



Caminhos da Sétima Arte no Amazonas: de Silvino Santos aos festivais dos anos 1960¹

Rosiel MENDONÇA²
Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM

RESUMO

Sem grandes pretensões, o cinema surgiu no fim do século 19 e, conforme sua linguagem se desenvolveu, tornou-se uma das expressões artísticas mais presentes no imaginário geral, consagrando-se por suas potências ficcionais, documentais e experimentais. Por estar em constante ascensão e desenvolvimento no Estado do Amazonas, faz-se necessário conhecer e pensar criticamente a Sétima Arte local sob inúmeros aspectos: histórico, social, estético, técnico, etc. Partindo disso, o presente artigo tem o objetivo de fazer uma revisão da trajetória do cinema no Estado, desde o seu aparecimento durante o Ciclo da Borracha, até às experiências pioneiras do português Silvino Santos, conhecido como o “Cineasta da Selva”, e à efervescência da cena nos anos 1960, década marcada pela passagem de Glauber Rocha por Manaus, pela realização dos primeiros festivais e pelo intenso intercâmbio de produções.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; Manaus; Amazonas; Silvino Santos; cineclubismo

1. O CINEMATÓGRAFO CHEGA AO PORTO DE LENHA

O cinema apareceu pela primeira vez no Amazonas em 11 de abril de 1897, pouco mais de um ano após a primeira exibição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière, realizada em setembro de 1895, na cidade francesa de La Ciotat. A pesquisadora Selda Vale da Costa, que deu contribuição significativa à sistematização da historiografia do cinema no Estado, identificou não só a exibição, mas também a produção de filmes na capital amazonense nesses momentos iniciais.

Segundo ela, a chegada do cinematógrafo a Manaus, naquele mês de abril, chamou pouca atenção e quase passou despercebida, não sendo possível identificar pelas mãos de quem as primeiras fotografias (ou vistas) animadas foram exibidas na cidade (COSTA, 1996). Anunciado como “espectáculo popular”, com exibição de “scenas de Paris e New-yor”, o cinematógrafo, porém, afugentou o grande público (ao contrário do que vinha acontecendo na Europa) pelo local escolhido, o Teatro

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 28 a 30 de maio de 2015.

² Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam); cursando especialização em Gestão Cultural pelo Senac; repórter de cultura e variedades do Jornal A Crítica. E-mail: rosielmendonca@gmail.com.



Amazonas, e dos altos preços cobrados pelos ingressos. Dois dias depois, o jornal *O Imparcial* registraria essa primeira sessão: “O aparelho devido a fato que ignoramos não trabalhou com perfeição, pelo que o seu exibidor não repetiu o divertimento no domingo” (COSTA, 1996, p. 26).

O público privilegiado que compareceu ao teatro tampouco apreciou o novo divertimento, afinal, a passagem pela cidade de grupos de ópera e balé clássico importados da Europa exercia maior fascínio sobre uma elite local que já não se satisfazia com a vida pacata e provinciana de outrora. Para compreender os emaranhados dessa “nova psicologia”, tal como é descrita por Márcio Souza (2007), é inevitável estabelecer um ponto de interseção entre o surgimento do cinema e o contexto socioeconômico vivido no Amazonas à altura daqueles derradeiros anos do século 19.

A partir de 1880, a Província do Amazonas, especialmente a sua capital Manaus, experimentou uma guinada de desenvolvimento urbano e cultural possibilitado pelo alto valor econômico que a borracha, produzida a partir da seiva da seringueira, alcançou no cenário mundial. O arroubo extrativista colocou Manaus no mapa, tornando a cidade destino sonhado por aventureiros, migrantes em busca de melhores condições de vida (em sua maioria nordestinos) e donos do capital. O Ciclo da Borracha, ou Belle Époque amazonense, legou a Manaus uma série de heranças, incluindo largas avenidas e prédios com arquitetura à francesa, além da incômoda alcunha de “Paris dos Trópicos”³.

Ao pintar a época com cores de vaudeville e delírio coletivo, Souza (2007) defende que a “invasão modernizadora” do europeísmo do período acabou afastando o Amazonas da sua própria identidade, convertendo-se em “face e sinal de um radical processo de alienação”. Tal configuração parece ter se tornado perene - concreta e simbolicamente - no modo de vida e imaginário locais, especialmente com a derrocada da prosperidade desse primeiro ciclo econômico, a partir de 1910.

Ao mesmo tempo em que o rápido enriquecimento das elites ajudava a expurgar o marasmo dos tempos coloniais e representava a conquista de um “refinamento civilizado”, as novas condições socioeconômicas traziam consigo uma pressa em experimentar tudo, conforme descreve Souza (2007): “Manaus foi a primeira construção

³ Enquanto isso, os seringais que proliferavam pelo interior perpetuavam um sistema de produção viciado que expunha os seringueiros a situações de miséria e dependência dos seringalistas. Na capital, por sua vez, as autoridades se preocupavam em manter afastada dos centros comerciais e residenciais de alto nível a população pobre, promovendo a ocupação desorganizada das regiões mais distantes da cidade. Isso revela que por detrás de todo o fausto, a realidade era de exclusão social, com uma máquina pública funcionando a favor das demandas dos detentores do capital financeiro (DIAS, 2007).



kitsch brasileira, uma cidade do sonho e do delírio, microcosmo das doenças do espírito burguês, com toques de selvageria e grossura” (p. 43). Nessa capital efervescente, a alta sociedade distraía-se em temporadas líricas no Teatro Amazonas, nas sociedades recreativas dançantes, clubes carnavalescos e esportivos, cafés-concertos e cabarês frequentados por cocotes estrangeiras, enquanto a diversão das classes menos abastadas acontecia nos arraiais, passeios de bonde, touradas e circos (COSTA, 1996).

É em meio a esse cenário que o cinema desembarca em Manaus, sendo favorecido pelo início do fornecimento de energia elétrica na cidade, a partir de 1896⁴. Como dito anteriormente, o cinematógrafo não caiu de imediato nas graças do público, e o aparelho só voltaria a aparecer na cidade em setembro de 1900, desta vez em um espaço menos glamoroso: o bordel Hotel América⁵. Outros espaços improvisados também viriam a receber a engenhoca, como praças, cafés, confeitarias, circos e teatros de menor porte.

Nesses momentos iniciais, o novo invento chegava aos lugares pelas mãos de empresários ambulantes, além de viajantes do Brasil e do exterior, que exibiam as produções vindas da França, Estados Unidos, Alemanha e Itália. Dentre os empreendedores do nascente cinema destacava-se a Hervet, classificada por Costa (1996) como a “empresa ambulante melhor estruturada”, com diversas passagens por Manaus. Foi ela que apresentou à cidade o “Cinematographo Fallante Lumière”, em 1904, considerado uma das primeiras tentativas de sonorização no cinema, através da sincronização entre projetor e fonógrafo.

Ao contrário das cenas documentais que dominaram as primeiras exibições, a essa altura o público da capital já podia apreciar fitas como “Sansão e Dalila” (a cores) e os fantásticos filmes de Georges Méliès, como “Viagem à lua”⁶. Apesar disso, numa era pré-hollywoodiana, em que o cinema ainda era considerado apenas um interessante passatempo, a cidade carecia de uma sala de exibição fixa. Com o aumento no número de apreciadores, entretanto, ela acabou tornando-se um negócio viável, pondo fim ao domínio dos ambulantes.

⁴ Ao contrário do que se diz, Manaus está no rol dos empreendimentos pioneiros de energia elétrica, mas não foi a primeira cidade a contar com o serviço, de acordo com o site Memória da Eletricidade no Brasil: “1896: Início da operação da primeira usina do estado do Amazonas, a termelétrica Plano Inclinado, localizada no município de Manaus. A usina utilizava lenha como combustível e possuía uma unidade geradora com 68 kW de potência, capacidade duplicada dois anos depois. Foi desativada em 1910”.

⁵ Costa (1996) formulou a seguinte hipótese para justificar o desinteresse: pensava-se “tratar-se das mesmas ‘vistas’, ‘quadros dissolventes’, que desde 1857, ou antes mesmo, vinham aparecendo nos teatrinhos de Manaus” (p. 27).

⁶ Já em 1913 podia-se identificar uma incipiente crítica cinematográfica. Porém, não se criticava o filme em si, mas o rebuliço social que ele causava e os seus “efeitos morais” para além das salas.



Assim, o primeiro cinema manauara abriu as portas em 1907, com o nome de “Casino-Theatro Julieta”. Posteriormente batizado de Cinema Alcazar e Cine Guarany, o prédio em frente à Praça Heliodoro Balbi foi demolido nos anos 1980 para dar lugar a uma agência bancária.

Prenúncio de escassez e evasão de recursos, o declínio do Ciclo da Borracha veio com o fim da primeira década do século 20, mas a crise que se abateu sobre Manaus, ao contrário do que se poderia imaginar, não afetou os divertimentos urbanos:

Iam todos ao cinema, diminuindo gradualmente a frequência a outras manifestações artísticas anteriormente mais apreciadas. Atravessando a tormenta, os filmes iluminaram as trevas e alimentaram as ilusões nas salas escuras, onde por momentos eram esquecidas as agruras do cotidiano. O cinema passou a comandar a vida social e artística... (COSTA, 1996, pp. 72-73)

No entanto, mesmo com essa popularização, vozes ainda se levantavam para criticar o “flagelo” que era o “epidêmico cinema”, como atesta este registro do jornal Correio do Norte, de 1911: “Manaus, como cidade moderna que é, [...] deve ir aos teatros, aos concertos, aos clubs... Agora, é triste dizer, vejamos os cinemas e os botequins, repletos!”.

2. PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS

Nos anos iniciais do cinema em Manaus, a Empresa Fontenelle & Cia⁷ era uma das principais exibidoras locais, sendo apontada por Selda Vale como a responsável por produzir (com mão de obra estrangeira) e levar às telas, em 1907, os primeiros filmes realizados no Amazonas. As vistas de Manaus incluíam cenas da Praça da Matriz, Praça de São Sebastião, obras da Manáos Harbour e uma procissão de Nossa Senhora da Conceição. A pesquisadora calcula que, num período de 28 anos, foram produzidos mais de vinte títulos tendo o Estado como objeto de interesse cinematográfico.

Se os primeiros operadores de câmera a desembarcarem no Amazonas eram estrangeiros - funcionários dos laboratórios dos irmãos Lumière, da Pathé Films e de outras empresas - para o exterior também eram mandadas as imagens captadas na região. O objetivo principal era fazer propaganda do Estado, intento que ganhou ainda

⁷ Sociedade dos irmãos Raimundo Fontenelle da Silva e Jonas da Silva, nascidos no Piauí e radicados em Manaus. Na ativa até a década de 1970, a empresa administrou cinemas como o Alcazar e Odeon, e construiu outros (Polytheama e Popular).



mais força com o advento da crise da borracha. Na tentativa de atrair novamente olhares para a região e seu “ouro branco”, os empresários e políticos locais passaram a investir no cinema como ferramenta de divulgação, especialmente pela linguagem documental que os chamados filmes naturais apresentavam. Assim,

a propaganda foi o maior alvo do olhar cinematográfico amazonense ao ponto de praticamente impedir a realização de filmes de ficção. Mas estes existiram! Pouco expressivos e, ironicamente, também para propaganda ou “reclame” das produtoras cinematográficas, pois pretendiam mostrar a qualidade das imagens de suas máquinas e a habilidade técnica de seus operadores (COSTA, 1996, p. 117).

Segundo a autora, o documentário foi o gênero que melhor se saiu diante dos interesses econômicos do Amazonas da época, levando em conta que Manaus não possuía tradição teatral ou literária, considerada elemento chave para o florescimento da ficção. No auge propagandista, que tem como um dos seus exemplos o filme produzido sob encomenda do governador Bacellar, em 1917, para promover o recém-criado Horto Florestal, a firma Ansensi & Cia trouxe o major Thomás Reis, cinegrafista do marechal Rondon, para registrar as propriedades da empresa no rio Madeira. Dessa forma, pode-se dizer que “o cinema em Manaus constituiu-se ao longo das três primeiras décadas do século em elemento lúdico, empreendimento comercial, e componente criador do imaginário coletivo” (COSTA, 1996, p. 207).

É nesse cenário que o cineasta Silvino Santos (1886-1970), que mais tarde viria a assinar o filme sobre o Horto, vai despontar e ficar marcado como um dos pioneiros da Sétima Arte no Amazonas. Português nascido em uma família abastada de Cernache do Bonjardim, Silvino veio para o Brasil em 1899, ainda com 14 anos incompletos, impulsionado por um verdadeiro fascínio pela Amazônia, conhecida por ele através da “Selecta Portuguesa”, que apresentava o rio Amazonas como o maior do mundo. Conforme os autores registram, a cidade de Manaus, e o Estado como um todo, nutria de relativa fama na Europa, afinal, a borracha revelou um novo Eldorado e passou a atrair arrivistas cheios de esperança e cobiça, incluindo muitos portugueses.

Os coronéis da borracha pularam da indigência para a opulência, conhecendo os perigos de uma natureza desconhecida que era selvagem e virgem e, por isso, eles amaram muito mais a aventura da especulação que a solidez econômica. Silvino Santos, que buscava a amplidão esmagadora do rio Amazonas, sentiu-se em casa nessa sociedade de aventureiros (SOUZA, 2007, p. 22).



Em Belém do Pará, Silvino descobre seu talento para a fotografia, tendo o famoso pintor e fotógrafo Leonel Rocha como primeiro mestre, com quem viaja até Iquitos para se aperfeiçoar. Em 1910, ao se instalar definitivamente na cidade, o português testemunha o apogeu de Manaus. Em 1912, seu trabalho como fotógrafo é requisitado pela Peruvian Amazon Rubber Company, de Júlio Cesar Arana, que estava sendo acusado em Londres de promover o massacre de índios nas suas propriedades no Putumayo (fronteira entre Peru e Colômbia). A intenção era provar, através das fotografias, que nada disso era verdade. Quando o trabalho é concluído, no entanto, Arana percebe que o cinema e as imagens em movimento causariam mais impacto no confronto com seus acusadores.

Então, financiado pelo rico senhor de negócios, Silvino Santos é enviado a Paris, em 1913, para aprender sobre cinema diretamente na fonte: nos estúdios da Pathé e no laboratório dos irmãos Lumière. Passados três meses, ele volta ao Brasil com os equipamentos necessários para empreender sua expedição cinematográfica. Por fim, o filme não serviria ao seu propósito, pois afundaria junto com o navio que o levava para Lima. Mas a experiência havia sido decisiva, porque Silvino, dominando a técnica do cinematógrafo, lançou-se como profissional autônomo.

A essa altura, o cinema já se misturava ao cotidiano de Manaus: “Fazia parte das conversas domésticas, era comentado nos bares e botequins, merecia ‘poemas’ nos jornais e era solicitado em locais antes proibidos” (COSTA, 1996, p. 127). O cinema tornou-se a última moda, e as salas exibidoras tornaram-se o mais novo vórtice da ostentação da elite. Quando os tempos se tornaram difíceis, porém, a propaganda através do cinema surgiu como uma alternativa para atrair capitais.

Nesse contexto, Silvino realiza um filme sobre o Horto Florestal, por encomenda do governo do Estado, que estimulou a criação da produtora Amazônia Cine-Filme, para a qual o cineasta filmou mais de 12 documentários registrando acontecimentos cotidianos da cidade⁸. É nessa empresa que ele realiza o seu grande sonho: o filme “Amazonas, o maior rio do mundo”. A superprodução levou três anos, durante os quais Silvino percorreu os afluentes e confluente do rio Amazonas. O material acabou sendo

⁸ “São os filmes ‘naturais’. Quase sempre cenas onde se privilegia o movimento, seja das pessoas ou das máquinas [...] O cinema-realidade vai transformar-se, anos mais tarde, nos cinejornais, documentando visitas de personalidades ilustres, jogos esportivos e a ação bélica nos anos de guerra [...] Os filmes de viagem, os filmes turísticos, os filmes de propaganda constituem variações do mesmo gênero” (COSTA, 1996, p. 90).



vendido para uma empresa de turismo da Inglaterra antes mesmo de ficar pronto, um golpe de esperteza aplicado por um homem de confiança da produtora, o que levou a Amazônia Cine-Film à falência⁹.

3. O CINEASTA DA SELVA

A associação de Silvino Santos ao multiempresário J. G. Araújo viria a marcar substancialmente o cinema amazonense e a trajetória do aventureiro português. De acordo com Costa e Lobo (1987), que se debruçaram sobre as anotações biográficas deixadas por Silvino, foi ele próprio quem procurou J. G. para oferecer seus serviços, em 1920.

Coincidentemente, o filho do empresário, Agesilau, era um entusiasta da fotografia e do invento cinematográfico, o que contribuiu para que o cinegrafista fosse prontamente contratado, dando início a uma parceria que iria durar até a morte de Silvino, em 1970. Embora o português viesse a atuar em outros setores após o fechamento da sessão cinematográfica da empresa, ele continuou fazendo registros caseiros para a família Araújo, material que permanece inédito.

Enquanto o cineasta tinha o aparato técnico e o conhecimento dessa nova arte, J. G. Araújo tinha uma grande obra para produzir. Dali a dois anos, em 1922, o Brasil comemoraria o primeiro centenário da Independência, e uma exposição nacional se realizaria no Rio de Janeiro. J. G. encomendou a Silvino, então, um filme documentário para propagandear as qualidades econômicas do Amazonas, tendo como cenário as fábricas, barcos, escritórios, seringais e criações de gado do próprio empresário.

Nasce assim “No Paiz das Amazonas”, o primeiro longa-metragem rodado inteiramente no Estado, que viria a desfrutar de fama nacional e internacional (não sem certa resistência no início) pelo menos até 1930.

Foi uma produção muito dispendiosa, abrangendo em seu orçamento não apenas o trabalho de filmagem e acabamento, como também a aquisição de equipamentos modernos, muita película e a instalação de um laboratório completo, apto a realizar viragens e reduções (SOUZA, 2007, p. 80).

⁹ Em entrevista ao site Cine Set, Márcio Souza, atual presidente do Conselho Municipal de Cultura de Manaus, revelou que o pesquisador amazonense “Sávio [Stoco] encontrou o filme na Cinemateca de Berlim com o nome do ladrão”. A proposta agora é recuperar o material e lançá-lo em DVD. A descoberta faz parte do programa “Memória Reencontrada”.



O autor também aponta que a produção foi recebida pela crítica de São Paulo e Rio de Janeiro como um exemplo de qualidade do cinema brasileiro, por sua singular qualidade técnica e conteúdo das imagens. Ao mesmo tempo, um sentimento ufanista e patriótico acompanhou a carreira inicial do filme, como se o público de súbito passasse a conhecer um Amazonas profundo e cheio de potências, muito além das lendas fantásticas e relatos geográficos. “No Paiz das Amazonas” deixava os corações “fremindo de amor pelo Brasil e de admiração pela obra de J. G. Araújo”, embora as imagens retratassem a pujança do império do comendador enquanto o cenário econômico geral espelhava a crise. E ainda:

Enquanto o Amazonas preocupava-se em mostrar suas potencialidades econômicas e culturais, acentuando a visão regionalista, o Brasil inteiro ufanava-se em possuir o Amazonas em seu território. O filme serviu a todos os interesses, casando a necessidade regional de integração à nação com o despertar brasileiro do sentido de unidade nacional (COSTA, 1996, p. 207).

Se, por um lado, a ausência de uma linguagem definida e subjetivada pode ser atribuída à despreensão artística de Silvino nas suas realizações – tese defendida por Souza (2007) -, em “No Paiz das Amazonas” já é possível vislumbrar uma concepção do documental que percorre os mundos da imaginação e da fantasia – como defendem Costa e Lobo (1987). Não há dúvidas, no entanto, que ao fixar na película um “realismo da ostentação”, documentando a vida amazônica da época, o filme tornou-se um exemplo vivo do cinema de descobrimento.

Mesmo sem almejar tal posição, Silvino Santos acabou sendo um contraponto a uma classe artística inexpressiva e fora de órbita, apesar de sempre ter vivido à sombra de J. G., de quem se tornou um “simples empregado de confiança”: “Hoje sabemos que os filmes eram obra de sua criatividade [...] É seu gênio inventivo que reorganiza, recompõe e dá significados às cenas filmadas” (COSTA; LOBO, 1987, p. 43). Para Lobo, entretanto, Silvino é um retrato da problemática que se abateu sobre o cinema amazonense, que não completou a sua transição do modelo artesanal para o industrial, e sim do artesanal para o estatal. Como vaticina Renan Freitas Pinto, no prefácio de “A tônica da descontinuidade”: “esse tipo de artesão tinha mesmo seus dias contados”.



4. ISOLAMENTO E NOVA EFERVESCÊNCIA

À queda da cotação da borracha nas bolsas internacionais seguiu-se uma ressentida sensação de isolamento econômico e cultural dos amazonenses em relação ao restante do Brasil e do mundo. Em plenos anos 1960, época em que Lobo (1994) situa o seu “A tônica da descontinuidade”, o marasmo e o provincianismo reinavam na cidade que outrora havia sido considerada a Paris dos Trópicos: “A Manaus daquela época não vivia mais a mitologia dos tempos da borracha... O papo de ‘ouro negro’ já era; os arrivistas mais espertos já haviam abandonado a região apressadamente” (p. 11).

Na ausência de outros divertimentos públicos, entretanto, o cinema ultrapassava até mesmo o futebol na preferência da população: enquanto este era uma diversão essencialmente masculina, aquele congregava homens, donzelas e a criançada, que buscavam uma válvula de escape nas aventuras e sonhos projetados nas telonas. Mas, ao contrário dos tempos áureos da Belle Époque, a irregularidade no fornecimento de energia elétrica era a nova pedra no sapato das casas exibidoras que não contavam com geradores próprios.

O ano de 1962 pode ser visto como um marco da renovação do interesse pelo cinema em Manaus, com o início do cineclubismo na cidade. Mas, é impossível adentrar nesse assunto sem antes dar os devidos créditos ao jovem radialista Ivens Lima, que desde a inauguração da Rádio Rio Mar, em 1954, mantinha o programa “Cinemascope no ar”, onde dava vazão à sua paixão pela Sétima Arte e também fomentava um espaço para a crítica dos filmes em cartaz. Inclusive, a crítica cinematográfica teve papel de destaque no período, sendo responsável pela postura de apreciadores ativos que jovens e veteranos adotaram em suas colaborações para a mídia impressa ou radiofônica. José Alberto Saraiva, Pe. Luís Ruas, Márcio Souza, José Gaspar são alguns exemplos.

Foi então que, em 1962, o caminho de Ivens cruzou com o do amazonense Cosme Alves Neto, que na época estudava no Rio e vinha à terra natal nas férias para visitar a família. Naquele ano, em especial, ele regressou com a ideia de organizar um curso sobre cinema na cidade e, assim, reunir as pessoas interessadas em debater sobre o tema. Do encontro entre Cosme e Ivens surgiu o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), que teria papel importante na tarefa de manter acesa a chama pelo cinema em Manaus.

No seu encalço, surgiram outros grupos de encontro, como o Cineclube Dom Bosco (1963), fundado pelo integrante do GEC Márcio Souza, e o Cineclube da Associação Atlética Banco do Brasil (1963). O GEC, entretanto, chegou a alcançar



fama nacional, o que lhe valeu o reconhecimento de terceiro cineclubista mais ativo do País na época, segundo a Cinemateca Brasileira. De acordo com o autor, a ideia de cineclubismo naqueles anos também tinha relação com militâncias: a primeira delas revelava o compromisso com o próprio cinema, seguido pela preocupação com os seus aspectos políticos e sociológicos, o que acompanhava de perto as discussões levantadas pela corrente do Cinema Novo. Quem se encarregou de transportar para Manaus essa atmosfera de agitação político-cultural foi o próprio Cosme Alves Neto, que no Rio de Janeiro circulava pelos domínios do Centro Popular da Cultura e da União Metropolitana dos Estudantes do Rio (UME).

Como Lobo (1994) aponta, o principal público de cineclubes como o GEC eram os estudantes: “aconteciam os debates após as sessões e muita gente fez a cabeça aí” (p. 28). Para o autor, mesmo com todos os obstáculos e divergências, o trabalho rendeu frutos, como a formação de um público de cinema não comercial e a preparação do terreno para novas produções amazonenses.

5. GLAUBER DESCOBRE O AMAZONAS

No fim do ano de 1965, Manaus recebeu uma visita ilustre e improvável. O cineasta baiano Glauber Rocha desembarcou na cidade com o objetivo de rodar um documentário promocional do Amazonas, por encomenda do Departamento de Turismo e Promoção do Estado (Depro). Na época, o cargo de governador era ocupado por Arthur Reis, empossado pelo regime militar que acabara de tomar o poder – o mesmo regime que recentemente levava Glauber à prisão, no Rio, por ele ter participado de um protesto contra a ditadura.

Estudioso dos temas da Amazônia, o governador Arthur Reis incentivou e de certa forma até participou de alguns eventos promovidos pelo movimento cineclubista da capital. Em 65, ele forneceu as passagens para que uma comitiva de amazonenses (Joaquim Marinho e Márcio Souza estavam entre eles) se fizesse presente na V Jornada de Cineclubes¹⁰, realizada em Salvador (BA). Neste ano, também aconteceu na capital baiana o I Festival Brasileiro de Curta-Metragem, onde foram exibidos o filme experimental “Rapsódia Incoerente”, de Souza, e “Riscos”, de Geraldo Russo. Sobre o acontecimento, Lobo (1994) escreve:

¹⁰ Figuras como Ivens Lima, Cosme Alves Neto e Randolpho Bittencourt já participavam das jornadas desde 1963, quando aconteceu a 3ª edição. O evento era uma forma de se articular nacionalmente e também se atualizar sobre os assuntos de cinema.



os dois trabalhos amazonenses, considerados “absurdos”, eram resultantes das primeiras tentativas no cinema. Na ausência de filmadoras, trabalhavam com fitas usadas, catadas no lixo das casas exibidoras, ou filmes virgens de bitola 16 e 8 mm (p. 101).

Quando Glauber Rocha, então com 26 anos de idade, recebeu o convite para vir ao Amazonas, ele tinha acabado de deixar a cadeia. O cineasta chegou a Manaus no dia 14 de dezembro de 1965, e a notícia de que a mente criativa por trás do celebrado “Deus e o Diabo na Tera do Sol” rodaria um filme promocional no Estado foi recebida com estranhamento por algumas pessoas ligadas ao cinema na cidade. Apesar de a sua obra ser ainda incipiente àquela altura, Glauber já era reconhecido internacionalmente como um dos expoentes do Cinema Novo. Também famoso pelo discurso penetrante e acentuadamente crítico, o cineasta participou, em Manaus, de um encontro promovido pelo GEC no qual o tema central era o cinema brasileiro.

Em entrevista ao jornal *A Crítica*, de Manaus, Glauber garantiu que recebera carta branca para produzir o documentário para o governo do Estado. A princípio, a obra se chamaria “A Conquista do Amazonas”. Nessa entrevista, o baiano também revelou algumas das suas impressões sobre a capital, que ele imaginava que apresentasse traços ainda coloniais. Por fim, o trabalho teve cenas gravadas em Manaus, Parintins e Itacoatiara e foi lançado em março de 1966, no Cine Avenida, com o nome definitivo de “Amazonas, Amazonas”. Lobo (1994) destaca que, apesar de este ser o primeiro filme em cores feito por Glauber, por algum tempo ele chegou até a omiti-lo da sua filmografia.

O documentário de curta-metragem não agradou a olhares mais críticos como o de Márcio Souza, que defendia um cinema a serviço da causa do homem amazônico: “a região amazônica não foi retirada de seu sossego milenar”, escreveu ele sobre a obra. Lobo assim definiu o produto final, que foi exibido durante meses na cidade:

é um documentário puramente oficialista, realizado com dinheiro do órgão de turismo do Estado e faz, pelo menos no plano da narração, o discurso ideológico da elite local que se achava abandonada ‘pelo Brasil’ em termos de ajudas e financiamentos” (p. 132).

6. TEMPO DE FESTIVAIS

O movimento cinematográfico no Amazonas dos anos 1960 chegou ao auge com a realização de dois eventos importantes: o I Festival de Cinema Amador do Amazonas,



em 1966, e o I Festival Norte de Cinema Brasileiro, já no último ano da década. Do primeiro, consagraram-se vencedores – por ordem de classificação – os filmes “Carniça” (Normandy Litaf), “Um pintor amazonense” (Felipe Lindoso e Roberto Kahane) e “Harmonia das cores” (Ivens Lima). Também estavam no páreo “Igual a mim, igual a ti” (Roberto Kahane), “Grande Enchente” (Guilherme Santos, filho do pioneiro Silvino) e “I Festival de Teatro Amador” (Salim Kahane). Para Lobo (1994), essa nova safra de realizadores era resultado direto da militância em torno do cineclubismo na capital, que se deixava contaminar pela energia criativa que emanava de outros eventos de grande destaque pelo Brasil, como o Festival de Cinema Amador, promovido pelo Jornal do Brasil no Rio de Janeiro.

Considerado uma “nova agitação” na cidade, mas também cercado de polêmicas, o I Festival de Cinema Amador do Amazonas foi uma realização da empresa J. Borges Filmes, prestadora de serviços de propaganda audiovisual para o governo de Arthur Reis, em parceria com o Clube da Madrugada (que na época dedicava um espaço do seu suplemento ao cinema), o jornal A Crítica e a Rádio Rio Mar, que transmitiu o evento. As sessões públicas aconteceram em diversos locais, como o Auditório Alberto Rangel, o Cine Avenida e a Praça da Polícia. Em depoimento a Lobo, assim Ivens Lima – que questionou desde a comissão organizadora do evento até o resultado final - descreveu a iniciativa de Borges:

Ele tinha uma cadeia de cinemas e distribuía um cinejornal [...] Borges pretendia agradecer o que ele estava recebendo do governo aqui (mensalmente ele vinha a Manaus fazer um documentário) e criou esse prêmio em Manaus para estimular o cinema (1994, p. 145).

Segundo o mesmo autor, apesar do frisson que causou, o I Festival de Cinema Amador do Amazonas não conseguiu canalizar os esforços daqueles jovens realizadores de forma a consolidar o cinema local. “O Festival, ao mesmo tempo que mostrava um interesse de boa parcela, não conseguiu maior integração entre os grupos... Cada um trabalhou isoladamente, superando as dificuldades...” (p. 146).

Mesmo com toda a movimentação em torno do cinema, ironicamente, havia um desconhecimento da geração sessentista quanto à tradição cinematográfica amazonense, inclusive em relação às façanhas realizadas pelo pioneiro Silvino Santos e seus contemporâneos de 40 anos atrás. Foi somente no fim daquela década, com a realização do I Festival Norte de Cinema Brasileiro, em 69, que o “Cineasta da Selva” pôde enfim



receber o reconhecimento público por sua obra – menos de um ano depois, em maio de 1970, Silvino viria a falecer em Manaus, aos 84 anos.

Nessa época, o cinema já havia deixado de ser “ponto de perdição”, sendo digno inclusive das atenções do Estado, que o estimulava como podia.

É como divulgação, como atrativo para o turismo, que o cinema encontrará a sua grande justificativa no Amazonas, a partir de 1964, com o professor Arthur Cezar Ferreira Reis. Os filmes de divulgação das riquezas e das obras governamentais realizadas, a cargo de J. Borges Filmes e de Glauber Rocha, sob encomenda, selaram a direção do relacionamento formal do poder estatal com o cinema (LOBO, 1994, p. 153).

Foi nesse contexto que aconteceu o I Festival Norte, uma iniciativa do Departamento de Turismo e Promoção (Depro), que na época era dirigido pelo cineclubista Joaquim Marinho. Por isso, o projeto contou com o aval do então governador Danilo Areosa (escolhido para presidente de honra do evento) e recebeu apoio da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio e do Instituto Nacional de Cinema. Porém, o clima de tensão e medo também se fez presente, afinal vivia-se um clima de fechamento político e censura imposta pelo regime militar.

Idealizado para ter uma dimensão nacional, o festival deveria funcionar como chamariz para cineastas, artistas e investimentos para o setor na região, além de fomentar o interesse do público local pelo emergente cinema brasileiro. Com a presença de cineastas e atores de outros Estados, como Milton Gonçalves e Helena Ignez, o I Festival Norte de Cinema Brasileiro deu o prêmio de melhor filme para “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade, enquanto Walter Lima Júnior e Rogério Sgarzerla dividiram o prêmio de melhor direção por “Brasil Ano 2000” e “Mulher de todos”, respectivamente; Paulo José e Ignez ficaram com os de melhor ator e atriz. Dos 42 filmes inscritos, 25 eram curtas e três deles produções amazonenses: “Claustro escuro” (Almir Pereira), “Nonata” (Terezinha da Silva Mangueira) e “A coisa mais linda que existe ou A trajetória de um seringueiro” (Roberto Kahane).

Cosme Alves Neto chegou a dizer que o festival de 1969 funcionou como um “divisor de águas no movimento cinematográfico amazonense”: enquanto um grupo de pessoas começou a se dedicar à realização propriamente dita, outro enveredou pelo campo da pesquisa histórica do cinema produzido no Estado. Já para Lobo, o evento coroou os anos de trabalho desenvolvido nos cineclubes; assim, o festival foi o



vislumbre do sonho de criação de um polo de cinema no Norte do País. O autor lamenta que o desejo não tenha encontrado sustentação na realidade:

No lugar de diminuir, aumentaram as dificuldades no campo do cinema. Realizações baratas, auto-financiadas, possíveis ao longo dos anos sessenta, se revelariam impossíveis nos anos setenta. Uns se frustraram [...] outros saíram em busca de realização pessoal em outros lugares; outros mais, substituíram o cinema pela literatura [...] como foi o caso de Márcio Souza (1994, p. 166).

Um dos principais feitos do Festival Norte, no entanto, foi ter possibilitado a “descoberta” de que o Amazonas era uma terra com tradição em cinema, e que Silvino Santos era um dos seus maiores expoentes, apesar de ter entrado no esquecimento conforme o império de J. G. de Araújo foi entrando em declínio. A respeito do acontecimento, Cosme Alves comentou:

Ninguém nunca tinha ouvido falar em Silvino Santos, talvez um ou outro soubesse, eventualmente. Eu, por exemplo, jamais! [...] Descobrimos que nós, inconscientemente, éramos parte de uma cadeia, que tinha começado muito antes. Na verdade, nós não estávamos inventando cinema no Amazonas, mas que o cinema no Amazonas existia desde a década de 10 (pp. 112-117)

Convidado de honra, o velho Silvino foi recebido com entusiasmo no palco do Cinema Odeon, onde aconteceu a sessão de encerramento do festival, no dia 26 de outubro de 1969. Lá, o português teve a chance de fazer a sua defesa do cinema brasileiro, iniciativa pela qual foi aplaudido de pé pelo público presente. Esta e outras derradeiras imagens do cineasta ficariam registradas para a posteridade no curta “O fim de um pioneiro”, de Roberto Kahané e Domingos Demasi, que acompanha os últimos passos de Silvino.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao repassar os momentos-chave da Sétima Arte no Amazonas, é inegável admitir que o aparecimento dessa nova tecnologia na região é consequência direta do momento econômico favorável que se vivia na época, quando o maior Estado do Brasil ainda enchia os cofres com as receitas geradas pela borracha. Assim, o cinematógrafo foi mais um dos “novos luxos” possibilitados pela Belle Époque nos Trópicos, apesar de não ter caído de imediato no gosto da elite.



No decorrer do artigo também nos deparamos com a contribuição de um português de Cernache do Bonjardim para a cinematografia amazonense. Com a lente de suas câmeras apontadas para o cenário verde do Norte do Brasil, Silvino Santos entrou para a História como um dos pioneiros do gênero documental neste canto do País. Com suas “expedições” pelos rios e territórios amazônicos, ele registrou e revelou ao mundo a pujança natural do Amazonas, assim como o seu potencial produtivo num período de ocaso da sua principal matriz econômica. Ao mesmo tempo, legou à posteridade registros únicos e talvez derradeiros de povos indígenas da região. O reconhecimento do cineasta veio, ainda que no fim de sua vida, e hoje Silvino não é mais um capítulo anônimo na trajetória do cinema brasileiro. O conjunto da sua produção, porém, ainda carece de análises mais sistemáticas.

Os acontecimentos cinematográficos da década de 1960, em Manaus, que foram alvo dos olhares analíticos e questionadores de Narciso Lobo e Selda Vale, também legaram ao Amazonas uma experiência com o cinema – a partir dos cineclubes e festivais - que acabou por não se solidificar no decorrer dos anos seguintes. Ao não completar o ciclo de transição entre o artesanal e o industrial, a produção local estagnou e somente a partir dos anos 2000 é que o Estado viu surgir empreitadas que sinalizaram para um novo momento no setor. Nos dias de hoje, a Sétima Arte tenta se consolidar no Amazonas por iniciativa de inúmeros realizadores, com ou sem auxílio de políticas públicas.

A partir da linha do tempo que procuramos delinear com este artigo, e trazendo mais uma vez à memória o contexto no qual se deu a experiência do cineasta Glauber Rocha e de tantos outros no Amazonas, é possível vislumbrar uma reflexão necessária: que contribuição o cinema e a linguagem audiovisual deram para a (re)produção de imagens, discursos e imaginários sobre a Amazônia? Mas isto já é assunto para outra ocasião.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Selda Vale. **Eldorado das Ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935)**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

_____; LOBO, Narciso J. Freire. **No rastro de Silvino Santos**. Manaus: Edições Governo do Estado, 1987.



DIAS, Edinea Mascarenhas. **A Ilusão do Fausto**: Manaus (1890-1920). 2ª Ed. Manaus: Valer, 2007.

ELETROBRAS. **Centro da Memória da Eletricidade no Brasil – Linha do Tempo**. Disponível em: www.memoriadaeletricidade.com.br. Acesso em: 10 mar. 2014.

FREITAS, Suzy. Entrevista Márcio Souza – Parte II. Cine Set. Disponível em: www.cineset.com.br/marcio-souza-parte-ii. Acesso em: 20 mar. 2015.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KAHANE, Roberto. **Silvino Santos: o fim de um pioneiro e outros curtas [DVD]**. Manaus: Lucas Leão, 2011.

_____. **3 curtas amazonenses. Anos 60. Século XX [DVD]**. Manaus: Lucas Leão, s/d.

LOBO, Narciso J. Freire. **A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1994.

MICHILES, Aurélio. **O Cineasta da Selva [DVD]**. Manaus: Superfilmes, 1997.

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

_____. **A expressão amazonense**. 3a. ed. Manaus: Valer, 2010.