



As leituras por meio da análise fílmica e comentários de época do documentário *No paiz das Amazonas* (1922) de Silvino Santos

SÁVIO LUIS STOCO*

Para esta apresentação nos propusemos a estudar a fortuna crítica publicada na imprensa brasileira sobre o filme natural *No paiz das Amazonas* (1922), de Silvino Santos, no período da sua longa circulação de estreia. Consideramos esta circulação formada por uma série de sessões ocorridas entre os anos de 1922 e 1926, em algumas das maiores capitais estaduais brasileiras, onde o filme foi projetado; a começar por Manaus, cidade a partir de onde se produziu *No paiz*. Em seguida as sessões ocorreram em Belém, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Recife, Maceió e São Luis¹. Esse percurso para lançamento concluiria-se em Porto Velho (ALTO MADEIRA, 1926), então município do interior do estado do Amazonas. Nesse período foram produzidos os 76 textos que constituem o nosso *corpus*².

Essa fortuna crítica publicada nos jornais, e algumas revistas, cumpriu claramente uma dupla função – divulgação e crítica cinematográfica – moldando a partir desses encargos os discursos. Além do *corpus*, teremos também no horizonte a nossa própria análise fílmica,

* Doutorando pelo programa de pós-graduação Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas - FAPEAM. Mestre em Artes Visuais.

¹ Ao todo o *corpus* deste estudo é composto de 74 textos (Rio de Janeiro, 37; São Luiz, 9; Manaus, 7; São Paulo, 7; Curitiba, 5; Porto Velho e Recife, 4, cada; Maceió, 1). A esse montante acresce-se uma cópia parcial de um texto (consultado no acervo de Selda Costa, a quem agradecemos pelo acesso) em que não é possível visualizar a cidade onde se publicou. Esse texto é do jornal *Correio do Povo* datado de 07 out. 1923; ainda há a informação de que a projeção ocorreu em uma sala denominada Cine Guarany (não sendo a que existiu em Manaus). A partir desses dados, levantamos a possibilidade de trata-se de Porto Alegre, já que lá existe/existiu tanto um tradicional jornal, como uma sala cinematográfica com estes respectivos nomes. Outra cidade a se considerar é Salvador. Apesar de não termos encontrado textos do lançamento de *No paiz* em jornais soteropolitanos - afinal, praticamente não tivemos acesso a jornais dos anos de 1923-, temos dois indícios de que o filme foi projetado lá. 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). O outro indício é uma entrevista com Agesilau de Araújo publicada em Manaus, mesma referência em que cita sessões em Petrópolis, RJ (A IMPRENSA, 1923:1). Ainda restaria mais uma cidade de possível estreia temporã, que por isso não consideramos: Vitória. Localizamos até o momento uma única sessão promovida no cinema Polyteama, de acordo um anúncio (DIÁRIO DA MANHÃ, 1934:1). Vale lembrar que neste mesmo ano tanto *No paiz* como *No rastro do Eldorado* foram projetados na Exposição Farrroupilha em Porto Alegre, levados por Agesilau Araújo, evento que pode ter contribuído para a sessão esporádica em Vitória, possível porto no meio da viagem marítima. Em Vitória, Salvador e em Petrópolis não localizamos publicação de comentários até o momento.

² Em algumas das principais dessas cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo, *No paiz das Amazonas* foi reprisado meses ou anos após essa primeira longa temporada de estreia no Brasil. No entanto textos referentes a esse período são rarefeitos e não tão ricos quanto o acervo consequente da primeira circulação.

esboçada aqui, na qual utilizamos a noção de Cinema & História. Ao ladear os textos de época com as nossas observações, evitaremos cobrar similaridades daqueles. Muito pelo contrário: futuramente, consideramos que este estudo auxiliará na revisão da nossa análise, buscando ancora-la ainda mais historicamente.

A hipótese para essa apresentação era de que em alguns casos as particularidades que reconhecemos na narrativa fílmica pudessem ser encontradas mais nas observações dos cronistas familiarizados com o lugar (cidade/estado/região, ou seja, Manaus/Amazonas/Norte) a partir do qual o filme foi concebido e produzido. Tal ideia foi conjecturada porque temos compreendido que o filme nos deixa entrever significativos aspectos do seu contexto, sobretudo o ponto de vista da elite comercial financiadora e produtora do filme³. Pontos de vista esses por vezes não tão óbvios no decorrer do filme. Percebemos que *No paiz* vale-se de uma gama de elementos discursivos oriundos de tradições discursivas, inclusive visuais, caras àquela elite. E também expressou as demandas da década de 1920 relativas à busca por saídas econômicas para a crise vivenciada estadualmente após o auge da exploração da borracha.

Serão algumas das questões que nortearão esta apresentação: Quais as principais ideias que os textos formularam a partir da experiência do filme estreante? Quais os lapsos mais perceptíveis nos textos? E em que cidades/regiões encontram-se estes lapsos e o que essa localização pode nos dizer? Como historicizar esta fortuna crítica para melhor aquilatar a recepção do filme? Vendo os textos em perspectiva, quais as tópicas que o *corpus* nos apresenta? E quais as razões dessas tópicas, considerando o meio de comunicação em que circularam os textos?

No paiz das Amazonas

Primeiro, vamos resumir o filme do qual estamos falando. *No paiz das Amazonas* sugere vagamente uma narrativa baseada em uma viagem fluvial pelos principais rios do estado do Amazonas (rio Madeira, Amazonas e Branco). O traço mais marcante do filme é de fato uma

³ Além da empresa amazonense J. G. Araújo que produziu e lançou o filme sob sua chancela, é necessário considerar também que *No paiz das Amazonas* teve como financiador o governo brasileiro. Isso porque o filme recebeu recursos para sua produção da Exposição Internacional do Centenário da Independência. O filme estava em fase de produção quando o recurso veio. Cf. MORETTIN, 2011.

estruturação destacando produtos extraídos da natureza regional, no geral destinados à exportação internacional. Esta ideia fica patente quando observamos os títulos das nove sequências, devidamente apresentadas em cartelas destacadas ao longo do filme: *Manaus - As Pescas - A Borracha - O Fumo - A Castanha - O Guaraná - A Balata - Baixo Rio Branco - Alto Rio Branco*. Diga-se de passagem, esses produtos nomeados pelos títulos das sequências são os mais reconhecidos e sedimentados nos relatos de viagens desde o século XIX.

Ao iniciar, o filme evoca em texto os mitos amazônicos mais emblemáticos – as Amazonas e o Eldorado -, mas a citação quase não passará de um protocolo que se seguiu, um chamariz, já que não ganharão desenvolvimento nenhum deles ao longo do filme. Uma visão notadamente mais objetiva voltada à abordagem da economia da região será, sim, o assunto. Des forma, a sequência inicial descreverá a infraestrutura urbana da capital amazonense. Vemos focalizados os bens edificados da cidade (prédios públicos, avenidas, monumentos e pontes). Muitas vistas coincidentes com as fotografias oficiais que circulavam amplamente estampadas em álbuns fotográficos governamentais, livros, capas de jornais e cartões-postais fotográficos, produzidos desde o final do século XIX e início do XX. Apesar de não iniciar por um produto em si, o filme apresenta a cidade onde os produtos apresentados em seguida serão encaminhados e onde, em alguns casos, onde serão processados para depois serem embarcados, destinados ao comércio exterior. A par disso, o moderno porto flutuante, sua engenharia e suas tecnologias de transporte de mercadorias serão bem figurados. No restante do filme, outras localidades não são descritas e exaltadas como Manaus. Pontos de produção localizados ao longo dos rios Madeira, Amazonas e Baixo Rio Branco, quando muito serão apenas mencionados nos intertítulos, como locais em que se encontram os produtos focalizados. Esses produtos naturais, sim, irão merecer uma aguda atenção fílmica, sendo exibidos em seu ambiente natural, no processo de retirada das matas/rios, no processamento artesanal e transporte para Manaus. Uma mudança nesta dinâmica acontecerá somente ao final quando se abordará a região do Alto Rio Branco. É o momento em que o filme reserva para a apresentação da atividade pecuária e também para aludir, por intertítulos, à potencialidade de exploração mineral (metais e pedras preciosas) vislumbrada para aquela região. Ai, as amplas vistas deste espaço geográfico, formado pelo lavrado (ou savana), serão exibidas. Evidencia-se com a inclusão dessa paisagem especificamente um contraponto com os espaços até então vistos no filme, formados, sobretudo por matas e vistas fluviais. Por não ser uma atividade tão

tradicionalmente associada à região amazônica – de certo por abastecer somente o mercado interno da capital e não se prestar à exportação - podemos conjecturar que a pecuária⁴ não tenha sido nomeada em intertítulo como a borracha, o fumo, as pescas, a castanha e o guaraná. Mas a região do Rio Branco foi desde os primeiros intertítulos do filme explicitamente exaltada como esperança de salvação da economia, em declínio desde meados da década de 1910. Visão positiva que pode estar associada ao fato de que é na década de 1920 que a firma J. G. Araújo & Cia. consegue do governo do Amazonas os títulos definitivos de terras ocupadas no vale do Rio Branco por antigos fazendeiros e que durante as duas primeiras décadas do século XX haviam sido sistematicamente compradas dos pecuaristas endividados (FARAGE, SANTILLI: 1992: 274).

Natureza e arte

No que se refere aos comentários estudados publicados na imprensa, podemos dizer que eles são unânimes em destacar a imagem da natureza exibida pelo filme. Desta forma, trata-se de uma obra em que se notou principalmente a “profusão dos quadros encantadores, de cenas em que a natureza nos desvenda seus segredos” (COUTINHO, 1922). Isso se dá, quase sempre, em uma chave exotizante, como se estivessem realmente vendo o desvendar de dados maravilhosos secretos. Mesmo que o filme busque, por um lado, particularizar e complexificar a ideia da economia regional ou do seu potencial econômico, por outro lado é patente o esmero em exibir como atração uma natureza deveras remarcada pela tradição. Ou seja, uma natureza monumentalizada por certas maneiras de filmar, como quando vemos os planos de apresentação da seringueira, espécie explorada por panorâmicas a exaltar uma monumentalidade. Outros momentos focam-se nos exemplares mais diferenciais da fauna e flora, assim como enfatizando os tamanhos de seus rios e do seu território por imagens e intertítulos. Em nossa análise do

⁴ Nária Farage e Paulo Santili explicam o lento processo de implantação e sedimentação da pecuária na região, que atendeu ao mercado interno, não se tornando assim uma indústria reconhecidamente relacionada àquela região, fora de seus círculos sociais, como os outros produtos apresentados em *No paiz das Amazonas*: “Da experiência colonial, restara na região uma forma incipiente de exploração econômica, representada pela pecuária. A implementação da pecuária, em fins do século XVII, foi uma iniciativa oficial, visando integrar a região do rio Branco ao mercado interno colonial e assim torna-la um polo de atração e fixação de colonos”. Na década de 1880 proprietários particulares tomaram conta daquele território, contabilizando 80 propriedades nas mãos de 32 proprietários. E nas duas primeiras décadas do XX a firma J. G. Araújo e Cia. comprou a maior parte das propriedades dos proprietários endividados (FARAGE, SANTILLI, 1992:272-274).

filme, notamos que esse tom de monumentalização/exaltação pontua toda a narrativa: está nas cenas dos marcos naturais da cachoeira Salto Teotônio do rio Madeira, da corredeira Bem-Querer do Rio Branco, da formação rochosa Pedra Pintada na savana da região do vale do Rio Branco etc.. Assim também como apresenta-se no caso da flora e fauna, identificados por seus nomes científicos por meio dos intertítulos. Analisando o filme entendemos a atenção dos comentaristas no tocante a essa camada da narrativa fílmica de *No paiz das Amazonas* - de fato, uma das mais eloquentes e ubíquas.

Mas é importante considerarmos que o apreço dos jornalistas pela imagem da natureza no cinema pode não ter se dado apenas pelos valores que Silvino Santos figurou em seu filme. Menos de uma década e meia antes, iniciou-se uma valorização da exploração pela locações naturais em um grupo de filmes estrangeiros; movimento este captado pela crítica cinematográfica carioca. Esse caso ocorre com a emergência dos *films d'art*, produções que eclodem em 1909, inicialmente de origem francesa, produzidos pela Pathé Frerés. Reconhecendo esse movimento na cinematografia, os cronistas dos jornais cariocas passam a chamar estas fitas não mais pelo termo “fitas”, e sim por “films” - distinguindo-os artisticamente do repertório anterior (CREPALDI, 2014:97-102). Com o passar dos anos o novo termo afrancesado perde seu caráter diferenciador, mas provavelmente a ideia do potencial artístico da natureza para os filmes, associado a um esmero de produção, subsiste no imaginário. Em 1923, no Rio de Janeiro, inicia-se uma significativa defesa pela consolidação de uma indústria cinematográfica nacional, encabeçada, dentre outros, pelo jornalista e crítico Mário Behring. Essa noção irá amadurecer a partir de 1926 na revista *Cinearte*, publicação fundada pelo autor.

Mas o embrião dessa ideia encontra-se na coluna *Cinema Paratodos* da revista *Para Todos*⁵. Nesta, sob o pseudônimo O Operador, Behring vai vislumbrar como saída para a consolidação da cinematografia brasileira a produção de filmes naturais “bem feitos” (O OPERADOR, 1923:26). Em resumo, o argumento do autor era remediar uma situação

⁵ Para Paulo Emílio Sallés Gomes, as considerações cinematográficas de Behring em *Cinearte* foram “um harmonioso prolongamento da atividade cinematográfica de Para Todos...” (GOMES, 1974:295). Localizamos três textos que se referem a *No paiz das Amazonas*, assinados pelo pseudônimo O Operador, todos referenciados no texto. Consideraremos, para efeito deste artigo, que trata-se de Mário Behring, mesmo que justamente a partir de 1923, é sabido que ele passa a dividir a referida coluna com Adhemar Gonzaga. No entanto, os especialistas em *Cinearte* apontam que apenas Behring defendia a produção de documentários como saída possível para a construção da indústria cinematográfica no Brasil.

estruturalmente complexa - “com a deficiência dos nossos recursos técnicos e financeiros, falta de studios, como de profissionais completos, só poderá entre nós triunfar do gênero nacional, o film natural, porque mais fácil de ser feito e menos dispendioso” (O OPERADOR, 1924a:28). Ou seja, ele não poderia vislumbrar o ideal dos filmes ficcionais, como os *films d’art*, já que a o contexto nacional não permitia. Segundo ele, restava ao Brasil à produção dos filmes documentais, mas que esses fossem tratados com “um bocadinho de arte (que nenhum mal faz aos films naturais)” (O OPERADOR, 1924b:30).

Estamos dando tanta atenção a formulação de Behring pois ela teve em seu início a experiência proporcionada por *No paiz das Amazonas*. Filme visto pelo autor provavelmente numa das sessões realizadas no Rio de Janeiro. “Tirante alguns films naturais, alguns realmente bem feitos como *S. Cruz*, *No paiz das Amazonas*, *A cachoeira de Paulo Affonso*, tudo mais quanto temos feito deveria ser recolhido a um museu de teratologia” (O OPERADOR, 1923:26). Dessa forma o autor pinça as experiências que para ele exploraram a contento os ambientes naturais com “um bocadinho de arte”.

Tópicos e particularidades

Os textos que estudamos oscilam entre a apreensão de certas particularidades de *No paiz das Amazonas* e o emprego de algumas tópicos. Compreendemos que essas tópicos são ideias generalizantes, comuns a boa parte das colunas cinematográficas da época. E por conta disso, talvez sejam considerações que devemos relativizar no estudo da recepção e apreciação do filme. Queremos dizer que as ideias formuladas a partir das tópicos talvez não sejam tão aparentes com relação ao que de fato é mostrado filmicamente, exigindo uma arqueologia de fontes que não teremos oportunidade de empreender neste estudo com a profundidade requerida.

No geral, temos em um mesmo artigo jornalístico um vaivém entre os dois tipos de comentários. Perceber a presença de um ou outro só foi possível a partir de uma visada em perspectiva do *corpus*. E também nos auxiliou nesse sentido a consulta a estudos de autores que se debruçaram sobre o teor dos primórdios dos comentários cinematográficos no Brasil, que nos municiaram de explicações sobre algumas das tópicos.

No rol das generalizações, comentaremos entre as duas mais significativas a noção de “falta de nitidez” e a de “nacionalismo”. A primeira dessas generalizações é um parâmetro inaugural de apreciação do primeiro cinema⁶. A “nitidez”, ou melhor, a falta dela, relacionada à fotografia fílmica estabelece-se como uma baliza para os primeiros filmes vistos no Brasil⁷. Perdura até os anos 1920, mudando-se como característica quase implícita da produção nacional⁸ e, por fim, adentra as observações acerca de *No paiz das Amazonas*, mas para distingui-lo a partir dessa noção. No caso, o filme de Silvino Santos é destacado pela sua “nitidez”. “(...) é um trabalho cinematográfico de grande nitidez e essencialmente instructivo, satisfazendo a curiosidade daqueles que desconhecem as maravilhas e os encantos da natureza tropical do Brasil” (CORREIO DO POVO, 1923). Técnica e informação perfazem as qualidades do filme para o autor dessa sentença.

No próximo comentário, temos o encadeamento de três aspectos a respeito do filme de Silvino Santos. Vemos valorada a nitidez, além da montagem e do nacionalismo – outro par de ideias recorrentes no *corpus*:

A idéia corrente de que a confecção de “films” nacionais era sempre má, com **vistas fora de foco e mal cortadas**, e outra, de que ninguém se abalava para divulgar as grandezas e as maravilhas do Brasil, ruíram diante deste “film” [*No paiz das Amazonas*]. Temos aqui um que rivaliza em primazia com o que há de melhor no estrangeiro, apresentando as maravilhas do Amazonas, de um modo condigno com a sua grandeza. (A NOITE, 1923:1)

É certo que em seu último instante, na sequência Alto Rio Branco, o filme atribui a um bando de cavaleiros montados passando velozes por um monte localizado na região do vale do Rio Branco um grito “Viva o Brasil!”, via intertítulos. Mas para além disso, o filme nada mais teria que nos remeta a uma noção nacionalista. Não apresenta mapas, não menciona dados nacionais pelos intertítulos, não há imagens de outras regiões etc. Ficamos restritos à exaltação da natureza por um lado e à descrição da indústria extrativista, por outro lado, como mencionamos. No entanto, quase tão presente quanto o reconhecimento da natureza (elemento

⁶ Abordado, *en passant*, em GALVÃO, 1975 e COSTA, 1996.

⁷ O termo surge nos comentários dirigidos às primeiras projeções cinematográficas e se atrelava aos problemas de estabilização do filme na máquina de projeção e do consequente desfoque que esse defeito acarretava na imagem sobreposta na tela branca. Tratou-se de uma observação recorrente nas impressões de cronistas, marcando a descrição das primeiras e precárias projeções no final do século XIX e início do XX.

⁸ GALVÃO, 1975.

este, sim, que pontua todo o filme, como explicado anteriormente), houve uma nítida leitura nacionalista para *No paiz das Amazonas*.

Poderíamos atribuir isso ao contexto de exibição do filme no Rio de Janeiro, em que, usou-se como estratégia para conseguir ser exibido nas salas de cinema a propaganda das duas exitosas vezes em que o filme foi mostrado no Palácio do Catete, com presença do presidente Arthur Bernardes e seus ministros (A IMPRENSA, 1923:1). Em seguida o filme é exibido na Exposição do Centenário da Independência. Estas sessões são constantemente lembradas pelos textos do nosso corpus e pela publicidade nos jornais, inclusive. Talvez advenha deste percurso o adjetivo nacionalista tantas vezes repetido pelos cronistas.

Assim chegamos ao momento em que ideias que vemos no texto parecem ter sido trazidas da publicidade do filme, sempre apresentando termos inespecíficos, a promover o filme, produzindo o chamariz. A ideia de nacionalismo é uma constante na publicidade – talvez por isso seja tão remarcada nos textos. Assim como a natureza é também um dado de extrema presença nas peças publicitárias, divulgadas nos jornais. Um terceiro tema de grande representatividade é o indígena, que também foi constantemente relacionado ao filme – apesar de o filme não chegar a dedicar inteiramente nenhuma das suas nove grandes sequências a eles. Apenas duas curtas cenas remanescentes chegaram aos nossos dias. E, justamente, nada mais do que elas é descrito pelos textos que estudamos, fazendo-nos acreditar que foi somente o que teria sido visto na época. São elas a cena dos Parintintin e a da festa dos índios do Peru (sequência essa em que se encontram os famosos planos censurados, em São Paulo, das índias ornamentadas com pinturas corporais).

Voltemos ao último elemento, a montagem, que chamamos atenção na sétima página desse texto. O autor, afirma que a ideia corrente de *films* nacionais “mal cortados” se abala com *No paiz das Amazonas*. Um parecer, este sim, de pertinência ao observarmos o filme. Muitas cenas são elaboradas com numerosos e rápidos planos, a conduzir o olhar do espectador, de uma vista panorâmica até o detalhe de uma gota de látex caindo em um cadinho, ou uma castanha quebrando-se ao ser pressionada por uma equipamento manual. Há uma modulação espaço-temporal que remontaria à linguagem clássica já em pleno desenvolvimento no início

da década de 1920⁹. Trata-se de um aspecto relativo à montagem que outros textos analisados também trouxeram:

Vêm-se peixes arpoados a arrastar canôas vertiginosas; “pirarucus” e peixes-boi esfolados a faca, alguns tão grandes como as próprias canôas; tarrafas cheias e lustrosas, numa fartura exuberante; o leite das seringueiras a cair das incisões nas “canequinhas”, ou a correr em espiral, feitos com rapidez, do alto a baixo da árvore, por seringueiros peritos, que sobem e descem, como se estivessem a caminhar em terra firme. (A NOITE, 1923:1)

Amalgamando as sequências *As Pescas* e *A Borracha*, essa citação nos dá a ver toda uma gama de momentos em que no filme temos uma decupagem dinâmica, moderna, com exploração de detalhes, por meios de enquadramentos em closes. Deixa-nos ver da faca com que se corta o pescado até o líquido que pinga do tronco da seringueira. Um tipo de decupagem, nada corriqueiro em se tratando de filmes naturais brasileiros e que, de fato, chamou atenção do público da época.

Outra citação nos aponta o efeito que os *closes* promovem no comentarista ao torna o filme “muito agradável”: “Os *films*¹⁰ tratam com admirável gosto artístico, **até seus menores detalhes**, dando ao espectador uma muito agradável e completa idéia das indústrias da borracha e balata” (COUTINHO, 1922)¹¹. E em outro, notamos uma atenção bem semelhante por parte do autor: “Vemos (...) a árvore da borracha; as incisões feitas nas mesmas; o leite precioso a cair, gota por gota, nas tigelinhas, ou com fartura, alvo e gomoso, dos córtes em espiral, trabalhados por seringueiro peritos” (PACOTILHA, 1923a).

A relação destes “detalhes” do filme com o desempenho do cinegrafista aparece de maneira bastante clara em alguns textos. Aqui o autor entende que o aprimoramento do seu trabalho advém do estágio de quatro meses que Silvino fez em Paris em 1913.

A pesca do pirarucu e do peixe boi nas águas do Yapuá revela, insofismavelmente, o engenho e a competência de Silvino Santos, cinematographista português, titulado em Joinville, França, pelas usinas do

⁹ A propósito desta ideia, um autor sentencia: “Dividido em varias partes, tal é, entretanto, a variedade dos seus aspetos, que o publico não tem a mínima impressão de fadiga e é com saudade verdadeiramente que desaparecem a seus olhos as télas animadas da Amazonia. É uma das raras fitas em que se perde a noção do tempo”. (A IMPRENSA, 1922)

¹⁰ Temos aqui o uso do plural pois o autor viu partes de *No paiz das Amazonas*, nomeando-a por *films*.

¹¹ Grifo nosso.

Pathé Frères, e mostra o esforço que emprega o amazonense nesse arriscado serviço (PACOTILHA, 1923b).

Lapsos e atenções

No tocante a nossa hipótese comentada no início do artigo, o discurso dos comentaristas amazonenses, ou de estados vizinhos, sobre *No paiz das Amazonas*, apresentam alguns diferenças, sim. Mas não como prevíamos, ou seja, sendo, por suposição, mais atentos a ênfase do filme em abordar de maneira estruturante a situação econômica. Eles acompanharam as ênfases dada e comentadas à natureza, ao nacionalismo, mas promoveram um lapso significativo. Foram os únicos a não comentaram a presença das tão descritas sequências indígenas, mesmo que as duas existentes no filme se localizassem bem longe da capital idealizada.

É interessante notar que só iremos encontrar uma atenção mais aprofundada nos textos no tocante à relação do filme com seu contexto econômico e político em três crônicas escritas no Rio de Janeiro. E dispostas longe das colunas cinematográficas. E sim colunas de assuntos políticos e econômicos.

Considerações finais

Compreendemos que estudar essa circulação inicial é deveras significativo, dentre outros argumentos, por uma razão em particular na trajetória do filme. Pois trata-se de uma parte da trajetória do filme estruturante para a historiografia constituída a partir dos anos 1970, quando o trabalho do cineasta passa a ser estudado. O sucesso e amplitude praticamente nacional do reconhecimento que o filme alcança na década de 1920, em parte, motivou a forma como Silvino Santos é reavaliado e alçado a “pioneiro do cinema na Amazônia” por autores e cineastas atuantes nos anos 1970, 1980 e 1990. Refiro-me a um grupo de intelectuais e artistas amazonenses¹², que, no ralentado contexto nacional de buscas pelas origens do cinema no Brasil

¹² Tais como Cosme Alves Netto, Selda Costa (COSTA, 1996), Narciso Lobo (COSTA, LOBO, 1987), Márcio Souza (SOUZA, 2007, 2010), Flávio Bittencourt, Roberto Kahané, Domingos Demasi e Aurélio Michiles.

(MELO, 2016:229-235), surpreende-se com um cineasta da envergadura de Silvino que produziu prolificamente e viveu a maior parte da sua vida na capital amazonense.

Acreditamos que o movimento de estudar em perspectiva a fortuna crítica de um filme e assim compreender a repercussão que esse obteve - com o apontamento das particularidades, tópicos, lapsos e atenções - nos distancia dos desacertos de tomar de pronto os artigos localizados na imprensa como discurso feito de reflexo perfeito da recepção do filme. O procedimento nos ajuda a matizar e relativizar certas ideias, inferir outras, e buscar contribuir no aprofundamento da compreensão histórica do acontecimento relativo aos filmes.

Referências bibliográficas

A Imprensa, Manaus, 3 set. 1923, p.1.

A Imprensa, Manaus, 16 dez. 1922.

“As maravilhas do Amazonas num film nacional”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1923 p.1.

CARVALHO, D. C. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. 2 vols. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

“Cine Avenida”. Alto Madeira, Porto Velho, 24 jun. 1926.

Correio do povo, (local não identificado), 07 out. 1923.

COSTA, S.. *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: Edua. 1996.

_____ e LOBO, Narciso. *No rastro de Silvino Santos*. Manaus, Governo do Estado, 1987.

COUTINHO, J. J. de F.. “No paiz das Amazonas”. *Gazeta da tarde*, Manaus, 26 out. 1922.

Diário da tarde, Vitória, 23 mar. 1934, p.1.

FARAGE, N. & 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, Companhia das letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

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

GOMES, P.E. S. *Humberto Mauro*, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1974.

MELO, L.. *Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes*. ARS (São Paulo), v. 14, p. 221-245, 2016.

MORETTIN, E.. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA; SCHVARZMAN. (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. RJ: Beco do Azougue, 2011.

“No pais das Amazonas”. *Pacotilha*, São Luis, 29 nov. 1923 [1923a].

“No paiz das Amazonas”. *Pacotilha*, São Luis, 16 jan. 1923 [1923b].

O OPERADOR (pseud. de Mário Behring). “Cinema Paratodos” (coluna). *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano V, n. 252, 13 out. 1923, p. 26.

O OPERADOR (pseud. de Mário Behring). “Cinema Paratodos” (coluna). *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 282, 10 mai. 1924, p. 28 [1924a].

O OPERADOR (pseud. de Mário Behring). “Cinema Paratodos” (coluna). *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 305, 1924, p. 30 [1924b].

SANTOS, S.. *Romance da minha vida*. Manuscrito (Museu Amazônico, Manaus), 1969.

SOUZA, M.. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. Manaus, Valer. 2010.

SOUZA, M.. *Silvino Santos: O cineasta do ciclo da borracha*. Manaus, Edua/Valer, 2007.