



RELICIA

“VAI SILVINO, VAI SER ARTISTA NA VIDA!”: TRABALHO ARTÍSTICO, MIGRAÇÃO E AMAZÔNIA NA OBRA DE SILVINO SANTOS DURANTE O BOOM DA BORRACHA (1900 – 1922)¹

*Felipe Brito de Carvalho*²

RESUMO

As maiores capitais da Amazônia, no auge da expansão da economia gomífera, viviam a chamada *Belle Époque* como utopia civilizatória. Em 1900 chegou ao Pará um imigrante português chamado Silvino Santos que anos mais tarde se tornaria um dos maiores artistas propagandistas do que apresentou como riquezas amazônicas. O objetivo deste artigo é discutir como ele constituiu um capital simbólico artístico em meio a um grupo de personalidades políticas e proprietários de terra, para assim se tornar um artista cuja obra sobre a Amazônia viria a circular pelo mundo em sua época. A pesquisa está baseada sob uma perspectiva da História Social da Cultura. Tomou-se como foco neste texto a construção histórica da figura de Silvino Santos como um dos grandes difusores da Amazônia enquanto representação construída artisticamente.

Palavras-chave: Amazônia; Silvino Santos; Imigração; Arte.

ABSTRACT

The largest Amazonian towns, during the boom of the rubber economy, experienced the so called *Belle Époque* as an utopia of civilization. A Portuguese immigrant named Silvino Santos arrived in Pará in 1900 and became years later one of the best known advertisers of what he portrayed as Amazonian riches. The aim of this article is to discuss the way Santos gathered artistic symbolic capital amongst a set of political characters and land owners, in order to become an artist whose works on Amazonia went global during this time. The research is based on the point of view of a Social History of Culture. The focus applied in this text presents Silvino Santos as one of the greatest promoters of Amazonia as an artistically bound representation.

Keywords: Amazonia; Silvino Santos; Immigration; Art.

¹ Recebido em 26/03/2018.

² Universidade Federal do Pará, felipe.bc13@hotmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.3, p.161-190, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

“CLAQUETE!”: O IMIGRANTE QUE VIROU CINEASTA

Silvino Simões dos Santos e Silva nasceu na pequena vila portuguesa Cernache do Bom Jardim, na Beira Baixa, no centro do país, em 29 de novembro de 1886, filho de Antonio Simões dos Santos Silva e de Virginia Júlia da Conceição Silva (COSTA, 1997, p. 15). Quando ainda pequeno, aos dez anos de idade, na escola secundária, ao ler sobre o Rio Amazonas no livro didático “Selecta Portuguesa”, ficou encantado com a descrição ali apresentada. A descrição atraiu seus olhos para a Amazônia e o fez despertar interesse por “explorar” o lugar (SANTOS, 1969, p.4-7). Já adolescente, convenceu os familiares a permitir-lhe vir para o Brasil na companhia de uma família amiga. Chegou no Pará em 29 de novembro de 1900 e encantou-se com aquilo que via, com base em tudo aquilo que o livro havia lhe dito e que havia imaginado (SANTOS, 1969, p.9).

Em Belém, trabalhou na Livraria e Chapelaria Taveira Barbosa e adquiriu aquela que seria sua companheira por muitos anos, uma câmera fotográfica. Como um viajante, Silvino Santos descobriu na fotografia uma forma de expressão com a qual era possível satisfazer suas vontades de registrar. Na verdade, desde pequeno Silvino Santos já mostrava aptidão para as artes plásticas (SOUZA, 2007, p.72-73). Ainda na capital paraense, conheceu o pintor e fotógrafo português Leonel Rocha, com quem aperfeiçoou-se na fotografia e na pintura. Depois, voltou a Portugal em 1904 e lá passou um ano com a família fotografando e ganhando dinheiro. Regressou a Belém em 1905 e trabalhou na Livraria Moderna, do português Sabino Silva. Em 1910, foi para Manaus, onde se estabeleceu definitivamente, trabalhando na mercearia do seu irmão Carlos. Em seguida, por conta própria, profissionalizou-se como pintor e fotógrafo e nos anos seguintes o cinema entrou em sua vida (SANTOS, 1969, pp. 14-16).

As informações desta pesquisa estão baseadas nas obras de Silvino Santos e tem como referência o manuscrito “Romance da Minha Vida” (1969), por ele



RELICI

163

produzido. O referido material atualmente encontra-se no Museu Amazônico em Manaus, na coleção Silvino Santos, composta por um conjunto diversificado de peças e objetos. O ensaio autobiográfico de Silvino trata-se de um caderno de espiral com 150 páginas escritas a mão, não contendo informações da data de abertura, apenas apontando o término: Manaus, 09 de maio de 1969. Nessas memórias, Silvino oferece informações singulares sobre sua vida e obra.

Segundo a professora e socióloga Selda Vale da Costa, especialista na vida e obra do cineasta português e com diversos trabalhos produzidos sobre ele³, as motivações que o levariam a escrever o manuscrito possivelmente estivessem relacionadas ao fato de Silvino encontrar-se doente e sem muito que fazer em um depósito de móveis e coisas antigas na Rua Izabel nos anos 1960. Ele morreria em maio de 1970, portanto uns seis meses depois de produzir seu relato memorialístico. De acordo com o museólogo Saulo Moreno Rocha, atual responsável no Museu Amazônico, em 1986 a Universidade do Amazonas (UFAM) adquiriu junto à senhora Lilian Schermuly Santos Silva, filha de Silvino Santos, vários objetos que pertenceram ao seu pai, entre eles o manuscrito, ainda não publicado.

Devido à escassez de fontes sobre Silvino durante sua permanência em Belém, tive oportunidade de ir à Manaus, onde Silvino Santos morou boa parte de sua vida até a sua morte em 1970. Durante minha estada em Manaus tive a honra de entrevistar a Prof^a Dr^a Seldada Costa. Também pude visitar o Museu, de Imagem e Som do Amazonas (MISAM) e o Museu Amazônico (UFAM) e obtive acesso a uma variedade de fontes desde filmes como o “No Paiz das Amazonas” (1922) e também outro produzido por Silvino Santos, chamado “No Rastro do Eldorado” (1925). Lá tive acesso a uma cópia do seu manuscrito autobiográfico e também a fotografias reveladas, além de originais em negativo. Algumas das fotos possuem datação, mas

³ Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade. Manaus, 1997; O Cinema na Amazônia e a Amazônia no Cinema. 2006.



RELICI

164

a maioria não apresenta indicação temporal, o que não prejudicou, todavia, o andamento do trabalho. As fotografias, no geral, retratam a fauna e flora amazônica, o extrativismo, os indígenas, Manaus e seus arredores, tudo isso demonstrando tanto a exuberância da floresta e dos rios, assim como também a riqueza econômica que a região até então produzia.

Optei pelo uso dos conceitos de capital simbólico e de habitus desenvolvidos por Pierre Bourdieu para compreender a especificidade da trajetória artística de Silvino Santos, em seus contatos e relações com artistas, elites locais e políticos de sua época. Ele estabeleceu contratos e recebeu patrocínio para filmar e fotografar a Amazônia e também orbitou em torno do poder simbólico de capitalistas, políticos e latifundiários que o ajudaram a consagrar-se como artista importante para a história audiovisual amazônica. Isso explica as viagens de Silvino entre Belém e Manaus para a produção de filmes.

Com o desenvolvimento analítico que Pierre Bourdieu dá para categoria “poder”, temos um novo elemento para o binômio riqueza/pobreza, ao se inserir a lógica simbólica nos meandros das relações sociais, para além da visão unicamente econômica. Os indivíduos, inseridos em redes de relações sociais, podem ter proveito de sua posição ou gerar benefícios para outros membros do grupo, por meio da atribuição de “capital social”. Ao mesmo tempo, diferentes graus de aquisição de capital simbólico tendem a gerar variadas formas de distinção social dentro das sociedades complexas (BOURDIEU, 1989, p.11). Habitus em Bourdieu é um conceito que tem a finalidade de fazer uma conciliação entre duas realidades diferentes que envolvem o indivíduo. É um diálogo da realidade que lhe é exterior e de sua realidade particular, individual. O habitus é concebido sobre o indivíduo como disposições estruturadas (no social) e estruturantes (na mente) em ação na vida social (BOURDIEU, 1983)



RELICI

165

Utilizo também o conceito de representação e realidade em Roger Chartier, para perceber como, para além dos interesses que estavam por trás da produção de seus filmes, Silvino conseguiu representar a Amazônia a seu modo, documentando a atividade econômica como era o objetivo de seus contratantes, mas, também imprimindo sua visão. Assim encontramos em sua obra referências baseadas no livro “Selecta Portuguesa” e visões estereotipadas dos rios, da exuberância da floresta e dos povos naturais da região. O conceito de representação em Chartier se apresenta como uma alternativa para investigar como as práticas sociais são construídas e como as visões de mundo são fabricadas, de modo a perceber as representações como construções que determinados grupos fazem sobre suas ações no âmbito social. As representações feitas do mundo social são sempre determinadas a partir dos interesses dos grupos que as criam. Desse modo, a história cultural teria como meta identificar o modo como uma realidade social é representada em seus diferentes tempos e espaços (CHARTIER, 2002, pp.26-27).

Nesse sentido, a proposta levanta as seguintes questões: quais as possibilidades oferecidas pelo contexto de economia da borracha na Amazônia nos anos de 1900 a 1910 que permitiram a Silvino Santos, um imigrante, ter acesso a conviver entre círculos de elite e constituir um capital simbólico no meio artístico? Em que medida o seu habitus integrado a uma condição social de estrangeiro, inserido na região, abriu caminho para sua empreitada como propagandista da Amazônia?

A BELLE ÉPOQUE AMAZÔNICA E SEU CONTEXTO DE RIQUEZA, MODERNIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÕES URBANÍSTICAS

A expansão econômica do capital estrangeiro na Amazônia, fruto da economia da borracha (PRADO, 2006, p. 308), que se tornaria o principal produto de exportação da região nos fins do século XIX, mudaria a sua balança social, política e



RELICI

166

comercial local. A projeção no mercado internacional da economia gomífera, que chegaria a atingir 40% das vendas externas do Brasil em 1910, atraiu os interesses internacionais para as cidades de Belém e Manaus, que se tornariam como as principais vias de acesso e de comercialização para o círculo produtivo do interior. As reformas citadinas integrariam a região ao contexto de “modernidade” e “civilização” nos quais as grandes capitais européias se subscreviam. Seu exemplo seria a Paris do *Baron* Haussmann, com seus grandes bulevares, monumentos republicanos e extensas avenidas. (CLARK, 2004, p. 59).

A economia da borracha se caracterizou, nas duas pontas, pelo seringalista, o membro da elite que controlava as propriedades de extração de látex, e o seringueiro, o funcionário responsável pela execução do trabalho. Ambos estavam interconectados na divisão do trabalho e na relação entre patrão-empregado na extração gomífera. Os primeiros eram financiados pelas casas aviadoras, exportadoras do látex, que se viam como elementos intermediários entre as capitais e os seringais. Por isso, a figura do seringalista emergia como o principal membro da elite amazônica, estabelecida sobre o trabalho de moradores locais e de imigrantes nordestinos, que serviam como mão-de-obra extrativista aplicada com pouco planejamento e voltada para o trabalho manual. Essa mão-de-obra sobrevivia sob condições paupérrimas, com a miséria e a exploração do trabalho das classes subalternas (PRADO, 2006, p. 318).

Nas cidades, a situação era diferente. Os ideais de progresso e civilização pleiteadas pelas elites dirigentes e intelectuais de Belém e de Manaus, neste período, podem ser resumidos, à semelhança da ascensão do mundo burguês na Europa, na utopia da *Belle Époque*. A materialização desse ideal se fez nesse contexto de expansão econômica, com as transformações físicas pelas quais passariam as capitais. Um espaço urbano que impressionasse europeus e viajantes brasileiros era essencial para sustentar simbolicamente o esplendor econômico que



RELICI

se gerava no interior dos estados do Extremo Norte (DAOU, 2000, pp. 21-22).

Em Belém, a administração do intendente Antônio José de Lemos foi marcada por uma profunda reforma urbana com a construção de diversos palácios, palacetes, teatros, grandes praças com lagos e chafarizes, modernização dos transportes, infra-estrutura sanitária, alargamento e calçamento de vias, etc. A cidade urbanizada requeria um controle dos hábitos da população e, para isso, foi instituída uma política de vigilância, por meio de códigos de posturas, que impunham às camadas populares proibições que atingiam os costumes tradicionais (COSTA, 2016, pp. 76-77). Manaus também não ficou isenta a esse processo de modernização. Sob a égide de Eduardo Gonçalves Ribeiro, a cidade também passou a vivenciar a ampliação e a remodelação de seu espaço com o aterramento de igarapés, a demolição dos cortiços e a desapropriação de casebres. Estes normalmente eram ocupados por trabalhadores urbanos e tantas outras ações disciplinares foram tomadas em torno da higiene e do embelezamento da cidade (DIAS, 1999, p.38).

A reforma das cidades se via espelhada numa profunda transformação social do ambiente urbano, com o aparelhamento de uma elite que cultuava as belas artes da Europa, frequentadora de galerias de arte, saraus, teatros e outros eventos culturais. As teses higienistas ganharam força com a ação política de limpeza das cidades. Foram construídos novos edifícios que materializavam o discurso *Belle Époque* de modernidade, à moda francesa (WEINSTEIN, 1993, p. 220). Neste mesmo contexto, a mão-de-obra predominantemente urbana também passou por mudanças, não obstante as prévias relações de trabalho na área. As grandes ondas migratórias mudariam a face da esparsamente povoada região, que agora receberia nordestinos, na maioria, mas também portugueses, espanhóis, franceses e italianos, em busca de oportunidades no novo contexto de trabalho, apesar do isolamento vivido na nova terra e a distância de suas pátrias (PINHEIRO, 2014, p. 806).



RELICI

“A TERRA DO SONHO É DISTANTE E SEU NOME É BRASIL” – A IMIGRAÇÃO PORTUGUESA DURANTE A ERA DA BORRACHA

Com o novo cenário do final do século XIX e início do século XX, a Região Amazônica vivenciou um período de grande desenvolvimento econômico, em razão da produção e exportação do látex. A liquidez econômica alcançada com a exportação desse produto acarretou transformações culturais, arquitetônicas e urbanísticas impressas no cotidiano e no cenário das principais cidades amazônicas, entre elas, Belém e Manaus, de cujos portos grande parte da borracha era exportada. Todas essas mudanças contribuíram para a entrada na região de estrangeiros, dentre esses últimos destacavam-se os portugueses (CANCELA, 2009, p.150).

Foi nesse contexto histórico que ocorreu a chegada de Silvino Santos no Pará. A partir deste ponto do texto, todas as informações apresentadas foram retiradas de seu manuscrito “Romance da Minha Vida” (1969). O então jovem português Silvino Simões Santos Silva contava com seus 14 anos, quando em 29 de novembro de 1900 aportou no Pará. Tomado pelo desejo de conhecer o “Rio Amazonas, o maior rio do mundo”, Silvino convenceu seus pais e o seu tio Antônio Costa, com quem morava na cidade do Porto, que consentissem com sua vinda para o Brasil. Assim, ele viria na companhia do senhor Antônio Cerdeira e família, amigos de seus familiares.

Chegando ao Brasil a bordo do navio alemão “Amazonas”, Silvino teria se encantado com a grandeza do Rio Amazonas. Nesse momento, realizou-se o sonho da “Selecta Portuguesa”, livro didático no qual leu sobre a Amazônia quando tinha 10 anos na escola secundária. Ao chegar em Belém, Silvino Santos se estabeleceu na casa do senhor Antônio Cerdeira que residia na Rua Conselheiro João Alfredo, esquina com a 7 de Setembro. Na semana seguinte, foi empregado na livraria e



RELICI

169

chapelaria do português Joaquim Taveira Barbosa, que ficava defronte da casa onde estava hospedado. Trabalhou ali por 3 anos. Silvino Santos, depois de um ano com a família em Portugal, retornou a Belém, trabalhou na livraria de outro português, Sabino Silva, até que, em 1910, passou a residir em Manaus.

Neste ponto, é necessário analisar os caminhos da migração e a dinâmica das redes socioeconômicas compostas por esses imigrantes na Amazônia (mais especificamente para a cidade de Belém), tendo como referência o manuscrito autobiográfico de Silvino Santos. Analisando a imigração para o Brasil neste período, o Estado do Pará destacava-se como um dos primeiros destinos dos imigrantes portugueses (SERRÃO, 1974, pp.163-171). Vale notar que, nessa época, ocorria para o estado uma imigração eminentemente masculina e jovem que permanecia na área urbana de Belém (CANCELA; BARROSO, 2010, p.33).

Nesse contexto, vários outros jovens portugueses como Silvino Santos chegaram em grande número, aumentando a oferta de mão-de-obra, o que transformaria a busca por trabalho entre os populares mais competitiva (CHALHOUB, 2001, p.45). O papel exercido pelas redes familiares ou de vizinhança foi fundamental na introdução e na alocação desses imigrantes. Muitos vinham aos cuidados de alguém da família ou recomendados a antigos vizinhos ou amigos (FONTES, 2016, p. 82). Ao chegarem a Belém, os portugueses exerciam diversas atividades, concentradas principalmente nos setores secundários e terciários da economia: carpinteiros, advogados, artistas, médicos, estivadores, entre outros. Cabe destacar o papel dos portugueses no setor comercial, seja na posição de comerciantes ou somente como empregados. Um elemento comum nas relações de trabalho que se estabeleciam entre os imigrantes portugueses era a de paternalismo. Não era incomum, inclusive, que esses imigrantes trabalhassem preferencialmente em estabelecimentos de outros portugueses (CANCELA, 2010, pp.37-38) como foi o caso de Silvino Santos.



RELICI

170

Nesse âmbito do trabalho, atividades que anteriormente eram exercidas por escravos ou ex-escravos passavam a ser feitas pelos imigrantes europeus. A vinda dos estrangeiros atraídos pela economia da borracha e pela intensa propaganda feita do Brasil no exterior causou uma verdadeira disputa por emprego na capital paraense (SARGES; LACERDA, 2013, p.219). Na análise das tensões e conflitos étnicos decorrentes deste fato, há de se destacar a solidariedade entre os “compatriotas” em situações de concorrência no ambiente de trabalho. Um patrão ou proprietário português preferia dar emprego ou moradia a outro português, mesmo que este fosse menos preparado que um brasileiro (CHALHOUB, 2001, pp. 92-95).

Os portugueses também foram pioneiros no comércio de aviamento e exportação. As firmas portuguesas estabelecidas em Belém e Manaus transformaram essas cidades em centros comerciais, com a logística de suprimento baseada no crédito pessoal entre seringalistas e seringueiros. Comerciantes lusos subiam os rios entregando suas mercadorias como gêneros alimentícios, utensílios domésticos, dentre outros, e na descida colhiam os produtos extrativos destinados a exportação, principalmente a borracha (BENCHIMOL, 2009, p.81). É a partir também da trajetória desses migrantes portugueses diretamente associados ao comércio da borracha, e de tantos outros não necessariamente a ele ligado, (mas que também vieram para a Amazônia e influenciaram a vida e obra do cineasta) que se encaminha a análise da obra de Santos.

A ARTE DO RETRATO – A PINTURA E A FOTOGRAFIA DE SILVINO SANTOS EM BELÉM

A cidade de Belém, no começo do século XX, vivenciava um processo de efervescência no seu meio artístico. Deve-se isso ao momento de crescimento da economia da borracha. A chegada de artistas nacionais e internacionais a Belém torna-se um momento importante para difundir-se o ideal uma Amazônia “civilizada”,



RELICI

171

uma representação planejada pelas autoridades locais para apresentar o “progresso” da sociedade paraense (CHAVES, 2016, p.118). Nesse breve contexto, será apresentada a figura de Silvino Santos como aprendiz na arte da fotografia e da pintura.

Deste ponto em diante, todas as informações relatadas foram também retiradas do manuscrito de Silvino Santos. Em 1903, Silvino adoeceu de impaludismo⁴ e para recuperar-se viajou por quatro meses pelo interior do Pará, visitando os clientes do seu primo Bernardino. Pediu licença a seu patrão Joaquim Taveira e fez viagem até o Rio Arapapucu, próximo da cidade de Breves, onde morava o cearense Coronel Miranda, freguês de seu primo. Foi nessa época que Silvino aprendeu a fotografar com uma máquina 13 x 18.

O Coronel Miranda viajava por todos os paranás do Baixo Amazonas, comprando borracha em troca de mercadorias e Silvino Santos, durante as viagens, aproveitava para fazer fotografias. Viajando por diversos rios em um regatão³, eles percorreram diversos estreitos, como os de Breves, Antônio Lemos e outros. Estiveram também no Rio Xingu e nos seringais do Coronel José Julio Andrade, cunhado de seu primo Floriano Bernardo de Brito. Em seguida, Silvino Santos seguiu viagem na companhia de amigos ao Alto Guamá, até as cachoeiras de São Miguel. Chegando lá, teve seu primeiro contato com os povos indígenas. Afirmou não serem muito numerosos e que também não sabia de que tribo faziam parte. Silvino registrou o momento, fazendo fotografias com as duas chapas que lhe restavam.

O jovem fotógrafo curou-se do impaludismo e regressou a cidade de Belém, após sua aventura amazônica para trabalhar na livraria de Taveira Barbosa. Já se

⁴ A malária também conhecida como paludismo ou impaludismo do francês, cuja origem vem de *pallus* que significa água estagnada (REY, 2001).

³ Embarcação comercial típica da Amazônia que no período da expansão da economia gomífera transportava e vendia mercadorias para pequenos produtores e comerciantes do interior em troca de produtos regionais, agrícolas e extrativistas (MCGRATH, 1999).



RELICI

172

fazia oito meses depois da viagem, quando surgiu em sua vida o pintor e fotógrafo português Leonel Rocha, amigo de seu patrão Joaquim Taveira, que convidou Silvino para trabalhar como seu assistente, pois segundo ele o rapaz tinha jeito para a fotografia. Eles, Leonel e Silvino, seguiram até Iquitos, no Peru, na qual Leonel Rocha abriu um estúdio, onde técnicas artísticas e fotográficas mais complexas foram apreendidas por Silvino Santos. Os portugueses permaneceram em Iquitos por dois meses e depois voltaram ao Pará.

Em 1904, Silvino Santos viajou para Portugal e lá passou um ano com a família. Nessa época, o país ainda tinha como forma de governo a monarquia constitucional. No período em que lá esteve, Silvino aproveitou para fazer fotografias e ganhar algum dinheiro. Regressou ao Pará em 1905 e foi trabalhar na livraria do português Sabino Silva. Em sua memória sobre o tempo em que morava em Belém, Silvino relata a vida social na cidade, as muitas vezes que assistiu ao Círio de Nazaré, o processo de anexação do Acre ao Brasil, etc. Em 1910, Silvino foi para Manaus trabalhar na mercearia do irmão Carlos e lá se estabeleceu definitivamente, profissionalizando-se como fotógrafo e pintor.

O intendente municipal na época em que Silvino estava na capital paraense era Antônio Lemos (1897-1911) e o Governador do Estado, Augusto Montenegro (1901-1909). Durante a administração de ambas autoridades, as belas artes receberam uma atenção especial, com investimentos voltados para a formação de artistas locais, bem como incentivo para a vinda de artistas de outras localidades brasileiras e estrangeiras. Assim o estado, por meio de suas gestões, assumia o papel de mecenas das artes (COELHO, 2014, p.21).

Durantes os anos iniciais do século XX, o cotidiano da cidade de Belém foi transformado com exposições e diversos eventos relacionados a variadas formas artísticas. A capital paraense, nessa época, ainda não contava com uma galeria própria para o comércio de arte. As exposições artísticas ocorriam nos lugares onde



RELICI

173

era possível divulgar os objetos artísticos, como os ateliês de quem os produziam. As obras artísticas transitavam nessas exposições e relações não só comerciais eram travadas nesses espaços. Na falta de lugares especializados para a arte, as casas comerciais se tornaram espaços importantes para sua divulgação (BACELAR, 2013).

O ensino da pintura ganhou ânimo em Belém nos anos finais do século XIX a partir da leva de mestres estrangeiros estabelecidos na cidade, que foram ganhando território na educação artística. Além de Leonel Rocha, mentor de Silvino Santos, outros estrangeiros ganharam destaque no campo das artes locais como o italiano Domenico de Angelis (1852-1900), o russo Davi Widhopff (1867-1933), entre outros (BACELAR, 2013, p.19). A riqueza propiciada pela borracha motivaria a vinda de mais artistas para a capital paraense, assumindo assim uma importância central o ensino e consumo das artes em uma Belém que, na visão das autoridades públicas, se “civilizava” (DORIA, 2011, p.124).

Nos finais do século XIX, os apreciadores da arte e da intelectualidade paraense observavam na pintura, especificamente no retrato, um tipo de história visual expoente do progresso (FIGUEIREDO, 2013, p.549). Os retratos foram importantes não somente na representação da singularidade nacional brasileira, como também pelo motivo de que sua ação movimentou o mercado de artes na cidade. Os retratos de autoridades públicas, por exemplo, pintados e encomendados em diversos mandatos, eram considerados importantes tanto para a autoridade ali representada, que “entraria para a História”, quanto para o artista, por trazer visibilidade para seu trabalho (FERNANDES, 2009, pp.39-41).

É importante observar o quanto a cidade de Belém se destacou também na produção fotográfica. Além de Leonel Rocha, havia um número significativo de fotógrafos estrangeiros na capital paraense como os portugueses Felipe Augusto Fidanza (1847-1903) e Julio Augusto Siza (1880-1917), o suíço Max Burkhardt



RELICI

174

(1876–1957) e o alemão George Huebner (1862-1935) (CERQUEIRA, 2006, p. 55). Esses fotógrafos inicialmente voltavam-se à produção de retratos, com uma maior comercialização devido ao custo mais acessível, diferentemente da pintura. Posteriormente, com a introdução de novas técnicas, os fotógrafos estenderam seus trabalhos para outros gêneros como os registros de vistas urbanas (CERQUEIRA, 2006, p.54). Assim, entre retratos e paisagens, a atividade fotográfica foi se definindo na Amazônia.

As fotografias foram também materiais usados por administradores públicos para mostrar a cidade como um espaço moderno e urbanizado. Com isso, pretendia-se atrair capitais e imigrantes europeus para a Amazônia. Álbuns fotográficos foram confeccionados e utilizados pelas autoridades locais como instrumentos de divulgação e propaganda no exterior. Tais publicações procuravam mostrar os feitos da gestão pública, registrando as melhorias urbanísticas de praças, de avenidas e de tudo que demonstrasse uma cidade polida e ordenada (CERQUEIRA, 2006, p.88). Juntamente com a pintura e a fotografia, o tema Amazônia seria também abordado por outro meio na arte como forma de divulgação da região: o cinema!

“BREVE EM UM CINEMA PERTO DE VOCÊ ”- A CHEGADA DO CINEMA NAS CIDADES DE BELÉM E MANAUS

A chegada do cinema na Amazônia está diretamente associada ao fausto econômico vivido pela região, no contexto da economia da borracha. Porém, a recepção do cinematógrafo não causou muito impacto nas principais capitais amazônicas. Em Belém, a primeira exibição aconteceu no dia 29 de dezembro de 1896 no Theatro da Paz. O aparelho utilizado era o *Vitascope* de Thomas Alva Edison. Porém as deficiências técnicas ocorridas durante projeção não agradaram ao prestigioso público que havia comparecido aquela sessão (VERIANO, 1999, p.13). Na cidade de Manaus a situação não foi diferente. A elite manauara, ainda



RELICI

175

fascinada com as apresentações de grupos de ópera e balé clássico vindos da Europa, tampouco atraiu-se pelo invento dos irmãos *Lumière* exibido no Theatro Amazonas em 11 de abril de 1897 (COSTA, 1996, p.7).

Neste início, as exhibições predominavam em lugares que não eram destinados à projeção de filmes, como teatros, hotéis, confeitarias, circos, arraiais e praças públicas. O cinema, na época, não era considerado algo lucrativo, para o qual fosse possível se pensar a construção de um espaço exclusivo para projeção de filmes. Nesse primeiro momento, o novo invento chegava à Amazônia através dos empresários cinematográficos ambulantes, viajantes do Brasil e do exterior, trazendo produções francesas, italianas, americanas, etc. Dentro desse cenário, as produções cinematográficas eram exibidas em lugares muitas vezes requintados, com preços altíssimos, em diversos casos apresentando falhas técnicas. Com isso, o grande público tinha à disposição outras formas de lazer mais baratas (COSTA, 2006).

No decorrer da primeira década do século XX, o cinema começou a tornar-se uma atividade lucrativa. O número de espectadores aumentava e as cidades precisavam de uma sala de exibição definida. Em Belém, o espanhol Joaquim Llopis foi considerado o primeiro empresário a montar um espaço destinado a abrigar um cinema definitivamente. Com o auxílio do cineasta catalão Ramon de Baños e de seu sócio italiano Callichio, Joaquim Llopis inaugurou, em 16 de março de 1912, o Salão Rio Branco. Em um mês de funcionamento, ele fora considerado o cinema mais requintado da cidade, quando naquele mesmo ano inaugurava-se o Cine Olympia (PETIT, 2010, p.8). Em Manaus, o primeiro cinema foi inaugurado em 23 de maio de 1907, o Casino-Theatro Julieta. Algum tempo depois, surgiram o Cinema Avenida (1909), o Cinema Polytheama (1912), entre outros (COSTA, 1996, p.59).

Em termos de experiência cinematográfica, nas primeiras décadas do século XX, as produções locais tiveram estrangeiros como primeiros operadores de câmera,



RELICI

176

trabalhadores dos laboratórios dos *Lumière* e de outras empresas como a *PathéFilms*, *Gaumont*, etc. Estes mesmos operadores, ao mesmo tempo em que documentavam cenas da floresta e o dia-a-dia da região amazônica, foram incentivando a abertura de salas de projeção cinematográficas em outras cidades do norte brasileiro. Havia também filmagens por parte de expedições e comissões científicas, sendo pioneiro nesse gênero o major Luís Thomaz Reis, conhecido por seu trabalho como cinegrafista da missão de Cândido Rondon. Contemporâneo deste, mas com uma temática voltada para os interesses econômicos e políticos, havia o cineasta catalão Ramon de Baños, interessado em filmar os principais fatos políticos ocorridos no Pará com a sua produtora Pará Films (COSTA, 2006).

Nos primeiros momentos do século XX, a Amazônia se tornou um tema recorrente dentro dos documentários. É justamente nesse contexto que Silvino Santos chegou a Manaus após uma temporada de aprendizado em Belém. Na capital do Amazonas, se tornou um dos pioneiros ao documentar a floresta amazônica em seus filmes.

SILVINO SANTOS, O “CINEGRAFISTA DA FLORESTA”- CHEGADA A MANAUS, FORMAÇÃO E ATUAÇÃO COMO CINEASTA

Nas primeiras décadas do século XX, as mudanças sociais e econômicas que se faziam na sociedade amazônica foram influenciadas pela queda do preço da borracha no mercado internacional. A causa principal desse decréscimo foi o início da produção da borracha em grandes quantidades no continente asiático. A crise teve diversas consequências, como a queda na produção total da região, “quebra” das casas aviadoras, declínio das bolsas de valores locais, etc. Era o fim da almejada *Belle Époque* na Amazônia (DAOU, 2000, pp. 64-65). No Amazonas, empresários e políticos locais elaboraram diversos projetos como formas de defesa e valorização do “ouro branco”. Nessa tentativa de atrair novamente o olhar do



RELICI

capital nacional e internacional, o cinema foi usado como uma ferramenta de divulgação, especialmente o documentário, gênero que ficou mais adequado aos interesses econômicos estatais naquela época (COSTA, 1996, p.116-117).

Em 1910, Silvino Santos chegou a Manaus e o cinema apareceu em sua vida como uma espécie de encomenda. Vejamos o que sobre isso nos reporta o manuscrito autobiográfico de nosso protagonista. Ao chegar na capital amazonense, Silvino empregou-se na loja do irmão Carlos, na Rua da Instalação, onde trabalhou por dois anos. Em 1912, já com 26 anos, deixou a mercearia do irmão e começou a trabalhar por conta própria, montando um estúdio de pintura e fotografia na Rua Henrique Martins. O *Jornal do Commercio*, em 12 de março de 1912, aponta uma referência sobre isso, ao dizer que o “talentoso artista luso” prestou sua homenagem ao desembargador Raposo da Camara, lhe presenteando com um quadro que fora elogiado por quem havia visto.

Em um dia trabalhando em seu estúdio, Silvino foi procurado pelo cônsul peruano Carlos Rey de Castro que o encomendou a pintura do escudo da bandeira do Peru. Satisfeito com o seu trabalho, o cônsul convidou Silvino para fotografar os seringais no Rio Putumayo, em uma região disputada por Peru e Colômbia. Esses seringais eram propriedade da empresa *Peruvian Amazon Company*, da qual um dos principais acionistas era o peruano Julio Cesar Araña. O objetivo principal do contrato era fotografar os índios que trabalhavam nas terras desse seringalista, acusado em Londres pelo assassinato de indígenas em suas propriedades as margens do rio Putumayo. Silvino não imaginava que esse trabalho iria mudar sua vida.

É preciso fazer uma pausa na leitura das informações acerca do manuscrito de Silvino Santos para analisar alguns eventos ocorridos naquele contexto a partir de outras fontes. O autor das denúncias contra Julio Cesar Araña foi o jovem engenheiro americano Walter Ernest Hardenburg (1886-1942), testemunha ocular e



RELICI

178

também vítima de maus tratos nas terras de Araña. As acusações contra a *Peruvian Amazon Company* tiveram repercussão no Brasil e no mundo. A partir disso, o cônsul britânico no Brasil Roger Casement (1884-1916) viajou para a região do *Putumayo* com a missão de investigar as atrocidades contra os indígenas e confirmou as denúncias feitas, conseguindo incriminar Julio Cesar Aranã e seus capangas (COSTA, 1996, p. 157).

Em seu manuscrito, Silvino Santos afirma não ter visto nada que correspondesse a essas denúncias. A viagem ao Putumayo havia durado três meses e Silvino tirou diversas fotografias. Chegando a Iquitos, local onde se localizavam os escritórios da *Peruvian*, Silvino instalou um laboratório e revelou as fotos que seriam enviadas à Inglaterra e ao presidente peruano Augusto Bernadino Leguia (1863-1932). O interesse de Julio Cesar Araña era produzir um material que mostrasse sua versão sobre os fatos e assim comprovar sua defesa. Quando o trabalho foi concluído, no entanto, Araña reconheceu que o cinema e as imagens em movimento causariam um maior impacto contra as denúncias feitas (MENDONÇA, 2015, p.1).

O manuscrito de Silvino afirma que a *Peruvian Amazon Company* enviou para um estágio em Paris, com o objetivo de aprender a fazer filmes voltados para mostrar a vida dos índios. Assim, seus filmes seriam entregues à Corte dos Comuns na Inglaterra e ao presidente Leguia, no Peru. Silvino, ao chegar em Paris em 1913, estagiou na usina da *Pathé-Frères* e no laboratório dos irmãos Lumière, localizados em *Joinville-le-Pont*, subúrbio de Paris.

Nos estúdios da *Pathé-Frères*, Silvino Santos foi apresentado aos diretores, os quais recomendaram que ele estudasse cinema. Silvino aprenderia, nas palavras deles, a filmar a “Amazônia desconhecida” com seus índios e costumes. Silvino relata também que os diretores se entusiasmaram com as fotografias dos índios, tanto que ficaram com várias cópias. Depois de muitas aulas, os ministrantes



RELICI

179

declararam que Silvino já estava preparado para trabalhar com cinema. Julio Cesar Araña comprou uma máquina *Pathé* e dois mil metros de filme negativo. No laboratório dos irmãos Lumière, os químicos tiveram uma explicação sobre o clima no Amazonas e produziram uma combinação que aplicada à emulsão da fita, propiciaria a resistência ao calor e a umidade da região.

Foram adquiridas mais duas máquinas junto com alguns filmes e depois de três meses Silvino voltou à América do Sul para filmar os índios no Peru. Em sua viagem, conheceu a afilhada de Araña, a senhorita Anita Schermuly. Casaram-se em 1913 na cidade de Iquitos e foram passar a lua de mel no *Putumayo*, onde Silvino começaria as filmagens. O novo cineasta filmou durante dois meses os índios e seus costumes. Em Iquitos, preparou os negativos que seriam enviados ao Presidente Leguia e para os EUA, de onde se tirariam cópias dos filmes a serem exibidas nos cinemas e enviadas para o relatório do governo. Em 1914, eclodiu a Primeira Guerra Mundial. Júlio Cesar Araña, ansioso para limpar sua imagem, foi surpreendido com a notícia de que o material havia se perdido com o afundamento do navio que o transportava, bombardeado pelos alemães.

Silvino Santos voltou a Manaus e morou com a esposa por dois anos em uma das residências de Araña, que havia voltado para Lima. No mesmo ano, nasceria seu primeiro filho, Guilherme. O comércio da borracha havia entrado em crise e Julio Cesar Araña foi a Londres para a liquidação da *Peruvian Amazon Cia*. Em 1916, nasceu sua filha Lilia em Portugal, para onde Silvino havia mandado a esposa e filho, pois a vida na capital amazonense estava difícil. Com sua máquina *Pathé*, Silvino começou a filmar e a fotografar por conta própria. Seu trabalho tornou-se famoso tanto na fotografia como no cinema. Prova disso é que o Jornal do Commercio (AM), em 19 de julho de 1916, anunciou no Polytheama a exibição do filme “Índios Witotos no Rio Putumayo”. Presumivelmente, seriam sobras do material gravado em 1913.



RELICI

180

Em 1917, a economia da borracha entrou em crise mais profunda e propagandear a região amazônica através do cinema tornou-se uma alternativa para atrair os capitais estrangeiros. Nesse contexto, Silvino realizou um filme sobre o “Horto Florestal” por encomenda do governo do Amazonas, tendo sua exibição no Polytheama comentada pelo jornal A Capital (AM) no dia 22 de janeiro de 1918. O Governador do Amazonas, Pedro de Alcântara Bacellar, em uma aliança com o capital privado, criou a produtora “Amazônia Cine Film”, para a qual Silvino gravou mais de doze documentários, registrando o cotidiano da cidade, eventos políticos, esportivos, etc. Nessa produtora, Silvino Santos fez o seu segundo longa-metragem: “Amazonas, o maior rio do mundo” (1918).

A produção do filme teve duração de três anos, tendo Silvino percorrido Belém, Marajó, Manaus e também territórios peruanos. A película tinha como objetivo mostrar as particularidades da flora e da fauna da região, a vida social, a população indígena, mas também apresentar produtos para exportação. O material acabou sendo vendido pelo senhor Propércio Saraiva, genro de um dos acionistas da produtora, que havia se responsabilizado por levar os negativos do filme e fazer as cópias em Londres. Devido a esse acontecimento, a Amazônia Cine-Film foi à falência.

Com a quebra da produtora, os empresários cederam a Silvino as máquinas, mas ele teria que sair da casa alugada pela empresa, na qual residia e tinha seu laboratório. Mais uma vez Silvino viu-se com equipamentos, sem dinheiro e com uma família para sustentar. Julio Cesar Araña, seu antigo benfeitor, foi eleito senador em Lima e depois Silvino nunca mais teve notícias dele. Procurou então o comendador português Joaquim Gonçalves Araújo, com a proposta de filmar suas propriedades para o Centenário da Independência no Rio de Janeiro (1922), onde os maiores comerciantes do país se encontrariam. Por coincidência, o filho do empresário, Agesilau, era um apreciador do cinema e da fotografia, o que acabou



RELICI

181

garantindo um contrato para o cineasta. Enquanto Silvino Santos tinha o conhecimento sobre cinema e os instrumentos necessários, J.G Araújo (como também era conhecido) tinha uma grande encomenda a ser exibida. Nascia ali “No Paiz das Amazonas”, longa-metragem de grande repercussão nacional e internacional.

A firma J.G Araújo abriu um estúdio para revelações e cópias dos filmes e criou a loja “Manaus-Arte”, especializada na venda de equipamentos filmográficos e fotográficos. Com a firma, Silvino realizou além de sua principal obra No Paiz das Amazonas, outros filmes. Foram eles: “No Rastro do Eldorado” (1925), “Terra Encantada” (1923), “Miss Portugal” (1927) e mais uma dezena de filmes documentando a vida na Amazônia e a família Araújo. Em 1934, depois de três anos em Portugal, acompanhando a família do comendador, Silvino voltou a Manaus. Teve então a notícia de que o amigo comendador desativaria a produção de filmes, deslocando Silvino para outras atividades na empresa “Brasil Hevea”, também ligada à família Araújo, para a qual trabalhou até o fim de sua vida (14.05.1970).

A partir de todas as informações expostas, percebe-se que a associação de Silvino Santos aos interesses político-econômicos marcou sensivelmente a vida daquele imigrante português e o cinema amazonense. A produção cinematográfica de Silvino, como foi visto, é fundamentalmente de cunho documental, realizando imagens que tinham como objetivo divulgar a região a um público com alto potencial de consumo e desconhecedor das peculiaridades naturais da Amazônia. Mesmo produzindo filmes sob encomenda, as obras de Silvino apresentavam uma visão singular sobre a natureza, os habitantes e seu modo de vida. Silvino Santos não se fixava como o cineasta Ramón de Baños em apenas mostrar um simples trabalho de propaganda ou de registro (SORANZ, 2007, p.3).

Anos após chegar como um jovem imigrante português para trabalhar em estabelecimentos comerciais, Silvino acabou por se tornar um importante cineasta



RELICI

182

documentarista da região amazônica, reconhecido por seu trabalho no Brasil e no mundo. Sua carreira foi decisivamente construída a partir da captação de poder simbólico oriunda da ligação com membros das elites econômicas e políticas regionais e estrangeiras, que orbitavam em torno da economia da borracha. Para Bourdieu, o poder simbólico é uma espécie de poder invisível, que precisa da cumplicidade das pessoas que estão sob o seu domínio para continuar existindo (BOURDIEU, 1989, pp.7- 8).

Habitus, outro conceito de Pierre Bourdieu, pode novamente nos ajudar a compreender a carreira de Silvino. Existem dois objetos: ele e seus conhecimentos fotográficos e cinematográficos a serviço de sujeitos poderosos que encomendaram seus filmes. Essa classe detentora do poder buscava no trabalho de Silvino uma representação da Amazônia que seria real para os seus interesses. Santos buscava no cinema a ferramenta para demonstrar sua erudição artística e seu domínio técnico, filmando um lugar que fora seu sonho de criança conhecer e que transformou toda a sua vida.

Entendo que o poder simbólico de Silvino estava em sua condição de imigrante português, tanto para as oportunidades de trabalho (uma vez que no período se dava preferência ao biótipo europeu) quanto para os contatos que manteve com a classe artística com quem muito aprendeu. Essa não é uma generalização e nem uma regra para todos os imigrantes portugueses que chegavam à Amazônia em busca de oportunidade, mas é a especificidade de Silvino. Quando ingressou como fotógrafo de políticos e empresários da economia da borracha, ele não era dotado de um alto capital econômico, mas no decorrer de sua trajetória de imigrante para um artista importante, sua área de influencia cresceu sem precisar necessariamente de um poder econômico.

O habitus é a ideia de que, embora a estrutura social modele o indivíduo de alguma forma, em sua personalidade e em outros aspectos da vida social, este



RELICI

183

mesmo individuo também modela as estruturas, através de sua ação enquanto sujeito histórico e social (BOURDIEU, 2007, pp. 190-191). O olhar de Silvino em suas produções é documental enquanto gênero cinematográfico, mas também é construção subjetiva. Em outras palavras, sua obra não apenas mostra a natureza e as riquezas de uma região com potencial econômico, mas também ressalta a imensidão de um lugar inspirador para os olhos de quem filma. A escolha das imagens, os focos, a fotografia, são aspectos que falam mais sobre o cineasta do que sobre quem contratou o eventual filme. Silvino não deixou de ter sua autonomia, essa é a manifestação de seu habitus apresentado em seus filmes, como veremos adiante.

LUZ, CÂMERA, AMAZÔNIA – A REPRESENTAÇÃO DA REGIÃO AMAZÔNICA NA OBRA DE SILVINO SANTOS

Em 1921, Silvino Santos deu início à produção do seu segundo longa-metragem “No Paiz das Amazonas”. Em seu manuscrito, Silvino nos conta que as filmagens tiveram duração de três anos tendo por início as fazendas de Joaquim Gonçalves Araújo no Território Federal do Rio Branco, atual Estado de Roraima. Silvino havia sido recomendado ao administrador das fazendas de J. G. Araújo, o senhor Adolfo Brasil. O realizador filmou diversas fazendas cortadas pelo Rio Branco e seus afluentes, dando conta da imensidão das terras e de suas possibilidades na atividade da pecuária.

Seguindo viagem para Manacapuru, Silvino, junto com um grupo de pescadores, chegou ao Lago Piracuara e, por quinze dias, filmou o mundo do extrativismo: a pesca do pirarucu, do peixe-boi e do tambaqui. Voltou a Manaus e prosseguiu viagem chegando ao seringal “Três Casas” no Rio Madeira, propriedade do senhor Manoel Lobo. Lá filmou todo o trabalho da borracha, a vida do seringueiro na floresta, a colheita e o preparo do fumo pela mão-de-obra feminina. Adentrando



RELICI

184

no igarapé de “Três Casas”, o cineasta português teve contato com os índios da etnia Parintintins, que tinham boa ligação com Manoel Lobo, fazendo diversas filmagens e fotografias.

Sua próxima viagem após um retorno a Manaus foi ao Rio Purus onde registrou a colheita e o beneficiamento da castanha. Prosseguiu até Vista Alegre para documentar a extração e o preparo da balata, aglomerado de goma elástica produzido a partir do látex da seringueira. Apesar de não mencionar em seu manuscrito, Silvino também apresentou Manaus com exuberantes construções erguidas no período do apogeu da economia da borracha: o Theatro Amazonas, o palácio Rio Negro, o Ginásio Pedro II, a Praça Oswaldo Cruz, etc. Com essas imagens, desejava ele expor ao Brasil e ao mundo um inventário da natureza, da cultura e da economia do norte do país.

No manuscrito, Silvino afirma que o filme teve sua primeira exibição em Manaus no cinema Polytheama, sendo apresentado em duas seções: uma em uma noite e a segunda parte na noite seguinte. E em seguida ocorreu em Belém, no cinema de Texeira Martins. Mas foi a partir da exibição no Centenário da Independência realizado no Rio de Janeiro em 1923 que o filme ganhou grande repercussão, sendo exibido nas demais localidades do Brasil. A presença de Agesilau Araújo no processo de negociação para a entrada nos cinemas da capital federal também é comentada por Silvino, pois o filho do comendador, com o apoio de amigos, conseguiu emplacar a obra nos cinemas cariocas. O filme foi exibido no Palácio do Catete para o Presidente da República Arthur Bernardes. Segundo Silvino, ele ficou entusiasmado com o que havia visto tanto que encomendou cópias em francês, inglês e português. Em Paris, o filme levou um mês em cartaz no maior cinema da *Pathé*, no *Boulevard des Italiens* e em outras partes do mundo.

Em relação aos aspectos técnicos da obra “No Paiz das Amazonas”, Silvino utilizava uma tecnologia precária que limitava sua atuação: câmera fixa, movimentos



RELICI

185

de manivela, aproximações ou distanciamentos de novos planos e fusões. O olhar artístico do cineasta materializava-se nos seus filmes como linguagem ágil, ritmo moderno, com uma mensagem clara, precisa e destinada a um público que desconhecia a região, reafirmando então a modernidade presente na Amazônia. O filme é fluente em sua narrativa, além de coerente em sua estrutura. Em relação à câmera, percebe-se a ênfase em recortes do real, voltados a panoramas privilegiados: exuberâncias naturais, grandes obras urbanas, dentre outros (COSTA, 1996, pp. 214-220). Contudo, Silvino Santos não indicava influência de nenhuma escola cinematográfica, pois desejava apenas mostrar as peculiaridades dos rios e florestas que o deslumbravam desde menino (SOUZA, 2007, p. 88).

Tendo como referência o filme “No Paiz das Amazonas” este trabalho usa como fundamento teórico o estudo do historiador francês Roger Chartier, o qual afirma que as representações são componentes essenciais dos discursos dotados de intencionalidade, correspondendo a interesses específicos (CHARTIER, 2002, p.17). Desse modo, os discursos não são neutros, mas embutidos de significados, pois tendem a justificar suas escolhas, conceitos, pontos de vista, poder e autoridade à custa de outros que foram ou são menosprezados e subalternizados social, política ou economicamente. O filme “No Paiz das Amazonas”, sendo uma obra como tantas outras feitas por encomenda, ocultava a exploração do trabalhador, escondia a pobreza nas redondezas da metrópole manauara e mostrava a riqueza exuberante de uma minoria.

THE END

Fazendo uma relação entre a trajetória de Silvino e seu contexto histórico, observa-se que sua carreira profissional foi fortemente marcada pelo poderio econômico dos coronéis e dos barões da borracha, aos quais serviu com total fidelidade. Aquele jovem imigrante, que após chegar ao Brasil trabalhou em livrarias



RELICI

186

e depois aprendeu as técnicas da fotografia e da pintura, desabrochou em sua idade adulta como cineasta. As fotografias produzidas por Silvino, seu mais importante filme “No Paiz das Amazonas” e suas demais produções cinematográficas constituem atualmente significativas fontes históricas de um rico período econômico e social da Amazônia.

Hoje, na cidade de Manaus, é possível localizar dentro do Museu Amazônico e no Museu da Imagem e Som um acervo composto por seu material fotográfico, filmográfico e pessoal, como o manuscrito autobiográfico recorrentemente aqui citado. Mesmo com uma filmografia parcialmente recuperada e com parte de outros trabalhos desenvolvidos por Silvino, é possível elaborar várias pesquisas acerca de suas obras, tomadas como objeto de investigação crítica sobre a história da região amazônica no auge e na decadência da economia gomífera.

REFERÊNCIA DOCUMENTAL

SANTOS, Silvino. *Romance da Minha Vida*. Manuscrito (Museu Amazônico, Manaus), 1969.

FILMOGRAFIA CITADA

ARAÚJO, Agesilau de; SANTOS, Silvino (dirs.). 1922. *No Paiz das Amazonas*. Brasil: 72 minutos.

ARAÚJO, Agesilau de; SANTOS, Silvino (dirs.). 1925. *No Rastro do Eldorado*. Brasil.

ARAÚJO, Agesilau de; SANTOS, Silvino (dirs.). 1923. *Terra Encantada*. Brasil.

ARAÚJO, Agesilau de; SANTOS, Silvino (dirs.). 1927. *Miss Portugal*. Portugal.

REFERÊNCIAS

A Capital (AM) 22 de Janeiro de 1918. Hemeroteca Digital Brasileira.



RELICI

187

BACELAR, Moema Alves. *Caminhos trançados: a cidade de Belém e as exposições de arte no entresséculos. 19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/belem_exposicoes.htm Acesso em: 17/01/2018

_____. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Tese (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói - Rio de Janeiro. 2013.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia: formação social e cultural*. 3ª. Edição, Editora Valer, Manaus- Amazonas: 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 2007.

_____. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983

CANCELA, Cristina Donza ; BARROSO, Daniel Souza. *Imigração Portuguesa e Casamento: um olhar a partir do gênero, da geração e da atividade (Belém, 1908-1920)*. In: SARGES, Maria de Nazaré.; SOUSA, Fernando.; MATOS, Marialzilda; VIEIRA, Otaviano.; CANCELA Cristina. (Org.). *Entre Mares: o Brasil dos Portugueses*. 1ed. Belém: Paka-Tatu, v.1, 2010.

CANCELA, Cristina Donza. *Imigração portuguesa, casamento e riqueza em Belém (1870-1920)*. In: DE SOUSA, Fernando; MARTINS, Ismênia & MATOS, Izilda. (Org.). *Nas duas margens: Os portugueses no Brasil*. 1 ed. Porto-Portugal: Afrontamento, 2009.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 2. ed. São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – Entre práticas e representações*. Difusão Editorial, 2002.

CHAVES, Igor Gonçalves. A Fundação da cidade de Belém inventada pelos pincéis artísticos. *Revista Hydra*, v. 1, 2016.



RELICI

CLARK, Timothy. *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Editora Schwartz, São Paulo, 2004.

COELHO, Geraldo Mártires. *A Lira de Apolo: o mecenato de Antônio Lemos e de Augusto Montenegro (1897-1912)*. 1. ed. Belém: Editora Estudos Amazônicos, 2014.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Os sentidos de "Música Popular" na Belém da primeira metade do século XX*. In: Franciane Gama Lacerda; Maria de Nazaré Sarges. (Org.). Belém do Pará: história, cultura e cidade. 1ed .Belém: Açai, v. 0, 2016.

COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: EDUA , 1996.

_____. *O Cinema na Amazonia e a Amazonia no Cinema*. Disponível em: <<http://www.cpcb.org.br/artigos/o-cinema-na-amazonia-a-amazonia-no-cinema/>> Acesso em: 17/01/2018.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do Fausto – Manaus 1890 – 1920*. Manaus: Editora Valer, 1999.

DORIA, Renato Palumbo. Ver a Paisagem, Formar a Nação: notas sobre o ensino do desenho no Brasil a partir de Belém do Pará. *Revista Estudos Amazônicos*, v. VI, 2011.

FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Tese (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói - Rio de Janeiro. 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Portugueses, italianos e franceses nos círculos artísticos de Belém do Pará (1880-1920)*. In: José Jobson de Andrade Arruda; Vera Lúcia Amaral Ferlini, Maria Izilda de Matos; Fernando de Sousa. (Org.). De colonos a imigrantes: i(e)migração portuguesa para o Brasil. 1ed. São Paulo: Alameda, 2013.

FONTES, Edilza. *Trabalhadores portugueses em Belém do Pará no início da República*. In: SARGES, Maria de Nazaré; LACERDA, Franciane Gama. (Org.). Belém do Pará História, cultura e cidade. 1ed. Belém: Editora Açai, v.1, 2016.



RELICI

189

Jornal do Commercio (AM) 12 de Março de 1912. Hemeroteca Digital Brasileira

Jornal do Commercio (AM) 19 de Julho de 1916. Hemeroteca Digital Brasileira

MCGRATH, David Gibbs. *Parceiros no crime: o regatão e a resistência cabocla na Amazônia tradicional*. Novos Cadernos NAEA, Belém/PA, v. 2, n.2, 1999.

MENDONÇA, Rosiel do Nascimento. *Caminhos da Sétima Arte no Amazonas: de Silvino Santos aos festivais dos anos 1960*. In: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, 2015, Manaus. Anais Intercom Norte 2015.

PETIT, Pere. Ramon de Baños, um pioneiro do cinema catalão em Belém do Pará nos tempos da borracha (1911-1913). *O Olho da História*, v. n. 15, 2010.

PEREIRA, Rosa Claudia Cerqueira. *Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. Tese (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará. Belém. 2006.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. Portugueses e Ingleses no Porto de Manaus (1880-1920). *Varia História*. Vol.30 no.54 Belo Horizonte, 2014.

PRADO, Maria Lígia Coelho. *História da Civilização Brasileira – Volume 8: A borracha na economia brasileira da Primeira República*. Editora Bertrand, Rio de Janeiro, 2006.

REY, Luis. *Parasitologia*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2001.

SARGES, Maria de Nazaré; LACERDA, Franciane Gama. *A Cidade e a Floresta: Urbanização e Trabalho no Pará (Finais do Século XIX Início do Século XX)*. In: SARGES, Maria de Nazaré ; RICCI, Magda Maria de Oliveira (Org.) . Os Oitcentos na Amazônia: política, trabalho e cultura. 1. ed. Belém: Açaí Editora, v.1, 2013.

SERRÃO, Joel. *A emigração portuguesa: sondagem histórica*. Coleção horizonte, n.12, Lisboa/Portugal, Livros Horizonte, 1974.

SORANZ, Gustavo Gonçalves. Imagens da Amazônia. BOCC. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, v. 01, 2007.

SOUZA, Márcio. *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*. 2a.ed. Manaus: Edua, 2007.



RELICI

190

VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupí*. Belém: Secult, 1999.

WEISTEIN, Bárbara. *A Borracha na Amazônia: expansão e decadência 1850-1920*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1993.