzia de filmes que iremos tratar nessa última parte da introdução, acrescido dos três filmes de Silvino Santos que antecederam as atividades dessa produtora de filmes.

1. Quadro: Filmes produzidos pela Amazônia Cine-Film

Título	Estreia	Gênero/Tipo
<i>Encontro inter-estadual de football Manaos “versus” Belem</i>	08 jun. 1918 (Manaus)	Atualidades / Filme esportivo
<i>A festa da bandeira no dia 11 de junho</i>	11 out. 1918 (Manaus)	Atualidades / Filme militar
<i>Novos aspectos do Horto Florestal</i>	11 out. 1918 (Manaus)	Atualidades
<i>Amazonia Jornal N°1</i>	15 abr. 1919 (Manaus)	Cinejornal
<i>Inauguração da agência do Banco Ultramarino em Manaós em 1 de junho de 1918</i>	26 abr. 1919 (Manaus)	Atualidades
<i>Uma Família em Manáos</i>	26 abr. 1919 (Manaus)	Filme publicitário
<i>Scenas Amazonicas</i>	26 abr. 1919 (Manaus)	Atualidades
<i>Manaos e seus arredores</i>	15 ago. 1919 (Manaus)	Atualidades
<i>Chegada do marechal Thaumaturgo de Azevedo a Manaus</i>	09 jun. 1920 (Manaus)	Atualidades
<i>Excursão do coronel Leopoldo de Mattos</i>	Sem indícios de estreia	Atualidades
<i>O oriente peruano</i>	09 out. 1920 (Manaus)	
<i>A inauguração da nova sede dos Correios do Amazonas</i>	10 jul. 1921 (Manaus)	Atualidades

⁴⁸ SANTOS (1969); Uma inteligente iniciativa – Um ‘film’ da Amazonia. *A Capital*, Manaus, 11 mai. 1918.

Amazonas, maior rio do mundo

dez. 1922 (Londres)

Filme industrial/de
animal/de viagem
(travelogue)/colonial

Fonte: Sávio Luis Stoco.

A nosso ver, a compreensão de todos esses filmes interessa esse estudo prévio que subsidiará os capítulos 2 e 3, nos quais os longas-metragens *Amazonas, maior rio do mundo* e *No paiz das Amazonas* serão focalizados. Isso porque a esse percurso prévio podemos atribuir a experiência que foi necessária para a elaboração dos principais filmes do cineasta. A partir de então, poderemos aquilatar com melhor acuidade histórica suas produções principais. Além disso, buscamos contribuir, promovendo uma revisão da filmografia da fase inicial de produção de Silvino Santos. A primeira proposta, nesse sentido, foi desenvolvida de forma ampla por COSTA (1987, p. 149-201). A filmografia por ela estabelecida (1996, p. 224-239) é uma síntese daquela apresentada no livro de 1987 e constituiu nossa referência principal. Na sua dissertação (1988, p. 231-283) a filmografia é igual à apresentada no livro de 1987. A partir da revisão das fontes primárias, nós pudemos acrescentar e corrigir aqui alguns dados e datas, propondo uma nova sequência de filmes da ACF; adicionando um filme, antes não considerado pertencente à empresa (*A inauguração da nova sede dos Correios do Amazonas*, 1921).

O primeiro filme de Silvino tem um título atribuído, *Putumayo* (COSTA, 1996, p. 224⁴⁹), já que não chegou a ser lançado e nem chegou a ser nomeado pelos realizadores originalmente - até onde se sabe. Tratou-se de uma encomenda com objetivo bastante específico de desacreditar as acusações de torturas e extermínio de indígenas por caucheiros proprietários de empresas sediadas na região do oriente peruano. Gravado na região do Rio Putumayo em 1913, foi comissionado por Julio Cesar Arana, principal sócio da Peruvian Amazonian Company. Após finalizado, o filme naufragou junto com a embarcação que o levava até a Inglaterra. Não se sabe se restaram cópias integrais, mas acreditamos que fragmentos são remanescentes e que

---

⁴⁹ Em uma referência anterior, Costa (1987), se remete a como “Filme sem título sobre o rio Putumayo” (p. 149), título que permanece em Costa (1988, p. 233).

foram reutilizados em filmes subsequentes, tais como *Amazonas, maior rio do mundo* e *No paiz das Amazonas*, como comentaremos.

Os dois filmes seguintes, estreados nos cinemas de Manaus quando o cineasta já residia nessa capital, são *Índios witoto do rio Putumayo* (jun. 1916) e *O horto florestal* (jan. 1918). Esse último foi uma encomenda governamental. Dessa forma, podemos dizer que estamos diante de produções que associaram ainda mais o nome do cineasta a um discurso sobre a região amazônica e aos poderes governamentais, consecutivamente.

Em pelo menos uma ocasião, em 1917, o cineasta publicizou, em Manaus, seu repertório de imagens fotográficas do Putumayo - ao que tudo indica produzidas durante as filmagens de *Rio Putumayo*. O título da notícia da exposição, um conjunto de treze imagens, sugere-nos a maneira como se esperava que fossem apreendidas tais informações visuais: *Exposição curiosa: scenas da opulenta zona peruana, banhada pelo rio Putumayo*. As palavras sugerem aos habitantes do centro urbano amazonense a curiosidade das descrições indígenas, dos seringais, dos idílios. Assim como aponta a “opulência” da região peruana, remetendo-se certamente ao principal produto, o caucho.

Essas fotografias foram expostas em um “quadro especial”, disposto na fachada do prédio do Jornal do Comércio, localizado na veia central de Manaus na época, a avenida Eduardo Ribeiro. Apesar de já haver impressão de imagens fotográficas nos jornais amazonenses, essa predecessora forma de divulgar imagens fotográficas de assuntos da atualidade foi reempregada – possivelmente por conta da quantidade de imagens que se desejou exibir de uma só vez. Em resumo, essa exposição fotográfica se tratou de uma “ligeira revista dos principais centros produtores do rio Içá, mais conhecido por Putumayo”, tendo sido tomado “como um dos seus últimos apanhados fotográficos na opulenta zona peruana” (EXPOSIÇÃO, 1917). Uma relação descritiva das imagens foi publicada pela imprensa:

As demais fotografias representam: alguns índios civilizados preparando o caucho pelo novo processo - Excursionistas na casa do capitão Nicome, chefe dos andokes - índias da secção Encanto, da Peruvia Amazon, atravessando uma quebrada - Um dos currais de gado da secção Argelia - Índias oferecendo frutas, pão de mandioca e carnes defumadas aos excursionistas - Índios huitottos marchando para um baile - Índias ocainas preparadas para bailar - Silvino Santos tirando uma cinta cinematográfica da grande tribo dos boras, acompanhado por madame Santos, chefe e empregados de secção dos cauchais e pelo missionário inglês Cypriano - O capitão Citapuneima, chefe geral dos huitottos com um colar de dentes humanos no pescoço - Madame

Avila [sic] Shermuly Santos⁵⁰ numa barraca de índios ocainas, junto á margem do rio Canynari, afluente do Japurá - Como as índias carregam os filhos - A grande queda d'água do Igara-Paraná, junto á casa onde se encontra o centro indiano⁵¹.

Assim, desde o princípio da trajetória do cineasta, notamos essas linhas de força preponderantes: a exploração da imagem de localidades e grupos amazônicos considerados exóticos com relação à cidade de onde se falava, ou seja, a Manaus vista como cosmopolita (caso de *Índios witoto...*), e, por outro lado, havia o desejo de elaboração de um discurso local (municipal), governamental (institucional), de valores fincados na ideia do que era considerado “civilizado”, contemplativo com relação à natureza e outros aspectos de Manaus (caso de *O horto...*). A série de filmes que a ACF lançou, a seguir, também pode ser agrupada nessas duas vertentes.

É importante seguirmos os passos dessa empresa em filigrana, uma vez que nos informa sobre o contexto de produção no qual Silvino Santos se inseriu a partir do início de 1918. O estabelecimento dessa filmografia será importante para que possamos situar o reuso – ao que tudo indica – de sequências fílmicas como material de arquivo, em *Amazonas, maior rio do mundo*.

Amazonas, maior rio do mundo foi anunciado como razão de ser da produtora ACF, como dissemos. Tratou-se de um empreendimento cujo nome de inscrição na Junta Comercial do Amazonas foi Almeida Mendes & Companhia, registrado em 11 de maio de 1918⁵².

Segundo consta nas memórias do cineasta, participaram da “organização”⁵³ da empresa os comerciantes de Manaus Manoel Gonçalves, M. Corbacho, Avelino Cardoso e o próprio Silvino (SANTOS, 1969). Mas, ao que tudo indica, há equívoco nessa lembrança de Silvino. Foi possível localizarmos diversas notas em jornais amazonenses publicizando a abertura de uma produtora cinematográfica que somente pode se tratar da ACF. Esta notícia reitera os nomes dos seguintes associados:

Os srs. J. A. Mendes, Evaristo Almeida e M. J. Gonçalves, distintos comerciantes desta praça, constituíram uma sociedade sob a razão de Almeida Mendes & C^o para o louvável fim da organização de um **filme**

⁵⁰ O nome correto da esposa de Silvino, que excursionou junto, era Anita Schermully (Ana Maria Schermully Santos).

⁵¹ EXPOSIÇÃO, *Jornal do Commercio*, 9 dez. 1917.

⁵² JUNTA commercial. *A Capital*, Manaus, 12 mai. 1918, p. 1.

⁵³ Termo utilizado pelo cineasta e que não esclarece se ele se refere a sócios ou a outro tipo de colaborador.

cinematográfico dos aspectos, usos, costumes, trabalhos, enfim da vida amazônica. [...] O operador, escolhido para a confecção desse importante trabalho, será o sr. Sabino [sic] Santos, conhecido e hábil artista, residente nesta capital⁵⁴.

Os nomes abreviados da citação correspondem aos capitalistas Evaristo José de Almeida, José Amando Mendes e Manoel Joaquim Gonçalves⁵⁵. Todos envolvidos com a principal organização comercial de Manaus, a Associação Comercial do Amazonas (ACA)⁵⁶, tendo sido eleitos em março de 1918⁵⁷. Essa vinculação é importante para entendermos historicamente a motivação comercial do filme carro-chefe da empresa, como iremos discutir no capítulo 2. Pela posição social de relevo dos proprietários, não é de se estranhar o fato da produtora ter alcançado privilégios governamentais. Em setembro de 1918, a Almeida Mendes & Companhia solicitou e foi atendida quanto ao pedido de receber isenção de impostos estaduais por dez anos⁵⁸. Além disso, a produtora teve apoio financeiro para realizar filmes, como foi o caso de *Manaos e seus arredores*, de que trataremos adiante. Nesse caso, há certa semelhança com o modo de financiamento cinematográfico praticado em outras localidades no Brasil nesse período, ressaltando-se a diferença que parece que o mercado manauense era menos competitivo e as relações mais estáveis, por conta da rarefação dos cinegrafistas. Maria Rita Galvão comenta que em São Paulo:

Os cinegrafistas faziam *cavação* de documentários, filmezinhos de propaganda política ou comercial, jornais cinematográficos. Lutando pela subsistência, e muitas vezes digladiando-se entre si, estes nossos homens de cinema tinham poucos escrúpulos quanto à forma de arranjar dinheiro; iam procurá-lo, onde quer que o dinheiro se encontrasse. Nas cidades do interior, por exemplo; *filmar por este interior afora*, expressão muito do agrado de vários destes pioneiros, normalmente significava partir para o interior e arranjar encomendas e filmagens com fazendeiros, prefeitos dos progressistas municípios paulistas que pretendiam se eleger deputados, pequenos comerciantes ou industriais que queriam tornar seus estabelecimentos conhecidos. Também significava vender ao Governo do Estado os filmes que já haviam sido pagos pelos fazendeiros e que não eram refeitos durante as sucessivas campanhas do café, ou filmar estradas que servissem para aumentar o crédito dos governadores que as haviam construído. E também significava receber o dinheiro das encomendas, rodar a máquina sem filme e sair correndo da cidade antes que o logrado percebesse a tapeação⁵⁹.

⁵⁴ UMA INTELIGENTE. *A Capital*, Manaus, 11 mai. 1918, grifo nosso.

⁵⁵ José Amando Mendes foi proprietário da firma exportadora de borracha J. A. Mendes & Cia., Manoel Joaquim Gonçalves foi sócio da firma Antonio Ferreira Bacellar & Companhia (JUNTA commercial. *Jornal do Commercio*, Manaus, 11 mai. 1918).

⁵⁶ Instituição inaugurada em 18 de junho de 1871.

⁵⁷ A ELEIÇÃO. *A Capital*, Manaus, 20 mar. 1918, p. 1.

⁵⁸ ASSEMBLEIA Legislativa do Estado. *Jornal do Commercio*, Manaus, 09 set. 1918, p. 1; BASTIDORES da Assembleia. *Jornal do Commercio*, Manaus, 03 set. 1918, p. 1.

⁵⁹ GALVÃO, 1975, p. 51-52.

A parte da citação que menciona o plano de produção de um “filme cinematográfico dos aspectos, usos, costumes, trabalhos, enfim da vida amazônica” já nos remete, desde o primeiro momento de criação da ACF, ao filme de nosso interesse, o qual discutiremos no capítulo 2. A mesma nota jornalística ainda acrescentou outros dados relevantes sobre esse projeto cinematográfico:

Conta aquela firma [Almeida Mendes & Companhia] ter pronto o trabalho [relativo ao “filme da vida amazônica”] dentro de um ano, empregando material de primeira ordem e tirando três edições do filme; uma em francês, outra em inglês e outra em alemão⁶⁰, afim de ser feita a exibição, a principio, na América, e depois, na Europa, quando terminar a guerra. Temos sinceros elogios para iniciativa proveitosa daqueles cavalheiros que, com seu gesto, satisfarão o duplo e notável interesse de mostrar lá fora o que é este colosso amazônico em todos os seus pormenores e fazer a maior e a melhor propaganda inteligente desta região. Sabemos que nesse filme figurará a visita que nos vem fazer o *scratch* paraense, desde seu desembarque até a entrega das taças aos vencedores, do modo mais completo possível⁶¹ (UMA INTELLIGENTE iniciativa – um ‘film’ da Amazonia⁶²).

Enquanto a produção de *Amazonas...* parece ter sido retardada um pouco, já que os primeiros indicativos serão noticiados apenas no segundo semestre de 1919, a filmagem “do modo mais completo possível” da visita do *scratch* paraense não chegou a ser integrada como uma sequência daquele principal filme amazônico da produtora. Foi, sim, o primeiro filme da ACF lançado nos cinemas de Manaus. Dessa forma, aventamos a possibilidade de ter havido uma confusão do jornalista na descrição dos projetos da produtora.

Mas, antes de adentrarmos no caso do filme da visita do *scratch* paraense, é preciso esclarecer outro conflito de dados entre as fontes existentes. Em suas memórias, Silvino dá a entender que a primeira produção da ACF foi o registro de viagem que celebrou o novo cargo do conhecido coronel Leopoldo de Mattos, qual seja, o de delegado fiscal de Mato Grosso – seção do Amazonas (sediada em Manaus), e a primeira excursão dele à região do Rio Madeira, na atividade de seu novo cargo⁶³. A

⁶⁰ Nacionalidades que coincidem com os principais países europeus por onde o filme, renomeado como *As maravilhas do Amazonas*, irá circular primeiramente naquele continente. Ação feita inicialmente pelas mãos de Propercio de Mello Saraiva e, posteriormente, distribuído pela Gaumont. Como veremos adiante nesse capítulo.

⁶¹ Provavelmente esse assunto resultará no filme *Encontro inter-estadual de foot ball Manaus “versus” Belem* (1918).

⁶² *A Capital*, Manaus, 11 mai. 1918, p. 1.

⁶³ A posse ao novo cargo ocorreu no dia 12 de fevereiro de 1918 (Alto Madeira. Delegacia de Matto Grosso, 21 fev. 1918, p. 1). A Delegacia de Matto Grosso – seção do Amazonas apurava impostos sobre a borracha procedente das zonas banhadas pelo rio Madeira e outras (*Leopoldo de Mattos* [polianteia]. Manaus, 11 dez. 1912, p. 11). Com relação ao filme que registrou a primeira viagem do novo delegado, apesar de finalizado, segundo consta nas memórias de Silvino, não localizamos registros de ter sido

região do Rio Madeira era onde ficavam os postos e agências fiscais, onde Mattos fez uma “inspeção das repartições que se acham subordinadas a sua jurisdição”⁶⁴.

Em suas memórias, Silvino assim se expressou sobre esse documentário: “O primeiro filme que fiz [após a compra de equipamentos e de definirem a sede para a produtora] foi com o Coronel Leopoldo de Mattos, representante de Mato Grosso em Manaus, para filmar a expedição até ao Alto Guaporé, Guajará-Mirim e Forte Príncipe da Beira” (SANTOS, 1969). O cineasta também teria resumido a filmografia da ACF a ponto de mencionar apenas o registro da viagem de Leopoldo de Mattos e, em seguida, o início de *Amazonas...*, expressando-se da seguinte maneira:

Terminei o filme da Expedição Leopoldo de Mattos. Tirei uma cópia positiva que foi entregue com os negativos aqui em Manaus à Comissão de Mato Grosso [...]. Neste espaço de tempo chegaram da América 3.000 metros de filmes negativos da Kodak. Dei início ao filme “*Amazonas, o maior rio do mundo*”⁶⁵.

No entanto, não é possível crermos que o registro da viagem de Mattos seja considerado o primeiro filme da ACF⁶⁶, pois ele será produzido bem posteriormente com relação aos primeiros, tal como dispusemos no Quadro 1. É possível datarmos os acontecimentos ligados à expedição para realizarmos essa afirmação com segurança.

As notas dos jornais que informam as entradas e saídas de passageiros no porto de Manaus nos ajudam nesse propósito. No dia 07 de julho de 1919, a embarcação com

---

apresentado publicamente. Da mesma forma assim compreendeu o caso COSTA (1996, p. 231). No capítulo seguinte de nossa tese, sobre *No paiz das Amazonas*, iremos levantar a hipótese da famosa sequência da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM) ser oriunda das filmagens desse filme sobre a expedição de Mattos à região do Rio Madeira.

⁶⁴ A expedição que esteve na região do Madeira por quase um mês, chegando a Porto Velho em 11 de junho de 1919 e partindo para Manaus no dia 03 de julho de 1919. Durante esse tempo, percorreram diversos municípios e vilas, tais como Humaitá, Porto Velho, Santo Antônio (Mato Grosso), Jaci-Paraná, Calama, Primor, Guajará-Mirim, Mutum Paraná e Manôa (Bolívia). Os deslocamentos receberam cobertura jornalística de um repórter do Alto Madeira que registrou a presença de Silvino Santos, que, aparentemente, acompanhou todo o trajeto. Quando estiveram em território boliviano, por dois momentos os textos publicados no jornal mencionaram as filmagens e fotografias feitas: “Foram apanhadas varias fotografias e fitas do banquete”, referindo-se à recepção promovida por um comerciante em Manôa; a segunda menção é a que segue: “Visitou ainda a Aduana boliviana sendo amavelmente recebido por d. Salazar bem assim a Intendência a convite do ilustre capitão Sueldo. O capitão Sueldo fez formar a correta e disciplinada força sob seu comando, sendo apanhada por esta ocasião, fotografias e fitas” (A EXCURSÃO do coronel Leopoldo de Mattos. *Alto Madeira*, Porto Velho, 22 jul. 1919, p. 2-3). Durante a passagem por Humaitá, também se registrou a produção de imagens: “Depois de tiradas varias fitas cinematográficas, no salão das sessões da Intendência, na biblioteca municipal [...]” e “Durante a visita a cidade, pelo operador cinematográfico e pelo fotógrafo, foram tiradas varias vistas e grupos dos visitantes” (CEL. LEOPOLDO de Mattos. *O madeirense*, Porto Velho, 15 jun. 1919).

⁶⁵ SANTOS, 1969.

⁶⁶ Baseando-se somente no trecho das memórias de Silvino Santos que citamos acima, Costa (1987, p. 152; 1988, p. 237-238; 1996, p. 231) apresentou o filme de Leopoldo de Mattos como o primeiro da ACF.

os membros da expedição retorna a Manaus, vinda da região do Rio Madeira⁶⁷. Viajando nesse barco foram identificados nominalmente o coronel Leopoldo de Mattos, o então general Cândido Mariano da Silva Rondon, seu filho Benjamin Rondon, além de Silvino Santos e o fotógrafo Raymundo Fernandes⁶⁸, entre outros⁶⁹. É razoável supormos que, após a chegada, Silvino terá possibilidade de montar o filme na sede da ACF⁷⁰, tirar a cópia positiva e entregar os negativos à Comissão de Mato Grosso em Manaus só depois de passadas pelo menos algumas semanas a partir da data do regresso acima mencionada. Ou seja, estaríamos, provavelmente, já no segundo semestre de 1919.

A partir de agora vamos comentar aquelas que foram de fato as primeiras rodagens da ACF. A imprensa anunciou as primeiras movimentações da empresa bem antes do segundo semestre de 1919, mais precisamente em maio de 1918. Especificaram-se duas filmagens, sendo a primeira aquela que cinematografou, no dia 19 de maio de 1918, as fachadas dos prédios dos jornais da capital amazonense, conforme notícia divulgada a partir de uma “comunicação [recebida pelos próprios jornais] do referido operador”⁷¹. Essa filmagem provavelmente não chegou a ser finalizada e lançada nas salas de cinema como um filme em si⁷².

Mas há fontes sugerindo que desse trabalho, ao que tudo indica, foi aproveitado como uma das sequências coadjuvantes do filme *Encontro inter-estadual de foot ball Manaos “versus” Belem* – o tal filme da visita do *scratch* paraense, produção que consideramos, de fato, o primeiro filme dessa empresa⁷³, como mencionamos

⁶⁷ A saída de Manaus deu-se no dia 04 de junho de 1919 (*Jornal do Commercio*, Manaus, 05 jul. 1919, p. 1).

⁶⁸ Trata-se do fotógrafo Raymundo Fernandes Araújo, empregado na casa Photographia Allemã. Silvino menciona seu colega de trabalho em seu caderno de memórias: “A senhora do Coronel Leopoldo de Mattos dava-nos, a mim e ao Raymundo, meu auxiliar, umas doses de conhaque Macieira, que muito nos alegrava. O Raymundo era um bom fotógrafo da Fotografia Alemã, de Hubner (sic) e Amaral, que eles dispensaram para me acompanhar. O Raymundo era pretinho, mas um bom rapaz e tocava violão e cantava, fazia a viagem mais alegre” (SANTOS, 1969).

⁶⁹ Os passageiros. *Jornal do Commercio*, Manaus, 08 jul. 1919, p. 2.

⁷⁰ Silvino Santos explicita os seguintes dados a respeito da sede da ACF, onde também se instalou o laboratório da ACF: “Alugou-se uma casa de Marques e Paraguai, à rua 10 de Julho; nos porões instalou-se os laboratórios, um secador rotativo, tudo completo” (SANTOS, 1969).

⁷¹ *Jornal do Commercio*, Manaus, 18 mai. 1918.

⁷² O que também Costa concorda, já que não mencionou esse título nas filmografias que publicou (1987, 1996).

⁷³ O fato foi enfatizado pelos realizadores, já que nas publicidades e colunas foi reiterado: “primeiro filme natural editado em 2 longas partes pela fabrica AMAZONIA CINE-FILM” (*Jornal do Commercio*, Manaus, 11 jun. 1918, p. 4). “Primeira película que a ‘Amazonia Cine-Films’ [sic] edita” (*A Capital*, Manaus, 06 jun. 1918, p. 2). “Primeiro produto da AMAZONIA CINE-FILM” (*Imparcial*, Manaus, 8 jun. 1918).

anteriormente. O lançamento de *Encontro...* ocorreu no dia 08 de junho de 1918 no cinema Polytheama.

Esse filme se tratou de um registro de um importante evento esportivo/social ocorrido em Manaus, mobilizando parte considerável da população da cidade. Segundo encontro interestadual de futebol que a capital recebeu, chegou-se a falar na época do “desejo de ver Manaus figurar no número das cidades que merecem a visita de clubes estranhos”⁷⁴. Ao total, as três partidas do evento contaram com jogadores dos principais clubes da cidade - Nacional, Rio Negro e Manaus Sporting -, contra uma equipe mista de esportistas de Belém. Outro chamariz foi a inauguração do campo do Dispensário Maçônico, denominado Parque Amazonense⁷⁵, além de um desfile com todos os times da primeira divisão de Manaus com participação da Banda da Polícia Militar⁷⁶.

Pelo que se anunciou, a renda foi revertida para fins de caridade, havendo bastante adesão de empresas e instituições para apoiar a iniciativa esportiva, tal como empresários, o governo e a The Amazon River Steam Navigation Company Limited, empresa de navegação que transportou a delegação paraense. A Associação Comercial do Amazonas e a Associação Comercial dos Retalhistas solicitaram aos comerciantes o fechamento dos seus estabelecimentos a partir das 12h para “abrilhantar” a solenidade que ocorreu na parte da tarde⁷⁷.

Por sua vez, a produção do filme em si também era anunciada como uma das atrações de relevo, tendo as filmagens se esmerado em identificar não apenas os esportistas, como os grupos sociais da elite, seguindo o protocolo dos filmes do período no retrato da sociedade (GOMES, 1986). E o empenho despendido para realização de *Encontro...* não pode ser considerado banal. Falou-se que a “fita é de grande extensão”⁷⁸ e também que foi estruturada em “2 longas partes”. O único indicativo da narrativa desse filme, considerado atualmente perdido, é uma descrição pormenorizada das sequências que transcrevemos a seguir. De fato, os temas listados dão ideia da cobertura de boa parte do evento, sob diversas facetas: esportiva, social, política, empresarial,

⁷⁴ Manáos versus Belém. *Imparcial*, Manaus, 09 mar. 1918, p. 1-2.

⁷⁵ Anteriormente chamado de Prado Amazonense.

⁷⁶ *Imparcial*. 18 mai. 1918, p. 1.

⁷⁷ FOOT-BALL – o grandioso encontro interestadual de hoje entre o “scratch” amazonense e o combinado paraense. *A Capital*, Manaus, 24 mai. 1918, p. 1.

⁷⁸ *Jornal do Commercio*, Manaus, 06 jun. 1918.

introduzindo lugares da cidade, paisagens, movimentações, gestos, grupos e personalidades.

Conselho diretor e damas zeladoras do Dispensário Maçônico, instituição sob cujos auspícios se realizou o encontro. Diretoria do Parque Amazonense. Juventude. Flores amazonenses, animadas. Imprensa. Jornais diários de Manaus. Chegada do ‘scratch’ paraense ao porto de Manaus. Desembarque: a caminho do hotel e entrada no Grande Hotel. Primeiro encontro – ‘Scratch’ paraense ‘versus’ ‘scratch’ português. Os paraenses vencem 3x0. O ‘scratch’ paraense. Recepção à entrada do Parque Amazonense. Desfile dos clubes de futebol, saudando o ‘scratch’ paraense, que retribui as saudações. Entrada do ‘scratch’ paraense no campo. Inauguração do Parque Amazonense com o batismo das metas Estado do Pará e Estado do Amazonas. **O ‘kick-off’ pelo engenheiro Maximino Corrêa, ofertante do escudo Maximino Corrêa.** O escudo. Aspectos do jogo e da assistência. Segundo encontro – ‘Scratch’ paraense ‘versus’ ‘scratch’ amazonense. Os paraenses vencem 2x0. **O ‘kick-off’ pelo dr. secretario geral do estado, representando s.exc. o dr. governador do Estado, ofertante do escudo Alcântara Bacellar.** O escudo. O ‘scratch’ paraense. O ‘scratch’ amazonense. Aspectos do jogo e da assistência. Terceiro encontro – ‘Scratch’ paraense ‘versus’ Nacional Foot-Ball Club. Empate 1x1. **O ‘kick-off’ pelo dr. Ayres de Almeida, superintendente municipal, ofertante da taça Ayres de Almeida.** A taça. Aspectos do jogo e da assistência. Manifestações de cordialidade aos jogadores do Pará pelos seus irmãos do Amazonas. Passeio fluvial á Ponta do Ismael, oferecido pelo Manáos Sporting Club. Festa oferecida aos ‘foot-ballers’ paraense pelo Nacional F. C. e América F. C.: ‘five o’clock tea’ e primeiro ‘match’ de campeonato dos ‘Ferrugens’ do Pará e Manaus. A bola⁷⁹.

Enfocaram-se as figuras proeminentes daquela sociedade – primeiramente o conselho diretor e “damas zeladoras” do Dispensário Maçônico e Diretoria do Parque Amazonense, além de representantes das esferas comerciais e governamentais que devem ter apoiado as festividades: o empresário Maximino Corrêa⁸⁰, o secretário de estado representando o governador Alcântara Bacellar, e o superintendente municipal Ayres de Almeida. O filme parece ter enfatizado o ato estratégico dos organizadores do evento em colocarem essas personalidades em local de destaque no momento preliminar dos jogos, ou seja, no “kick-off”, para darem o ponta pé inicial. Não podemos supor que o rigor dessa “mostração” de figuras públicas se trata de uma mera formalidade, mas,

⁷⁹ *A Capital*, Manaus, 06 jun. 1918, p. 2, grifos nossos. No mesmo dia, o *Jornal do Commercio* publicou uma versão editada dessa descrição (DIVERSÕES – Cinematographia amazonense. *Jornal do Commercio*, Manaus, 06 jun. 1918, p. 1).

⁸⁰ Maximino Corrêa foi paraense, co-proprietário e diretor-presidente da *Fábrica de Cerveja Amazonense*, cujo prédio de oito andares com uma alta chaminé, localizado na beira do rio Negro, constituiu-se um ícone de Manaus – até hoje existente. O prédio era equipado com elevador e no quinto andar havia um salão para festas (A FESTA da ontem na Fabrica de Cerveja. *Imparcial*, Manaus, 30 mai. 1918, p. 1). A construção figura com destaque em boa parte das vistas fluviais da cidade e também na sequência inicial de *No paiz das Amazonas*, como veremos no capítulo 3. Além disso, Maximino Corrêa foi proprietário do *Cinema Odeon*, inaugurado em 1913. O empresário adquiriu e reformou esta sala, transformando-a em um espaço luxuoso, reinaugurando-a em 03 de maio de 1914. Meses depois, em dezembro de 1914, o cinema é vendido para a empresa *Fontenelle & Cia*, proprietária do *Cinema Polytheama*. (COSTA, 1996, p. 261).

sim, de uma estratégia que o cinema documental da época se valia para se envolver com os poderes constituídos e, dessa forma, promover sua subsistência sempre precária e incerta no país por meio da cavação⁸¹.

Silvino Santos e os sócios da ACF estabeleciam, assim, laços com as elites locais. É o caso, vale lembrar, do novo registro do governador Alcântara Bacellar (ou, que seja, de seu representante) e Ayres de Almeida em *Horto Municipal* (1918), feito a partir de financiamento do governo estadual. Há que se atentar que após a produção de *Horto Municipal*, a sequência *Novos aspectos do Horto Florestal* (1918) foi também lançada.

O segundo e o terceiro filmes lançados pela ACF foram projetados em sessão conjunta no cinema Polytheama no dia 11 de outubro de 1918. São eles: *A festa da bandeira no dia 11 de junho*, “mostrando vários aspectos das festas realizadas no dia 11 de julho nesta cidade [Manaus], por ocasião da entrega da bandeira do 45º Batalhão de Caçadores do Exército Brasileiro”; e o *Novos aspectos do Horto Florestal*, “mostrando vários trabalhos referentes à Seringueira, diversos trabalhos agrícolas e a visita do Superintendente Municipal, dr. Ayres de Almeida”⁸².

A ACF faz breve incursão no gênero cinejornal, com a produção do *Amazônia Jornal N° 1*, sua quarta produção, estreou em Manaus no Polytheama no dia 15 de abril de 1919. Pelo que se sabe, esse cinejornal contou com apenas uma edição, considerada perdida. Assim, irmanou-se a outros vários produzidos no Brasil, nessa que foi uma década de expansão do cinejornal, assim como possuiu a mesma vida efêmera observada em produções oriundas de Salvador, Pelotas e Recife (AUTRAN, 2000).

Uma descrição do conteúdo desse filme, localizada em um anúncio de jornal, especifica os seguintes assuntos.

“A primeira película editada pela Amazônia Cine-Film, desta cidade, de aspectos e acontecimentos da região amazônica. Compreende a película: Emersão do vapor fluvial ‘Angelina’⁸³. Chegada do primeiro grande transatlântico o ‘ANSELM’, da frota da Booth Line a Manaus, após a assinatura do armistício. *Lunch* a bordo e partida. Passeio fluvial ao Cambixe

⁸¹ A esse respeito, cf. os trabalhos de Paulo Emílio Salles Gomes (1986) e Maria Rita Galvão (1981, 1975).

⁸² *Imparcial*, Manaus, 11 out. 1918, p. 4.

⁸³ Naufrágio ocorrido no dia 25 fev. 1919. *Jornal do Commercio*, 27 fev. 1919, p. 1. A emersão foi no dia 17 de abr. 1919.

e Careiro. Neste filme aparecem nitidamente mais de trezentas pessoas muito conhecidas em nosso meio social”⁸⁴

Esse registro de personalidades da sociedade se tornava, no cinema documental do período no geral, de fato, um atrativo para os públicos (MORETTIN, 2016). Uma nota da coluna *Diversões*, dessa mesma edição do jornal, acrescentou as seguintes palavras sobre o filme: “vendo-se a baía do rio Negro e a nossa capital”. Esse número parece ter evidenciado a centralidade do transporte fluvial para essa sociedade, pinçando imagens curiosas como chegadas de uma grande embarcação estrangeira após um longo período e o resgate de outra.

A informação presente no anúncio de que se trata da “**primeira película** editada pela *Amazônia Cine-Film*” (grifo nosso) consta em uma nota do dia anterior⁸⁵. No entanto, esse dado deve ser questionado por conta dos três filmes inaugurais da ACF documentadamente estreados antes, como vimos. Trata-se, sim, do **primeiro cinejornal** lançado pela ACF e também do primeiro filme a circular fora da capital amazonense – ao que tudo indica. Constam projeções realizadas em Belém, no Palace Theatre, em 11 de maio de 1919⁸⁶, além de em São Luis, no dia 19 de junho do mesmo ano⁸⁷. Essa circulação mostra que o cinema que se produziu em Manaus serviu, antes mesmo de *No paiz das Amazonas*, como forma de estabelecer/reforçar uma comunicação pelo menos com essas duas mais tradicionais capitais, principais centros urbanos amazônicos (ou adjacentes) da época.

A realização cinematográfica da ACF seguiu a passos relativamente ligeiros. Em abril de 1919 lançaram-se três filmes simultaneamente, vistos nos cinemas Polytheama e Odeon. Um deles era uma peça publicitária dos serviços cinematográficos que eram oferecidos ao público pela empresa: *Uma família de Manaus*, “reclame que faz a *Amazonia Cine-Film* das fitas de cenas e acontecimentos de família, que pode executar por encomendas e acordo”. Um segundo título também, de certa forma, não deixaria de ser um exemplo do que poderia ser realizado pela ACF para incrementar os eventos das instituições da cidade: *Inauguração da agencia do Banco Ultramarino em Manaós em 1 de junho de 1918*. E o terceiro título, mais distante desse universo urbano, foi *Scenas amazônicas*, dedicando-se a um recanto da região amazônica caro ao cineasta. Trata-se

⁸⁴ *Jornal do Commercio*, 15 abr. 1919.

⁸⁵ *Jornal do Commercio. Diversões*, 14 abr. 1919, p. 1, grifo nosso.

⁸⁶ *Estado do Pará*. 11 mai. 1919.

⁸⁷ Da platéia. *O jornal*, São Luis, 19 jun. 1919. E também em: *Pacotilha*, São Luis, 19 jun. 1919.

de uma “película de cenas da região do Içá ou Putumayo, editada pela *Amazônia Cine-Film*, em 4 longas partes, sendo que a final é de índios em estado selvagem, completamente desnudos, como se encontram na natureza”⁸⁸. Como dissemos, as imagens dessa região oriental do Peru devia interessar ao público manauense, ambientado pelas notícias que circulavam nos jornais locais e nacionais sobre a exploração do trabalho indígena pelos caucheiros⁸⁹. Um interesse que, imaginamos, devia ganhar outros contornos com o exotismo com aparições de “índios em estado selvagem, completamente desnudos, como se encontram na natureza” – aspecto que iremos aprofundar no capítulo 1.

Com *Manaós e seus arredores*⁹⁰, oitavo filme, evidenciou-se mais uma vez a dependência da Amazônia Cine-Film aos poderes instituídos, traço comum da produção da época. Foi um filme de encomenda e resultado de costuras institucionais e pessoais feitas nos filmes anteriores: o documentário se apresentava como uma “película executada pela Amazônia Cine-Film por conta do governo do Estado, para ser exibida no Congresso de Geografia de Belo Horizonte”⁹¹. Tratou-se do VI Congresso Brasileiro de Geografia, realizado na capital mineira em setembro de 1919. O principal objetivo do evento foi solucionar as questões de limites existentes entre as diversas unidades da Federação. O Amazonas foi representado pelos membros do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas Agnello Bittencourt, José Furtado Belém e Antônio Monteiro de Sousa. Esse último apresentou uma conferência que poderia estar articulada ao filme encomendado já que a fala previa “exaltou[ar] as riquezas deste Estado [Amazonas] e suas possibilidades futuras”⁹².

A produção contou com “2 longas partes”, bastante diversificadas, que, *grosso modo*, apresentavam panoramicamente a capital, a exploração do látex, além de outro ramo econômico no qual o Amazonas não tinha tanta tradição, a agropecuária, mas que constituía um dos ramos reconhecíveis de investimentos do governo da época. Trataremos com mais profundidade dessa indústria no quadro do governo amazonense

---

⁸⁸ *Jornal do Commercio*, Manaus, 26 abr. 1919 [Polytheama]. *Jornal do Commercio*, Manaus, 28 abr. 1919 [Odeon].

⁸⁹ Nesse sentido, cf. o artigo *Guerra de Imágenes en el Putumayo*, de Jean-Pierre Chaumeil (2009).

⁹⁰ O filme esteve em cartaz durante três dias. Tendo estreado no Polytheama no dia 15 de agosto de 1919. E nos dois dias seguintes, no Odeon.

⁹¹ *Jornal do Commercio*, Manaus, 15 ago. 1919, p. 4. Não foi possível localizarmos referências da efetiva projeção do filme da ACF no congresso.

⁹² MENSAGENS do governador do Amazonas para a Assembleia, 1920. p. 63. Não foi possível localizarmos referências da efetiva projeção desse filme nesse congresso em Belo Horizonte.

no capítulo 3. Além disso, o filme enfatizava a figura do governador, como vemos na descrição de conteúdo abaixo:

Panorama da cidade e diversos aspectos urbanos, Mercado, Teatro, Palácio do Governo, Palácio da Justiça, etc. Seringal Miry, corte e flor de seringueira. Aspectos diversos da estrada de rodagem de Campos Salles. Uma viagem do Dr. Governador do Estado à Colônia Agrícola de Paricatuba. Uma viagem à zona agropecuária do Careiro e Cambixe. O eclipse do sol em 28 de maio⁹³.

Paralelo às filmagens de *Amazonas, maior rio do mundo*, as quais se iniciaram, pelo menos, a partir de setembro de 1919, tal como veremos no capítulo 2, outros três ou quatro filmes ainda foram realizados pela ACF. Dissemos “três ou quatro filmes”, pois, para nós, paira uma incerteza quanto a um deles: *Chegada do marechal Thaumaturgo de Azevedo a Manaus* (1919). Nos três anúncios publicitários⁹⁴ localizados acerca de *Chegada do marechal...*, estreado em 09 de junho de 1920, não há menção alguma aos produtores. Tampouco em seu caderno de memórias Silvino cita esse trabalho⁹⁵. No entanto, Selda Costa (1987, p. 162; 1996, p. 233) afirma ser este um filme da ACF, mas sem identificar as fontes em que se baseia para emitir tal opinião. A não ser em sua dissertação, a autora diz que a fonte que utilizou foi o *Jornal do Commercio* (COSTA, 1988, p. 246), mas sem datar a referência.

Acreditamos que, naquele contexto, *Chegada...* aludiu não apenas ao desembarque do militar vindo do Rio de Janeiro, mas ao início de sua campanha eleitoral. Disputa essa perdida para o desembargador Rego Monteiro⁹⁶. Observa-se que as projeções ocorreram em plena campanha, tendo, portanto, o objetivo de contribuir com o resultado.

Levantaremos uma hipótese acerca do filme sobre o marechal Thaumaturgo. Há possibilidade de tratar-se do mesmo filme que circulou no Rio de Janeiro em 1916, quando o político tinha a patente de general – período em que também se candidatou ao cargo de governante do Amazonas e visitou a capital desse estado. Ao que tudo indica, a cena dessa específica chegada, a de 1916, teria sido filmada e circulado nos cinemas,

⁹³ *Jornal do Commercio*, Manaus, 15 ago. 1919, p. 4.

⁹⁴ Referimo-nos aos anúncios publicados no *Jornal do Commercio* (AM), tanto no dia da estreia 09 jun. 1919, referentes a sessões ocorridas nos cinemas Polytheama e Odeon, assim como no dia 13 jun. 1919, no Odeon.

⁹⁵ Vale recordar que o cineasta foi extremamente resumido quanto às realizações da Amazônia Cine-film, citando apenas dois filmes: o que registrou a viagem do coronel Leopoldo de Mattos e *Amazonas, maior rio do mundo*.

⁹⁶ Após a derrota, Thaumaturgo de Azevedo retornou para ao Rio de Janeiro e morreu em 1921. Antes disso, ele governou o Amazonas entre 1891-1892.

sob um título que ignoramos e, igualmente, desconhecemos os produtores. Temos notícia de tal produção cinematográfica e seus pretensos artifícios de filmagem por esta ter recebido uma curiosa acusação de simulação, publicada na imprensa carioca – e, caso correta, bastante reveladora do teatro da filmagem que poderiam envolver tais produções:

[...] [o repórter pergunta] - Mas e o elemento popular, ao menos na capital [Manaus], parece prestigiar o general, **a se julgar pelas fitas cinematográficas ali apanhadas na ocasião de seu desembarque**. [o político Efigênio Salles responde] – Ah! Não conhece a história dessa fita? Ella representa uma tarde festiva de Manaus, tarde em que se celebraram umas grandes regatas, com vitórias disputadas por muitos prêmios. O operador, como era natural, aparecendo o general Thaumaturgo, que era um candidato ao governo, procurou colocá-lo no primeiro plano da projeção e os amigos do general, a seu turno, ou a empresa, resolveu exhibir o filme aqui no Rio com a declaração de se tratar do desembarque do general Thaumaturgo. Um mero equivoco! A verdade é que o Amazonas conta atualmente com a convergência de todas as correntes políticas, excetuando a do Sr. Guerreiro, harmonizadas no desejo de prestigiar o governo do Sr. Alcântara Bacellar. Este futuro governador nada tem a recear; ao Supremo Tribunal não batem mais os seus adversários. [...]⁹⁷

Encenação ou não de Thaumaturgo e seu cinegrafista, o fato é que ele perdeu a eleição, e Alcântara Bacellar elegeu-se governador do Amazonas para o período 1917-1921. Como sabemos, as “chegadas” de figuras públicas, em determinadas cidades, constituíam um importante momento de comprovação e convencimento das massas, tema muito frequente em nossa cinematografia. Também na imprensa esses eventos eram repercutidos e explorados visualmente, com reportagens ilustradas por fotografias, como ocorreu com a própria chegada de Thaumaturgo em Manaus em 1916⁹⁸. Estimulava-se a ida de trabalhadores a esses eventos ou, ao contrário, criavam-se obstáculos que dificultavam a sua participação, caso fossem ideologicamente opostas aos dirigentes de plantão⁹⁹.

Nesse sentido, o cinema participava ativamente na construção de certos discursos, já atendendo plenamente no processo de elaboração de mensagens sofisticadas (COSTA, 2005). De fato, vivia-se um quadro muito distante daquele esboçado por Narciso Lobo que considerou um abismo maior do que o real em um de seus textos que enaltecem a produção do cineasta. “Silvino não foi um frio apertador de botão ou um desinteressado operador de uma nova tecnologia. Ele foi, antes de tudo, o

⁹⁷ A comédia política no Norte. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 out. 1916, grifo nosso.

⁹⁸ A chegada do general Thaumaturgo de Azevedo. *Jornal do Commercio*, Manaus, 28 ago. 1916.

⁹⁹ Um exemplo dessa prática foi explorado em uma matéria do *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 set. 1916, p. 10.

documentarista sensível e criativo **daquele período em que o cinema mal aprendia a articular as primeiras frases visuais, quando a câmara sequer se movia do lugar**” (COSTA; LOBO, 1987, p. 63, grifo nosso).

Na sequência, a ACF rodou *Excursão do coronel Leopoldo de Mattos*, do qual já tratamos anteriormente, e *O oriente peruano*. Esse último foi mais um dos filmes de Silvino Santos/ACF que fixaram sua narrativa na região do Putumayo, com destaque para os grupos indígenas¹⁰⁰. Com estreia no dia 09 de outubro de 1920, no Polytheama, foi uma produção com “6 belíssimos atos”, “em que aparecem os **índios em suas festas e costumes**, e o panorama da vizinha cidade de Iquitos e finalmente **O lançamento às águas do Rio Negro da canhoneira peruana AMERICA**”¹⁰¹.

Quanto a esse filme, a pesquisa documental nos impede de afirmar que se trata de um filme. Isso porque em uma nota jornalística o título aparece como se fosse único, e imenso, contemplando ambos nomes¹⁰². Além disso, os anúncios publicitários não definem muito bem a questão. Consta, por exemplo, “O lançamento às águas do Rio Negro da canhoneira peruana AMERICA” dando a entender, também, que foi uma sequência final de *O oriente peruano*. Estudando o que foi esse evento filmado sobre essa embarcação militar, vemos que ela, talvez, não sustentasse um filme por si só. Em 04 de abril de 1920, a canhoneira América, pertencente à marinha de guerra do Peru, procedente de Iquitos, ancorou na baía do rio Negro pela primeira vez com a finalidade de “receber consertos num dos estaleiros navais desta capital”¹⁰³. E, o lançamento nas águas do rio Negro teria ocorrido quando ela ficou pronta. Claro, pode ter sido uma atração visual grandiosa, a se considerar o porte da embarcação e o volume de águas movimentadas, mas sem muitos acontecimentos diversificados para serem exaustivamente explorados/detalhados pelo cinema.

A última produção da ACF lançada nos cinemas de Manaus, da qual temos notícias pelos jornais, é *A inauguração da nova sede dos Correios do Amazonas*, com “uma parte”. Foi cogitado tratar-se de uma produção já da empresa que irá em seguida

¹⁰⁰ Ao todo, foram cinco os filmes de Silvino Santos que tematizaram os indígenas e o território peruano: *Índios witoto do rio Putumayo* (1916), *Scenas amazônicas* (1919), *O oriente peruano* (1921), *Amazonas, maior rio do mundo* (1919-1921), *No paiz das Amazonas* (1922).

¹⁰¹ *Jornal do Commercio*, Manaus, 09 out. 1920, p. 4, grifos nossos.

¹⁰² Desta maneira: *O oriente peruano e o lançamento ao Rio Negro da canhoneira America* (Diversões. *Jornal do Commercio*, Manaus, 08 out. 1920, p. 1). É certo que no anúncio publicitário dessa mesma edição, véspera da estreia, aparece apenas o título *O oriente peruano* (p. 4).

¹⁰³ Canhoneira “America”. *Jornal do Commercio*, Manaus, 05 abr. 1920.

contratar Silvino Santos, a J. G. Araújo e Cia. (COSTA, 1987, p. 165)¹⁰⁴. Hipótese que pode ter sido levantada em virtude da data próxima ao lançamento do primeiro filme que comprovadamente foi da empresa dos Araújo, *No paiz das Amazonas* (1921/1922). No entanto, entre os anúncios publicitários (**Figura 1**), achamos a informação de que foi uma produção da “Cine Films da Amazonia” [sic]¹⁰⁵. Lemos na programação do Alcazar a seguinte programação: “Abrindo a sessão o lindo filme de atualidade da Cine Films da Amazonia [sic] *A inauguração da nova sede dos Correios do Amazonas*” (em letras pequenas, abaixo de *Por nossa honra*). E na agenda do Polytheama: “Fechando a sessão a *Inauguração...*” (acima de “Programa para a matinê”).

Figura 1. Anúncios publicitários cinematográficos do *Jornal do Commercio*, Manaus, 10 jul. 1921.

Concluimos essa contextualização histórica sobre os filmes da ACF, prévias ou contemporâneas à produção do nosso objeto de estudo de *Amazonas, maior rio do mundo*. O percurso nos possibilitou compreender uma trajetória cinematográfica que explorou aspectos que serão retomados, como o desenvolvimento de uma maneira idealizada de registrar a cidade de Manaus, vista como civilizada, enclave inserido entre regiões distanciadas (vale do Rio Madeira e, sobretudo, do Rio Putumayo ou do Rio Içá), habitadas por grupos indígenas. *Grosso modo*, uma leitura da região, aparentemente, moldada pelas elites comerciais e políticas de Manaus. Desde o início,

¹⁰⁴ Apesar de apresentar uma fonte à qual não tivemos acesso (*Gazeta da tarde*, Manaus, 11 jul. 1921), a autora não faz uma afirmação categórica utilizando-se do seguinte termo “possivelmente, J. G. Araújo & Cia.”. Com isso, compreendemos que nem essa fonte trouxe a identificação da produtora devidamente. Transcrevemos aqui o trecho que a referência traz: “O filme... mostra como temos uma administração de Correios de primeira ordem, a igualar, se não se avantajam as primeiras do país... sabemos que o sr. cel. Raul de Azevedo, administrador dos nossos Correios, vai enviar o filme ao exmo. sr. Presidente da República. Depois de passado no Palácio do Catete, o filme será exibido num dos melhores cinemas da Avenida Central, do Rio, e dirá lá fora do nosso progresso” (*Gazeta da tarde*, Manaus, 11 jul. 1921, apud COSTA, 1987, p. 165). Intriga também o fato de que é o primeiro filme de Silvino/ACF que estreia no cinema Alcazar (antes Teatro Julieta e, no último período, Cine Guarany), da empresa de Lauro Bittencourt, mais tarde membro da família Araújo, que se torna proprietária do cinema até sua venda e demolição em 1984 (COSTA, 1996, p. 258), indício, talvez, de uma aproximação entre as famílias.

¹⁰⁵ *Jornal do Commercio*, Manaus, 10 jul. 1921.

os filmes estavam em sintonia com o discurso oficializante sobre a região amazônica por meio do registro das atualidades, os chamados *filmes naturels*. Ambos os gêneros em estreito diálogo com os poderes estabelecidos da capital amazonense.

Capítulo 1. Silvino Santos e a tradição discursiva/visual amazônica

Luxuosos álbuns ilustrados, impressos na França ou nos Estados Unidos, pretendiam marcar a presença dessa sociedade cercada pela floresta e tocada pelo exótico. *No País das Amazonas* foi realizado como um dessas edições de capa dura e esmerada clichéria.

Márcio Souza, *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*, 2007 [1999].

A relação entre o cinema de Silvino Santos e a cultura visual amazônica não foi ainda objeto de estudo pormenorizado, apesar das observações de Márcio Souza, contidas na epígrafe. Acreditamos que essa cultura visual é central para o estudo das narrativas fílmicas que nos propusemos a estudar, *Amazonas, maior rio do mundo* e *No país das Amazonas*, como veremos. Nosso objetivo nesse capítulo, portanto, é realizar um *tour de force* para que sejam aclaradas as singularidades dessas interações.

No bojo dessa intertextualidade efetivada pelos filmes em questão estão conteúdos que identificamos como constituintes de duas importantes tradições culturais transmitidas por esses tantos objetos que comentaremos aqui e que ecoaram no cinema dos anos 1910 e 1920. A primeira diz respeito ao tom de exaltação e de idealização como se representou o território da região amazônica, modo devedor da maneira precursora como o naturalista alemão Alexander von Humboldt compreendeu/descreveu a natureza. Trata-se de uma imagem que ressoa “a lenda do Novo Mundo” (IANNI, 2015, p. 19), um “novo mundo” aberto à ciência que, a partir do Iluminismo, se propunha a sair dos gabinetes, avançar além das bordas e palmilhar os interiores desses territórios que haviam apenas sido delineados nos mapas da época das “descobertas” para revelar e sistematizar sua flora, fauna e sociedades (PRATT, 1999). A segunda tradição diz respeito à dimensão econômica, ligado à exploração comercial. Essa representação está diretamente relacionada ao lugar subalterno que o Brasil – especialmente em sua porção Norte – ocupou no “concerto das nações *civilizadas*” (diga-se, *imperialistas*), como fornecedor de matérias-primas nesse período que ficou conhecido pelo seu impulso neocolonialista, por conta do acirramento da Revolução Científico-Tecnológica e seus desdobramentos (SEVCENKO, 1998, grifos nossos).

Nesse sentido, há uma aparente complementariedade ideológica entre as duas tradições. Uma enfatiza o que se notava de diferente na paisagem natural e humana, o

seu aspecto “selvagem” e não domesticado. A outra indica a inserção dessa paisagem no seio do desenvolvimento capitalista, conferindo-lhe função “civilizatória”. Tal oposição também foi sugerida por Octavio Ianni ao comentar aspectos da cultura amazônica e os discursos e compreensões que se depreendem desse território ao longo da história:

A Amazônia está no imaginário de todo o mundo, como a vastidão das águas, matas e ares; o emblema primordial da vida vegetal, animal e humana; **o emaranhado de lutas entre o nativo e o conquistador; o colonialismo, o imperialismo e o globalismo**; o nativismo e o nacionalismo; a ideia de um país imaginário; o paraíso perdido e o eldorado escondido; a realidade prosaica, promissora, brutal; uma interrogação perdida em uma floresta de mitos¹⁰⁶.

Robert Stam alertou para a carência de ênfase e para a pertinência de atenção com relação ao contexto nacionalista e colonialista no caso da compreensão da história e da teoria do cinema silencioso (1893-1927)¹⁰⁷. O nacionalismo, segundo ele, impactou a produção de filmes feitos com objetivo de serem um “instrumento estratégico de ‘projeção’ dos imaginários nacionais”. “Também deve ser considerada [a história e teoria do cinema] em relação com o colonialismo, o processo pelo qual as potências europeias conquistaram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural em grande parte da Ásia, da África e das Américas”. Considera-se que o auge foi quando esse poder que submetia o mundo a um único regime “universal” e passou de 67% do território mundial dominado pelas potências europeias, em 1884, para 84,4%, em 1914. Uma situação que se enfraqueceu somente após a Segunda Guerra Mundial e a desintegração dos impérios coloniais (STAM, 2003, p. 33).

Apreendemos essas tradições a partir do estudo de uma constelação de objetos visuais que se inter-relacionam de forma nem sempre direta, por vezes em virtude da precariedade do acesso à parca documentação, ao nosso *corpus*. Buscamos apontar, ao longo do capítulo, todas essas indicações, sempre presentes nas análises promovidas, valorizando as redes de sociabilidade e as análises de conjuntura, por meio do aprofundamento da trama histórica da imagem. Foi a partir dessa trajetória que estudamos as tradições (nossos elementos macro) e as intertextualidades (nossos elementos micro).

¹⁰⁶ IANNI, 2015, p. 20, grifo nosso.

¹⁰⁷ Dentre pesquisadores do cinema no Brasil, Eduardo Morettin tem se detido com relação ao cinema dito silencioso e o contexto colonial, divulgando reflexões em comunicações em alguns eventos científicos. Além disso, publicou o artigo *Colonizar é civilizar: o cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931)* (2014).

Pensar a tradição demanda a observância de três aspectos: a **permanência no tempo** e sua retomada de quando em quando; a constituição de uma mensagem que ocupe uma **centralidade numa dada cultura**; e a referência tomada como **exemplo** por meio de conhecimentos transmitidos, referências que, por pressuposto, serão alteradas (LENCLUND, 2013, grifos nossos). No que diz respeito ao nosso objeto, é importante observar as ideias recorrentes de exaltação - ou de “maravilhamento” com relação ao território amazônico, como pontuou João de Jesus Paes Loureiro (2015) -, assim como a ênfase em se observar essa região pelo viés do que poderia oferecer ao comércio mundial e aos países imperialistas.

A primeira tradição, acerca da monumentalização e romantização da natureza, tem seu berço na interação dos preceitos científicos de Humboldt, essa figura que se tornou o mais famoso cientista do mundo em sua época em diálogo com as visões filosóficas e artísticas do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. Essa estética ou forma cientificista/estética de compreender a natureza foi muito influente no final do século XVIII e início do século XIX, enraizando-se não apenas entre os pares da ciência, como também entre poetas e pintores (WULF, 2016). A grande influência cultural do modo romântico alemão de conceber e representar a natureza pode ser encontrada na raiz do processo criativo do fotógrafo alemão George Huebner, produtor de imagens que se notabilizou por seu trabalho na última década do século XIX e nas primeiras do século XX (VALENTIN, 2010), personagem que precedeu Silvino Santos nesse campo, tendo, depois, se relacionado diretamente com o diretor em Manaus (SHOEPP, 2005).

A segunda tradição está ligada à exploração da economia da borracha, que teve seu ápice entre os anos 1880-1910, conforme delimitou Barbara Weinstein (1993). Mas que, antes disso, desde as primeiras décadas do século XIX, já se engendrava na região amazônica. No ideário da cultura dessa goma elástica, preponderou a noção de monocultura, sendo reprimidos pelos investidores e governos outros cultivos e/ou extrações¹⁰⁸. Corrobora bem essa visão a ilustração da **Figura 2**. Nela podemos notar que praticamente todo o continente sul-americano opera como produtor de borracha, fornecedor de matéria-prima à América do Norte, região que, destacando-se os Estados Unidos, é vista como território líder do processo industrial consumidor da matéria-

---

¹⁰⁸ Nesse sentido, são muito esclarecedores os relatos de época proferidos à quente contidos em NERY (1978[1885]) e AFFONSO (1889).

prima sul-americana. Queremos dizer, com isso, que a relação entre a região amazônica e a ideia de um território neocolonial é preponderante no século XIX, assim como no século XX.

Figura 2. Ilustração do anúncio do *The rubber club of America* (*India rubber world*, 1 jan. 1911). Lê-se na legenda: “Nesse esboço de mapa do hemisfério ocidental mostrado aqui, a menor metade representa uma figura que sustenta uma seringueira, enquanto a metade superior sugere um estabelecimento fabril”.

Como se sabe, não houve uma mera relação de trocas comerciais entre repúblicas independentes. Notamos que os papéis e arbítrios financeiros/políticos desiguais construídos nesses vínculos comerciais tiveram implicações culturais, identitárias, na própria forma como as elites locais amazônicas passaram a se representar e a representar as localidades e os outros grupos que governavam (internos ou adjacentes ao seu território).

Por meio do cinema, assim como de outros tantos objetos visuais e discursos, é possível mapearmos como a influente cultura do colonialismo então vigente em várias partes do mundo moldou os discursos que focalizaremos. Referimo-nos à atuação de países imperialistas – preponderantemente europeus, tais como Bélgica, Grã-Bretanha, França, Itália, Portugal, Espanha, Holanda, Dinamarca, assim como o Japão e os

Estados Unidos – que, de fato, mantiveram possessões em continentes como a África, a Ásia e a Oceania.

Por outro lado, com relação à maneira distinta como se tendeu a representar países independentes, tais como os Estados Unidos em oposição ao Brasil e ao Peru, os modelos diversos de colonização que esses dois lados tiveram, a partir do século XVI, em parte explica a reminiscência de dois imaginários específicos, dicotômicos. Enquanto os EUA seguiu um modelo de colônia de povoamento, pelo menos no que diz respeito a parte de seu território, e colou-se à imagem imperialista, detentor da “missão civilizadora”, industrial, nos países da América do Sul e Central houve a ênfase no modelo colonial exploratório, sobretudo de produtos naturais – tal como veremos na **Figura 3** em se tratando de representações visuais pertencentes à história da colonização. Nesses locais se cristalizou uma imagem genérica colonial persistente até o período dos filmes estudados, pelo menos. Assim, no decorrer dos séculos, até o início do XX, plasmou-se uma certa representação de ex-colônias de exploração como fornecedoras de matérias-primas para as nações que se industrializaram (SEVCENKO, 1998). Essa imagem correspondeu externamente na maneira como o Brasil e a Amazônia foram representadas no exterior, assim como se inculcou nos discursos desenvolvidos internamente – como veremos adiante. Se essa discussão, quanto à oposição no modo de colonização, é complexa e atualmente enfrente questionamentos acadêmicos, deve ser considerada aqui pelo menos na influência que teve no século XX, gerando imagens, tais como as que estão em questão.

Figura 3. Frontispício alegórico (nome atribuído pela catalogação do acervo). Desenho a nanquim, p&b, imagem 15,5x 20 cm. Produção referente à *Viagem Filosófica* (1783-1792), liderada por Alexandre Rodrigues Ferreira. O livro em que este desenho serviria de modelo para a estampa do frontispício não chegou a ser publicado. Acervo: Biblioteca Nacional Digital (Fundação Biblioteca Nacional). Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1255454/mss1255454_02.jpg>.

Iniciaremos, agora, um percurso nesse capítulo que pretende aclarar as tradições engendradas pelas elites governamentais, culturais e pelas “classes conservadoras amazonenses” (SANTOS, 1996)¹⁰⁹, por meio do estudo de uma constelação de objetos visuais/textuais e de seus contextos, que serão mobilizados na análise que faremos de nosso *corpus* de maneira direta ou indireta. No percurso desse capítulo, iremos partir do reconhecimento de imagens que estiveram ligadas aos ganhos com a borracha, sobretudo no âmbito do território do estado do Amazonas, perseguindo o processo em que os discursos sobre a região se internalizam na voz das elites locais¹¹⁰.

Nesse sentido, a primeira imagem que gostaríamos de comentar é o desenho à nanquim que alegorizou a primeira expedição científica financiada pela Coroa portuguesa no Brasil, a *Viagem Filosófica* (1783-1792)¹¹¹, empresa liderada pelo naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, na região amazônica brasileira (CARVALHO JÚNIOR, 2011). A imagem sintetizou bem os principais processos alvos da observação e de interesses nos quais estavam focados os viajantes. E, como veremos, no bojo da cultura fotográfica e cinematográfica das primeiras décadas do século XX, essa tematização das viagens pautará recorrentemente os objetos visuais, assim como os filmes em questão.

Na linha do horizonte, vemos uma vista portuária da capital do estado do Grão-Pará e Rio Negro, Belém, em seu aspecto urbano e político sugerido, já que era a capital que mantinha relações diretas com a corte, comunicação esta indicada pela série de embarcações de calados ultramarinos e fluviais, à vela e a remo, pertences ao império português ou de fabricação própria. Uma movimentação composta por uma fileira de nativos carregando produtos para dentro de uma embarcação (em segundo plano, à esquerda). A visão dá o tom desse que foi o maior entreposto comercial da região, chegada de produtos europeus e de exportação de produtos amazônicos.

---

¹⁰⁹ O termo “classes conservadoras amazonenses” se constitui em uma autodenominação oriunda do período de emergência do estado Republicano amazonense, concernente aos segmentos comerciais exportador e importador, os quais também possuíam seringais, navios e embarcações. Essas “classes” lideravam o comércio no estado, tendo como órgão representativo a Associação Comercial do Amazonas (ACA) fundada em 18 de junho de 1871 (SANTOS, 1996, p. 17).

¹¹⁰ Antes disso, há estudos que abordaram as imagens precursoras da colonização, tais como a tese *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil* (2010 [1959]), de Sérgio Buarque de Holanda, e a pesquisa de Ana Maria de Moraes Belluzzo que resultou na coleção *O Brasil dos viajantes* (1994).

¹¹¹ O título completo dessa expedição foi *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*.

Em primeiro plano – portanto, em visibilidade pictórica privilegiada -, foi disposta uma cena que corresponde à função comercial da colônia, enquanto mercado europeu e fornecedor de produtos extrativos. No lado esquerdo, vê-se uma cena de rica troca comercial colonial. Um negociante português refinado, portando uma cartola e vestindo fraque, oferece mercadorias industrializadas (tecidos finos, agulhas, pentes, tesouras, leques e instrumentos musicais e/ou brinquedos) retiradas de dois grandes baús. Ele oferece esses produtos à vista e ao tato de duas mulheres, aparentemente moradoras de Belém, bem vestidas, penteadas, adornadas com colares e calçadas. Acreditamos que seriam “mestiças” ou “mazombas”, que, no vocabulário do naturalista, seriam brancos filhos de portugueses, nascidos na colônia. Essas mulheres, acompanhadas de um menino descalço, acomodam-se por cima de uma profusão de paneiros de fibra vegetal, talvez repletos de castanhas, pois um deles está aberto e derramando o que parecem ser esses frutos. Além desse indicativo de produtos oriundos do extrativismo vegetal (que podem muito bem simbolizar outros tantos, pois havia diversos de largo comércio já naquela data¹¹²), dá-se atenção na imagem aos mais apreciados itens de fabricação regional: cuias decoradas de Monte Alegre¹¹³ – que, como veremos no capítulo seguinte, foi filmada por Silvino Santos - as ditas “salvas de palhinha” de Santarém (compreendendo os pacarás ou baús e os tabuleiros; ambos feitos de “palhinha” pintada), os chapéus-do-Chile (ou do Panamá) que estavam na moda na Europa, além de flechas¹¹⁴.

---

¹¹² Heather Roller (2013) relaciona os principais produtos exportados para Portugal no período colonial no século XVIII: o cacau, a salsaparrilha, o *cravo amazônico*, as castanhas, as resinas e os óleos das árvores, as banhas de tartaruga e manatim (peixe-boi) e uma grande variedade de especiarias nativas. Como veremos, a produção ou a coleta da maior parte deles estará presente em *No país das Amazonas*.

¹¹³ Observa-se que foram representados dois tipos de cuias pintadas descritas pelo naturalista textualmente: uma mais simples, apenas pintada, como se vê fora do pacará ou baú de palhinha, e a mais elaborada, que se encontra dentro do baú aparecendo parcialmente. A descrição dessa cuia é a seguinte: “Consiste o distintivo dela [cuia decorada], em ser ornada de algum búzio, seguro por uma bola de cera, toda cravada de missanga, e sua muraquita, em cima, que lhe serve de asa em que pega o principal. Oferece-se ao dito a cuia em cima de uma salva que é feita de ponteiros de patanha, segundo representam as duas amostras da remessa passada do nº 13 do caixão 3º por mais diligência que fiz por comprar uma destas cuias satisfação da sua dona, não foi possível: tanto é o apreço que fazem da taça por onde bebe o seu principal. Somente também o branco, a que elas oferecem água na tal cuia pode lisonjear-se do respeito e atenção que lhes merece. A maior grosseria e desatenção neste caso, seria a de rejeitar” (FERREIRA, 1786).

¹¹⁴ Tais itens regionais foram descritos nos manuscritos *Memória* (código 21, 1,33 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), *Memórias sobre as salvas de palhinhos pintadas pelas índias da vila de Santarém, as quais foram remetidas no caixão nº 3 da primeira remessa do Rio Negro* (código 21, 1, 14 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), e *Memória sobre as cuias que fazem as índias de Monte Alegre e Santarém* (código 21, 1, 12, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

Tais produtos tiveram seus processos de fabricação e descrições formais especificados em textos e imagens no monumental acervo legado pela expedição¹¹⁵. Itens que, como se pode notar, não atendiam apenas aos interesses intelectuais dos naturalistas, preocupados em sistematizar o conhecimento sobre animais, plantas e nativos, mas que já eram compreendidos em seu potencial comercial, em sua dimensão “prática”. Em outras palavras, o principal desenho que sumariza a experiência da *Viagem Filosófica* salienta os objetivos com relação aos recursos comercialmente exploráveis da Amazônia portuguesa – interesse que “pode ser inserido com facilidade neste projeto [*Viagem...*]” (CARVALHO JÚNIOR, 2010, p. 39).

Do lado direito do mesmo desenho, ainda se deu visibilidade à magnitude do percurso da viagem, de mais de 40 mil quilômetros no interior da região, por meio do enorme mapa do rio Amazonas e seus principais afluentes do lado ocidental da região (Branco, Negro e Madeira), cuja carta se desenrola até o chão. Uma cena em que se compreende incluir o próprio Alexandre Rodrigues, de pé, com um tipo de quepe, apontando para a carta na proximidade da localização da capital provincial, onde se passa a cena. Abaixo dele, de joelhos, descalço, a representação de um “tapuia”¹¹⁶ – de modos e vestimentas mal ajambradas e rotas, contrastando com a sofisticação de roupas e gestos das duas figuras masculinas principais, assim como o “tapuia” se diferencia com relação às quatro possíveis moradoras de Belém, todas com os pés protegidos por calçados. O índio aponta para uma localidade próxima ao Rio Negro, indicando, quiçá, de onde veio; numa contiguidade, a mão da mulher da extrema direita quase o toca e também está disposta sobre aquele ponto no mapa e ela, aparentemente mais velha que as outras, olha para o retrato de Dom João VI, no alto. Um movimento de relação com o “tapuia” que pode indicar a origem mestiça dos moradores de Belém ou uma conexão do mais “baixo” súdito ali representado com o monarca. Em suma, devemos atentar para a composição de, ali em primeiro plano, diversos elementos (produtos, processos e pessoas) que foram retratados por Ferreira e pelos dois artistas que o acompanharam¹¹⁷. E, como veremos, no bojo da cultura fotográfica e cinematográfica das primeiras

¹¹⁵ Muniz Sodré, em texto para a Biblioteca Nacional Digital, descreveu a Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira na Biblioteca Nacional formada por 191 documentos textuais e cerca de 1,5 mil desenhos.

¹¹⁶ Baseamo-nos na descrição elaborada pelo historiador Almir Diniz de Carvalho Júnior que leu o desenho da seguinte maneira: “O naturalista é representado olhando um mapa que está sendo sustentado por duas mulheres. Ao seu pé, um “tapuia” observa um detalhe do mesmo mapa. Mercadorias são espalhadas pelo chão. No alto, a figura da realeza, ladeado por anjos portando os símbolos do império” (CARVALHO JÚNIOR, 2011, p.85).

¹¹⁷ José Joaquim Freire e Joaquim Codina, que “pertenciam ao quadro de riscadores (desenhistas) do Real Gabinete de História Natural do Museu da Ajuda de Lisboa” (CUNHA, 2010 [1988], p. 226).

décadas do século XX, essa tematização das viagens pautará recorrentemente os objetos visuais, assim como os filmes em questão.

Retornando à cultura forjada pelos países colonialistas nesse período, compreende-se que o cinema, desde a sua criação no final do século XIX, desempenhou um papel de importância em dar a ver e a convencer os públicos sobre o “valor” da empreitada imperialista. Contexto ao qual Silvino está ligado em virtude de seu primeiro filme, como vimos na introdução.

Antes da Primeira Guerra Mundial, os países europeus envolvidos na expansão territorial procuraram afirmar e explicar suas ações através do cinema. Este foi especialmente o caso de grupos de pressão específicos em países como o exército, sociedades geográficas, congregações missionárias, museus coloniais e outros tipos de associações coloniais. Eles foram os primeiros a produzir, distribuir e exibir filmes coloniais. O colonialismo não foi aceito unanimemente como contribuição para o bem comum, no entanto, pois havia sérias dúvidas expressas por outros grupos sobre a ocupação e a aquisição (violenta) de territórios ou “colônias” no exterior¹¹⁸.

Por exemplo, a Bélgica expôs filmes colonialistas na Exposição Internacional de Bruxelas (1897), enfocando a propriedade particular do rei Leopoldo II no Estado Livre do Congo, imagens que enfatizaram a produção de café, cacau e tabaco - “a fim de mostrar aos investidores que seu dinheiro estava sendo usado bem”. Assim como na Exposição Internacional de Paris (1900), muitas das representações nacionais foram dedicadas à expansão das possessões coloniais e “imagens sobre as colônias foram onipresentes”. A Exposição Colonial de Marseille (1906) foi exemplar no sentido da afirmação do cinema como ferramenta de propaganda colonial francesa. Em Portugal, o círculo colonial realizou filmes sobre as plantações de cacau em São Tomé e Príncipe “para demonstrar que eles eram não os cruéis exploradores que a imprensa britânica havia descrito” (ABEL, 2005, p. 136).

Outro momento em que o cinema foi utilizado como prova para revidar acusações de exploração imperialista foi no emblemático caso do genocídio no Congo Belga. Um oficial filmou e fez circular suas imagens após as contundentes incriminações no relatório do cônsul do Reino Unido, Roger Casement (ABEL, 2005, p. 136-138)¹¹⁹. É justamente esse cônsul que reúne essas histórias ao nosso repertório

¹¹⁸ CONVENTS, 2005, p. 136.

¹¹⁹ Agradeço aos comentários do professor Marcos Napolitano alertando para a relação do genocídio do Putumayo com o do Congo Belga, durante a comunicação que proferi no Simpósio Temático *História*,

estudado, já que ele também foi figura central nas acusações de tortura e de extermínio de índios na Amazônia peruana, região do Rio Putumayo. Silvino Santos, como vimos, foi o cinegrafista contratado, primeiro para documentar em um álbum fotográfico, em 1912¹²⁰. E, depois, para registrar em filme, no ano seguinte, as condições desses trabalhadores a fim de provar que eram bem tratados. Esse filme ficou conhecido como *Rio Putumayo* (1913), como balizamos na introdução dessa tese.

Em suma, essas tradições, como dissemos, estão no repertório de objetos visuais, assim como pertencem a meios específicos que o cultivaram com suas particularidades. O círculo científico, sobretudo aos que empreenderam viagens à região amazônica, seria o primeiro deles, constituindo-se em discurso de influência que perpassou o oficial e o cultural/artístico. Feito esse esquadramento dos universos que adentraremos nas análises dos dois capítulos subsequentes, buscaremos apontar a importância desse quadro dentro da trajetória de formação de Silvino Santos, importante vetor de manutenção e atualização dessas tradições.

Para especificarmos a relação do cinema de Silvino com o universo dos filmes coloniais, vale considerar o deslocamento de significado proposto pelo termo “câmara do poder” que Jean-Claude Bernardet aplica ao conceito de “rituais do poder”, cunhado por Paulo Emílio Salles Gomes¹²¹. “Ele [Gomes] se refere aos inúmeros filmes que relatam atos dos presidentes da república e da elite do poder. No entanto, esta qualificação pode ser estendida a filmes que não tratem dessas personalidades, e que até abordam assuntos populares [no nosso caso, como as sequências indígenas, tal como iremos analisar]” (BERNARDET, 1979, p. 26).

---

cinema e televisão: disputas e interpretações, coordenado por Eduardo Morettin e Mariana Vilaça, no XXIV Encontro Estadual da ANPUH, na Unifesp Guarulhos, realizado em 2018.

¹²⁰ Publicado em fac-símile recentemente sob o título *Álbum de fotografías: viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes - agosto a octubre de 1912* (CHIRIF et al, 2013).

¹²¹ Conceito este utilizado proferido no I Simpósio do Filme Documental ocorrido em Recife e divulgado no seu célebre texto *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)* (1986 [1974]). Em outro trecho, Bernardet explica: “[...] podemos aceitar a expressão de Paulo Emílio, deslocando um pouco sua significação: não só quando são filmados presidentes da república ou outras autoridades verifica-se o ‘ritual do poder’, e não é o assunto que determina o ritual (hipoteticamente poderiam existir filmes referentes a presidentes que não participem deste ritual”, mas o tipo de produção e o enfoque pelo qual é abordado o assunto” (BERNARDET, 1979, p.26).

1.1 Visões estrangeiras

Enfocaremos, agora, por meio de duas imagens amazônicas produzidas por agentes estrangeiros, mas nas quais é possível apontar um elo com o caso de Silvino, o contexto de produção de uma nova maneira cientificista/romântica de focalizar a natureza que se apresentou desde o final do século XVIII.

Começaremos tratando de um texto mencionado diretamente na sua autobiografia do cineasta, tomada como uma fonte-chave para a compreensão dos filmes. Tomamos esse rumo, nessa parte desse capítulo, pois esse texto explicita relações estreitas de discursos coloniais amazônicos que formaram o imaginário de Silvino Santos com a região amazônica – índice que tomamos aqui com relação às imagens da região que circulavam na época da juventude do cineasta. É um dos momentos em que as fontes nos permitem uma relação direta do cineasta com a tradição que o precede.

A maior parte da historiografia a respeito da vida/obra de Silvino Santos tomou como fonte central a autobiografia intitulada *Romance da minha vida* (1969). Trata-se de um caderno de memórias manuscrito¹²², iniciado aparentemente no mesmo ano de sua conclusão. Com base nele, várias reflexões foram formuladas, vários dados reafirmados por pesquisadores a partir da morte do cineasta em 1970 até o momento, em diversos textos, acadêmicos ou não. Silvino como “ideólogo de si mesmo”¹²³ foi incorporado com sucesso no meio cultural/acadêmico. A origem privada e o caráter pessoal do *Romance...* provavelmente conferiu a “impressão de que se estava tomando contato com aspectos muito íntimos da história de seu personagem” (SILVA, 2011, p. 341).

Não que aqui estejamos propondo descartar esse texto enquanto fonte-chave de acesso à trajetória de Silvino. Mas, é importante que ele seja visto de forma crítica, como uma fonte em que estudamos as mentalidades, a sociedade e a cultura do cineasta. Ou seja, pensamos que podemos tomar esse texto também para a compreensão do

---

¹²² Agradeço a Selda Costa pela disponibilização da transcrição de *Romance da minha vida*. Assim como ao Museu Amazônico pelo acesso ao documento original.

¹²³ Expressão de Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica* (2010 [1986]) ao refletir sobre as biografias e autobiografias. Passegi (2014) estudou como, na trajetória de Bourdieu, houve uma matização sobre as noções biográficas.

*habitus*¹²⁴ de Silvino, principalmente acerca da região brasileira mais presente em seus filmes. Assim, esse caderno nos ajudaria a vislumbrar não apenas as particularidades da trajetória de vida do cineasta, mas a construção da representação da Amazônia no quadro da época.

Nesse sentido, iremos focar em um episódio apresentado por Silvino em suas memórias, durante sua infância, vivida em Portugal. A considerar a ênfase conferida nesse trecho pelo autor, denota-se um *parti pris* privilegiado para que o leitor elabore um entendimento do rumo que sua vida profissional iria tomar dali em diante – e isso pode ser conferido na grande parte da historiografia existente.

Durante sua infância, vivida no final do século XIX em Portugal, Silvino mencionou o momento em que teria nascido seu encantamento pelas “maravilhas do rio Amazonas”. Esse fato teria ocorrido por meio da leitura de um texto incluído em uma coletânea didática escolar, a *Selecta Portugueza*.

Os anos passaram-se, já contava os meus 10 anos e estudava o 2º ano de Português.

Na *Seleto Portuguesa* eu lia: O Amazonas é o maior rio do mundo, de um lado, serras altíssimas, não fragosas e calvas como as de Europa, mas revestidas de arvoredos até ao seu cume; em suas águas arrastam-se madeiros pesadíssimos, que as correntezas arrastam até as costas da Groenlândia.

Esta leitura encantou a minha alma e sempre pensava no Amazonas, o maior rio do mundo!¹²⁵.

A estimar pela idade mencionada, estaríamos em 1896. Existe uma edição da *Selecta Portugueza* de 1890 (em verdade denominada *Nova Selecta Portugueza*) que inclui o texto *O Amazonas*, escrito pelo frei Caetano Brandão (1740-1805). Esse religioso ocupou a função de bispo de Belém do Pará no período de 1782-1789, sendo uma personalidade proeminente por conta do reconhecimento na sociedade brasileira e portuguesa - uma “das mais importantes figuras da cena política e mental dos Fins do Antigo Regime Português” (OLIVEIRA, 1987, p. 179).

O Amazonas traz a seguinte passagem, na qual a geografia da região é descrita a partir do ponto de vista do fluxo fluvial, numa visão ciclópica, descrição essa de muita proximidade com o relato do cineasta que provavelmente a rememorou até sua velhice.

¹²⁴ Refiro-me ao conceito de Pierre Bourdieu cunhado em seu prefácio *Estrutura, habitus e prática*, versão brasileira do posfácio do livro *Architecture gothique et pensée scolastique*, de Erwin Panofsky (SETTON, 2012).

¹²⁵ SANTOS, 1969.

Aqui vou com os olhos fitos sobre o Amazonas, rio por certo o mais considerável de todo o mundo, não só pela sua extensão pasmosa, mas ainda pela largura e profundidade de seu leito. **Que magnífico espetáculo oferece aqui a natureza! De uma parte serras altíssimas, não, como as da Europa, fragosas e calvas, mas vestidas de arvoredos sempre fresco, e viçoso até ao cume.** A outra banda, apaulada e toda igual, cingida do mesmo arvoredos, e d'um feno tão verde e mimoso, que enleia a vista. Mas eu só considero agora o rio em si mesmo. Como corre pomposo e soberbo, revolvendo em suas empoladas ondas madeiros pesadíssimos, e ameaçando estrago a tudo que se lhe põe diante!¹²⁶

No decorrer de seus trabalhos no Pará, consta que Brandão realizou quatro viagens para conhecer as paróquias de sua diocese, navegando pelo rio Amazonas, em direção à porção ocidental da então Capitania do Grão-Pará e da Capitania de São José do Rio Negro - o que hoje equivaleria aos estados do Amazonas e Roraima. O livro *Memórias para a história da vida do venerável arcebispo de Braga D. Frei Caetano Brandão* (1818), de Antônio Caetano do Amaral, transcreveu cartas e diários do religioso, fonte, aventamos, para o organizador da *Selecta*.

A aparente coesão textual de *O Amazonas* é, na verdade, fruto de uma reunião de excertos extraídos de um longo escrito de cunho eminentemente religioso, incorporando em raros parágrafos as descrições e exaltações referentes à natureza dos locais em que o beato esteve¹²⁷. Ao editar o texto de Caetano Brandão, quem o fez eliminou toda a referida parte teológica para recriar o que vemos no livro que Silvino teve provavelmente em mãos, motivo de imagens textuais focadas na exaltação da natureza e que tanto tocaram sua imaginação.

Assim, em *O Amazonas* selecionou-se as partes que se coadunavam com os novos métodos de construção de conhecimento valorizados então – observação e experimentação, caras ao período Iluminista, como mencionamos – na mesma medida em que se eliminou as tantas considerações espirituais, teológicas (lógica, metafísica e ética). Há que se considerar, no texto, o deslumbramento retórico, romântico, frente ao rio, recalibrando o discurso ao pressuposto cientificista laicizante já arraigado do universo dos leitores do século XIX. O que, de certo, era também caro a Brandão, que frequentou a Universidade de Coimbra na época da sua reforma.

¹²⁶ OLIVEIRA, 1987, p. 167, grifos nossos.

¹²⁷ Esse escrito de temática religiosa é um apêndice denominado *Reflexões feitas pelo prelado na volta da quarta visita*, que ao capítulo XVIII do volume II do livro *Memórias para a história da vida do venerável arcebispo de Braga D. Frei Caetano Brandão* (1818).

Essa forma do texto se explica, quando da sua publicação na *Selecta Portugueza*. Vivia-se o rescaldo da ampla curiosidade pelo Brasil, com a abertura das fronteiras do país às expedições e empresas exploratórias diversas a partir de 1808, o que teve entre os roteiros mais destacados tanto a capital federal e seus entornos como a Amazônia¹²⁸. Essas viagens primaram pelas descrições da natureza e da vida social e por relatos veiculados em livros pautados pela “mediação entre o saber científico do especialista e as informações gerais que interessam o grande público” (BOLLE; PINTO, 2003. p. 93). Tal contexto solicitava dos cientistas a saída dos gabinetes tanto quanto o gênero do relato de viagens que se tornou popular entre o público leitor da época.

A esses novos paradigmas soma-se o uso das imagens (textuais ou visuais) que contribuíram para construir o fascínio por certas regiões diferenciadas da Europa por sua natureza e seus povos. Sendo que as descrições textuais que criaram imagens da natureza tiveram grande influência de Alexander von Humboldt – “o cientista mais famoso de seu tempo, não apenas na Europa mas em todo o mundo”¹²⁹. Esse naturalista impulsionou a relação entre a ciência e a arte, com a publicação de várias imagens em seus livros. A articulação encontrada por Humboldt foi referência para que se atingisse um quadro bem mais amplo que o erudito, influente também entre literatos e entre artistas visuais em um momento em que as imagens ganhavam uma importância ampla nas sociedades¹³⁰.

Por todas essas características que pairavam na época, compreendemos que o teor de *O Amazonas* impregnou o imaginário do jovem Silvino, que reconheceu a “paternidade”¹³¹ deste livro no final de sua vida em seu caderno de memórias: “Esta

¹²⁸ Tunico Amâncio estudou em *O Brasil dos gringos: imagens no cinema* (2000) a recorrência e os estereótipos de brasilidade do cinema ficcional de produção estrangeira. Esses dois espaços, o Rio de Janeiro e a região da Amazônia tiveram a primazia quantitativa no repertório investigado. Fato que o autor não deixou de relacionar justamente com o passado de relatos de viagens dos cientistas e exploradores que eclodiram no século XIX.

¹²⁹ Sobre a fama mundial de Humboldt, ver o capítulo “O maior e mais formidável homem de todos os homens desde o dilúvio”, no livro *A Invenção da Natureza*, de Andrea Wulf (2016).

¹³⁰ Para uma história ocidental/europeia sumarizada da valorização da imagem como fonte de conhecimento histórico, cf. *Vendo o passado: representação e escrita da história*, de Manoel Luiz Salgado Guimarães (2007). No caso das Ciências Naturais, as artísticas ilustrações botânicas, de paisagens naturais e esquemas elaborados que ilustravam suas publicações dão o tom desde o início da primeira metade do século XIX, influenciando diversos contextos científicos, literários e artísticos. Sobre o assunto ver *A invenção da natureza* (2016), de Andrea Wulf.

¹³¹ Emprestamos esse termo de Gérard Lenclud, quando discute o itinerário sobre a gênese da tradição. Este deve ser pensado, segundo o autor, do passado ao presente, em uma dinâmica de retroprojeção. Em suma, ele diz que é um caso de “filiação inversa”: “A tradição é um processo de reconhecimento de paternidade” (LENCLUD, 2013, p. 157).

leitura encantou a minha alma” (SANTOS, 1969). Em outras palavras, aqui, buscou estabelecer uma teleologia para si.

Por mais que aparentemente almejasse esclarecer as razões de ser de sua produção fotográfica e cinematográfica, o que ele escreveu em sua autobiografia evidenciou a conexão direta com as referências dos discursos que o formaram, trajetória que é comum aos seus comitentes e colaboradores fílmicos (autores de intertítulos e/ou “roteiristas”) pertencentes à elite sociocultural amazonense, como veremos adiante. Ou seja, tanto Silvino como seus interlocutores partilharam dos mesmos referenciais em voga. Devemos entender, com isso, que Silvino entrou em contato com a tradição dos discursos sobre a região, “olhares irmanados”¹³² por ele e por quem o ladeou na criação de seus filmes amazônicos. A partir de então, o processo de ambientação cultural ocorreu quatro anos após 1896, ao se mudar para a principal capital da região Norte do Brasil, Belém – tal como pontuamos na introdução com suas novas experiências de trabalho, formação e vivência no território brasileiro.

No quadro geral da época de Silvino, é plausível considerarmos que outros autores bem mais afamados que Caetano Brandão serviram de referência. A maneira reducionista como a historiografia até por volta dos anos 1990 tendeu a se expressar nesse aspecto, sobre a trajetória do cineasta, limitou a percepção do impacto de outras influências na sua obra¹³³. De certo que nem todas as influências irão se exhibir com a clareza encontrada no caderno de memórias. Outro obstáculo é o desprestígio e desconfiança sobre a cultura local na qual Silvino se inseriu.

Talvez o caso mais emblemático nesse sentido sejam as considerações demolidoras de Márcio Souza no ensaio *A expressão amazonense* (1977) sobre os artistas dessa época - mesma obra em que destaca um capítulo para enaltecer Silvino Santos e o romance *A selva* (1930), de Ferreira de Castro. Se as obras que antecederam ao modernismo de Castro não o agradam, deve ser apontada a sua falta de vontade de ver algum aspecto de relevo nas expressões do período. Atualmente, vive-se na história

---

¹³² Como mencionado na introdução, utilizamos aqui o termo de Fernando Tacca para se referir à proximidade do olhar do cineasta Thomaz Reis com relação ao de seu líder Rondon.

¹³³ Há que se levar em consideração o avanço das pesquisas visuais no Brasil e as que focam as dinâmicas culturais da região. Para um panorama mundial, cf. *O que é História Cultural?*, de Peter Burke (2005) e *A nova história cultural*, de Lynn Hunt (1992). Para um quadro internacional e nacional, cf. o artigo *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares* (2003) de Ulpiano Bezerra de Menezes e o livro *Cultura Visual e História* (2016), organizado por Iara Lis Franco Schiavinatto e Eduardo Augusto Costa.

da arte uma revisão das opiniões sobre esse período em outras localidades, buscando justamente matizar as noções cristalizadas pelo ideário de influência estética modernista. Nesse sentido, questionando paradigmas modernistas, apontamos a pesquisa de Tadeu Chiarelli (1995, 2010) a respeito do círculo paulista das artes plásticas.

Então, precisamos promover esse exercício de retirar os véus que cobrem ainda certos aspectos da rede de sociabilidade de Silvino, assim como da cultura da sua época para podermos acessar as raízes, as tradições às quais ele se atrelou. Muitos outros acontecimentos relativos à sedimentação da forma de se representar a região explicarão de maneira circunstanciada a criação dos seus dois projetos fílmicos que iremos abordar nos capítulos seguintes: *Amazonas, maior rio do mundo* e *No paiz das Amazonas*.

Se, com toda razão, não podemos afirmar que as cartas e diários de viagens do Frei Caetano Brandão e, por conseguinte, o texto *O Amazonas*, foram centrais na produção da mentalidade sobre a região no século XIX, outros tantos autores viajantes, de muito maior visibilidade, circularam intensamente¹³⁴.

A História Natural se constituía como campo de observação e experiência, com métodos de construção do conhecimento que substituíam as matérias tradicionais do persistente modelo barroco. Esses métodos novos foram promovidos em Portugal por Pombal, que, a partir de 1772, instituiu a reforma na Universidade de Coimbra, momento em que foram criados o hospital escolar, o teatro anatômico, o dispensário farmacêutico, o gabinete de física experimental, o museu de história natural, o laboratório químico e o observatório astronômico (RODRIGUES, SILVEIRA, PIRANI, 2013). Professores estrangeiros compatíveis com a nova formação pretendida foram contratados, entre eles o naturalista italiano Domingos Vandelli, importante correspondente/colaborador do botânico, zoólogo e médico sueco Carlos Lineu, criador da classificação científica. O novo curso de Filosofia Natural da Universidade de

---

¹³⁴ Com a chegada do XIX, “Iniciava-se o século em que o Brasil, ao lado do México, seria um dos países latino-americanos mais visitados por estrangeiros. A imensidão geográfica, as riquezas naturais e a diversidade étnica atraíram estudiosos profissionais e diletantes. Razões econômicas, científicas e políticas justificaram ousadas viagens de exploração, que devem ser entendidas no contexto do neo-colonialismo, das disputas de poder entre França, Inglaterra, Rússia, Império Austro-Húngaro e Alemanha. Por outro lado, o próprio Brasil encontrava-se numa fase de construção do Estado e de sua Nação. Para tanto era necessário devassar o próprio território, firmar suas fronteiras, estudar o potencial econômico, conhecer a tão diversificada população” (LISBOA, 2013).

Coimbra foi o seguido pelo baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, que, sob a coordenação de Vandelli, liderou a *Viagem Filosófica*, comentada acima.

Após a expedição da Coroa portuguesa de Ferreira, houve a abertura dos portos às nações amigas, ocorrida em 1808, e cientistas de outras nacionalidades também chegaram à colônia, atingindo a região amazônica. Apesar de desafiadora, ela era vista como um roteiro atraente por conta da diversidade de espécies, afora o que dizia respeito ao interesse comercial, sempre presente nessas expedições. A curiosidade dos naturalistas foi atizada pelo fato de o Brasil possuir diversos biomas inexplorados, dado que ficou tantos séculos fechado para explorações estrangeiras. Resultado dessas viagens, os relatos publicados em livro alcançavam grande popularidade. Além dos livros, as coleções vindas dos novos territórios “descobertos” eram incluídas nos acervos de famosas instituições, sobretudo europeias, ricas coleções de plantas e animais desconhecidos (RODRIGUES, SILVEIRA, PIRANI, 2013).

Apesar de Humboldt ter sido impedido de adentrar no Brasil, nesse período (1799-1804), ele excursionou pela América do Sul e bordeou o país justamente na região amazônica, por meio de sua fronteira: Peru e Nova Granada (Equador, Colômbia e Venezuela). Se ele não deixou suas impressões sobre a porção ocidental da Província do Grão-Pará, que na metade do XIX viria a se tornar a província do Amazonas, fez algo ainda mais relevante. **Constituiu o protótipo de como se olhar para a natureza dali para frente** (WULF, 2016, p.388, grifo nosso), modelo de larga influência não apenas no mundo científico, mas nas artes como um todo¹³⁵.

Além das suas descrições estetizadas da natureza, como nenhum outro anteriormente, aprimorou o modo como ela passou a ser ilustrada nos livros científicos e de viagem, alçando essas imagens impressas a um patamar ainda não conhecido nas publicações científicas¹³⁶. Tais imagens serão modelos a serem seguidos dali em diante,

---

¹³⁵ “O conceito humboldtiano de natureza também se difundia entre diferentes disciplinas e ramos de conhecimento – embrenhando-se nas artes e na literatura. Suas ideias penetraram nos poemas de Walt Whitman e nos romances de Júlio Verne. Em seu próprio livro de viagem *Beyond the Mexique Bay* (1934), Aldous Huxley fez referência a *Ensaio político sobre o reino da Nova Espanha* [Humboldt, 1811]. Em meados do século XX o nome de Humboldt apareceu em poemas de Ezra Pound e Erich Fried. Cento e trinta anos após a morte de Humboldt, o romancista colombiano Gabriel García Márquez ressuscitou-o em *O general em seu labirinto*, relato ficcional dos últimos dias de Simón Bolívar” (WULF, 2016, p. 399). Para mais dados, cf. *Arte, ecologia e natureza: Ernst Haeckel e Humboldt*, em *A Invenção da Natureza* (WULF, 2016).

¹³⁶ A respeito das publicações de Humboldt e seu impacto, cf., além de Andrea Wulf (2016), Mary Louise Pratt (1999).

caracterizando boa parte da produção do século XIX, e foram incorporados fidedignamente por seus predecessores. Dos seguidores de Humboldt que estiveram no Brasil, Carl Friedrich Philipp von Martius pode ser considerado o principal deles (KURY, 2001, p. 865). Karen Lisboa abordou a referencialidade de Humboldt para Martius. De acordo com a autora:

Outro fator que corroborou o interesse de alemães pelas regiões tropicais brasileiras foi o impacto da expedição do naturalista Alexander von Humboldt, após o seu retorno em 1805 ao continente europeu. [...] Não seria exagero afirmar que a *Viagem pelo Brasil* [relato de viagem de Martius] alcançou um apurado estilo estético-científico à la Humboldt e adequado ao Romantismo. A natureza tropical era fonte de pesquisa e de sentimentos¹³⁷.

Autor da monumental *Flora Brasiliensis* (1840-1906)¹³⁸, “na qual trabalharam quase todos os botânicos do século XIX” (HEMMING, 2009, p. 624)¹³⁹, Martius é reconhecido no meio intelectual brasileiro também pelo seu relato de viagem, *Reise in Brasilien* (*Viagem pelo Brasil*, editado em três volumes entre 1823-1831), e por ter ganhado, em 1847, um concurso do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB)¹⁴⁰, com a monografia *Como se deve escrever a História do Brasil*¹⁴¹. Se Humboldt detém uma posição emblemática no universo dos naturalistas viajantes, no Brasil é Martius quem ocupa essa posição de ponta de lança no tocante aos temas brasileiros. E a Amazônia foi um dos biomas a quem ele mais se dedicou e foi reconhecido:

Nesse sentido, o relato de Spix e Martius [que viajaram juntos] oferece uma rica constelação de ícones da Amazônia, com elementos como a pororoca; cobras gigantescas e a lenda da mãe-d’água; peixes elétricos, o boto e o peixe-boi; macacos e jacarés; a praga dos inúmeros mosquitos, piuns, borrachudos, mutucas e carapanãs; usos e costumes dos índios, como a pesca com veneno, a zarabatana, a dança do peixe, os desfiles festivos, a pajelança e as feitiçarias; além de observações sobre antropófagos e a lenda das Amazonas¹⁴².

Como a documentação textual de Silvino Santos não é capaz de nos dizer diretamente a respeito da ligação entre o cineasta e Martius, a nossa atenção reservada

¹³⁷ LISBOA, 2014, p.77.

¹³⁸ Obra editada em 40 volumes, 130 fascículos, de 1840 até 1906.

¹³⁹ “Dentre os naturalistas alemães que estiverem no Brasil imperial, nenhum deles conseguiu transformar a experiência da viagem em obra tão extensa como Martius. Spix morreu seis anos após o retorno deixando seu trabalho inconcluso. Já o botânico Martius viveu mais quatro décadas nas quais se dedicou aos assuntos brasileiros. Do relato de viagem, aos estudos da flora e da fitogeografia, passando pela etnografia e chegando a fazer incursões pela literatura ficcional e historiografia, tudo versa sobre o Brasil.” (LISBOA, 2014).

¹⁴⁰ O IHGB foi uma “instituição criadora e polarizadora do discurso historiográfico no Império do Brasil”, segundo KODAMA (2010, p. 259).

¹⁴¹ Cf. GUIMARÃES (2000).

¹⁴² BOLLE; FREITAS, 2014, p. 93.

às fontes visuais nos revela a proximidade existente. Em estudo metuculoso sobre o processo de criação das litografias em *Flora Brasiliensis*, Heitor de Assis Júnior chega à seguinte conclusão sobre o trânsito de referências ao longo dos tempos e entre técnicas de produção de imagens: “As imagens produzidas por naturalistas foram baseadas em obras de artistas; posteriormente, artistas, decoradores, fotógrafos e cenógrafos voltaram a se inspirar nas litografias das obras naturalísticas” (ASSIS JUNIOR, 2011, p. 105).

Pontuamos um caso, o da litografia *Arbores ante Christum natum enatae, in silvia juxta fluvium Amazonum* (em tradução literal: *As árvores que nasceram antes de Cristo na floresta às margens do rio Amazonas*, c. 1841, **Figura 4**), presente no *Flora Brasiliensis* (vol. I), que ilustra a admiração romântica do naturalista frente a três árvores (aventa-se que sejam jatobás ou jataís¹⁴³). Na porção direita da imagem, temos a representação da mensuração da grossura do tronco de uma das árvores promovida pelo cordão humano formado por onze indígenas, conforme o texto de Martius - oito aparentes na imagem. Por sua vez, Silvino Santos encenou uma imagem que faz eco a essa gravura em *No paiz das Amazonas*. Cinco trabalhadores uniformizados abraçam em coletivo o tronco de uma castanheira para também destacar o grande porte do seu tronco. “Atingindo frequentemente 50 metros de altura, o diâmetro de seu tronco é de grandes proporções”, informa o intertítulo referente à cena (**Figuras 5-6**). Uma árvore, diga-se de passagem, que na maioria dos demais planos da sequência não irá caber no quadro, tal como as árvores presentes na litogravura do livro de Martius também não couberam.

---

¹⁴³ No senso comum, a representação dessa árvore ficou conhecida pelo termo “árvore-de-Martius”. O cientista não especificou qual seria a espécie, o que sugere sua intenção de valorizar na apreciação da imagem a subjetividade, tal como o título da gravura corrobora.

Figura 4. A litografia *Arbores ante Christum natum enatae, in silvia juxta fluvium Amazonum* (c. 1841), presente no livro *Flora Brasiliensis* (vol. I), de Carl Friedrich Philip von Martius.

Figuras 5-6. A medição da grossura do tronco de uma árvore em *No paiz das Amazonas*, de Silvino Santos.

Quase 80 anos depois, atendendo a propósitos diferentes, sem o tom sentimental-romântico que marcou o texto do livro de Martius, o filme de Silvino apropriou-se de uma imagem erudita, conhecida, pelo menos nos círculos intelectualizados do Brasil, para a elaboração de um discurso que, era possível prever, teria alguma circulação nos circuitos oficiais/intelectualizados do país. Por outro lado, é significativo considerarmos que se tratou de uma apropriação cinematográfica, com o intuito de tornar a imagem

ainda mais popular em virtude da circulação prevista para o filme de Silvino Santos, como veremos no capítulo 3. Em lugar da espiritualidade emanada da gravura, aproveitou-se a possibilidade de uma ação que resultasse em movimento criativo e, portanto, em atração. Temos aí uma busca constante de Silvino, um traço de estilo não visto tão insistentemente em outros documentaristas do período no quadro do cinema brasileiro¹⁴⁴. Bem como a ação pode ser lida na chave da exaltação da natureza, já que se tratava de cinematografar uma árvore de suma importância econômica – não tão oficializada como a seringueira na iconografia oficial do Estado do Amazonas, como veremos.

1.2 Tradições internalizadas

A partir daqui iremos tratar de significativas produções imagéticas produzidas/demandadas pelas elites amazonenses, portanto internas com relação ao território que financiou os objetos fílmicos dessa tese. Trata-se de um trajeto que, de acordo com nossa pontuação, inicia-se dois anos após a emancipação desse território com relação ao Grão-Pará, ao ser instituída a Província do Amazonas (1850).

O literato capitão da armada Lourenço Araújo da Silva Amazonas foi responsável por uma descrição e exaltação de um marco natural que praticamente inaugura a constituição de imagens simbólicas oficiais no repertório do estado do Amazonas¹⁴⁵, bem como para a região amazônica. Essa imagem de cunho textual se encontra em um dos verbetes¹⁴⁶ do afamado *Diccionario Histórico Topographico do Alto Amazonas* (1852) e enaltece o encontro dos rios Negro e Solimões, propondo diversos pontos de vista idealizados. O verbete de Araújo Amazonas configurou-se central no processo de criação do discurso visual oficial para o Amazonas. Ele exaltou o encontro fluvial localizado a aproximadamente 15 quilômetros de Manaus, ponto que origina, pela convenção geográfica da época, o rio Amazonas. E o fez seguindo

---

¹⁴⁴ Considerando-se que a estimativa dos filmes remanescentes é de apenas 7% do que foi produzido até o início dos anos 1930 (MORETTIN, 2005).

¹⁴⁵ Reiterando que estamos nos referindo a imagens demandadas pelas elites locais. Pois, antes disso, considera-se que desde as primeiras décadas da colonização do Brasil as narrativas literárias idealizaram a região elaborando influentes imagens literárias. A esse respeito, já apontamos a tese *Visão do paraíso* (2010 [1959]), de Sérgio Buarque de Holanda, em que o autor estudou os mitos edênicos Amazonas e Eldorado, provenientes da crônica espanhola.

¹⁴⁶ Trata-se do verbete “Confluencia”, um dos mais extensos verbetes desse *Diccionario* em termos textuais. E, também, o que promove maior exaltação (AMAZONAS, 1852, p. 93-98).

claramente os preceitos de descrição natural *à la* Humboldt -, como nenhum autor-viajante anterior.

Nascido na Bahia, esse autor trabalhou na região amazônica por cerca de uma década, durante os anos de luta pela emancipação política do Amazonas. Seu *Diccionario*, ao longo da segunda metade do século XIX e, primordialmente, nas décadas finais, consolidou-se como uma das obras sobre a região mais referenciadas pela intelectualidade local, brasileira e também um sucesso entre seus pares estrangeiros¹⁴⁷. Fenômeno em parte explicado pela proeminência do autor nos mais altos círculos intelectuais da época, já que em 1857 é aceito pelo IGHB na categoria “sócio correspondente”¹⁴⁸, após lançar seu segundo livro: um romance indigenista que se passa em vilas do rio Negro¹⁴⁹. Assim como pelo fato de o livro apresentar uma posição eminentemente pró-emancipação do Amazonas. Por essas razões se distinguiu e chamou a atenção, agradando aos intelectuais e governantes amazonenses.

O verbete “Confluencia” de Araújo Amazonas se configurou central no processo de criação do discurso visual oficial para o Amazonas. Ele exaltou – claramente, segundo os preceitos de descrição natural *à la* Humboldt -, como nenhum autor-viajante anterior.

Pela hipótese que levantamos em pesquisa recente¹⁵⁰, essa imagem textual do autor é prototípica, pois seleciona e instaura a que veio se tornar um dos principais ícones governamentais na virada do século XIX para o XX. Por conta dessa representação alçada a símbolo oficial nesse contexto político, esse encontro de rios ilustrou diversos objetos visuais comissionados pelo estado no final do século XIX, tais

¹⁴⁷ O médico explorador alemão Robert Avé-Lallemant, cita Araújo Amazonas em seu relato de sua viagem realizada poucos após a emancipação do Amazonas (1850). O título original da obra é *Reise durch Nord-Brasilien im Jahre 1859* (em tradução livre, *Viagem ao Norte do Brasil no ano de 1859*), publicado em Leipzig em dois volumes nos anos de 1859 e 1960, consecutivamente (volume 1 e 2).

¹⁴⁸ Notícias diversas. *Correio Mercantil*, 18 set. 1857. Outra compreensão a respeito de qual das duas obras teriam consagrado Lourenço Amazonas é apresentada por Joaquim Manoel de Macedo: “De seus trabalhos e lidas, de seus exames e de suas lucubrações resultarão para a literatura e historia da pátria: *Limá [sic]*, romance histórico do Alto Amazonas, em que se apreciam principalmente algumas informações de costumes e o *Diccionario topográfico, histórico, e descriptivo da comarca do Alto Amazonas* obra de um volume em 16°, mas riquíssimo, precioso, e de consulta indispensável para quem que se ponha a estudar a historia e a corografia da província do Amazonas. Este livro tornou Lourenço da Silva ainda mais conhecido e apreciado, e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro contou o ilustre cidadão entre os seus sócios correspondentes” (MACEDO, 1876, p. 284).

¹⁴⁹ *Simá: romance histórico do Alto-Amazonas*, publicado em 1857. Para uma análise do romance, cf. o livro de Neide Gondin, *Simá, Beiradão e Galvez, imperador do Acre: ficção e história* (1996).

¹⁵⁰ Estudamos mais detidamente o processo de sedimentação oficial do marco natural do encontro dos rios Negro e Solimões no âmbito da cultura visual amazonense no artigo *Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Chrispim do Amaral no Teatro Amazonas* (2016).

como o monumental pano de boca do Teatro Amazonas - pintura atribuída ao decorador, cenógrafo e caricaturista pernambucano Chrispim do Amaral-; os brasões, tanto o do Amazonas (1897)¹⁵¹ como o de Manaus (1906)¹⁵²; entre outros.

No brasão de Manaus, projeto representado por uma pintura de época (**Figura 7**), a história de Manaus é sintetizada e simbolizada pela representação em três “tempos”. Acima, à esquerda, as viagens de “descobertas” no século XVI, com a cena descrita pelo relato de Orellana quando seu bergantim passou pelo encontro dos rios Negro e Solimões. Também acima, mas à direita, a alusão ao estabelecimento dos territórios portugueses no século XVII, com a construção do Forte de São José da Barra do Rio Negro no alto. E, na imagem no quadrante abaixo, a representação ao ciclo da borracha, ocupando a maior área com a exibição da seringueira.

Seguindo a trilha da tradição das imagem oficiais regionais, estaríamos diante de um discurso que, se seguido em seus propósitos, demandas, usos, significados, nos revelará chaves de leitura para outros discursos visuais, como a dos filmes de Silvino Santos focalizados nessa tese. Trata-se de uma dinâmica de invenção/citação de discursos (visuais ou não) promotores e afirmantes de um território estadual que os filmes de Silvino, sem dúvida, almejavam em sua época.

¹⁵¹ O Brasão d’Armas do Estado do Amazonas possui a seguinte descrição: “Indica a confluência dos rios Negro e Solimões, na sua elipse, e em campo azul que representa o céu do Brasil, uma estrela indicadora da paz e do progresso; na junção dos rios um barrete frígio, símbolo da lealdade do Amazonas à República. Em campo verde, identificando as florestas duas setas e duas penas entrelaçadas e cruzadas representam a civilização moderna. Tudo se faz acompanhar do símbolo da navegação com a inscrição das datas de 22 de junho de 1832, na qual o Amazonas se fez independente pelas armas, e a de 21 de novembro de 1889, quando aderiu à República. No alto pode-se ver o sol e a águia amazonense a simbolizar a grandeza e a força. Do lado direito, os emblemas da indústria e do esquerdo, o do comércio e da agricultura” (BRAGA, 2001, p. 20). Esse símbolo oficial foi instituído pelo decreto 204, e 24 de novembro de 1897, no governo de coronel José Cardoso Ramalho Júnior publicado no Diário Oficial do Estado e regulamentado pelo Decreto nº 10.534, de 16 de setembro de 1987.

¹⁵² O escudo municipal possui a seguinte descrição de época: “A peça é encimada por um sol, sobre o qual se vê a data: 21 de novembro de 1889, alusiva à adesão da proclamação da República, pela antiga província do Amazonas. Três seções o dividem; duas representando o encontro das águas dos rios Solimões e Negro, dois pequenos bergantins antigos, ou o descobrimento da foz do segundo rio pela expedição Orellana, em meados do século XVI; e a terceira a fundação definitiva de Manaus em princípios do século XVIII. Numa fortaleza vê-se hasteada uma bandeira que significa o domínio então português; do lado oposto estão palhoças representativas dos fundamentos da cidade; duas alegorias às pazes celebradas entre os índios e a metrópole pelo casamento da filha do Cacique com o comandante da escolta militar portuguesa. Na secção maior divisa-se um trecho do rio, tendo em relevo, na frente, uma árvore simbólica da natureza agrícola e industrial da região, que tornou Manaus o grande empório da sinfonia elástica” (Escudo municipal. *Jornal do Commercio*, Manaus, 19 de abril de 1906).

Figura 7. Tela *Escudo da Municipalidade de Manaus*, pintura do artista acadêmico italiano Silvio Centofonti¹⁵³ datada de 1906. Acervo: Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas. Foto gentilmente cedida pela SEC-AM. Fotógrafo: Michael Dantas.

Araújo Amazonas situou o encontro dos rios Negro e Solimões a 15 quilômetros da nova capital, Manaus, e o exaltou como nenhum autor antes havia feito. Quase meio século depois, por volta de meados da década de 1890 – já na década de grande prosperidade econômica do Amazonas, proveniente da economia da borracha –, Chrispim do Amaral foi determinante ao representar, pintando, o mesmo marco natural que o autor do *Diccionario*. Curiosamente, não há indícios de que Silvino Santos tenha, ao longo de toda a sua trajetória como produtor de imagens, incluído este símbolo maior do Amazonas em seus filmes. Mas é importante notarmos, aqui, a tradição de exaltação

¹⁵³ Segundo Clarival do Prado Valladares, Centofonti foi o “discípulo predileto” de Domenico De Angelis a compor a equipe que decorou o Salão Nobre do Teatro Amazonas (VALLADARES, 1974).

em curso. No entanto, o cineasta registrou outros marcos que proliferam na cultura visual na Amazônia Ocidental, enaltecendo-os.

Em se tratando do Teatro Amazonas, temos que considerar que esse é o monumento principal construído na capital do Amazonas, onde foi instalado o pano de boca de Chrispim. Um local recorrentemente fotografado e filmado por Silvino Santos, incluindo os dois filmes que analisaremos.

Além disso, Silvino deixou em acervo da sua família uma tela tardia em que indica que os esquemas pictóricos vislumbrados no interior do teatro eram uma importante referência para ele. Em 1951 pintou uma cópia de *As garças* (atribuído), um dos onze¹⁵⁴ painéis parietais, à têmpera, de relevância que decoram o Salão Nobre do Teatro Amazonas (**Figuras 08 e 09**) – por um outro viés, ao final desse capítulo, retomaremos esse conjunto de pinturas abordando uma curiosa e significativa relação fotográfica que identificamos em nosso estudo a respeito da cultura local e de sua relação com a obra de Silvino¹⁵⁵.

Outros marcos, naturais ou não, foram cultivados pela produção visual de Silvino. Foram retratados em filme a Estrada de Ferro Madeira Mamoré, que ligou Porto Velho a Guajará-Mirim (atualmente Rondônia), a cachoeira Salto Teotônio do rio Madeira (Rondônia, **Figura 10**), a corredeira Bem-Querer do Rio Branco (Roraima), a formação rochosa Pedra Pintada, na savana da região do vale do Rio Branco (Roraima), dentre outros espaços evocativos de uma identidade para a região.

---

¹⁵⁴ Originalmente esses painéis não foram nomeados, mas com o passar do tempo, o senso comum atribuiu-lhes nomes que abordam seus temas principais: *O Guarani*, *Borboletas azuis*, *A ponte*, *As garças*, *O crepúsculo*, *Pescaria no Amazonas*, *A onça caçando a capivara*, *Os tucanos*, *Vaso de flores*, *Igarapé*, *O vapor* (DAOU, 2007). O historiador de arte Clarival do Prado Valladares em seu livro de 1974, *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas* transcreveu a forma comum de denominar os painéis quase da mesma maneira que Daou, com exceção de *Ceci e Peri* (*O Guarani*), *Passeio na ponte* (*A ponte*), *Crepúsculo no Amazonas* (*O crepúsculo*), *Igarapé* (*Pescaria no Amazonas*), *Jarros com flores* (*Vaso de flores*) (VALLADARES, 1974).

¹⁵⁵ Para um estudo detido sobre essas pinturas parietais, cf. o artigo *Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas* de Ana Maria Daou (2007).

Figuras 8 e 9. À esquerda, detalhe do painel *As garças*, uma das pinturas parietais que integram a decoração original do Salão Nobre (c. 1900) do Teatro Amazonas. À direita, a cópia, pintada por Silvino Santos em 1951, do painel parietal do Teatro Amazonas. Acervo e fotografia (direita): Saulo e Evanize Santos Kaneko¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Agradecemos a Evanize Santos Kaneko, neta de Silvino Santos, pelas informações e ajuda no registro fotográfico dessa pintura. Igualmente, agradecemos a Saulo Kaneko, neto de Evanize, pela colaboração na produção da foto. Atualmente, o quadro se encontra na residência de Saulo. Evanize se recordou que outras duas pinturas de Silvino integravam o acervo da família na década de 1960. Em uma delas, Silvino pintou uma portuguesa colhendo mangas e na outra copiou uma fotografia de seu próprio filme *No paiz das Amazonas*, um quebrador de castanhas que está acorrido cortando um ouriço com um facão. Atualmente esta última pintura integra o acervo da Pinacoteca do Amazonas e encontra-se em exibição na mostra fixa da instituição. Também foi publicada no livro *Pinacoteca do Amazonas: 50 anos. Edições Governo do Estado* (2016, p. 229). É a única pintura de Silvino nesse acervo. A *Coleção Silvino Santos* do Museu Amazônico da UFAM possui uma quarta pintura, bem distinta das demais que aparentemente tiveram como modelos imagens fotográficas, a qual não nos importa comentar.

Figura 10. Fotografia tríptica impressa em papel, tomada por Silvino Santos, provavelmente, em 1919. Registrou-se um dos principais marcos naturais do rio Madeira, o Salto Teotônio. No canto à esquerda, há uma marcação onde se lê parte das iniciais JG A, com as quais a firma J. G. Araújo costumava marcar imagens que foram produzidas ou passaram a pertencer ao acervo da companhia. Acervo: Coleção Silvino Santos - Museu Amazônico/UFAM.

É justamente no período em que Chrispim do Amaral está às voltas com a coordenação da equipe de pintores para a decoração do Teatro Amazonas, inaugurado em 1896, mas cuja decoração interna foi concluída por volta de 1900, que outros ícones oficiais do Amazonas se estabeleceram, não à toa, em um momento de grande desenvolvimento econômico para o estado. É o caso da árvore seringueira¹⁵⁷, outra imagem protocolar a figurar no *Escudo da Municipalidade de Manaós* (**Figura 7**), elemento da natureza que é exaltado pelo seu alto porte, reforçando seu caráter monumental– tal como comentaremos no capítulo 3.

Diferente do encontro dos rios, que nos exige um percurso tortuoso para que compreendamos seu aspecto simbólico relacionado a Manaus, a seleção da seringueira é uma eleição aparentemente mais óbvia, por conta da centralidade do látex para a economia amazônica. Foi essa espécie a propulsora da, digamos, segunda emancipação do estado com relação ao Pará, de viés econômico (não administrativo mais), momento em que a elite governamental conseguiu instituir que as exportações de produtos do Amazonas fossem taxados na capital, e não em Belém, como até ali eram (WEINSTEIN, 1993).

Uma crônica publicada em 1943 pelo escritor e político do período Vargas Álvaro Maia – autor dos intertítulos de *No rastro do Eldorado*, que, como dissemos, não foi

¹⁵⁷ Vale a pena ressaltar que a seringueira teve praticamente o mesmo papel para a intelectualidade de Belém na virada do século XIX para o XX. Um indício é, por exemplo, o lugar central que duas seringueiras ocupam no quadro histórico *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* (1900), de Theodoro Braga. Para estudos sobre a pintura, cf. FIGUEIREDO (2004).

incluído como objeto central -, fornece-nos a dimensão da importância da seringueira no auge da economia gomífera, lugar ocupado por outras imagens (dentre elas, o encontro das águas) no repertório de símbolos identitários da região amazônica/amazonense. “Há poucos anos, nenhum viajante deveria sair do Amazonas sem ver uma seringueira. Era uma das obrigações para contar lá fora, como é, atualmente, ver um jacaré, um lago de vitória-régia, ou o encontro das águas perto de Marapatá” (MAIA, 1943). Nessa crônica ele indicou temporalmente a mudança de símbolos identitários, assim como sugeriu a troca de imagens significantes, dadas as mudanças históricas e a prática popular, relacionado ao turismo de se munir de imagens oficiais.

Esses ícones-mor, assim como outras imagens menos reiteradas, construíram um repertório relativo à região que foram retomados por diversos produtores de imagens, independentemente de seu caráter oficial ou não. A virada do século XIX para o XX, em Manaus, período de enriquecimento gerado pela economia da borracha, correspondeu à maior demanda por objetos visuais, como pinturas históricas, monumentos públicos, livros, álbuns fotográficos, dentre outros, além da construção de edificações decoradas¹⁵⁸ e da própria reurbanização de Manaus.

Afora a questão dos símbolos oficiais, importa destacar, nesse capítulo, as convenções advindas das técnicas às quais Silvino mais se aproximou – que, por sua vez, reforçaram as tradições, como veremos. Sabe-se que o cineasta passou por um processo formativo e de prática em produção de imagens que atrelou um filão duplo, unindo a pintura e a fotografia. Seu aprendizado se deu com Leonel Rocha, pintor/fotógrafo. Essa dupla “nacionalidade” não era nada atípica no meio fotográfico e também no cinematográfico em que operava uma diversificação de atividades (KOSSOY, 2002; GALVÃO, 1975). Como vimos, Silvino a executou seguindo os moldes profissionais da época (**Figura 11**), como tantos cinegrafistas imigrantes que produziram ficções e documentários no mesmo período no Brasil. Tal como Silvino e seus filmes documentais, havia uma comentada referência ao “quadro de valores bastante oficial” aventado para que na produção de filmes ficcionais quando se baseavam, por exemplo, em temas literários ou da História do Brasil. Aspecto este que foi compreendido pela busca de “um pouco de ascensão social”, ocasionando uma

---

¹⁵⁸ Esse aspecto foi abordado pela historiografia, sobretudo pelo prisma da contratação de artistas italianos. Para tanto, no caso de Manaus, cf. DERENJI (1998, 1998), DAOU (2014, 2007), MESQUITA (2006, 2009), MONTEIRO (1965-66).

inspiração “sem dúvida pequeno-burguesa” ou ligada ao momento político/estético nacionalista em que se vivia¹⁵⁹. Gostaríamos de frisar que essa dinâmica foi observada mais com relação aos filmes ficcionais, mas, no nosso caso, estamos nesta tese elaborando seu ocasionamento em filmes documentais.

Figura 11. Autorretrato atribuído a Silvino Santos, no período em que foi contratado pela Casa Arana (J.C. Arana & Hermanos), do Peru. Vemos a representação do produtor de imagens com suas duas técnicas anunciadas: pintura¹⁶⁰ e fotografia. Acervo: Pablo Macera (Peru)¹⁶¹.

Os fotógrafos da segunda metade do século XIX até início do século XX costumeiramente angariavam, para si, essa dupla formação: pintura e fotografia. Assim como as casas de fotografias geralmente eram constituídas pela formação de uma sociedade de dois profissionais, um especializado em fotografia *tout court* e outro em

¹⁵⁹ Vale indicar que, nesse aspecto, o trabalho já comentado de Eduardo Morettin (2013) é exemplar em observar tal aspecto nos dois filmes de Humberto Mauro, *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940).

¹⁶⁰ A pintura no cavalete, aparentemente, é a cópia da imagem presente na capa de *Ilustración Peruana* (1912). Essa ilustração é uma pintura a óleo de Teófilo Castillo, por sua vez baseada em uma fotografia original de Luis S. Ugarte (Estúdio Garreaud) que circulou em cartão-postal editado por Eduardo Pollack (Lima, c.1900). Os dados sobre a circulação da imagem entre a imagem de Ugarte e Castillo constam na pesquisa do livro *En el país de las Amazonas: 150 años de fotografía* (BENDAYÁN, CHAPARRO, 2017, p. 106).

¹⁶¹ Agradecemos a Selda Costa pelo envio da imagem.

pintura, ou de um que congregasse esses dois ofícios. A razão de ser desse arranjo era a grande demanda por um serviço popular entre a clientela, os retratos que demandavam maciçamente pelas intervenções da fotopintura¹⁶². Técnica essa que também poderia ser compreendida por uma imagem fotográfica revelada com baixa definição por cima da qual o pintor iria colorir ou promover retoques, disfarçando imperfeições ou acrescentando detalhes.

Assim estava organizado o estabelecimento mais notório que existiu em Manaus, a Photographia Alemã (de que trataremos detidamente na última parte desse capítulo, por conta de sua centralidade), formada pela junção do fotógrafo alemão George Huebner e pelo pintor Libânio do Amaral - irmão do pintor Chispim do Amaral¹⁶³.

Um acordo correlato parece ter se dado, ao menos temporariamente, entre o fotógrafo espanhol Francisco Cândido Lyra e o pintor italiano Arturo Luciani no âmbito da Photographia Lyra, sediada na capital amazonense. Tratam-se de dois produtores de imagens que muito nos interessam nesse capítulo, pois se relacionaram com Silvino, direta ou indiretamente. Luciani foi, além do pintor residente em Manaus mais consagrado de seu tempo¹⁶⁴, promotor de importantes iniciativas de criação gráfica/fotográfica (ramos em que também atuou, como veremos) em diálogo aproximado aos entes governamentais.

Vamos à parceria Luciani-Lyra. Aventamos essa relação por conta do teor de um anúncio de Luciani publicado em 1890¹⁶⁵. Dentre os diversos serviços que anunciou, o pintor incluiu o estúdio fotográfico de Lyra como um local no qual o público poderia localizá-lo, apesar de já possuir seu próprio atelier de pintura estabelecido, muito provavelmente de dimensões modestas, pois, como veremos, irá aprimorá-lo dentro em

---

¹⁶² A técnica foi comentada por Nelson Schapochnik no capítulo *Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade* (1998).

¹⁶³ Chispim do Amaram aprendeu pintura cenográfica com o artista/fotógrafo francês León Chapelin (KOSSOY, 2002, p.108) e que também nos últimos anos de sua vida, quando residiu no Rio de Janeiro, colaborou como cenógrafo em cinco dos principais filmes cantantes do período: *A viúva alegre* (1909), *Geisha* (1909) e *Sonho de valsa* (1909), *Faceirices da Rosa* (1910), e *Paz e amor* (1910), tal como tivemos oportunidade de pesquisar no artigo *Os filmes cantantes cenografados por Chispim do Amaral: cinema e música* (STOCO; AGUM, 2018, no prelo). Tal pesquisa, em parte se baseou em um documento autobiográfico inédito na historiografia do cinema. Vale ressaltar, também, que a família de Libânio e Chispim era integrada por artistas da imagem, como o caricaturista Amaro do Amaral (VALENTIN, 2010; SHOEPP, 2005).

¹⁶⁴ Luciane Páscoa também o destacou nesse período em seus estudos sobre a produção em artes visuais no Amazonas (2007, 2011).

¹⁶⁵ Há referências de que pelo menos desde 1889 estava sediado em Manaus, pois assumiu o cargo de professor de desenho no instituto de Artes e Ofícios do Amazonas (PÁSCOA, 1997).

breve. A associação à Lyra pode ser explicada também pelo fato de que as principais casas de fotografia de um centro urbano brasileiro na época primavam pelo conforto e riqueza de recursos¹⁶⁶. Uma crônica da época assim descreve os seus serviços:

Pintor – Artur Luciani, artista laureado pela Real Academia de Siena (Itália)¹⁶⁷ científica ao público que encarrega-se de qualquer trabalho tanto liso como fingido, encarna santos, pinta letreiros, como sala de recreio, dita de jantar, trabalho em cenografia, tira retratos a óleo e a crayon, executa com nitidez e asseio quadros de paisagens ou figuras. Limpa quadros velhos, molduras douradas, enfim tudo quanto seja concernente à arte de pintor e desenhista. Para esse fim se procurado em casa do amador J. Carvalho O. Cia, no atelier de Francisco Candido Lyra à rua Marcílio Dias, ou no seu atelier sita a rua Conde d’Eu atrás da igreja de S. Sebastiao¹⁶⁸.

Se considerarmos que o diminuto público comitente de Manaus provavelmente não garantia o sustento de Luciani no exercício de seu nobre ofício de pintor acadêmico, “laureado pela real Academia de Siena”, é plausível crermos que a necessidade financeira o levou a se tornar colaborador no estabelecimento de Lyra até que se fizesse seu nome naquela sociedade¹⁶⁹. Não se sabe quando se muda para Manaus, mas estimamos que tenha sido entre 1885 e 1889¹⁷⁰. Assim, valeu-se dos ganhos com os retoques em fotopintura, mesmo tendo formação distintiva com relação ao circuito da produção de imagens de centros urbanos amazônicos. Isso equivaleria a dizer que Luciani teve que se irmanar aos artistas que tiveram aprendizados informais, tais como Chrispim do Amaral, que realizou trabalhos em pintura para casas fotográficas em Belém¹⁷¹, assim como o próprio Silvino.

¹⁶⁶ Nelson Schapochnik promoveu um bom esforço de descrição e pormenorização dos itens que um estúdio fotográfico dispunha no final do século XIX em no capítulo *Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade* (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 463-472).

¹⁶⁷ Luciane Páscoa (2006) mencionou a Academia de Belas Artes de Florença. Da mesma forma o fizeram outros anúncios do próprio pintor publicados posteriormente a esse do texto. Assim, resta a dúvida se Luciani estudou na academia de Florença ou de Siena.

¹⁶⁸ *Amazonas*, Manaus, 02 jul. 1890, p. 4.

¹⁶⁹ Baseamo-nos, mesmo que o caso seja distanciado geográfica e temporalmente, na discussão contida no livro *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, de Lília Moritz Schwarcz. A autora abordou a dificuldade de localização profissional do pintor acadêmico francês Taunay, por conta da baixa demanda de clientes, no período em que residiu no Rio de Janeiro, de 1816 a 1821 (SCHWARCZ, 2008).

¹⁷⁰ A primeira data que temos como parâmetro vem do contexto de construção e decoração da igreja de São Sebastião (1879 a 1888). Em fevereiro de 1885 o padre Jesualdo Macchetti diz em uma carta que em Manaus não havia encontrado um pintor apropriado. “Ninguém pode elogiar as pinturas, na Itália fariam vergonha, mas não há um bom pintor, de momento estão suspensas as outras que se deveriam fazer.” (Apud. RODRIGUES, 2016). Também levamos em consideração que essa mesma paróquia aprovou a pintura de Santo Antônio feita por Arturo Luciani no ano de 1893. A segunda data, 1889, conforme veremos no texto, é a do ingresso do artista como professor de desenho no Instituto de Artes e Ofícios do Amazonas.

¹⁷¹ Há indicativos de que, pela via da pintura de cenários teatrais, também fez cenários para eventos, decorações de interiores de pavilhões em exposições, de casas de espetáculos, pintura de panos de boca,

Poucos anos depois, em alternativa aos serviços fotográficos, meio em que angariou notabilidade, Arturo Luciani também passou a ser reconhecido, sobretudo, por sua arte na pintura. Os anúncios e notícias que circularam no decorrer da década de 1890 mencionaram sua especialidade nos gêneros mais valorizados nas academias de arte: a pintura histórica, a paisagem¹⁷² e o retrato. Com isso, foi integrado ao quadro do funcionalismo público do estado do Amazonas, como professor de desenho do Instituto de Educandos Artífices (Instituto de Artes e Ofícios do Amazonas) entre 1889 e 1899¹⁷³ e da fugaz existência da Academia de Belas Artes, por volta de 1900 (PÁSCOA, 1997). Tratou-se, certamente, de um momento de estreitamento de laços com as elites financeira, intelectual e governamental da capital amazonense e, em alguma medida, com a de Belém¹⁷⁴. Começou esse percurso participando de eventos internacionais, como a Exposição Universal de Paris (1889)¹⁷⁵ e da Exposição Universal de Chicago (1893), na qual apresentou “quatro quadros representando cenas da vida dos índios do Estado do Amazonas”¹⁷⁶, exposições que, como sabemos, equivaliam a verdadeiros concursos de arte, pois delimitavam e premiavam as criações artísticas tidas como mais representativas (BARBUY, 1999). No mesmo ano, inaugurou uma grande tela representando Santo Antônio para o altar da igreja de São Sebastião¹⁷⁷. Também exibiu algumas de suas pinturas¹⁷⁸ e decorou ambientes de frequência pública, como uma sala da Junta Comercial do Amazonas¹⁷⁹. Em 1900, o governo estadual o contratou para

---

cenários para filmes-cantantes e também produziu fundos pictóricos ornamentais para estúdios fotográficos (STOCO e AGUM, 2018).

¹⁷² Um quadro de Arturo Luciani no acervo do Museu Palazzo Comunale di Montalcino tem o seguinte título amazônico *Approdo dei missionari fra gli indigeni del Rio della Amazzoni* (1911, 93X156 cm). Aparentemente trata de uma cena em que um religioso arregaça de uma embarcação em uma localidade no rio Amazonas, onde chega para evangelizar um grupo indígena. Nesse sentido, parece esclarecedor a descrição de seu método de trabalho para composição de telas, como a ida ao campo, prática muito comum à época. “Regressou à capital [Manaus] da sua excursão ao rio Jauapery, o *touriste* Arturo Luciani, trazendo numerosos croquis do natural, tanto de paisagens como de tipos e cenas de costumes” (Revista do interior - Amazonas. *Jornal do Recife*, 15, set. 1887, p. 1).

¹⁷³ Arturo Luciani substituiu o professor de desenho, engenheiro, naturalista e botânico Barbosa Rodrigues que, após a criação e direção do Museu Botânico do Amazonas, se notabilizou na direção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (*Exposição: apresentada ao Exmo. Presidente da Província do Amazonas*, Manaus, 11 nov. 1889, p. 94).

¹⁷⁴ Notamos algumas notícias sobre seus trabalhos repercutindo em Belém.

¹⁷⁵ Uma fonte informa que ele participou enviando dois quadros a Exposição Universal de Paris. Por esta sua participação recebeu um “diploma comemorativo” (Aviso. *O Paiz*, Rio, 25 jun. 1891, p. 3).

¹⁷⁶ *Diário Oficial* (Amazonas), 9 mai. 1894. Observe-se que há uma similaridade temática com o quadro remanescente indicado na nota anterior.

¹⁷⁷ Festividades de S. Antônio na igreja de S. Sebastião. *Diário de Manaós*, Manaus, 13 jun. 1893. A dissertação de mestrado de Carrie Caroline Evans Ferreira Rodrigues (2016) investigou detidamente o acervo pictórico dessa igreja e, ao que parece, não localizou tal obra de Luciani.

¹⁷⁸ Correspondência. *Correio Paraense*, 16 jan. 1894, p.1.

¹⁷⁹ *Diário Oficial* [Amazonas], Manaus, 07 dez. 1897, p.1.

que fornecesse uma coleção completa de retratos a óleo de presidentes da província do Amazonas e dos governadores estaduais¹⁸⁰.

Tendo passado, digamos assim, pelos circuitos de consagração artística da sociedade manauense, galgou mais um degrau. No início de 1896 inaugurou o Atelier artístico photographico de Arturo Luciani¹⁸¹ - anunciado com pompa, pois se afirmou que o espaço foi “construído conforme a planta do Atelier fotográfico do Sr. Rezlander [sic], um dos afamados fotógrafos europeu – pelos seus trabalhos artísticos”¹⁸². Após três anos, mais novidades ao público são trazidas, com a notícia da ampliação desse atelier, “abrindo uma galeria de soberbos trabalhos a *crayon*, foto-*crayon*, fotografia e outros”¹⁸³.

Contudo, gostaríamos de lançar luzes para uma produção específica de Arturo Luciani que nos interessa pelo caráter prototípico no repertório das imagens técnicas, particularmente a fotografia. Em 1899 veio à luz o *Estado do Amazonas* (**Figuras 12 e 13**), “álbum de propaganda” fotográfico, já na sua época evidenciado pelo ineditismo por ser este “o primeiro trabalho do gênero que se faz para esse Estado”¹⁸⁴. Com essa produção, Luciani se atrelou à tradição da exaltação da natureza regional pela via do *grand tour* fluvial. Essa produção lançou bases para uma série de novas criações visuais, como as vindouras imagens de Silvino, a Photographia Allemã (Huebner) e a Livraria Acadêmica.

Uma imagem contida em *O Estado do Amazonas* estabelece o elo com os seus predecessores. Referimo-nos à correspondência existente entre aquela que consideramos ter sido a inaugural imagem panorâmica fotográfica tomada da torre da recém-concluída

¹⁸⁰ Os Estados – Amazonas. *Diário Oficial*, Manaus, 08 ago. 1900.

¹⁸¹ Anúncios. *Diário Oficial*, Manaus, 17 jan. 1896. O endereço do atelier foi na rua Henrique Martins, 32.

¹⁸² Commercio. *Diário Oficial*, Manaus, 1º dez. 1895.

¹⁸³ Varias notícias. *A Federação*, Manaus, 15 set. 1899, p.1.

¹⁸⁴ Álbum do Amazonas. *A federação*, Manaus, 16 fev. 1899, p.1. A nota menciona o seguinte: “O incansável sr. Arthur Luciani, artista italiano, que há muito anos reside entre nós, acaba de prestar um excelente serviço a este Estado. Em sua última viagem á Itália, organizou um álbum de propaganda, que, a nosso ver, tornará o nosso Estado conhecido de todos, pois a obra foi feita de maneira a ficar ao alcance de todas as classes”. É certo que *O Estado do Amazonas* foi precedido da pequena brochura ilustrada *The city of Manáos and the country of rubber trees* (1893), encomendado para a ocasião da Exposição Universal de 1893 (Feira Mundial de Chicago), financiado pelo governo do estado. A proposta dessa publicação, “notícia ilustrada”, também teria contado com a idealização de João Affonso (AFFONSO, 1899), quando este esteve na comissão do estado. Ou seja, o processo de inclusão desse tipo de produção na pauta do estado está bastante relacionada, uma com a outra.

igreja de São Sebastião¹⁸⁵, imagem que focaliza a praça defronte ao teatro (antes do calçamento bicolor projetado por Centofonti e do monumento escultórico de De Angelis/Quattrini, c.1901), a fachada do novíssimo Teatro Amazonas (1896), bem ao fundo a torre da “antiga” Catedral (1858-1878), assim como uma nesga da baía do rio Negro. Estabeleceu-se aí uma verdadeira imagem-síntese da cidade no período, congregando pontos simbólicos. Fez-se, sobretudo, um protocolo seguido por boa parte dos fotógrafos da cidade - mesmo os mais inventivos como Huebner e Silvino (**Figuras 14, 15 e 16**).

---

¹⁸⁵ Templo cuja construção se deu entre os anos de 1868, com inauguração em 1888 (RODRIGUES, 2016; MESQUITA, 2006).

Figuras 12 e 13. Frontispício e uma vista dupla publicadas de *O Estado do Amazonas* (1899), cuja direção artística foi de Arturo Luciani, com direção literária de Bertino de Miranda, tendo como editor o coronel Caetano Monteiro da Silva. Acervo: Biblioteca Nacional (RJ). Fotos: Rômulo Nascimento¹⁸⁶.

Figura 14. Cartão-postal fotográfico editado pela Photographia Allemã, empreendimento de George Huebner e Libânio do Amaral (c. 1904/05). Na legenda do cartão postal, valoriza-se o sentido da vista panorâmica¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Agradecemos ao pesquisador Rômulo Nascimento pelo envio do registro fotográfico desse álbum. Assim como pelas informações cedidas.

¹⁸⁷ As imagens de cartões-postais utilizadas nesse trabalho integram uma coleção de imagens digitalizadas reunida por nós.

Figuras 15 e 16. Dois cartões-postais fotográficos editados pela Livraria Acadêmica de Manaus, sem datação. Nessa coleção de postais observam-se várias imagens do repertório de Silvino Santos, podendo este ser o autor de boa parte das imagens lançadas.

Apesar de elogiado, *O Estado do Amazonas* foi considerado pelo comerciante/literato João Affonso deveras modesto, uma “ligeira brochura em edição popular, (...) redigido em estilo ao alcance do vulgo”¹⁸⁸. Isso porque o comparou com o álbum que ele próprio estava planejando desde 1893. Esse, sim, seria um álbum de “fino gosto artístico”, cujo nome seria *O Amazonas Ilustrado*¹⁸⁹, obra que nunca chegou a ser lançada, apesar de ter recebido aporte para inícios dos trabalhos¹⁹⁰. A equipe prevista tanto para um como para o outro foi quase a mesma¹⁹¹. O que diferia ambas eram os

¹⁸⁸ Affonso, João. *O Estado do Amazonas. Commercio do Amazonas*, Manaus, 08 mar. 1899, p. 1.

¹⁸⁹ Um trecho do relato de João Affonso, em que informa como a ideia surgiu, é uma ótima janela para apreendermos as dinâmicas daquela sociedade e da própria maneira como Luciani foi se relacionando com as elites locais, buscando financiamento estatal e envolver personalidades sensibilizadas para a questão da constituição de uma identidade local – decisão esta que parece não ter se dado somente em esfera instituição governamental. “Há longos anos que a ideia de publicar uma obra descritiva ilustrada sobre o Amazonas surgiu no seio de um pequeno grupo, que nos intervalos de suas ocupações diárias palestrava em coisas de arte e de literatura. A frente da empresa colocava-se o nome venerando do ilustre amazonense Dr. Gustavo Adolpho Ramos Teixeira, que nutria pelo seu torrão natal um verdadeiro fanatismo. Ele próprio, como fotógrafo amador que era, encarregava-se da parte ilustrada da obra, cujo plano foi elaborado, e suponho até que submetido á aprovação e patrocínio de um dos primeiros administradores que teve o Estado depois de proclamada a Republica, já não me lembro qual deles. Mas esta tentativa inicial não passou de projeto, tendo falecido pouco depois o Dr. Gustavo, sem ver realizado o seu sonho, que com tamanho amor acariciava. Ficavam, porém, os companheiros, que ele convidara para coadjuva-lo, e mais tarde a ideia vinha novamente a tona; e desta vez quem lhe imprimia nova vida; quem dela se apoderava para nunca mais abandona-la era o meu amigo e mestre Arturo, homem de rara tenacidade, e cujas variadas aptidões artísticas estão no conhecimento de quantos habitam Manaus, e interessam-se por sua civilização e progresso” (AFFONSO, 1899).

¹⁹⁰ De acordo com João Affonso, “Imediatamente, Luciani meteu ombros à empresa, sem olhar dificuldades, e com abandono de seus interesses e comodidades percorreu os principais rios do interior, de onde voltou com a mais rica coleção de fotografias do Amazonas que até hoje se tem reunido, todas destinadas a que as ilustrações do livro sejam completamente inéditas, e que nesse propósito ele guarda com zelos de avarento, tendo por isso recusado mais de uma valiosa oferta” (AFFONSO, 1899).

¹⁹¹ Com exceção do autor da parte literária, que mudou do comerciante João Affonso para o jornalista Bertino de Miranda Lima.

recursos alocados, o luxo, o volume de conteúdos e, na mente dos idealizadores, o sentido de cada um. Enquanto o primeiro, mais simples, serviria para “atrair a estas regiões o proletário europeu ávido de encontrar remuneração ao seu trabalho”¹⁹², o segundo, opulento, destinava-se a ser tanto um catálogo comercial nobre para um evento como a Exposição Universal de Paris de 1889, como uma espécie de contradiscurso gerado pelo estranhamento da elite a textos anteriormente publicados por estrangeiros muito por conta das novidades urbanísticas com que costumeiramente se focalizou na capital:

Ele [o álbum *O Amazonas Illustrado*] servirá, no derradeiro ano deste século, de marco miliário, que demonstrará o estágio percorrido pelo Amazonas nesse largo de tempo; ele dirá, na data em que se comemora o quarto centenário da descoberta do Brasil, a posição que compete a este futuro Estado entre os seus irmãos; ele mostrará ao mundo, congregado no recinto da Exposição de Paris, o que somos e o que valem; ele será, finalmente, e sobretudo, a verdade sobre as nossas coisas, tão mal conhecidas ainda, a despeito das numerosas publicações a que tem dado motivo, mas que na sua maior parte, quer visem a prejudicar-nos apontando-nos como um país insalubre e selvagem, quer pretendam lisonjear-nos como uma terra maravilhosa, descrita com as mais caricatas mentirolas¹⁹³.

O Amazonas Illustrado previa a sugestão verbal e visual de uma grande viagem pelos rios enfocando a capital e as calhas dos principais rios do estado, tais como o Negro, Branco, Madeira, Purus, Juruá e Javari (**Figura 17**). Em outras palavras, uma “coleção do que de mais notável se encontra na nossa natureza e na nossa vida social”. Mesmo que não tenha sido levado a cabo o plano idealizado, parte dessa proposta está em *O Estado do Amazonas*. Álbum este que foi publicado em dimensão menor, de “prospecto”, “súmula de uma obra de mais valia” (AFFONSO, 1899). O que nos serve para perceber a dimensão de uma viagem visionada, “virtual”¹⁹⁴, experiência que podemos ligar com a dos filmes de Silvino Santos.

¹⁹² Affonso, João. *O Estado do Amazonas. Commercio do Amazonas*, Manaus, 08 mar. 1899. p.1.

¹⁹³ Affonso, João. *O Estado do Amazonas. Commercio do Amazonas*, Manaus, 08 mar. 1899, p. 1.

¹⁹⁴ O termo virtual é aqui utilizado no seu sentido de não realístico, alusivo.

Figura 17. Anúncio para subscrição do álbum *O Amazonas Ilustrado* que veio a ser publicado com o nome *O Estado do Amazonas* em 1899. Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

A relação de proximidade (não apenas com o trabalho de Silvino, assim como no repertório de Huebner e suas séries sobre os municípios e seringais, assim como de arrabaldes e igarapés de Manaus) pode ser notada melhor ao analisarmos a descrição de como foram executadas as fotografias de Luciani (considere-se: não totalmente publicadas em *O Estado do Amazonas*). Falou-se de “uma tão curiosa quanto tão abundante messe de ilustrações” que Luciani havia produzido (AFFONSO, 1899). Observe-se o variegado dos temas de interesse, a menção aos deslocamentos demandados, a sondagem do território, os processos de filmagens e, sobretudo, o quanto todo esse amálgama era central para alavancar questões comerciais das “classes conservadoras amazonenses”, assim como perfaziam uma identidade local em sedimentação. De acordo com ele:

Aspectos da natureza virgem, vistas de povoação, cenas da vida sertaneja, tipos de varias tribos de índios, cada uma dessas fotografias vale por um quadro de mestre, pois que com o seu belo talento de pintor, junto a sua habilidade como fotógrafo, Luciani sabe escolher a paisagem mais adequada, e dispor os grupos animados com delicado gosto decorativo. Depois, chegou a vez de fotografar numerosos portos da capital, cuja história será contada no livro por meio de estampas, desde os seus primeiros tempos, o que se obteve fazendo aquisição de uma antiga série de vistas tiradas pelo Sr. Conde de

Stradelli¹⁹⁵, até aos melhoramentos hoje em via de construção; e este rico cabedal ainda opulentou-se mais com reprodução parciais da flora e da fauna, esta última descendo até aos infinitamente pequenos, para o que o editor, à requisição de Luciani, mandou vir expressamente um aparelho microfotográfico dos mais aperfeiçoados¹⁹⁶

Como se tratavam dos planos para uma obra de luxo, para “fonte de variada consulta aos estudiosos que realmente se interessam pelas nossas coisas”, havia uma preocupação, pelo menos retórica, com a fidedignidade dos fatos a serem elencados na publicação. Fidedignidade que, no caso dos filmes de Silvino havia, em parte, pela inclusão de um discurso científico (letreiros) e de assuntos instrutivos, mas também já observa-se a égide dos referenciais popularizados (humor, erotismo etc.) pelo cinema que tornavam as sensibilidades burguesas certamente mais alargadas. Só um exemplo contido em *No paiz das Amazonas* e que chamou muita atenção do público brasileiro foi a sequência dos jacarés que reuniu pelo menos uma dezena deles, como veremos. O mesmo ocorreu com a encenação proposta para a pesca do peixe-boi, como iremos comentar mais detidamente nos próximos capítulos.

Em suma, a trajetória do pintor-fotógrafo Arturo Luciani e seu percurso até a criação da sua coleção fotográfica prototípica contida em *O Estado do Amazonas* - e o que foi pensado/produzido em termos fotográficos para *O Amazonas Illustrado* também - ajuda-nos aqui no alinhavo do *grand tour* pelo Rio Amazonas. Em outras palavras, a compreensão dessas produções e seus sentidos nos ajuda a compreender a tradição da viagem mitificada por esse rio, entronizada pelas tradições que comentamos.

O caso da história da Photographia Lyra também será significativa pelos dados que revela a respeito das interações culturais e sociais dos produtores de imagens. A circulação de ideias que é um dado caro à nossa tese por conta do teor do repertório de objetos que focalizamos nesse capítulo, assim como no caso dos nossos objetos fílmicos dos próximos capítulos. Observamos uma mobilidade de agentes e ideias entre as três

---

¹⁹⁵ Para uma abordagem sobre a produção fotográfica de Stradelli, cf. o artigo *Imagens da Amazônia: Ermano Stradelli* (2016), de Selda Costa, e o livro *A única vida possível: itinerários de Hermann Stradelli na Amazônia* (2016), organizado por Livia Raponni.

¹⁹⁶ Affonso, João. O Estado do Amazonas. *Commercio do Amazonas*, Manaus, 08 mar. 1899, p. 1. Em outra passagem do texto de João Affonso sobre o plano de *Amazonas Illustrado*, falou-se em: “Organizar uma publicação que abundante de notícias minuciosas e fieis tanto dos recursos naturais como da vida social desta região, servisse para divulga-la por toda parte, ilustrando-a com estampas trabalhadas pelos processos mais artísticos da gravura e da fotografia, intercalando-a com desenhos e esboços. A planta artística, além de uma planta topográfica, constará de paisagens e vistas tanto de aspectos naturais como de lugares habitados, edifícios públicos e particulares, trabalhos agrícolas e industriais, cenas de costumes, tipos de raças indígenas, estrangeiras e mestiças, flores, fractos animais, amostras minerais etc” (AFFONSO, 1899).

capitais da borracha – Belém, Manaus e Iquitos - locais onde Silvino trabalhou durante o início da sua trajetória (1899-1920). Uma circulação cultural que fica patente no caso da Photographia Lyra, como veremos.

Por meio da reconstituição biográfica do espanhol Manoel Antônio Rodrigues Lyra¹⁹⁷, que promovemos por meio de fontes jornalísticas e historiografia editada no Peru, recentemente¹⁹⁸, podemos compreender que ele foi uma pessoa bem relacionada e que alcançou uma posição elevada na sociedade, com trânsito nos principais centros urbanos amazônicos. Em Manaus, provavelmente em 1899, substituiu o fotógrafo Francisco Cândido Lyra no estúdio Photographia Lyra. A herança do antigo proprietário (F. C. Lyra) - “o mais antigo fotógrafo que existe nesta capital”, em sua época - foi motivo para destaque no anúncio de M. A. R. Lyra - “a primeira [casa de fotografia] nesse estado”, cuja fundação teria se dado em 1886 (**Figuras 18 e 19**). Não se sabe se eram parentes ou apenas conhecidos conterrâneos de sobrenomes homônimos, mas o fato é que M. A. R. Lyra (a quem, a partir de agora, chamaremos por Lyra) dará seu tom ao estabelecimento dali em diante¹⁹⁹.

---

¹⁹⁷ No Peru, grafa-se Manuel Rodriguez Lira.

¹⁹⁸ O pesquisador Juan Carlo de la Serna fala de um “renovado interesse que a fotografia histórica sobre a Amazônia peruana tem despertado nas Ciências Sociais [no Peru], assim como no constante uso que iniciativas de projetos culturais e artísticos fazem uso dessas fontes” (LA SERNA, BIFFI, 2018).

¹⁹⁹ É o que podemos deduzir a partir da documentação localizada na imprensa. O relatório final da pesquisa de iniciação científica *Fotógrafos e estúdios fotográficos no Amazonas (1850-1910)*, desenvolvida por Cláudia Pinheiro Azevedo sob orientação do historiador James Roberto Souza (UFAM), tratou como se fossem dois estabelecimentos independentes. Mas a indicação dos anúncios é de que houve manutenção do nome Photographia Lyra, assim como do endereço (aparentemente). Outrossim, os anúncios do sucessor afirmavam a continuidade: “a primeira neste estado” e “Fundada em 1886” (respectivamente: *La voz de España*, Manaus, 13 jan. 1901, p. 4; *O anunciador commercial*, Manaus, 8 jul. 1899, p. 4). Selda Costa (1996) indica fundação em 1880 com a passagem de Francisco para Manoel em 1886. No entanto, localizamos diversos anúncios, dentre os citados nessa tese, que indicam que em 1886 ainda a casa estava sob direção do primeiro proprietário.

Figuras 18 e 19. Anúncios da trajetória da Photographia Lyra, cujo primeiro proprietário foi Francisco Cândido Lyra e o seguinte, Manuel Rodrigues Lyra. Respectivamente: *Almanach do Amazonas*, Manaus, 1895, Manaus, fev. 1900. Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em tese, Lyra teve uma trajetória ascendente na sociedade amazônica, assim como Arturo Luciani. Foi vice-cônsul interino da Espanha em Manaus²⁰⁰. E nessa época promoveu uma renovação no seu estúdio, com a contratação de Dionísio M. de Britto e de João Alfredo de Silva, dois fotógrafos de Belém, centro urbano regional de maior envergadura na época e com fortes relações comerciais e culturais com a Europa²⁰¹. A capital do Pará se tornou, nessa época, uma referência para a região ao norte do Brasil,

²⁰⁰ *Diário Oficial*, Manaus, 14 ago. 1900, p. 1.

²⁰¹ Para mais dados sobre a dinâmica comercial de Belém, cf. *A borracha na Amazônia: expansão e decadência - 1850-1920* (1993), de Barbara Weinstein.

mas não só²⁰². Jornais amazonenses tratavam de estreitar os laços, como o *El voz de España* e *El Hispano-Amazonens*, com a comunidade espanhola. Assim como as várias linhas de embarcações a vapor regulares subsidiadas diminuía as distâncias com outros países. Em escala um pouco menor, mas atuante, Manaus também difundiu sua cultura²⁰³ até Iquitos, tanto quanto para as cidades de Boa Vista, Porto Velho e Rio Branco, já que ocupava a posto de capital estadual do estado mais antigo da porção ocidental da Amazônia²⁰⁴. A projeção cultural constituída estava diretamente ligada à posição econômica, o que favorecia o poderio político no quadro regional. Cada localidade constituía um ponto desse circuito, tanto mais aquecido e ativo quanto foram os lucros com a extração da borracha²⁰⁵.

²⁰² Para mais sobre dinâmicas paraenses e em especial da capital Belém, cf. as pesquisas recentes efetivadas e orientadas, sobretudo pelo historiador Aldrin Moura de Figueiredo. As historiografias constituídas pela arquiteta Jussara da Silveira Derenji, assim como pela geógrafa Ana Maria Lima Daou, versam um pouco mais sobre a relação regional e internacional.

²⁰³ Dentre outros indícios de que Manaus almejava alcançar o patamar “civilizacional” de Belém por meio das obras urbanísticas e tantos outros índices de modernidade a fim de se equiparar com a Europa, marcando sua distinção em relação ao que poderia definí-la como atrasada, como as selvas, onde habitavam os índios e que, ao mesmo tempo, poderia evocar a África, pode ser vislumbrado nesse trecho do comerciante-literato João Affonso: “Para saber que as duas capitais da Amazônia são cidades tão civilizadas como quaisquer cidades europeias, não é preciso vir até aqui passar pela surpresa de ver homens brancos, de paletó e chapéu coco, onde pensava encontrar caboclos de saíote de penas, com um macaco ao ombro e um papagaio empoleirado no dedo. Antes de sair de casa, o estrangeiro de alguma instrução, consultando as cifras da nossa importação e da nossa exportação, **vendo que sustentamos tantas linhas de vapores, que mandamos vir a peso de dinheiro companhias de teatro, que contratamos pintores e escultores para a decoração dos novos edifícios, que entretemos um comercio de moda, de luxo, e de todo o conforto da vida civilizada, vendo as fotografias, profusamente espalhadas, dos nossos centros habitados**, facilmente calculará que vir ao Pará não é precisamente o mermo que fazer uma visita ao Négus Menelik, e que o menu do restaurante Coelho defere alguma coisa de um banquete de canibais nos confins da África. E nessa convicção, pode bem, dentro da cidade, dispensar o rifle, e até mesmo o horroroso capacete de lona” (AFFONSO, 1899, grifo nosso).

²⁰⁴ Nesse sentido, um trecho de uma crônica memorialística escrita pelo próprio Manoel Rodrigues Lyra, e publicada apenas em 1975, indica a dinâmica vivida no final do XIX: “A época era de abundância e bem estar economicamente falando. Grandes obras estavam construindo-se e o dinheiro corria. Os peruanos, caucheiros, gastavam na Cidade Risonha [Manaus], todas as suas economias e... no dizer do coronel Alfredo Bastos, então Consul do Peru em Manaus, não havia na cidade rapariga pobre. No Cabeça de Porco, hoje Grande Hotel, estavam hospedadas as coristas da companhia [lírica que atuou na inauguração do Teatro Amazonas]. Os escândalos provocados ali, pelos Manachos, Sharps, Aguilas, Vigiles, Guevaras etc., eram diários e mais uma vez, provocaram a intervenção da polícia (E, n’aquela noite... *Jornal do Comércio*, Manaus, 17 jan. 1975, p. 3).

²⁰⁵ Agradecemos aos questionamentos de Eduardo Victorio Morettin e Mariana Martins Villaça na ocasião da comunicação *O genocídio indígena no rio Putumayo no Peru e o discurso pacificador em filmes de Silvino Santos (1913-1922)* que eu e Ricardo Agum Ribeiro proferimos no simpósio temático *História, cinema e televisão: disputas e interpretações*, integrante do Encontro Regional da ANPUH-SP 2018. O apontamento foi sobre a circulação de Silvino entre os centros urbanos da Amazônia brasileira e peruana. O que nos levou a refletir e buscar aprofundar essa dimensão que aparece especificamente nesse momento dessa tese. Para o texto completo desse trabalho, apresentada nos anais do evento, cf. STOCO, Sávio Luis; RIBEIRO, Ricardo Agum. O genocídio indígena no rio Putumayo no Peru e o discurso pacificador em filmes de Silvino Santos (1913-1922). In: *Anpuh, 2018, Guarulhos. História & Democracia: precisamos falar sobre isso*. São Paulo, 2018. v. 1. p. 1-9.

Consta que, entre 1902 e 1906, Lyra direcionou seus trabalhos na região do oriente peruano e chegou a ser comissionado pela empresa multinacional Peruvian Amazon Company (PAC), empreendimento com capitais estrangeiros originário da firma peruana Casa Arana (J.C. Arana & Hermanos), organização que monopolizou a extração na região do Putumayo (CHAUMEIL, 2009). De fato, trata-se de um período em que as notícias da atividade fotográfica de Lyra, assim como de sua participação nas instituições da comunidade espanhola de Manaus, tendem a desaparecer da imprensa local²⁰⁶.

A demanda por serviços fotográficos e a rarefação de concorrência no centro urbano de Iquitos deveria constituir um fator atrativo para fotógrafos que se dispunham a viajar por temporadas. Por volta dessa mesma época, sabemos que o pintor-fotógrafo Leonel Rocha também lá esteve, com um estúdio temporário, tendo como assistente o próprio Silvino (SANTOS, 1969). Lyra parece ter encontrado um mercado promissor no Peru, já que abriu o estúdio Lira & Gil (ou Lira y Gil), cujo sócio foi o fotógrafo e gráfico Victoriano Gil Ruiz. Atualmente, com o avanço das pesquisas no campo da história da fotografia no Peru, Lyra passou a ser considerado autor dos “primeiros documentos visuais dos indígenas do Putumayo” (CHAUMEIL, 2009, p. 41), sendo arrolado, assim como Silvino, como participante na “guerra de imagens” pró-caucheiros que se estabeleceu entre a PAC e as entidades e personalidades que a acusaram de torturas e genocídio aos seus trabalhadores indígenas (TAUSSIG, 1993; CHAUMEIL, 2009).

Resultante de seu trabalho sediado em Iquitos e de excursões aos centros de exploração do caucho, Lyra legou uma numerosa série de, aproximadamente, 80 vistas diferentes²⁰⁷ de cartões-postais editados sob a chancela do seu estúdio Lira y Gil²⁰⁸, com imagens da cidade como do Putumayo (**Figuras 20 e 24**) e dos índios. Essas imagens instituíram arquetípicos que muito provavelmente foram fontes para as de indígenas peruanos no repertório fotográfico e cinematográfico de Silvino Santos (**Figuras 25-26**), já que foram comissionados pelo mesmo agente e deveriam seguir o mesmo

---

²⁰⁶ Em 1897 Lira se casou em Manaus com Deolinda Bastos (*Imparcial*, Manaus, 17 jun. 1897, p. 1). Um dos filhos de Lyra foi Manoel Bastos Lira (1913-1998), que foi bioquímico, professor da Universidade Federal do Amazonas e membro da Academia Amazonense de Letras.

²⁰⁷ Trata-se de uma estimativa, pois não pudemos visualizar a coleção completa. No entanto, esses cartões possuem numeração impressa e observamos que se expandem até o número 77. Os autores peruanos que trabalharam esses cartões de *Lira y Gil* não indicaram até onde vai a série completa.

²⁰⁸ Os autores peruanos mencionam haver uma coleção desses postais depositados no Arquivo Histórico Riva-Agüero da Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP), em Lima.

padrão. Ocupam a centralidade dessas fotografias os adornos (pintura corporal geométrica feminina e os colares de dentes e alargadores de orelhas masculinos) que, ao lado de outros elementos, tornavam os índios em figuras exóticas. Por esse ângulo, estudiosos peruanos tendem a ver nas imagens de Lyra uma tradição de representação do indígena específica daquela região, tradição a qual Silvino se atrelou, como defendemos.

Esse tema de decorações corporais se tornou um dos atributos centrais na construção do estereótipo do indígena do Putumayo, como ainda se pode apreciar na literatura e nas fotografias atuais, assim como nas representações turísticas contemporâneas. Com isso não queremos dizer que os huitotos as desconheciam, e sim que eram de estrito uso ritual. Portanto não seria estranho pensar que a “tradição” de pintar o corpo teve seu auge e se generalizou nesse momento para sustentar os propósitos de propaganda da Casa Arana, dando-lhe um toque “exótico”, a ponto de transformasse logo na marca emblemática dos huitotos e dos boras (CHAUMEIL, 2009).

Figuras 20-24. Cartões-postais editados pelo estúdio de Iquitos *Lira Y Gil* (c. 1904-1906). Acervo: PUCP – Acervo Riva-Agüero.

Figuras 25-26. Cartões-postais editados pela Livraria Acadêmica, sediada em Manaus, a partir de imagens de Silvino Santos tomados provavelmente em 1913 e editados hipoteticamente na década de 1920. Lê-se na legenda: “Amazonas – preparadas para o baile”. Acervo: Sávio Stoco.

Figura 27. Fotografia impressa na revista francesa *Sciences et Voyages* em um texto de divulgação do filme de Silvino Santos *The Wonders of the Amazon* (*Amazonas, maior rio do mundo*, 1918-1920), vendido de forma clandestina por Propércio de Mello Saraiva na Europa. Acervo: Sávio Stoco.

Seu desejo de projeção político-social passou pelo seu envolvimento não apenas profissional com os caucheiros, pois teve apoio de Julio Cesar Arana ao assumir o cargo de “teniente alcade” do Conselho Provincial de Iquitos até 1922. Antes disso, foi delegado da Casa de América em Barcelona, editor do jornal diário *La Razon* de Iquitos²⁰⁹ e ainda atuava como fotógrafo, à frente agora da Fotografia Lira, na rua Próspero, em Iquitos. A sua atuação no Conselho Provincial terminou abruptamente, provocando uma reviravolta em sua carreira. Uma revolta popular nacionalista ocorrida em 1922 fez com que fosse deportado, mudando-se para Manaus. Estava também nesse grupo de exilados Gil Ruiz, que também havia aberto um estúdio próprio de fotografia e fotogravura denominado Gil Ruíz²¹⁰. Em seu retorno, Lira é contratado pela seção fotográfica e cinematográfica da firma J. G. Araújo, a Manaós-Arte - uma loja de equipamentos, estúdio e laboratório fotográfico. A deportação de Iquitos não parece ter afetado sua reputação nos círculos sociais manauenses, pois os anúncios destacaram seu nome, até em detrimento do já afamado cineasta Silvino Santos. A sua contratante anunciou: “Trabalhos fotográficos de arte sob a direção técnica do conhecido profissional Manoel Rodrigues Lira” (**Figura 28**). Assim, Lira e Silvino se encontraram profissionalmente, igualmente contratados pela firma amazonense, como confirmam os livros-caixa dessa seção no arquivo da empresa. Isso equivale a dizer que Silvino não só teve contatos com o proprietário da Photographia Allemã, George Huebner, como veremos a seguir, como também com Manoel Rodrigues Lira.

²⁰⁹ Navegacion española. *El hispano-amazonense*, Manaus, 08 mar. 1919, p. 1.

²¹⁰ Visitas. *El Hispano-amazonense*, Manaus, 11 mar. 1922.

Manáos-Arte

DE
J. G. Araújo & C, Ltd.

Avenida Eduardo Ribeiro, N. 23

Telephone N. 397   Caixa Postal N. 38

MANAOS-BRAZIL

TRABALHOS PHOTOGRAPHICOS DE ARTE SOB A DIRECÇÃO TECHNICA DO
CONHECIDO PROFISSIONAL MANOEL RODRIGUES LIRA

A melhor instalação do Norte do Brazil

Ampla galeria com a mais moderna aparelhagem para qualquer
genero de trabalho photographico. Luz natural e artificial. Machinas pho-
graphicas e objectivas apropriadas para cada especialidade photogra-
phica, unicas em Manáos.

Ampliações, Reproduções. Retratos sobre porcellana e outros su-
portes e tudo que se relacione com a arte photographica. Ampliações
tamanho natural, quer sejam em busto, todo corpo, etc.

Acceitam-se trabalhos fora do Atelier, de dia ou
a noite, com o auxilio de magnésio.

Magnifica collecção de vistas com as scenas mais originaes e interes-
santes do interior do Estado do Amazonas. Photographias authenticas de
varias tribus de indios.

TRABALHOS PARA AMADORES COM PERFIÇÃO E PRESTESA

Distribuidora dos productos da KODAK BRASILEIRA LIMITADA

Completo sortimento de material photographico. Apparelhos photographicos para
todos os preços.

Objectos para presentes. Machinas de escrever. Chapéus do Chile. Navalhas para barba
de diversos fabricantes. Brinquedos indicados pela Pedagogia Moderna, para o desen-
volvimento phisico das crianças

Preços fixos e sem competencia. Toda a nossa mercadoria tem o preço marcado
claramente.

Agentes e depositarios das celebres machinas cinematogra-
phicas e projectoras "Pathé-Baby", films e repostos para as
mesmas; Diphusones (ultima palavra em machinas parlantes)
gramophnes vitrolas e discos marca "Pathé".

Constante e variado sortimento de artigos sportivos. Sor-
prehendente sortimento de brinquedos.

O ATELIER PHOTOGRAPHICO, ESTÁ A DISPOSICÃO DA SUA ESTI-
MADA FREGUEZIA E AOS AMIGOS, TODOS OS DIAS UTEIS, AS-
SIM COMO AOS DOMINGOS E FERIADOS, DAS 7 AS 18 HORAS

Figura 28. Anúncio publicitário da loja *Manáos-Arte*, sessão fotográfica e cinematográfica da firma J. G. Araújo (*Jornal do Commercio*, Manaus, 16 mai. 1926). Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira²¹¹.

Estamos recorrendo sobre a constituição dos discursos visuais criados internamente sobre a região e não só o mapeamento dos meandros do circuito

²¹¹ Ressalte-se que esse anúncio traz, além da referência a Manuel Rodriguez Lyra e de Silvino Santos, outros dados de muito interesse, tais como menção a equipamentos, tipos de filmes etc.

fotográfico em Manaus. Dessa maneira, devemos voltar nossa atenção à tal “magnífica coleção de vistas com as cenas mais originais e interessantes do interior do Estado do Amazonas. Fotografias autênticas de varias tribos de índios”, anunciada pela Manaós-Arte, em que trabalharam Lyra-Silvino em 1926, é o oposto da autoimagem civilizada que a elite amazônica nutria de si mesma. Esse discurso civilizatório, como vimos, originou-se, segundo João Affonso (1899), com a propaganda moderna ilustrada pelas fotografias, tomadas como índices de veracidade, em oposição ao que essa mesma elite refutava com relação às críticas e invenções que representaram o território onde habitavam. Um processo de construção que, é importante ressaltar, passou pela intensificação das publicações ilustradas por “Riou²¹² e outros especialistas no desenho de fantasia, com jacarés como dragões e cobras grossas como troncos de árvores”²¹³. Anos depois, já distante do apogeu trazido pela extração da borracha, a “selva” e os índios, paradoxalmente, participaram da identidade dessa sociedade e se tornaram o eixo dos filmes de Silvino.

1.3 O simbolismo das embarcações

Apesar de nos atermos a alguns fatos e discursos relevantes proferidos antes das duas últimas décadas do século XIX, ou seja, antes do período de maior corrida estrangeira pela borracha, é a partir daí que serão demandadas, criadas e sedimentadas as obras que definirão alguns traços para a cultura visual amazonense. A busca por modernizar não apenas a cidade, mas os hábitos, relaciona-se com o trânsito que se estabeleceu e com a vontade de se igualar aos grandes centros urbanos. As viagens se tornaram mais recorrentes para fora do estado e o maior fluxo de visitantes de outras partes do Brasil, assim como de alguns países, podem explicar essa situação:

---

²¹² Edouard Riou (1833-1900), pintor e desenhista francês. Seus desenhos transformados em gravuras ilustraram textos de Jules Crevaux, François-Auguste Biard e Paul Marcoy sobre a região amazônica foram divulgados pela revista ilustrada *L'Illustration - Au tour du monde*. Assim como o livro de Biard, *Deux annés au Brésil*, contou com imagens de Riou. Além disso, ilustrou obras de Jules Verne, autor que escreveu *A jangada* que se passa da região amazônica.

²¹³ O trecho completo em que Affonso criticou as representações da região é o seguinte: “Todas estas parvoíces, condimentadas com ilustrações de Riou e outros especialistas no desenho de fantasia, com jacarés monstruosos como dragões e cobras grossas como troncos de árvores, formam o grosso da bibliografia dos exploradores, que percorrem o Amazonas à *vol d’oiseau*, ou mesmo contentam-se com vê-lo de longe” (AFFONSO, 1899). As ilustrações de Franz Keller-Leuzinger, presentes em seu livro *Von Amazonas und Madeira* (1874) também poderiam ser elencadas nessa descrição, já que algumas das gravuras têm uma fatura fantástica, como *Erlegung eines grossen Alligators* (*Rendição de um grande jacaré*, em tradução livre, p. 62-63).

Antes disso, apesar das expectativas em relação ao uso das riquezas da floresta ou à possibilidade de exploração agrícola da Amazônia, nada houve comparável à efervescência social, à excitação, que a economia da borracha promoveu, **expondo de forma inédita, nacional e internacionalmente, as sociedades amazônicas**”²¹⁴.

Nas duas últimas décadas do século XIX, Manaus deixou de ser uma “aldeia”, para se tornar “moderna”²¹⁵, com as diversas reformas urbanas empreendidas e que marcaram a cidade. Mais do que Belém – já consolidada, capital do Grão-Pará desde 1751 e localizada na porta de entrada do vale amazônico – Manaus precisou, naquele momento, esforçar-se para se fazer conhecer, embrenhada no interior do continente setentrional, distante a 1.600km do oceano Atlântico, seja em outras capitais brasileiras ou internacionais²¹⁶, permitindo, assim, que os pontos de vista dessa elite fossem divulgados. Simbolicamente, seriam esses discursos representativos do período em que a capital do Amazonas passava a se beneficiar da taxaço em seus portos dos produtos extraídos em seus territórios - prática realizada na capital paraense até por volta do final do século XIX.

É nesse bojo que a figura do navio a vapor, sobretudo, como símbolo de civilização e progresso, meio de transporte cada vez mais presente nas duas últimas décadas do século XIX, em Manaus, torna-se preponderante nas representações²¹⁷. A noção de viagem fluvial, para a capital localizada mais ao norte e interiorizada no continente, deve ser entendida como fator diferencial das percepções sobre a imagem da

²¹⁴ DAOU, 2000, p. 39, grifos nossos.

²¹⁵ Termos utilizados para descrever Manaus antes e depois das reformas empreendidas durante os anos de 1890-1896, proferidas em discurso do governador Eduardo Ribeiro (MONTEIRO, 1990; DAOU, 1998).

²¹⁶ Neste sentido, Ana Maria Daou explica: “A continuidade histórica entre a povoação de Fortaleza de São José do Rio Negro, fundada no século XVII, e a capital da província do Amazonas não é imediata, caso se busque na povoação o caráter urbano, a permanência dos prédios ou dos sinais das instituições do Império português e, depois, do Império brasileiro. Nesse aspecto, a diferença entre Belém e Manaus é acentuada. Não é inusitado o fato de que, mais do que Belém, Manaus seja considerada a “capital” da borracha, pois foi na ocasião do *boom* deste produto que a cidade ganhou visibilidade, projetando-se internacionalmente como uma cidade moderna, dotada de sofisticados meios de transporte e comunicação” (DAOU, 2000, p. 33). Segundo Barbara Weinstein, a ideia de Manaus como uma cidade edificada pela borracha não se confunde com Belém, mesmo que esta também muito tenha se beneficiado da exploração da borracha. Isso porque a capital paraense já se encontrava bem urbanizada anteriormente, e estabelecida politicamente como capital da Província do Grão-Pará no período colonial (WEINSTEIN, 1993, p. 220),

²¹⁷ A estrada de ferro no Amazonas constitui uma história não muito prolífica de representações visuais, apesar de ser tema de uma sequência de *No paiz das Amazonas*, de Silvino Santos, como veremos no Capítulo 3, dedicada à Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. O projeto de construção de uma ferrovia que ligasse Manaus à Boa Vista existia desde o final do século XIX, o que não foi efetivado pelos altos custos do projeto. A transposição pela ferrovia das corredeiras do rio Madeira tornou-se uma realidade após muitos anos de planejamento e de dificuldades que geraram uma enorme mortandade de trabalhadores, como bem relata *Trem-fantasma* (2005), de Francisco Foot Hardman.

cidade e região²¹⁸. Ainda mais quando sabemos que o modo fluvial era o único para a capital amazonense e para dela partir rumo ao exterior, permitindo que a elite se inserisse nesse quadro, aburguesando cada vez mais os seus hábitos.

Uma notícia em tom comemorativo, publicada no *Almanach do Amazonas: historico, administrativo, commercial, estatistico e litterario (1895)*, rememora a chegada do primeiro navio a vapor em Manaus, aquilatando o acontecimento do ponto de vista daquela que viria a ser a capital da província:

Há pouco mais de meio século o sibilo do vapor soou nas florestas marginais do Rio-mar.

Foi no ano de 1842, depois da completa extinção da revolta denominada – cabanagem – que o Guapiassú, navio de guerra da armada nacional, sob o comando do 1º tenente José Maria Nogueira, saindo de Belém, penetrou no Amazonas, até a vila da barra do Rio Negro hoje Manaus, capital do vasto e rico Estado do Amazonas, gastando dez dias de subida e cinco de regresso.

A praticagem deste rio, nesse tempo, era completamente desconhecida²¹⁹.

Uma das imagens mais emblemáticas que dialogam com esse contexto é a pintura histórica *Redenção do Amazonas* (1891, 665x365cm, **Figura 29**), encomendada pelo governo do Amazonas ao pintor Aurélio de Figueiredo. A imagem final resulta de uma história tortuosa e até hoje não abordada pela historiografia. No ano de 1888, o artista egresso da Academia Imperial de Belas Artes expõe, na galeria Glace Elegante, localizada na rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, ao lado de seu companheiro de ateliê Décio Villares, um esboço para uma grande pintura histórica “tendo por fim comemorar a abolição do regime escravo no Brasil”. A imprensa da época critica sua abordagem repleta de “frivolidade”, o que foi visto mais como um “gigantesco cromo”²²⁰. Preferiu-se a abordagem de Décio, pois “reconstruiu a Epopeia inteira da raça africana”. O julgamento foi contundente: “Como concepção, o quadro do Sr.

²¹⁸ Uma das práticas sociais associadas a isso foi apreendida por Ana Maria Daou. “Um das formas mais notáveis de objetivação da riqueza pelas elites que viveram a belle époque no Pará e no Amazonas – enriquecidas com o comércio da borracha – se expressava na aquisição de embarcações dos mais diferentes calados. As gaiolas, os vapores e demais embarcações ocupam boa parte da iconografia do período, cujos álbuns exibem as “marinhas” ou as embarcações isoladas – em muitos casos fabricadas na Inglaterra -, ou mesmo a sofisticação interior” - isso aparece no retrato que Silvino faz de Manaus (DAOU, 2000, p. 64).

²¹⁹ SILVA, 1895, p. 215-216.

²²⁰ O cromo pode ser definido enquanto uma técnica, como abreviação de cromolitografia, “estampa obtida por esse processo” e “qualquer processo de impressão a cores com matriz plana, ou litográfica” (PORTA, 1958). Também possui a compreensão mais objetiva, de um “desenho impresso em cores, em geral de pequenas dimensões, que se destina à colagem em álbum ou caderno, geralmente por temas, de modo a constituir série; figurinha” (FARIA, 2008). Agradeço a Rômulo Nascimento na indicação e acesso a essas referências. Acrescento que, no contexto utilizado pelo crítico, apreende-se que o cromo possuía uma fatura popular, enfatizando-se o emprego das cores de modo não naturalista ou exagerado.

Aurélio anula-se em face do brilhante pensamento de Décio Villares”. Em todas as descrições do projeto, bastante noticiado na imprensa carioca, nenhuma menção ao Amazonas²²¹.

Figura 29. Pintura de Aurélio de Figueiredo, intitulada *Redenção do Amazonas* (1891). Acervo: Pinacoteca do Amazonas. Foto gentilmente cedida pela Pinacoteca do Amazonas/SEC. Fotógrafo: Roumen Koynov.

Não se sabe de que forma, mas, em 1891, Aurélio apresentou ao público carioca, no barracão erguido no Largo de S. Francisco de Paula, pelo pintor Victor Meirelles²²², sua pintura histórica, já nomeada por *Redenção do Amazonas*. Ele cobrou ingresso para visitação do público e, segundo a imprensa, obteve certo sucesso. Alguns pintores do período viajavam pelas metrópoles brasileiras, inaugurando exposições com venda de quadros e/ou oferecendo planos de pinturas históricas. Provavelmente, foi assim que o quadro terminou se tornando uma representação do estado. Não localizamos também documentação oficial acerca da negociação entre o artista e o governo, sendo que, em

²²¹ *Revista da família acadêmica*, Rio de Janeiro, 1º jul. 1888. p. 287-288. Todas as citações do parágrafo são dessa fonte.

²²² O barracão do largo de S. Francisco de Paula e o que o movimento em torno dele representou para as artes foi descrito da seguinte maneira por um jornalista: “Um grupo de artistas abandonou, completamente, a carunchosa academia, em busca de novos horizontes, em busca de uma reforma que tem por fim melhorar as péssimas condições em que se acha o templo das Artes da rua do Sacramento. (...) Esse mesmo grupo deixou a Academia e arregimentou-se no barracão armado na praça de S. Francisco de Paula, em frente à rua do Ouvidor, com prejuízo de interesse próprio; luta ainda e continuará a combater as ideias retrogradadas dos velhos professores agarrados aquele osso a que dão, ironicamente, o nome de Academia das Bellas Artes”. *Cidade do Rio*, 14 ago. 1890. O problema também pode ser visto da seguinte maneira: sem as benesses da Academia Imperial, agora Escola Nacional, tiveram esses artistas de procurar outras formas de sobrevivência.

outros casos, a compra de pinturas era discutida por comissões e suas avaliações chegavam a ser publicadas no Diário Oficial do Amazonas²²³.

O que importa é que o projeto de Aurélio de Figueiredo, de homenagem à abolição, transformou-se numa ode multicolorida que celebra os ganhos das elites no período de economia pujante - ou, pelo menos, o que se idealizava a respeito disso. Nem os produtos regionais estão bem configurados, como no desenho da *Viagem Filosófica*. O escravo, figura que era para ser o principal homenageado, foi disposto no canto esquerdo do quadro, sombreado, ao lado de uma índia vestida recatadamente. Ele, ao mesmo tempo em que se liberta dos grilhões, é chamado à atenção por ela para a ação que importava, na lógica do quadro. Figuras alegóricas que representam a Agricultura (vestindo verde, a mais distante do templo)²²⁴, a Poesia (alto), a Música, a Arquitetura, a Pintura, a Ciência (velho de barba), a Imprensa (moça e a criança), a Arte Dramática, a Escultura abraça o busto da Liberdade, saúdam a chegada de um caixeiro (o Comércio) e sua arca transbordante de produtos burgueses importados. Uma cena muito bem iluminada e colorida, de fato um “gigantesco cromo”, que remete a uma descrição das preferências burguesas nas metrópoles da região: “[...] mobiliadas com as mais finas peças provenientes da Inglaterra e da França e afestoadas com candelabros de cristal. Seus panos de cama e mesa vinham da Irlanda, e pianos inusitadamente grandes atravancavam os seus salões” (FURNEAUX, 1969, p. 153)²²⁵. No fundo, ao longe²²⁶, dois navios a vapor (sendo um deles mais aparente por estar na posição lateral), que possibilitou a chegada daqueles produtos todos, que alegrarão a pretendida festa amazonense. O fato de a abolição da escravidão no Amazonas ter sido promulgada no mesmo ano do Ceará, ou seja, em 1884, não parece interferir muito no significado do quadro, porque Figueiredo prestou uma homenagem geral ao fim da escravidão

²²³ Como ocorreu com o processo para aquisição uma pintura “representando a República”, do artista cearense José Irineu de Souza. O quadro foi exposto em Manaus, posteriormente oferecido ao governo e adquirido. *Diário oficial*, Amazonas, 26 nov. 1893, p. 66.

²²⁴ Nota-se também que os produtos apresentados, como que em troca, pela Agricultura, são, dispostos no chão, um feixe de cana, abacaxis e algumas espigas de milho, ao que parece, e uma cesta de frutas não amazônicas, como uvas, e, ao que parece, laranjas e pêssegos.

²²⁵ A respeito dos produtos importados, Ana Maria Daou observa que o desembarque de mercadorias tornava-se um evento popular: “Por toda a *belle époque*, os jornais de Belém e Manaus noticiavam com insistência e riqueza de detalhes a chegada, pelo porto de Belém, de novíssimos artigos do exterior. O desembarque animava também o desembarcadouro de Manaus – cujo porto flutuante, com moderna tecnologia inglesa foi inaugurado em 1903” (DAOU, 2000, p. 63).

²²⁶ Como se trata de uma pintura de tamanho monumental, figuras pequenas representadas ficam quase imperceptíveis no tamanho em que puderam ser oferecidas nessa tese.

brasileira, tendo em vista, talvez, sua provável oferta a governantes dos estados diversos.

O sentido que *A redenção do Amazonas* passa a ter, portanto, não teria a ver com a antecipação da abolição, nem tampouco com a abolição geral brasileira, mas, sim, com o presente - e o futuro dos anos seguintes – com relação à ligação de Manaus com as principais metrópoles mundiais e os principais centros urbanos brasileiros. Fato que dali em diante se fez mais frequente por conta do incremento das linhas de navegação a vapor, possibilitada pelo aquecimento econômico de então.

O crítico Gonzaga Duque Estrada, que resenhou a tela, quando foi exposta no Rio de Janeiro, antes de embarcar para Manaus, lamentou a profusão de objetos luxuosos estrangeiros em detrimento de uma atitude mais realista regional. “Ah! Se o artista em lugar de encher a sua tela decorativa de tanta riqueza de estofos, colunas e ânforas, tivesse pintado uma paisagem do Amazonas, a mata virgem daquela região vastíssima!... Talvez tivesse interpretado o assunto” (*Diário de notícias*, RJ, 21 mai. 1890). Apesar de monumental e se comunicar com o ponto de vista governamental, além do fato do pintor ter uma fama considerável e ser um artista de prestígio da capital federal, foi com o auxílio da fotografia que se iniciou o que iremos chamar de propaganda moderna – o que iremos abordar adiante.

Figura 30. Gravura utilizada como frontispício do *Almanach administrativo, histórico e mercantil da província do Amazonas para o anno de 1884*. Publicado pelo presidente da província José Paranaguá. Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Nesse sentido, da simbolização do novo período de prosperidade econômica pela intensificação dos transportes fluviais e do comércio da borracha, é interessante uma gravura que foi utilizada como frontispício do *Almanach administrativo, histórico e mercantil da província do Amazonas para o anno de 1884*, publicado pelo Presidente de Província, José Paranaguá (**Figura 30**). A imagem também parece ilustrar de outra maneira a sua redenção, incorporando o navio a vapor como símbolo de esperança para civilização da província do Amazonas, dado que sua imagem se confunde com o sol ao fundo do horizonte. Ao fundo, dois grandes vapores se alternam com indícios de

habitação nas margens do rio. A casa de taipa que está em primeiro plano, com relação ao ponto de onde vêm as embarcações, é a que se localiza mais distante, talvez mais interiorizada. Na frente dessa construção há uma cena com duas mulheres e uma criança, apenas contando com uma canoa a remo. As duas casas seguintes têm à sua frente uma embarcação maior e a velas. O terceiro ponto visível, ao fundo, talvez possa ser entendido como o mais desenvolvido entre os da localidade, já que possui uma construção com uma alta torre, lembrando uma igreja. A imagem ganha outros contornos quando se considera que, em 1884, foi inaugurada a linha fixa de embarcação, ligando o Rio de Janeiro a Manaus.

Outras ilustrações também comemoram explicitamente, ou não, o fluxo de embarcações comerciais a vapor nos portos de Manaus. É o caso do *Monumento de abertura dos portos do rio Amazonas* (1900), que se remete ao fato ocorrido em 1866. É importante salientar que essa grande escultura de bronze ocupa um local privilegiado, ao centro da praça que se localiza diante do Teatro Amazonas.

Uma das pinturas parietais do salão nobre dessa casa de óperas também se dedica a exibir uma embarcação a vapor. Na análise de Ana Maria Daou, que estudou a decoração desse ambiente do teatro, os pintores italianos contratados pretenderam representar as linhas que garantiam a ligação permanente entre o norte do nosso país e a Europa, como a companhia italiana Ligure Brasileira, que, durante 1896 a 1905, contou com subvenção dos estados do Pará e Amazonas. Além de mercadorias, esses navios traziam sistematicamente companhias de ópera e outros espetáculos para os palcos do Theatro da Paz, em Belém, e para o Teatro Amazonas²²⁷. Mas sobre o conjunto de pinturas do salão nobre desse teatro, a autora avalia algo que será muito importante retermos para analisarmos os filmes de Silvino, com relação ao significado social dos fluxos d'água:

A superfície das águas que permeia a maioria das pinturas é significativa do valor social da água para os diferentes segmentos da sociedade amazônica. São os rios que possibilitam a conexão com o mundo dos grandes negócios, permitindo a interiorização das atividades comerciais e o acesso às particulares riquezas da floresta, tendo sido a abertura dos portos à navegação uma das questões que mobilizaram os interesses da elite por muitos anos. Há nos diferentes painéis o registro da diversidade de transportes fluviais, montarias, cobertas e canoas, pequenas embarcações hegemônicas até a chegada do vapor, símbolo da modernidade dos transportes e da presença das nações civilizadas que ali concorriam com suas frotas. [...]

---

²²⁷ Havia também um plano de imigração que não vingou.

As viagens regulares garantiram ainda o abastecimento das cidades de Manaus e Belém com os produtos anunciados nos jornais: vinhos refinados, salames de Milão, estatuetas, porcelana e mármore em bloco, entre outros materiais que embelezaram as capitais nortistas²²⁸.

O próprio navio a vapor *Re Umberto*, da Ligure Brasileira, que fazia a rota Manaus-Gênova, foi representado em um dos dois painéis que ladeia a pintura principal do Salão Nobre, a cena final da ópera *O Guarani* (DERENJI, 1996, p. 70).

Podemos incluir, nesse quadro, as duas fotografias panorâmicas do importante *Álbum do Amazonas: Manaus - 1901-1902* (1901), impressas em três páginas cada uma, que, além de mostrarem aspectos da cidade, focam com destaque justamente o período em que as embarcações de grandes dimensões passaram a frequentar com regularidade a baía do rio Negro, onde se localizava o porto de Manaus (**Figuras 31 e 32**).

Nos capítulos seguintes, ao analisarmos os filmes de Silvino Santos, ficará claro que a noção de viagem presente nos deslocamentos espaciais por meio de navios a vapor mobiliza a tradição visual aqui comentada – sobretudo naqueles que iremos analisar, *Amazonas, maior rio do mundo* e *No paiz das Amazonas*.

Figuras 31-32. Duas fotografias panorâmicas presentes no *Álbum do Amazonas: Manaus - 1901-1902* (1901), editado pelo fotógrafo Augusto Fidanza. A primeira possui a seguinte legenda: “Panorama geral da cidade”. E a segunda: “Ancoradouro. Rio Negro”. Acervo: Biblioteca Digital do Amazonas.

²²⁸ DAOU, 2007, p. 7.

A propaganda moderna, os meios e as imagens técnicas

Em 1904, um cronista de um jornal publicou sua impressão a respeito de uma série de imagens fotográficas da Photographia Allemã, expostas em grandes ampliações e colocadas à vista do público nos salões desse afamado estabelecimento da capital amazonense. Essas imagens estavam “representando as diversas fases da produção e beneficiamento da borracha, desde a colheita do leite na estrada do seringal até o seu encaixotamento nesta capital”, “tiradas no próprio local do fabrico”. Ele recomendou que a comissão do Amazonas, na *Exposição Universal de Saint Louis* (1904), fizesse a sua aquisição para o evento, pois o trabalho “ilustra ao vivo tudo que se prende ao nosso primeiro gênero de exportação”²²⁹.

Considerando o fato de que o empresário e produtor de imagens George Huebner, um dos sócios da casa, era muito articulado com os poderes governamentais e com a elite²³⁰, devemos pensar que a sugestão do jornalista não foi mera coincidência. Ele entendia o que aquele momento demandava em termos de imagens, seja em sua temática e formas cada vez mais imbrincadas com o universo daquele trabalho de extração – “ilustra ao vivo tudo o que se prende ao nosso primeiro gênero de exportação” -, atrelando-se à representação dos produtos naturais da região. Certo parece ser considerar que esta sequência fotográfica, tão caprichosamente “enquadradas em ricas molduras de madeira da terra”, tematizando um tema caro à história e ao progresso econômico em pleno auge de seu ciclo, já fosse produzido para um evento tão significativo, como sugerido pelo cronista, mesmo sem sabermos a razão de produção daquelas imagens.

A série fotográfica não foi adquirida pela comissão de representação do Amazonas na *Exposição Universal de Saint Louis*²³¹. Porém, Huebner não desperdiçou seu tempo e recursos: foi premiado, por suas oito imagens do processo de extração e beneficiamento

---

²²⁹ Segue o texto completo: “Tivemos ontem ensejo de ver na Photographia Allemã, de propriedade dos srs. George Huebner & Amaral, alguns quadros de 110 centímetros sobre 86, representando as diversas fazes da produção e beneficiamento da borracha, desde a colheita do leite na estrada do seringal até o seu encaixotamento nesta capital. São quadros referidos, nítidas ampliações de fotografias tiradas no próprio local do fabrico, achando-se enquadradas em ricas molduras de madeira da terra. Parece-nos que a comissão do Amazonas no certame de S. Luiz deve com todo sacrifício, fazer aquisição de tal trabalho, que ilustra ao vivo tudo que se prende ao nosso primeiro gênero de exportação”. *Jornal do Commercio*, Manaus, 17 abr. 1904, p. 2.

²³⁰ Cf. SHOEPF (2005) e VALENTIN (2012).

²³¹ Conforme o *Catalogo dos produtos enviados pelo estado do Amazonas à Exposição Universal de S. Luiz (1904)*, organizado por Bernardo D’Azevedo da Silva Ramos e Manoel Francisco da Cunha Junior.

do látex, em um evento de produtos, promovido pela Associação Comercial do Amazonas (ACA)²³². Ocasão em que recebeu a medalha das mãos do novo presidente da associação, Joaquim Gonçalves de Araújo²³³ - justamente o proprietário da firma J. G. Araújo, produtora de *No paiz das Amazonas*.

Além disso, o fotógrafo reaproveitou estas imagens, em outra mídia popular da época, estampando-as em uma emblemática série de cartões-postais sob o título de *A Borracha no Amazonas* (**Figuras 33-40**). Assim, pudemos conhecer as imagens que foram apresentadas naquela ocasião e aparentaram ser tão significativas para o jornalista do *Jornal do Commercio* em 1904. E tais imagens contaram com uma ampla circulação local, nacional e internacionalmente.

²³² Trata-se de uma instituição inaugurada em 1871. Segundo Ana Maria Daou, “A Associação Comercial do Amazonas ganhava destaque como notável instituição de elite, não só congregando brasileiros e estrangeiros em torno dos interesses comuns relativos à exportação e à importação, mas também promovendo tertúlias e saraus.” (DAOU, 2000, p. 42)

²³³ Cf. *Jornal do Commercio*, Manaus, 15 mar. 1911; *Jornal do Commercio*, Manaus, 19 mar. 1911. *Correio do Norte*, Manaus, 21 mar. 1911. Tratou-se do Congresso Nacional Comercial, Industrial e Agrícola realizado em fevereiro de 1911 em Manaus.

Figuras 33-40. Série denominada *A Borracha no Amazonas*, editada pela Photographia Allemã, em que tem-se oito imagens fotográficas numeradas e datadas de 1904-05, tematizando *A Seringueira* (nº1), *Seringueiro cortando* (nº2), *Fazendo os cortes por meio do moitá* (nº3), *Voltando da estrada* (nº4), *O defumadouro* (nº5 e 6) e *Beneficiamento* (nº7 e 8).

A serialização fotográfica do processo de obtenção do látex da forma como foi realizada por Huebner, esse moderno produtor de imagens vinculado à elite amazonense (inclusive J. G. Araújo) e seus interesses, certamente é um trabalho que temos que ter no horizonte ao analisarmos a fatura do que Silvino Santos empreendeu nos dois filmes de nosso *corpus*. Se o cineasta também registrou o mesmo processo, dentre outros, podemos também afirmar que o caminho inverso é verdadeiro, ou seja, que Huebner teve em seu horizonte a serialização particular do cinema, já que incursionou diretamente no ramo cinematográfico, em pelo menos uma ocasião, como atestam as vistas animadas exibidas nos cinemas de Manaus²³⁴.

Ao deslocar suas fotografias dos salões de uma casa de fotografias *chic*, tal como era a Photographia Allemã, e também não limitá-las ao seu desejo de ver suas imagens na exposição estrangeira, Huebner indicou o potencial daquelas imagens como espetáculo consumido por um circuito mais amplo, tal como era o do comércio dos postais. Ou seja, ele contribuiu para o adensamento do repertório visual local/regional horizonte o qual Silvino teve como referência. É importante atentar para o fato de Huebner ter experimentado e sugerido o efeito daquelas imagens em um imaginário mais amplo e popular.

As representações do seringueiro produzidas anteriormente aos cartões postais de Huebner estavam em muitos objetos. Quase todos eles pouco acessíveis, no interior de livros de importância para os leitores eruditos, alguns deles com conexão direta com os interesses da elite local. Por exemplo, o trabalhador que extraia o látex foi representado em uma imagem de fatura romântica feita pelo engenheiro/desenhista Franz Keller-Leuzinger, no livro em alemão *Von Amazonas und Madeira* (1878) – não publicado em português. Assim também como consta em um detalhe de uma das pranchas litográficas coloridas do monumental (de grandes dimensões e luxo gráfico) livro de botânica em dois volumes, *Sertum Palmarum Brasiliensium* (1903), do desenhista/botânico Barbosa

---

²³⁴ Diversões. *Jornal do Commercio*, Manaus, 03 mai. 1912. p. 2. Ao fim da nota sobre a programação do Cinema Rio Branco: “As entradas e saídas das sessões serão apanhadas vistas cinematográficas pelos srs. Hubner & Amaral”. E ainda: Diversões. *Jornal do Commercio*, Manaus, 08 mai. 1912. p. 2. Na nota sobre a programação do Cinema Rio Branco: “Neste recomendável centro cinematográfico, serão exibidas hoje as seguintes fitas: (...) e a que no domingo ultimo foi tirada pelos srs. Huebner & Amaral”. Essa prática de filmar as saídas das sessões de cinema para exibi-las no mesmo, oferecendo assim, ao público uma atração de auto reconhecimento era praxe no cinema brasileiro de então (MORETTIN, 2016).

Rodrigues (**Figuras 41 e 42**). Por aí compreendemos o grau de dificuldade de acesso a essas imagens.

Figuras 41 e 42. Representações do seringueiro *avant* Huebner. À esquerda, a gravura do livro de Franz Keller-Leuzinger *Von Amazonas und Madeira* (1878) e à direita, a litografia do livro de Barbosa Rodrigues *Sertum Palmarum Brasiliensium* (1903).

A necessidade da elite comercial e governamental local de se comunicar com públicos amplos e distanciados gerou a demanda por imagens mais diretas, próprias e apropriadas para circularem de outra forma. Concordamos com Daou quanto à relação levantada entre a borracha, o tipo de indústria que a demandava, oriunda das nações mais potentes economicamente, e a necessidade nascente de uma auto representação amazonense que dialogasse com esse mercado especializado.

A borracha foi, sem dúvida, um material do progresso, participando da produção dos mais modernos bens industriais, expressivos dos avanços da técnica e do domínio da natureza pelo homem. Foi também o veículo do progresso material das elites amazônicas, proporcionando-lhes uma inserção particular na dinâmica das trocas materiais e simbólicas (DAOU, 2000, p.21)

Nesse contexto, tiveram início as primeiras experiências com a propaganda moderna no Amazonas, mas, paradoxalmente, ainda em uma mídia “antiquada”, o livro. Sob a pena do cosmopolita Frederico José de Santa Anna Nery, temos o prototípico *Le pays des Amazones, l’ Eldorado, les terres cautchouc* (1885, 1889, 1900 e 1901), financiado pela Assembleia Legislativa do Amazonas, trazendo, portanto, o ponto de vista da elite. A obra apresenta claramente seus objetivos e argumenta em favor da imigração e dos investimentos com capitais estrangeiros, apresentando um extenso texto verbal que não foge de uma erudição típica da época. Se não foi uma mensagem apropriada para o público proletário europeu, considerando-se mesmo entre esse a grande parcela de analfabeto, ao menos atendeu a outro público, mais elitizado, ao ser divulgado em feiras e exposições nacionais e internacionais onde foi levado oficialmente por comitivas do Amazonas. Ao longo das sucessivas reedições, foi sendo traduzido para o francês, inglês e italiano, valorizando sempre as ilustrações, a cada diferente edição renovadas.

Se na primeira edição não foi incluída uma boa representação do seringueiro, na segunda, de 1889, já se esboçou o roteiro que se consolidou na representação dessa indústria extrativista. Nela encontramos a moradia, as vestimentas, a fisionomia, os objetos e o contexto de trabalho (em uma disposição, visualizada especificamente na **Figura 44**, eminentemente expositiva, utilizando-se parede e uma mesa, diga-se de passagem), além de algumas ações para a retirada do látex do tronco da árvore.

Figuras 43-48. Fotografias presentes na segunda edição da edição em inglês *The land of the Amazons* (1901 [1885]) do livro de Santa-Anna Nery que narrativizam o trabalho do seringueiro, exibindo sua residência, seus utensílios, roupas e momentos diversos da jornada de trabalho na mata. Os autores das imagens não são mencionados na publicação. Acervo: Archive.org.

As imagens fotográficas do repertório, relacionadas claramente com as instituições comerciais amazonenses, com seus protocolos e práticas de exposição, assim como o que veremos nos filmes de Silvino Santos, cumprem uma função já diferente das encontradas nos livros dos viajantes do século XIX. Nessas imagens, valorizavam-se os produtos amazônicos, as técnicas nativas, as espécies animais e vegetais como *descobertas* ou *revelação* ao mundo científico, pelos escritores/cientistas viajantes geralmente estrangeiros, em tom de conquista colonial.

Nas fotografias e nos filmes, percebemos esses produtos extraídos da natureza, esmiuçados em sua composição, modo de preparo e destinação para que se reforce didaticamente o seu valor comercial já consolidado. O tom, ainda marcado pelo pretenso conhecimento científico, como veremos nos letreiros de *No paiz das Amazonas*, tem como objetivo principal a sua popularização, mostrando a sua inserção no mercado, seja nacional ou internacional²³⁵. De certa maneira, o objetivo que reconhecemos é o da vulgarização de um conteúdo já exaustivamente trabalhado no campo das representações, mas talvez não considerado conhecido o suficiente pela sociedade da época²³⁶. Sabemos o quanto a divulgação pela fotografia e pelo cinema certamente contribuíam para que a popularização atingisse outro nível.

Sendo *Les Pays des Amazones* esse discurso emblemático da propaganda moderna, não surpreende que o filme que mais o mimetizou tenha o mesmo título *No paiz das Amazonas*. O *modo de exhibir* que esses tipos de produções buscam para se expressarem é o da “vulgarização” de um conteúdo, complementando-se.

No último capítulo, Santa-Anna Nery sugere a importância da criação de um museu amazônico diferenciado para divulgação da região na Europa, já que os modos mais tradicionais de comunicação não se faziam mais adequados, segundo ele. Não um

---

²³⁵ Como exemplos, na sequência A Castanha de *No paiz das Amazonas*, os intertítulos observam: “Em Manaus, a castanha uma vez vendida, é baldeada para as alvarengas do comprador [...] Os embarques para os centros consumidores mais importantes, América do Norte e Inglaterra, carregam grandes vapores”. Na sequência As Pescas, “Semelhante ao bacalhau, o pirarucu é um bom alimento, muito procurado pela população de toda a Planície Amazônica. No estado do Amazonas ainda existe em abundante quantidade” (NO PAIZ, 1921).

²³⁶ A este respeito Santa-Anna Nery pronuncia-se em 1885: “Apesar das sociedades de Geografia que se multiplicam; apesar de numerosos relatórios de viajantes que exploram o mundo; apesar de todos os progressos realizados por uma certa literatura, muito instrutiva, aliás, que se propõe vulgarizar, por todos os meios, as maravilhas e as curiosidades sem número contidas em nosso globo; apesar de coleções etnológicas propagadas por toda parte graças aos processos fotográficos; apesar das frequentes exposições onde figuram exemplos variados e pitorescos das principais raças de homens, falta ainda muito para que se chegue, na Europa, a um conhecimento verdadeiro e a noções precisas no que toca os diferentes povos que vivem nas quatro partes do mundo” (NERY, 1979, p.109).

museu que fosse genérico, estático e convencional, mas, sim, moderno, móvel, “não muito custoso”, diversificado, “grandioso e original” e que “faria em dois anos mais de dez anos de propaganda escrita e falada” – atividades na prática experimentadas pelo autor em seus trabalhos de escritor e palestrante na Europa²³⁷:

O Amazonas ainda não foi vulgarizado. A imprensa cotidiana, a única que produz efeito sobre as massas, ainda não lhe fez uma publicidade à altura. (...) **As lições objetivas estão na moda. Elas induzem pelos olhos, sempre prontos a se deixar seduzir.** Porque não tentaríamos esse meio fácil, que responde às preocupações do dia? Porque não faríamos vir o Amazonas para a Europa? (...)

Um museu Amazonense na Europa, seria para os **apreciadores de novidades, uma atração sem precedentes; para os cientistas, um assunto de estudo interessante e fácil; para os letrados e os artistas, um festival de pitoresco; para os industriais e negociantes, uma emulação e um documento;** para os economistas, um ponto de comparação e de apoio; para todos, um estímulo à emigração fecunda²³⁸.

A descrição desse “museu”, que mais se assemelha ao que o cinema viria a se tornar, em virtude de sua circulação, de atingir grandes públicos, de popularização, sendo uma “lição objetiva”, certamente estava no horizonte dos financiadores de Silvino Santos a partir da década de 1920, como discorreremos a seguir.

Na segunda edição de seu livro, Nery acresceu uma lista das 16 principais casas de exportação estabelecidas em Manaus que lidavam com o comércio de borracha no ano de 1896. Vemos em décima quarta posição a Aranja [sic] Rozas e Cia.²³⁹, segundo nome adotado pela firma de J. G. de Araújo. Apesar do encolhimento da economia da borracha, acirrada por volta de 1915, de 1896 até 1920 os negócios dessa firma crescem exponencialmente a ponto de estabelecerem um “império comercial” com uma grande diversidade de ramificações comerciais e produtos explorados (muitos vistos no filme). Dentre as ramificações, temos o próprio cinema, já que os filmes produzidos, equipamentos e outros materiais fotográficos eram vendidos nas lojas dos Araújo.

²³⁷ Ver a tese de João Paulo Jeannine Andrade Carneiro, *O último propagandista do império: o ‘barão’ de Santa-Anna Nery (1848-1901) e a divulgação do Brasil na Europa* (2014).

²³⁸ NERY, 1979, p. 247, grifos nossos.

²³⁹ No documento consta Aranja [sic] Rozas & Cia. Conforme MELLO (2010), trata-se da empresa de J. G. Araújo. Quando Nery menciona as linhas de embarcações a vapor que prestavam serviço de transporte cita novamente esta empresa com a grafia correta, ao se referir à linha Manaus-rio Juruá (NERY, 1899, p. 252).

Nesse contexto de construção e de sedimentação de um discurso oficial sobre o Amazonas, vimos que a fotografia cumpriu um papel preponderante. Ela flexionou, contribui e fortaleceu a tradição dos discursos visuais. Ao final do século XIX, a técnica fotográfica, para o produtor de imagens, atingiu um grau de praticidade que demandou cada vez menos especialização para seu exercício, espraçando e estimulando seu uso. Houve um barateamento de seus custos e essa imagem se tornou cada vez mais acessível (ROUILLÉ, 2009).

Esse quadro respondeu, em parte, à maior adesão dos governos ao emprego da fotografia em detrimento da pintura em grandes obras monumentais – tal como antes fora a voga das pinturas históricas, a exemplo de *Redenção do Amazonas*. Assim, a fotografia se consolidou como produto e índice da modernidade, tal como vimos na consideração do comerciante-literato João Affonso. A percepção da necessidade de uma propaganda moderna ocasionada pela voga dos volumes ilustrados por fotografias – fugindo dos perigos, entre aspas, dos “desenhos de fantasia” à la Edouard Riou, marcou o final do século XIX. Dessa maneira, não surpreende que, quanto mais profundamente pesquisemos a genealogia dos planos dos filmes de Silvino, ele mesmo participante desse processo, mais nos deparamos com casos em que o modelo se encontrava no repertório fotográfico oficial, comprometido tanto com a exibição dos novos bens construídos na capital amazonense, quanto com os modos de representar a natureza da região com finalidades comerciais, sobretudo.

*

Dedicaremos as últimas páginas desse capítulo para tratar do caso da relação direta dos painéis parietais do *foyer* do Teatro Amazonas com a imagem técnica - mais precisamente, com a fotografia. Uma ocasião que, para nós, sedimenta a importância da compreensão da circulação entre objetos visuais, aspecto com que Silvino se relacionou e contribuiu para potencializar em seus dois filmes que iremos analisar nos próximos capítulos.

Em nosso processo de estudo de fontes visuais sobre o período pré-Silvino, localizamos uma reveladora intertextualidade que até então passou ao largo dos analistas do Teatro Amazonas. Os artistas italianos comissionados pelo governo estadual para elaboração dos painéis parietais do Teatro Amazonas tomaram como modelos, em grande medida, imagens fotográficas do repertório de George Huebner,

oriundas de um álbum específico denominado *Vistas de Manaós* (c.1890)²⁴⁰. O fato é comprovado tanto no caso de *A ponte* (**Figuras 49**), como no caso de *As garças*. No entanto, iremos nos deter no primeiro deles.

Figuras 49 e 50. No alto, painel parietal do Salão Nobre (c.1900), *Passeio na ponte*, que flagrantemente teve a fotografia de George Huebner (detalhe), do álbum *Vistas de Manaos* (c.1890), como modelo. Acervo (dir.): Instituto Moreira Salles.

No tipo de intertextualidade promovida, notamos a manutenção de grande parte dos elementos constitutivos da foto²⁴¹, mas há certas subtrações e acréscimos que importa serem destacadas. Retirou-se da vista as cinco crianças mal ajambradas que se divertem correndo em direção ao Igarapé de Manaus. Colou-se no lugar do quinteto uma frondosa planta rasteira – possivelmente da família das aráceas, de predominância

²⁴⁰ Pertencente ao acervo do Instituto Moreira Salles, instituição que datou o volume.

²⁴¹ O enquadramento idêntico foi trabalhado por nós para enfatizar a relação dessas duas imagens. O que pode ser conferida no original na **Figura 51**, no caso da fotografia.

nas regiões tropicais e de usos ornamentais e medicinais²⁴². O reenquadramento da vista e a inversão de seu sentido, de uma imagem horizontal para vertical, acentuou em grande medida a monumentalidade da árvore mais alta - uma espécie não identificada (castanheira, pequiá ou mesmo a simbólica seringueira), mas certamente uma daquelas de grande porte pelas quais as florestas amazônicas foram afamadas nas imagens dos naturalistas e pela iconografia oficial local, como podemos ver na litografia de Martius e no brasão/tela de Centofonti (**Figuras 4 e 7**, respectivamente).

Ao mesmo tempo em que o procedimento deu mais visibilidade à Ponte Romana I²⁴³, ao fundo – muito distinto da fotografia original, completa, de Huebner (**Figura 51**) em que a ponte é quase um elemento subsumido ao fundo, cujos destaques são a prosaica ribanceira que impulsiona os meninos em sua brincadeira, as cercas e a grande árvore que delimitam esse bucólico espaço. Fato é que, na pintura, a ponte, essa sólida construção em alvenaria que havia sido inaugurada em 1895²⁴⁴, tomou a cena para si como segundo tema (ou primeiro, como queiram). Tanto é verdade que a obra passou a ser vulgarmente conhecida por *A ponte* ou mesmo por *Passeio na ponte*, em detrimento das flagrantes espécimes em primeiro plano, as aráceas e a árvore.

Figura 51. No alto a fotografia de George Huebner (por inteiro), do *Álbum Vistas de Manaós* (c.1890). Acervo (foto): Instituto Moreira Salles.

Se atentarmos para o segundo dos nomes do painel pintado, ele nos chama atenção para um elemento central agregado à imagem: o grupo que passeia nessa ponte

²⁴² Agradeço a Márcio Miranda pelas identificações botânicas.

²⁴³ A rua Municipal (atual avenida Sete de Setembro) possuía duas pontes Romanas, a I que transpunha o Igarapé de Manaus, e a II, no Igarapé Bittencourt (MESQUITA, 2006).

²⁴⁴ MESQUITA (2006).

(que não existia na foto). São cerca de quinze elegantes figuras masculinas e femininas, com sombrinhas e seus vestidos coloridos. A narrativa do pintor quer indicar que vieram pela distintiva rua Municipal – “que se estende desde a Praça da República, calçada a paralelepípedos de granito, ladeada de árvores, um verdadeiro ‘boulevard’”²⁴⁵. Eles desceram de seus carros e montarias particulares (e não de *bonds*), que se encontram estacionados na ponte logo atrás deles, e estão agora recostados no gradil, avistando e admirando a vista privilegiada proporcionada por esse mirante em que a ponte se transformou, bem mais do que usá-la trivialmente como um simples lugar de passagem. Pela disposição, fitam a monumental árvore e o Igarapé de Manaus. Mas o interesse de seus olhares também poderia bem abarcar uma infinidade de elementos que dispunham para visionamento, até mesmo o pitoresco de “barracas toscas”, distanciadas, tal como dá a ver uma descrição de um álbum manauense do período:

Do alto das pontes, algumas monumentais, que transpõem os igarapés, o cenário é especialmente belo! A orografia mais pronunciada das encostas põe a descoberto sucessivos planos, e pequenos ‘*chalets*’, barracas toscas, simples telheiros se avistam ao longe, de relance, meio ocultos nos maciços de bananeiras e de outras árvores frutíferas, até aos confins do horizonte que a limpidez do luar faz não ter limites²⁴⁶.

Dessa maneira, a imagem idealizada pelo pintor nos fala dessa pretensa aproximação da natureza (à distância nesse caso, na segurança da ponte e da rua calçada de granito), mantendo-se todo o decoro. É um posto de comando, de onde se avista panoramicamente a cidade, tal como se podia promover nas próprias varandas do teatro – “d’onde se domina com a vista um belo trecho da cidade, dada a situação elevada em que se encontra o teatro”²⁴⁷.

O que nos parece ser distinto do hábito que T. J. Clark comentou no capítulo *Os arredores de Paris*, do livro *A pintura da vida moderna* (2004). Ele menciona que a alta burguesia já estava bem adaptada à visita no campo distante da cidade, mas que a prática se espalhou, a partir de 1860, para a pequena burguesia e mesmo entre o proletariado. Mas os locais visitados eram os acessíveis pela malha ferroviária: Argenteuil, principalmente, mas também Asnières, Chatou, Bougival e Bois-Colombes – onde havia fábricas e toda uma rede de serviços para atender aos visitantes, de restaurantes a café-concertos. Locais onde se vivenciava a “aspiração ao prazer, o grau

²⁴⁵ Texto introdutório do *Álbum do Amazonas: Manaus - 1901-1902* (1901), editado pelo fotógrafo Augusto Fidanza.

²⁴⁶ *ÁLBUM*, 1902, p. 71-72.

²⁴⁷ *ÁLBUM*, 1902, p. 71-72.

em que afirmavam um direito à solidão, à natureza, à espontaneidade” (CLARK, 2014, p. 220).

O tom da visitação à ponte manauense é bem outro por conta da rígida postura do grupo e distanciamento do natural em si. Nesse sentido, vale mencionar que a descrição dos arrabaldes do bairro manauense de Flores e os *bonds* parecem equivaler a essa dinâmica parisiense, possivelmente prática adorada pela mesma classe menos aquinhoada.

Os [*bonds*] do ponto terminal de Flores, o mais distante da cidade, estão no primeiro d'estes casos. É Flores um local pitoresco onde há magnifico banho de igarapé e '*restaurants*', frutos da região á venda, em abundancia, caça morta, etc. Frequentadíssimo, principalmente aos domingos, é-o, em geral, todas as manhãs, pois muita gente lá vae tomar banho e almoçar. Desce a noite e raro é o carro que passa vazio, leve o destino que levar, pois que em passeio apenas os tomam a maior parte das pessoas, e a fim de respirarem a plenos pulmões o ar oxigenado dos campos e da floresta que eles atravessam numa velocidade por vezes estonteadora²⁴⁸.

E, assim como as vistas naturais idealizadas²⁴⁹ dessas pinturas do teatro, o urbanismo desse período em Manaus já havia se ligado à voga da arte dos jardins de variadas tipologias (ingleses e franceses²⁵⁰). São espaços de sociabilidade formalizadas, quase tão formalizadas quanto o salão em que a vista pintada poderia ser apreciada no teatro. Essas pinturas e os jardins aprofundam a demonstração da idealização com relação à natureza vivenciada por parte daquela sociedade, vontade de domesticá-la que

²⁴⁸ AMAZONAS, 1901-1902, p. 70.

²⁴⁹ Estava bem mais ligado com aquilo que Arnold Hauser escreveu sobre pintores de diferentes estilos que faziam sucesso, inclusive como decoradores, como foi o caso de Baudry (Ópera de Paris). “A maioria das pessoas que encomendavam ou criticavam quadros estavam conectadas com a arte acadêmica. Gostavam e promoviam o idealismo acadêmico de Ingres e sua escola, a pintura anedótica romântica de Decamps e Meissonier, a elegante arte retratista de Winterhalter e Dubufe, a pintura narrativa pseudobarroca de Couture e Boulanger, as decorações mitológicas de Bouguereau e Baudry, ou seja, a forma em grande escala, resplandece e vazia em todas suas variedades” (HAUSER, 1998).

²⁵⁰ A descrição que se fez do jardim do entorno da Catedral é indicativa da estética livre e pitoresca empregada por Augusto Maria Francisco Glaziou no Passeio Público do Rio de Janeiro (1860) e no campo de Santana (1880). “Foram franqueados ao publico os jardins da Matriz no dia 8 de outubro do ano 1901, em solenização da data do aniversario natalício do governador do Estado Dr. Silvério Nery, meio irmão de Santa-Anna Nery, causando desde logo a disposição deles a melhor impressão. É que, habilmente aproveitada a sua topografia especial, a própria irregularidade do terreno, que descai num pendor suave, facilitou uma serie de pequeninas obras d'arte, tais como túneis de passagem, pitorescas pontes, lagos com bifurcações d'agua, etc., que, ao mesmo tempo que produzem belo efeito, imprimem ao todo uma nota típica, característica. Todas estas pontes e até os bancos, caramanchões, etc., que ornamentam os jardins são executados em ferro ou modelados em cimento, simulando troncos toscos de arvores que a vegetação, 'breve revestindo, ainda mais faz parecerem naturais'” (AMAZONAS, 1901-1902). Mário Barata abordou a relação da apreciação das paisagens desdobrando-se na arte dos jardins. “Na arte dos jardins, na segunda metade do século, ocorria um desdobramento epigonal do movimento romântico, no Ocidente. Sobrevivia assim o gosto das vegetações pitoresca e da efusão lírica do ser humano na beleza e na força de uma condensação de paisagem 'ao vivo', já em conflito com a urbanização da época ou compensando o surto inumano das grandes cidades” (BARATA, 1983, p. 417).

a pintura e a fotografia indicam. Tendemos a concordar com a observação de Jussara Derenji, que indicou o pronunciamento da voz das elites no discurso dessas obras. Para ela,

A escolha de profissionais europeus, com destaque para os italianos, e a delicada relação construída com o uso de materiais locais e os tecnicamente inovadores, trazidos predominantemente da França, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, evidencia um duplo jogo: a aceitação dos padrões europeus como índices da civilização pretendida e o progressivo e sutil desejo de afirmação regional. É nesta visão que se enquadram a pintura do forro do Teatro da Paz, onde artistas italianos: De Angelis e Capranesi, mostram a entrada triunfal do deus Apolo na Amazônia inspirados na ópera *Idália*, do autor nortista Henrique Gurjão, ou nas pinturas do salão Nobre do Teatro Amazonas para cuja temática o governo do Estado o Amazonas exigiu cenas retratando a flora e a fauna regionais, academicamente executadas pelos mesmos artistas (DERENJI, 1996, p. 79-80).

Essas pinturas, auxiliadas pelos pressupostos de verossimilhança que a fotografia de Huebner, garantiram para a decoração do edifício mais esmerado da cidade, verdadeiro “palácio da cidade” (DAOU, 2016), a ligação com o espírito cientista da época²⁵¹. Se todas as pinturas fossem mitológicas/alegóricas, tal como o *plafond*, o conjunto pictórico do *foyer* não teria essa modernidade da “representação minuciosamente fiel da natureza” (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 15) e não seria aprovada pela ótica da elite local - que, lembremos, não nutria bons sentimentos pelo “desenho de fantasia” de Riou. As fabulações românticas foram liberadas naquele ambiente apenas no principal painel do salão, *Peri e Ceci*, moldura da ópera de Carlos Gomes que havia morrido em Belém em 1896. Como diz Champigneulle, na “origem deste acordo entre sociedade e pintores que a serviam havia evidentemente uma ânsia de uma cultura geral” (1976, p. 15).

Por outro lado, vale considerar que a fidelidade é pretendida, desejada, para conferir a representação, a ideia do ‘isto foi’. Mas da mesma forma, mesmo que tomando como ponto de partida uma fotografia para a produção e uma pintura realística, podemos considera-la idealizada, já que segmentou um aspecto edificante do espaço urbano e da relação com sua elite.

Esse autorretrato conservador (*Passeio na ponte*), aliado à pretendida verossimilhança da vista alcançada pelo uso de um modelo fotográfico, tanto quanto o ecletismo, a modernidade e luxo do teatro em que estavam inseridas essas pinturas,

---

²⁵¹ Realismo ou Naturalismo, com “aspecto cientificista”, que Mário Barata diz não ter encontrado eco entre pintores no Brasil (BARATA, 1983).

assim como toda a rede de transporte, foi fruto de uma complexa construção que envolveu desde a vinda dos pintores e seus auxiliares até a viagem de telas que foram pintadas no estúdio romano de De Angelis-Capranesi (VALLADARES, 1974). Rede de transportes modernos que, por sua vez, também figurou em outro dos painéis do teatro (*O vapor*), assim como foi tematizado pelo alegórico *Redenção do Amazonas*. Tudo isso estava perfeitamente amalgamado na cartilha dos índices de modernidade para que aquela sociedade disfarçasse seu papel neocolonial no “concerto das nações” e se travestisse de europeia por um breve momento (1880-1910).

Tentativa que o comerciante-literato João Affonso, um dos idealizadores do álbum *O Amazonas Illustrado*, como vimos, mostrou que se fazia quase em vão. Dentre os agentes que se envolveram com a elaboração desses discursos, foi ele quem de forma mais clara e apropriada discorreu sobre os itens que deveriam compor a modernidade a ser representada. Indicou o quanto Manaus almejava alcançar o patamar “civilizacional” da vizinha Belém por meio das obras urbanísticas e tantos outros índices de modernidade²⁵², o que, por sua vez, em tese, garantiria à capital amazonense a tão almejada e sentida proximidade com a Europa.

Não apenas para Silvino Santos, que fotografou e filmou o teatro e tomou um dos painéis do *foyer* como modelo para uma pintura tardia, mas para toda uma geração de artistas e para as elites das primeiras décadas do século XX, o impacto estético do teatro monumental moderno²⁵³ deve ser considerado no empreendimento da propaganda moderna. É nessa perspectiva, a da propagação de um discurso sob o ponto de vista local que estava sendo efetivado desde o livro *Le pays des Amazones* (1885), as brochuras e álbuns fotográficos, que analisaremos os filmes nos próximos capítulos da tese.

---

²⁵² Reflexão também feita por DAOU (2014) e DERENJI (1996).

²⁵³ A modernidade do Teatro Amazonas é perceptível na análise comparativa feita por Jussara Derenji com o Teatro da Paz: “Constantemente cotejado com o Teatro da Paz, o teatro de Manaus apresenta radicais diferenças em relação ao de Belém, diferenças que vão sendo elaboradas durante a longa execução das obras. Ainda que seja pretendida uma certa vinculação ao classicismo e a decoração seja entregue a artistas acadêmicos, o Teatro Amazonas é essencialmente eclético. Construído com poucos anos de diferença do de Belém, o Teatro Amazonas se destaca por sua modernidade perceptível na introdução de estruturas metálicas, especialmente a da cúpula, ousadia técnica e fantasia cromática com suas escamas de cores vivas. Enquanto o da Paz procura vinculações clássicas e recebe, em 1905, decoração eclética, o Teatro Amazonas já surge com elementos *art-nouveau*, em detalhes e decorações fitomórficas importadas da França” (1996, p. 58-63)

Capítulo 2. Amazonas, maior rio do mundo: uma *Grand Tour* na decadência da borracha

No primeiro capítulo identificamos duas linhas de força na tradição dos discursos relativos à representação da região amazônica veiculados à elite governamental/comercial amazonense: a exaltação/monumentalização da natureza e a recorrente apresentação de produtos naturais. Buscamos compreender essas tradições ao estudar uma constelação de produções visuais e seus contextos histórico-culturais a fim de possamos inserir os filmes de nosso corpus nesse quadro. Ambas tiveram como fulcro o contexto neocolonial internacional, que, como vimos, ligou-se ao lugar que o Brasil ocupou no comércio mundial, sobretudo, como fornecedor de matérias-primas.

As emblemáticas produções imagéticas que destacamos e estudamos se utilizaram de meios diversos, tais como textos verbais, gravuras, pinturas históricas, pinturas decorativas, pinturas cenográficas, fotografias (cujas circulações se deram, no geral, por meio de álbuns, cartões postais e revistas ilustradas). O estudo de cada um desses objetos sinalizou matizes com relação às duas tradições discursivas sobre a região amazônica. Ao situarmos a produção e circulação desses itens, adentramos na questão da propaganda moderna efetivada pelos grupos da elite governamental e econômica no Amazonas, demandadas a partir da década de 1880, em que, por um lado, buscou atrair a valorizada mão-de-obra estrangeira para a região, bem como atrair investidores. Consideradas também a chave da construção de uma identidade dessas elites que, pouco a pouco, passaram a se perceber por meio dessas imagens e noções, incorporando alguns símbolos da natureza e produtos enquanto imagens oficiais, espalhando seus sentidos e diversificando seus usos.

No período correspondente ao auge da economia da borracha as representações oficiais governamentais ou comerciais abordaram a economia da monocultura da borracha, centralizando imagens ligadas a esse produto. Indicamos que quanto a essa goma elástica, preponderou a noção de monocultura, havendo, por outro lado, a defesa de alguns setores sobre a necessidade de diversificar a propaganda do Estado, valorizando-se também, tais como o cacau, a cana-de-açúcar, entre outros²⁵⁴. A

---

²⁵⁴ Na Província do Pará, por exemplo, o cacau vigorou como principal produto de exportação até o ano de 1870. No ano seguinte, o presidente da província destacou o fato de que o posto de principal produto

revalorização desses produtos, assim como de outros, como as madeiras e a pecuária, estarão em plena voga no período dos filmes estudados, marcando os subtemas.

Em 1918, quando se iniciam as filmagens de *Amazonas, maior rio do mundo* (1920), o quadro econômico é bem outro, com o declínio da indústria da borracha. E nesse contexto que iremos mergulhar, a fim de reconstituir e analisar o filme desaparecido (*Amazonas...*), primeiro longa-metragem de Silvino Santos.

Amazonas... foi considerado perdido pelo próprio realizador pouco tempo depois de sua finalização, por volta de junho de 1920 – condição esta que a historiografia do cinema considera até os dias de hoje, pois não foi localizado. Por essa razão se trata de um título muito pouco estudado na historiografia. Na falta do filme em si, a nos servir como documento estável para elaboração de uma análise fílmica tradicional, iremos acessar e estudar a narrativa de *Amazonas, maior rio do mundo* valendo-nos de um conjunto de documentos hemerográficos inéditos que, além de nos fornecer indícios valorosos sobre a sua retumbante circulação europeia, o descreveram estruturalmente, chegando a esmiuçar muitas das sequências. A reunião desses documentos alusivos à narrativa do filme constituirá nossa primeira etapa.

É significativo também mencionarmos nessa etapa a importância que o cotejo dos dados escritos terá com uma ampla gama de fotografias (pouco mais do que 130) associadas a esses textos de época. Essas imagens foram publicadas em revistas e jornais oriundos de diversos países, tal como iremos explicitar adiante. As impressões sobre a forma e conteúdo do filme advindas desse estudo serão cotejadas com as avaliações de época, contidas na fortuna crítica, que iremos tratar após a definição e explicitação da narrativa.

Ao final, como segunda etapa, iremos incluir nossa análise sobre *Amazonas, maior rio do mundo* no contexto da nossa proposta de tese, resultante dessa intersecção de fontes documentais e cultura visual a respeito do filme. O primeiro passo, seguido do segundo, irá configurar nosso capítulo sobre esse filme, central dentro da trajetória do cineasta, já que inaugurou um discurso monumentalizante sobre a região. Sua importância também reside, assim como defenderemos, na íntima relação, ainda não

---

foi perdido pelo cacau para a borracha, quando foi registrada a seguinte diferença: 4.890.089 quilos de borracha ao lado de 3.381.246 quilos de cacau (SARGES, 2010).

explorada pela historiografia, com o filme mais famoso do cineasta, *No paiz das Amazonas*.

Na análise, argumentaremos que *Amazonas...* foi – ao que tudo indica – o filme mais destacado do repertório de Silvino por conta da proposta de apresentar um tema que ainda não havia sido bem desenvolvido em um filme de longa-metragem (a região amazônica), misturando elementos de gêneros do cinema não-ficcional da época (instrutivos e populares). O filme chamou a atenção de críticos/historiadores renomados oriundos dos países em que foi exibido, tais como Léon Moussinac, Pierre Henry, René Jeanne e Philip Hale. A narrativa desse filme se utilizou da tópica do que aqui chamamos de uma “*Grand Tour* pelo rio Amazonas”, retomando a tradição da viagem de formação importante nos dois contextos²⁵⁵, mas sem deixar de se empoar com a lógica neocolonial dos produtos extrativos da natureza. Como veremos, o filme seguirá na esteira do popular gênero do *travelogue* e de seu ideário notadamente neocolonial, tomando o ponto de vista de seus comitentes das elites locais, o que identificamos pela recorrente presença dos tropos das tradições discursivas, assim como das novas perspectivas, que marcadamente enfocaram a região naquele período.

2.1 História de produção, recepção crítica e análise

Iremos abordar agora o processo de produção, do extravio e da recepção crítica de *Amazonas, maior rio do mundo*, ao mesmo tempo em que o reconstituiremos. Como dissemos anteriormente, a Amazônia Cine-Film (ACF) foi fundada para realizar esse documentário, e, por conta de seu extravio, teria falido (SANTOS, 1969).

Como vimos anteriormente, *Amazonas...* foi um dos dois primeiros projetos fílmicos anunciados em maio de 1918, quase concomitantemente ao ato da formalização da empresa Almeida Mendes & Companhia, proprietária da produtora ACF. Podemos afirmar que durante a existência da companhia esse filme se constituiu na iniciativa de maior envergadura formal e narrativa, sendo o de maior duração dentre os outros da

---

²⁵⁵ Compreende-se que a cultura da *Grand Tour* desdobrou-se nas “viagens pitorescas” que se deram, primeiro, em direção a diversas partes da Europa e, posteriormente, pela América. Uma prática que também relacionou a produção visual, sobretudo em litografia, e verbal, com o gênero do relato de viagens (SQUEFF, 2017).

empresa²⁵⁶. Como podemos dizer, também a partir do cotejo com as produções anteriores da ACF, ele ainda foi o maior na pretensão de abrangência geográfica/temática: pretendeu abarcar em apenas um filme aspectos de várias áreas da região amazônica (baixo médio e alto Amazonas, vale do Madeira e o oriente peruano). Os 12 (ou 11) outros filmes foram de itinerários bem menos alargados, alguns atendendo a encomendas prosaicas, como quando focaram chegadas de políticos e esportistas, inaugurações de sedes instituições etc.

Três filmes precedentes da ACF abordaram a região: *Rio Putumayo* (1913), *Índios witoto do rio Putumayo* (1916) e *O oriente peruano* (1920)²⁵⁷. Estes talvez tenham sido os filmes mais desafiantes até então, no sentido de criar um discurso que correspondesse ao contexto da guerra de imagens²⁵⁸, visando elaborar uma percepção civilizatória para o comitente do filme, o proprietário da Peruvian Amazon Company (PAC). Em outras palavras, os filmes peruanos não estariam apenas pautados por um itinerário de viagem pré-determinado, mas comprometidos com um discurso já constituído acerca dos povos enfocados. Ou seja, o objetivo não poderia correr solto. Como vimos no capítulo 1, havia um repertório fotográfico de larga circulação em cartão-postal, produzido previamente por Manoel Rodriguez Lyra, também contratado pela PAC. Estes três filmes, no entanto, poderiam ser pensados como de curiosidade etnográfica, gênero fílmico já difundido no âmbito científico ou dos filmes coloniais.

Aparentemente, na concepção de *Amazonas...*, não houve uma personalidade/personagem que conduzisse a viagem pelos rios da região, conduzindo, assim, a narrativa, como recorrentemente ocorria nos filmes de caça, nos coloniais e nos *travelogues* (ABEL, 2004). Tomamos a única dupla de imagens fotográficas em que temos a revelação do cinegrafista, entre todas as fontes consideradas, como indício para corroborar essa ideia, imagens que não são oriundas de um plano do filme, e sim de um registro extra-fílmico, relativas aos bastidores de produção (**Figura 52**). Sabemos que os títulos canônicos do gênero documentário ainda não haviam se constituído - o que se deu a partir de *Nanook do Norte* (*Nanook of the North*, 1922), de Robert Flaherty. Portanto a invenção deste cineasta norte-americano, em representar cinematograficamente um grupo valendo-se de uma experiência de imersão no contexto

²⁵⁶ Como veremos em sua metragem, registrada em alguns documentos europeus mais à frente.

²⁵⁷ O leste do Peru foi tematizado em curtas narrativas, dadas as relações que Silvino estabeleceu com os principais caucheiros da região do Putumayo, como vimos na Introdução e no capítulo 1.

²⁵⁸ Termo empregado por Chaumeil (2009).

de uma filmagem, aproximando-se de seu cotidiano e de suas práticas, definitivamente não poderia ser considerado uma referência para os filmes de Silvino Santos. *Nanook e Amazonas...* circularam em boa parte da Europa concomitantemente, como veremos adiante.

Figura 52. Uma das duas fotografias em que o suposto cinegrafista de *Amazonas*, maior rio do mundo é revelado na revista inglesa *The Wide World* (jan. 1921).

Produção e extravio

O que foi possível apurar sobre o início da produção é que os proprietários da ACF – como dito na Introdução - aguardavam em Manaus a chegada de negativos fílmicos importados dos Estados Unidos para darem início às filmagens de *Amazonas*.... A previsão era de que, dentro de um ano, contado a partir de maio de 1918, tivessem finalizado o trabalho. Ou seja, *Amazonas*.... deveria estar pronto para ser lançado em maio de 1919. Mas, seja por conta do atraso do material fílmico ou pela demanda de produção dos filmes lançados pela produtora, houve uma demora inesperada. Assim, o início das filmagens desse principal projeto teve que ser adiado alguns meses. As

primeiras notícias localizadas acerca das filmagens são de agosto de 1919. A coluna *Manaos Social* do *Jornal do Commercio* (AM) registrava as datas comemorativas e os afazeres dos abastados e personalidades da cidade. Nela encontramos as datas de partidas e/ou chegada de determinadas localidades amazônicas acessadas pela equipe cinematográfica.

Silvino Santos contava com o apoio do fotógrafo Raymundo Araújo, mas também viajava sozinho para as filmagens. Por meio dessa coluna é possível também recuperar alguns dos temas registrados em cada um dos locais, como, por exemplo, nesta nota: “Chegaram, ontem, no São Luiz, os senhores Silvino Santos e Raymundo Araújo, operadores da *Amazônia Cine-Film*, que estiveram em Urucurituba apanhando diversos aspectos dos garçais ali existentes, afim de serem exibidos nos cinemas desta cidade”²⁵⁹. O anúncio desses dados nos leva a crer em um plano de filmagem razoavelmente delineado, representativo do que fosse característico de cada local selecionado. Por essas notas de viagens, somos informados também da proximidade de Avelino Cardoso, empresário que não integrou a firma *Almeida e Mendes & Companhia* enquanto sócio²⁶⁰:

Acompanhado do coronel Avelino Cardoso trouxe-nos, ontem, as suas despedidas o sr. Silvino Santos, operador da Amazon [sic] Cine-Film, que segue no Chandless para Aiapuá, onde vai apanhar vistas cinematográficas da pesca de tartarugas, pirarucu e peixe-boi nos lagos e rios da citada localidade²⁶¹.

Está destacado na historiografia que Cardoso foi responsável, a partir das indicações de Silvino, pela elaboração dos intertítulos de *Amazonas...* (COSTA, 1987, 1996), dado que consideramos factível. Mas nos parece também que Cardoso poderia ter desempenhado uma espécie de consultoria intelectual, qualidade esta que talvez não seja adequada aos sócios da ACF. Ele foi fundador do jornal *O tempo* e da Sociedade Amazonense de Agricultura, assim também como foi um “profundo conhecedor da arte

---

²⁵⁹ Manaos social – esparsas. *Jornal do Commercio*, 03 set. 1919, p. 1. Essa viagem partiu de Manaus em 19 de agosto (Manaos social – esparsas. *Jornal do Commercio*, 20 ago. 1919, p. 1).

²⁶⁰ Seu nome completo foi José Avelino de Menezes Cardoso. Apesar de conhecido por “coronel Avelino Cardoso”, como Silvino o nomeia em suas memórias, ele nunca foi da Guarda Nacional (BITTENCOURT, Agnello. Avelino Cardoso, *Jornal do Commercio*, Manaus, 24 mar. 1968). Cardoso foi um profissional autônomo (guarda-livros ou, modernamente, contador), proprietário de terras e empresário. No final do ano de 1906 iniciou a firma J. A. de Menezes Cardoso, proprietária da Empresa Telephonica de Manaós (*Jornal do Commercio*, 01 jan. 1907, p. 1). Esteve também envolvido com algumas atividades literárias/intelectuais, tal como indicamos no texto a seguir.

²⁶¹ Manaos social – esparsas. *Jornal do Commercio*, 22 set. 1919, p. 1.

fotográfica”. Em Manaus consta que recebeu em sua residência personalidades do meio científico e cultural, como Carlos Chagas (biólogo, sanitarista), Adolpho Duck (botânico, entomólogo e etnólogo), Hamilton Rice (geógrafo explorador norte-americano), Almirante Guillobel, Paulino Chaves (pianista, compositor), Heitor Villalobos, Suzana Negri (atriz), entre outros²⁶².

Um terceiro território percorrido para as filmagens, e apontado pela imprensa amazonense, foi o do estado do Pará. É provável que a duração das filmagens neste estado tenha sido uma das mais longas: praticamente três meses, conforme calculamos²⁶³. Na chegada do cineasta a Belém, a imprensa desta capital reconheceu a envergadura do projeto e se dedicou a noticiar a produção do filme.

Amazonas, o maior rio do mundo [sic] É o título de um “film” que a *Amazônia Cine-Films* [sic], empresa cinematográfica de Manaus, tem em preparo **a fim de se exibido em todo o mundo**.

No vapor *Bello Horizonte*, da *Amazon River*, chegou ontem o sr. Silvino Santos, técnico daquela empresa cinematográfica, que vem a Belém afim de apanhar vistas do nosso estado e colher dados para o “Amazonas”.

Em ligeira palestra que tivemos com ele, a bordo, soubemos que o fim a que está destinado o “film” aludido é a propaganda das regiões banhadas pelo rio Amazonas descrevendo a sua pré-história, geografia e etnografia, mostrando também os grandes aspectos e recursos da Amazônia.

Adiantou o sr. Silvino que **a parte literária do “film” que está confeccionando será escrito em varias línguas e acompanhado de mostruários dos produtos de todo o Amazonas**²⁶⁴.

Além da introdução de mais conteúdos e áreas da região amazônica filmados que essa citação traz, atentamos para a reiteração do projeto do filme, pensado para ser “exibido em todo o mundo” e cuja “parte literária” teria versão em várias línguas. Os sócios da ACF falaram anteriormente em três línguas estrangeiras: inglês, francês e

²⁶² Todos os dados sobre Avelino Cardoso estão na crônica BITTENCOURT, Avelino Cardoso, *Jornal do Commercio*, Manaus, 24 mar. 1968. Nessa mesma crônica, que contou com colaboração do filho de Cardoso, Roberval Cardoso, Bittencourt menciona dessa maneira o envolvimento de Cardoso com a ACF: “Um outro empreendimento desse homem de inteligência de largo descortino, mais interessante no seu sentido cultural e patriótico foi, sem dúvida, a Amazônia Cine Film, contendo em seu seio, além de Avelino, o cinegrafista Silvino Santos, Evaristo de Almeida e outros capitalistas. Teve por escopo filmar aspectos da natureza, atos de trabalho e costumes populares, desde a ilha de Marajó até ao Pungo de Monseriche, no Peru: um filme de grande metragem e de interesse mundial”.

²⁶³ A chegada de Silvino em Belém ocorreu no dia 18 de novembro de 1919 (*Estado do Para*, Belém, 19 nov. 1919, p. 3) e o embarque para retorno a Manaus no dia 17 de janeiro de 1920 (*Estado do Pará*, Belém, 18 jan. 1920; *Jornal do Commercio*, Manaus, 24 de jan. 1920).

²⁶⁴ *Estado do Pará*, Belém, 19 nov. 1919, p. 3, grifos nossos. Dois dias depois, o jornal volta a reiterar as mesmas informações: “Visitou-nos ontem o sr. Silvino Santos, técnico da Amazônia Cine-Film. Como já tivemos ocasião de noticiar, o sr. Santos veio ao nosso estado afim de tirar as vistas necessárias ao preparo duma longa historia geográfica e etnográfica, todos os grandiosos aspectos, enfim, da região amazônica” (Varias noticias. *Estado do Pará*, Belém, 21 nov. 1919, p. 3).

alemão, como vimos na Introdução. Chama atenção também a ideia do filme ser lançado acompanhado de um “mostruário dos produtos de todo o Amazonas”, dado esse que não foi encontrado em outras fontes, mas que coaduna com a filiação dos sócios à Associação Comercial do Amazonas (ACA), notória instituição promotora de exposições comerciais e publicações para divulgação das indústrias do Amazonas. Outrossim, sabemos que essa prática não era incomum, mesmo se considerarmos o caso dos poucos (alguns esporádicos) comerciantes que financiaram a realização cinematográfica em Manaus. Esse círculo encontrava-se imerso na propaganda moderna, seus meios e práticas.

Apenas quatro meses antes dessa viagem de Silvino a Belém, o público manauense presenciou o lançamento de um significativo livreto de 37 páginas alusivo a um filme. Ambos, filme e exemplar impresso, foram lançados em outubro de 1919²⁶⁵. Falamos do filme *Ouro branco* (1919) e do livreto homônimo. O filme pode claramente ser classificável dentro do gênero “filmes industriais”, corrente então. Foi rodado na região do vale do Madeira, mais especificamente na então vila de Ji-Paraná (rio Machado), e realizado pelo cinegrafista Thomaz Reis, já devidamente reconhecido pela participação nas expedições de Rondon, tendo sido demandado e financiado pela firma amazonense Assensi & Companhia, de propriedade do espanhol Carlos Miguel Asensi²⁶⁶. É interessante notarmos que, assim como *Ouro Branco*, *No paiz das Amazonas* se valeu de meios gráficos para divulgar sua existência: ganhou nada menos que três opúsculos impressos entre 1922 e 1923, para distribuição na ocasião das mais significativas sessões realizadas em Manaus e no Rio de Janeiro, tendo em vista que o filme foi pensado para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. Todos os livretos foram editados pela firma produtora, J. G. Araújo, contendo textos alusivos ao conteúdo do filme, transcrição de comentários publicados pela imprensa, ilustrações e fotografias de cenas²⁶⁷.

---

²⁶⁵ O filme, considerado atualmente perdido, foi estreado nos dias 05, 06 e 07 de agosto de 1919 no cinema Polytheama, Manaus. (Oro blanco. *El hispano-amazonense*, Manaus, 09 ago. 1919, p. 2). Segundo o livreto de *Ouro Branco*, o filme contou com cinco partes: 1 - Hevea brasiliense (vulgo seringá); 2 - A castilloa (vulgo caucho); 3 - Bertholetia excelsa (vulgo castanha); 4 - Meios de transporte; 5 - Exportação.

²⁶⁶ Dr. Carlos Miguel Asensi. *El hispano-amazonense*, Manaus, 09 ago. 1919, p. 1.

²⁶⁷ Cf. STOCO, Sávio Luis. As leituras por meio da análise fílmica e comentários de época do documentário *No paiz das Amazonas* (1922), de Silvino Santos. In: Anais do XXIX simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia. Brasília: Anphu, 2017. A hipótese da influência de *Ouro Branco* na filmografia de Silvino Santos é levantada por Selda Costa (1987), mas para o caso de *No paiz das Amazonas*. Com as novas datações apresentadas neste capítulo sobre a produção de

Retornemos à cronologia de produção do filme que estamos tratando nesse capítulo. Em seu caderno de memórias, Silvino mencionou que o filme sobre a viagem do coronel Leopoldo de Mattos, que estimamos anteriormente ter sido finalizado em meados de 1919, foi sucedido por *Amazonas....* O que indicaria estar correta nossa crença nas notas jornalísticas que citamos acima, datadas de setembro de 1919. Foi nesse período que, como contou o cineasta, chegou o material que aguardavam dos Estados Unidos: 3 mil metros de filmes negativos da Kodak para serem utilizados na câmera que já possuíam, uma Bell & Howell - “a melhor da época, igual a que a Metro Goldwyn Mayer filmava” (SANTOS, 1969)²⁶⁸.

Especificamente falando das filmagens de *Amazonas...*, não há coincidência entre o relato de Silvino e os registros jornalísticos, pois o cinegrafista se expressou da seguinte maneira:

Comecei do Pará, filmei o Círio de Nazaré, a vida da cidade, plantações de arroz em Bragança; navegação em Chapéu Virado; Mosqueiro etc. A viagem do Pará a Manaus; o Marajó, o gado, os lagos com jacarés e milhares de garças; maguaris, jaburus, garças rosa, o Marajó em seu esplendor.

Filmei as pescas no Aiapuá, a castanha; a borracha no Madeira em Três Casas [seringal de Manoel de Souza Lobo] e nos Machados os índios Parintintins. Fui a Iquitos e de lá ao Putumayo filmar os índios nas suas festas; o rio Urubu, em que me acompanhou o Coronel Bernardo Ramos, enfim levei 3 anos a percorrer o Amazonas, afluentes e confluente²⁶⁹.

No entanto, o texto do cineasta também deixa margem para imprecisões, justificadas pelo fato destas serem memórias recobradas após quase meio século passado o momento da produção. Além do mais, a expressão “Comecei do Pará” pode aludir à ordenação com a qual as cenas foram montadas. Intriga também o trecho em que diz ter levado três anos a filmar essa produção²⁷⁰. Ora, essa produção não chegaria a três anos nem se começarmos a contar a partir do início da fundação da ACF, maio de 1918, até a viagem de Propércio à Europa, em maio de 1920. Como vimos, esse período é mais curto, pois devemos levar em conta que os produtores tiveram que esperar a chegada dos Estados Unidos dos negativos da Kodak, como já mencionamos. A

Amazonas..., considero a possibilidade de essa influência no caso desse filme também. Além disso, Eduardo Morettin promoveu uma investigação original sobre a relação da organização da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil e a produção de *No paiz das Amazonas* (MORETTIN, 2011).

²⁶⁸ Ainda dispunha de “uma máquina duplex para copiar os filmes; fez-se tanques de madeira vertical, para revelar 60 metros” (SANTOS, 1969).

²⁶⁹ SANTOS, 1969.

²⁷⁰ Essa mesma temporalidade é dita por Propércio Saraiva à imprensa europeia, em diversas das fontes que mencionamos nesse capítulo.

despeito das contradições, fica evidente que seu relato sobre os três anos de filmagem corrobora seu discurso e desejo de monumentalizar seu trabalho cinematográfico.

Contudo, sigamos rumo aos episódios finais da produção. Silvino deu a entender que promoveu, ele próprio, a montagem do filme: “Organizei os negativos escolhidos, dava 6 partes” (SANTOS, 1969). Posteriormente, os intertítulos foram elaborados²⁷¹ por Avelino Cardoso, conforme os apontamentos de Silvino, como dissemos. O resultado como um todo alegrou o cineasta, evidenciando que a experiência com a produção dos filmes anteriores o capacitou também tecnicamente: “Os negativos [de *Amazonas...*] estavam ótimos, era só tirar cópias, pois já tinha feito a cópia de Mato Grosso [viagem do coronel Leopoldo de Mattos], que ficou esplêndida e foi passada no porão do laboratório e entregue à Comissão de Mato Grosso” (SANTOS, 1969). Foi quando um novo e determinante personagem entrou na história da produção do filme: Propércio Saraiva. Passados quase cinquenta anos desse episódio o cineasta o denunciou em seu caderno de memórias:

[Propércio] meteu na cabeça do Coronel [Avelino Cardoso] e sócios levar os filmes para Inglaterra e lá serem feitas as cópias positivas. Levou os negativos, tudo arquivado, para Londres; de lá mandava pedir dinheiro para serem feitas as cópias em diversas línguas e seriam passadas em diversos países da Europa²⁷².

Propércio Saraiva certamente passaria incólume se não fosse por essa denúncia que entrou para a história do cinema brasileiro, muitas vezes rememorada pelos lances de aventura que sugere o acontecido. O fato chamou atenção pela perda parcial dos negativos do principal filme de Silvino Santos, relativo à primeira fase pré-J.G. Araújo. Apesar do episódio ter sido mencionado pelos estudiosos de Silvino Santos desde a década de 1970, Propércio ainda hoje é muito pouco conhecido em sua trajetória. Tudo o que se escreveu sobre ele desde então foi retirado do relato do cineasta. Todavia, é possível acrescentarmos alguns dados significativos sobre sua vida a fim de criarmos uma compreensão mais precisa sobre o roteiro da circulação de *Amazonas...*

---

²⁷¹ Segundo Dupré La Tour, “intertitles generally were produced after the negative had been edited before positive prints were made. They were traced on pieces of card-board and filmed separately, so as to allow for adjustments in contrast or legibility. Only at the end of this process would they be inserted into prints by the producer or distributor, in the language needed” (ABEL, 2005, p. 303).

²⁷² SANTOS, 1969.

Seu nome completo era Propércio de Mello Saraiva, tendo nascido em Itacoatiara em 1895 ou 1896²⁷³. Na sociedade manauense, de 1916 até 1920, estava empenhado em galgar reconhecimento público. O que conquistou de fato, podendo indicar o motivo de a ele ter sido confiado o encargo de conduzir o importante filme até a Europa.

Em 1916 localizamos uma primeira menção a seu nome, quando, atuando como violinista, participou de uma festa promovida pela Associação dos Empregados no Commercio do Amazonas, onde se apresentou com o conhecido maestro João Donizetti²⁷⁴. Se Propércio foi um empregado dessa associação ou de alguma firma afiliada a ela, não podemos afirmar. Mas, a partir de 1917, foi como professor de técnicas de escrita (caligrafia, estenografia e datilografia) que ele se tornou notável na sociedade manauense, tendo trabalhado como docente nas três das mais conceituadas instituições de ensino de Manaus: a Escola Normal, o Gymnasio Amazonense e a Escola Municipal de Commercio²⁷⁵.

Na função de lente, promoveu reuniões de alunos para realização dos “concursos de taquigrafia” [estenografia]. Estes eventos foram amplamente noticiados pelos jornais, franqueados ao público geral, com presença de autoridades da área da educação e outras, chamando atenção para a pessoa e competência de seu organizador, Saraiva²⁷⁶. Em maio 1918 ele ficou noivo de Ília Cardoso, filha de Avelino Cardoso, empresário e secretário da ACA²⁷⁷ – enlace que deve ter se desfeito após o sumiço de Propércio na Europa²⁷⁸. Como sabemos, a ACA foi a instituição onde estavam vinculados, também

---

²⁷³ Costumeiramente a imprensa amazonense tratava Propércio Saraiva apenas com esses dois nomes. No entanto, em duas fontes distintas obtivemos seu nome completo: *A film-hunter on the Amazon. Wide World Magazine*, Londres, jan. 1922, p. 179 (tal como Figura 2, adiante nesse capítulo); e, em Manaus, somente na edição de *A capital*, Manaus, 14 out. 1917, p. 1.

²⁷⁴ *Jornal do Commercio*, Manaus, 28 mai. 1916, p. 1.

²⁷⁵ Na Escola Municipal de Commercio, foi aprovado em concurso público (*A capital*, 18 jul. 1918).

²⁷⁶ O primeiro foi realizado com alunos do Gymnasio Amazonense e da Escola Municipal de Commercio. Concurso de tachygraphia. *A Capital*, Manaus, 25 ago. 1917. Na reportagem publicada no dia seguinte ao evento, uma longa descrição do acontecido, uma fotografia do professor foi publicada em Concurso original. *Jornal do Commercio*, Manaus, 26 ago. 1917, p. 1. Assim como em Prova de tachygraphia. *A capital*, Manaus, 26 ago. 1917, p. 2.

²⁷⁷ As duas referências ao noivado estão em *Jornal do Commercio*, Manaus, 12 mai. 1918, p. 1 e também em *O mínimo*, Manaus, 12 mai. 1918, p. 1.

²⁷⁸ Em uma crônica recente, o escritor Thiago de Mello fala dos eventos musicais que ocorriam na casa da professora de canto e piano Ília Cardoso, localizada na rua 10 de Julho (onde até pouco tempo funcionou a Casa de Música Ivete Ibiapina, da Secretaria de Estado de Cultura), especificando que ela havia permanecido solteira (Quatro companheiros e um muiraquitã. *Jornal do Commercio*, Manaus, 23 e 24 out. 2005, p. 72). Ília foi diretora da Escola Musical Frederic Chopin, em Manaus, autora de um livro de poesias e autora de algumas canções.

como secretários, todos os três sócios da Almeida, Mendes & Companhia, firma proprietária da ACF.

Acreditamos que foi nesse espaço de sociabilidade, a ACA, que o arranjo para a produção de *Amazonas...* se efetivou. Avelino Cardoso foi convidado pelos sócios da ACF para escrever os intertítulos do filme, além de ter acompanhado de perto alguns passos da produção do filme²⁷⁹. Assim, o respeitado noivo de Ílcia, Propércio, foi incumbido de conduzir e negociar o filme no velho mundo.

Entre 1918 e 1920 localizamos muitas referências a visitas de Saraiva aos gabinetes do governador do Amazonas e do superintendente municipal. Os assuntos tratados nesses encontros não são explicitados, mas especulamos duas possibilidades: atender algum chamado do governante por conta de sua especialidade (técnicas de escritas) ou, a mais factível, para articular projetos futuros e pretensões a cargos públicos. Pelo menos temos notícia de um projeto: a publicação de um livro sobre estenografia para o qual a prefeitura liberou uma verba de 1,5 contos de réis em 1920²⁸⁰, projeto editorial que não chegou a ser publicado, ao que tudo leva a crer.

Nesse mesmo ano, 1920 – período de finalização de *Amazonas...* -, o professor começou a solicitar que suas faltas ao trabalho fossem abonadas, o que conseguiu para os meses de janeiro, fevereiro e abril. Ele ainda solicitou mais três meses de licença a partir de 30 de março, alegando “tratamento de saúde”. No dia 21 de maio de 1920, Propércio embarcou sozinho em Manaus no pacote inglês *Hildebrand* da empresa *Both Line* rumo a Liverpool onde chegou no dia 08 de junho²⁸¹. Em 19 de novembro de 1920 o governo concedeu nova licença a Propércio por mais seis meses. Depois disso, não há mais indícios de retorno à capital amazonense ou presença dele nesse local. Talvez para preservar a *socialite* Ílcia Cardoso, os produtores não tornaram pública, por meio da

---

²⁷⁹ Uma nota jornalística revelaria a situação: “Acompanhado do coronel Avelino Cardoso trouxe-nos, ontem, as suas despedidas o sr. Silvino Santos, operador da *Amazon Cine-Film* [sic], que segue no Chandless para Aiapuá, onde vae apanhar vistas cinematográficas da pesca de tartarugas, pirarucu e peixe boi nos lagos e rios da citada localidade” (Manaos social. *Jornal do Commercio*, Manaus, 22 set. 1919, p. 1).

²⁸⁰ *Jornal do Commercio*, 11 abr. 1920 e *Jornal do Commercio*, 22 abr. 1920.

²⁸¹ Passageiros. *Jornal do Commercio*, Manaus, 22 mai. 1920, p. 2. O navio fez uma parada em Belém e sai de lá no dia 24 de maio de 1920 (*Estado do Pará*, Belém, 25 mai. 1920, p. 4). A informação do dia da chegada em Liverpool está no *Estado do Pará, Belém*, 09 jun. 1920, p. 8. Sabe-se que o Hildebrand parava nos portos de Madeira, Lisboa, Leixões e Liverpool. Mas está identificado que Propércio, viajando de primeira classe, desceria no porto inglês. Foi possível verificar que o professor viajou sozinho, já que não identificamos entre os passageiros nenhum dos sócios da ACF. A pessoa mais próxima embarcada seria o empresário paraense radicado em Manaus, Antônio de Miranda Corrêa, sócio de Maximino Corrêa, filmado em *Encontro inter-estadual de foot ball Manaos “versus” Belem* (1918).

imprensa, nenhum relato sobre a perda do valioso filme e do sumiço de Saraiva. Assim, a dissolução da produtora se deu no mais completo silêncio, até onde pudemos averiguar.

Figura 53. Primeira página da reportagem seriada *A film-hunter on the Amazon*, assinado por Propercio de Mello Saraiva na revista inglesa *The wide world* (jan. 1922). Lê-se ainda a menção às ilustrações (internas) do artista Tom Peddie²⁸². Mais do que representar uma paisagem humana e natural amazônica, as ilustrações dessa série retomavam as referências visuais das colônias e áreas de influência europeia, muito difundidas pelo cinema e imprensa. O próprio termo “film-hunter” aludiu a esse contexto e também ao segmento dos *hunting* ou *safari films*, comumente produzidos em território africano. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Foi publicado justamente na Inglaterra o documento mais antigo que relacionou o professor a *Amazonas, maior rio do mundo*. Este documento é um texto seriado intitulado *A film-hunter on the Amazon*, incluído na revista popular de aventura e viagens *The wide world magazine* (jan.-abr. 1922, **Figura 53**)²⁸³. O artigo tinha por

²⁸² O artista responsável pela capa é William Barnes Wollen e que foi o responsável pela imagem da capa no que concerne ao primeiro número em que se iniciou a série *A film-hunter on the Amazon*.

²⁸³ A referência da série de textos *A film-hunter on the Amazon* na revista *The Wide World Magazine* envolve cinco números: vol. XLVIII, nº 285, jan. (new year's number) 1922, p. 179-189; vol. XLVIII, nº 286, jan. 1922, p. 341-351; vol. XLVIII, nº 287, fev. 1922, p. 375-381; vol. XLVIII, nº 288, mar. 1922, p. 513-520; vol. XLIX, nº 289, abr. 1922, p. 71-79. Acompanhando os textos, foram publicadas 51 fotografias que aludem ao filme, de tamanhos variados e diversas temáticas. Além de fotografias, os nº 285 e 288 apresentam ilustrações do artista da revista, Tom Peddie; sendo ao todo 3 publicadas

objetivo, em primeiro lugar, conferir a Saraiva a autoria do filme e dar conta da pretendida experiência de “cineasta” a partir da sua grande viagem pela região, enfatizando incidentes notadamente ficcionalizados. Como vimos, o professor-“cineasta” tinha alguma experiência em produção textual: lecionava e havia proposto a elaboração de um livro de datilografia. Mas isso não quer dizer que fosse hábil para a elaboração de um grande texto para uma revista popular, nicho que, como veremos mencionaremos adiante, poderia contar com a produção de autores especializados nesse gênero literário direcionado ao grande público. Levantamos aqui a probabilidade desse texto em *The wide world*, apesar de assinado por Saraiva, ter sido moldado pelos editores da revista²⁸⁴. Seja como for, os dados são ricos e nos municiam para esse estudo.

O texto de abertura, sintetizando a matéria dessa série, dá uma clara ideia do objetivo duplo: entreter o leitor com as ‘peripécias’ das filmagens e fazer divulgação antecipada do filme que viria a ser distribuído logo mais pela *Gaumont*:

A provável expedição mais aventureira já realizada no tocante aos “films” é a ousada jornada do Professor P. Saraiva até a poderosa Amazônia e seus afluentes pouco conhecidos. Em suma, ele viajou mais de vinte e cinco mil milhas, penetrando em regiões remotas nunca antes visitadas por um homem branco, tropeçando em tribos desconhecidas e se deparando com muitas experiências estranhas e esquisitas. Na seguinte narrativa fascinante, especialmente escrita para *THE WIDE WORLD MAGAZINE*, o Professor Saraiva relata os incidentes mais emocionantes de sua grande jornada, ilustrando sua narrativa com uma seleção de maravilhosas fotografias. **A filmagem bem sucedida dos rios, lagos, pântanos e florestas desta região pouco conhecida, com as estranhas pessoas e animais que nela habitam,** foi uma façanha de tremenda dificuldade, e só alcançada depois de vários anos de trabalho e dificuldades. É a primeira tentativa séria que foi feita para retratar as verdadeiras condições de vida na maior bacia hidrográfica do mundo.

Este filme será exibido pelos Srs. *Gaumont*. (SARAIVA, 1922a, p.179, grifo nosso)

Propércio Saraiva somente voltará a ser mencionado pela imprensa amazonense em 1925, em notícia referente à solicitação sua de “pagamento de vencimentos” ao governo estadual do Amazonas, provavelmente algum resíduo após o seu desligamento do quadro de funcionários governamentais. É significativo dizer que não localizamos nenhuma menção a Propércio ter se relacionado com atividades no ramo da fotografia

---

internamente e 1 na capa (nº 285). Esses desenhos reiteram momentos de aventura que o texto elabora. É interessante considerar que havia uma forte relação entre as revistas ilustradas desde o final do século XIX e o cinema (ABEL, 2004, p.308-310). O que vale também para *Amazonas...*

²⁸⁴ Na elaboração desse comentário, agradecemos a sugestão de Eduardo Morettin.

ou do cinema. Tampouco consta seu nome nas embarcações em que Silvino Santos viajou para filmagens, e nem foi referido por tal em qualquer função na produção do filme no relato do cinegrafista. Logo, não teria tomado parte das filmagens - diferente do que o próprio Saraiva alegou insistentemente na imprensa europeia, garantindo ser o cineasta responsável pelas filmagens de *Amazonas*,....

Saraiva, se teve envolvimento com o cinema, este se deve ao sucesso decorrente da apropriação de *Amazonas*...²⁸⁵. Há, em 1921, uma curiosa nota publicada por um jornal carioca. Neste ano ele pode ter retornado ao Brasil, aportando no Rio de Janeiro, ladeado pelo empresário teatral lisbonense Lúcio Escórcio²⁸⁶. A dupla divulgou a criação de uma nova produtora cinematográfica que havia feito recentemente sucesso em Londres com um certo filme amazônico...

Recebemos ontem a visita dos srs. Lucio Escorcio e Propércio Saraiva, que vêm ao Rio em propaganda da *Brasil Portugal-Hespanha Film, Limitada*, e da qual fazem parte.

A visita do Sr. Lucio Escorcio, capitalista português, foi motivada pelo Sr. Propércio Saraiva, brasileiro, que para Portugal daqui levou varias vistas cinematográficas do Brasil por ele tiradas, que exibidas naquele país e em Londres, muito agradaram, fazendo com que a *Brasil-Portugal-Hespanha Film, Limitada*, recém-organizada, o chamasse para um dos seus colaboradores²⁸⁷

²⁸⁵ No texto assinado por Propércio, publicado pela revista inglesa *The wide world* (para dados, cf. p. 25 e 26), ele descreve de maneira patentemente não crível sua pretensa adesão ao cinema: “As a youth I was greatly interested in the moving-picture theatre, and quickly realized the hold this form of entertainment was destined to secure upon the masses. **The films that mostly appealed to me were those dealing with travel-scenes, but I thought them very tame compared to the scenery and sights which the Amazon had to offer**, and I determined, when the opportunity came, to show the picture-loving public something of the wonders of Brazil’s great waterway” (SARAIVA, 1922, p.179, grifo nosso). Interessa compreender a maneira como Propércio, a partir de sua experiência como espectador, relacionou *Amazonas*..., ao *travelogues*, diferenciando-o. Veremos mais adiante, na parte reservada à recepção crítica desse filme, que essa relação foi mote recorrente no comentário de alguns críticos europeus. Uma possibilidade, aventada por Morettin, é dessa associação ter sido dada pelos publicistas da Gaumont, já que Propércio, como vimos não era um homem de cinema e nem da produção de imagens para fazer tal diferenciação – mesmo em se considerando sua pretensa assiduidade como espectador cinematográfico.

²⁸⁶ Provavelmente se trata do empresário teatral lisbonense João Nicolau Lúcio Escórcio.

²⁸⁷ Visitas. *Jornal do Brasil*, 27 jul. 1921, p. 8. Na continuidade do texto, temos: “Os visitantes, proximamente, vão exhibir vários filmes obtidos em Portugal, como monumentos, panoramas e os costumes mais interessantes e curiosos dos povoados e aldeias portuguesas. Essas exhibições serão acompanhadas de musicas portuguesas. Para julgar da importância da companhia basta dizer-se que o Ministério da Guerra português incumbiu-a de exhibir construções militares, manobras, quartéis, etc., e o da Marinha, vasos de guerra, fortalezas, Escola Militar, etc., e que devidamente autorizados os Srs. Lucio Escorcio e Propércio Saraiva exhibirão nesta Capital” (Visitas. *Jornal do Brasil*, 27 jul. 1921, p.8). Uma nota mais enxuta, que acrescenta alguns poucos dados, sem citar a presença de Propércio Saraiva, foi publicada em *Uma fabrica de films em Portugal. A rua*, 28 jul. 1921, p. 2: “Acha-se no Rio, vindo do Velho Mundo, o Sr. Lucio Escorcio, proprietário e capitalista em Portugal. O Sr. Lucio Escorcio vem ao Brasil em propaganda da fabrica de filmes “*Brasil, Portugal, Hespanha, Film Limitada*”, que acaba de ser instalada em um dos mais pitorescos arrabaldes de Lisboa. A nova fabrica já produziu varias fitas oficiais dos ministérios da Guerra e da Marinha, tais como: *A volta do exercito português dos campos do Front*;

Apesar desses dados, esta empresa é uma incógnita para nós. Não localizamos nenhuma outra referência a ela nos arquivos hemerográficos do Brasil, Portugal ou Espanha consultados. Também as notas biográficas sobre Lúcio Escórcio não indicam que tenha se envolvido com o cinema. Teriam desfeito a sociedade ao ficar patente a distância de Propércio Saraiva com a realização cinematográfica?

Após 1925, quando Propércio solicitou o “pagamento de [seus] vencimentos” ao governo amazonense, temos mais uma longa temporada sem vermos o professor ser divulgado em jornais brasileiros. Depois da viagem ao Rio de Janeiro, em 1921, aventamos que tenha retornado a Europa e, então, negociado “seu” filme com a *Gaumont*, já que este passa a ser distribuído por essa companhia em vários países da Europa, tais como França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Polônia – sem ter seu nome sequer relacionado. Foi apenas em 1928, já provavelmente distante da “sétima arte”, que seu nome volta a ser estampado nos jornais de Manaus, apontado como redator chefe de um jornal especializado lançado naquele ano, o *São Paulo Médico*²⁸⁸. Nesta capital do Sudeste ele se fixou a partir de então, abrindo uma firma voltada à propaganda²⁸⁹. É tudo o que encontramos sobre a trajetória da vida de Propércio e a do extravio do filme.

No entanto, restam ainda duas perguntas a responder: os produtores nada souberam sobre o destino do filme? Como Propércio negociou a produção? Questões que o cineasta nos deixou respondidas. Após o envio de dinheiro para a produção de cópias em línguas estrangeiras, se passaram três meses e não houve mais resposta do professor-“cineasta”.

Um belo dia, soube-se que o Propércio havia vendido os filmes para uma empresa [provavelmente europeia], pois tinha procuração para qualquer negócio. Vendeu o filme [que está] até hoje na órbita dos planetas...

Os sócios reunidos me disseram: a empresa está liquidada, não podemos continuar. O que podemos fazer [é] ceder as máquinas para ver se o senhor arranja algum trabalho; temos que entregar a casa, pois é um aluguel caro. Veja se arranja uma casa mais em conta, que nós pagamos dois meses. Encontrei uma no Alto de Nazaré e nos mudamos para lá. Aqui terminou o 2º filme. Três anos perdidos²⁹⁰.

Exercícios de cavalaria; Lançamento de torpedos; Vistas de quase todas as cidades de Portugal, e outros, que brevemente, serão exibidos nos cinemas desta capital”.

²⁸⁸ *Jornal do Commercio*, Manaus, 21 jul. 1928.

²⁸⁹ *Diário oficial de São Paulo*, 1934.

²⁹⁰ SANTOS, 1969.

Dado o trânsito de embarcações que havia entre a Europa e as duas capitais da região amazônica e a influência dos produtores, o que teria dificultado algum tipo de notícia mais consistente sobre o filme chegar até Silvino? A questão é satisfatoriamente respondida quando levamos em consideração que Propércio, desde o primeiro momento da publicização do filme, modificou o título - de *Amazonas, maior rio do mundo* para *As maravilhas do Amazonas*. Esse título foi assim traduzido para as línguas dos diversos países onde foi projetado: *Les merveilles de l'Amazone*, na França; *The Wonders of the Amazon*, na Inglaterra; *Die wunder des Amazonenstromes*, na Alemanha e Polônia, e *Le meraviglie del rio delle Amazzoni*, na Itália.

Assim também como deve ter sido um obstáculo o fato de apenas nos primeiros momentos de circulação desse filme o nome de Propércio ter sido associado à produção, em certas publicações de 1921 e 1922. Já que, posteriormente, ele repassou os direitos de exploração do documentário para a *Gaumont*. Esta foi a empresa distribuidora ao qual constantemente o filme foi associado durante quase toda a trajetória até os primeiros anos da década de 1930. Tudo isso ocorreu sem que em nenhum dos documentos consultados fosse dito o nome do cineasta responsável de fato pela existência do filme, ou seja, Silvino Santos. A autoria não foi creditada a nenhum outro cinegrafista em seu lugar, a não ser Propércio. Tudo leva a crer que se trata, portanto, do mesmo filme.

2.2 Reconstituição fílmica

Vamos tratar daqui para frente, primeiramente, da reconstituição (conteúdo e forma), e em seguida, da recepção crítica de *Amazonas, maior rio do mundo* – filme que passaremos a denominar pelo título com o qual ele circulou por países europeus, *As maravilhas do Amazonas*.

Como dissemos, trata-se de um filme considerado perdido, que será recuperado a partir de documentação hemerográfica inédita. As fontes que trabalharemos são, em primeiro lugar, comentários e críticas (algumas identificadas de reconhecidos autores, como Léon Moussinac, Pierre Henry, René Jeanne e Philip Hale²⁹¹), anúncios e outros

---

²⁹¹ Leon Moussinac (1890-1964), historiador e crítico de cinema, teatro e artes decorativas (*design*). Colaborou com o jornal comunista parisiense *L'Humanité*. É autor dos livros *Naissance du cinema* (1925), *Le cinéma soviétique* (1928), *Panoramique du cinema* (1929), dentre outros. Pierre Henry, crítico

materiais publicados em periódicos, incluindo revistas especializadas. Destacam-se duas tradicionais revistas ilustradas dedicadas a assuntos de viagens, imersas na propagação do discurso neocolonial, editadas nos países em que o filme circulou com mais intensidade: Inglaterra e França.

A revista inglesa foi a *The wide world magazine*, enquanto a francesa se chamava *Sciences et voyages* (**Figuras 54-56**). Cada uma publicou uma série de textos estampados, no geral, por imagens fotográficas (totalizando 132) as quais buscaremos explorar em paralelo. A publicação parisiense chamou seu texto de uma “*grand reportage*”.

Figuras 54-56. Os três números da revista francesa *Sciences et Voyages* (n° 224, 227 e 230) em que a “*grand reportage*” sobre o filme *Les merveilles de l’Amazone* teve direito a destaque na capa, com fotografia e comentários. Na primeira, indígenas da região do oriente peruano (*Les indiens des bords de l’Amazone*); na segunda, um engenho de cana de açúcar nos arredores de Belém (*Le broyage des cannes a sucre*); na terceira, uma índia da cena do baile final do filme (*une indienne des rives du fleuve Amazone*). Acervo: Sávio Luís Stoco.

---

cinematográfico francês, publicou seus textos em *Cinéma*, *Cinéa - Ciné Pour Tous* (antes, separadamente *Cinéa* e *Ciné Pour Tous*) e *Photo Ciné* (MITRY, 2007, p. 208). Moussinac e Henry fizeram parte de um grupo de críticos de relevo, segundo Mitry em *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (2007). Ismail Xavier estudou a contribuição de Moussinac no livro *Sétima arte um culto moderno*. Para mais abordagens sobre a crítica francesa à época, cf. ABEL, Richard. *French film theory and criticism a history/anthology, 1907-1939* (1993) e Valérie Vignaux, Léon. *Moussinac and L’Humanité as a Cinematic Force* (2014). Philip Hale (1854-1934) foi um dos dois principais críticos musicais de Boston (EUA), trabalhou no jornal *Boston Herald* desde 1903 até a sua morte. Também escreveu críticas/comentários cinematográficos neste veículo. Hale possivelmente assistiu *The wonders of the Amazon* durante uma viagem a Londres, já que seu comentário indicaria isso. Não localizamos registros de sessões deste filme nos Estados Unidos.

Além disso, também é de grande interesse, dentre as fontes consultadas, um documento produzido pela censura cinematográfica alemã. Trata-se da transcrição integral, em oito páginas, dos intertítulos do filme (**Figura 57**).

Figura 57. Primeira página do documento de censura cinematográfica alemã, referente aos intertítulos de *Die wunder des Amazonenstromes* (*As Maravilhas do Amazonas*). Acervo: Cinemateca do Bundesarchiv.

Apesar da menção feita por Silvino, apresentada anteriormente, de que *As maravilhas...* foi finalizado com seis partes, diversas fontes europeias nos informam que a produção foi vista na Europa dividida em cinco partes. No total, o filme foi finalizado com 1.891 metros, do total de 3.000 metros de negativos que dispuseram para as filmagens no início do projeto. Sendo que a primeira parte teve 447 metros; a segunda parte, 437 metros; a terceira parte, 365 metros; a quarta parte, 355 metros; e a quinta parte, 287 metros²⁹².

Mas, pelo menos duas outras versões, divididas diferentemente, existiram. Há indícios de que o filme circulou na Inglaterra a partir de 1922 com 12 partes, e na Itália, a partir de 1923, com 5 partes. Cada uma delas com duração de cerca da metade de um rolo de filme²⁹³. Em ambas as ocasiões a distribuição esteve a cargo da *Gaumont*, que

²⁹² DEPARTAMENTO DE PROVA DE FILMES DE BERLIM (1924, p. 7). Este documento se encontra arquivado na cinemateca do Bundesarchiv, Alemanha, acessado com auxílio das funcionárias Carola Okrug e Ute Klawitter, por intermédio do professor de Literatura e Cinema Latino-americano Peter W. Schulze, da Universidade de Bremen. A tradução do alemão para o português foi feita por Carolina Azevedo Di Giacomo, mestrande do PPGMPA-ECA/USP, e revisado por Schulze. Agradecemos enormemente pela colaboração de todos, em especial ao professor Peter Schulze e a Carolina Giacomo.

²⁹³ HALE, Philip. Film notes. *Boston Herald*, 05 fev. 1922.

supomos ter optado por duas estruturas a fim de se adequar a diferentes contextos de exibição. Sabemos que o filme circulou primeiramente em salas comerciais, para depois adentrar no universo dos filmes educativos, dentre outros usos.

O tema geral, como os títulos que o filme ganhou nos indicam, é o rio Amazonas, o que não é suficiente para esclarecer de forma objetiva seu conteúdo. É enorme o território que esse curso d'água permeia, com muitas variações de práticas culturais e populações de diversas origens. Além do mais, os afamados afluentes do rio Amazonas, sobretudo os localizados ao sul, não ficaram de fora do roteiro, como veremos, ampliando ainda mais a área geográfica e as possibilidades temáticas. Devemos considerar ainda que um determinado território poderia ser abordado por um discurso cinematográfico não-ficcional de diversas maneiras. Dessa forma, é necessária uma atenção às fontes primárias para termos contato com a especificidade da temática e seu desenvolvimento.

Apresentamos a seguir um dos textos que melhor sintetizou os temas do filme, em nosso entendimento, artigo publicado em um jornal de Toulouse, sul da França:

"As maravilhas do Amazonas" nos leva a este belo país magnífico da Amazônia. Por 3.000 quilômetros, navegaremos nas ondas do imenso rio. (...) Sucessivamente, adentrando o rio, vão desfilar as cidades de Belém do Pará (50.000), Santarem, Olida [sic]²⁹⁴, as corredeiras do Tapajós, Manaus, capital do Amazonas na confluência do Rio Negro, com 2 km de largura. Por sua vez, há *comptoirs*²⁹⁵ e cidades opulentas, com catedrais, teatros, monumentos e as tribos selvagens dos índios. As diversas indústrias estão representadas: a borracha, o algodão, a mandioca, a tapioca, a madeira flutuante. A fauna nos oferece os enormes peixes da Amazônia, os caranguejos e os jacarés. Bem como os pássaros (garças), as borboletas multicoloridas. E enfim, os leopardos [as onças]. A flora nos mostra as florestas virgens, sob os grossos galhos dos quais podemos transformar em canoas nos tempos anuais das cheias. No topo das árvores brotam um paraíso de flores sobre as águas; ilhas de nenúfares gigantes: as vitórias-régias (Courrier artistique. *L'express du midi*, 11 fev. 1924)²⁹⁶.

²⁹⁴ Possivelmente se trata de Óbidos, na região conhecida como Médio Amazonas, onde o filme *Amazonas...* teve algumas de suas sequências filmadas.

²⁹⁵ Em tradução: feitoria. A palavra *comptoirs* nesse contexto neocolonial francês significa pontos comerciais com estágio inicial de infraestrutura, em territórios coloniais. Por exemplo, pode-se dizer que Camarões foi um *comptoir* português no século XV. Apenas posteriormente se tornou um protetorado alemão e, depois, uma colônia francesa (Cameroun) e um colônia britânica (Cameroon). Anteriormente a esse contexto, a palavra denota balcão de bares ou de estabelecimentos comerciais (alimentação, tecidos, ferramentas etc.). Por isso se utilizou *comptoir* para o território em torno de um porto que recebia navios de rotas internacionais imperialistas para o comércio de importação/exportação, como alguns no continente africano e asiático. Agradeço à tradução da professora Evelyne Mainbourg.

²⁹⁶ Outra descrição de interesse ao resumir a proposta do filme é um parágrafo da parte inicial do texto seriado publicado na revista *Sciences et Voyages*. "L'attention vient de nous être utilement rappelée sur ce pays d'un inépuisable avenir par un beau film édité par la société Gaumont, intitulé *Les Merveilles de l'*

Com este excerto, apesar de já ser possível visualizarmos os assuntos propostos por *As maravilhas...*, não seria indicado nos atermos somente a ele para uma afirmação a respeito da estruturação dos temas. Visivelmente, mais do que o compromisso de trazer a exata estrutura da narrativa fílmica, em sua sequência e articulações, esse resumo buscou organizar para o leitor, em texto, o conteúdo conforme algumas áreas do conhecimento populares na época – urbanidade, indústria e ciência (zoologia e botânica). Assuntos esses que o filme dispôs ao longo da sua narrativa de maneira distinta a essa, alternando-a, seguindo uma certa coerência conforme a ocorrência dos temas em certas localidades da região Amazônica.

A fonte mais oportuna/estável para nos orientar quanto à narrativa é o documento produzido pelo departamento de censura cinematográfica de Berlim, em que consta a transcrição de intertítulos com o qual o filme foi exibido na Alemanha a partir de 1924. Eis um resumo, elaborado por nós, de suas cinco partes, seguindo a divisão presente nessa fonte e a qual iremos obedecer quando iremos discorrer, a seguir, mais calmamente sobre a narrativa:

1º parte: - o rio Amazonas [em geral e seu estuário] / - casas flutuantes e aparecimento de inscrições rupestres na vazante [Itacoatiara] / - Belém do Pará / - extração e preparação do látex / - o hábito de banho no rio e seus perigos [jacarés].

2º parte: - o peixe-boi e sua pesca / - a castanha-do-Pará, sua colheita e exportação / - a cana-de-açúcar e seu transporte [Belém] / - rebanhos de cavalos e gado, fazendas [ilha de Marajó] / - uma onça morta na fazenda e o comércio de peles exóticas.

3º parte: - a “árvore de leite” [próximo à Santarém, rio Tapajós] / - Santarém e sua produção de cacau / - a extração de madeiras com sede em Manaus [Óbidos e Manaus] / - monumentos de Manaus / - a mandioca e a produção de tapioca / - a pesca,

---

Amazonie. Il offre justement ce puissant intérêt de nous montrer côte à côte le travail actif de l'industrie moderne avec tous ses perfectionnements, et la nature sauvage et inviolée, demeurée telle aujourd'hui qu'elle pouvait l'être aux premiers âges de l'humanité. Il nous conduit à travers les forêts impénétrables où errent les Indiens les plus primitifs, pour nous faire parvenir tout à coup dans une cité pleine du mouvement des tramways électriques et des automobiles, de l'agitation des affaires et du plaisir. Nous franchissons la ville, nous sortons par les bourgs... Et les faubourgs, c'est la sylve sombre où rôdent les jaguars, où glissent les serpent, où bondissent les singes... On y marche de longs jours, ou, plutôt, on remonte le fleuve qui la traverse. Et voici que de nouveau l'on aborde aux quais d'un opulent centre industriel. C'est ce voyage que nous allons faire ici en le commentant, pour que vous puissiez le refaire en meilleure connaissance de cause quand vous le reverrez sur l'écran”. Fica patente a chave de leitura contrastando a modernidade industrial e urbana à “natureza selvagem e inviolada”.

o pirarucu, caranguejos, tartarugas e Belém como “centro do comércio da pesca amazônica”.

4º parte: - as garças e o comércio de egrete [Urucurituba] / - orquídeas / - cabaças decoradas [Santarém] / - as borboletas / - a produção de algodão.

5º parte: - índios e seus adornos / - a “dança das calças”, a “dança do diabo” / - a grande festa dos Wele-Tyapa [uitoto, oriente do Peru], a preparação dos pratos e a dança das índias com “despretensiosa toalete” / - um lago de vitórias-régias.

Agora vamos adensar a descrição desse filme, promovendo o que iremos denominar de “reconstituição fílmica textual”, mantendo os intertítulos como referência principal, mas agregando trechos significativos das prolixas duas séries textuais publicadas nas revistas de aventura e viagem mencionadas anteriormente. Uma delas de autoria do próprio Propércio Saraiva, intitulada *A film-hunter on the Amazon* e veiculada nas páginas da revista inglesa *The Wide World*²⁹⁷, e a outra, *Au pays merveilleux de l'Amazone*, assinada pelo escritor René Thévenin²⁹⁸, colaborador fixo da revista francesa *Sciences et voyages*.

Apesar de agregarem dados de muito interesse para a elucidação de características das sequências, esses dois textos não possuem, ao contrário do documento alemão, o compromisso/proposta de se remeterem estruturalmente somente à narrativa do filme. Como já abordamos, esses escritos, pelo próprio teor das revistas, sobretudo no caso de *The Wide World*, investem em uma descrição exotizada da região se distanciando da narrativa fílmica por vezes. Enquanto o discurso no texto de Propércio aludiu à “sua” aventura para produzir o filme, enfatizando peripécias no decorrer dessa empreitada, o de Thévenin aparenta ter por base a experiência

---

²⁹⁷ No expediente da revista há uma elucidativa explicação da forma como viajantes poderiam vender seus relatos de viagens para a publicação: “The Editor is willing to consider Articles illustrated with curious or remarkable photographs, and also Stories of Adventure. Payment will be made for contributions according to the interest and value of the material. Stories must be STRICTLY ORIGINAL AND TRUE IN EVERY DETAIL. And be accompanied by a written statement to this effect. All available photographs of places, persons, and things should also be forwarded. All MSS. [sic] must be typewritten. Every care will be made to return unsuitable contributions when accompanied by stamped addressed envelope, but the Editor cannot be held responsible for accidental loss or damage” (*The Wide World Magazine*, 1922, p. XI, grifo do original). Esses dados que nos parecem uma ótima maneira de compreender a razão de Propércio ter exposto seu nome ao filme nas páginas de revistas de grande popularidade como a *The wide world* e *Sciences et Voyages*. Interessava a ele não apenas o crédito pela autoria do filme, mas receber pela publicação da matéria.

²⁹⁸ René Thévenin (1877-1967), escritor de origem francesa, autor de romances populares de viagem e ficção científica.

proporcionada pelo visionamento do filme, pois ele em diversas passagens mencionou as sequências fílmicas para divagar sobre certos dados sobre a região: suas paisagens física e humana, fauna, flora etc. Sobre isso, Thévenin fez questão de se referir a ideais sobre a região publicadas por autores conhecidos, tais como o naturalista Paul Le Cointe – professor na Universidade de Nancy e na Escola de Química Industrial do Pará -, cujas considerações mereceram alongados espaços no texto de Thévenin.

Propércio, por sua vez, identificou alguns dos locais de filmagem, atendo-se à produção do filme, ponto de vista adotado, acreditamos, por ter tido contato direto com os produtores e por conferir uma pretendida autenticidade ao seu relato. Já Thévenin ofereceu mais indícios sobre a articulação das sequências, o que nos remete à forma como o filme teria sido montado por ter escrito seu texto a partir do visionamento do documentário. Em suma, ambas as fontes fornecem elementos para a compreensão do filme, leituras que teremos como parâmetro, balizadas pelos intertítulos localizados no documento alemão.

Parte I

O início do filme oferece uma visão geral do rio Amazonas, mencionando dados como o seu volume d'água, seu comprimento e profundidade de seu leito. Em seguida, foca o estuário, especificando sua largura em quilômetros e o fenômeno da cheia e da vazante das suas águas que, informa, chegam a se diferenciar por 17 metros - “de modo que se pode fazer, com facilidade, uma viagem de 30 quilômetros através das copas das árvores” (DEPARTAMENTO, 1924²⁹⁹). Thévenin também irá especificar esse dado:

Quanto ao nível, vimos subir 17 metros acima do nível da estiagem. Ou seja, nesse caso, todo o território próximo está completamente submerso, até 50 km de distância em cada borda. E durante uma parte do ano, podemos navegar pela floresta onde na estação seguinte, passaríamos somente a pé e, então nos encontrávamos na altura dos mais altos galhos das árvores, como você constará extensivamente pelas **fotografias do filme**.³⁰⁰

---

²⁹⁹ Esse documento possui sete laudas e está escrito em alemão gótico, língua e alfabeto os quais não dominamos para indicar a paginação exata de cada citação. Dessa forma, nos furtaremos a essa indicação.

³⁰⁰ THÉVENIN, 1923-24, grifo nosso.

De fato, esse autor oferece nas páginas da revista uma dupla de vistas fotográficas que equivalem à sua descrição (**Figura 58**)³⁰¹. Assim como bem representa o que foi indicado pelos intertítulos, com relação à longa viagem que se pode realizar “através da copa das árvores”³⁰².

Figura 58. Montagem fotográfica (dupla) referente ao filme *As maravilhas do Amazonas*, publicada pela revista francesa *Sciences et voyages*. A legenda original se refere à diferença do nível das águas no período da vazante (esq.) e da cheia (dir.), quando neste momento se eleva até a copa das árvores. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Essa é a deixa para se referir também às construções regionais flutuantes, adaptadas ao fenômeno das águas observado. Assim também, como a narrativa irá articular, nesse ponto, a sequência dos “hieróglifos” amazônicos inscritos nas rochas fluviais, submersos na cheia e revelados na estiagem. Esta filmagem apresentou como personagem central o comerciante e estudioso amazonense Bernardo Ramos³⁰³, registro feito em Itacoatiara. Ramos foi autor do livro *Inscrições e tradições da América pré-histórica, especialmente do Brasil* (2 vol., 1932 e 1939), um estudo arqueológico, paleontológico e linguístico. Foi ainda presidente da ACA (1903), da Junta Comercial do

³⁰¹ No caso de apresentarmos um grupo de fotografias unidas por meio de montagem gráfica, originalmente produzidas pelas publicações, iremos contabilizar como uma única imagem. A não ser que precisemos separá-las, apresentando isoladamente, por alguma razão didática.

³⁰² Assim verificamos a relevância desse método que iremos seguir interseccionando as fontes textuais com as visuais para a reconstrução textual do filme perdido.

³⁰³ O nome completo de Ramos é Bernardo de Azevedo da Silva Ramos. Para mais dados sobre, cf. Renan Freiras Pinto (2016, p. 101-121).

Amazonas e um próspero comerciante em Belém e Manaus no ramo da moda e artigos finos (PINTO, 2016). O objetivo dessa inclusão na narrativa fílmica seria tanto aludir às pesquisas de Ramos focando os “hieróglifos” amazonenses como configurar Manaus como um polo de ciência, para além de um destino exótico. Fundador e primeiro presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas (IGHA), homem de ciência e de negócios, em 1919, Ramos havia exposto seus estudos sobre as inscrições rupestres amazônicas e brasileiras, levantando a hipótese de serem de origem fenícia e egípcia. A exposição ocorreu por meio de duas palestras muito publicizadas pela imprensa manauense. Por conta dessa popularidade alcançada aventamos que esse assunto deve ter entrado no horizonte dos produtores de *As maravilhas...*

No relato da produção, Saraiva descreve uma longa e frustrada busca pelo estudioso em um dos principais locais de estudo de Ramos, ou seja, as formações rochosas no leito do rio Urubu, na porção norte do estado (tomando o leito do rio Amazonas como divisória do território). Mas o encontro só se deu em um município no leito do Amazonas: “Here [Itacoatiara] I was delighted to meet Dr. Ramos, and photographed him on the rocks, which here, as elsewhere, are covered with ancient inscriptions” traduzir (SARAIVA, 1922, parte II, p. 312) Uma relativamente longa explicação sobre a pesquisa de Bernardo Ramos é dada por Propércio Saraiva. A nosso ver, esta parte possui mais um caráter de contextualização para os leitores da revista inglesa do que relativa ao filme³⁰⁴.

As duas fotografias (**Figuras 59-60**), que representariam imagens de cenas, exibem o cientista em um campo de estudo secundário, já que o principal, no rio Urubu, é mais interior e de difícil acesso (Saraiva relatou buscar Ramos nesse rio, sem sucesso). Os intertítulos mencionaram diretamente a específica hipótese arqueológica/linguística

---

³⁰⁴ Referimo-nos a essa explicação de Saraiva: “These boulders, like many in the same river, are covered with strange hieroglyphics, and these Dr. Ramos had come to sketch with a view to translating them. They were evidently made by some lost tribe in ancient days - people who were far more civilized than the Indians of the present. Apart from the writings, the rocks are also adorned with paintings of animals, birds, and other creatures, some of them being species that are only found in Africa and Asia, indicating that the authors of these drawings knew of their existence. It is thought by many scientists that they represent the writings of a race of people who lived in the Amazon valley long before the days of Christ. Dr. Ramos has succeeded in translating many of the inscriptions. One reads: ‘Gathered here in great numbers, we, the sons of the wind and sea, testify to our expulsion from Tingis by the sons of Heber’. I am told there is a Tingis in North Africa, but whether this lost race came from that distant continent one cannot say. Another: ‘Our thoughts are far from here’, would indicate that they were homesick strangers in a foreign land. ‘The sky, flowers, and the vegetation testify to the inundation’ is probably a record of a serious flood. Dr. Ramos has found and translated nearly nine hundred of these ancient inscriptions” (SARAIVA, 1922, parte I, p. 187-188).

divulgada pelo estudioso em maio de 1919, quanto à origem fenícia das inscrições. “No nível de água mais baixo, pode-se distinguir estranhas inscrições milenares (talvez de origem fenícia) nos rochedos, que falam das vitórias de Jurupary (diabo) sobre as amazonas”³⁰⁵ (DEPARTAMENTO, 1924). Por outro lado também inclui a lenda das amazonas, aspecto que, a nosso ver, não fazia parte da interpretação de Ramos, mas é explorado como atração no filme. No limite, os dados dessa passagem do filme nos sugerem duas questões significativas: uma ligada ao esforço de dizer que o território brasileiro possui, de alguma forma, vínculo com a antiguidade clássica (hipótese histórica aventada em estudos desde o século XIX). A segunda busca traçar indícios que confirmem a lenda das amazonas.

Figura 59-60. Imagens de *As maravilhas do Amazonas*, publicada pela revista inglesa *The Wide World*. Ambas aludem aos “hieróglifos” amazônicos de Itacoatiara, revelados com a vazante do rio. Essas inscrições rupestres foram estudadas por Bernardo Ramos (dir.), registrado para o filme. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Na sequência, temos mais algumas sequências que poderíamos considerar introdutórias ao rio Amazonas. Elas expressam uma certa surpresa – “o rio oferece imagens únicas”: numerosos comerciantes, automóveis, “nativos em trajes mais que fragmentários”, barcos a vapor com 7000 toneladas a 3000 quilômetros do oceano com “suas quilhas [que] balançam pirogas primitivas”.

A partir de então a narrativa parece se encaminhar para um conjunto de sequências mais coesas. A primeira delas gira em torno da capital Belém, configurando-

³⁰⁵ Os parêntesis são do texto original.

a como “centro do comercio da borracha”. René Thévenin aborda essa passagem fílmica evocando sua importância comercial:

Belem étant un des principaux centres d'exportation du caoutchouc, occupons-nous maintenant de cette industrie qui dépasse à elle seule par son importance toutes celles qui font ou pourraient faire la prospérité de l'Amazonie.

Et, pour cela, quittons la ville, et pénétrons dans la forêt³⁰⁶.

É aí que se articula a grande sequência reservada à extração, processamento e transporte da borracha – provavelmente uma sequência muito aguardada. Apesar de filmada no rio Purus (um grande afluente do Solimões/Amazonas, cujo curso localiza-se em paralelo ao rio Madeira, ao lado oeste deste, portanto na porção ocidental da região amazônica), conforme indicou Propércio Saraiva, não deixa de criar um certo vínculo com Belém por conta da sequência das partes ocasionada pela montagem. Assim, o filme não propriamente inventou uma geografia da região – já que indicou por intertítulos que estava partindo de Manaus (capital bem mais aproximada do rio Purus), mas de certa forma buscou associar a imagem de Belém com a borracha. Uma relação que, historicamente possui lastro, já que foi nos arredores de Belém em que iniciaram os primeiros processos de exploração dessa matéria-prima em meados do século XIX. E apenas posteriormente tendo sua extração direcionada para o vale o Rio Madeira (WEINSTEIN, 1993). O documento dos intertítulos alemão especificou esse assunto com estes dizeres:

12. O seringueiro faz de 15 a 20 cortes em cada árvore. Os recipientes metálicos podem receber 100 gramas de seiva. 13. O calor é tão grande que o ar treme e cintila quase constantemente. 14. Sobre um braseiro, a seiva é colocada em camadas em um tipo de paleta ou forma e defumada. 15. Assim, uma bola – bolata³⁰⁷ [sic] – pesa de 30 a 35 quilos. 16. Uma colheita rica. 17. Cada fardo é carimbado com o nome do produtor. 18. Mas também é indicada precaução aqui... 19. Remoção³⁰⁸.

Neste documento, indicou-se que nessa versão do filme, não apenas a sequência da borracha foi filmada, assim como a do peixe-boi a qual abordaremos adiante: “Being anxious to film the rubber industry, I visited the Purus River, where I also secured pictures of that strange fresh-water mammal the sea-cow, or manatee.” (SARAIVA, 1922, parte III, p. 375). E da seguinte maneira ele se alongou sobre os processos captados pelas filmagens, que aqui transcrevemos pela centralidade dessa sequência

³⁰⁶ THÉVENIN, 1923-24.

³⁰⁷ O correto seria *balata*.

³⁰⁸ DEPARTAMENTO, 1924, p. 2.

para o filme e também pela evidenciação da diferença de evocações dos dois textos (intertítulos e a reportagem).

The Purus is noted for its wild rubber, and from the banks of this one stream nearly ten thousand tons of this commodity are exported every season.

There are no rubber plantations on the Amazon such as one finds in Ceylon or in the East. It is all wild rubber, gathered in the forests, and for that reason I was anxious to secure pictures of an *estrada*, or rubber estate. They are encountered everywhere along the Purus, and also on the Acre and other streams. Two distinct qualities of rubber are obtained from the forests here, the *seringa*, or *borracha*, and the *caucho*. In procuring the former, the trees are not destroyed; but as the trees from which the latter is obtained are very sensitive, they are felled before tapping.

The owners, or overseers, of the estate and their *seringueiros*, or rubber-gatherers reside in wooden buildings of the bungalow type, with thatched roofs, raised some fifteen feet above the ground upon poles, as the river rises many feet during the flood season. At sunrise, the *seringueira* [sic], invariably accompanied by his dog, leaves the station for the forest armed with a bag in which he carries a pail, tin cups, his food, and a machete, or cutlass. The area over which the gatherer works may comprise from a hundred to a hundred and fifty trees. Arriving at a tree, he immediately commences to "tap" it. First the bark is pierced sufficiently to allow the liquid gum to run out; then a small tin cup is fixed to the trunk of the tree, just below the incision, by pressure against the bark. The *seringueira* then leaves this to fill, and proceeds to treat the other trees in the neighborhood in the same way. The time taken to fill the cups varies from two to six hours.

When a pail full of the precious latex, or milk, has been abstracted from the trees, the *seringueira* returns to the station, where he proceeds to prepare the rubber for export. A fire, which emits a very dense black smoke, whose acidulous qualities have been proved to be most efficacious for rapidly coagulating the sap of the rubber trees, is made by burning bits of the Urucury palm, which grows freely in the district.

An iron pail, with a hole in the top, is placed over this to force the smoke to pour in a thick column through the small aperture. The *seringueira* then dips a wooden spade, shaped like a giant mustard spoon, into the pail of milk, which adheres to it like treacle. The mass is then held in the smoke, congesting the milk, which turns almost at once into the India rubber of commerce. The round blade of the paddle, covered with a thin coating of rubber, is then again dipped into the pot of sap, and the process repeated until the rubber is about two inches thick, when one of the attendants who superintends the operations makes a cut with a sharp knife along the outer circumference of the paddle, enabling the cake of rubber to be easily removed. The rubber is shipped in big balls, known as *bollas*, which vary in weight from a hundred to five hundred pounds.

The rubber is often floated down the stream in the form of rafts. Hundreds of *bollas* - which float readily - are strung together by wires, and, guided by two boatmen, leave the station for the nearest port of call. When they approach a rapid, or other dangerous stretch of water, the men go ashore and guide the raft through the troublesome reach by means of long ropes. There is always the risk of the lines catching in the rocks, when they are liable to snap. Should this happen, the raft is generally swept by the current into a whirlpool, where the wires become loosened and the *bollas* come apart. For days afterwards the men are kept busy, picking up a ball here and another there. One occasionally notices a *bolla* sticking on a projecting rock in mid-stream, worth only a shilling or two to the rescuer, though fetching many

pounds in the market at Para [sic]. *Bollas* are sometimes returned to their owners five years after disappearance. As all the balls are marked with red-hot irons before they are shipped, the owners can be readily traced³⁰⁹.

Figura 61. Fotomontagem (sétupla) com imagens de *As maravilhas do Amazonas* tematizando o processamento da borracha, publicada pela francesa *Sciences et voyages*. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Os intertítulos são visivelmente muito mais sucintos em suas indicações, mas diversos: enfocam os processos (cortes), prováveis detalhes presentes nos planos (a tremida e cintilação do ar), o peso da balata, a medida de uma boa colheita etc.. Já o texto da revista é bem mais estruturado e “teórico” ao se remeter a aspectos econômicos, técnicos de plantio (Ceilão/Amazônia), os tipos de goma elástica obtidas na região, sobre estrutura social na qual estavam subordinados os seringueiros, sobre sua jornada de trabalho etc. Mas, essa teorização, por vezes deixa entrever partes mais objetivas e particulares em que temos a impressão de estarmos lendo a descrição de uma sequência fílmica, como quando se especifica as ações do seringueiro: em de que tipo

³⁰⁹ SARAIVA, 1922, parte III, p. 377-378.

de construção ele reside, da companhia do cachorro ao sair pela manhã, de seus instrumentos de trabalho, suas ações para a extração, entre outras. Tal impressão pode ser confirmada pela comparação com a sequência da borracha presente em *No paiz das Amazonas* – que, por conta da similitude, levantamos a hipótese de ter sido reutilizada, ao menos em parte.

Ao final dessa primeira parte do filme, são reunidas ainda algumas imagens idílicas, como a de uma cachoeira não identificada³¹⁰ e de um grupo de pessoas se banhando no rio Ituxi (afluente do rio Purus), onde há uma construção que sugere uma romantização do trabalho e do descanso - pelo menos presente na escolha das palavras promovida por Thévenin. “Les eaux, d'une douce tiédeur, le sable fin des plages qui bordent partout les berges, invitent aux plaisirs du bain. Nous ne serons pas seuls à en goûter le charme, que les Indiens de la région eux-mêmes et surtout les Indiennes savent apprécier” (THÉVENIN, 1923-24). Mas esta tranquilidade é articulada a uma noção de perigo por causa da possível presença de um grupo de animais aquáticos temidos, o “men-eating fish” (piranha), o candiru e o peixe elétrico. Saraiva se referiu também a esse tema do banho de rio, motivo para a exibição dos animais perigosos:

It is the presence of these ferocious and venomous fish that make swimming and bathing dangerous in some of in the waters of the Amazon. There are, of course, many rivers where it is perfectly safe to bath, and here you will find natives disporting themselves in the water. On the "black" rivers in particular, however, swimming and bathing, in the ordinary sense of the term, are out of the question, except in the specially erected palisades or bathing shelters which one finds on the banks near the large towns. The waters here are enclosed by poles covered with netting through which the fish cannot enter. No one is more fond of his morning tub than I am, and if you are not sure whether a river is “safe”, the only thing to do is to stand on the bank and pour water over yourself from a calabash. Even the horses and cattle who dwell beside the "black" waters seem to know the danger that lurks in the streams, and before quenching their thirst you call see them pawing the waters with their hoofs to frighten away the deadly creatures before attempting to drink³¹¹.

Parte II

A segunda parte do filme apresenta outras duas grandes e importantes sequências do filme: a pesca do peixe-boi e a coleta da castanha.

---

³¹⁰ Propércio se refere a uma “black water falls”.

³¹¹ SARAIVA, 1922, parte IV, p. 517.

A primeira dá continuidade à abordagem da vida aquática animal do final da primeira parte, com o peixe-boi. Espécie esta filmada no lago Japurá, de acordo com Propércio Saraiva³¹². Os intertítulos comentam a docilidade do animal, seus hábitos alimentares e logo descrevem a sua reação ao ser atingido pelos instrumentos dos pescadores, ocasionando uma cena de ágil ação. “Assim que o peixe-boi é atingido por um arpão, o animal aprisionado e relutante arrasta consigo a piroga com alucinante rapidez” (DEPARTAMENTO, 1924). A menção ao enorme tamanho do animal vem no momento em que ele é retirado das águas e disposto nas canoas. “Não é fácil carregar um animal de 3,50 metros de comprimento e 2,80 metros de circunferência em um veículo tão pequeno”. A visão do resultado da pesca, executada pelo grupo de pescadores é descrita: “Uma rica pesca: 22 peixes-boi, que pesam 5000 quilos”. A partir de então, explicam-se as qualidades do produto, como a carne, gordura e couro. “O sabor da carne do peixe-boi é muito próximo da carne de porco, mas a gordura tem uma cor esverdeada e um forte cheiro de peixe. / A pele oleosa fornece um couro de primeira classe”³¹³. Novamente aqui há uma grande similitude com a sequência presente em *No paiz das Amazonas*, fato que devemos considerar ao menos parte dos negativos não terem se perdido a partir do furto de Propércio.

O filme abordará a castanha, dando continuidade à apresentação dos principais produtos comerciáveis, e, agora, introduzindo outro item de exportação internacional significativo para a economia local. Em seu texto, Propércio Saraiva identificou o nome do proprietário do castanhal, a grande dimensão de seus negócios, dados que nos ajudam a compreender o que vemos nas imagens - provavelmente reaproveitadas em *No paiz das Amazonas*, como comentaremos mais à frente. “Our destination was the estate of Mr. Netto, famous for its production of the popular ‘Brazil nut’. Some idea of the extent of this estate may be gauged when it is stated that two hundred natives are employed in gathering and preparing the nuts for market” (SARAIVA, 1922, parte IV, p. 518).

---

³¹² Propércio se expressou da seguinte maneira: “On the return journey down the Ituxy River, I visited Japura Lake to secure pictures of that remarkable mammal, the cow-fish, a species of manatee” (SARAIVA, 1922, parte IV, p. 514). O lago Japurá está situado no rio homônimo, afluente do rio Solimões ou Amazonas (região do Alto Amazonas). O peixe-boi costuma habitar locais de águas calmas, como especificou Propércio em seu texto.

³¹³ Uma versão dessa frase está no texto de Propércio Saraiva: “The flesh is very delicate-similar in taste to that of pork - and much sought after by the Brazilian natives. Its fat makes excellent burning oil, and is also converted into a kind of lard” (SARAIVA, 1922).

Nossas três fontes concordam quanto ao início da sequência: afirmam que a sequência trata da morfologia desse fruto, que contem em grupo de 20 ou 25 unidades dentro de um ouriço. A exposição desses dados de forma mais ‘poética’ é feita pelos intertítulos alemães: “As nozes ficam nos grandes frutos de árvores de mais de 50 metros de altura. Ao abri-las, vê-se que se parecem com grandes ninhos cheios de estranhos ovos” (DEPARTAMENTO, 1924). Como não se trata de um item de consumo popular no exterior - “n'est pas rare chez nos marchands de denrées exotiques”, informou Thévenin (1923-4), provavelmente a sequência procurou ser a mais didática possível em sua apresentação. Dada a altura em que crescem e tendo em vista o peso dos ouriços, sua queda iminente é um perigo para os catadores. Por isso, espera-se que todas estejam caídas para iniciar o processo de recolha. “La récolte se fait à la fin de janvier, lorsque les fruits sont complètement mûrs, condition essentielle de leur conservation, et qui permet en même temps de les ramasser sur le sol, où ils tombent alors”, explica Thévenin. Esse autor dá mais informações a respeito da dinâmica de trabalho visto nas imagens, informando que o caboclo, quando é contratado, desloca-se com toda a família para os castanhais em uma pequena canoa. O caminho é longo, dado que os castanhais nativos se encontram em meio à floresta. Até então, estas árvores não foram objeto de cultivo pela enorme demora até gerar seus frutos. No castanhal deserto os trabalhadores se abrigam em um tipo de casa rapidamente construída, sem paredes, apenas com teto de palhas e redes atadas, outra imagem que nos parece similar à que vemos em *No paiz*. A ênfase em *Amazonas...* está no detalhamento do processo e dos utensílios empregados:

Every morning the nut-gatherer leaves his barraca, carrying a large bag on his back and a long spiked stick in his hand. Like most forest workers, he is accompanied by his dog, who gives his master warning of the presence of snakes or reptiles. With his stick the man picks up the nut-shells which have fallen during the night and tosses them over his shoulder into the bag³¹⁴.

A descrição textual do filme nos sugere que houve o emprego do recurso cinematográfico cômico envolvendo animais, tal qual o conhecemos em outros filmes do cineasta. “As nozes são petiscos para os cães. Eles as devoram mesmo sem estarem

---

³¹⁴ SARAIVA, 1922, parte IV, p. 518-519.

abertas”³¹⁵. Nesse sentido, logo mais à frente na narrativa, vários animais serão acusados, em tom de comédia, do sumiço de castanhas:

Cependant, le “regatao” a quelques soucis pendant le cours de l'exploitation. Il faut surveiller ses marchandises, dont plusieurs hôtes de la forêt sont friands. Les pécaries, les singes, les rongeurs de toutes sortes, attirés par l'aubaine, viennent à la curée. Il est vrai que beaucoup d'entre eux font les “regataos”, à leur tour, accumulent le produit de leurs larcins dans des cachettes qu'il ne s'agit plus que de retrouver. Mais d'autres, comme les chauves-souris, préfèrent consommer sur place. Cela ne leur porte pas toujours bonheur. Elles s'accrochent à l'appendice charnu du fruit et ne peuvent plus s'en dégager³¹⁶

É um tipo de construção cinematográfica que nos remete à comicidade presente na sequência da castanha em *No paiz...*, quando a imagem do gesto feito pelas trabalhadoras em uma fábrica com uma maquineta associado ao de um macaquinho com uma pedra.

E para a seleção, após a retirada das castanhas dos ouriços (**Figura 62**)³¹⁷, os trabalhadores utilizam uma técnica simples, registrada pelas imagens. Mergulham um cesto com castanhas na água e observam o resultado: “As nozes boas ficam no cesto, – as ruins boiam”, informa um dos intertítulos (**Figura 63**)³¹⁸. Ao final, os intertítulos produzem um diálogo a partir da semelhança visual do monte de castanhas coletadas com algo mais próximo da realidade europeia: “Nenhuma carga de carvão coque, mas milhões de castanhas-do-pará” (**Figuras 64 e 65**)³¹⁹.

³¹⁵ No texto de Propércio há uma explicação que justifica a presença dos cães em cena: “Like most forest workers, he is accompanied by his dog, who gives his master warning of the presence of snakes or reptiles” (SARAIVA, 1922, parte IV, p. 518).

³¹⁶ THÉVENIN, 1923-24.

³¹⁷ Após a recolhida dos ouriços, quando já foram levadas para próximo às casas, Thévenin observou a existência de uma divisão de trabalhos. “Femmes et enfants ramassent les fruits. Les hommes, d'un coup de machette, les ouvrent, en font tomber les noix que l'on recueille dans des hottes de lianes tressées” (THÉVENIN, 1923-24).

³¹⁸ Curioso observar que para Thévenin, esse mesmo procedimento objetivou apenas a limpeza das castanhas e não a sua seleção. “On les lave sommairement en plongeant et en secouant le panier dans l'eau courante” (THÉVENIN, 1923-24). A distância daquela realidade talvez o tenha feito compreender a imagem dessa forma simplificada.

³¹⁹ Uma versão dessa comparação é apresentada também por Saraiva: “The nuts are next piled in great heaps, and finally shoveled into barges, like coal, and carried down to Manaus for shipment abroad” (SARAIVA, 1922). Também na imagem referente à pilha de castanhas com um comerciante, Thévenin apresenta outra versão do contexto, referindo-se não à figura de um proprietário como Saraiva (Mr. Netto), mas à do regatao. “Comme partout, l'“intermédiaire” inévitable se trouve là, pour centraliser le produit de la récolte. Un “regatao”, marchand ambulant, a vu passer la flottille, s'est embarqué à sa suite, apportant sa cargaison de tafia de bière imbuvable et toute sa pacotille. Un ouvrier moyen récolte deux cents litres de noix dans sa journée. A 200 francs environ l'hectolitre (90 mil reis à Manaus, en 1920, d'après P. Lecoite) le revendeur fera un joli bénéfice au retour” (THÉVENIN, 1923-24).

Figuras 62 e 63. Fotografias referentes à cena da seleção das castanhas do filme *As maravilhas do Amazonas*, publicadas na revista *The wide world*. A da esquerda (fig. 62) retirando os frutos do ouriço, a da direita (fig. 63), fazendo a seleção na água. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Outra fonte que consideramos expressiva com relação às imagens alusivas ao contexto do filme vem por meio de uma coleção específica de cartões-postais editada pela empresa inglesa de turismo fluvial *Booth Line*³²⁰. Como nas **Figuras 64 e 65**, podemos comparar a semelhança existente entre o local e os personagens registrados nas duas imagens. Uma fotografia aludindo aos “milhões de castanhas-do-pará” que assim podem ser melhor visualizadas por meio desse postal (**Figura 65**). Na coleção da *Booth Line* reconhecemos outras imagens que podem facilmente ser atribuídas a *As maravilhas...*, logo, produzidas por Silvino Santos. Como o cineasta não relatou a negociação dessas imagens com a famosa empresa, poderíamos concluir que Propércio Saraiva, mais uma vez, poderia ter se valido das fotografias referentes ao filme que dispunha para lucrar mais uma vez. Assim como fez com o filme oferecendo-o a Gaumont, produzindo seu texto com fotografias para a *The wide world magazine* e vendendo também “seu” filme e “suas” fotografias para *Sciences et Voyages*, revista na qual foi publicado o texto de Thévenin.

³²⁰ A *Booth Line* promovia o cruzeiro intitulado *1000 miles up the Amazon*. Com saída de Liverpool, o percurso passava por Portugal, Madeira e adentrava o rio Amazonas. Dos cartões-postais editados pela empresa, acreditamos que são imagens oriundas do filme de Silvino Santos pelo menos as pertencentes à série E (*Products of the amazon valley*), já que a maioria podemos cotejar com outras imagens fotográficas diretamente associadas aos filmes. Até o momento conhecemos seis imagens pertencentes a esse conjunto: *Collecting and curing rubber* (E1), *Natives making farinha* (E2), *Brazil nuts* (E3), *Extraction of balata* (E4), *Drying cocoa* (E5) e *Largest water fish – the pirarucu* (E6). Aventamos a possibilidade de que, pela circulação desses cartões-postais, Silvino tenha tido a indicação de que seu filme foi vendido para uma empresa turística, tal como relata em sua autobiografia (SANTOS, 1969).

Prosseguindo na narrativa, os intertítulos afirmam que na mesma encosta é cultivada a cana-de-açúcar, que. “cresce (...) em grande abundância”, informa o letreiro logo após a sequência das castanhas. Mas se este produto é conduzido ao porto de Manaus (provavelmente proveniente da região do Rio Madeira ou Rio Negro) para embarque, por que a cana é direcionada para o de Belém por “carrinhos primitivos [que] transportam-na para a moenda”, tal como Thévenin (1923-24) observa (**Figuras 66 e 67**)? Propércio se cala sobre as filmagens desse produto, assim como fez com quase tudo o que se refere à filmagem empreendida no Pará. Supomos que, para a produção de articulação no interior da narrativa no filme, houve necessidade de afirmar, por meio dos intertítulos, que a moenda ficava perto do castanhal, o que não corresponde à realidade. E Thévenin, talvez informado da existência dessa indústria na capital paraense, sentiu-se impelido em fornecer a informação³²¹.

---

³²¹ Para Thévenin, sobressai-se da visualidade dessa indústria a precariedade. “Le matériel employé a été longtemps primitif. On emploie aujourd'hui des moulins qui donnent 75% de sucre. Ils sont principalement installés dans le voisinage de Belem, où les tiges sont apportées des centres d'exploitation sur de petits wagonnets péniblement tiraillés à travers la brousse et qui n'arrivent pas toujours indemnes à destination. Nous n'insisterons pas sur les procédés d'extraction du jus sucré, qui n'ont ici rien de particulier et nous retarderaient inutilement pour suivre le cours de notre voyage” (THÉVENIN, 1923-24). A oração final pressupõe a existência no filme de uma cena de moagem, tal como a ilustração da capa da revista *Sciences e Voyages* (n°227, parte 4) destacou.

Figuras 64 e 65. Fotografias referentes à cena do embarque das castanhas do filme *As maravilhas do Amazonas*. A menor (esq., fig. 64), publicada na revista *Sciences et voyages*, e a maior (dir., fig. 65), em um cartão-postal editado pela empresa de turismo fluvial *Booth Line*. Observa-se que além da montanha de frutos, o homem com bigode é comum às duas imagens. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Podemos a essa altura perceber que a articulação cinematográfica entre os temas era uma preocupação dos realizadores, como vemos na sequência final dessa segunda parte, em que se tratará das fazendas de gado do Marajó e da exportação de peles de animais exóticos.

Figuras 66 e 67. Fotografias referentes à cena do cultivo da cana-de-açúcar do filme *As maravilhas do Amazonas*, publicadas na revista *Sciences et voyages*. A da esquerda (fig. 66) representa seu transporte por trilhos, e a da direita (fig. 67), a moenda localizada no subúrbio de Belém (detalhe da capa do n° 227, conforme fig. 55). Acervo: Sávio Luis Stoco.

Figura 68. Fotomontagem (tripla) publicada na revista *Sciences et voyages*, referente à sequência das fazendas de criação de gado, filmada na ilha do Marajó, do filme *As maravilhas do Amazonas*. Além das duas imagens do rebanho, vemos uma onça, que é referida no texto. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Primeiro que há uma certa ligação da sequência dos rebanhos bovino e equino da ilha paraense com a parte anterior, a da cana-de-açúcar, justificada, ao que podemos supor, por ambas serem aproximadas no estuário do rio Amazonas. Após contextualizar

a criação pecuária, enfatizam-se os perigos que os animais da região enfrentam: “serpents, crocodiles, poissons voraces, vampires ne sont pas les seuls ennemis du bétail amazonien. Il en est encore un avec lequel il faut sérieusement compter: c'est le jaguar”. A ameaça é enfatizada com as prováveis imagens da construção de defesa a qual Thévenin descreveu: “grandes plateformes en troncs d'arbres, où il passe plusieurs semaines, entassé et mal nourri” (**Figura 69**). Supomos que o filme exibiu, então, “uma onça à espreita”, conforme sugerido pela **Figura 68**. A partir desse trecho, que, podemos supor, foi filmado ocasionalmente a partir da aparição da onça e de sua morte, o montador aproveitou a ocasião para articular um novo tema, o mercado de peles. “As peles dos animais abatidos que são despachadas aos milhares para a Europa e América do Norte formam também uma parte das riquezas destas terras”³²².

Figura 69. Fotografia da revista *The wide world* referente à sequência das fazendas de criação de gado, filmada na ilha do Marajó, do filme *As maravilhas do Amazonas*. A imagem descreve os currais que garantiam a sobrevivência dos bovinos, comumente atacados por animais da localidade. Acervo: Sávio Luis Stoco.

³²² Thévenin complementa o assunto do mercado de peles com os seguintes dados: “Sa fourrure, pourtant assez belle, et vendue par nos fourreurs sous le nom de “grande panthère” ou de “tigre d'Amérique”, est peu estimée dans son pays d'origine. Certaines tribus mangent sa chair ou s'enduisent de sa graisse, malgré l'odeur répugnante de l'une et de l'autre” (THÉVENIN, 1923-24).

Parte III

Novamente um início de uma parte do filme se vincula à sequência final da parte anterior. Tematiza-se rapidamente a árvore amapá, conhecida por sua seiva nutritiva e aspecto esbranquiçado. Há novamente a presença de trabalhadores, vestidos de maneira que pode indicar alguma formalidade para a ocasião da filmagem, no caso de um (esquerda) e no do outro (direita), nem tanto. O intertítulo promove a lembrança do gado visto: “A natureza é aqui de uma inventividade inesgotável. Nas áreas em que há falta de gado, cresce a ‘árvore de leite’ ....” (Figura 70).

Figura 70. Fotografia do filme *As maravilhas do Amazonas* publicada na revista *Sciences et voyages*, referente à sequência sobre a árvore amapá, ou “árvore de leite”. A legenda original nos ajuda a compreender o sentido da imagem. Acervo: Sávio Luis Stoco.

O filme indica que partimos novamente para o interior do continente pelo rio Amazonas, até a foz do rio Tapajós, em que nos deparamos “novamente com regiões civilizadas... A cidade de Santarém, principal local de produção do cacau”. Thévenin explora em seu texto o procedimento de extração e processamento desse fruto. O que talvez indique a existência de planos correspondentes no filme, assim como vimos em outros casos:

On recueille ces fruits à l'aide d'une serpette ou d'un émondoir. Ils ont la forme d'un concombre, dont les dimensions varient de 10 à 25 centimètres de

longueur sur 7 à 10 de large. Ils contiennent une trentaine de graines ou fèves, que l'on fait fermenter dans des cuves puis sécher. La graine est alors d'un rouge terne, nettement cassante. Broyées, puis associées au sucre, elles permettront de fabriquer le chocolat³²³.

A única imagem que dispomos sobre a produção de cacau é integrante da coleção de cartões-postais da *Booth Line* (**Figura 71**). Vemos o processo para a secagem das sementes de cacau.

Figura 71. Fotografia referente à cena do processamento do cacau, publicada em cartões-postais editados pela empresa de turismo fluvial *Booth Line*, pertencentes à série E (*Products of the Amazon valley*). Aventamos que essa imagem é pertencente ao filme *As maravilhas do Amazonas*. Acervo: Sávio Luis Stoco.

³²³ THÉVENIN, 1923-24.

Figura 72. Fotografia referente à cena da pesca do pirarucu, publicada em cartões-postais editados pela empresa de turismo fluvial *Booth Line*, pertencentes à série E (*Products of the Amazon valley*). Aventamos que essa imagem é pertencente ao filme *As maravilhas do Amazonas*. Acervo: Sávio Luís Stoco.

De Santarém, a narrativa do filme avança rumo ao interior pelo rio Amazonas, abordando a indústria das madeiras. A abundância e o grande porte das árvores são informados pelos intertítulos, assim como se identifica a espécie mais exportada, o mogno. Informação que Thévenin não se furta de discordar, afirmando ter essa madeira o nome de cedro. Chama atenção também, para efeito de filmagem, o modo como essas grandes madeiras são transportadas. “Troncos de árvore de mais de 30 metros de comprimento descem como canudos por trechos de 600 a 800 quilômetros de extensão”, dizem os intertítulos. Thévenin complementa apresentando uma sugestiva descrição que pode ter se originado de seu visionamento da cena em questão:

Les arbres, abattus dans les villages riverains de fleuve, sont rangés en chantiers jusqu'à ce que leur nombre soit suffisant pour constituer une “jangada”, c'est-à-dire un de ces trains de bois qui ont l'importance et les dimensions d'un îlot et sur lesquels une petite population flottante s'installe, construit même des maisonnettes et descend ainsi le fleuve, emportant avec soi armes, bagages, bétail, famille et domicile, sur un trajet de 1000 kilomètres et plus. C'est en somme la vie de nos bateliers sur nos péniches. Mais tout est ici grandi en proportion du fleuve. La péniche amazonienne est un bâtiment qui a plusieurs centaines de mètres de longueur et qui constitue lui-même sa propre cargaison³²⁴.

³²⁴ THÉVENIN, 1924-24.

Ao final, a localização dessa indústria - “a sede de toda a indústria de madeira é Manaus” - justifica a transição para a sequência seguinte, que explorará uma imagem idealizada da capital amazonense, centrada, sobretudo, nos principais prédios e monumentos. “Com seu teatro, seu tribunal de justiça, seu hospital e seus monumentos, Manaus é o ponto nodal para todo o comércio da região do Rio Amazonas.... / É também o mais importante espaço militar do estado de Manaus..... /.... tem um forte e tropas treinadas...”. Curioso é que nenhuma das revistas aludiu à sequência que representou Manaus, talvez, justamente, pelas escolhas oficiais que o filme apresentou.

Até aqui estamos pontuando a importância de se notar ao longo do filme as conexões promovidas de um tema para o outro, avançando a narrativa tanto no que diz respeito à cadeia de conteúdos expostos como à viagem virtual pelo rio Amazonas, rumando de uma localidade a outra. Mas também é relevante reconhecer os momentos em esse efeito não é empregado, quebrando a ligação e dando origem a uma nova série de temas conectados. A nosso ver, não se trata propriamente de um problema para o público da época, visto que esteve em contato desde o primeiro cinema com filmes e sessões em que os planos apresentavam flagrante desconexão. Talvez esta “quebra”, por assim dizer, da articulação em *As maravilhas...* seja um consciente artifício de variação do ritmo, um respiro no galgar dos assuntos conectados.

Essa situação ocorre, por exemplo, nesse momento do filme. Quando acabamos de passar pelas vistas urbanas tomadas em Manaus (seus prédios e instalações militares), a interligação das sequências é suspensa. Nesse ponto parece iniciar outro ciclo de sequências articuladas, já que é mostrado, sem elementos de conexões, ao que tudo indica, o tema da mandioca (**Figura 73**) e a fabricação da tapioca³²⁵. Isso ensejará o início de uma nova sequência, coesa, voltada à alimentação (logo mais se voltando mais à pesca), com o seguinte ordenamento: mandioca/ tapioca/ pescados/ pirarucu/ jacarés/ caranguejos/ tartaruga/ tartaruga de duas cabeças/ Belém. O nexos entre cada uma dessas passagens será compreendido pelas características das imagens e intertítulos.

---

³²⁵ A passagem, de acordo com os intertítulos, é feita da seguinte maneira: “9. A sede de toda a indústria de madeira é Manaus. 10. Com seu teatro, seu tribunal de justiça, seu hospital e seus monumentos, Manaus é o ponto nodal para todo o comércio da região do Rio Amazonas.... 11. É também o mais importante espaço militar do estado de Manaus..... 12.... **tem um forte e tropas treinadas...** 13. **O arbusto da mandioca, cujas raízes tuberosas contêm um suco amargo e venenoso.** 14. Transformada em massa e depois de seca, essa raiz perde seu efeito nocivo e é convertida em grãos redondos que são conhecidos pelo nome de ‘tapioca’. 15. Aqui nos contornos das encostas vivem as tribos indígenas, as comedoras de peixes”. (DEPARTAMENTO, 1924, grifo nosso)

Figura 73. Fotografia do filme *As maravilhas do Amazonas* publicada na revista *Sciences et voyages*, referente à sequência sobre a mandioca e produção de tapioca. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Primeiro há uma introdução sobre a mandioca, com destaque para o seu suco amargo e venenoso. Em seguida, adentra-se o processo de produção da tapioca. E, após, temos um território em que indígenas se alimentam de peixes: “Aqui nos contornos das encostas vivem as tribos indígenas, as comedoras de peixes”. Observa-se em planos curtos, provavelmente, uma sequência de espécies, e o papel da mulher também na obtenção do pescado. O pirarucu, chamado nos intertítulos de “hadoque gigante”, é aquele que irá despertar maior curiosidade – “Um dos peixes mais interessantes”. A essa variedade foi reservada uma longa sequência. Observam-se sua cabeça óssea e suas escamas espessas, sua dimensão. “Seco, salgado e defumado, ele é uma iguaria excepcional”, especifica o intertítulo, sequência que pode ser a mesma utilizada em *No paiz....* Thévenin faz uma descrição que nos ajuda a compreender essa proximidade entre os dois filmes: temos a chegada dos pescadores em sua canoa coberta (panacarica, **Figura 74**), os sinais da presença dos peixes na água, a reação ao ser arpoado e o processamento de sua carne na beira do rio (**Figura 75**).

On pêche le pirarucu pendant l'été, dans les lacs, au moment des basses eaux, de septembre à décembre. De petites huttes sont rapidement installées par les pêcheurs sur le rivage. Puis, dès l'aube, ceux-ci s'en vont à l'aventure, perchés sur une sellette établie à la proue de la pirogue et d'où ils surveillent la surface des eaux. De grands cercles concentriques (qu'on a attribués à tort à d'autres hôtes des eaux plus ou moins énigmatiques, mais qui sont le fait du seul pirarucu) signalent bientôt au pêcheur la présence de l'animal. Il s'approche et frappe violemment de son harpon. Il faut agir très vite, car le poisson ne monte qu'un instant en surface et disparaît dans les profondeurs, aussitôt après avoir provoqué son remous.

Une fois harponné, le pirarucu est aussitôt ramené à la rive et dépecé sur place. La chair est découpée en larges bandes, salée et suspendue au soleil où elle sèche rapidement. Dans cet état, elle est mise en paquets d'une quarantaine de kilogrammes, et expédiée vers les centres habités et jusqu'à Belem où elle est l'objet d'un important commerce³²⁶.

Figura 74. Fotografia da revista *The wide world* referente à sequência da pesca do pirarucu do filme *As maravilhas do Amazonas*. A imagem descreve a viagem dos pescadores, em canoas com cobertura (panacarica), até o lago onde se encontram os peixes. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Os intertítulos complementam incluindo a menção a processos de conservação do pirarucu, sobretudo um dos que aparece com destaque em *No paiz...*: o tendal, plataforma de madeira onde o peixe será defumado (**Figura 76**). “Seco, salgado e defumado, ele é uma iguaria excepcional / Defumadouro de peixes”. Na finalização da cena da pesca, Thévenin ainda inclui uma imagem que está contida em *No paiz...*, o destino das vísceras dos peixes, disputadas por uma horda de jacarés. “Quant au reste du corps, il est abandonné sur place, à la grande joie des caïmans et des petits vautours

³²⁶ Thévenin, 1923-24.

“urubus” qui, lorsque la pêche fonctionne, accourent de toutes parts, attirés par la puanteur innommable qui s'en dégage, dès les premiers jours”.

Além dessas semelhanças que reconhecemos a partir dos intertítulos e da descrição de Thévenin, as fotografias publicadas em *Sciences et voyages* e também a impressa no cartão-postal que exibimos anteriormente (**Figura 72**), permitem-nos aprofundar a hipótese de que houve uma reutilização também dessa sequência no filme posterior de Silvino Santos.

Figura 75. Imagens alusivas à pesca do pirarucu referentes ao filme *As maravilhas do Amazonas* publicadas na revista *Sciences et voyages*. Na imagem temos uma fotomontagem (tripla) em que mostra o corte dos animais. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Figura 76. Imagens alusivas à pesca do pirarucu referentes ao filme *As maravilhas do Amazonas* publicadas na revista *Sciences et voyages*. Na imagem temos o tendal, construção onde se defumavam as mantas. Acervo: Sávio Luis Stoco.

A conclusão dessa terceira parte se dá após a indicação de outras espécies aquáticas: caranguejos e tartarugas. E o arremate, de acordo com os intertítulos se dá com uma vista de um tradicional ponto de comércio do pescado na capital paraense: “Belém é também o ponto central para todo o comércio de pesca. Nas docas do ‘Ver – O Pezo’”.

Parte IV

Os intertítulos iniciam essa penúltima parte do filme avocando “um emaranhado de densas florestas”, onde vivem “inúmeros pássaros”. O destaque entre as aves é dado exclusivamente à garça branca – “Entre as riquezas do país, conta-se, em primeiro lugar, a garça branca, cuja delicada plumagem tem um significativo valor para nós”, diz um intertítulo³²⁷. O filme se refere às egretes, longas penas muito utilizadas na época como adorno feminino. Exibe-se o nascimento e os ninhos dessa ave: “Nos galhos muito finos

³²⁷ Duas fontes divergem ligeiramente sobre o local dessa filmagem. Enquanto Propércio Saraiva informa que foram registradas no rio Nhamundá na região do Baixo Amazonas, a nota jornalística que citamos anteriormente (p. 20), informa-nos que os garçais foram filmados na vizinha região do Médio Amazonas, por Silvino Santos e Raymundo Fernandes.

de algumas árvores ficam os ninhos de pássaros como volumosas frutas, que balançam de um lado para o outro silenciosamente....”. Propércio Saraiva que também abordou as garças em seu texto, refere-se a uma curiosa estratégia de filmagem que, apesar da propensão de seu texto de ficcionalizar as aventuras e peripécias ocorridas durante a produção de “seu” filme, ilustra situações de feitura do filme (**Figura 77**)³²⁸.

As the birds are very shy, it was necessary for us to scale other trees in their immediate neighborhood, haul up the camera by ropes, conceal it in the foliage, and wait. Our patience was well rewarded, however, a series of views being secured of the nests, with eggs, and the young nestlings being fed by their parents.

Além desse pássaro ser icônico no repertório visual da região, e por isso ter sido escolhido, o filme também dá atenção a ele pelo seu valor monetário, pois sua plumagem chega a valer 10 libras no mercado londrino, de acordo com Saraiva. “Os nativos não conhecem o valor desses tesouros e se contentam em recolher as penas caídas. [**Figura 78**] / Mistérios da moda: as mulheres de lá não dão o menor valor para um enfeite que é para elas fácil de obter...”³²⁹. Thévenin ainda explica como é feita a coleta das penas: “Au pied des héronnières, qui suspendent aux branches des hauts arbres leurs nids par centaines, il est facile recueillir les belles touffes blanches, tombées du dos de l’oiseau au moment de sa mue, ou avec son corps tout entier, par accident” (THÉVENIN, 1923-24)³³⁰. Assim como Saraiva acrescenta a imagem textual de um processo de limpeza das penas: “The aigrettes are very dirty when picked up, and have

³²⁸ Para o reforço da hipótese de que se tratam de fotografias do filme de Silvino Santos, vale considerar que essas imagens das garças foram incluídas no álbum fotográfico organizado por Agesilau Araújo, com fotografias e Huebner e possivelmente de Silvino Santos. Álbum em comemoração à inauguração da linha de navegação portuguesa Manaus-Hamburgo. O volume foi oferecido à Direção Geral dos Transportes Marítimos do Estado do Amazonas pela casa J. G. Araújo em agosto de 1920 e conta, além de imagens da embarcação, com diversas fotos da empresa, de Manaus e da região. Esse álbum encontra-se no acervo do Centro Cultural dos Povos da Amazônia, em Manaus.

³²⁹ Thévenin também profere uma oração correlata: “Mais l’estime où les tiennent nos élégantes n’est pas partagée par les élégantes de là-bas”. Ele tem uma postura mais matizada do que a de Propércio. Nos dois povos há ‘elegantes’, que valorizam adornos diferentes.

³³⁰ Esse parágrafo tem continuidade com a seguinte crítica referente à exploração das aves. “Cependant, nos Indiennes ne les ramassent même pas, non pas seulement les Indiennes sauvages de la forêt mais mêmes les ‘civilisées’ qui n’hésitent pas à s’endetter pour l’acquisition d’une robe de cotonnade ou d’un chapeau ‘à l’instar’” (THÉVENIN, 1923-24). Saraiva também não deixa de se posicionar nesse sentido: “Unfortunately for the bird, its plumage is at its best during the mating season, and the professional plume-hunter has brought it perilously near extinction by callously shooting the parents and leaving the nestlings to starve. In pre-war days the London feather trade handled over twenty thousand ounces of aigrettes, on an average, a year, representing the slaughter of a hundred and twenty thousand of these beautiful birds! This is why the world’s leading naturalists, who are familiar with the facts, have tried to secure the passage of legislation to prohibit the wearing of these plumes” (SARAIVA, 1922, p.79). Lembremos que *No paiz das Amazonas* também tem uma sequência em que aborda a exploração dessas penas. Sem dispormos de mais dados, supomos que essa reiterada crítica - mesmo que ausente dos intertítulos - responda a algum tipo de ideário dos autores para a extinção das garças, sendo que em Thévenin há uma postura mais crítica; no caso de Propércio, um comentário bem mais suavizado.

to be washed with soap and water before being sent to market” (SARAIVA, 1922, p. 79).

Figura 77. Fotomontagem (dupla) referente ao filme *As maravilhas do Amazonas*, representativa da sequência das garças, publicada na revista *The wide world*. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Figura 78. Fotografia do filme *As maravilhas do Amazonas*, representativa da sequência das garças (egrete), publicada na revista italiana *La rivista cinematografica*³³¹. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Inicia-se uma passagem do filme em que, aparentemente, várias cenas são agrupadas sem constituírem uma sequência mais elaborada, tal qual vimos na representação dos garçais, do pirarucu, do peixe-boi, entre outras. Tampouco entre elas há aquele esforço de articulação que comentamos anteriormente. Citam-se as orquídeas que “florescem solitárias” (**Figura 79**), as cuias “que são decoradas pelos nativos e vendidas como lembranças” (**Figura 81**³³²), “Mais de 7000 diferentes tipos de insetos vivem nas florestas.....”, e as borboletas “parecidas com flores dotadas de vida, cujas asas parecem ter sido recortadas de incontáveis pedras preciosas...” (**Figura 80**). Segue-se o registro de um anoitecer fluvial “magnífico”, precedido de um amanhecer, quando “acredita-se estar de repente em uma paisagem italiana” por conta da imagem de um

³³¹ Como mencionamos, o filme circulou na Itália e foi objeto de matéria de algumas revistas de cinema ilustradas, tais como a *La rivista cinematografica*.

³³² Esse plano em específico traz a imagem das cuias decoradas que, até onde sabemos, nenhum outro filme de Silvino, dos que foram arquivados no Brasil, exhibe. No entanto, ao menos essa parte não está perdida, já que é um trecho em que identificamos entre as “imagens de arquivo” utilizadas em *O cineasta da selva*, de Aurélio Michiles – e em um momento justamente em que a narrativa aborda a produção de *Amazonas, maior rio do mundo*. Não sabemos o arquivo fílmico acessado por Michiles para a obtenção desta sequência (provavelmente europeu). Mas, questionado, Michiles forneceu um dado de que se trata de um fragmento (possivelmente com cerca de dez minutos) que era uma antiga aposta de Cosme Alves Neto de ser uma das partes remanescentes desse longa-metragem de Silvino. Outro plano, da mesma origem, e que é facilmente identificável, presente no trabalho de Aurélio, focalizou um cesto com caranguejos vivos, imagem inclusive valorizada nos intertítulos, tal como mencionamos anteriormente. Há, também, uma imagem fotográfica publicada na revista francesa, mas que optamos por não incluir nessa tese.

trem passando por estradas “bem construídas”, fotografia que foi editada na fotomontagem da **Figura 85**.

Figuras 79-81. Imagens alusivas a uma parte diversificada do filme *As maravilhas do Amazonas* publicadas na revista *Sciences et voyages*. Na fotomontagem acima e a esquerda (fig. 79), vemos duas imagens de flores e uma da árvore da cabaça, de onde se tira o fruto para a produção das cabaças decoradas, na imagem abaixo (fig. 81). Na imagem acima e à direita (fig. 80), uma fotografia da cena das borboletas. Ressalte-se que a fig. 81 foi publicada somente na revista italiana *La rivista cinematografica*. Acervo: Sávio Luis Stoco.

A última passagem dessa penúltima parte do filme é dedicada ao algodão, mas sem que se identifique a localidade em que é cultivado o produto. É provável que seja próximo a Belém, região, como se sabe, que estimulava essa cultura. Outro indício é a referência, ao final da citação abaixo, do tipo de transporte utilizado. Os intertítulos se referem à abordagem de “um dos lugares mais importantes para a produção de algodão...”. As descrições dos intertítulos evocam imagens do maquinário e

processamento manual dessa matéria-prima. “A disposição, a prensa e o empacotamento do algodão. / Assim que os fardos terminam de ser embalados, o trem os leva para o próximo estabelecimento comercial” (DEPARTAMENTO, 1924). A única fotografia diretamente representativa do cultivo do algodão, dentre as fontes consultadas, mostra o que pode ser o descarçamento ou empacotamento (**Figura 85**, adiante, na parte V). No entanto, Propércio Saraiva sugeriu que a filmagem se deu nas redondezas de Iquitos – o que justifica que a fotografia desse produto tenha sido apresentada na montagem fotográfica que apontamos na Parte V.

“A borracha acumulada nas grandes florestas peruanas, todas regadas por tributários da poderosa Amazônia, é enviada daqui para a Europa, e também uma quantidade crescente de algodão. Eu filmei a última indústria, que está crescendo rapidamente em importância. Por todo o vale do Amazonas, o algodoeiro cresce selvagememente, mas em torno de Iquitos é amplamente cultivado. Nos Estados Unidos e em outros lugares leva de sete a nove meses para se obter uma colheita, mas neste clima favorável um rendimento similar pode ser obtido em três meses - uma vantagem muito importante”³³³.

Parte V

A última parte do filme foi dedicada, sobretudo, às sequências protagonizadas por indígenas peruanos e brasileiros, focalizando três tipos de danças e os preparativos para uma grande festa final, na qual um “baile” estava inserido.

Esse ato fílmico começava aludindo a uma prática que, pelo menos desde 1870, foi popular acerca da região amazônica, principalmente entre a etnia Jívago (Shuar), habitante da fronteira entre o Peru e o Equador. O primeiro intertítulo diz: “Nas margens desse rio moram as tribos selvagens que há 50 anos enfeitaram suas cabanas com as cabeças decapitadas de seus inimigos”. O intertítulo referia-se, muito provavelmente, ao processo de redução de cabeças (*tsantsas*), humanas e animais, que foi amplamente falsificada por vários povos e comercializada durante todo o século XX. Com relação à imagem cinematográfica que se ajustaria a esse intertítulo, aventamos que houve somente uma menção pelo discurso verbal e não no visual, já que não localizamos nas fontes consultadas nenhuma imagem a esse respeito.

Em seguida, ressaltaram-se alguns ornamentos masculinos que já haviam sido destacados pela fotografia do espanhol Rodriguez Lyra, como os colares de ossos e adornos auriculares, tal como vimos nos cartões-postais publicados pela *Photographia*

---

³³³ SARAIVA, 1922.

Lyra & Gil, no capítulo 1. O intertítulo diz: “O cúmulo da elegância para esses selvagens é cortar as orelhas e enfeitá-las com enormes joias feitas de ossos, que têm semelhança com o auscultador do telefone” (**Figuras 82 e 83**).

Figuras 82 e 83. Imagens de *As maravilhas do Amazonas* tematizando a fisionomia e adornos masculinos, publicadas pela inglesa *The Wide World*. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Diferindo das indicações presentes na revista inglesa *The Wide World*, a montagem fotográfica proposta pela revista *Sciences et Voyages* (**Figura 84**) associou imagens destes ornamentos indígenas a de grupo de indígenas “um pouco civilizados”, com o objetivo de criar uma hierarquia entre eles a fim de detratar os “selvagens” que portavam os colares e brincos e não as roupas brancas. A legenda dessa fotomontagem reforçou essa leitura ao observar, a partir das imagens que

Um certo número de índios, em conexão com os brancos, tomou alguns de seus costumes, bons ou maus, e se tornaram um pouco civilizados. Em contraste, assim que se entra na floresta, a pessoa encontra selvagens em um estado de completa barbárie e dos quais muitos ainda estão antropófagos³³⁴.

³³⁴ THÉVENIN, 1923-24.

Figura 84. Fotomontagem (quíntupla) com imagens de *As maravilhas do Amazonas* tematizando danças e aparências de grupos indígenas, publicada pela francesa *Sciences et voyages*. Acervo: Sávio Luis Stoco.

Da sequência dedicada aos ornamentos masculinos, segue-se para uma menção às calças utilizadas pelos índios peruanos, importante para uma dança específica do grupo nativo, conforme podemos compreender pelo intertítulo “Do mesmo modo é uma grande moda usar calças, o que levou a nomear uma dança de ‘dança das calças’”

(**Figura 84**, possivelmente a penúltima imagem da montagem, ou a quarta de cima para baixo). Em nossas pesquisas não nos deparamos com referências a respeito do que poderia ser exatamente essa “dança das calças”. Acreditamos que pode ter sido uma forma de justificar, de modo a causar curiosidade no público, a inclusão do uso dessa peça da indumentária branca nas imagens cinematográficas indígenas em sequências que primaram pela construção do exotismo. Nesse filme em que, ao que tudo leva a crer, se escamoteou a inserção desses grupos na economia capitalista, como produtores de caucho, já que viviam em centros de produção desse látex, unidades de propriedade da PAC, formada na época por capitais multinacionais, tal como mencionado anteriormente.

Após a “dança das calças”, outras duas foram mostradas: a do diabo e a das Amazonas. O intertítulo informava: “Além disso, a “dança do diabo” é muito apreciada entre todas as tribos selvagens do rio Amazonas”. Nesse caso, o “diabo” se remetia ao mito indígena de Jurupari, já que nos intertítulos seguintes referiu-se ao “diabo ‘Jurupary’”. Desde o século XVI esse mito foi recorrentemente associado ao diabo cristão por religiosos, sendo popularizado em publicações etnográficas no final do século XIX.

A sequência da última dança, a das Amazonas, insere-se no contexto da cena da “grande festa” que durava vários dias. Há uma flagrante mistura de locais (sudoeste e sul da Amazônia brasileira com o oriente peruano) e etnias diversas (assim como uma provável imprecisão na nomenclatura de cada uma), justificada pela lógica da narrativa fílmica em virtude dos deslocamentos para a festa³³⁵, articulação possível graças à montagem cinematográfica. Uma mistura reforçada pela menção à estrada de ferro – possivelmente a Madeira-Mamoré, filmada por Silvino Santos, como vimos. Tanto a montagem fotográfica de *Sciences et voyages* (**Figura 85**) aponta para essa reunião de filmagens distinta pela montagem, como os intertítulos do documento alemão também indicam a mistura da região do Madeira com a do oriente do Peru, conforme se lê a seguir na sequência desses seis intertítulos do filme:

---

³³⁵ E pela noção de que o outro é o outro, um oposto, sem diversidades e especificidades. Então, há tanto o ‘índio’ quanto o ‘africano’.

Nas regiões por onde a estrada de ferro passa, moram os índios Hanamari³³⁶, povo nômade que se chama Wele-Tyapa [Uitotos] ou ‘tribo do Javari’³³⁷.”

Todo ano os Wele-Iyapa fazem uma grande festa. As danças que têm lugar nessas festas duram vários dias – e as mulheres preparam com antecedência uma grande quantidade de pratos.

Os nativos não hesitam em percorrer longas distâncias para participar dessas festas.

Somente uma vez por ano elas recebem os homens – e das crianças, que provêm dessas fugazes relações, elas ficam só com as meninas. O diabo “Jurupary” foi seu sitiador³³⁸.

As danças têm um caráter simbólico: as amazonas são na verdade um grupo de mulheres que proíbem a entrada dos homens em seu território – mesmo que eles estejam com armas em mãos.

---

³³⁶ De acordo com Carolina Azevedo Di Giacomo, tradutora do texto, “o nome correto parece ser Kanamari ou Canamari. Mas mantive como está em alemão, pois esse tipo de erro dos intertítulos pode, por exemplo, apontar para a falta de compromisso para com a precisão das informações”.

³³⁷ De acordo com Carolina Azevedo Di Giacomo, tradutora do texto, “a palavra usada em alemão é *Eber*, que pode ser porco, javali ou varão. Como o povo Kanamari se estabeleceu, entre outros lugares, no Javari, talvez possa ter havido um engano entre Javari e javali”.

³³⁸ A tradutora Carolina Azevedo Di Giacomo optou pela palavra sitiador. No entanto, geralmente, agregou-se à Jurupari o adjetivo “legislador”.

Figura 85. Fotomontagem (sêxtupla) publicada na revista *Sciences et Voyages* referente ao filme *As maravilhas do Amazonas*. Na sequência relativa ao território do oriente peruano, os preparativos para a festa indígena. Atente-se que a fotografia circular ilustra a sequência sobre o processamento do algodão. Em uma das imagens, há uma locomotiva possivelmente saindo de uma estação³³⁹ Acervo: Sávio Luis Stoco.

³³⁹ Por não se tratar de uma imagem da EFMM, é possível que seja de uma das estações da Estrada de Ferro de Bragança, no Pará. Agradeço as informações concedidas por Erivelton Krüger acerca das estradas de ferro da região da Amazônia ocidental.

Agora, é preciso considerar três imagens fotográficas publicadas em cartões-postais que se remetem a duas da fotomontagem da **Figura 85**. A primeira que iremos tratar é a quarta fotografia da montagem, de cima para baixo (onde vemos cinco índias trabalhando). Observe-se que são praticamente idênticas às dos cartões-postais (**Figuras 86 e 87**). Apenas as duas personagens à esquerda não estão no quadro das imagens postais, assim como identificamos uma ligeira modificação de gesto em uma das personagens sentadas. É como se essas imagens sutilmente diferentes derivassem de fotogramas fílmicos subsequentes ou de dois negativos fotográficos *still* tomados com proximidade temporal. Ao cotejarmos essas três imagens, publicadas por editores diversos, reforçamos o vínculo existente entre o filme que circulou na Europa com às imagens do repertório de Silvino. Além disso, conseguimos ver com maior acuidade aquilo a que o intertítulo indica: “as mulheres preparam com antecedência uma grande quantidade de pratos”.

Figura 86. Fotografia referente à cena de produção de farinha que, originalmente, foi associada a uma sequência do filme *As maravilhas do Amazonas*. Publicada na série de cartões-postais *Booth Line Amazon Tour* editada pela empresa de turismo fluvial inglesa *Booth Line*, pertencentes à série E (*Products of the Amazon valley*).

Figuras 87-88. Mesma fotografia da **Figura 86** associada a uma sequência do filme *As maravilhas do Amazonas*. No entanto, aqui, publicada em um cartão-postal da Livraria Acadêmica, sediada em Manaus. Na legenda, no verso, há um destaque não à preparação da farinha (à direita), mas a “preparação do Caçabe” (esquerda).

A próxima imagem da montagem da **Figura 85** que iremos tratar é a última de cima para baixo (onde vemos quatro índios também trabalhando). Essa imagem se remete a um terceiro cartão-postal (**Figura 89**) em que vemos aparentemente seis índios sentados/acorados trabalhando com palhas, tendo ao fundo uma paliçada e duas coberturas de palha sem que possamos identificar se a maior cumeeira se trata de um barracão de seringal ou uma maloca indígena. A legenda nos indica que estão tecendo, e que os nativos pertencem à etnia Catuquinas do estado do Acre.

Figura 89. Nesse postal com a legenda *Amazonas, Índios Catuquinas tessendo palha*, há identificação da etnia, costumeiramente habitantes do território do estado do Acre, sudoeste da região amazônica brasileira. Editor não identificado.

Ainda no contexto dessa cerimônia, a exibição das Amazonas é destacada no filme, como vimos atrás, com a referência à dança do ‘Diabo’.

Somente uma vez por ano elas recebem os homens – e das crianças, que provêm dessas fugazes relações, elas ficam só com as meninas. O diabo “Jurupary” foi seu sitiador³⁴⁰.

As danças têm um caráter simbólico: as amazonas são na verdade um grupo de mulheres que proíbem a entrada dos homens em seu território – mesmo que eles estejam com armas em mãos.

A rainha da festa usa como única peça de roupa um diadema de penas na cabeça (DEPARTAMENTO, 1924).

Tudo leva a crer que essa “rainha” seja a figura feminina que vemos na capa do último número da “*grand reportage*” sobre o filme *Les merveilles de l’Amazonie* publicada na revista francesa (**Figuras 56** e, em detalhe, **Figura 90**), pois é nesse volume em que estão publicadas as partes textuais e fotográficas que correspondem ao baile final das índias desnudas pintadas (**Figuras 91-94**, adiante).

Figura 90. Fotografia referente ao filme *As maravilhas do Amazonas*, provavelmente, a “rainha” uitoto. Trata-se de um detalhe da capa da revista francesa *Sciences et voyages*. Acervo: Sávio Luis Stoco.

As pinturas corporais femininas também foram destacadas nos intertítulos, como vemos:

³⁴⁰ A tradução apontou para a palavra sitiador, no entanto, geralmente, agregou-se a Jurupari o adjetivo “legislador”.

A desprestigiada toalete das mulheres é geralmente composta por uma camada de pintura colorida, na qual toda a espécie de arabescos é aplicada na pele. As mulheres Wele atam as pernas abaixo do joelho e acima do tornozelo com força para evidenciar sua panturrilha (um sinal de classe³⁴¹ entre elas).

Todas as danças têm o mesmo caráter singular: a defesa das amazonas contra os homens.

Além dos dois postais apresentados no capítulo 1, temos como referência as imagens publicadas nas duas revistas, a inglesa e a francesa (**Figuras 91-93**). Observamos as índias desnudas com as pinturas corporais tanto em frente às instalações dos centros de cacho (**Figura 91-93**), assim como elas “em ação” para a filmagem do referido baile (**Figura 94**), quando observados apenas o enquadre da maloca e do grupo de índias, parece que o objetivo era a de isolá-las do contexto do centro de produção. Trata-se de uma cena remanescente e que integrou o longa-metragem *No paiz das Amazonas* (1922), como veremos no capítulo 3. A legenda dessa imagem, oferecida pela revista francesa (**Figura 94**), nos deixa compreender a dinâmica sugerida pela narrativa fílmica:

uma cabana grande, que tem as proporções de um galpão grande, mas que só é alcançada por uma porta estreita e baixa, serve como salão de baile. É aqui que saem os dançarinos que fazem o papel das Amazonas da lenda, e é aí que eles se refugiarão agora, perseguidos pelos guerreiros da tribo³⁴².

---

³⁴¹ De acordo com Carolina Azevedo Di Giacomo, “aqui também foi preciso corrigir o erro do original: onde se lê no original *Kasse*, deve ser *Klasse*”.

³⁴² THÉVENIN, 1923-24.

Women dancers of the Huitotos. These dances are very rare festivals, and the Author made the first film of one ever taken.

(Film Goumont.)

L'absence complète de vêtements chez les femmes ne va pas sans quelque souci de parure. Les jupes sont remplacées ici par des tatouages, dont quelques-unes ne manquent pas de caractère décoratif.

duas revistas tenha publicado qualquer foto sobre essa sequência, imagem a qual temos referência apenas pela evocação verbal dos intertítulos:

Ainda algumas milhas adiante em uma das áreas mais pitorescas do rio Amazonas....

Nesses contornos das encostas, encontra-se, escondida, a maior ninfeia, a “rainha Vitória”³⁴³, cujas folhas têm 1,50 metro de diâmetro.

Ao final, o último intertítulo remete ao período das descobertas, associação às visões edênicas que tanto caracterizaram esses relatos:

Aqui e agora termina nossa viagem pelas maravilhas deste rio, do qual os companheiros de Colombo já disseram: “E se no mundo existe algum paraíso terrestre, – sem dúvida não deve estar muito longe deste lugar....”

2.3 Relação colonialista

Abordamos o contexto do colonialismo no capítulo 1 e a pertinência desse regime político/cultural ser levado em conta no caso dos filmes do período silencioso (STAM, 2013). Os filmes coloniais se constituíram em um gênero, tal como também vimos. Sua popularidade foi grande na Europa e chegaram a ser distribuídos internacionalmente. Assim, consideramos plausível de se considerar que essa referência entrou no horizonte do próprio Silvino Santos ao travar contato com essa cultura visual quando esteve em Paris no início dos anos 1910 estagiando nos estúdios da Pathé e Gaumont, além da possibilidade de ter assistido filmes desse filão nas próprias capitais amazônicas, onde residiu. Não restam dúvidas de que devemos ter como referencial estético o filão dos filmes coloniais que construíram um protocolo e discursos próprios em um período em que o cinema definitivamente havia deixado de ser uma atração popular de feira para atender aos desígnios burgueses³⁴⁴.

Não apenas *Rio Putumayo* tem a ver com esse quadro de referências, assim como *Amazonas, maior rio do mundo* e *No paiz das Amazonas* que incluíram em suas narrativas sequências dos indígenas do oriente peruano – muito provavelmente trechos remanescentes das filmagens de 1913 no Putumayo.

Não se pode deixar de observar que *Amazonas, maior rio do mundo* foi avaliado como um espetáculo adequado para um público interessado nesse discurso neocolonial. Dizemos isso, pois foi incluído na programação do *Exposition Coloniale Internationale* de Paris em 1931. Eduardo Morettin, que pesquisou arquivos

³⁴³ O nome da planta “vitória-régia” homenageia a rainha Vitória (1819-1901) da Inglaterra.

³⁴⁴ STAM (2013), MORETTIN (2012).

documentais desse evento, levantou a relação dos filmes indicados no programa dessa exposição e dentre eles estava *Le merveilles de l'Amazones* – título com o qual circulou o filme de Silvino na Europa, negociado por Propércio Saraiva, contexto de mudança de nome e circulação inadvertida. E cuja distribuição se deu por uma das empresas que mais se envolveu na exploração do filão de filmes coloniais, a *Gaumont*.

Além disso, pode-se inferir que essa leitura do filme de Silvino se deu desde o momento do lançamento na Inglaterra, haja vista o teor da ilustração preparada para a capa da revista que primeiro o referenciou com bastante destaque, a *The wide world magazine*. Nela vemos um típico “*film-hunt*” (caçador de filmes, em tradução livre) com roupas de expedicionário, contracenando com os três homens negros com o torso desnudo. Um deles parece indicar ao cinegrafista-viajante a direção em que se devia apreender aquele território desconhecido, como a revelar e traduzir as particularidades do território “amazônico”. Mas tudo sem que a vista e o estilo das vestimentas lembrassem minimamente os atributos da paisagem natural e humana amazônica. As imagens evocam algum recanto marítimo nas Antilhas, África ou Oceânia, onde pipocavam na época possessões coloniais. A julgar pelo público europeu pretendido pela publicação, o ilustrador pode ter pensado justamente nessa relação que efetivaria uma maior comunicação com os ingleses, tão habituados no início dos anos 1920 ao repertório das imagens da empresa colonial.

Figura 95. Capa da revista inglesa *The wide world* de janeiro de 1921, anunciando uma reportagem, de autoria do professor amazonense Propércio de Mello Saraiva, sobre o contexto de produção do filme *The wonders of the Amazon*. Acervo: Sávio Luis Stoco³⁴⁵.

2.4 Recepção crítica

Agora, primeiramente, iremos considerar alguns aspectos da recepção crítica europeia de *As maravilhas do Amazonas*, não sendo a nossa intenção esgotar os contextos de circulação da obra.

É importante saber que, na Europa, as projeções do filme começaram pela Inglaterra a partir de 1922, prosseguindo pela França e Itália, em 1923, e Alemanha em 1924. Esses foram os países em que foi possível encontrarmos indícios mais

³⁴⁵ As imagens nas revistas ilustradas utilizavam-se quase indistintamente de fotografias e de imagens pictóricas. “Com pouquíssimas exceções, ilustrações fotográficas foram usadas apenas em artigos factuais, com os itens fictícios usando desenhos ou pinturas em aquarela; mas na maioria dos outros casos, o conteúdo factual e ficcional era indistinguível em apresentação” (ABEL, 2005, p. 309).

consistentes de exibição. Com distribuição sempre a cargo da empresa *Gaumont*, sendo que na Itália *Amazonas* tenha sido redistribuído pela importante empresa *Società Anonima Stefano Pittaluga*³⁴⁶, assim como na Alemanha, tenha ficado a cargo da *Rex-Fim Aktiengesellschaft*³⁴⁷.

Pode-se considerar que o filme conquistou uma ótima recepção crítica, sendo muito elogiado por seus atributos estéticos e documentais, razão esta para ser utilizado no circuito de filmes educativos nos anos que se seguiram à sua exploração comercial. Ele foi programado em ocasiões diversas como no *Film-club de Rouen* (1923). A última referência que temos de sua exibição foi em 1931 no decorrer da *Exposition coloniale internationale de Paris* (1931)³⁴⁸.

O momento em que o filme entrou em cartaz na Inglaterra e na França não poderia ter sido mais oportuno. Os críticos estavam aptos a reconhecer, dentre alguns títulos de não-ficção, os que traziam algumas inovações, valendo-se do repertório de gêneros e práticas já bastante sedimentadas. Para a historiografia clássica, cristalizou-se a proeminência, sobretudo de *Nanook do Norte*, de Robert Flaherty, como forma mais acabada de um documentário. Porém, nessa “voga que não parou”, identificada por Henry Pierre na revista *Cinéa-Ciné Pour Tous* (15 set. 1924, p. 11-14), vários e diversificados foram os filmes arrolados nos escritos críticos dentre aqueles que estavam preocupados em esse tipo de obra, como foi o caso de *As maravilhas*....

Em sua nota publicada no jornal parisiense comunista *L'Humanité*, Léon Moussinac sublinhou as qualidades de *As maravilhas*... de forma breve, mas com um olhar atento. O autor salientou, em primeiro lugar, a novidade temática trazida por essa narrativa profusa sobre o rio Amazonas:

Un voyage extrêmement intéressant sur des contrées merveilleuses que nous n'avions guère eu encore l'occasion d'admirer à l'écran. Cela me fait espérer que dans les projets de nos reporters cinématographiques figure le projet de filmer le cours des grands fleuves du monde. Il y a là une série de bandes

³⁴⁶ Em diversos documentos a *S. A. Pittaluga* explicitou a origem do filme, advindo do repertório da *Gaumont*.

³⁴⁷ Aparentemente não se trata da *Rex film*, empresa de Adalberto Kemeny e Rudolpho Rex Lustig, que lançou *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929). O termo *Aktiengesellschaft*, também utilizado abreviadamente *A.G.*, significa uma sociedade por ações.

³⁴⁸ Eduardo Morettin publicou o artigo *Colonizar é civilizar: o cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931)* (2014). Além disso, traz dados no relatório de pós-doutorado *As exposições universais e o cinema: história e cultura. São Paulo, 2012. 56 p. Relatório final de atividades do projeto de pesquisa* – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – PPGMPA, Universidade de São Paulo, 2012.

magnifiques, passionnantes, qui, outre leur beauté en soi, constitueraient des documents de premier ordre sur les mœurs, les coutumes, les aspects les plus opposés et les plus variés de la vie des races³⁴⁹.

De fato era difícil na época o acesso a filmes sobre a região e, pelo que Moussinac sugere, o curso de grandes rios. Ainda mais quando supomos que ele possa estar se referindo não aos filmes mais curtos/superficiais, como as atualidades ou os cinejornais, e sim a uma narrativa mais aprofundada, sinônimo na época de filmes de múltiplos rolos (*multiple-reel*).

Em nossas pesquisas não tomamos conhecimento de um numeroso repertório desses filmes mais longos sobre a região, considerando tanto os produzidos por cinegrafistas residentes no Brasil como os de realizadores de outros países. Entre os mais conhecidos estão os filmes de viagem de Thomaz Reis cobrindo as expedições de Cândido Mariano Rondon e *The river of doubt* (1913-14), que registrou a expedição de Theodore Roosevelt na América do Sul. O filme industrial amazonense *Ouro branco* (1919), de Reis, abordado anteriormente, contou com uma circulação extremamente restrita, somente no Amazonas, como se tem notícia. Não consta que nenhum deles tenha se tido repercussão fora dos círculos oficiais.

Mas, para além do interesse ocasionado pelo tema geral do filme, compreensível pela escassez de obras sobre a região, Moussinac elogiou a beleza fotográfica, assim como seu valor como “documento de primeira ordem” e a profundidade da apreensão dos aspectos sociais da região, as oposições e a variedade de seu conteúdo. Como vimos pela reconstituição textual do filme, podemos julgar plausíveis seus argumentos. Amalgamando características de diversas vertentes costumeiras no período, o filme parece ter encontrado uma fórmula que o fez se distinguir. Está claro que não foi encarado como um simples *filme industrial* só porque também se dedicou às longas sequências do processamento de produtos; longe de ser categorizado como um filme de viagem, ao se empenhar em elaborar uma narrativa coesa; ou longe de ser notado como um *filme de animais*, ao focar muitos deles.

O experiente crítico musical e cinematográfico do *Herald Boston*, Philip Hale, durante viagem a Londres, assistiu e escreveu uma nota sobre o nosso filme. Ele se referiu sobre o período de ebulição no cinema não-ficcional, elevando-o até mesmo com

---

³⁴⁹ MOUSSINAC, Léon. Les merveilles de l'Amazone. *L'Humanité*, Paris, 2 jul. 1923, p. 2.

relação às obras seriadas, no geral ficcionais. Sobre *As maravilhas...*, ele escreveu: “It was a sensible decision to make this series of photographs into a serial film, even though a “serial” of such interest and artistic excellence will be a distinct novelty in our picture theatres”.

O autor parece considerar eficaz justamente o elemento que reconhecemos diferencial na narrativa, ou seja, o efeito das articulações aliado às suspensões vez por outra na passagem de uma sequência (tema) para outro. Essa qualidade implicaria no interesse causado pelo filme, que segundo ele, seria até mesmo superior aos filmes seriados que tinha em mente. A seu ver, a narrativa uniu as qualidades, até aquele momento não casadas, do filme popular (excitante, mas inócuo) e do filme educativo (instrutivo, mas maçante):

On the average program it will probably bear the label of ‘educational’. Most audiences are still very timid of the ‘educational’ film, but even the most timid seeker after pictorial knowledge could not possibly object to sitting through one episode of this film at a time. Moreover, it is far more exciting than some of the serial films we have become accustomed to, and its excitement is still the main consideration in most picture theatres, this film is likely to be popular, even though it is ‘educational’³⁵⁰.

Serve para iluminar o debate a emblemática inclusão de *As maravilhas...* dentre os melhores filmes da temporada 1923-24, nas considerações do crítico Pierre Henry, autor e um dos diretores da renomada revista *Cinéa-Ciné Pour Tous* – publicação considerada um “elemento central na imprensa cinematográfica dos anos 20”³⁵¹. Henry analisou a então recente tendência do filme não-ficcional: a hibridez presente entre os filmes documentais, unindo o “documento” e a “intriga”. Esclareceu, assim, algo que Philip Hale já havia notado em 1922. O quadro de filmes em que o autor incluiu o filme de Silvino Santos nos serve como parâmetro para aquilatarmos as inovações formais do circuito cultural europeu, epicentro do cinema à época³⁵².

Les Films Documentaires ont connu, depuis le film de la première Expédition Shaokleton et *Nanouk* une vogue qui ne s'est pas démentie. Cette saison nous

---

³⁵⁰ HALE, Film notes. *Boston Herald*, Boston, 05 set. 1922.

³⁵¹ Bruno Quattrone considera a centralidade da revista *Cinéa-Ciné Pour Tous* justamente por se posicionar criticamente, não sendo apenas uma testemunha. “Elle participe activement à tous les débats qui animent le cinéma au cours de cette décennie, elle reflète l'ardeur d'une génération décidée à faire vivre un art, la plénitude éphémère de celui-ci et sa transformation radicale” (QUATTRONE, 1993, p. 31).

³⁵² Mas há que se considerar que mesmo esse circuito europeu se encontrava, na opinião dos críticos de *Cinéa-Ciné Pour Tous*, estagnada. “La revue lutte contre la routine des grandes maisons (Gaumont, Pathé, Aubert), elle expose, avec un humour qui portait loin, les raisons de la crise de l'industrie cinématographique française, dénonçant sa médiocrité” (QUATTRONE, 1993 p.32).

avons eu les excellentes: *Chasses en Afrique Equatoriale* de l'Expédition Snow, qui dénote un sérieux progrès dans l'adresse apportée à la prise de vues. *La Croisière Blanche*; *Les Chasseurs de bêtes dans les mers du Sud*, par M. et Mrs Martin Johnson; *Les merveilles de l'Amazonie*; *Les Chasses Africaines du Prince héritier de Suède*; et *Le Continent Mystérieux*, tels sont les autres documents visuels de valeurs dits durant cette saison. Le succès de ce genre de films a fait naître un genre hybride où la partie 'document' et la partie 'intrigue' cherchent à s'unir—sans du reste qu'on puisse dire avec certitude qu'elles y ont réussi. A ce genre mixte nous devons *La Caravane vers l'Ouest*, dont la partie documentaire est vraiment émouvante dans son exactitude simple, tant pour le cadre de l'action que pour les 'types' qui y évoluent. De même pour *Le Harpon*, dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs³⁵³.

E assim como Moussinac, muito sinteticamente em sua nota, também o foi o crítico e historiador do cinema René Jeanne³⁵⁴. Ele aprovou o filme amazônico distribuído pela Gaumont e para diferenciá-lo, ele se utilizou da reprovação amplificada ao cinema ficcional, indicando que no caso de um filme documental bem realizado este poderia se mostrar superior:

[*Les merveilles de l'Amazonie*] Ce documentaire est excellent; les scènes en sont choisies avec goût et la photo en est très bonnes. Il ne manquera pas de plaire à tous ceux qui préfèrent à un drame sans originalité ou à une comédie sans esprit un documentaire intelligemment réalisé”.³⁵⁵

Fazendo jus à avaliação proferida pelos críticos, de que *As maravilhas...* se efetivava duplamente enquanto entretenimento e documento, ele acabou por ser incorporado para o repertório do cinema educativo ou escolar. Em uma sessão voltada para esse público, realizada em 1925, a coluna *Le films de la semaine*, uma das mais populares revistas especializadas francesas, a *Cinémagazine*, falou do efeito que a “viagem maravilhosa” amazônica proporcionada causaria mesmo nos estudantes mais desatentos e desinformados. Tudo por conta do poder de tornar inteligíveis as lições sobre um território distanciado. Um conteúdo explorado que não poderia ser alcançado por conta da limitação da vida dos escolares, que nunca haviam viajado para muito longe, nem também pelas práticas das aulas convencionais desinteressantes.

A de petits bonshommes qui ne connaissent pour la plupart que le quartier qu'ils habitent, le bois de Vincennes, peut-être aussi Meudon, le cinéma scolaire montrera très prochainement au Trocadéro un fort beau

³⁵³ HENRY. Les meilleurs films de la saison 1923-24. *Cinéa-Ciné Pour Tous*, Paris, 15 set. 1924.

³⁵⁴ René Jeanne (188-1969) foi o crítico responsável pela coluna *Les films de la semaine* do jornal parisiense *Le petit journal*. Escritor, ator e historiador do cinema, autor dos livros *Histoire encyclopédique I: Le cinéma français, 1895– 1929* (1947), com Charles Ford, e *Cinéma 1900* (1965). Integrou o júri do Festival de Cinema de Veneza em 1937 e 1938.

³⁵⁵ JEANNE. Les films de la semaine. *Le petit journal*, 14 dez. 1923, p. 4. Tradução: “Esse documentário é excelente. As cenas são escolhidas com gosto e as fotos são muito boas. Não deixará de agradar a todos aqueles que preferem um documentário inteligentemente realizado a um drama sem originalidade ou uma comédia sem espírito”. Agradeço à tradução de Evelyne Mainbourg.

documentaire : *Les Merveilles de l'Amazone*. Ces gosses qui ânonnent leurs leçons de géographie et répètent des mots qui souvent n'évoquent rien en leur esprit réaliseront, en admirant ce très beau film, qu'une rivière ne coule pas toujours entre deux quais de pierre que bordent des marronniers, ils se rendront compte que tous les fleuves n'ont pas le calme de la Seine, qu'il est des inondations plus terribles que celles que chaque année ils vont voir à Charenton, et d'autre flore que celle des squares parisiens. Ils apprendront beaucoup d'autres choses encore que les meilleures descriptions ne leur auraient pas même fait entrevoir, et ils passeront une excellente après-midi car ils auront fait un magnifique voyage... et auront bien ri à la projection de Pierrot - Pierrette, le film de Louis Feuillade, qui clôturera le spectacle.³⁵⁶

O único comentário discordante que, apesar de reconhecer muitas qualidades no filme, mencionou uma certa impaciência gerada no público pela duração do filme foi publicado na revista italiana *La Rivista Cinematografica*.

Film bella ed istruttiva, con splendide immagini della natura, spesso selvaggia, lungo il corso delle Amazzoni dei suoi violenti affluenti. Interessante l'illustrazione delle industrie del caicciu, del cotone, dei suoi abbondanti raccolti. Sono pure messi in buone evidenza i grandi allevamenti di betiame che rendono l'idea esatta de queste grandi fattorie. Curiosi i vari tipi e costumi selvaggi che vedonsi in certe regioni, in vivinanza de altre civilizzate. Questo film per quanto bello se prolunga un po' troppo con le sue quattro parti, e non sa vincere l'impazienza del pubblico che ne desidera a un certo punto³⁵⁷.

Tais considerações da crítica da época fundamentam nossa hipótese que pudemos apreender e desenvolver ao longo da reconstituição textual do filme, qual seja, a de que *As maravilhas do Amazonas* buscou um tipo de montagem que valorizou a coesão e o ritmo. Em linhas gerais, essa montagem se baseou principalmente na articulação existente entre as sequências (temas), que a princípio não estavam necessariamente interligadas pelo mesmo contexto - seja temporal, espacial ou temático. Esse procedimento é alternado, vez ou outra, pela suspensão dessa regra de articulação, paralisação que gera respiros no encadeamento constante e o início de uma nova série de sequências conectadas. Levantamos a hipótese de que essa forma de grandes estruturas de sequências – em que uma diversidade de assuntos às vezes díspares vão se interligando por alguma razão, por mais ficionalizante - fez fluir a narrativa da grande viagem fluvial de maneira diferenciada cinematograficamente tendo atraído ainda mais atenção para o retrato da região Amazônica que não havia sido exaustivamente cinematografada.

³⁵⁶ L'habitué du vendredi [pseudônimo]. Les films de la semaine. *Cinémagazine*, Paris, fev. 1925. Sabe-se que *L'habitué du vendredi* foi um pseudônimo coletivo. Um dos autores que já utilizou esse nome foi o cineasta francês Marcel Carné no período 1929-1934. No entanto, não dispomos de dados para afirmar quem poderia ser o autor dessa crítica especificamente.

³⁵⁷ FANTINI. *La Rivista Cinematografica*, 1923.

Para efeito de conclusão, podemos dizer que não apenas essa dinâmica de linguagem do filme foi diferencial, assim também como a decisão de elaborar uma narrativa focada numa viagem virtual pelo rio Amazonas, rica e diversificada em seus interesses, aliando aspectos icônicos, concernentes à tradição dos discursos sobre a região, como os animais e produtos mais documentados em outros meios, e também os aspectos atuais, como as recentes infraestruturas das capitais Manaus e Belém. Articulando o detalhe dos processos de produção de determinados produtos com o panorama da natureza, a pré-história dos “hieróglifos” com a modernidade da presença dos veículos motorizados, o filme procura atender a intenção dos comitentes proprietários da ACF com sua narrativa monumental e de exaltação à região. O conjunto de forma e conteúdo perfizeram o resultado comentado pela crítica, aliando a concepção do filme popular e do filme educativo, do excitante e do instrutivo.

2.5 Síntese analítica

Ao pretender cinematografar o que aqui estamos denominando de uma *Grand Tour* pelo rio Amazonas, abarcando uma grande parcela da região amazônica, filmando de Belém, passando por Manaus, e chegando ao Peru, *Amazonas, maior rio do mundo* emulou os percursos recorrentemente evidenciados pelos populares relatos de viagens, publicados em livros e que exibiam características de um trajeto fluvial. Lembremos que essa proposta fílmica ampla estava expressa desde a gênese da ACF, cujos sócios mencionaram o desejo de produção desse “filme da vida amazônica”. Uma iniciativa que só poderia se estruturar no âmbito da cultura oficial a qual se vinculavam os comitentes. No entanto, Silvino acrescentou elementos próprios ao universo cinematográfico, o que contribuiu para a popularização do discurso fílmico, garantia de maior comunicação junto ao público, segundo a observação proferida por Philip Hale, como vimos. Ou seja, o filme apresentou uma novidade nas telas derivou justamente a mistura do filme popular (excitante, mas inócuo) com o filme instrutivo (mas maçante).

Nesse sentido, vimos que o filme considerou dados corográficos dos espaços territoriais percorridos virtualmente pelo filme e palmilhado durante a produção do mesmo, tais como a inclusão de explicações sobre a cheia e a vazante das águas, e sobre as florestas. No entanto, a narrativa também deu visibilidade a certos assuntos característicos à região contidos nos relatos de viagens literários, na mesma proporção

em que estes soaram mais atraentes. É um exemplo de maior envergadura desse movimento a exploração da “dança das Amazonas”, aludindo ao mito que desde o século XVI povoou o imaginário literário e visual com relação à região. O filme a fez relacionando-a à contemporânea dança feminina das índias uitoto, desnudas e pintadas, espécie de encenação em que se rememorava à ação das Amazonas guerreiras, como informado pelos intertítulos. O visual eloquente e diferenciado conferido pela pintura corporal, que para um público citadino as retirava do contexto do trabalho capitalista na extração do caucho, além da possível atração pelos corpos nus, constituíram-se nos ingredientes necessários para a adesão dos públicos urbanos para essa insólita associação: mito e a pretendida realidade da imagem, que documenta a dança filmada - flagrantemente encenada para a câmera.

Outro mito associado aos indígenas da Amazônia ocidental brasileira, advindo da literatura etnográfica, também foi pontuado e mesclado a uma sequência. Referimo-nos à Jurupari, mencionado na ocasião da “dança do diabo”. Não se pode afirmar se a dança correspondia de fato, ou não, a alguma cerimônia que, na perspectiva da cultura do povo enfocado pelas filmagens, evocava Jurupari. Mas, levando-se em consideração o movimento presente na “dança das Amazonas”, o mais provável é que uma associação tão anedótica quanto essa foi estabelecida no caso da “dança do diabo”. Nesse caso, é significativo observarmos a historicidade dessa narrativa oral indígena na cultura erudita dos brancos pertencente à elite amazonense. Considera-se que uma das primeiras publicações a respeito desse mito foi feita pelo explorador e etnógrafo ítalo-brasileiro Ermanno Stradelli – que também foi fotógrafo. Foi esse autor quem primeiro colheu e registrou textualmente essa história indígena, no trabalho *La leggenda del Jurupary*, em 1890 (BERNARDINI, 2004). A proximidade com que Stradelli manteve com o jornalista e propagandista Frederico José de Santa-Anna Nery – autor do mencionado *Le Pays des Amazones* (1885), produção precursora da propaganda moderna no Amazonas – deve explicar a inclusão de Jurupari no livro de Nery. Inclusive uma menção ilustrada por uma gravura que aparentemente teve como modelo uma fotografia – quiçá de Stradelli, já que é possível reconhecer nesse livro de Nery outras imagens em gravura baseadas em fotos tomadas pelo italiano. Já comentamos nessa tese que *Le Pays* estava perfeitamente no horizonte da elite amazonense da década de 1910/1920, sobretudo dos membros da ACA, comitentes do filme em questão.

A sequência fílmica da “dança do diabo” aparentemente não contou com a nudez feminina como atração, mas não deixou por isso de buscar um viés mais “popular” ao valorizar o exotismo, em que figuravam destacadamente os trajes e adornos diferenciais da cerimônia – tais como as imagens fotográficas publicadas em cartão-postal pela *Photographia Lyra & Gil* de Iquitos.

Outro aspecto presente no filme que compõe a *Grand Tour* é a sequência relativa às inscrições rupestres estudadas pelo comerciante e arqueólogo diletante Bernardo Ramos, na proximidade do município de Itacoatiara. Já introduzimos que, sob a ótica das práticas europeias burguesas, a *Grand Tour* se celebizou por familiarizar os jovens da alta sociedade em longas viagens que os colocassem em contato com novas culturas, mas, sobretudo com a tradição clássica. Essa demanda os punha em contato com o contexto das significativas descobertas arqueológicas que ocorreram entre o século XIX e XX – contexto que só dava fôlego aos *grand touristes* em busca de se inteirar sobre as antigas civilizações. Ao relacionarmos o nosso filme com a *Grand Tour*, fica mais clara a lógica fílmica que valorizou as descobertas de Ramos nas margens do rio Amazonas a respeito das inscrições mostradas pelo filme e em fotografias. Nessa versão, as marcações nas rochas fluviais seriam indícios de que a região havia sido habitada por descendentes fenícios, como vimos. “No nível de água mais baixo, pode-se distinguir estranhas inscrições milenares (talvez de origem fenícia) nos rochedos, que falam das vitórias de Jurupary (diabo) sobre as amazonas”. Dessa maneira, o filme mais uma vez se vale da aproximação de dois universos (inscrições rupestres amazônicas-fenícios) recuperando algo que se encontra originalmente nas formulações do arqueólogo diletante amazonense.

Mas também podemos reconhecer a estrutura do relato de viagem em assuntos de menor monta, considerando-se os espaços que ocuparam no filme. Seria o caso da menção às cabaças decoradas de Santarém, antigo item de manufatura indígena, identificada e destacada pelo menos desde a *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira destacada, tal como vimos no capítulo 1. Os espécimes botânicos constituem outro exemplo. Deu-se atenção a várias plantas que alimentavam algum tipo de cultura extrativa assim como de outras ordens, tais as ornamentais; de palmeiras, passando por orquídeas, até as vitórias-régias, esta última reservada para o final do filme.

Sobre esses os temas esparsos, que não se articulavam pela montagem aos que vinham sendo apresentados, acreditamos que o sentido de inclusão não é o do apontamento enquanto um produto de valor comercial. Tinham como sentido o lugar que cada um ocupava/ocupa na iconografia, fomentado pelo seu índice de espécime distintivo com relação a outras regiões. Basta considerar que mesmo em uma representação pictórica tão alegórica quanto é o quadro histórico *Redenção do Amazonas*, de Aurélio de Figueiredo, tal como estudamos no capítulo 1, um conjunto de vitórias-régias foi incluído pelo pintor, ao lado de pouquíssimos outros itens simbólicos da região.

Com relação à fauna, foram tratados os animais que também povoam as descrições dos relatos sobre a região: a garça, a onça pintada, os jacarés, a piranha, espécimes de peixes e um panapaná de borboletas. Todo esse conjunto também não estava no escopo comercial para a exportação naquela época, tendo que ser compreendidos pelo seu valor simbólico, algo identitários, característicos – aproximando-se da noção de “novas culturas” que a *Grand Tour* pelo rio Amazonas oferecia ao público do filme.

Em síntese, flora e fauna constituíam elementos propícios à descrição de uma “viagem pitoresca”, noção que associar ao filme, como os intertítulos pontuam sobre a qualidade das vistas oferecidas: “O rio Amazonas oferece imagens únicas”; “A natureza é aqui de uma inventividade inesgotável”; “Mais uma vez, um magnífico anoitecer no rio”; e “Ainda algumas milhas adiante em uma das áreas mais pitorescas do rio Amazonas....”.

Tal como sabemos, a produção e difusão dos relatos de viagem avançaram o século XIX e as primeiras décadas do século XX, chegando ao tempo vivenciar e registrar as reformas urbanas que remodelaram partes de Belém e de Manaus. O que ganhou nova roupagem com o discurso sedimentado pelas imagens fotográficas, que destacaram as novidades urbanas, e pelo cinema. Assim, *Amazonas*,... não passou em branco com relação a esses aspectos, destacando os dois centros brasileiros e visivelmente escamoteando Iquitos, apesar deste ter um porte um pouco menos desenvolvido que Manaus. Com isso, ressalta-se o ponto de vista da civilização atrelada à Amazônia brasileira, tendo o Peru apenas como território em que habitavam os “selvagens”. Um movimento assemelhado ao que irá acontecer com *No paiz das*

Amazonas, em que Manaus - e, no limite, Porto Velho - será o centro da civilização em certa oposição a outras localidades/regiões do estado que serão configuradas como ambientes “semi-selvagens” ou “selvagens”, como se a população desses centros fosse formada apenas pelo homem branco.

No entanto, o que pode parecer mais sutil, mas de extrema significância, é que o filme teve como objetivo maior não o simples retrato do passado ou do pitoresco, muito presente nos relatos de viagens. O filme buscou construir um retrato do período contemporâneo em que se encontravam, **atualizando a imagem da região**. Esse deve ser compreendido como sentido da produção do filme, apesar de todo o teor atrelado à tradição que apontamos e que estruturou a narrativa, conferindo-lhe estofamento e temas de interesse para o público do período. Enquanto partícipes da ACA – instituição que já havia enveredado pelo universo da propaganda moderna pelo menos desde 1904 com sua revista ilustrada, é plausível compreendermos que os comitentes do filme estavam convencidos da importância do cinema na divulgação da região, seja pelas salas de exibição, seja participando de mostras e exposições de produtos, seja em esfera local, regional, nacional ou internacional. Esses eventos, como vimos, congregavam burgueses e públicos os mais diversos em prol da divulgação das potencialidades comerciais de uma localidade, fomentando a cultura da propaganda moderna. Cultura esta que se desdobrava na produção de livros, álbuns fotográficos, revistas ilustradas e até de filmes, tal como vimos. Todos esses meios foram utilizados como meios de propagar ideias a favor das elites governamentais e, sobretudo, comerciais.

O filme de Silvino Santos, com intertítulos de Avelino Cardoso, se mostrou tanto sintonizado com as referências da tradição amazonense como com o quadro de prioridades e demandas do exato momento econômico em que estavam vivenciando, ou seja, o declínio da economia da borracha. Isso porque não se limitou a abordar a região apenas pelo produto que havia dominado a economia até por volta da década de 1910, nem apenas aludiu simplesmente aos assuntos presentes nos antigos relatos de viagens. O discurso visto foi notório em seu ímpeto de dar devida atenção a um rol de produtos para além dos tipos de látex (borracha e caucho). Ele dedicou-se a evidenciar e propagandear a potencialidade de exploração da região de forma ampla, tematizando o cacau, a castanha, a cana-de-açúcar, as pescas (sobretudo do pirarucu, item de exportação), as madeiras etc. Da mesma forma, a economia interna foi tematizada, como a industrial pecuária e a mandioca.

Veremos no próximo capítulo como a experiência de *Amazonas, maior rio do mundo*, mesmo que a sua repercussão tenha sido ignorada por Silvino, moldou *No paiz das Amazonas*, que analisaremos.

Capítulo 3. *No paiz das Amazonas: retração territorial e centralidade comercial*

No capítulo 2, dedicado ao estudo do filme *Amazonas, maior rio do mundo*, aprofundamo-nos com relação à gênese, constituição e recepção crítica que fez parte da primeira narrativa amazônica cinematografada por Silvino Santos, considerando-se toda a sua trajetória e seu repertório – e também a mais complexa. Esse projeto gerou um filme visto pela crítica cinematográfica europeia da época com destaque dentre a maior parte dos documentários até então exibidos no circuito europeu, e revelador da região amazônica. Em nossa análise, denominamos que essa narrativa de *Grand Tour* pelo rio Amazonas, emulou um rol de referências de origens diversificadas – não se furtando a misturar mitos com danças indígenas, hieróglifos de Itacoatiara à hipotética ideia de presença da civilização fenícia. Além disso, houve, desde então, um franco diálogo com a tradição discursiva constituída pela elite amazonense, que já vivia a crise da borracha, encaminhando o filme para a abordagem de uma diversidade de produtos extrativos em detrimento da monocultura da borracha que tanto pautou as representações diversas da cultura visual oficial do Amazonas no período de 1880 a 1910, panorama desenvolvido no Capítulo 1.

Neste capítulo, propomos-nos a estudar o filme seguinte, *No paiz das Amazonas* (1922), segundo longa-metragem realizado por Silvino Santos, que opta por um recorte geográfico menos abrangente do que *Amazonas*.... Trata-se de um filme comumente tratado pela historiografia como um projeto à parte, sem maiores relações com o filme anterior (COSTA, 1987, 1996; SOUZA, 1999, 2000). Tal entendimento se deve, certamente, à trajetória desconhecida do filme roubado por Propércio. Os estudiosos não tiveram acesso ao material que analisamos aqui, como vimos no capítulo anterior. Com o percurso de investigação que trilhamos anteriormente no Capítulo 2, por meio da consideração de uma gama de fontes, agora poderemos averiguar algo ainda não abordado pela historiografia: os indícios de reutilização de sequências de *Amazonas*... em *No paiz*....

Dessa situação decorre a proximidade de ambos, quanto à narrativa apresentada: uma longa viagem fluvial amazônica marcada pela tradição já estabelecida, como a exaltação à natureza e a representação eminentemente efetivada por meio de produtos

extrativos. No entanto, o espaço geográfico cinematografado se restringiu ao território do Amazonas.

O filme começa com uma sequência dedicada à capital Manaus, em uma chave que privilegiou a ótica burguesa e idealizada desse local, valorizando a faceta arquitetônica dos principais prédios e monumentos erigidos no período de ápice da economia da borracha. A integração da cidade com a natureza também será um assunto desenvolvido nessa sequência, sempre nos espaços que eram frequentados pelas classes privilegiadas em suas atividades esportivas e projetos. Em seguida, quando se orienta para o interior do estado, percorrendo as calhas dos principais rios (Madeira ao sul, com relação à capital; a região do Médio Amazonas [oeste] e o Baixo Rio Branco [norte]), concentra-se na extração e processamento de certos produtos de destaque na economia do período. Trata-se da maior parte do filme, englobando as sequências denominadas *As Pescas*, *A Borracha*, *O Fumo*, *A Castanha*, *O Guaraná* e *A Balata*. Ela se articula com a primeira parte, já que Manaus é o epicentro dessa produção, e quase sempre se menciona que os produtos seguem para a capital para, de lá, finalizarem seu processamento e/ou, de lá, serem exportados. Na última grande sequência, temos uma atenção especial ao vale do Rio Branco (alto), onde seremos introduzidos na indústria pecuária, que marca a história de ocupação e a relação com o comitente do filme, J. G. Araújo.

As razões que estimamos para a origem do filme decorrem, em parte, do que foi arranjado após a perda de *Amazonas...* furtado por Propércio Saraiva. Como vimos no capítulo 2, podemos reconhecer algumas cenas e/ou sequências reaproveitadas em *No paiz...* Outro motivo para a feitura do filme em questão reside nas comemorações do centenário da Independência e da exposição internacional realizada no Rio de Janeiro (MORETTIN, 2011a). *No paiz...* foi reorganizado à luz dos desígnios do novo e único comitente, a importante firma amazonense J. G. Araújo, com um discurso mais comercial. Deve-se levar em conta também que o contexto econômico amazônico é outro no início dos anos 1920: em plena “grande crise regional”, todo esse território “entrou em processo de liquidação” (SARGES, 2010, p. 138). Drama econômico, do ponto de vista das elites, em que se prolongou até o momento de lançamento de *No paiz...* “A situação do Estado hoje, é de formidável crise, crise econômica e crise das finanças públicas”, lamentou Monteiro de Souza, delegado da comissão organizadora

das representações dos estados do Amazonas e do Acre na Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 (SOUZA, 1923, p.60).

No paiz... nos defronta com um novo desenho de percurso, percorrendo diferentes localidades do estado do Amazonas, geralmente associadas ao nome de seus proprietários. No geral, será uma viagem fluvial, vinculada aos negócios da firma comitente, citada nos intertítulos por quatro vezes³⁵⁸, assim como reiterada nos vários artigos de publicização do filme e em anúncios publicitários como produtora do filme. Essa condição é determinante para que a empresa J. G. Araújo, suas propriedades e seus produtos de exploração fossem referidos em diversas ocasiões. Entendemos que as demandas desse financiador estruturam tematicamente as nove grandes sequências, nomeadas por intertítulos ao longo da narrativa: *Manaus - As Pescas - A Borracha - O Fumo - A Castanha - O Guaraná - A Balata - Baixo Rio Branco - Alto Rio Branco*.

Teremos oportunidade de constatar, por meio da análise fílmica, uma outra ordem de vínculo com a cultura visual. O que nas mãos desse cineasta inventivo, novamente, foi tomado como um referencial a ser desenvolvido, e não como uma camisa de força.

3.1 A firma J. G. Araújo e *No paiz das Amazonas*

Antes de adentrarmos na análise do filme *No paiz...*, vamos ver mais detalhadamente o histórico diversificado e longo da empresa fundada pelo português Joaquim Gonçalves de Araújo (1860-1940), entidade que assinou a produção desse filme. De certa forma, seguindo a trajetória da empresa nos depararemos com os casos de certas escolhas empreendidas nessa narrativa.

J. G. Araújo veio para o Brasil no ano de 1871. O início de seu histórico empresarial – sempre marcado pelos arranjos societários entre familiares próximos - é registrado a partir de 1879, tendo sido incluído como um dos sócios da empresa do seu irmão José Gonçalves de Araújo Rozas, que, juntos, iniciaram a Araújo Rozas & Irmão

³⁵⁸ Os quatro intertítulos que mencionaram diretamente a empresa abordaram os escritórios da sede em Manaus, a filial de Porto Velho, as serrarias em Manacapuru e a exploração da piaçava: 1 - “Os estabelecimentos reunidos de J. G. Araújo & Cia. Ltda. ocupam largo trecho da rua Marechal Deodoro, a principal artéria comercial da cidade.”; 2 - “Filial da firma J. G. Araújo, em Porto Velho, a casa de maior movimento naquela zona”; 3 - “Não fugindo a esse impulso, J. G. Araújo & Cia. Ltda. possuem também duas grandes serrarias: Manacapuru Industrial Limitada e Villa (?)”; e 4 - “J. G. Araújo & Cia. Ltda. São os maiores recebedores e exportadores da valiosa fibra vegetal [piaçava]”.

(1879-1896). A Araújo Rozas e & Cia. (1892-1904), como podemos notar pelas datas mencionadas, funcionou quatro anos em paralelo e também sucedeu essa primeira firma de J. G. Araújo e seu irmão José Rozas (MELLO, 2010).

Gostaríamos de ressaltar que o período principal de produção cinematográfica na trajetória das firmas de J. G. Araújo (1920-1934³⁵⁹) está localizado entre a operação de duas organizações: a J. G. Araújo e Cia. (1904-1925)³⁶⁰ e a J. G. Araújo e Cia. Ltda. (1925-1989)³⁶¹. É interessante notar que, nesse início do século XX, foi o momento em que se reconheceu uma “construção de sua imagem [de J. G.] associada à da empresa, que passa a ter o seu nome definitivamente”, iniciada em 1904, bem como a incursão cinematográfica é atribuída ao “seu jovem filho Agesilau, amante da fotografia, e aliado ao seu grande senso de marketing” (MELLO, 2010, p. 20-29).

Assim, o período inicial da empresa coincidiu com o processo de constituição da tradição discursiva amazônica sob a ótica das “classes conservadoras amazonenses”, como estudado no capítulo 1. Se, em um primeiro momento, J. G. Araújo ocupava um lugar lateral na sociedade manauense, como imigrante e pequeno comerciante, a partir do final do século XIX observamos a sua ascensão social, atestada pelo casamento, em 1893, com Maria Adelaide da Silva, filha de Agesilau Pereira de Silva, integrante da elite política enquanto ex-presidente da Província do Amazonas (1877-1878). Além disso, J. G. assumiu, como o de presidente da Associação Comercial do Amazonas (ACA), em 1904 - tal como mencionamos no capítulo 1 - e também em 1913-1914 e 1926³⁶².

---

³⁵⁹ Esse é o período de existência na firma da seção cinematográfica. Mas, pelo resumo da filmografia de Silvino, na nossa introdução, bem como pela filmografia detalhada de Costa (1997), a produção de filmes familiares e até mesmo de alguns títulos não-familiares (empresariais) se estendeu até a década de 1960.

³⁶⁰ Cujos sócios foram Joaquim Gonçalves de Araújo (sócio majoritário), Manuel Gonçalves de Araújo e seus primos Antônio Gonçalves de Araújo e Antônio José de Faria.

³⁶¹ Essa nova empresa teve como sócios cotistas a esposa de J. G. Araújo e seus filhos, por ordem crescente de participação: Joaquim Gonçalves de Araújo (180 cotas); Agesilau de Araújo (60 cotas); Aloysio de Araújo (40 cotas); Maria Adelaide (40 cotas); Aleth de Araújo (20 cotas) e Adelaide de Araújo (20 cotas). A gerência dos negócios era de Joaquim Gonçalves de Araújo, e, na sua ausência, respondia Agesilau de Araújo e/ou Aloysio de Araújo.

³⁶² Márcia Mello se debruçou sobre parte da trajetória de J. G. Araújo em instituições de Manaus. Segundo ela, “Podemos observar sua inserção nas atividades promotoras de desenvolvimento comercial e industrial, como por exemplo, sua participação na diretoria na Associação Comercial do Amazonas, atuando de forma a auxiliar nas questões emergentes no cenário econômico no qual se viam envolvidos todos os grandes empresários locais. Com a reestruturação da Associação Comercial em 1908, promovida por seu presidente Waldemar Scholz, foi estabelecida uma contribuição para manutenção da entidade. E a empresa J. G. Araújo figurava na lista de empresas contribuintes de 1% sobre vales em ouro comprados pelo banco do Brasil. Joaquim Gonçalves Araújo foi eleito entre outros tantos cargos na ACA, para segundo vice-presidente em 1913/14 e presidente em 1914. Todavia teve que se afastar da presidência, voltando a assumir novamente o cargo em 1926. Participou também da fundação da Câmara Portuguesa

A historiadora Márcia Mello, que trabalhou com o amplo arquivo documental dessa empresa, depositado no acervo do Museu Amazônico (Manaus), órgão ligado à Universidade Federal do Amazonas, especificou as principais atividades produtivas e comerciais da empresa, concentradas, sobretudo, no estado do Amazonas, e voltadas para o mercado externo, exportando “produtos como a castanha, pirarucu e tartaruga para a Inglaterra, Alemanha, Espanha e E.U.A.”, e interno, comercializando com outros “estados brasileiros, exportando piaçaba, tucum, salsa, copaíba, couro de animais e de peixes, etc”. De acordo com Mello,

[...] em 1916, assumiria o sexto lugar de grande exportador de borracha. Em 1910, junto a outros acionistas, participa da criação da empresa Jutahy S.A, atuante no rio Jutai, passando a acionista majoritário da empresa. Em 1913, a empresa recebeu menção honrosa na Exposição Nacional de Borracha realizada no Rio de Janeiro. E funcionou seguramente até a década de 30. Destacamos ainda que a empresa J. G. Araújo e Cia. (1904-1925), durante seu funcionamento abriu várias filiais. Numa época em que muitas empresas estavam fechando suas portas, ou transferindo-se para outras regiões, a estratégia de J.G. Araújo, além da diversificação dos negócios (...) foi descentralizar sua empresa. Criando filiais em Iquitos (Peru), Porto Velho (rio Madeira), Santa Izabel (rio Negro) e Vista Alegre (rio Branco). (...) Outra estratégia consistia na compra de propriedades fora de Manaus, apostando na expansão de novos negócios, como lotes de terras e fazendas no Rio Branco. Instalando-se a empresa na região, do que hoje é o atual estado de Roraima, em meados da década de 1910, detinha a empresa o monopólio do transporte fluvial entre o rio Branco e Manaus, e já manifestava o seu interesse na atividade pecuária, que iria ganhar um grande incremento nas décadas seguintes³⁶³.

Em seu estudo sobre a “ilusão do fausto” da *belle époque*, ocorrida em Manaus, a historiadora Edneia Mascarenhas Dias utilizou o caso da J. G. Araújo para ilustrar o enriquecimento de alguns comerciantes inicialmente modestos que intensificaram seus negócios com as trocas comerciais com as mais recônditas localidades da região. De origem relativamente modesta, J. G. Araújo formou, nos anos 1920, um “império comercial”, segundo termo de Mello (2010). Conforme Dias,

A firma J. G. Araújo, por exemplo, cuja origem remonta ao início da expansão da goma elástica, funcionando como taberna para a venda de fazendas (tecidos) a retalho e outras mercadorias, incluindo os produtos regionais, transforma-se numa grande empresa comercial e industrial. A expansão da empresa J. G. Araújo deu-se na medida da amplitude e diversificação de seus empreendimentos. A sua organização não se restringe à prática de aviamento, ao controle das importações, mas também ao desdobramento das atividades comerciais e industriais complementares à exigência do comércio internacional e nacional. Envolve-se na atividade de

---

de Comércio e Indústria de Manaus, em 1916, cuja presidência logo foi assumida por J. G. Araújo” (MELLO, 2010, p. 24-25).

³⁶³ MELLO, 2010, p. 26-27.

navegação por meio da organização de uma empresa de transporte. Com embarcações variadas, como navios, lanchas, alvarengas, batelões, responsáveis pelo tráfego com os seringais, abastecendo-se de homens, e produtos, criou filiais nos mais diferentes pontos da região; investiu em fazendas de gado, instalou usinas para beneficiamento de borracha e castanha, além de participar como acionista em várias empresas. A sobrevivência da empresa J. G. Araújo supera a crise da borracha”³⁶⁴.

Após a dissolução da ACF, por volta de 1920, os sócios da J. G. Araújo e Cia. contrataram Silvino Santos, ao que tudo leva a crer, para a realização de um longametrage antes de existir a demanda gerada pela Exposição Internacional do Centenário da Independência, ocorrida entre 1922 e 1923 no Rio de Janeiro. Eduardo Morettin, em sua pesquisa sobre a presença do cinema nessa exposição, localizou correspondências trocadas entre um representante do governo do Amazonas e os organizadores do certame, momento em que houve a indicação de Araújo para encabeçar a produção do filme que representaria o estado no evento. Em resposta, o empresário indicou, ao que tudo leva a crer, por coincidência, que já estava em fase adiantada da filmagem de uma obra que poderia participar das exhibições no Rio de Janeiro (MORETTIN, 2011).

O filho de J. G. Araújo, Agesilau Joaquim Gonçalves de Araújo (1893-1976), parece ter acompanhado de perto a produção do filme e assinou os intertítulos – tal como creditado ao início do filme, conferindo, possivelmente, ainda mais adesão dos projetos ideológicos do financiador. Se o patriarca, J. G. Araújo, teve uma formação modesta, como podemos supor, seu filho teve a de um membro da elite: formado em comércio e marketing na Suíça³⁶⁵, como também foi um sabido fotógrafo amador, prática muito relacionada nesses tempos a pessoas que dispunham de certo poder aquisitivo, tanto para comprar os equipamentos quanto para revelar as imagens obtidas. Ele organizou um álbum fotográfico de 1920, com imagens creditadas tanto a George Huebner, como a “um fotógrafo amador”³⁶⁶, que cogitamos ser Silvino Santos.. Uma vez que há a identificação de algumas imagens fotográficas de *Amazonas, maior rio do*

---

³⁶⁴ DIAS, 2007, p. 38-39.

³⁶⁵ Agesilau Joaquim Gonçalves de Araújo (1893-1977) estudou no Colégio Campolide, em Lisboa, e no Institut Heller (Rochard, Suíça) em 1914 (HILTON, 1948).

³⁶⁶ Essa menção a Huebner e o fato de supostamente não terem creditado nominalmente Silvino, faz certo sentido. Já que o alemão possuía décadas de experiência e prestígio com relação ao fotógrafo português.

mundo. Assim, talvez esse álbum marque a aproximação entre o cinegrafista e o clã Araújo³⁶⁷.

Agesilau Araújo, como o pai, galgou postos de relevância em instituições locais, obteve o título de comendador (como J. G.), foi diretor da ACA em 1925, cônsul na Bélgica e presidente do Consórcio dos Extratores de Essências Vegetais, em 1943. Além disso, viria assumir a partir de 1925 o segundo lugar dentre os sócios da J. G. Araújo e Cia. Ltda.. Com o sucesso nacional obtido com *No paiz...*, Agesilau foi referenciado pelos jornais da época, assim como seu próprio pai, como um dos autores, senão como “autor” de *No paiz...*, nessa que foi a penúltima “colaboração” com Silvino, possivelmente pelas demandas empresariais que assumia – lembrando que, em 1922, seu pai estava com 62 anos e, em 1925, Agesilau assumiria o segundo posto no quadro societário da firma. A empreitada cinematográfica do clã Araújo rendeu também outros longas-metragens: *Terra Encantada* (1923), sobre o Rio de Janeiro e com intertítulos de Milton Aguiar³⁶⁸ e Agesilau Araújo, e *No rastro do Eldorado* (1925), registrando a expedição de Hamilton Rice, com intertítulos do poeta, orador e futuro político amazonense Álvaro Maia, entre outros de menor monta. Bem como a loja Manaós-Arte, tratada no capítulo 1.

Abordado na última grande sequência de *No paiz...*, os campos do Alto Rio Branco (atual Roraima) constituem um dos territórios que mais se ligaram à história da empresa. Por essa razão iremos nos estender por alguns parágrafos nessa questão a partir de agora. Além de ser uma região de suma importância para compreensão do filme, ela é retomada em *No rastro do Eldorado*. A firma J. G. Araújo chegou a ser a maior latifundiária dessa região amazonense, alcançando, na década de 1940, a marca de 31 propriedades, entre fazendas e retiros. Detendo significativos meios de produção naquele vale do Rio Branco, como o comércio de mercadorias industrializadas e monopolizando o transporte de gado para Manaus desde 1910, o clã dos Araújo alcançou essa posição ao adquirir possessões do importante pecuarista e explorador de caucho Sebastião Diniz, assim como de outros fazendeiros menores endividados.

---

³⁶⁷ Trata-se de um álbum fotográfico em comemoração à inauguração da linha de navegação portuguesa Manaus-Hamburgo. O volume foi oferecido à Direção Geral dos Transportes Marítimos do Estado do Amazonas pela casa J. G. Araújo em agosto de 1920 e conta, além de imagens da embarcação, com diversas fotos da empresa, de Manaus e da região. Esse álbum encontra-se no acervo do Centro Cultural dos Povos da Amazônia, em Manaus.

³⁶⁸ Milton Aguiar havia, junto com o irmão Heleno, estudado na Suíça com Agesilau Araújo (SANTOS, 1969). Morava no Rio de Janeiro, era um corretor de seguros e membro da comissão administrativa do Fluminense F.C. – time do qual há uma partida registrada em *Terra encantada*.

Consta que esses proprietários arruinados, por sua vez, haviam ocupado ilegalmente as terras que pertenciam ao império ou recebido como ‘terras devolutas’, despojando-as das fazendas nacionais que detinham todos os campos de pastagem naturais presentes no Alto Rio Branco, norte do Amazonas (FARAGE; SANTILI, 1992, p. 272). Para Pereira, “enquanto estes [os pequenos fazendeiros] quebravam, apenas a firma de J. G. Araújo possuía capital suficiente para aguardar a engorda do gado para uma venda lucrativa em Manaus” (PEREIRA, 1917, p. 47)³⁶⁹.

Por essa questão territorial de bastante complexidade, a firma do clã Araújo envolveu-se em uma questão judicial em torno das fazendas nacionais que tiveram por acusador o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910. Órgão federal que assumiu a administração local das fazendas nacionais, então transferidas à esfera do Ministério da Agricultura. “Protestando contra a ocupação indiscriminada da terra, o SPI viria a aventar a existência prévia das fazendas nacionais, o que o governo do estado do Amazonas, através da Seção de Terras e Obras Públicas, invariavelmente desconheceu, alegando que a União desistira da posse efetiva, pois que não mantinha rebanho naquelas terras” (FARAGE; SANTILLI, 1992, p. 278).

Há que se considerar que a produção pecuária era uma preocupação nos estados do Norte pelas dificuldades logísticas e produtivas. A exploração pecuária na ilha do Marajó foi uma atividade de monta no estado do Pará, sobretudo no século XIX, dada a necessidade de abastecimento da população de Belém e arredores, formando um grande mercado³⁷⁰. Nádia Farage e Paulo Santilli analisaram o contexto pecuário na região

---

³⁶⁹ O processo de ocupação dessa região, enfocando-se a história indígena, foi estudada no trabalho de Nádia Farage e Paulo Santilli (1992), assim como no de Santilli (1989). “Em 1878, o relatório do Ministério da Fazenda — sob cuja esfera estavam as fazendas no rio Branco, na condição de próprios nacionais — já fazia rápida menção ao estabelecimento de particulares na área [O arrendamento ao comendador Antônio Gomes Pereira Bastos] veio a propiciar, alguns anos depois, o esbulho das terras das fazendas nacionais, realizado por Sebastião Diniz — a quem Bastos tornou cessionário de tal arrendamento ao fim da década de 80 do século XIX — e, posteriormente, pela firma J. G. Araújo, credora do espólio de Diniz. A grilagem das terras das fazendas nacionais por Sebastião Diniz seria, nas primeiras décadas do século XX, o móvel de longas pendências judiciais para a União. Em um processo de esbulhos sucessivos, a existência das fazendas nacionais seria tão somente nominal nas primeiras décadas do século XX; delas restaria apenas a fazenda São Marcos, ainda assim ocupada, em grande parte, por particulares” (FARAGE; SANTILLI, 1992, p. 272).

³⁷⁰ Segundo Sarges, “Até as primeiras décadas do século XIX, a economia regional pautou-se na exploração das ‘drogas do sertão’ (canela, cravo, frutas, plantas medicinais etc.), experimentando um ligeiro crescimento com a cultura de exportação do cacau, seguida da cultura de açúcar, algodão, tabaco, arroz e café, cujos principais portos consumidores eram Gênova, Hamburgo, Venezuela, França e Holanda. Concomitantemente, desenvolveu-se uma manufatura artesanal, com curtumes, engenhos, produção de farinha, sabão, entre outros.” (2010, p. 91). É por esse motivo que essa atividade econômica ocupou lugar de destaque no primeiro longa-metragem de Silvino, tal como vimos.

amazônica, considerando os modos de abastecimento das duas principais capitais, Belém e Manaus, e consideraram a sua interação com outros processos extrativos:

Há que considerar que, no contexto da economia extrativista da Amazônia, a pecuária, por longo tempo, representou atividade marginal e de baixa rentabilidade. A lentidão e a irregularidade da comunicação entre o alto rio Branco e Manaus tornavam a pecuária uma atividade ainda menos atraente. Apesar de haver o governo provincial investido repetidas vezes, em diferentes gestões, na abertura de uma estrada que contornasse as cachoeiras do rio Branco — o principal obstáculo à navegação e ao transporte de gado entre os campos naturais e a capital da província (...), a pecuária ainda constituía, até as últimas décadas do século XIX, uma atividade de subsistência, complementar ao extrativismo, mais do que uma produção de bens voltada para o mercado. Em contrapartida, o investimento de capital, até a segunda metade do século, concentrava-se na extração de balata e de caucho nas matas do baixo rio Branco. Neste quadro, a pecuária nos campos do alto rio Branco terá se iniciado enquanto atividade de colonos pobres, que ali chegaram em levadas migratórias provocadas pelas secas que devastaram o Nordeste do país nas últimas décadas do século XIX. Verifica-se ainda que, ao final do século, o capital acumulado no extrativismo permitiu diversificar investimentos, entre os quais a pecuária no alto rio Branco: ilustra-o a trajetória de Sebastião Diniz, rico explorador de caucho que, por esta época, como referimos anteriormente, passa a ocupar terras na região (FARAGE; SANTILLI, 1992, p. 273).

Dessa forma, entende-se a orientação dos negócios de J. G. Araújo para a região do Alto Rio Branco, com sua produção pecuária. Lá, seu poder econômico só foi comparável ao do coronel Bento Brasil. Este foi um latifundiário e comerciante sediado na vila de Boa Vista, opositor político dos Araújo. A disputa que houve entre os dois lados era simbolizada pela localização ladeada das possessões da dupla. De acordo com Alexander Rice,

Seus domínios [de Bento Brasil] compreendem a maior parte dos terrenos da margem esquerda do Branco e do Uraricoera, desde Boa Vista até a embocadura do rio Majari, enquanto do lado, do oposto, em igual extensão, os terrenos pertencem ao Sr. Araújo; (...) um cidadão português e o mais notável habitante de Manaus. Esses dois homens são chefes de dois partidos opostos; nas suas mãos e nas do beneditino R. P. Eggerat, estabelecido em Boa Vista, parecem repousar os destinos imediatos da população de Rio Branco. (RICE, 1978, p. 27).

Além das terras de igual extensão às de J. G. Araújo, dispostas frente a frente, as lojas de ambos (Armazéns Rosas e Casa Brasil, de Bento) ofereciam produtos industrializados das mesmas categorias (**Figura 96**). Por sua vez, se Rice mencionou a existência de Bento Brasil em seu livro, em *No paiz...* como também em *No Rastro do Eldorado*³⁷¹ foi completamente ignorada, fator relevante para entendermos esses filmes,

³⁷¹ Filme este que não integrou essa tese pela relação diferenciada que estabelece com a cultura discursiva e visual de cunho mais oficial – nosso foco.

pelo menos no que diz respeito ao projeto que os gerou, como a expressão do ponto de vista da firma J. G. Araújo.

Figura 96. Detalhe de uma página do *Jornal Rio Branco* (14 jul. 1918), onde se anunciou, com proximidade, as publicidades das lojas Armazéns Rosas e Casa Brasil, que rivalizavam na pecuária e na comercialização de diversos produtos industrializados. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Nesse contexto é significativo notarmos o espaço conferido por *No paiz...* às fazendas, em detrimento do retrato de Boa Vista, único centro urbano/político daquela região. Mesmo que tenha sido reconhecido como “o único agrupamento junto ao rio que tem a honra de ser chamado ‘vila’” (RICE, 1978, p. 25), não há nenhuma vista que represente o seu aspecto urbano, agrupamento que reunia 1,2 mil habitantes e 164 casas, “a maioria de reboco e pau-a-pique” (RICE, 1978, p. 25)³⁷². A despeito do seu pequeno porte, essa localidade foi um importante entreposto para a indústria pecuária na região e ladeada pela extração de caucho e balata, “motivou a formação de uma elite local” com certo poder de pressão sobre os poderes estaduais sediados em Manaus (FARAGE; SANTILLI, 1992, p. 273).

A omissão com relação à cidade de Boa Vista só é explicável pela ênfase que se queria dar à questão produtiva da região, cujas unidades centrais eram as fazendas -

³⁷² Essa referência, trata-se do livro do explorador, médico e geógrafo estadunidense Alexander Hamilton Rice, cuja sétima e última expedição na região amazônica Silvino Santos registrou. Essas filmagens deram origem ao longa-metragem *No rastro do Eldorado*.

descritas por Rice como tomadoras de toda a força de trabalho: “toda a mão-de-obra é monopolizada pelas ‘fazendas’” (RICE, 1978, p. 25). O intuito, ao que parece, seria o de evitar conferir visibilidade e, assim, fortalecer a elite local boavistense, por mais reduzida que pudesse ser frente ao “império”³⁷³ de J. G. Araújo. Esses exemplos atestam o quanto é importante compreender o contexto histórico mais próximo do filme para a leitura que faremos de *No paiz...*

Sobre a estruturação do filme, como dissemos, as sequências fílmicas se ocupam da calha de alguns dos principais rios do território amazonense. É importante mencionar que na versão remanescente (nem em nenhuma outra, até onde temos notícia) não há um mapa explicativo, que oriente o espectador em relação aos caminhos que estão sendo percorridos. Assim, era improvável a identificação dessas calhas, reforçando a construção de uma certa geografia imaginária para o público carioca, paulista, e de outros estados, que tiveram contato com a obra a partir de 1922.

Percebe-se, pelo roteiro de viagem estabelecido por esse filme, uma cruz imaginária que parte de Manaus, desce o rio Madeira, retorna à capital, segue rumo a leste pelo Médio Amazonas, alude aos índios peruanos (oeste), aonde se chega pelo rio Solimões, e finaliza adentrando a região que demonstrava para a época ser a esperança de exploração econômica: o vale do Rio Branco, ao norte do estado amazonense (atual território de Roraima). Em comparação com o percurso do filme anterior de Silvino, que percorreu de leste a oeste o rio Amazonas, constatamos um redimensionamento, circunscrevendo os temas aos produtos explorados no Amazonas. Do ponto de vista da viagem realizada, percebe-se uma certa hierarquia, dado que começamos com a região de exploração econômica mais antiga do ponto de vista histórico (Manaus) e finalizamos com aquela que era a promessa (PEREIRA, 1917).

Compreendido nestes termos, pretendemos analisar como essa narrativa se alinhou aos desígnios da nova empresa financiadora, cujas atividades, não por coincidência, também desenhavam a mesma cruz imaginária no âmbito de seus negócios na época de produção do filme, com o funcionamento de filiais da firma J. G. Araújo em Porto Velho, Rio Branco, Rio Negro e Iquitos (**Figura 97**). Isso porque, durante a atuação da J. G. Araújo e Cia. (1904-1925), houve também a intensificação da

---

³⁷³ Utilizo o termo empregado por Márcia Mello (2010).

expansão dos negócios pela abertura de filiais em diversas localidades, sobretudo do Amazonas³⁷⁴.

Figura 97. Publicidade da firma J. G. Araújo publicada no *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - 1891 a 1940 - 1926, 3º volume - estados do norte*. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Há uma mudança determinante na trajetória de Silvino Santos a partir de *No paiz das Amazonas*. Como vimos, a produtora ACF faliu em decorrência da perda de *Amazonas*.... Assim, a produção e circulação dos filmes seguintes passam a ser cancelados pela empresa amazonense J. G. Araújo & Cia. Ltda., como comentamos. Silvino torna-se um empregado da empresa e, depois, um agregado. Daí, poderíamos entender as razões da necessidade de uma readequação do discurso anterior no que diz respeito à nova delimitação geográfica trabalhada pelo filme pelo compromisso com os interesses da rede comercial construída pela empresa que financiou, produziu e distribuiu o documentário. Não mais um navegar pelo “maior rio do mundo”, deixando-se levar por elementos como hieróglifos de origem fenícia, entre outros assuntos

³⁷⁴ Segundo Márcia Mello, os negócios foram “Expandindo [a] empresa para regiões onde pudesse assegurar o controle das transações comerciais diretamente com o produtor, e assim, garantir não só o acesso aos produtos regionais, bem como evitar a concorrência” (2010, 27).

tematizados por cientistas e exploradores naquela viagem de certa forma turística. Agora, o sentido fílmico se mostra mais comercial, a partir de um intento mais objetivo. De uma propaganda para impulsionar possíveis negócios vindouros. Iremos a partir de agora estudar mais de perto, à luz da análise fílmica, como o filme elaborou seu discurso sobre o território a partir dos diálogos com a cultura e a história da região.

3.2 Circulação e recepção crítica

Consideramos que a larga fortuna crítica em torno do lançamento de *No paiz das Amazonas*, foi publicada em periódicos de variados estados, principalmente nas capitais, entre os anos de 1922 a 1926. Contabilizamos 76 textos ao todo – 37 apenas no Rio de Janeiro. Essas sessões de lançamento do filme iniciaram-se na cidade onde se produziu o filme, Manaus, e em seguida ocorreram na vizinha Belém. Mas foi a partir da grande repercussão obtida na capital federal que as portas das salas dos cinemas das outras localidades abriram-se. Promoveram-se várias sessões especiais por uma ação direta dos produtores do filme, mais especificamente de Agesilau Araújo, segundo sócio da firma J. G. Araújo, e contando com a presença de Silvino. Dentre essas projeções, o filme é exibido em 1923 por duas vezes no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, tendo entre os espectadores o presidente Arthur Bernardes e seus ministros, segundo se noticiou diversas vezes. Nessa mesma cidade e ano, o filme também é projetado na Exposição do Centenário da Independência no Pavilhão dos Estados Unidos e consta que também no Pavilhão Argentino³⁷⁵. No certame cinematográfico desse evento, concurso esse dirigido a filmes naturais brasileiros representativos dos estados, *No paiz* é agraciado com a principal premiação³⁷⁶. Estes dois locais distintivos são fartamente reproduzidos nos anúncios e textos. A partir de então, as estreias seguiram-se em São Paulo, Curitiba, Recife, Maceió, São Luís e Porto Velho³⁷⁷.

³⁷⁵ *A Imprensa*, Manaus. 03/09/1923.

³⁷⁶ Cf. MORETTIN, Eduardo Vitório. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA; SCHVARZMAN. (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. RJ: Beco do Azougue, 2011.

³⁷⁷ Isso fora as reprises que algumas capitais vivenciaram. Sobre a circulação de estreia e a fortuna crítica na imprensa brasileira referente a *No paiz das Amazonas*, ver o artigo de minha autoria *As leituras por meio da análise fílmica e comentários de época do documentário No paiz das Amazonas (1922) de Silvino Santos*, publicado nos anais do Encontro da Associação Nacional de História (ANPUH) 2017, o XXIX Simpósio Nacional de História. Para um estudo anterior sobre parte dessa fortuna crítica, cf. COSTA, S.. *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: Edua. 1996, p.197-214. Outro dado a acrescentar sobre as capitais é que há indícios de que a estreia teria ocorrido também em Porto Alegre e Salvador. Por ora não tivemos oportunidade de averiguar esse fato a contento.

Outro acontecimento de relevo, decorrente da ruidosa estreia no Rio de Janeiro, ocorre em 1923. O jornalista e crítico cinematográfico carioca Mário Behring - toma *No paiz das Amazonas* como central para a formulação da sua conhecida tese em defesa da consolidação da cinematografia brasileira por meio dos filmes naturais “bem feitos”³⁷⁸. Ideia essa que mais tarde ele irá fundamentar com mais propriedade na revista *Cinearte*, fundada por ele e Adhemar Gonzaga em 1926. Mas em três de seus textos ainda na coluna *Cinema Paratodos*, da revista *Para Todos*, menciona o filme de Silvino Santos como exemplo a ser seguido. Mas não apenas este crítico, como tantos outros autores no conjunto da fortuna crítica do filme identificaram qualidades cinematográficas da obra, atentando para seu aspecto “bem cortado”, suas dinâmicas e detalhamentos, dentre outras características.

3.3 Cópia fílmica

A cópia que analisamos é a que se encontra no DVD *No paiz das Amazonas* lançado em 2015³⁷⁹. Essa proposta de se relançar *No paiz das Amazonas*, pela primeira vez focada no mercado doméstico em DVD, tem como lastro o trabalho de pesquisa/preservação realizado nos anos 1980. Essa nova iniciativa foi realizada e financiada pela Prefeitura de Manaus, por meio do Conselho Municipal de Cultura de Manaus (Concultura), cujo presidente da época era (e é ainda) Márcio Souza, um autor central na historiografia do cineasta, como vimos. O *Projeto Silvino Santos*, como se chamou, contou com coordenação geral de Felipe Lindoso, e nossa colaboração na pesquisa. E inseriu-se no projeto maior do Concultura, *Memória Reencontrada*³⁸⁰. A Cinemateca Brasileira, atual detentora dos direitos sobre o filme, cedidos pela família

---

Em seu caderno de memórias, Silvino Santos menciona que no trajeto fluvial Belém-RJ, entre dezembro de 1922 e 1923, “eu fiquei na Bahia 8 dias aonde passei o filme, que fez grande sucesso” (SANTOS, 1969).

³⁷⁸ OPERADOR (pseud. de Mário Behring). Cinema Paratodos. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano V, n. 252, 13 out. 1923, p. 26.

³⁷⁹ A trilha sonora contemporânea foi gravada em Manaus, sob direção e regência do músico Rosivaldo Cordeiro. A criação aproveita alguns trechos musicais previamente compostos por uma gama de compositores populares, flertando com diversos ritmos. Desde o início do filme, e pontuando-o em certos momentos, ouve-se também uma composição orquestral erudita de Nivaldo Santiago, músico amazonense que preparou essa curta composição especialmente para o filme.

³⁸⁰ Projeto “o qual visa restaurar e produzir obras que valorizam a memória da cultura local em vários segmentos”. *Diário oficial do município de Manaus*. Caderno 1, 06/10/2016, p. 19.

Araújo, foi apoiadora do projeto. A distribuição e produção da mídia ficou a cargo da empresa Versátil Home Vídeo. O DVD saiu com legendas em inglês e espanhol e extras contendo três filmes curtos (1 - *Filmogramas n° 7*; 2 - Uma sequência de cerca de 10 minutos de *No paiz das Amazonas*, localizada apenas em uma versão informal digitalizada do filme, na qual são destacados membros do clã Araújo; 3 - Uma montagem de cerca de 9 minutos, sintetizando alguns dos principais trechos de *No rastro do Eldorado*, a critério dos envolvidos com a produção do DVD).

Por sua vez, a versão depositada na Cinemateca Brasileira, restaurada em 1986, é resultante de uma iniciativa que, ao que tudo indica, promoveu uma “restauração editorial”, tendo localizado e ordenado bobinas depositadas em alguns acervos, separadamente, materiais de origens distintas. Mas tendo sido um trabalho que buscou embasar-se em indícios e documentação (STOCO, 2017). Com um grande volume de materiais garimpados em Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo, assim como a copiagem e repatriação de outros trechos de filmes depositados no exterior, em Lisboa e Londres, esse foi um trabalho conjunto que envolveu a Cinemateca Brasileira (SP), a Cinemateca do MAM (RJ), então dirigida por Cosme Alves Neto, e Cinemateca Portuguesa, coordenada por Luís de Pina.

3.4 Análise fílmica

As Amazonas e o Eldorado são narrativas míticas originárias das *relaciones* (ou *cartas de relación*) espanholas do século XVI que marcaram o imaginário estrangeiro acerca da Amazônia e também ocuparam lugar privilegiado no da intelectualidade amazonense que se sedimentava no início do século XX³⁸¹. Basta lembrar que, na pintura do *Escudo da Municipalidade de Manaus* (1906), estudado no Capítulo 1, das três imagens ilustrativas dos marcos fundacionais, a primeira remete à cena de um

---

³⁸¹ Sobre a propagação do mito do Eldorado, cf. o livro de Elsa O. Heufemann-Barría Orellana, *Ursúa e Lope de Aguirre: suas ficções aventureiras ao longo do Rio Amazonas (século XVI)* (p. 167-184). Tanto o Eldorado como o mito das Amazonas, assim como o do País da Canela foram a tríade de histórias maravilhosas de maior repercussão na literatura dos conquistadores espanhóis e que muito impacto tiveram no imaginário ocidental dali em diante a respeito da Amazônia. No entanto, a partir da constatação feita por Gonzalo Pizarro de que as árvores de canela daquela região não eram de qualidade e existiam em pouca quantidade, consolidaram-se, sobretudo as duas outras histórias, por conta da afirmação do contato visual com as Amazonas e o Eldorado presente tanto nas *relaciones* escritas pelo Frei Gaspar de Carvajal para a exploração do capitão Francisco de Orellana, como pela de Francisco Vázquez para a exploração do governador Pedro de Ursúa (Heufemann-Barría, 2015).

bergantim de passagem pelo encontro dos rios Negro e Solimões, cena descrita no relato literário da viagem de Orellana (1541-1542)³⁸².

Mesmo não repetindo a estratégia popular de associar a figura mítica das Amazonas a um “baile” de índias da região captado documentalmente e construir, assim, uma imagem ficcionalizante³⁸³, tal como feito no longa-metragem de estreia, *No paiz...* se vale da popularidade desse mito de maneira muito mais comedida. Esse filme inicia aludindo às Amazonas de passagem, como um epifenômeno, para em seguida deixar claro que o filme não explorará essa questão. Os intertítulos introdutórios, de autoria de Agesilau de Araújo, exaltam o estado, sintetizando algumas imagens-chave que iremos ver adiante.

Tradicional desde as audazes cavaleiras, que emprestaram seu nome ao título deste filme, o Amazonas, em toda a sua enorme extensão territorial muitas vezes superior a de tantos outros países, quase um continente, afigura-se-nos como que um gigante adormecido e embalado em seu sono pelo ritmo ruidoso de seus rios sem conta, depositários de fartíssima variedade de peixes.

Acalentado pelo gorjeio harmonioso e incessante dos pássaros mais encantadores, habitantes irrequietos de suas matas sombrias; acariciado por suave brisa, respiração inebriante de suas florestas opulentas, preciosos tesouros da natureza.

E essas suas serras, arcas dos mais valiosos e resplandecentes minerais, ai se erguem do solo, como guardas-avanzadas. E parecem enfeitar-se majestosas, de luxuriante vegetação para saudar num anseio pressuroso, aqueles braços e capitais que amanhã hão de desvendar-lhes os mistérios de sua incalculável riqueza³⁸⁴.

Com seu tom empolado, antecipa alguns temas, cumprindo a sua função introdutória: a “enorme extensão territorial” (“quase um continente”), que será percorrida e enfatizada pelas sugestões de viagem; “os rios sem conta, depositários de fartíssima variedade de peixes”; os “pássaros mais encantadores”; as “matas sombrias”; e as “florestas opulentas”. E também indica o ponto de vista do filme sobre a natureza: as serras são vistas como “arcas dos mais valiosos e resplandecentes minerais”, que irão saudar “**aqueles braços e capitais** que amanhã hão-de desvendar-lhes os mistérios de sua incalculável riqueza”³⁸⁵. O texto deixa entendido que esse “paiz das Amazonas” diz respeito apenas ao estado do Amazonas e não à região amazônica inteira, apesar de, no

³⁸² Um dos dois textos que sabidamente mais divulgaram a dupla de mitos referidos ao território do estado do Amazonas.

³⁸³ Baseamos-nos na reflexão de Roger Odin (2012).

³⁸⁴ NO PAIZ, 1921.

³⁸⁵ Grifo nosso.

período colonial, toda essa extensão ser conhecida por esse termo³⁸⁶. Como o livro *Le pays des Amazones: L'Eldorado, les terres a caoutchouc* (1885), do jornalista e propagandista Frederico José de Santa-Anna Nery, o filme *No paiz das Amazonas* também assim delimita seu território particular e assim denomina o estado do Amazonas. Como vimos, Santa-Anna Nery aposta as suas fichas na ideia da importância da “imigração fecunda” e no capital que os industriais e negociantes estrangeiros poderiam investir.

Figura 98. Plano de abertura do filme *No paiz das Amazonas*³⁸⁷.

Antecedendo esses intertítulos introdutórios, a primeira imagem é o plano de um amanhecer, a emanção dos primeiros raios de luz que atingem os céus e que estão refletidos no espelho das águas de um enorme rio (**Figura 97**). Uma criação cinematográfica que já indica a amplidão do território a ser conhecido, imagem propícia para a abertura, acompanhando os intertítulos. Em sua literatice particular, o texto busca a “beleza” dos dizeres, “capricha” na retórica, diferindo do caráter restante das cartelas de textos que se seguirão - no geral mais informativos e “científicos”. A imagem do amanhecer é uma vista ampla, limpa de quaisquer outros elementos a distrair seu foco

³⁸⁶ Na *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione: opera originale (vol I)*, de 1838, há um verbete sumariando a questão deste nome: “Amazônia ou País das Amazonas é o nome que os geógrafos antigos deram a um grande distrito situado na América do Sul, porque o primeiro viajante que chegou naquela região achou ter encontrado as Amazonas. A geografia moderna tem retificado o erro, e o país das Amazonas não existe mais sob esta denominação, exceto em alguns mapas antigos chamam uma parte do Brasil e do Peru com este nome”. Tradução nossa para o texto: “Amazzonia o Paese dele amazzoni è il nome che gli antichi geografi diedero ad um gran distretto situato dell’interno dell’America meridionale, perché i primi viaggiatori che giunsero in quella contrada pretesero de avervi trovato um popolo do Amazzoni. La geografia moderna há rettificato l’errore, ed il paese dele Amazzoni non esiste più sotto questa denominazione se non in alcune carte antiche che simil nome danno ad uma parte del Brasile e del Perú” (p. 924).

³⁸⁷ Atentamos para a possibilidade de que esse letreiro de abertura ter sido inserido na ocasião do restauro que foi efetivado em 1986. Esse aspecto foi indicado por Eduardo Morettin, dada a diferença de tipografia com relação às outros intertítulos.

do efeito da emissão de luz e reflexo, onde o pitoresco do efeito luminoso no espelho d'água é notável. Imagem visual que corresponderia ao “gigante adormecido e embalado em seu sono”. Essa imagem serve de fundo para a exibição do título do filme que, em outros planos, não se mostrará tão reflexivo visualmente, nem acompanhado dos “golpes literários” presentes nos intertítulos introdutórios.

Figura 99. Frame do início da primeira sequência de *No paiz das Amazonas*, de Silvino Santos.

Na chave de leitura “terra fértil aos investimentos modernos” é representativo que a primeira sequência de Manaus traga em seu primeiro plano a orla justamente centralizando a *Cervejaria Amazonense*, o prédio fabril mais notável da cidade (**Figura 99**). Com a distinta altura de oito andares e sua grande chaminé em funcionamento, percebe-se que o objetivo não foi o de particularizar essa fábrica propriamente. Pois, os intertítulos, de fato, não a nomeiam essa construção, como farão com a maioria das construções, embarcações, propriedades, organizações e comerciantes enfocados. No entanto, é notável que o filme se vale dessa imagem enquanto símbolo, para que fosse feita uma leitura idealizada, moderna, desta capital.

Nesse sentido, vale considerarmos que a vista dessa fábrica já havia sido destacada no repertório iconográfico da cidade, e enquadrada de maneira aproximada ao do filme. É o caso do cartão-postal da Photograpia Allemã (**Figura 100**), que a inclui em uma idílica vista do igarapé do bairro de São Raimundo, idealização que estão presentes nas imagens publicitárias da própria empresa, que parece vangloriar-se da façanha de construir tal edifício mais do que seus produtos. Esse caso nos serve para

observarmos que a narrativa de *No paiz...* efetivará uma viagem fílmica marcada pela atenção ao empreendimento econômico.

Figura 99. Cartão-postal editado pela *Photographia Allemã* (c. 1905) cuja legenda menciona *Manaós – Vista de Manaós, tirado de S. Raymundo (com Fábrica de Cerveja)*.

Figura 100. Peça publicitária da Cervejaria Miranda Correa S. A., do período pós-Exposição do Centenário de 1922.

Figura 101. Aquarela assinada pelo artista francês Marcel Lebrun (1867-1920), com figuras alegóricas, que serviu de modelo para uma litogravura publicitária da Cervejaria Miranda Correa S. A..

3.4.1 A capital portuária: expressão de uma ótica burguesa

Como dito anteriormente, um percurso é sugerido na narrativa de *No paiz das Amazonas*, de seu início ao fim, mesmo que não tenhamos a vista dos deslocamentos em si entre uma localidade e outra não sejamos expostos aos percursos em si. O entendimento da viagem ocorre somente se nos atentarmos - e conhecermos de antemão - à corografia desse território, ou seja, onde se localizam os seringais, vilas, cidades, lagos, rios filmados e explicitados pelos intertítulos. Espaços que são agregados pelas furtivas imagens de meios de transporte mencionados³⁸⁸, ora exibidos visualmente, ora textualmente.

³⁸⁸ No cinema de Silvino Santos, assim como era um traço recorrente da época, os modernos meios de transporte eram enfocados pelas imagens. Os deslocamentos assim se constituem em uma tópica. Eduardo Morettin comenta que na filmografia de Silvino Santos há uma “ideia de brasilidade configurada pelos deslocamentos fluviais pelo interior da Amazônia” (MORETTIN, 2011, p.152).

No interior dessas mesmas sequências, porém, quase nunca é filmada uma ação de deslocamento em si, explorando-se os temas indicados pelos intertítulos das grandes sequências (*Manaus - As Pescas - A Borracha - O Fumo - A Castanha - O Guaraná - A Balata - Baixo Rio Branco - Alto Rio Branco*). Como seções de uma exposição comercial, um “catálogo visual”³⁸⁹, o filme dedica sua grande atenção aos episódios de trabalho relacionados aos principais produtos explorados naquele período, destacando seus meios e formas de processamento. Volta e meia, raras e rápidas passagens promovem alguma descrição do ambiente e sua cultura, tais como hábitos alimentares, como na sequência *As pescas*, que comentaremos adiante.

A única sequência que não promove essa dimensão do trabalho de forma direta é justamente a inicial, quando o espectador tem a sensação de um passeio fílmico por logradouros considerados distintivos da capital amazonense. Nessa sequência, observa-se o resultado das reformas urbanas que ocorreram de 1890-1910 que procuraram “embelezar” a capital com construções de referências europeias, gerando edificações de portentosos prédios públicos³⁹⁰. Percorre-se o trajeto como um turista³⁹¹ que descortina com seu olhar para a cidade desde sua chegada no porto fluvial principal³⁹² da baía do rio Negro - única forma de chegar a Manaus naquele momento, já que inexistiam ligações terrestres.

O enquadre dos planos é aproximável ao da convenção fotográfica tanto quanto o tema, priorizando monumentos e edificações, conforme a ideia de urbanismo e privilégios época. Com a expansão e industrialização do processo fotográfico, inicia-se uma dinâmica que foi descrita como “serialização do visível” - um tipo de inventário que resulta na sedimentação de modos de representação, principalmente voltados para as cidades e seus monumentos (ROUILLÉ, 2009, p. 39). No filme, observamos mais um elemento que, se observarmos o repertório fotográfico da cidade, compõe a série repetitiva. Dessa forma, a sensação é a de folhear um dos álbuns fotográficos

---

³⁸⁹ Eduardo Morettin observou a relação do filme como uma espécie de catálogo visual de produtos destacados nos mostruários da Exposição Internacional do Centenário da independência do Brasil (MORETTIN, 2011).

³⁹⁰ MESQUITA (2009).

³⁹¹ A atividade turística inicia no século XIX com aumento dos meios de transporte e de comunicação de massa, mas ainda atingindo um público restrito. Ver (AQUINO, 2016).

³⁹² Para Daou, “O centro histórico foi mantido em sua escala e traçado do período colonial, e ampliou-se o perímetro da cidade em direção ao porto – afinal, a parte da cidade que melhor expressava o dinamismo econômico e as atividades de importação que garantiam a riqueza da municipalidade” (DAOU, 2000, p. 30)

governamentais ou de visualizar uma série de cartões postais³⁹³. O *Álbum do Amazonas 1901-1902*³⁹⁴, já comentado no capítulo 1, é certamente uma das fontes de inspiração e diálogo, com os principais monumentos e prédios de estilos variados.

Diferente do gênero *travelogue*, o cinegrafista não se desloca com sua câmera para espaço em um carro ou embarcação. São empregadas apenas panorâmicas cinematográficas, em que a câmera gira sobre seu próprio eixo, para o registro do espaço. Assim, a atualização que o filme promove com relação aos álbuns fotográficos de imagens estáticas diz respeito à ação da panorâmica que, aliada à montagem, nos conduz de um sítio ao outro, de um monumento ao outro, mapeando e delimitando a cidade configurada pelo filme com bastante precisão.

Após a descrição da orla fluvial e das atividades portuárias, a primeira edificação que tomamos contato é a Catedral Metropolitana, próxima ao porto, aspecto pontuado pelas imagens já que suas torres foram avistadas durante a *pan* da orla. Agora, o filme se dedica à descrição desse prédio de maneira mais isolada com uma panorâmica que o centraliza, com proximidade e frontalidade. Mas eis que, ao final da panorâmica da Catedral, à direita, um outro prédio suntuoso entra em quadro, ao fundo (**Figura 103**). É o Teatro Amazonas, com sua reconhecível cúpula arredondada despontando no céu, no alto da avenida Eduardo Ribeiro. Ao seu lado também aparecem as torres da igreja de São Sebastião.

Figura 103. Frame da panorâmica no momento em que destaca a Catedral Metropolitana, incluindo à direita o Teatro Amazonas que será destacado no plano seguinte.

³⁹³ Esta noção parte da observação de Morettin (2011).

³⁹⁴ ALBUM do Amazonas 1901-1902. [SI.]: F.A. Fidanza, 1902.

A dinâmica que preside as transições corresponde à inserção em um plano geral destacando um prédio próximo, mas que inclui também, ao longe, uma segunda construção que será destacada no plano seguinte. Assim, o plano seguinte ao da Catedral, será a vista frontal e aproximado do Teatro Amazonas. Este plano, por sua vez, revela o Monumento de Abertura dos Portos do rio Amazonas, que se localiza no meio da praça, em frente ao teatro e à igreja de São Sebastião. Dessa forma, o filme estabelece uma ligação visual entre um ponto e outro na cidade, a fim de que o visitante/espectador trilhe mentalmente aquele espaço. Um convite, quem sabe, para que o espectador que resida longe de Manaus, no futuro, pessoalmente o faça. O filme promove algo assemelhado aos álbuns fotográficos quanto ao efeito de familiarizar a cidade a um grande público, mas estabelecendo, de algum modo, as ligações entre os diferentes monumentos e logradouros, fazendo com que o espectador passeie potencialmente por esta cidade de uma elite orgulhosa de seus bens construídos.

Do centro urbano passaremos aos aspectos naturais da cidade, que são mostrados indicando sua contiguidade, estabelecendo-se uma interlocução entre eles. Dado o contexto tanto da encomenda quanto de sua exibição, não chega a estranhar o fato de não estar no horizonte a incorporação dos caminhos ou vistas desprivilegiadas desta cidade: não vemos os cortiços, palafitas ou cabanas, entre outras construções populares, que já existiam à época³⁹⁵ - tal como comentamos no capítulo 1. Daí somos levados a crer que a única palafita isolada que aparece em primeiro plano, defronte à Cervejaria Miranda Correa, não passaria de um acaso, registrado pelo cineasta (**Figura 99**)³⁹⁶.

Somos levados a crer que esta imagem construída, cinematograficamente, da cidade desejava excluía tudo o que não era considerado ‘moderno’, reforçando imagetivamente a exclusão que já existia desde o final do XIX, conforme consta do Código de Posturas de Manaus, que impediu que a população mais pobre e nativa ocupasse o centro embelezado³⁹⁷.

---

³⁹⁵ Ver o livro de Edineia Marcarenhas Dias *Ilusão do Fausto* (2007).

³⁹⁶ Eduardo Morettin (2005) comenta o efeito junto ao público urbano de certos filmes naturais brasileiros das primeiras décadas do século XX que geravam polêmica por, mesmo com outros objetivos, revelarem aspectos indesejados sobre sociedade brasileira, como a pobreza ou a origem afro-brasileira de parcela da população.

³⁹⁷ “As casas de barro e cobertas de palha eram as barracas: típicas habitações da população pobre da região amazônica. Proibiram-se suas construções nas Ruas dos Remédios, Boa Vista, Flores, Imperador, Brasileira, Manaós, Henrique Martins, Cinco de Setembro, São Vicente e em todas as praças, pelo Código de Posturas de 1872. O Código de Posturas de 1890 mantém a proibição dentro dos limites urbanos, sob pena de o infrator ter a cobertura de sua casa demolida” (DIAS, 2007, p. 59). Essa política de exclusão foi característica de vários centros urbanos brasileiros à época. Sobre o assunto ver o texto de Paulo César Garcez Marins (1998). Em outra extremidade, vejamos os argumentos econômicos de um governante para

No paiz das Amazonas se preocupa apenas com o que há de mais “notável” e “civilizado” nesta capital, reconhecida por romancistas e historiadores como a “cidade edificada pela borracha”³⁹⁸, ou “última fronteira”³⁹⁹ da civilização, rio Amazonas adentro.

Nesse sentido, devemos cotejar o filme com uma imagem literária da cidade, cujo objetivo não foi o de elencar apenas as vistas privilegiadas, “luxuosas, imponentes e modernas”. Trata-se de um texto publicado em 1913 por um correspondente do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, e que exhibe aspectos do “refúgio da pobreza” que não vemos no filme, dando-nos a oportunidade de aquilatarmos o coeficiente da idealização como *No paiz...* almejou:

A cidade possui arrabaldes tomando uma área superior à ocupada pela parte central.

Apresentam aspectos bizarros, devido à multiplicidade de configuração dos casebres que os constituem, quase sempre de palha e barracões de zinco, permeados de casinhas de telha, de proporções ínfimas, acaçapadas e desaprumadas, cujo equilíbrio resulta da circunstancia de se apoiarem umas às outras – a união fazendo a força.

Todavia, aqui e ali em desordem, os há também alinhados, formando avenidas e ruas obedientes ao traço municipal.

Edifícios possui Manáos que lhe justificam a fama de cidade moderna, tais como o Teatro Amazonas, o Palácio da Justiça, o Gymnasio, a Alfandega, a Beneficência e outros, assim como calçamentos de paralelepípedos de granito e de asfalto, de alvenaria e *macadam*, limitados porém ao centro da cidade.

---

o embelezamento parcial de Manaus em 1900. “Mas uma capital não é simplesmente um ponto de estada para os homens, precisa, a par das necessidades satisfeitas da vida animal, de conceder prazeres de ordem superior aos seus visitantes, com esta compreensão trabalhou o meu governo pelo embelezamento de Manaus não julgando improdutivas as despesas a esse fim consagradas. O estrangeiro julga sempre um país pela sua capital: se esta o atrai, está sempre disposto, ou a consagrar-lhe a sua atividade, ou, quando de volta à sua pátria, fazer-lhe referências que determinem compatriotas seus a emigrarem para o país enaltecido. Tudo que se faça pelo embelezamento da capital do Amazonas, à primeira vista parecendo obra supérflua, é de resultado praticamente imediato”. *Mensagem lida perante o Congresso dos Srs. Representantes em sessão de 10/7/1900, pelo Exmo. Sr. Coronel José Cardoso Ramalho Júnior*, Governador do Estado, apud DIAS (2007, p. 37).

³⁹⁸ Segundo Barbara Weinstein (1993, p.220), a ideia de Manaus como uma cidade edificada pela borracha não se confunde com Belém, mesmo que esta também muito tenha se beneficiado da exploração da borracha. Isso porque a capital paraense já se encontrava bem edificada anteriormente, e estabelecida como capital da Província do Grão-Pará no período colonial. Neste sentido, Ana Maria Daou (2000) também explica: “A continuidade histórica entre a povoação de Fortaleza de São José do Rio Negro, fundada no século XVII, e a capital da província do Amazonas não é imediata, caso se busque na povoação o caráter urbano, a permanência dos prédios ou dos sinais das instituições do Império português e, depois, do Império brasileiro. Nesse aspecto, a diferença entre Belém e Manaus é acentuada. Não é inusitado o fato de que, mais do que Belém, Manaus seja considerada a “capital” da borracha, pois foi na ocasião do *boom* deste produto que a cidade ganhou visibilidade, projetando-se internacionalmente como uma cidade moderna, dotada de sofisticados meios de transporte e comunicação” (DAOU, 2000, p. 33)

³⁹⁹ Ver Hemming (2009).

Nos subúrbios, onde escasseia a iluminação elétrica, substituída por uns míseros combustores de querosene, tudo é primitivo e rudimentar.

A impressão que se tem ao contemplar o refúgio da pobreza é a de se achar numa das cidades, das muitas que o estado possui, refratárias ao progresso. O centro, porém, é fartamente iluminado e conta edificação architectonica confortável, luxuoso e imponente. (...) ⁴⁰⁰

Após a parte alusiva aos logradouros da *belle époque*, o filme se afasta do centro mais urbanizado e, portanto, dos prédios monumentais. A narrativa irá enquadrar os “inúmeros igarapés” que cortam Manaus (**Figura 104**). Assim, os indícios da natureza amazônica começam a aparecer no filme. Planos especificam as alcunhas de cada um desses cursos, pontas de rios que adentram o terreno, cujo porte permitia a movimentação de embarcações de variados calados. É necessário ressaltar que esses fluxos davam o tom na topografia da capital, diferindo-a, por exemplo, de Belém, onde o terreno central não era tão transpassado. Podemos considerar também que a construção visual dessa especificação já havia sido mapeada pela produção fotográfica. Em álbuns fotográficos governamentais, cartões-postais, e até mesmo em uma das pinturas parietais do Salão Nobre do Teatro Amazonas, conforme visto anteriormente no capítulo 1, determinados igarapés haviam sido tematizados anteriormente.

---

⁴⁰⁰ O texto tem como título *Manáos* e é assinado por Eduardo Socrates. Ele inicia abordando a fama de pestilenta que Manaus detinha na época, o que talvez nos mostre a ideia a qual *No paiz das Amazonas* lutava para desfazer: “Contrasta com a fama de opulência, de grandeza, de majestade, de maravilhoso que o Estado do Amazonas possui, a [...] de sua Capital, Manaus, tida como o mais insalubre sitio de quantos se vão afeccionados pela malária, pelo beribéri, pela poliomielite neurite, [...], cachexia palustre e outras formas típicas das regiões em que pulula o gérmen de Laveran. Esta fama é injusta: Manáos não é essa cidade maldita onde irremediavelmente o homem vai encontrar a morte. Está situada numa elevada ribanceira do rio Negro, um dos maiores contribuidores da vasta bacia que o Amazonas com as suas aguas descomunais. A topografia de seu solo é curiosa: lombas mais ou menos elevadas e convergentes para a margem do rio, separadas por igarapés, que as suas enchentes avolumam e inundam. Cerca de 15 quilômetros acima da foz do Rio Negro, no Solimões, ponto onde começa a denominação de Amazonas, dada ao majestoso caudal, pousa essa movimentada e garrida capital.”. *Jornal do Commercio* (RJ), 19 set. 1913.

Figura 104. *Planta da cidade de Manaós*, impressa em 1897 a partir de desenho feito em 1852. Apesar de trazer a dimensão da cidade no meio do século XIX, nessa representação do terreno é possível visualizar com mais clareza do que em outros mapas os diversos igarapés retratados em *No paiz das Amazonas*. Da esquerda para direita, temos identificado o igarapé da Cachoeira Grande, o igarapé e a ilha de São Vicente, o igarapé Ribeira, ao lado do igarapé do Espírito Santo (com uma ponte especificada), o longo igarapé do Aterro que faz uma curva à esquerda e, por último, o igarapé da Cachoeirinha, que irá, um pouco mais no interior do terreno, se ramificar nos igarapés Monte Christo e de Manaos (ambos à esquerda).

O afastar-se dos monumentos, praças e ornamentados prédios públicos da região central de Manaus, não significa um distanciamento do filme quanto ao ponto de vista das elites. Adentraremos os arrabaldes, mas não avistaremos os habitantes dessa parte da cidade - tal como raramente os moradores e trabalhadores suburbanos foram mostrados, por exemplo, no afastado bairro de Flores. Em dois cartões-postais fotográficos vemos uma vista que inclui três bois pastando ao lado de um criador ou agricultor e, em outra imagem, um mateiro colhendo lenha na mata no lombo de uma mula (**Figuras 105 e 106**). No filme, não teremos o retrato claro desses habitantes dos arrabaldes, onde “escasseia a iluminação elétrica, substituída por uns míseros combustores de querosene, [onde] tudo é primitivo e rudimentar”, onde a linha do bonde elétrico cessa, bem como a pavimentação das ruas não havia chegado. Esses espaços mais afastados do centro seriam filmados mais a partir da lógica burguesa, como “jardins” naturais frequentados pelas elites locais. Tal como outros centros brasileiros internacionalizados, Belém e Manaus tiveram como prática a frequência

desses ambientes naturais seguindo a moda que vingou entre a população da capital francesa, que visitava a natureza dos arredores de Paris, como, por exemplo, Argenteuil⁴⁰¹.

Figuras 105 e 106. Dois raros cartões-postais fotográficos em que vemos espaços despossuídos de ornamentos, focando trabalhadores. Lemos, na frente do primeiro “Campo no arrabalde de Flores”, referindo-se a um dos bairros afastados do centro, e, no segundo, “Conduzindo lenha do centro da mata”.

⁴⁰¹ O historiador da arte T. J. Clark, no capítulo *Os arredores de Paris* do livro *A pintura da vida moderna* (2004) investigou a voga parisiense dos passeios bucólicos direcionados aos balneários suburbanos.

Ambos os cartões-postais foram editados pelo Bazar Passe-Partout, casa de Manaus. Possui datação apenas o segundo, circulado em 1910.

Somos encaminhados a estes lugares mais despojados de calçamentos, mas continuamos na trilha dos costumes do mesmo capitalista que circula e detém o centro da cidade: “Estes lindos braços de água convidam ao *sport* do remo...”, nos informam os intertítulos. E o plano que vemos une o esporte de elite e o monumento novamente, pois faz da mais famosa ponte de ferro da cidade na época, a que transpõe o igarapé da Cachoeirinha, uma espécie de moldura para observarmos um dos esportes mais populares entre a elite, o remo. Os pequeninos transeuntes que observam de cima da ponte dariam ao mesmo tempo a dimensão desse monumento e do chamariz dessa atividade recreativa.

As reticências do intertítulo anterior se completam: “... e às corridas de velocidade em barcos de motor à popa”. É quando vemos a reiteração da fórmula “atividade aquática mais ponte”: lanchas ágeis passando pelo vão central e pelas arcadas laterais da ponte Ephigênio Salles⁴⁰², uma construção robusta de alvenaria. Vão e vêm, rodopiando sobre o próprio eixo, exibindo-se para a câmera. Nem sinal da atividade dos catraieiros em seu trabalho de auxiliar na travessia de pessoas e produtos em locais despossuídos de passagens e que constam, inclusive, no repertório fotográfico da cidade figurando como “tipos” humanos.

As práticas esportivas em Manaus, no final do século XIX, são abordadas pela geógrafa Ana Maria Daou, em seu estudo sobre as elites da região em *A belle époque amazônica*:

A adesão à prática esportiva, às regatas e às corridas de cavalo expressava também a comunhão de valores identificados com as cidades mais “civilizadas”, incluindo-se certamente o Rio de Janeiro e a mais próxima Belém, onde as atividades do Jockey Clube Paraense e as touradas no Coliseu já eram, digamos, “tradicionais”. Em Manaus, os eventos esportivos eram quase sempre promovidos pelos estrangeiros em seus domínios particulares – os clubes sociais e esportivos –, de modo que o esporte parece ter se constituído igualmente em “língua franca” entre estrangeiros e brasileiros. Os igarapés deixaram de ser apenas caminhos do tráfego entre as partes da cidade, tornando-se, em seus trechos não canalizados, propícios à prática dos esportes náuticos. A canalização dos igarapés e a ampliação do abastecimento domiciliar de água, expressões da “cidade moderna”, fizeram-se acompanhar de mais e mais constrangimentos em relação à exposição

⁴⁰² Esta ponte, que liga o centro ao bairro de Educandos, foi construída no governo estadual de Ifigênio Ferreira de Salles (1877-1939), mais conhecido por Ephigênio Salles, cujo mandato durou de 1926 a 1929. A obra foi inaugurada em 1929. **Portanto, este trecho fílmico seria pertencente aos acréscimos aos quais o filme passou desde sua estreia. Em 1930, existe a referência de uma “cópia nova que há pouco foi exibida em Portugal com grande sucesso”** (*Jornal do Commercio*, Manaus, 19 fev. 1930).

pública do corpo, de modo que os banhos de rio acabaram circunscritos a espaços específicos, concebidos agora para descanso e divertimento (DAOU, 2000, p. 44).

É interessante observarmos que havia um extenso repertório fotográfico, publicado, sobretudo em cartões-postais, pela própria Photographia Allemã e diversas outras casas. Nessas imagens fotográficas se desenvolveu um tipo de vista pitoresca que valorizou a exuberância da natureza, sendo rara a presença de elementos urbanos, e com pequenas figuras humanas diante da gigantesca floresta, tal como nas **Figuras 107 e 108**. No entanto, havia tantas outras séries em que o tema era as próprias pontes desta capital repleta de igarapés, inseridas em um contexto em que a obra de engenharia se impunha diante da presença da natureza. Assim como, em menor número, as regatas também foram registradas em algumas imagens por fotógrafos anteriormente ao filme (**Figura 109**)⁴⁰³.

⁴⁰³ Um mapeamento extensivo sobre a produção de cartões-postais da Photographia Allemã ainda não foi efetivado, o que serviria para compreendermos determinadas representações que encontramos no filme. No entanto, uma nota de jornal indica que havia um planejamento com relação a tipos de imagens, agrupando e diferenciando vistas da capital e do interior (no geral, enfocando sedes de seringais ou etnias indígenas, especificamente do vale do rio Branco). “Os srs. G. Huebner & Amaral, proprietários da importante Photographia Allemã, situada na avenida Eduardo Ribeiro, ofereceram-nos duas lindas coleções de bilhetes postais, sendo uma com 15 vistas da cidade de Manaus e outra com 12 do interior do Estado. Além de ser uma novidade, recomenda-se ainda pela perfeição do trabalho e boa qualidade do papel. Pela modica quantia de 5\$000 pela coleção das vistas da capital e 4\$000 das do interior terá o publico 27 bilhetes postais, que necessariamente agradarão a todos que as receber” (*Quo Vadis?*, Manaus, 11 fev. 1904).

Figuras 107 e 108. Dois postais da Photographia Allemã, em que vemos vistas naturais, sem edificações. As identificações presentes nas imagens chamam atenção para a vegetação (miritizal), no primeiro; e para o córrego que entremeia o centro urbano (Manaus - igarapé da Cachoeira grande), no segundo.

Figuras 109. O registro de uma regata no igarapé da Cachoeirinha, em postal sem registro do editor. Lê-se na legenda: “Manaus – Igarapé da Cachoeirinha em dia de regatas”.

3.4.2 Produtos-símbolos

Agora serão apresentados os seis produtos de maior comercialização (*As Pescas*, *A Borracha*, *O Fumo*, *A Castanha*, *O Guaraná* e *A Balata*). A capital para onde seguem esses produtos extrativos do interior foi apresentada por meio de suas modernidades portuárias, suas belezas edificadas e naturais. Com relação a *Amazonas...*, houve uma redução em quantidade dos produtos representados e também uma segmentação deles

com relação a outros subtemas avizinados no contexto de uma sequência. As grandes sequências daquele filme (as cinco partes), no geral, giravam em torno de uma região ou de um deslocamento de uma localidade a outra, em que subtemas eram exibidos no decorrer. Assim, os produtos “disfarçavam” sua função dentro da arquitetura do filme. Já em *No paiz...* não se escamoteia a exposição dos produtos – tal qual comentado anteriormente quanto à semelhança a um “catálogo visual”, tanto que eles dão nomes à maioria das grandes sequências desse filme, atrelando-o ao gênero dos “filmes industriais” populares na época⁴⁰⁴.

Mas, mesmo assim, é fato que a crítica brasileira, ao refletir sobre *No paiz...*, sem ter visto *Amazonas...* para efeitos de comparação, não apreendeu esse caráter do filme: como uma lista, de certa forma, muito restrita de produtos extrativos exportáveis pela sua elite comercial. Em outras palavras, desenvolveu-se nesse filme uma narrativa mais modesto do que o do filme anterior e todo o seu desejo de tratar da região de forma mais abrangente. Essa leitura redutora, que sintetizou a região amazônica, basicamente, em seis produtos, alcançou resultados junto ao público da época por conta da força simbólica em torno desses itens extraídos da natureza, tal como vimos. Por isso, mais uma vez, é preciso ter o fito nos discursos do passado para se compreender melhor esse cinema.

Com alguma oscilação no grau de proximidade, é possível reconhecer no filme a tradição discursiva dos naturalistas do século XIX, e até alguns um pouco anteriores. Isso porque se trata, na maior parte dos casos, de itens há muito observados e descritos. Somos capazes de notar que as maneiras de representação desses objetos, sedimentadas internacionalmente em grande número de relatos do século XIX, foram internalizadas pela elite amazônica.

Por exemplo, a primeira menção ao látex é feita pelo cientista francês Charles Marie de La Condamine, no livro *Viagem na América Meridional*, relato de viagem realizada entre 1735 e 1744, a pedido da Académie des Sciences. O livro descreve as qualidades do produto e prevê alguns usos, como a impermeabilização de roupas e calçados. Em sua expedição pela América do Sul, a partir de 1800, mesmo sem ter

---

⁴⁰⁴ No primeiro cinema foram comuns filmes retratando processos industriais. Esses filmes focalizaram qualquer maneira de processo, de artesanatos tradicionais a manufaturas mecanizadas. Como outros gêneros do período, circularam em sessões comerciais e não-comerciais. O que caracteriza esse gênero é seu objetivo explícito de documentar o trabalho e processos de bens e matérias-primas (ABEL, 2005).

entrado no Brasil, o cientista prussiano Alexander von Humboldt se deparou, ao sul do rio Orinoco, na Venezuela, com a castanha-do-Pará, tendo-a descrito e ilustrado. A esse naturalista é conferida a responsabilidade pela introdução desse produto na Europa (WULF, 2016, p.114). Por sua vez, o naturalista alemão discípulo de Humboldt, Karl Friedrich Philip von Martius, deu sua parcela de contribuição à tradição visual amazônica com as produções de sua viagem ao Brasil, feita em parceria com Johann Baptist von Spix, entre 1817 e 1820⁴⁰⁵, como pontuamos no capítulo 1.

O simbolismo que os produtos conferiram a localidades como a Amazônia foi incrementado com a cultura da modernidade ocidental, o neocolonialismo, utilizando-se como meio de maior expressão as exposições comerciais internacionais e locais. Um tipo de evento com suas estéticas, práticas e protocolos próprios, participação em eventos desse tipo aos quais os sócios da empresa J. G. Araújo estavam acostumados desde pelo menos os primeiros anos do século XX. Com a Exposição do Centenário da Independência de 1922 e 1923, no Rio de Janeiro, a empresa dominou a representatividade estadual, tal como o relato do escritor Benjamin Lima:

Sugerem-me agora estas reflexões as notícias que acabo de ter, do modo por que aquele Estado concorre á Exposição do centenário. **De cento e dez produtos que de lá vieram, noventa e cinco foram remetidos por J. G. Araújo. Coisa semelhante sucedera quando da exposição de borracha e outros produtos tropicais, realizado em Londres, em 1921.** Quase exclusivamente dele, podia dizer-se, o mostruário com que o Estado se apresentou aquela feira, fazendo jus a um dos principais prêmios. E seus produtos aliam á virtude da quantidade e da qualidade. Assim é que as melhores amostras de borracha brasileira, exibidas no “Agricultura Hall” provinham da usina de lavagem da goma elástica por ele fundada em Manaus. Assim é que excelente figura na secção do mobiliário de arte, no palácio das grandes indústrias as mobílias por ele mandadas trabalhar primorosamente, em algumas das mais formosas madeiras do vale amazônico (LIMA, Benjamin. J. G., *A Reforma*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1923, grifo nosso).

Dessa maneira, o discurso cinematográfico que observamos se distancia das primeiras representações, que valorizavam os produtos amazônicos como *descobertas* ou *revelação* ao mundo científico. Espécies animais, vegetais, técnicas nativas eram ressaltadas, descritas e classificadas pelos escritores/cientistas viajantes, geralmente

---

⁴⁰⁵ Outros autores publicaram livros também muito rememorados, como *Viagem ao Brasil* (1865-66), do casal Louis e Elizabeth Agassiz; *O naturalista no rio Amazonas* (1863), de Henry Walter Bates; *Dois anos no Brasil* (1862), de François-Auguste Biard; *Viagem pelo Rio Amazonas* (1869), de Paul Marcoy; *Viagens pelo Amazonas e rio Negro* (1853), por Alfred Russel Wallace; dentre outros. Quase todos estes livros contam com ilustrações, a maioria em gravura. Antes destes, o naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, formado na Universidade de Coimbra, promoveu na última década do século XVIII uma viagem que resultou no livro *Viagem Filosófica à Capitania do Rio Negro* (ano), financiado pelo Império português.

estrangeiros, em tom de conquista colonial. Agora, no filme, percebemos esses produtos extraídos da natureza, esmiuçados em suas características físicas, o cultivo, colheita e outros processamentos para direcioná-los ao comércio. Esse didatismo que se torna assunto fílmico reforça seu valor comercial já na época consolidado. O tom seria mais de popularização do que de descoberta, a fim de que sejam facilitadas as condições para o seu aceite corrente no mercado, seja internacional, regional ou nacional⁴⁰⁶. De certa maneira, esses produtos já haviam sido tematizados em muitas outras representações, mas sentia-se a falta de uma maior massificação moderna⁴⁰⁷. Sabemos o quanto a divulgação pelo cinema certamente contribuía para que a popularização atingisse outro nível.

Nesse sentido, estes discursos gerados pela elite governamental e intelectual amazonense tiveram grande impacto por meio de produções oriundas da propaganda moderna. Ao estudar a “elite da borracha” e identificar outros mecanismos e estratégias, práticas e representações que promoveram sua consolidação, a geógrafa Ana Maria Daou, constatou o seguinte:

(...) é de fato a seringa, ou borracha, que favorece a aproximação mais notável entre a elite [amazonense] e a sociedade brasileira e os europeus. Resulta daí uma “consciência de si”, o que possibilita o exercício mais radical de alteridade. A elite se promove como portadora da distinção e realiza o exercício da diferença que a consagra em relação aos não “tão civilizados”, tão exemplarmente observados nos banquetes ocorridos no Teatro Amazonas (DAOU, p. 302).

Essa necessidade de comunicação se intensificou na medida em que as relações comerciais com as principais nações desenvolvidas se fortaleceram, abrindo espaço nas exposições industriais para a exibição de seus produtos⁴⁰⁸. Muitas dessas obras da

⁴⁰⁶ Como exemplos, na sequência *A Castanha*, os intertítulos observam: “Em Manaós, a castanha uma vez vendida, é baldeada para as alvarengas do comprador (...) Os embarques para os centros consumidores mais importantes, América do Norte e Inglaterra, carregam grandes vapores”. Na sequência *As Pescas*, “Semelhante ao bacalhau, o pirarucu é um bom alimento, muito procurado pela população de toda a Planície Amazônica. No estado do Amazonas ainda existe em abundante quantidade” (NO PAIZ, 1921).

⁴⁰⁷ A este respeito Santa-Anna Nery (1979) se pronuncia em 1885: “Apesar das sociedades de Geografia que se multiplicam; apesar de numerosos relatórios de viajantes que exploram o mundo; apesar de todos os progressos realizados por uma certa literatura, muito instrutiva, aliás, que se propõe vulgarizar, por todos os meios, as maravilhas e as curiosidades sem número contidas em nosso globo; apesar de coleções etnológicas propagadas por toda parte graças aos processos fotográficos; apesar das frequentes exposições onde figuram exemplos variados e pitorescos das principais raças de homens, falta ainda muito para que se chegue, na Europa, a um conhecimento verdadeiro e a noções precisas no que toca os diferentes povos que vivem nas quatro partes do mundo” (NERY, 1978, p. 109).

⁴⁰⁸ Concordamos com Daou (2000) quanto a relação levantada entre a borracha, o tipo de indústria que a demandava oriunda das nações mais potentes economicamente, e a necessidade nascente de uma autorrepresentação amazonense que dialogasse com este mercado especializado. “A borracha foi, sem dúvida, um material do progresso, participando da produção dos mais modernos bens industriais,

propaganda moderna às quais nos referimos cumpriram uma função precisa de circulação de informações nesses eventos, tais como as edições dos livros de Santa-Anna Nery, os álbuns fotográficos governamentais, configurando um *modo de expor* que tem como referência as vitrinas e os mostruários.

3.4.3 Entre o filme “popular” e o “instrutivo”

Ao analisarmos *Amazonas...*, notamos que a narrativa se consistiu a partir de ganchos que ligavam dentro de uma sequência subtemas e ações. Por esse ângulo, consideramos que há uma probabilidade do que vemos em *As Pescas* de *No paiz...* ser baseada em um aproveitamento de planos (de partes ou totalidade da sequência, que seja), que apresenta uma técnica narrativa do filme anterior – diferindo das outras, cuja montagem se esforça menos para estabelecer uma articulação entre um episódio e outro dentro de uma mesma parte⁴⁰⁹. Essa constatação nos serve aqui para observarmos o distanciamento que *No paiz...* praticou, inclinando-se mais ao “filme instrutivo”, no que tange à sua falta de volteios narrativos, distanciando-se do efeito de “filme popular”⁴¹⁰ – isso se temos por base o que pudemos compreender a partir de *Amazonas...*. Entre um e outro parece haver essa localização (*No paiz...*, mais instrutivo/*Amazonas...*, mais popular) – sendo que ambos jogam com as duas instâncias.

A estruturação narrativa presente em *As Pescas* almeja a interligação de um subtema ao outro. Percebemos estruturar-se um “sistema dos pescados”, expressando o valor e lugar de cada um dos diferentes peixes. Além disso, também reconhecemos significativas descrições de costumes, procedimentos, técnicas locais relativas à forma de pescar e práticas alimentares. A nosso ver, o tanto quanto o filme se desvia do processo do produto comercial é em razão do aproveitamento de partes do filme anterior – algumas fotograficamente assemelhadas a *Amazonas...*, tal como vimos no capítulo 2.

---

expressivos dos avanços da técnica e do domínio da natureza pelo homem. Foi também o veículo do progresso material das elites amazônicas, proporcionando-lhes uma inserção particular na dinâmica das trocas materiais e simbólicas” (DAOU, 2000, p. 21).

⁴⁰⁹ Não estamos nos referindo à técnica de montagem no geral bem desenvolvida por Silvino e que constitui uma elaboração espaço-temporal dentro de um assunto com poucos ou nenhum desdobramentos, como ocorre na sequência *A castanha*. Mas, no fato de, dentro de uma sequência (*As pescas*, aqui retornando) haver uma mais contundente passagem de um subtema a outro.

⁴¹⁰ A nosso ver, o fato do filme ter se tornado popular entre jornalistas brasileiros, ter sido reconhecido na Exposição Internacional do Centenário da Independência e de ter, segundo relatos jornalísticos, atraído muitos espectadores interessados em diversas localidades do país, não invalidaria a nossa observação. Já que não estamos eliminando o aspecto de “filme popular” de *No paiz...*

E também porque, o que parece ter sido priorizado na ótica dos sócios da J. G. Araújo e Cia. foi a descrição de dinâmicas mais eminentemente comerciais/industriais.

A sequência⁴¹¹ inicia abordando a pesca e o processamento do peixe-boi. Em seguida, trata do preparo e do consumo e preparo do tambaqui pelos próprios pescadores durante sua jornada de trabalho. Só em seguida direcionar-se à pesca do pirarucu e seu processamento - comparando-o ao do bacalhau, espécime esta mais popularizada e reconhecível nacionalmente. Os jacarés são ligados a essa sequência de abordagem ao pirarucu não porque são pescados, mas porque a eles os pescadores destinam as vísceras do peixe-boi.

Vemos, então, um bando impressionante de jacarés à beira do lago, onde os pescadores se encontravam. Pensamos se lógico que, se não fosse a ocasião da filmagem, eles não pretenderiam atrair para perto de si, propositalmente, um número tão grande desses animais perigosos. Dessa maneira, podemos supor que o efeito pretendido era não apenas o de conferir à ação uma situação emocionantemente tensa, mas também apelar para o exótico. Somado isso à atração do efeito cinematográfico revés, presente em alguns planos. Dessa forma, compreende-se o impacto gerado junto ao público, como comentado com relação aos filmes africanos.

Uma nota cinematográfica publicada em *Para Todos* evidencia o chamariz que as cenas ‘thrillsantes’ de feras, como a do jacaré de *No Paiz...* causava no público, mesmo em se comparando com filmes de caça rodados na África. Além disso, permite-

---

⁴¹¹ A transcrição dos intertítulos desta sequência será feita aqui a fim de demonstrar como ela se estrutura: “Os lagos do Aiapuá, como todos os do Amazonas, são muitos piscosos em certas épocas do ano / O peixe-boi - Manatus Americanos - é um dos seus maiores habitantes (...) / [após a pesca do peixe-boi, os trabalhadores preparam seu próprio alimento] O tambaqui - Myletes Bidens - é um dos peixes mais apreciados pelos pescadores (...) / Não se pesca sem resultado nos lagos do Amazonas (...) / [Os pescadores processam o peixe-boi, separando as partes de consumo]. As vísceras e outros restos dos peixes, que se despejam no rio, são muito disputados. / O jacaré (Caiman Niger) é o maior hydrosaurio da bacia amazônica. Vive em grandes bandos. / Feroz, traiçoeiro e voraz, o jacaré ataca o homem e devora todos os animais, à exceção da onça, que o come pela cauda sem que ele se defenda (...) / Lá ao longe, nos galhos desfolhados de uma árvore, repousa enorme rancho de andorinhas ligeiras. / Tomando aquele rumo [entende-se que o referencial é a árvore das andorinhas] deparamos com outro lago. Não é o peixe-boi que os pescadores aqui procuram com mais entusiasmo. / Estão pescando o famoso pirarucu - Sudis Gigas - um dos grandes peixes do Amazonas. / Embora menos valente do que o peixe-boi, o pirarucu também não recebe o arpão com agrado. / Semelhante ao bacalhau, o pirarucu é um bom alimento, muito procurado pela população de toda a Planície Amazônica, No Estado do Amazonas ainda existe em abundante quantidade”.

nos que vejamos como esse recurso efetivado por Silvino estava em acordo com o gênero dos *filmes de animais*, que também poderiam ser chamados de *filmes de caça*⁴¹²:

Tais filmes [oriundos de expedições] despertam sempre grande curiosidade em nosso publico que é apreciador dos filmes naturais cheios de cenas ‘thrillsantes’. Entretanto, foi com surpresa que vimos a pouca afluência aos salões do ‘Palais’, durante a semana passada. Não resta duvida que existem algumas cenas em – *Entre bichos e feras africanas* – de grande ansiedade, coragem e intrepidez da parte dos exploradores, porém, o publico anda cansado destes filmes ultimamente, e saiu melhor impressionado, auxiliado pela novidade, quando assistiu *Filmando feras em África*. Por vários motivos. Mesmo naquela italiana que há pouco passou no Parisiense, havia certas cenas, mais interessantes. Não vamos aqui fazer citações porque o espaço não nos permite, além de julgarmos desnecessário. Há cenas melhores, mas na maior quantidade são inferiores. E se fossemos relembrar as cenas dos Jacarés, *No Paiz das Amazonas* é um portento! (*Para todos*. 17 mai. 1924, Rio de Janeiro).

Quanto às referidas técnicas de pesca cabocla, por exemplo, temos a menção ao “parí”⁴¹³ em um dos intertítulos⁴¹⁴. Espécie de esteira feita de fibra vegetal que os pescadores colocam dentro do rio para orientar a fuga dos animais na direção de onde desejam agrupá-los, facilitando o uso dos arpões na captura. No entanto, esse artefato não é mostrado, apenas referido pelo texto e visto em plena utilização pelos pescadores, quando estava inteiramente debaixo d’água. E quando se referem à captura do pirarucu, o filme explica por que têm que aplicar uma forte paulada em sua cabeça para que não o transportem na canoa com vida: “Seria arriscado e difícil embarcar o pirarucu ainda vivo. Há espécimes que pesam mais de 100 quilos”.

No momento de abordar o processamento do pescado, uma simples fogueira assando os tambaquis é identificada pelos intertítulos como “moquear” - processo de cozimento ralentado de origem indígena e que confere sabor defumado ao alimento, como se sabe. Assim, o filme sugere a particularidade local no modo de preparo de alimentos por aquela sociedade⁴¹⁵. Nesta parte do filme também somos informados que esses pescadores apanham o peixe-boi e o pirarucu, mas “preferem” comer o tambaqui, segundo os intertítulos. Seria por isso que, logo em seguida, vemo-los prazerosamente degustando o alimento com uma gestualidade peculiar, se conjecturarmos uma

⁴¹² Cf. os verbetes Filmes de animais e Filmes de caça na *Encyclopedia of early cinema*, de Richard Abel (2005).

⁴¹³ É interessante também observarmos que os termos mais específicos da região como este e outros que aqui utilizamos entre aspas, nos intertítulos do filme são destacados por sublinha, provavelmente para valorizar a peculiaridade da fala local.

⁴¹⁴ “Para pesca-lo prepara-se o parí na boca do lago”. A frase se refere à pesca do peixe-boi.

⁴¹⁵ “Chama-se moquear a esta forma de assar o peixe ou a carne”. A frase se refere ao preparo do tambaqui.

espectatorialidade⁴¹⁶ eminentemente urbana. A respeito disso, em um dos planos de conjunto (**Figura 110**), vemos rápidos gestos repetidos: com uma mão em forma de concha os pescadores arremessam algo que pegam de um recipiente no chão em direção às suas bocas. Não conseguimos visualizar o que estão comendo em função da distância da tomada, mas provavelmente se trata de farinha de mandioca, tradicionalmente combinada ao peixe. Dois planos posteriores, em close e individualizados (**Figuras 111-112**), reiteram o ato de comer, não deixando dúvidas sobre o interesse em documentar essa prática. E notamos em ambos casos a disposição dos indivíduos para a filmagem: a roda do grupo que se abre para a câmera e os pescadores que “posam”, comendo, para serem registrados. Tal como em outras partes⁴¹⁷, o trabalhador foi focalizado.

⁴¹⁶ O termo alude ao ato do espectador ao ver um filme ou outro discurso. Esta instância é trabalhada por Mirian Hansen no livro *Babel and Babylon* (1991).

⁴¹⁷ Como, por exemplo, em duas sequências comentadas por Eduardo Morettin (2011b) em que vemos closes ou planos mais detidos. A primeira em *A castanha*, em que um dos estivadores é mostrado bebendo um copo d'água e, o segundo, em *O fumo*, em que as trabalhadoras que tiram os talos das folhas de fumo fazem uma “pausa para o chá”. Somado a isso, em *As pescas*, um trio de trabalhadores são enfocados em momentos de alimentação/pausa. Morettin considerou também que essas “pausas” encenadas para a câmera eram um tipo de imagem esperada no contexto das exposições comerciais por evidenciarem preocupações sociais dos empregadores para com seus empregados.

Figuras 110-112. Os pescadores de *No paiz das Amazonas*. Na fig. 110, o alimento é preparado por eles próprios e dá-se atenção ao modo de comer, tanto nos planos coletivos, em que vemos o grupo ao redor da fogueira que moqueou o alimento, como nos dois closes individuais (fig. 111 e 112).

Outro processo de cozimento exposto pelo filme é aquele que se denomina “mixira”, uma técnica que visa à conservação da carne do peixe-boi para transporte longe do local de captura do animal. As partes de carne desse animal são conservadas na sua própria banha, como somos informados por meio dos intertítulos⁴¹⁸. Mais adiante, o espectador pode comparar este com o processo de conservação do pirarucu, também mencionado. Nesses casos, os lombos são extraídos, com muita perícia pelos pescadores, e depois lavados no rio. Em seguida, são “desdobrados” em “mantas”⁴¹⁹, com o uso de facas, habilmente manipuladas. Os lombos abertos (mantas) são salgados e estendidos em um imenso “tendal” feito de madeira – tão grande que requerem o uso de planos panorâmicos para bem captá-los. Dessa forma, observamos como a panorâmica no cinema de Silvino, e de seu tempo, tende a ser empregada para significar monumentalidade de alguma estrutura ou lugar. Tal como foi empregada para destacar o urbanismo de Manaus e será utilizado para monumentalizar a castanheira, mais à frente. Em pouco tempo, complexos, diferentes e numerosos processos nos são apresentados pelo filme, inseridos em um vocabulário próprio - o que deve ter contribuído para o sucesso do filme por conta de sua qualidade de impressão de uma viagem e/ou de instrução. Nesse sentido, a potência da técnica de representação cinematográfica, em sua eficiente clássica moldagem espaço-temporal, tal como trabalhada por Silvino Santos – teve papel relevante de mostrar processos, trabalhos, produtos e instrumentos em plena ação (**Figuras 113-115**) – tal como o universo das exposições comerciais sistematicamente faziam desde o século XIX (vide a arrumação dos instrumentos de

⁴¹⁸ “Prepara-se a conserva de peixe-boi na sua própria banha. É a mixira de peixe-boi”.

⁴¹⁹ Chama-se “manta” de pirarucu o lombo da carne cortada de maneira a se tornar uma superfície mais fácil de salga e secagem. Atualmente, após a secagem, cada “manta” é enrolada, amarrada com barbantes e fatiada em pedaços para assim serem vendidas. Este processo até a venda não é mostrado pelo filme.

trabalho do seringueiro na **Figura 44**, capítulo 1, tal como comentamos em seu flagrante modo de exibição característico a esses tipos de eventos).

Figuras 113-115. A “mixira” de peixe-boi, na primeira imagem; o “desdobramento” dos lombos de pirarucu transformando-os em “mantas”, na segunda; assim como a salga e secagem das “mantas” no “tendal”, na terceira imagem, são detalhados aos espectadores urbanos.

3.4.4 Teatro da filmagem

É importante marcarmos que, desde *As Pescas*, o filme enfatiza a quantidade da produção no geral (montanhas de castanhas, fileiras de peixes-boi e pirarucu, extensas plantações de fumo e cestos repletos sendo carregados, um tanque cheio de balata etc.), os grupos numerosos e orquestrados de trabalhadores em movimento (pescadores, socadores de pilões com guaraná, colhedores de fumo, quebradeiras de castanha na fábrica de Manaus etc.), os ambientes de trabalho (rios, florestas, embarcações, barracões, fábrica etc.), os meios de transporte (canoas, barcos, navios, caminhões etc.) e os instrumentos empregados (lanças, facões, cestos, máquinas de quebrar castanhas

etc.). Dessa forma, os trabalhadores, sejam caboclos, indígenas ou nordestinos, são mostrados, configurados como trabalhadores dentro de um gênero, o filme industrial, do qual já falamos.

Nesse sentido, no tocante à quantidade de produção exibida e encenada sistematicamente no filme, é que devemos ter em mente que o cineasta reorganiza um espaço, pessoas e produtos para a filmagem. Faz isso mais do que pura e simplesmente registra. Uma diferença de compreensão da imagem fílmica característica de Silvino, que evita tomarmos suas imagens como mero reflexo da realidade. Um tipo de leitura equivocada que, não raras vezes, se aplicou/se aplica. Um exemplo nessa perspectiva seria a interpretação do historiador Mario Ypiranga Monteiro de uma fotografia da sequência *As Pescas*, de *No paiz das Amazonas*: a imagem dos peixes-boi abatidos e perfilados ao lado de um grupo de homens, uma das imagens que mais circulou. Para ele:

Cessado o monopólio real com a criação da Companhia de Pescadores, no século 19, a pesca fez-se livre e nem por isso deixou de ser prejudicial às espécies mais perseguidas, posto que sejamos obrigados a reconhecer na carência dos ovos de quelônios uma medida protecionista que começa no século 19 com a proibição da Câmara Municipal de Manaus. Mas o peixe-boi não teve custódia, e pode ver-se na foto de Silvino Santos a intensiva matança de animas para obtenção da gostosa mexira, da banha para frituras, da carne saborosa e da pele (MONTEIRO, 2010, p. 111).

O ‘teatro da filmagem’⁴²⁰, em *A Borracha*, coloca-se de maneira enfática na primeira parte do processo dedicada à figura do seringueiro – trabalhador que, assim como seu produto de produção, entra para o imaginário da região desde o final do século XIX. Talvez daí venha o modo diferencial como ele é representado com relação às demais tradições⁴²¹. Arma-se uma encenação inicial, quando o seringueiro despede-se da família para a sua jornada de trabalho. Na porta de casa, pela manhã, beija seu filho recém-nascido, a esposa e dá uma olhadela para o cinegrafista, provavelmente

⁴²⁰ O termo é utilizado na análise fílmica de Ismail Xavier para o filme *Cia. Fabril Cubatão* (XAVIER, 2013).

⁴²¹ As descrições literárias são numerosas, perpassando viajantes do século XIX, assim como o livro de Santa’Anna Nery, *Les Pays des Amazonas*. Visualmente uma das imagens fotográficas mais antigas do seringueiro encontra-se no álbum fotográfico *The city of Mandós and the country of rubber trees* (1893) encomendado pelo Amazonas para a ocasião da Exposição Universal de 1893 (Feira Mundial de Chicago) – publicação estudada no capítulo 1.

buscando aprovação para o feito⁴²². Entende-se que essa *mise-en-scène* dá continuidade ao tom um tanto demagógico⁴²³ do intertítulo inicial desta sequência:

O seringueiro foi e é o campeão do Amazonas. Resoluto, afronta os maiores perigos; temerário, dorme nos tapiris, atravessa corredeiras, palmilha florestas virgens. Venceu e dominou a Amazônia sem disto se aperceber. Hosanas aos heróis obscuros, aos seringueiros, que transformam o látex da Hevea em ouro. / Ao amanhecer, deixa os caminhos da família em busca do trabalho quotidiano, labirinto da floresta (NO PAIZ, 1921).

Ao estudar essa mesma cena, Eduardo Morettin traçou a relação com filmes que tratavam do universo do trabalho da produtora *Kineto Production Company*. Nesses filmes, “a harmonia no âmbito privado é vista como decorrente da inserção do homem no espaço fabril” (MORETTIN, 2011b, p.157).

E também ajudaria na construção desse “teatro” a indicação de que houve preparo anterior para a filmagem dos ambientes, como vemos na clareira que foi aberta ao redor da seringueira que se centraliza e na qual o seringueiro vem do fundo do quadro para fazer a “arreação” (cortes no tronco da árvore). Deve ser destacada também a diversidade de planos que constroem o espaço e o tempo nesta sequência. Vemos, num plano mais aberto, a altura em que o seringueiro sobe numa escada para alcançar o ponto correto de fazer a “arreação” na seringueira, assim como na imagem fotográfica de Huebner. Os planos seguintes, que mostram o exato momento da colocação da tigelinha para colher o látex é tomado por um *close*. E, em um *super-close*, as gotas se formam e se precipitam. Pode-se dizer que são as ações/imagens mais originais do repertório visual criado por Silvino, uma sequência bem articulada que conferiu uma “impressão” de realidade muito comentada nas resenhas feitas sobre o filme.

⁴²² O gesto também foi comentado por Eduardo Morettin (2011b).

⁴²³ São diversas as obras literárias que idealizam a figura do seringueiro. As que denunciam as condições de trabalho, ao contrário, são mais raras, sendo uma delas o romance *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro, além, dos escritos de Euclides da Cunha.

Figuras 116-119. A sequência *A Borracha* se inicia com a encenação da despedida do seringueiro ao sair para a jornada de trabalho (fig. 115). No plano da fig. 116, percebe-se a preparação da locação para que nada impeça a visualização da ação de “arreação” mesmo estando dentro de uma mata fechada. Na fig. 117, o detalhamento do gesto de colocar a tigelinha. E, culmina-se com a surpresa de uma serpente (fig. 118) na mata.

Na parte final do processo de extração do látex, o cotidiano do seringueiro deixa de ser focado para o processamento do produto ser tratado. Com esta mudança, o tom adquire ares mais sérios e informativos. Essa guinada é dada quando o intertítulo traz uma série de informações sobre as qualidades do látex: “A borracha que vamos ver preparar é a chamada “*knapsacks*” (mochila), devido à sua configuração. Procedente da margem do Rio Madeira e fabricada com o preciso cuidado tem maior cotação do que qualquer outra”. Nada de animais cruzando o caminho do seringueiro, ou de outro desvio do assunto que possa retirar a atenção do espectador quanto ao produto. O que importará, agora, é passar mensagens com mais objetividade. Com isso, a montagem e os planos elaboram menos os espaços e tempos. Há a continuidade do emprego dos intertítulos que trazem dados descritivos: “O látex obtido da *Hévea* é defumado por meio da queima de sementes das palmeiras uricurí, uauassú, inajá e outras, em chaminé cônica, ou ‘boião’”. Esse conteúdo, em que temos menos imagens e mais intertítulos, ganha a tela. O filme se torna mais sisudo: “O Rio Madeira produz em média anual apenas 50 toneladas de ‘*knapsacks*’; o restante da safra brasileira, tratando-se de borracha ‘fina’, vem ao mercado em forma de bolas ou ‘*pelas*’. Um lote de borracha pronta para embarque”.

Figuras 120 e 121. Na última parte da sequência *A Borracha*, a ênfase é nos espaços de processamento do produto, sem a recorrência ao exótico. No primeiro *frame* temos um funcionário contando as “pelas” de borracha antes do embarque (que não é exibido). Em seguida saltamos abruptamente para Manaus, onde ocorre o beneficiamento, isto é, onde as “pelas” são abertas para classificação e exportação. A semelhança com as imagens de beneficiamento da borracha, circuladas em cartão postal, produzidas pela Photographia Allemã, são marcantes⁴²⁴.

Na sequência *A Castanha*, a fórmula que vimos em *A Borracha* se repete de maneira um pouco diferenciada. Na primeira parte, as figuras dos catadores e quebradores de castanha têm menor destaque se comparadas com a sequência anterior. São exploradas as vistas naturais, os deslocamentos a canoa pelo igarapé e, sobretudo, a monumentalidade da castanheira, pontuada de diversas maneiras pela imagem e posta em quadro em muitos momentos do processo de extração do produto (**Figuras 122-129**). Na segunda, localizada no porto de Manaus quando da embarcação de quantidades impressionantes de castanhas para os transatlânticos, valoriza-se o aspecto comercial dessa produção, verdadeira amostragem de como o produto é classificado, empenhando-se o diretor em trabalhar de forma ágil e dinâmica as transições entre os diferentes espaços (**Figuras 128-129**)⁴²⁵.

⁴²⁴ Tal qual a discussão que promovemos no capítulo 1.

⁴²⁵ Eduardo Morettin, em palestra proferida no VI Amazonas Film Festival, realizado em Manaus em 2009, comentou a agilidade da montagem presente na sequência *A Castanha*, quando é embarcada no porto de Manaus.

Figuras 122-127. Nos *frames* da sequência *A Castanha*, percebemos a reiteração da monumentalidade da castanheira e, por conseguinte, da natureza, com panorâmicas (fig. 122 e 123) e com o abraço coletivo ao tronco a sugerir o porte da árvore (fig. 124). As vistas reiteram a natureza exibindo vistas dos igarapés presentes no trajeto dos catadores de castanha (fig. 125), e no local em que residem (fig. 126). Esse tipo de vista fluvial segue até o momento da partida do vapor que leva a produção de castanhas para Manaus, apresentando uma vista pontuada por grandes castanheiras (fig. 127).

Como vimos, esta dimensão empresarial no filme é acentuada neste detalhamento, por intertítulos e planos, dos diferentes tamanhos (gráúda, média, pequena) e formas de averiguação da qualidade do produto. A narrativa, como vinha se desenrolando, parece ficar em suspenso a fim de dar conta dessas amostragens. O que, ao final, na rápida abordagem e aproximação aos trabalhadores, é quebrada. Refere-se

duas maneiras dos trabalhadores se refrescarem: bebendo muita água para matar a sede (com o sorriso do trabalhador) e o banho no rio, saltando ornamentalmente do cais. Dessa maneira, o documentário parece conciliar um tratamento mais humano, próximo ao trabalhador, ao aspecto comercial da empreitada (**Figuras 128-131**).

Eduardo Morettin (2011b) comenta que havia uma classe na Exposição de 1922 dedicada à chamada Economia Social, o que à época se entendia como tratamento dispensado pelo empresário ao trabalhador. Sua hipótese é a de que essas imagens, assim como a de outros filmes documentais que participaram do evento, tinham por função demonstrar o cuidado que os empresários tinham com seus trabalhadores.

Figuras 128-131. A sequência *A Castanha* alterna em sua segunda parte momentos de extremo rigor, como quando trata das formas de quantificação e aferição da qualidade do produto, com uma pretensa informalidade ao tratar os trabalhadores.

A *Castanha* ainda apresenta um terceiro segmento, que mostra a fábrica Brasil Hévea⁴²⁶, da firma J. G. Araújo & Cia Ltda., localizada em Manaus, dedicado ao descasque das castanhas. Documentar esse prédio nos parece muito significativo para a empresa J. G. Araújo e Cia., pois, no acervo relativo a Silvino Santos depositado na Cinemateca Brasileira, constam longas filmagens que abordam a construção do prédio e sua inauguração. A respeito dessa sequência é importante considerarmos que essa construção era um novo e muito significativo empreendimento da empresa. Esse prédio era localizado em uma área da cidade conhecida por ilha do Caxangá, próxima ao porto e à baía do rio Negro. A Brasil Hévea fazia parte de um, digamos, complexo ajardinado (que vemos no filme, em sua área externa) denominado Vila Rosas, inaugurado em 1926. Essa infraestrutura ampliou os espaços e os processos fabris trabalhados pelos Araújo, o que antes estava localizado em um prédio denominado Usina Rosas (MELLO, 2010).

Vemos uma sequência de planos de operárias uniformizadas trabalhando, linearmente dispostas em mesas nas quais estão afixadas máquinas de acionamento manual para quebrar as sementes. A ideia a ser transmitida é a de que estamos diante de uma organizada linha de produção. Mais uma vez observamos as reações das moças que sorriem e olham para a câmera. Essa informalidade se acentua quando da inclusão de um personagem inusitado a dialogar, como proposto pela montagem paralela, com as trabalhadoras e suas máquinas: um macaquinho quebrador de castanhas que se utiliza de uma pedra para tal. “Na floresta o descascamento da castanha é mais primitivo”, diz o intertítulo.

Na óbvia brincadeira da inclusão do macaco, temos a sugestão da dicotomia que o filme e o imaginário da época colocam: Manaus=modernidade, progresso; a floresta e seus recantos=primitivismo⁴²⁷. Ao retomar a capital, voltamos mais uma vez às edificações e monumentos. Na saída dos trabalhadores da sua jornada, o Parque Rosas, no entorno da Fábrica Brasil Hévea, não deixa de ser caracterizado. Vemos o prédio em seu tamanho e estilo sóbrio de pedras avermelhadas (como na amurada do Teatro

---

⁴²⁶ Na pesquisa fílmica para a produção do DVD *No paiz das Amazonas* (2015), localizamos trechos apenas em suporte digital que nomeiam a Fábrica Brasil Hévea, como consta nos extras disponibilizados no DVD.

⁴²⁷ Além disso, conforme nos chamou atenção Eduardo Morettin, compreensão da qual partilhamos, há uma associação entre a ação das trabalhadoras e a ação do macaco, aproximando um e outro. Como não estamos tratando dessa linha de raciocínio na análise, fica aqui como indicativo a outros estudos.

Amazonas e do Tribunal de Justiça), a presença de esculturas ornamentando o ajardinado, e as vias e passeios arborizados que compõem aquele complexo.

Mas, na polissemia das imagens, e com um processo extrativo amazônico tão assentado em modos não formalizados (se tivermos em mente a fábrica moderna), *No paiz...* vagava entre o pitoresco e o gênero do *filme industrial*, ficando sujeito a leituras inusitadas. Em 1940, o longa-metragem de Silvino foi indicado pela ACA para a programação cinematográfica da *Feira Mundial de Nova York* (1940). Ao destacar o guaraná produzido no município de Maués, enfatizou-se um processamento que certamente derivava de práticas indígenas e/ou caboclas. Nas palavras do comissário geral do Brasil, Armando Vidal, a sequência teve de ser retirada de exibição para não expor a audiência norte-americana aos “processos vergonhosos e anti-higiênicos de preparo do guaraná”.

No filme *País dos Amazonas* [sic], que a prestigiosa Associação Comercial do Amazonas enviou ao Comissariado, estava reproduzido todo o processo de colheita e preparo do guaraná, tão rudimentar e repugnante, física e moralmente, que não foi possível apresentar a cena ao público norte-americano. Quem quisesse com este negociar deveria, previamente, submeter-se às regras da técnica e da higiene (VIDAL, 1942, p. 157)⁴²⁸.

Nesse sentido, certas cenas em que vemos um processo mais “modernamente” organizado (tal qual a das embaladoras de castanha na fábrica Brasil Hévea) em relação a outras menos aparentemente assépticas (a do guaraná), podem ser vistas, baseando-se por uma possível lógica da narrativa fílmica, como hierarquizadas. O que nos leva a ver que o retrato da região promovido pelo filme está, o tempo todo, trabalhando essa noção de trazer para uma ótica da modernidade, da organização, do trabalho mercantil, um universo das práticas “populares”, dos “tipos” humanos, das vistas “características”, das espécies locais. O filme, de certo modo, é o retrato da região amazônica mergulhada na interação com o exterior (nacional ou internacional).

A produção do guaraná ainda era baixa e buscava-se, com a circulação de *No paiz...*, a divulgação do produto como exportação do produto (VIDAL, 1942) – o que explica sua inclusão. O consumo desse produto era uma novidade mesmo em se considerando o âmbito regional.

O que mais hoje se bebe nas grandes capitais do norte, Belém e Manaus, é o guaraná efervescente; e pelo menos tanto como a cerveja. É de recente

⁴²⁸ Vale considerar que não localizamos registros de incômodos a respeito dessa sequência no contexto da Exposição internacional do Centenário da independência (1922-1923).

introdução no consumo geral esta deliciosa bebida. Ha uma fábrica em Belém, a dos srs. Oliveira Simões & C; e outra em Manaus. (POMBO, 1918, p. 150).

Ainda na sequência do guaraná, mas mudando a discussão, há uma atenção à artesanania amazonense – correlato a quando em *Amazonas...* se faz menção às cuias decoradas de Santarém, município do Pará. Como subproduto do guaraná, vemos as “figurinhas”: pequenas esculturas (vasos, taças, salvas, estatuetas) modeladas com uma massa feita de guaraná. Uma das poucas passagens em que se desvia de um objetivo iminentemente industrial ou da natureza, e foca-se em um assunto mais afeito às realizações da cultura material no contexto do interior do estado.

O historiador e literato Rocha Pombo, de passagem pela região amazônica em 1917, comentou em seu livro de viagem que achou as figurinhas “tudo tão fino, tão natural, tão expressivo e tão verdadeiro que não se pode recusar o nome de obra de arte àquela obra” (POMBO, 1918, p. 151). Ambos os artefatos, as cuias decoradas e as figurinhas de guaraná, eram itens direcionados ao comércio turístico. Eram produtos apreciados, sendo as “figurinhas” correntemente ofertadas como presentes oficiais, entregues aos visitantes ilustres do estado, tal como Pombo relatou⁴²⁹. Mas se as cuias indicam mais os valores culturais do estado vizinho, Pará, aliando-se à sua identidade, sedimentado desde o imaginário colonial, como vimos no frontispício não publicado da *Viagem Filosófica*, de Alexandre Rodrigues Ferreira (discutido no capítulo 1), as “figurinhas” podem ser compreendidas como item correlato, uma produção nova que dentro em breve se colaria à identidade amazonense/regional, lugar que até hoje essas esculturas em miniatura ocupam.

3.4.5 A centralidade comercial

Comentamos, anteriormente, que o ponto de vista que preside o filme é comercial, vinculado aos interesses da firma produtora J. G. de Araújo. Também já vimos que muitos produtos, relacionados a determinadas vilas, rios e regiões do Amazonas, são posteriormente encaminhados a Manaus para sua exportação (pescados,

---

⁴²⁹ “Em Manaus deram-me duas estatuetas deste género. O dr. Alcântara Bacellar ofereceu-me o seu próprio busto. É exato que se não parece muito com s. ex.; mas se não tem grande valor icônico, a perfeição do labor é digna de ser apreciada. O dr. Faria e Souza brindou-me com o busto de d. Pedro II. Este é irrepreensível como figura autentica do grande príncipe. Também no Para, depois que voltei de Manaus, obsequiou-me o dr. Lauro Sodré com o busto do Barão do Rio Branco. Perfeito!” (POMBO, 1918, p. 151-152).

borracha, castanha, balata), sendo destinados, em menor escala, para o comércio interno. Dessa forma, o filme reforça a centralidade da capital amazonense e de seu porto, como vimos na sequência inicial. No geral, não há assuntos que estejam apartados deste aspecto, com o reconhecimento dos principais produtos tradicionalmente vinculados ao Amazonas naquela época. Isso posto, e considerando o que já dissemos sobre a região no começo do capítulo, compreenderemos melhor o sentido de abordar em *No paiz...* o município de Porto Velho, assim como a região do vale do Rio Branco – duas partes originárias do estado do Amazonas e que seriam emancipadas politicamente, tornando-se territórios federais, posteriormente estados autônomos, no decorrer das décadas seguintes⁴³⁰.

O primeiro lugar a ser tratado no filme é Porto Velho. A importação da borracha, também vinda da Bolívia, e a construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré (EFMM), para contornar um trecho bastante encachoeirado dos rios Mamoré e Madeira, atendendo à demanda de escoamento da produção daquela região rica em borracha (os seringais do rio Madeira e os da Bolívia)⁴³¹. Como abordado por Hardman (2005), esse empreendimento consumiu um grande número de vidas de trabalhadores em sua construção.

Uma filial da firma J. G. Araújo, “a casa de maior movimento naquela zona”, de acordo com os intertítulos, já se encontrava inaugurada na fase de expansão e

---

⁴³⁰ Rondônia e Roraima, que já haviam sido transformados em Territórios federais brasileiros em 1943 com os nomes de Território Federal Guaporé e Território Federal do Rio Branco, são transformados em estados em 1981 e 1988, respectivamente, com os nomes atuais. O Acre passa a ser Território federal antes, em 1904, e passa à categoria de estado em 1962. Este estado não foi tratado em *No paiz das Amazonas*, provavelmente por que não existiam interesses comerciais por lá, pelo menos da empresa de J. G.

⁴³¹ Sobre a EFMM, ver *O Trem fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva* (2005), de Francisco Foot Hardman. Neste sentido, mesmo antes de Silvino Santos, o cinema parece ter contribuído para a propagação da imagem da EFMM. Um correspondente não identificado do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, viajou a convite dos empreiteiros e descreveu a saída de Porto Velho para uma viagem a bordo do trem, ocasião em que mereceu o registro cinematográfico: “Às 10 horas nos separamos e momentos depois só se ouvia o apito de uma locomotiva que fazia manobras, ou a tosse rouca dos guardas que por ali rondavam. Depois da partida dos engenheiros da Comissão, que se efetuou pela manhã bem cedo, já o automóvel que nos devia conduzir á ponta dos trilhos, estava pronto para seguir. Quiseram os empreiteiros que esta excursão na E. de F. Madeira Mamoré, feita pelo representante do Jornal, fosse divulgada e revestida de uma certa solenidade. O automóvel próprio para correr sobre os trilhos, veio para a esplanada perto das oficinas, e presente os empreiteiros, engenheiros chefes, membros da Comissão Fiscal, engenheiros mecânicos, etc., o fotógrafo da Companhia apanhou para fitas cinematográficas, que serão exibidas em Manaus, a entrada do correspondente para o automóvel e a de Mr. R. H. May, que o acompanhava: os lenços abanaram no espaço, o fotógrafo continuou rodando seu aparelho, ao passo que o automóvel principiou a andar devagar, aumentou a marcha e, finalmente, desapareceu”. *Jornal do Commercio* (RJ), 07 jan.1912, p. 1. Apesar do registro jornalístico, não temos conhecimento da existência dessa filmagem.

diversificação da empresa, que ocorre por volta do início da década de 1920⁴³². Uma fachada dessa casa, com transeuntes passando defronte da sua fachada, é tudo o que nos é mostrado de Porto Velho. Não há nenhuma outra vista da cidade⁴³³.

De resto, relativo a esse território localizado mais ao sul do Amazonas (atualmente, Rondônia), seguimos literalmente pela trilha da EFMM, o que é bem explicado pelos intertítulos que tocam na razão de ser da implementação deste tipo de transporte naquela área. Somos informados sobre o tamanho do percurso atendido pelo trem e os pontos urbanos localizados nas extremidades: “Trechos da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré que, salvando o percurso encachoeirado dos rios Madeira e Mamoré, liga, num trajeto de 364 quilômetros, Porto Velho e Guajará-Mirim, na fronteira com a Bolívia”. O trajeto ferroviário é visto por uma câmera situada ou à frente da locomotiva ou atrás, quando, em um dado momento, vemos nos trilhos um pequeno veículo de ação manual que segue a locomotiva, aspectos esses que nos remeteriam aos *travelogues*⁴³⁴.

Porém, com relação aos “trechos” da EFMM que os intertítulos mencionam, somos convidados a observar as curvas e a mata que margeia o caminho, passagens por entre rochas que tiveram que ser implodidas e “cortadas” para passagem dos trilhos – verdadeiros marcos desta via férrea (como o de Santo Antônio e sua passarela⁴³⁵). Constatamos, também, a proximidade com o rio em certos pontos, como na saída da cidade de Santo Antônio, “localizada a 7 quilômetros acima de Porto Velho” (**Figuras 131-136**).

As imagens, no filme, possuem proximidade com a descrição elaborada por um correspondente do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro que, em 1912, alguns meses antes da inauguração integral da ferrovia, a convite dos empreiteiros, realizou o percurso que vemos. A descrição reforça a leitura que temos a respeito da representação construída por Silvino, muito próxima aos apontamentos dos engenheiros, como lemos na descrição do correspondente:

---

⁴³² Esta avaliação quanto à fase de expansão e diversificação encontra-se no trabalho já citado de Márcia Mello (2010).

⁴³³ Assim também como não há imagens de Boa Vista, apesar do longo tempo reservado à região do Rio Branco.

⁴³⁴ Este passeio de trem registrado pela câmera e o próprio trem filmado, é recorrente no repertório de filmes naturais do primeiro cinema, em especial nos *travelogues*. A este respeito ver o livro de Flávia Cesarino Costa, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (2005).

⁴³⁵ Agradeço esta informação cedida pelo arquiteto Luiz Leite, presidente da Associação Amigos da Madeira-Mamoré.

De Porto Velho a Candelária o panorama é inolvidável: vai-se margeando o rio que ali apresenta um aspecto encantador: um pasto para bois foi plantado á margem direita da estrada e findo este está um depósito para dormente, de mais de um quilometro de comprimento. Arvores de todos os tamanhos e de formas curiosas, casas cobertas com palhas de palmeira, cipós que se entrelaçam de um para outro lado, uma ave que canta, um macaco que salta, uma turma de borboletas de variegadas cores, tudo chama a atenção do viajor que pela primeira vez por ali se dirige. Em Candelária paramos para uma pequena manobra: o sol já fazia sentir o seu efeito. De novo em marcha, o automóvel em vertiginosa carreira vencia os quilômetros quando, a meu pedido, diminuíram a força para que eu pudesse examinar uma pedreira enorme em extensão e altura; a dificuldade em abrir naquele ponto um caminho foi grande; a pedra de natureza duríssima, disse-me depois o engenheiro chefe, parecia rir dos esforços operados para quebrá-la. Saídos dali, percorremos um aterro de uns 200 metros de extensão, demos com uma outra pedreira não menos trabalhosa e entramos na cidade de Santo Antônio (Mato Grosso) do Rio Madeira⁴³⁶.

⁴³⁶ *Jornal do Commercio* (RJ), 07 jan. 1912, p. 1.

Figuras 132-137. Porto Velho e região na perspectiva de sua integração à atividade comercial: a filial da firma J. G. Araujo & Cia Ltda (fig. 132), o caminho da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré que contornava passagens do rio (fig. 133) passando por Santo Antônio (fig. 134-135), marcos abertos entre rochas (fig. 136) e também por uma das maiores – e mais retratadas cachoeiras da região, Salto Teotônio (fig. 137) que além de uma grande panorâmica, teve o registro no filme do episódio dos peixes que se esforçam em transpô-la e da lontra que abocanha alguns deles no local (similar à dinâmica jacaré/peixe-boi).

Outro aspecto do relato do jornalista do *Jornal do Commercio* é útil e faz compreender com mais riqueza um plano (**Figura 135**) que pode passar despercebido a nós espectadores de hoje, apesar de gerar certa curiosidade. Partindo de Santo Antônio, o trem passa rente a um agrupamento de casas. O jornalista “chama aqui a atenção das autoridades”, pois “costumam os moradores de Santo Antônio fazer da estrada de ferro caminho para a circunvizinhança”. O perigo de acidentes fez a empresa instalar uma cerca com arame farpado para evitar acidentes e afastar a população dos trilhos, mas os “‘Santoantonienses’ cortaram o arame de maneira que até os porcos entram livremente e lá vão fossar”. E conclui: “As autoridades de Santo Antônio não ligam a menor importância a esse procedimento incorreto”⁴³⁷. Novamente é como se o cinegrafista se pautasse pelo ponto de vista da empresa – aquilo que comentamos no capítulo 1, a respeito do termo “câmara do poder”, empregado por Jean-Claude Bernardet (1979, p.

⁴³⁷ O trecho completo é o seguinte: “Respeitosamente chamamos aqui a atenção das autoridades do estado de Mato Grosso e no interesse mesmo de seus próprios habitantes. Costumam os moradores de Santo Antônio fazer da estrada de ferro caminho para a circunvizinhança. Montados em burros ou cavalos vão algumas vezes até Porto Velho, indiferentes ao perigo que os ameaça. A empresa mandou colocar às margens da linha, na cidade de Santo Antônio, postes onde se pode ler o seguinte aviso: “É absolutamente proibida a passagem com animais pela linha férrea.” Acontece que no percurso entre Santo Antônio e Porto Velho existem aterros de mais de 100 metros de comprimento e 3 de largura; a descida sendo muito íngreme, teve já o trem que parar muitas vezes para que esses viajores se dignassem desimpedir a linha férrea. Na nossa viagem o automóvel teve que parar para esse fim. Para evitar isso, a empresa mandou fazer uma cerca de arame farpado a uma distancia de uns 20 metros de cada margem da estrada: os “Santoantonienses” cortaram o arame de maneira que até os porcos entram livremente e lá vão fossar. Não raro é ver-se também, indivíduos passando com animais carregados de terra tirada dos aterros. As autoridades de Santo Antônio não ligam a menor importância a esse procedimento incorreto: esperam, talvez, que uma vítima, feita involuntariamente, venha exaltar os ânimos dos habitantes e indispor-los contra a empresa”. *Jornal do Commercio* (RJ), 07 jan. 1912, p. 1.

26), que uma década depois teve que se acostumar à proximidade da população de Santo Antônio, como as casas construídas avizinhas aos trilhos mostram⁴³⁸.

O momento em que se exhibe uma grande panorâmica de Salto Teotônio, “uma das quatro grandes cachoeiras do Rio Madeira” (**Figura 138**), como informa o intertítulo, é o único distanciamento da linha do trem. Provavelmente, Silvino Santos desceu em algum ponto no caminho férreo e teve que caminhar para próximo do curso d’água, marco natural também superado pela construção da EFMM, local tradicionalmente representado pela iconografia há décadas (**Figura 139**), como nas relativas viagens promovidas pelos governos a fim de identificar as soluções de transposição para a área, tal qual o fez Franz Keller-Leuzinger (1835-1890) na década de 1860. Também é importante considerar que essa filmagem de Salto Teotônio, feita por Silvino Santos, é geralmente datada de 1918, integrando seu primeiro longa-metragem, *Amazonas, maior rio do mundo*⁴³⁹.

Figuras 138 e 139. Reunião de frames que representam a grande panorâmica de No paiz das Amazonas em que vemos Salto Teotônio, no rio Madeira (fig. 138). Na fig. 139, a gravura do engenheiro e artista

⁴³⁸ Ideia esta reforçada pelo fato de que no filme não há menção nenhuma ao custo humano desta empreitada ‘civilizatória’, tal como Eduardo Morettin nos indicou.

⁴³⁹ Sobre essa hipótese, a Figura 10, no capítulo 1, - muito assemelhada da panorâmica cinematográfica - seria mais um indício.

Franz Keller-Leuzinger que representou o Salto Teotônio quando da sua passagem pela região (1865-1866).

As longas panorâmicas horizontais em *No paiz das Amazonas* são um recurso para revisitar os locais já consolidados pela iconografia, como ocorreu com o Porto de Manaus (parte baixa, comercial, de Manaus), o Teatro Amazonas (parte alta, elitizada, de Manaus), agora com o Salto Teotônio, no rio Madeira. Essas questões serão mais uma vez postas em ação na região do Rio Branco, como veremos.

3.4.6 Parintintin e uitoto: empecilhos para o progresso

Existem duas sequências indígenas presentes em *No paiz...* Uma reservada a representar a etnia parintintin, tradicionalmente habitante da região do Rio Madeira (ao sul de Manaus), e etnia uitoto, localizadas na região do Rio Putumayo, no Peru.

Primeiramente, não podemos deixar de considerar que ambas as etnias reúnem um histórico de embates com os exploradores de borracha e outros produtos extrativos, dado que habitavam áreas estratégicas para as atividades dos seringalistas brasileiros e dos caucheiros peruanos. Esses embates foram registrados à época pelo etnólogo alemão Curt Nimuendajú, no texto *Os índios Parintintins do rio Madeira* (1924).

Na história de colonização do Amazonas, séculos XIX e XX, os parintintin foram descritos como agressores de seringueiros, proprietários de grandes castanhais nativos e outros habitantes do Rio Madeira. Essa região seria, como define uma fonte de época comprometida com a visão das elites, “o teatro das espantosas barbaridades praticadas pelos Parintintin” (*Diario de Manáos*, 10 ago. 1893, p. 1)⁴⁴⁰.

A tribo parintintin a mais famosa e a mais celebre do Amazonas pela sua felina e bestial fereza, e que dominam as florestas da margem direita do Madeira, desde a foz do Rio Machados às Três Casas, sitio que serve de linha divisória entre este e o município de Manicoré (*Diario de Manáos* 23 jul. 1893, p. 1).

⁴⁴⁰ São inúmeros os exemplos nesse sentido: “A pacificação dos indígenas é outro assumpto de máxima urgência e importância; o Congresso (dos Representantes do Estado do Amazonas) folga em poder assegurar-vos a mais completa unidade de vistas neste ponto. Grandes são, em verdade, os inconvenientes do abandono em que, mais ou menos, se tem deixado o serviço da pacificação. **A imprensa do Estado, de quando em quando, registra-nos noticias dolorosas das correrias cruentas que os selvagens fazem repetidamente em diversos pontos do Amazonas, particularmente no alto Madeira, onde impera a tribu dos Parinrintins**, e no Rio Negro, onde vivem as legiões nômadadas dos Chrichanás ou Jauaperys.” (*Diario Oficial do Amazonas*, 02 abril 1895, grifo nosso).

Nem sempre predominou a visão dos Parintintin como empecilhos ao avanço civilizatório. Um olhar mais matizado, considerando os atos de violência dos brancos, está na fala do governador do Amazonas Fileto Pires Ferreira, em 1897, em que fica clara a manobra insistente empregada pela imprensa amazonense. Na longa mensagem, que vale ser transcrita, vemos um outro ponto de vista de como se davam os confrontos de índios e brancos. Esse relato nos permite observar, com riqueza, a forma como a presença de índios resistentes em territórios valorizados eram considerados empecilhos ao progresso, empecilho também à imagem do Amazonas:

As cenas de sangue que se têm dado no interior do Estado, as lutas entre os aborígenes as populações vizinhas, fizeram com que se impusesse a consideração do Governo,- exigindo solução pronta e eficaz,- a pacificação e aproveitamento dos índios.

Os Jauaperys no Rio Negro, os Parintintins no Madeira, e outras tribos em diferentes rios continuam atacando as populações laboriosas, fazendo devastações.

A represália por parte de alguns civilizados é igual senão pior aos ataques dos selvagens; não querendo encará-los tais como são, exigindo procedimento e norma de conduta que estão em antagonismo com os seus costumes, levam a ferro e fogo tribos inteiras, provocando ódios enraizados e lutas intermináveis.

A bala é respondida com a seta, a morte d'um índio é muitas vezes vingada com o extermínio de famílias inteiras, e assim vão se desenrolando esta cena trágica que reclama um paradeiro, um remédio.

Terrenos vastíssimos, rios inteiros conservam-se inexplorados com graves prejuízos para os interesses estaduais, simplesmente por se acharem infestados de tribos bravias, algumas poderosas. (...)

O nosso gigantesco progresso, o notável engrandecimento do Amazonas reclama uma providencia radical no intuito de pôr um fim a esse estado de coisas. (...)

O meu interesse nesta questão é tanto maior quando conheço as perseguições, as violências, os sofrimentos porque passam os pobres selvagens em alguns longínquos rios, do interior, onde se acham sujeitos a um verdadeiro regímen de barbaria e escravidão.

Estes factos que só servem para depreciar-nos e para dificultar o nosso engrandecimento, tem servido de exploração a aqueles que se interessam pela ruína do estado. Fora do Amazonas todos esses acontecimentos são adulterados, carregados de cores negras, para amedrontar aos que não conhecendo a nossa civilização, o nosso avantajado progredir, deixam-se impressionar pelos contos inverossímeis de espíritos maléficos que procuram tirar proveito da ignorância de uns e da ingenuidade de outros. (...)

Em jornais, revistas, e até mesmo na tribuna; a grandiosa região amazônica oferece motivos para comparações pouco lisonjeiras, para criticas mordazes

que atestando a ignorância ou o despeito de uns, faz nascer preconceitos e duvidas no espirito de outros (*Diário Oficial*, 19 mar. 1897, p. 1-2).⁴⁴¹

Havia também uma campanha para colar aos uítoto a imagem de selvagens e as imagens produzidas destacando as pinturas corporais femininas, assim como os adornos masculinos de ossos e dentes estão destacados para configurar essa leitura pretendida na época – tal como discorreremos no capítulo 1.

Assim posta a questão, é relativamente compreensível entender que, em um filme como *No paiz...*, vinculado aos interesses do comércio, as duas etnias que no passado se interpuseram aos interesses dos comerciantes fossem estrategicamente inseridas nesse momento. A finalidade agora é mostrar que estes índios são pacificados.

A sequência dos parintintin se inicia com um plano de conjunto em os temos correndo por uma mata fechada e flechando, como se simulassem uma batalha⁴⁴². Segue-se o intertítulo, sobretudo o trecho destacado, que confirma a leitura presente nos relatos oficiais e na imprensa, como citado acima: “**Os índios Parintintins [sic], os mais fortes e guerreiros do Amazonas**, vivem na região do rio Madeira compreendida entre a margem esquerda do rio Marmélos e a margem direita do rio Machado”. No entanto, a encenação não nos remete aos relatos sanguinolentos que, até poucos anos antes do lançamento de *No paiz das Amazonas*, estampavam os jornais manauenses

---

⁴⁴¹ Outros relatos de interesse, que evidenciam os Parintintin como selvagens podem ser lidos nestes trechos: “Muito longe, á margem direita deste rio, habitam os parintintins [sic], índios indomáveis, antropófagos, inimigos da população civilizada e senhores da região que fica entre os rios Machado e Marmelos. Quase todos os anos eles atravessam aquele rio em canoas feitas de casca de castanheira e alarmam os moradores da margem esquerda, assassinando e pilhando. [...] Á margem esquerda do rio Machado abaixo da cachoeira ‘2 de novembro’ muito poucas são as estradas exploradas por causa desses índios que até hoje não revelaram nenhum sentimento de fraternidade para com a população civilizada da qual absolutamente não aceitam brindes, nem mesmo de objetos que lhes possam ser de grande utilidade, preferindo roubá-los”. (MENSAGEM, 1912, p. 115-114). Aqui, há a menção a expedições para extermínio indígena, no final do século XIX: “Os Parintintins [sic] são os mais ferozes e os que mais terror infundem por toda a região do Madeira, nas proximidades da foz do rio Machado ou Ji-paraná onde habitam. Os moradores do pasto grande, pequeno povoado em frente á embocadura d’aqule rio, quase todos os anos são incomodados, a ponto de abandonarem o lugar por algum tempo. Baldadas têm sido todas as tentativas, para chamar esses bárbaros à civilização. Entretanto grandes expedições se têm realizado em perseguição e ataque aos Parintintins [sic]”. (DO RIO DE JANEIRO, 1885, p. 111-112).

⁴⁴² Os parintintin eram distinguidos pela habilidade com o arco e flecha: “De todas as tribos que citamos, duas unidas são decididamente guerreiras: a dos Mundurucús e a dos Parintintins, inimigos irreconciliáveis. Se n’estes abundam a força e a robustez, brigando já com o tacape (cacete de quinas) já com o mira-pára (arco) e flecha, naqueles sobram a coragem e a agilidade, que vae ao ponto de apanharem as flechas que lhes são arremessadas.” *Do Rio de Janeiro ao Amazonas e Alto Madeira itinerario e trabalhos da comissão de estudos da estrada de ferro do Madeira e Mamoré impressões de viagem por um dos membros da mesma comissão*, RJ, 1885, p. 113-114.

(Figura 140)⁴⁴³. Notamos, com facilidade, pelos sorrisos e orquestração dos movimentos que se trata de uma encenação para a câmera cinematográfica.

Em seguida, o grupo inicia a “correria”⁴⁴⁴ na mata, posando comportadamente para retratos cinematografados. Alguns estão cabisbaixos, mas empunham seus arcos e flechas da cena anterior. Em outra posição, uma dupla de jovens parintintin na beira de um córrego lança flechas, tendo seus corpos quase estáticos, a não ser pelo longo talo utilizado como protetor peniano, que balança com os movimentos dos braços. O adorno é destacado pela disposição lateral em que o cineasta os colocou para a filmagem. Em montagem paralela, vemos índias em seus terreiros, nuas, deitadas em redes. A proximidade da câmera evidencia os seios à mostra e crianças sendo amamentadas. Elas preparam comida possivelmente para os guerreiros que estão à caça. Retorna-se ao plano dos homens, agora atravessando o igarapé.

Nos planos finais, numa clareira, uma fileira de cerca de dez índios com arco e flecha posa novamente para a câmera, que os enquadra de corpo inteiro. No plano seguinte, a fileira é mostrada de lado, como uma fila indiana, como em um retrato frontal e lateral clássico, caro aos estudos etnográficos de então.

Sendo também retratados assim, descritos frontal e lateralmente, dois índios uitoto irão iniciar a sequência que o filme lhes reserva, um pouco antes de suas duas últimas sequências (Baixo e Alto Rio Branco). Com a curiosidade do olhar etnográfico, mantém-se a atenção voltada aos adornos, que agora se dirigem para o colar formado por grandes dentes, assim como para os grandes brincos alargadores nos lóbulos das orelhas.

---

⁴⁴³ Qualquer sugestão à violência indígena deve ser avaliada em função da ideologia expressa nesses meios de comunicação urbanos e, geralmente, ligados à elite governamental ou comercial.

⁴⁴⁴ Este termo aparece constantemente como sendo praticado pelos índios mais temidos do Amazonas, como os Jauaperis e Parintintin. Tais como na notícia de jornal a seguir: “Do rio Madeira nos escrevem comunicando-nos que os ferozes índios Parintintins [sic] têm nos últimos dias visitado os seringais do lugar Pupunhas. Por enquanto não atacaram a ninguém; há apenas vestígios próximos às barracas dos seringais. Ainda está na memória de todos a correria desses indomáveis gentios, nesse lugar, onde fizeram vítimas no ano passado. É muito conveniente que se tome alguma providência para evitar o assalto em perspectiva” (*Jornal do Amazonas*, 8 set. 1883, p. 3). No entanto, hoje se compreende que as “correrias” eram formas de extermínios praticadas pelos próprios seringalistas, armados.

Nas brenhas do Madeira

A decapitação de um homem pelos terríveis índios "Parintintins."

Das tribus selvagens que habitam o valle do Amazonas, uma das mais ferozes e destimidas é sem duvida a dos Parintintins, já celebre por suas façanhas cruéis.

Etes selvícolas, que estão localizados nas uberrimas regiões do rio Madeira, não perdem vasa para dar provas de seu instinto de sanguinarissimo, descommedido e brutal. Agora, por exemplo, mais uma violenta scena de canibalismo, praticada pelos terríveis índios, chega ao nosso conhecimento, graças á gentileza do dr. Alcantara Bacellar, que nol'a enviou detalhadamente.

Trata-se de uma verdadeira tragedia, cheia de peripecias emocionantes, ocasionada por uma sortida de Parintintins a um pobre seringueiro, na ocasião em que este voltava despreocupadamente do seu arduo labor.

O facto que teve logar no Centro Grande do seringal Bão Esperança, no rio Madeira, de propriedade do sr. Ernesto Gonçalves Brazil, foi assim descrito pelo nosso informante, que reside em Humaythá:

Seriam, seguramente, dez horas da manhã do dia 23 de dezembro findo, quando o seringueiro André, empregado em Bão Esperança, regressando da estrada mais cedo que os seus companheiros, foi, sem esperar, violentamente alvejado nas costas por uma flexa, atirada pelo vigoroso braço de um parintintim, covardemente, occulto nas proximidades do defumadoiro, no momento em que ia dar começo ao trabalho costumeiro.

Desarmado, longe da barraca, sem ter para quem appellar

naquelle instante do horrivel desespero, comprehendendo a gravidade da situação, o instinto da conservação impellio-o para as margens do Igarapé onde poderia encontrar um barco qualquer que por certo, o salvaria.

Martyrisado pela dor e atormentado pela vozeria infernal que os parintintins aqem fazer, imitando o uivar das fêras e o piar ruidoso das aves da floresta, debaixo de uma sarayada de flexas, o infeliz André atirou-se precipitadamente pela barreira abaixo em demanda da taboia de salvação, que imaginara encontrar.

Figura 140. Notícia de assassinato de um seringueiro, segundo o texto, ocasionado por índios parintin. A fotografia mostra o seringueiro decapitado. Jornal do Commercio, Manaus, 04 jan. 1913, p. 1.

Após essas descrições de sua fisionomia, teremos os preparativos para um “baile indígena”. É essa sequência que é mais elaborada, com ações e um ponto culminante. Os intertítulos informam sobre a festa: “Muito zelosos em seus costumes típicos, os índios não poupam sacrifícios para o realce de suas festas. Preparativos e ensaio para a solenidade dançante”.

De fato, veremos alguns preparativos, como homens acorados trançando palhas, mulheres preparando comidas, um numeroso grupo deslocando-se por uma estrada (filmados de um ponto alto). Mas o motivo de tanta preparação, ao menos para a narração fílmica, mostra-se outro, que não a festa em si.

Lê-se em um dos intertítulos, com trecho final devidamente sublinhado: “Previne-se aos espectadores que nas restantes cenas desta parte as índias aparecem bastante decotadas...”. Ai veremos a famosa sequência, cuja fotografia foi utilizada inclusive em publicidades veiculadas em jornais cariocas e paulistas: índias peruanas com o corpo pintado, praticamente sem vestimentas.

O filme oferece alguns planos e concede à imagem delas um tempo considerável para uma atenta observação. “Em traje paradisíaco, as índias mais conservadoras das tradições ancestrais perfilam-se aguardando o início da festa”, complementa os intertítulos. Trata-se de uma sequência que gerou bastante repercussão a ponto de ter sido censurada em algumas cidades por onde passou. E também circulou amplamente, republicada em diversas mídias (**Figura 141**).

Ao final, há o plano correspondente ao intertítulo “Alta noite do terreiro (?) a dança no seu apogeu”, em que vemos muitos índios vestidos em roda dançando animadamente, mas muito distanciadamente. Frente ao plano de nudez das jovens índias, o grupo no terreiro deve ter chamado pouca atenção. E o que o filme nomeou hiperbolicamente de uma “digressão espiritual pelo longínquo Putumaio” praticamente não passa de uma desculpa para o erotismo do corpo das indígenas⁴⁴⁵.

Tal como nas exposições comerciais que representaram o Amazonas, no final do século XIX, no exterior e outros estados brasileiros, tem-se ênfase, também, em alguns aspectos culturais, tais como a cultura indígena. O conjunto do que a cada país era demandado, o que cada comissão nacional programava para levar, e o que era premiado, era resultante de uma complexa interação. Observamos que as representações indígenas que participaram dessas exposições, das quais temos notícias, mostram que as elites governamentais/comerciais/artísticas estavam em diálogo com o desejo de se mostrar civilizadas, eruditas e diferenciadas dos indígenas. Mas esse assunto conferia a essas elites a demonstração de poder de submeter e deter saberes sobre os índios.

---

⁴⁴⁵ No primeiro intertítulo já da sequência Baixo Rio Branco, lemos: “Novamente a caminho rumo aos grandes campos, depois da nossa digressão espiritual pelo longínquo Putumayo, deparamos com as cachoeiras do Rio Branco, que estão acima de Caracaraí” (NO PAIZ, 1921).

Figura 141. Cartão-postal em que vemos índias durante “A primeira cerimonia antes do grande baile”. Identificação do editor no verso: Coleção Bazar Sportivo, Manaus.

No paiz das Amazonas, com suas escolhas, tangencia o lugar incômodo que os índios representaram para o progresso. Nessa época, porém, os Parintintin já não eram temidos como no passado: sobreviveram aos ataques do homem branco cerca de duas centenas, vivendo dispersamente e já sem organização tribal⁴⁴⁶. É nesse contexto que uma imagem como a que vemos no filme foi possível. O “guerrear” na mata, encenado para a câmera, sem perigo algum, quase tão pacificamente como os uitoto que há muitos anos eram explorados pelos caucheiros.

Dessa forma, reservados a duas pequenas sequências, os nativos também não estavam integrados à sociedade amazônica branca, interessada no desenvolvimento econômico do estado. Mesmo ao mostrar técnicas de pescar, determinados hábitos alimentares e certas nomenclaturas de origem indígena, o discurso do filme não relaciona muito essas dinâmicas com sua origem.

⁴⁴⁶ Citando dados apresentados pelo etnólogo alemão Curt Nimuendajú (1883-1945), João Bosco Botelho diz: “Apesar dos esforços para domar os Parintintin terem começado em 1854 com o envio de um missionário para a missão de São Pedro, somente foi concretizada em 1923 quando eles não passavam de duas centenas de pessoas. Este foi o último passo para a extinção completa deste bravo povo que resistiu como pode à ambição e ao poder dos colonizadores”. Antropofagia entre os parintintin. *Jornal do Comercio*, Manaus, 19 jul. 1987, p. 6-7. Nesta notícia de jornal, além do extermínio pelos brancos ou mundurucus, mais alinhados com os brancos, os parintintin foram expulsos de suas terras: “A expedição (de William C. Farabee) trouxe um troféu desta tribo (mundurucus) um colar feito com dentes humanos. Eram os mundurucus os principais e mais ferozes inimigos dos parintintins, expulsos de suas terras e seus bosques, pelos exploradores de goma do Brasil”. *A Capital*, Manaus, 31 mai. 1918, p. 1.

3.4.7 Vale do Rio Branco: “os mistérios de sua incalculável riqueza”

Resta abordarmos as duas últimas sequências, *Baixo Rio Branco* e *Alto Rio Branco* - que talvez resultem em uma das principais razões de ser do filme, tal qual entendemos, da empreitada cinematográfica da firma J. G. Araújo: dar visibilidade à região do rio Branco, “aquela Canaã”⁴⁴⁷ e onde se encontravam as “arcas dos mais valiosos e resplandecentes minerais” com “sua incalculável riqueza”⁴⁴⁸. Trata-se de uma longa sequência de 21 minutos de duração.

Segundo relatos de época⁴⁴⁹, também eram as cachoeiras, num certo ponto do rio Branco, os maiores entraves ao estreitamento comercial entre esta região ao norte do Amazonas e a capital Manaus. Dentre eles, o principal obstáculo era a cachoeira de Caracaraí, em um ponto entre Boa Vista e a desembocadura no rio Negro, principalmente durante a vazante do rio, que durava cerca de metade do ano. Os carregamentos deveriam, na região, recorrer a um caminho por terra.

A importância econômica desta região residia na pecuária, que abastecia Manaus. Dessa forma, entende-se o porquê da sequência *Baixo Rio Branco* iniciar-se com o relato destes obstáculos naturais: “Novamente a caminho rumo aos grandes campos (...), deparamos com as cachoeiras do Rio Branco, que estão acima de Caracaraí.”. Seguido por: “A corredeira dos Germanos é das mais arriscadas. As canoas são puxadas à sirga, por fora do canal”, “Célebre cachoeira do Bem-Querer, com três saltos, passagem perigosíssima” e “Lancha transpondo as cachoeiras, na enchente”. Os planos aproximam-se do são usados em *No rastro do Eldorado*, ao registrar as tentativas de transposição dos obstáculos do rio Uraricuera, com içamentos de embarcações por numeroso grupo de índios contratados pela expedição do geógrafo Alexander Hamilton Rice.

Para os sócios da empresa manauense e, de certo, para “as classes conservadoras amazonenses”, essas transposições das cachoeiras aludiam a uma “guerra”, repleta de

⁴⁴⁷ O termo se encontra na última frase dos intertítulos de *No rastro do Eldorado*, de Silvino Santos, cujo texto é creditado a Álvaro Maia, filme também distribuído pela firma J. G. Araújo e Cia..

⁴⁴⁸ Termos localizados no texto de abertura de *No paiz das Amazonas*; ver a epígrafe desta análise.

⁴⁴⁹ PEREIRA, Luciano. *O Rio Branco* (reportagem em 11 partes). In: *A Capital*, Manaus, 23 ago. 1917; 26.08.1917; 27.08.1917; 28.08.1917; 29.08.1917; 01.09.1917; 02.09.1917; 03.09.1917; 04.09.1917; 06.09.1917; 07.09.1917.

batalhas, empreendida há décadas. Contenda essa em prol de melhorias no acesso ao Alto Rio Branco, passadas as cachoeiras de Bem-querer (ou Caracarai), no meio do curso desse rio. As constantes crises de abastecimento de alimentos em Manaus, sobretudo de gêneros pecuários, tornavam o fato mais dramático, mesmo durante a ascensão da economia da borracha (WEINSTEIN, 1993). Na crise, acirraram-se os problemas de abastecimento desses produtos. Além disso, buscava-se incessantemente diversificar as explorações dos itens extrativos, sendo o vale ao Norte do Amazonas uma das regiões mais visadas (WEINSTEIN, 1993).

Para a elite comercial, as imagens das transposições poderiam ajudar a convencer os entes públicos, em suas mais diversas esferas, quanto às custosas obras de melhorias da navegabilidade dos pontos encachoeirados do rio Branco. A construção de uma linha férrea ligando Manaus a Boa Vista seria uma ideia mais arrojada, almejando transpor os mesmo obstáculos fluviais. A outra proposta era a construção de uma estrada de rodagem margeando o Rio Branco. Ambas as propostas eram aventadas há décadas, desde pelo menos o final do século XIX.

Em *No paiz...*, após a exibição de alguns desses obstáculos fluviais, chega-se aos “grandes campos” (**Figura 142**): “Lá em baixo, naquela vastíssima planície, estão situadas as fazendas do Rio Branco que comportam um rebanho de aproximadamente 200 mil cabeças de gado vacum, 15 mil de cavalos, e 4 mil de ovino. Nelas vamos assistir a todo o manejo do gado”. A grande panorâmica é utilizada para ilustrar a presença das fazendas que comportam a expressiva pecuária. O filme, apesar de se referir à promessa dos minerais, aborda tão somente a criação de bois e cavalos. A notícia dos minerais fica como um dado a ser confirmado para o futuro daquela região, “mistério” que ainda havia de ser desvendado.

Figura 142. Sequência de frames referentes ao movimento da grande panorâmica que nos apresenta os “grandes campos”, região pecuarista do Rio Branco. Neste sentido, note-se a pose dos vaqueiros sentados e deitados na pedra, espalhando-se em linha e ocupando a horizontalidade extensa que a panorâmica irá percorrer, demonstrando a amplidão daquele espaço natural, encenação costumeira no cinema de Silvino Santos.

Primeiro discorre-se visualmente sobre procedimentos desta economia, como no momento em que acompanhamos a ida dos 60 vaqueiros para as “campeadas” a fim de tratar os animais - reunindo, conduzindo, ferrando, marcando, contando, dentre outros trabalhos executados nos currais. Após, há uma exibição para a câmera. É quando “os vaqueiros do Truarú procuram os animais mais bravios para mostrar que no Rio Branco existem laçadores como os dos filmes de ‘*Far-West*’”. Há uma apresentação dos laçadores (**Figuras 143-144**) em que uma “plateia” de duas mulheres sorridentes assiste ao movimento nos grandes espaços de campo (**Figuras 145-146**). As diferenças de gênero nesse território, dominados pela figura masculina, é sugerida nesta sequência - única em que vemos mulheres somente como espectadoras contemplativas.

Os closes nos trabalhadores brancos dos campos do Rio Branco (Alto Rio Branco), bem como na sequência da extração da balata (Baixo Rio Branco), parecem querer escamotear a presença indígena nessa região. Não apenas pela questão da ocupação das terras, como vimos anteriormente, havia uma tensão na ocupação e na exploração econômica da região. No final do século XIX se considera uma quase total dependência dos índios para o trabalho de toda a ordem: serviços domésticos, navegação, agricultura, construções e extração da balata. Viajantes relatavam um histórico de denúncias quanto ao recrutamento forçado de mão-de-obra indígena, apesar de essa população ser formalmente livre. Uma consideração do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, um especialista em etnias dessa área, disse que “os índios, habitantes dos campos, ali morriam em massa” (FARAGE; SANTILLI, 1992, p. 270). Dessa maneira, compreende-se o papel subalterno dos indígenas nessa sociedade liderada por colonos brancos, como o filme exhibe.

Figuras 143-146. Entre um assunto comercial e outro temos ao final da sequência Baixo Rio Branco os “reis do laço” exibindo-se para a câmera, “como no ‘Far-West’”, sob os olhares atentos das mulheres que também se voltam para a câmera quando filmadas.

No mais, vemos a contemplação da natureza, principalmente as vistas dos lagos em que se encontram buritizais, lagos onde também o filme localiza uma profusão de vitórias-régias, entre outros animais significativos da região, como o tamanduá-bandeira e as garças. Mais uma vez se trata de elementos demarcados na iconografia sobre a região, como abordamos no capítulo 1, e que também apareceram em *Amazonas...*

Em síntese, *No paiz...* representa Manaus como o espaço privilegiado das relações mercantis, em que se encontra um porto modernizado, no qual serão embarcados e taxados os produtos, como fica bem caracterizado, e também como sede das instituições que sinalizam seu lugar no mundo ‘civilizado’. Em relação à economia da região, representou não apenas a exploração da borracha, setor já em crise no momento em que o filme é realizado. Valorizou-se a diversidade, com referência a vários produtos extrativos, como o pescado, a borracha, a balata, a castanha e o fumo - e também aquele que despontava como uma novidade: o guaraná. É em função dos produtos que certas regiões do estado são cinematografadas, dinâmica que confere sentido empresarial para o filme. Os produtos, como vimos, são extraídos do meio

natural em localidades específicas do estado, como o Madeira, onde se identifica a borracha de melhor qualidade, e o Médio Amazonas, onde se planta o guaraná, no município de Maués, todos direcionados à capital. Tendo em vista o contexto da exibição do filme, o trabalho é visto como parte indissociável desse “sucesso empresarial”, sendo realizado de maneira aceitável, conforme a “economia social” à época defendia.

Em paralelo, o filme traz em sua fatura a herança de uma representação que procurou escamotear os maus-tratos a trabalhadores e a política de extermínio de indígenas na região amazônica. Tal como ocorreu em Putumayo, e no Madeira, com os Parintintin. Como vimos, J. G. Araújo foi um opositor jurídico do SPI e a região de suas possessões foi tradicionalmente um território de trabalhos compulsórios aplicados aos indígenas – personagens pouco valorizados por sua cultura, o que é condizente com o cinema da época e sua tradição colonialista. Com isso, pouco aparecem e quando muito, são em sequências que revelam seu estado “pacificado”, como é o caso dos uitoto ou dos parintintin, representação que contribui com a normalização da sua condição subalterna e explorada naquele contexto.

Fechando o filme, o discurso de promessa de riquezas que se estabelece sobre o vale do Rio Branco, relaciona-se aos de outros autores anteriores considerados e partícipes da elite amazonense, tal como o mais afamado deles Santa-Anna Nery. Assim, *No paiz...* argumenta em favor da atração de investimentos, governamentais e particulares, para o vale do Rio Branco considerado ainda pouco explorado – onde, como vimos J. G. Araújo era um dos principais latifundiários e se beneficiaria de quaisquer investimentos na infraestrutura de acesso e outros.

Conclusão

As análises aqui empreendidas procuraram demonstrar o multifacetado trânsito de referências históricas e culturais que se encontram na origem da criação cinematográfica de Silvino Santos. Foram utilizados elementos diversos, oriundos de relatórios oficiais, críticas de jornais, livros, fotografias, pinturas, cartões postais que corroboram diversas estratégias de filmagens, sejam elas “documentais”, ficionalizantes, encenadas etc.. Buscamos dar a ver esse trânsito complexo de raízes, procedimentos e efeitos reconhecidos nos objetos tratados.

Um constructo, esse, que após sua impressão na película ainda passa por uma organização a fim de angariar seu sentido narrativo que, na época de Silvino Santos, se comunicava com tanto gêneros ou filões cinematográficos já desenvolvidos. É importante lembrar que os filmes de nosso corpus são contemporâneos ao marco do *documentário clássico*, *Nanook do Norte* de Robert Flaherty. Trata-se, portanto, de um momento de “gestação”, em que um “modelo” de filme documentário ainda não havia sido instituído, não se constituindo essa a régua de medida para Silvino Santos. Para aprofundar o traço do discurso de Silvino, buscamos ter em vista aquilo que Robert Stam salientou a respeito da ideologia colonialista que paira sobre as produções cinematográficas imediatamente anteriores aos filmes estudados (STAM, 2003). Portanto, esse colonialismo seria partícipe dos embates e influências dos nossos objetos, produtores. A compreensão dessa relação foi de grande valor para nossas considerações.

A conclusão a que chegamos ao final dessa tese é de que os discursos cinematográficos sobre a região Amazônica participaram do esforço de monumentalização empreendido pelas elites locais. A boa receptividade do público aos filmes confere ao trabalho de Silvino Santos um lugar distintivo em seu contexto, relacionados aos discursos visuais proferidos pela elite amazonense, comitente do trabalho do cineasta. Pesquisar esse repertório exigiu investigações sobre muitas produções de âmbitos local/regional/nacional/internacional, em múltiplos meios e técnicas, já que houve no período de passagem do século XIX para o XX, período de formação do cineasta, uma forte circulação cultural propiciada pelos ganhos com a economia da borracha, alimentada pela indústria de ponta de países imperialistas.

Nesse sentido, vale trazermos à vista a consideração de Peter Burke sobre a problematização aprofundada que a História, propriamente o campo da História Cultural, oferta ao estudo geral das produções artísticas e dos discursos visuais. A recomendação do historiador é de que se considere a persistência dos discursos e práticas anteriores mesmo em objetos ou contextos tidos como inovadores, resultantes de “revoluções”. Consideração essa que nos sugere o caso da nova técnica de produção de imagens em movimento - o cinema - quase sempre lido pela “historiografia clássica” na chave da completa mudança.

Uma história cultural das revoluções não deve supor que esses acontecimentos renovam tudo. Como já se observou anteriormente, a aparente inovação pode mascarar a persistência da tradição. Deve haver um lugar para as sobrevivências culturais ou mesmo para o que pode ser chamado de “retorno do reprimido”, como se viu na Inglaterra em 1660, quando a monarquia foi restaurada e os teatros reabertos. Também deve haver um lugar para as reencenações. Os líderes de uma revolução muitas vezes se viam reencenando uma revolução anterior (BURKE, 2005, p. 161).

A orientação do historiador é para que não nos enganemos pelo verniz da renovação aparente e que, automaticamente repetimos acriticamente – como buscamos proceder desde o projeto inicial, lançando nossas propostas para a compreensão da tradição dos discursos operantes.

O período em que os filmes de Silvino foram realizados coincide, grosso modo, com o que se chamou de propaganda moderna e com a cultura produzida para e pelas exposições comerciais internacionais/nacionais/locais em que o Brasil e os governos da região Amazônica brasileira participaram. Dessa forma, os filmes enfocados se constituem em documentos de valor histórico/social inestimável, não apenas pelo registro documental que promoveram (no retrato de urbanismos, marcos e vistas naturais, grupos diversos, personalidades, gestos, práticas etc.), como encapsularam, e assim expressaram muito bem, os projetos e desejos da elite comitente por meio do que pontuamos ser a dinâmica reconhecida da “câmara do poder” (BERNARDET, 1979).

Em nosso trajeto procuramos seguir as observações de Sérgio Miceli, observando o que se “sucedeu no mundo social real”, procurando nos desvincular do que é sugerido pelas “explicações idealistas e esteticistas das atividades artística ou intelectual resistentes à candura de uma visada sociológica” (MICELI, 1996, p. 140). De nossa parte, acrescentaríamos à frase a busca por agregar as dimensões históricas e estéticas dos objetos em questão.

Procuramos, nesse sentido, compreender os projetos ideológicos vinculados aos comitentes, estudando a natureza dos filmes, a trajetória do cinegrafista/cineasta e a compreensão que se possui sobre a dinâmica própria da produção cinematográfica. Essa instância produtiva se constituiu em um *tour de force*, quase exclusivamente coletivo, considerado o papel dos produtores nesses filmes. Diante disso, é estimulante neste momento termos como referência a complexidade da questão posta no quadro dos estudos em história da arte, valendo-se de considerações de significativos autores:

Com efeito, existiram diferentes maneiras de abordar o problema [dos clientes]. Para Antal, que dera grande importância ao cliente, este é (utilizando as palavras de Argan) “o mediador da função da arte por parte do grupo social que depende de sua direção”. E, mais que mediador, poder-se-ia dizer o diretor, aquele que estabelece, em função dos interesses e da cultura de seu grupo, uma verdadeira e própria “estratégia das imagens” pelas quais se pode chegar, privilegiando certo estilo e certa temática, a “fazer concessões” a outro grupo. Para Hauser, de tal modo ele atua como porta-voz de um grupo social que pode representar-se como um personagem inclusive virtual (CASTELNUOVO, 2006, p. 176)

Assim, trilhamos nossa reflexão buscando proximidade com essa ótica do comitente visto como balizador do produtor de imagens, tornando esse uma espécie de seu “porta-voz”. Por um lado localizamos subsídios na historiografia do próprio cinema brasileiro para conceituar e observar caso da relação comitentes-cineastas, como por exemplo, no termo “câmara do poder”, cunhado por Jean Claude Bernardet (1979) a partir de uma noção de Paulo Emílio Sales Gomes, e no estudo sobre Humberto Mauro de Eduardo Morettin (2013). Mas, por outro, a princípio, foi preciso a tentativa de contribuir para o “desencanto” do mito erguido para Silvino Santos. Movimento mitificador que está longe de ser uma questão localizada no grupo de pesquisadores/historiadores amazonense que empreendeu as primeiras importantes iniciativas de estudo e recuperação da sua obra e trajetória – tal como pontuamos na introdução. Esse desejo de conferir foros de autor para cineastas do período silencioso no Brasil, e em alguma medida idealizar essas figuras, foi uma comentada lógica que marcou a “historiografia clássica do cinema brasileiro” – aspecto atualmente já mais largamente comentado e reconhecido (BERNARDET, 1995; COSTA, 2010).

Buscou-se avançar com relação aos projetos dos comitentes de cada longametragem, sua circulação e fortuna crítica e na análise imanente (fílmica) em diálogo com a historiografia como um todo, historicizando sua gênese, recepção e circulação. Além disso, acreditamos que a contribuição mais significativa desse trabalho reside na implementação de uma pesquisa que, além dos elementos mencionados acima, buscou

ver os filmes documentais em questão não pela lógica da representação do real que suas imagens trazem em uma dada dimensão, mas também pela lógica dos símbolos que repercutem a partir da tradição de discursos de variados meios de expressão. Assim, buscamos adentrar no universo das práticas culturais do período, vistas de forma ampliada. Buscamos compreender as redes de sociabilidade do cineasta e seus interlocutores. E, dessa maneira, empregamos um rol de fontes diversificadas que articulamos para a localização das chaves de leitura ou para as atribuições de sentidos para os filmes em questão.

Além disso, devemos considerar a situação material dos dois filmes que compõem o nosso corpus. Em *Amazonas...*, filme considerado perdido, fizemos um trabalho de reconstituição que ainda não havia sido empreendido por nenhum pesquisador. Assim, a análise teve que alinhar, contornar, considerar e reconhecer todos os prováveis lapsos decorrentes do fato de que o filme não se encontrava à disposição. Mesmo nesse caso limite, nada mais temos do que um exercício do historiador que tem que fitar o passado a todo o momento sem a ele ter acesso livre e pleno. Também buscamos também abordar a dimensão material de *No paiz*, sobretudo com relação ao filme anterior. Até por isso esse estudo também pretende contribuir para o esforço, tão típico em nossa historiografia, de reconstituição fílmica.

Para além disso, constatamos também que os filmes de Silvino Santos são objetos de valor estético se considerarmos o quadro do cinema “documental” brasileiro de sua época, como bem pontuou Eduardo Morettin (2011a). Consideramos também que *Amazonas...*, mesmo sem ter acesso ao filme, poderia ser comparado ao que se fazia no cinema europeu, como buscamos argumentar no capítulo 2, baseado na fortuna crítica europeia inédita que localizamos. Se esses filmes não se alinharam, exatamente, aos preceitos do cinema *documentário clássico*, tal como veio a se configurar na década de 1920, essa situação, a nosso ver, não retiraria a importância dos filmes de Silvino, dado que não consideramos em nosso trabalho os aspectos de inovação estética como critério para a inserção de sua obra na história do cinema, fugindo de parâmetros bastante questionados, mas ainda presentes em diversos textos.

Poucas foram as pesquisas acadêmicas que trataram desses objetos visuais/artísticos apreciados ou demandados pelas elites amazônicas que se detiveram nas relações que procuramos estabelecer estéticas/históricas (DAOU, 2014, 2007;

VALENTIM, 2012; MORETTIN, 2011; MARTINS, 2012). Esse fato demandou um esforço de nossa parte, localizado, sobretudo no primeiro capítulo a fim de buscar estabelecer os parâmetros mínimos para a compressão do que venha a ser a tradição visual e discursiva a qual Silvino Santos teve como parâmetro. A despeito dos resultados de nossa pesquisa, acreditamos que se trata de uma contribuição para um universo rico de um leque de representações visuais que irão ocorrer ao longo do século XX e que merecem ser explorado futuramente. O repertório regional de representações visuais, cinematográficas ou não, compreende contextos, objetos, agentes, meios e dinâmicas culturais de importância. Mas, atualmente, esse é um quadro de produções que tem sido ainda relegado por não aproximarem-se, em boa parte dos casos, aos preceitos das vanguardas. Em boa parte, é existente a relação mais aparente com a cultura dos discursos oficiais, regionalistas, no bojo da eclosão do nacionalismo e tendo o imperialismo como pano de fundo principal (STAM, 2003). No entanto, mesmo em casos de representações como essas, há a importância de se descortinar e aprofundar o filão de seus discursos.

Esse estudo também almejou trabalhar, na medida e ocasiões em que os objetos indicaram pertinentes, um aspecto presente na discussão de “fronteira na história da arte”, tal como Enrico Castelnuovo (2006) pontuou. Ele dá ênfase à hipótese de haver ligações culturais de importância possibilitadas pela circulação de agentes em cursos d’água. Ideia muito estimulante a ser considerada no caso da particularidade da geografia amazônica, em que a bacia do rio Amazonas na época enfocada servia como verdadeiro sistema de estradas. Mesmo com as grandes distâncias, as embarcações a vapor aproximavam as localidades principais, tais como Belém, Manaus e Iquitos. Assim, buscamos compreender e pontuar essa dinâmica existente – o que foi estimulado, também, pelo fato de que Silvino Santos circulou e trabalhou exatamente nessas três capitais amazônicas, tal como indicamos. Não apenas seus filmes trazem a marca dessas locais, assim como um verdadeiro meio de produtores de imagens e agentes culturais/políticos implicados no processo da época. Ressaltamos e indicamos aqui a necessidade desse circuito, com essa noção de dinâmica fronteira na bacia do rio Amazonas ser mais aprofundado em diferentes campos de estudos culturais. Assim, Castelnuovo ilumina a questão quanto a noção tanto de obstáculos como de ligações a serem observadas caso a caso:

A história da arte, assim como a de qualquer atividade humana, é atravessada por toda uma série de limites e fronteiras mais ou menos simbólicos, que diferenciam e dividem seu território; seu estudo revelará as tradições, as estratificações, o conflito no interior do campo artístico, e não apenas deste. [...]

“Vale a pena lembrar que muitas vezes aqueles que hoje são considerados elementos de divisão foram em outra época fatores de aproximação. Os mares, por exemplo (...) Também os grandes lagos, em determinadas fases históricas, têm destino similar (...) E sem falar dos rios (...) quantos outros rios não são ligados, ao contrário, às imagens de uma cultura artística homogênea desenvolvida em suas margens, no interior de sua bacia?” (CASTELNUOVO, 2006, p. 197-215).

Como últimas palavras, gostaríamos de mencionar que a investigação histórico/social que buscamos promover a respeito de parte da produção cinematográfica de Silvino Santos, passou pela etapa de “desencantamento” do mito Silvino Santos. Mas, que, ao final, estudados os dois principais discursos amazônicos mais entremeados à cultura da sociedade que o financiou, temos o indicativo de que o lugar destacado que atualmente ele ocupa na história do documentário brasileiro deve ser valorizado frente à repercussão que seus filmes obtiveram em sua época, bem como no comparativo com o quadro da produção geral, que tem sido objeto de estudos aprofundados nas últimas décadas. Ele não foi um realizador isolado e/ou vanguardista, muito menos um modernista engajado. Ele expressou, para bem e para o mal, as demandas de seus comitentes, reservando um espaço, ambíguo, aos trabalhadores alojados na mais extrema parte do sistema que ele procurou representar em *Amazonas...* e *No paiz...*

Referências bibliográficas

1. Fontes

a. Livros

A EXPOSIÇÃO de 1922: órgão da comissão organizadora, Rio de Janeiro, nº14-15, 1923.

ALMANACH do Amazonas: historico, administrativo, commercial, estatistico e litterario, 1895.

ALMANACH. Administrativo, Histórico Estatístico e Mercantil da Província do Amazonas. Manaus: Typographia do Amazonas, 1884. Publicado pelo Presidente de Província José Paranaguá.

AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo e. Dicionário Topográfico, Histórico, Descritivo do Alto Amazonas. Recife: Typographia Commercial de Meira Enriques, 1852.

BARBOSA RODRIGUES, João. *Sertum palmarum Brasiliensium ou Relation des palmiers nouveaux du Brésil*. Brussels: Imprimerie Typographique Veuve Monnom, 1903.

BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935*. Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.

BITTENCOURT, Agnello. *Dicionário Amazonense de Biografias*. Rio de Janeiro, Conquista, 1973.

CASTRO, Ferreira. *A Selva*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

CATÁLOGO dos produtos enviados pelo estado do Amazonas à Exposição Universal de S. Luiz, organizado por Bernardo D'Azevedo da Silva Ramos e Manoel Francisco da Cunha Junior, 1904.

Do RIO de Janeiro ao Amazonas e Alto Madeira itinerario e trabalhos da comissão de estudos da estrada de ferro do Madeira e Mamoré impressões de viagem por um dos membros da mesma comissão, RJ, 1885.

HILTON, Ronald. *Who's Who in Latin America*, Part VI, Brazil. 3º ed. Stanford, Calif., 1948.

MATOS-CRUZ, José. *Prontuário do Cinema Português*. 1896-1989. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.

MENSAGEM lida perante o congresso do Amazonas na abertura da terceira sessão ordinária da sétima legislatura pelo exm. Snr. Cel. Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt governador do estado em 10 de julho de 1912.

MENSAGENS do governador do Amazonas para a Assembleia, 1920.

NERY, Frederico J. de Santa-Anna. *Le pays des Amazones, l' eldorado, les terres caoutchouc*. Paris: Librairie Guillaumin, 1885.

_____. *The land of the Amazons*. (trad.) George Humphery. London: Sands & CO. 1901.

_____. *Le pays des Amazones, l' Eldorado, les terres caoutchouc*. Paris: Librairie Guillaumin, 1899.

_____. *O país das Amazonas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp. 1979.

POMBO, Rocha. *Notas de Viagem* (norte do Brasil). Rio de Janeiro: Benjamim de Aguilã, editor, 1918.

RICE, Hamilton. *Exploração da Guiana Brasileira*. São Paulo, EDUSP, 1978.

b. Periódicos

A Capital, Manaus.

A Imprensa, Manaus.

A Federação, Manaus.

A Noite, Rio de Janeiro.

Alto Madeira, Porto Velho.

Amazonas, Manaus.

Boston Herald, Boston.

Cidade do Rio, Rio de Janeiro.

Commercio do Amazonas, Manaus.

Cinéa-Ciné Pour Tous, Paris.

Cinémagazine, Paris

Correio do Norte, Manaus.

Correio Paraense, Belém.

Diário de Manaós, Manaus.
 Diário de notícias, Rio de Janeiro.
 Diário Oficial, Manaus.
 Diário oficial do município de Manaus, Manaus.
 El Hispano-Amazonense, Manaus.
 El voz de España, Manaus.
 Estado do Pará, Belém.
 Gazeta da tarde, Manaus.
 Imparcial, Manaus.
 India Rubber World, Estados Unidos.
 Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.
 Jornal do Comércio, Manaus.
 Jornal do Commercio, Manaus.
 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro.
 Jornal do Recife, Recife.
 L'Humanité, Paris.
 La Rivista Cinematografica, Itália.
 La voz de España, Manaus.
 Le petit journal, Paris.
 O Estado do Pará, Belém.
 O Anunciador Comercial, Manaus.
 O Madeirense, Porto Velho.
 O Paiz, Rio de Janeiro.
 Revista da Família acadêmica, Rio de Janeiro
 Revista Filme Cultura,
 Sciences et Voyages, Paris.
 The Wide World Magazine, Londres.

c. Manuscritos

SANTOS, Silvino. Romance da minha vida. Manuscrito (Museu Amazônico, Manaus),
 1969.

d. Filmes/audiovisual

AMAZONAS, maior rio do mundo. Direção: Silvino Santos. Manaus: Amazônia Cine-Film, 1918-1920.

NO PAIZ das Amazonas. Direção: Silvino Santos. Intertítulos: Agesilau Araújo: Manaus: J. G. Araújo e Cia., 1921.

SILVINO Santos: o fim de um pioneiro. Direção: Roberto Kahane e Domingos Demasi. Manaus, Batoque Cinematographica, 1970.

VIDA de cientista: Ulpiano Bezerra de Meneses. Universidade Virtual do Estado de São Paulo (UNIVESP). Jornalista/entrevistadora: Tatiana Bertani. [São Paulo]: UNIVESP TV, [2015?]. Descrição física: 29 min.. https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=iUskDgndtqI. Último acesso 11/01/2019.

II. Bibliografia

ABEL, Richard. *Encyclopedia of early cinema*. London-New York: Routledge, 2005.

_____. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907–1939*, Vol. 1: 1907–1929. Princeton: Princeton University Press, 1988.

ALMEIDA, Jefferson de Almeida. O trono e o altar na mesma cruzada. Algumas considerações a propósito de correspondência trocada entre Pina de Manique e D. Fr. Caetano Brandão. In: *I Congresso Internacional sobre Inquisição*. Lisboa/S.P., 1987.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói. Intertexto. 2000.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Introdução à edição brasileira. In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AQUINO, Livia. *Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. 1. ed. São Paulo: Edição do Autor, 2016.

ASSIS JÚNIOR, H.. *Litografias e obras artísticas na Flora Brasiliensis*. Revista de História da Arte e Arqueologia, v. 15, p. 95-110, 2011.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Cinejornal [verbete]. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe de. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 19-20.

BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início do século XX. In ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1, p. 377-451.

BARBUY, Heloísa. *A exposição universal de 1889 em Paris*. Visão e representação na sociedade industrial. São Paulo: Loyola, 1999.

BELLUZZO, A. M. M.. Coleção Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros/Odebrecht, 1994.

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

_____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São. Paulo. Anna Blume, 1995.

BERNUCCI, Leopoldo. *Paraíso suspeito: A Voragem Amazônica*. São Paulo: Edusp, 2017.

BIZARRIA, Fernanda. *A Construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.

BOLLE, Willi; FREITAS, Renan. O fascínio pela Amazônia: de Martius a Nimuendajú. In: Bolle, W.; Kupfer, E. (org.). *Cinco séculos de relações brasileiras e alemãs*. Santos, SP: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2013, p.92-107.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006, p. 183-191.

BRAGA, Robério (Org.). *Símbolos do Amazonas*. Manaus, AM: Valer, 2001.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARNEIRO, João Paulo Jeannine Andrade. *O último propagandista do Império: o 'barão' de Santa-Anna Nery (1848- 1901) e a divulgação do Brasil na Europa*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CARVALHO JÚNIOR, A.D. (Org.) ; NORONHA, N. M. (Org.). *A Amazônia dos Viajantes História e Ciência*. Manaus: EDUA, 2011.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte Italiana*. S.P.: Cia. das Letras, 2006.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *Art Nouveau*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1976.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. De Anita à Academia: Para repensar a História da Arte no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP* (Impresso), v. 88, p. 113-134, 2010.

_____. *Um jeca nos vernissages*: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

CHIRIF, Alberto, CHAPARRO, Cornejo e TORROBA, Manuel and de la Serna, Juan. *Álbum de fotografías*: viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes - agosto a octubre de 1912. Programa de Cooperación Hispano Peruano : Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2013.

CHIRIF, Alberto; CHAUMEIL, Jean-Pierre; CHAPARRO, Manuel Cornejo e YLLia, María Eugênia. *Imaginario e imágenes de la época del caucho* [catálogo]. Centro Cultural inca Garcilaso: Lima, 2012.

COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narciso Freire. *No rastro de Silvino Santos*. Edições Governo do Estado, Manaus, 1987.

_____. Cinema no Amazonas. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 53, 2005.

_____. Cinema na Amazônia. *Revista História, Ciências, Saúde*, vol. VI (suplemento), set. 2000, pp. 1073-1123.

_____. *Eldorado das ilusões*: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935). Manaus: Edua. 1996.

_____. O Cinema na Amazonia e a Amazonia no Cinema. *Eptic On-Line* (UFS), v. 2, p. 94-113, 2006.

_____. *Eldorado das ilusões*: cinema & sociedade (1897-1935). Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1988.

_____. Amazonas [verbete]. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe de. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. S.P.: Editora SENAC, 2000, p. 21-22.

COSTA, Selda Vale da; STOCO, Sávio Luis. “Registro pioneiro da Amazônia”. *Ciência hoje* (suplemento Sobre cultura, seção Leitura), R.J., v. 55, n. 325, p. 4.

COSTA, Flávia Cesarino. Apresentação. In: TRUSZ, Alice Dubina. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos*: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010.

COSTA, Luiz Cláudio da. No paiz das Amazonas: a glória da imagem realizada. In: *Estudos de cinema*: SOCINE II e III. São Paulo, Annablume, 2000. p. 261-270.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Alexandre Rodrigues Ferreira e a ‘Viagem Filosófica’ à região Amazônica, 1783-1793. In: *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional: estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, Santos, Renata, Ribeiro, Marcus Venício, LYRA, Maria de Lourdes* (org.). R.J.: F.B.N., 2010.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Cidade, teatro e o “Paiz das seringueiras”*: práticas e representações da sociedade amazonense na passagem do século XIX-XX. Rio de Janeiro: Rio Book’s, 2014.

_____. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, R.J., v.14, suplemento, p.51-71, 2007.

_____. Instrumentos e sinais da civilização: origem, formação e consagração da elite amazonense. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol.6, suplemento, p.867-888, 2000.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

_____. Luís Tomás Reis e Silvino Santos: Imagens da Amazônia nas origens do cinema brasileiro. In: *Livro-apostila do Curso de História do Documentário Bras.* RJ: Tela brasiliis associação cultural, 2006.

DIAS, E. *A ilusão do fausto: Manaus (1890-1920)*. Manaus: Valer, 2007.

DERENJI, Jussara Silveira. *Teatros da Amazônia*: Belém. Belém: Prefeitura de Belém; Fundação Cultural do Município, 1996.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008.

FARAGE, Nádia & SANTILLI, Paulo. Estado de Sítio: territorialidade e identidade no vale do Rio Branco: In: CUNHA, Manuela Carneiro (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Fapesp, Cia. das letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GARCÍA JORDÁN, Pilar. En el corazón de las tinieblas del Putumayo, 1890-1932. Fronteras, caucho, mano de obra indígena y misiones católicas en la nacionalización de la Amazonía. In: *Revista de Indias*, Madrid, Vol. 61, No. 223, (septiembre-diciembre de 2001), p. 591-617.

GARFIELD, Seth. *In search of the Amazon: Brazil, The United States, and the Nature of a region*. Texas: Duke University Press, 2013.

GATTI, André Piero. Primeiros passos da modernidade brasileira cinematográfica (I). *Beta o cinema impresso*, São Paulo, p. 24-26, v. 07, out. 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930) (1974). In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). *Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 323-330.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Território imaginado: imagens da Amazônia no cinema*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

GRANN, David. *Z, a cidade perdida: a obsessão mortal do coronel Fawcett em busca do Eldorado brasileiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

CHAUMEIL, Jean Pierre. Guerra de imágenes en el Putumayo. In: CHIRIF, A.;

CORNEJO, M. (Ed.). *Imaginario e imágenes del caucho: los sucesos del Putumayo*.

Lima: CAAAP, 2009. p. 37-75.

GUIMARAES, Manoel Luiz Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 391-413, Oct. 2000.

_____. Vendo o passado: representação e escrita da história. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 11-30, Dec. 2007.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and Avant-Garde. In: ELSAESSER, Thomas. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. BFI Publishing: 1990.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HATOUM, Milton. A natureza como ficção: leitura do espaço nos romances A Selva, de Ferreira de Castro, e Mad Maria, de Márcio Souza. In: Élide Rugai Bastos; Renan Freitas Pinto. (Org.). *Vozes da Amazônia III*. Manaus: EDUA, 2016, v. 1, p. 237-271.

_____. *O olhar viajante*. Silvino Santos. Manaus, Museu Amazônico \ Universidade do Amazonas, 1993.

- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins, 2000.
- HEFFNER, Hernani. Cosme Alves Neto [verbete]. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe de. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. S. P.: Ed. SENAC, 2000, p. 19-20.
- HEMMING, John. *Fronteira amazônica: a derrota dos índios brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- HERKENHOFF, Paulo (org.). *As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Belém: Funarte/ SEMEC, p. 01-05, 1985.
- HOBBSBAWM, Eric J. *A Era do Capital*. 15 ed. São Paulo – SP: Paz e Terra, 2012.
- HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise (1994-2003)*. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- IANNI, Octavio. Apresentação. In: CORRÊA, Marilene. *O paiz do Amazonas*. Manaus: Valer, 2004.
- JOHNSON, Randal. Operação cinema. In: *Cadernos de literatura brasileira*: Márcio Souza. Rio de Janeiro, n°19, p.118-33, 2005.
- KODAMA, Kaori. Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi*. Ciênc. hum., Belém , v. 5, n. 2, p. 253-272, Aug. 2010 .
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- KURY, Lorelai. *Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem*. Hist. cienc. saúde, Rio de Janeiro , v. 8, supl. p. 863-880, 2001.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- _____. No paiz das amazonas. In: Paranaguá, Paulo Antonio (org.). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, p. 269-270, 2003.
- LA SERNA-Salcedo, Juan Carlos; BIFFI, Valeria. Otriedades y permanencias: fotografía histórica y exposición contemporánea del bosque y el indígena amazónico. *En Líneas Generales*, 60-70. 2018
- LEÃO, Beto. *O cinema ambiental no Brasil: uma primeira abordagem*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2001.
- LENCLUD, Gèrard. A tradição não é mais o que era... Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. *História, histórias*, Brasília, v.1, n.1, 2013.

LISBOA, Karen Macknow. Natureza e população do Brasil na visão de viajantes alemães. In: Willi Bolle; Eckhart Kupfer. (Org.). *Cinco séculos de relações brasileiras e alemãs*. Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2013, v. 1, p. 77-91.

LOBATO, Ana Lucia. Os Ciclos Regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1939). In: Fernão Ramos. (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 65-95.

LOBO, Narciso Freire. *A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60*, Manaus: EDUA, 1994.

LÓPEZ, Ana. O exemplo regenerador. In: Barnard, Timothy e Rist, Peter. *South American cinema: a critical filmography, 1915-1994*. Austin: University of Texas, 1998.

_____. Silvino Santos [verbete]. In: Abel, Richard. *Encyclopedia of early cinema*. London-New York: Routledge, 2005.

LOUREIRO, Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Valer, 2015.

MACEDO, João Paulo (org.). *Silvino Santos um regresso*. Braga - Portugal: Think Forward, 2014.

_____. (org.). *Silvino Santos: um europeu na Amazônia*. Guimarães – Portugal: Eduardo Brito (ed.), 2012.

MARINS, Paulo César. Habitação e vizinhança - limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (org.); NOVAIS, Fernando A.. *História da vida privada no Brasil*, v. 3. S.P.: Cia. das Letras, 1998, v. 3, p. 131-214.

MARTINS, Luciana. Geographical exploration and the elusive mapping of Amazonia. In: *The Geographical Review*. Vol. 102 (edição 2). Nova York: American Geographical Society of New York, 2012. p.225-244.

_____. Illusions of power: vision, technology and the geographical exploration of the Amazon, 1924-1925. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 16 (número 3). Londres, Routledge, 2007. p.285-307.

_____. Silvino Santos and the Mobile View: Documentary Geographies of Modern Brazil. In: BRANDELLERO, Sara (org.). *The Brazilian road movie: journeys of (self) discovery*. Cardiff: University of Wales Press, 2013a. p. 3-25.

_____. “Tornando visível: jogo de olhares na construção do patrimônio brasileiro, 1920-1930”. *Anais eletrônicos da Anpuh*, 2006.

- MATTOS, Carlos Alberto. *Cinema de fato: anotações sobre documentário*. Rio de Janeiro: Jaguatirica. 2016.
- MELLO, Márcia. *O império comercial de J. G. Araujo e seu legado para a Amazônia (1879-1989)*. 2010 (mimeo).
- MELO, Luiz Rocha. Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. *ARS* (São Paulo), 14(28), 221-245, 2016.
- MENDONÇA, Rosiel do Nascimento. *Amazônia de Glauber Rocha: uma análise do documentário "Amazonas, Amazonas" (2018)*. Dissertação (mestrado). Programa Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, July 2003.
- MESQUITA, Otoni. *La belle vitrine: Manaus entre dois tempos (1890-1900)*. Manaus: Edua, 2009.
- _____. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910)*. Manaus, Valer, 2006.
- MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira (1920–1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. Por uma história social da arte, texto de apresentação da obra de T.J.Clark, *A pintura da vida moderna, Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Negritude e Modernidade: a trajetória de Eduardo Gonçalves Ribeiro*. Manaus: Editora Umberto Calderaro, 1990.
- _____. *O pescador: histórias, instrumentos, técnica e folclore*. Manaus: EDUA, 2010.
- _____. *Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do. Amazonas, 1965-66. 3 volumes.
- MORETTIN, Eduardo Victorio; MONTEIRO, Lúcia Ramos (Org.); CARVALHO, Danielle Crepaldi (Org.); AGUIAR, Carolina Amaral de (Org.); ADAMATTI, Margarida (Org.). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2017. v. 1. 438p.
- MORETTIN, Eduardo Victorio; CUARTEROLO, Andrea; NAVITSKI, R.. Bibliografia sobre precine y cine silente latinoamericano. Brasil. *Vivomatografias*, v. 3, p. 287-336, 2017.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional

do Centenário da Independência em 1922 e 1923. *Novos estud. - CEBRAP* [online]. 2011a, n.89, pp.137-148.

_____. “Colonizar é civilizar”: o cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931). *História. Questões e Debates*, v. 61, p. 233-249, 2014.

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

_____. O Rio de Janeiro no documentário brasileiro do período silencioso: imagens, circuitos e formulações críticas. In: Beatriz Kushnir; João Luiz Vieira. (Org.). *Rio, 450 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Em Tempo; Faperj, 2016, v. 1, p. 17-32.

_____. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História* (Impresso), São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005.

MUSSER, Charles. Primórdios, formações, genealogias: o documentário *longue durée*. Tradução de Danielle Crepaldi Carvalho. In: Carolina Amaral de Aguiar (org.), Danielle Crepaldi Carvalho (org.), Lúcia Ramos(org.), Monteiro Margarida(org.), Maria Adamatti(org.), Mariana Villaça(org.). *Cinema: estética, política e dimensões da memória*. Porto Alegre, Brasil: Editora Sulina, 2019. No prelo.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, v. 39, n. 37, 2012, p. 10-30.

PAIVA, Samuel. Matas Distantes, Costumes Exóticos, Seres Remotos. In: Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro I*. São Paulo, São Paulo, Brasil: Sesc, 2018, v. 1, p. 224-250.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Orígenes, evolución y problemas. In: Paranaguá, Paulo Antonio (org.). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, p. 13-78, 2003.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. O Panorama das Artes Plásticas em Manaus. *Revista eletrônica Aboré*, v. 3, p. 7-13, 2007.

_____. *As artes plásticas no Amazonas - o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011.

PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus, Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Pierre Bourdieu: Da "ilusão" à "conversão" autobiográfica. *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 23, n. 41, p. 223-235, jan./jun. 2014.

- PENIDO, Stella Oswaldo Cruz. O Cinema na Amazônia. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. VI, n.suplemento, p. 1073-1125, 2000.
- PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Editora O Globo, 1958.
- PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império*. Relatos de viagem e transculturação. Edusc, Bauru. 1999.
- QUATTRONE, Bruno. Regards sur Cinéa-Ciné pour tous (1923-1932). In: 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n°15, 1993. pp. 31-54;
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Editora Senac, 2000.
- RODRIGUES, Carrie Caroline Evans Ferreira. *O acervo pictórico da Igreja de São Sebastião em Manaus*. Dissertação de mestrado. Orientação Luciane Viana Barros Páscoa. Programa de pós-graduação em Letras e Artes da Universidade Estadual do Amazonas, Manaus, 2016.
- RODRIGUES, Miguel Trefaut; SILVEIRA, Luís Fábio; PIRANI, José Rubens. A contribuição dos naturalistas alemães para as ciências naturais no Brasil. In: Willi Bolle e Eckhardt E. Kupfer. (Org.). *Cinco séculos de relações brasileiras e alemãs*. Santos, SP: Editora brasileira de arte e cultura, 2013, p. 109-115.
- ROLLER, Heather Flynn. *Expedições coloniais de coleta e a busca por oportunidades no sertão amazônico*, c. 1750-1800. *Rev. Hist. (São Paulo)*, São Paulo , n. 168, p. 201-243, June 2013 .
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora
- SANTANA, Márcio Braz. *O poeta das convenções: a trajetória intelectual de Benjamin Lima*. *Revista Ensaio Geral* , v. 03, p. 79-95, 2011.
- _____. A trajetória de Benjamin Lima. In: PINTO, Ernesto Renan Freitas; BASTOS, Élide Rugai (Org.). *Vozes da Amazônia II*. Manaus: Valer, EDUA, 2014.
- SANTOS, Eloína Monteiro dos. *Uma liderança política cabocla: Álvaro Maia*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). Universidade de São Paulo. São Paulo. 1996.
- _____. Monteiro dos. *A rebelião de 1924*. Manaus: Suframa- Gráfica Lorena. 2º edição. 1990.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

- SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 3. cap. 6, p. 423-512.
- SCHIAVINATTO, Iara Lis; COSTA, Eduardo. *Cultura visual & história*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.
- SCHOEPPF, Daniel. *George Huebner, 1862/1935*. Um fotógrafo em Manaus. São Paulo: Metalivros, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia. *O Sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 60-70, Aug. 2002.
- SEVCENKO, N.. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: Nicolau Sevcenko. (Org.). *História da Vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do rádio*. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 7-48.
- SILVA, Weder Ferreira da. Memórias e narrativas (auto) biográficas. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 31, n. 61, p. 341-344, 2011.
- SOUZA, Antônio Ferreira de. *Roraima fatos e lendas*. Boa Vista: Governo do Território Federal de Roraima, 1979.
- SOUZA, Carlos Roberto. Il silenzio delle Amazzoni / The Silence of the Amazon. In: *Giornate del cinema muto 29* [catálogo]. Pordenone - Itália: Giornate del cinema muto, p. 105-109, 2010.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *O cinema mudo em quatro livros*. <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemudoemquatrolivros.htm>, 28/07/2004.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. Valer, Manaus, 2010.
- _____. *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*. Edições Funarte, Rio de Janeiro, 1996.
- _____. *O mostrador de sombras: notas sobre a arte do cinema*. Manaus: UBE/Editora Sérgio Cardoso, 1967.
- STAM, Robert. A figura do índio no cinema brasileiro. In: LIMA, Walter. *II Seminário internacional de cinema e audiovisual*. Salvador: Edufba: VCP, 2006.
- _____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STOCO, Sávio. Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Chrispim do Amaral no Teatro Amazonas. in: *XXIII Encontro regional da associação nacional de história-sp: história: por quê e para quem?*, 2016, São Paulo. Anais eletrônicos de textos completos. São Paulo, Anpuh-SP, 2016.

_____. Reconstituindo o filme no rastro do eldorado de Silvino Santos. in: *XIX Encontro da sociedade brasileira de estudos de cinema e audiovisual: cinemas em redes*, 2005, São Paulo. Anais de textos completos. São Paulo, SOCINE, 2015. Disponível em: <[http://www.socine.org.br/anais/2015/AnaisDeTextosCompleto\(XIX\).pdf](http://www.socine.org.br/anais/2015/AnaisDeTextosCompleto(XIX).pdf)>. Acesso em: 20/01/2017.

_____. No paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922). Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico. *Vivomatografias*, v. 3, p. 161-184, 2017.

_____. No rastro do rastro: ensaios sobre No rastro do Eldorado (1925) de Silvino Santos. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

STOCO, Sávio Luis; RIBEIRO, Ricardo Agum. O genocídio indígena no rio Putumayo no Peru e o discurso pacificador em filmes de Silvino Santos (1913-1922). In: *Anpuh*, 2018, Guarulhos. *História & Democracia: precisamos falar sobre isso*. São Paulo, 2018. v. 1. p. 1-9.

TACCA, Fernando Cury. Luiz Tomaz Reis: Etnografias Fílmicas Estratégicas. In: Francisco Elinaldo Teixeira (Org.). *Documentário no Brasil: Etnografias Fílmicas Estratégicas*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas. Campinas (SP): Papirus, 2001.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1993.

VALENTIN, Andreas. *A fotografia amazônica de George Huebner*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2012.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Postaes do Brazil: 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1959.

WEINSTEIN, Barbara. *A borracha na Amazônia: expansão e decadência (1850-1920)*. São 140 Paulo: Hucitec, EDUSP, 1993.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza: as aventuras de Alexander Von Humbolt*. São Paulo: Crítica, 2016.

XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: Eduardo Morettin; Marcos Napolitano; Mônica Almeida Kornis. (Org.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 45-66.

_____. Prefácio à edição brasileira. In: Leo Charney; Vanessa Schwatz. (Org.). *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 9-15.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Bibliotecas e acervos consultados

Acervo Selda Vale da Costa (AM)

Archive.org

Biblioteca do Amazonas (AM)

Biblioteca Virtual do Amazonas

Brasília Fotográfica

Cinematheca Brasileira (SP)

Cinematheca do Bundesarchiv

Cinematheca Portuguesa

Europeana.eu

Gallica - BNF

Hemeroteca Digital Brasileira

Museu Amazônico (AM)

www.cinematheca.gov.br