

Para uma história enredada do cinema: os *Filmogramas* de Silvino Santos e Agesilau de Araújo (1927-1929). Este artigo discute as práticas cinematográficas de cariz familiar e doméstico de inícios do século XX à luz da coleção *Filmogramas* (1927-1929), atribuída ao cinegrafista luso-brasileiro Silvino Santos (1886-1970). Os filmes desta série oferecem um registo da passagem por Lisboa da família de Agesilau de Araújo (1888-1976), radicada em Manaus. Com base em visionamentos realizados nas cinematecas Portuguesa e Brasileira, recorro a métodos de análise fílmica, entrevistas e pesquisa de arquivo para examinar o lugar que estas imagens – e as práticas sociais a elas associadas – ocuparam quer no percurso profissional de Santos quer no seio da família Araújo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema doméstico; filme de família; história conectada; migração luso-brasileira.

Towards an entangled history of cinema: the *Filmogramas* of Silvino Santos and Agesilau de Araújo (1927-1929). This article discusses the family and domestic film practices of the early 20th century in light of the collection of *Filmogramas* (1927-1929) attributed to the Luso-Brazilian filmmaker Silvino Santos (1886-1970). The films of this series offer a record of the sojourn in Lisbon of the family of Agesilau de Araújo (1888-1976), established in Manaus. Based on viewings made in the Portuguese and Brazilian Cinematheques, I employ film analysis methods, interviews and archival research to examine the place these images – and the social practices associated to them – occupied both in Santos's professional trajectory and in the Araújo family.

KEYWORDS: domestic cinema; family film; entangled history; Luso-Brazilian migration.

Para uma história enredada do cinema: os *Filmogramas* de Silvino Santos e Agésilau de Araújo (1927-1929)

Silvino Santos (1886-1970) é um nome bem conhecido da história do cinema brasileiro.¹ Natural de Cernache do Bonjardim, no distrito de Castelo Branco, emigrou para o Brasil aos 14 anos de idade, vindo a desenvolver uma carreira como fotógrafo e cinegrafista na região de Manaus, onde viveu grande parte da sua vida. Foi nesta cidade que, em 1969, foi homenageado por um grupo de cinéfilos e cineastas que viriam a contribuir para a sua divulgação e consagração dentro e fora dos meios académicos.² Desde então, multiplicaram-se as iniciativas de âmbito nacional, regional e municipal que, no Brasil e, mais recentemente, em Portugal, se têm dedicado a dar a conhecer – e a homenagear – o cineasta luso-brasileiro.³

Grande parte da bibliografia sobre Silvino Santos é marcada por um forte veio biográfico, ou mesmo hagiográfico, que destaca a vida aventureira do imigrante português como “caçador de imagens” nas terras “inacessíveis e perigosas” do Amazonas (Sampaio, 2024). A reputação de Santos como pioneiro – do cinema amazonense, do cinema brasileiro e, mais recentemente, do filme etnográfico (Henley, 2020) – assenta, em boa medida, nos documentários que

1 O texto não segue o novo Acordo Ortográfico (A090) e mantém a grafia original dos documentos e legendas de filmes citados.

2 Fundamentais nesta divulgação foram a curta-metragem *Silvino Santos: O Fim de Um Pioneiro* (Brasil, 1970), de Domingos Demasi e Roberto Kahané; a longa-metragem *O Cineasta da Selva* (Brasil, 1997), do realizador Aurélio Michiles; e a biografia cultural *O Cineasta do Ciclo da Borracha* (1999), do escritor Márcio de Souza. Entre os estudos académicos sobressaem a dissertação de mestrado da antropóloga Selda Vale da Costa (1988) e, mais recentemente, os trabalhos de Eduardo Morettin (2011), Luciana Martins (2007; 2012; 2013) e Sávio Stoco (2019).

3 Em Portugal, são-lhe conhecidas homenagens em Évora, pelo Festival Internacional de Curtas-Metragens (2011); em Guimarães, no âmbito da Capital Europeia da Cultura (2012); e na Sertã (Macedo 2014). Este último município tem tido um papel particularmente activo no restauro e na divulgação da obra de Santos.

realizou, nas décadas de 10 e 20 do século passado, na região da Amazônia. Refiro-me, em especial, às longas-metragens *No Paiz das Amazonas* (1922), uma encomenda para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, considerada a sua obra-prima, e *No Rasto do Eldorado* (1925), que resultou da sétima expedição que Alexander Hamilton Rice, milionário e geógrafo amador norte-americano, realizou na Amazônia, em 1924. Os dois filmes foram produzidos pela firma do comendador Joaquim Gonçalves de Araújo (1860-1940), também conhecido por “J. G.,” empresário de origem portuguesa radicado em Manaus que contratou o cinegrafista em Janeiro de 1921.⁴

Apesar de conhecidos e mencionados em muitos dos trabalhos que referi (por ex., Costa, 1988, pp. 200-201; Souza, 1999, p. 385), os filmes que Silvino Santos realizou, em contexto doméstico, para a família de Agésilau de Araújo (1888-1976), filho mais velho do comendador, não têm recebido a mesma atenção. São várias as razões para esse aparente desinteresse. As imagens domésticas de Santos – que é o mesmo que dizer, os filmes da família Araújo – não se ocupam das “aventuras” na Amazônia do “pioneiro” do cinema que têm atraído e incendiado a imaginação de vários públicos. Os alvos da câmara são instantes do quotidiano aparentemente banal de uma família de empreendedores capitalistas que, a dado momento da sua vida, decide residir em Portugal. Acresce que, até há bem pouco tempo, as historiografias do cinema consideravam os filmes domésticos – circunscritos, por definição, a um espaço privado de produção e de consumo – um género rudimentar, inferior e desinteressante.⁵ Por fim, também o nacionalismo metodológico que tem moldado a pesquisa histórica do cinema, em geral, e os estudos da obra de Santos, em particular, bem como as dificuldades práticas de acesso às imagens – que pressupõe a deslocação ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, em Bucelas – têm contribuído para manter erguido o muro que separa os filmes amazónicos de Silvino Santos dos seus filmes portugueses – ou seja, os documentários ditos “nobres” (Antunes, 2014, p. 37) dos filmes domésticos (cf. Sampaio, 2024).⁶

4 Há um terceiro filme, anterior a esta colaboração, que, apesar de desaparecido durante décadas, também contribuiu para a reputação de Silvino Santos como “cineasta da selva”. Trata-se da longa-metragem *Amazonas, Maior Rio do Mundo* (1918-1920), recentemente localizada no Národní Filmový Archiv, República Checa (Stoco, 2023; Stoco *et al.*, 2023). Ainda é cedo para perceber o impacto que esta inesperada descoberta terá nos estudos sobre Silvino Santos.

5 Esta depreciação começou a ser revista nos anos 1990 (cf. Odin, 1995; Horak, 1998). Sobre o contexto português e brasileiro, veja-se Sampaio, Schefer e Blank (2016).

6 Não é por acaso que o único artigo que analisa os segundos com algum detalhe, ainda que brevemente, seja do crítico de cinema português João Antunes (2014), funcionário da Cinemateca Portuguesa.

Sabemos – através das imagens que sobreviveram e que podemos visionar quer no ANIM quer na Cinemateca Brasileira – que Silvino Santos também realizou filmes domésticos para a família do comendador em *Manaus*. Ambas as cinematecas conservam imagens domésticas – portuguesas e brasileiras – dos anos em que Santos esteve profissionalmente (e afectivamente) ligado aos Araújo, desde os primeiros dias da sua contratação até, pelo menos, o final dos anos 50.⁷ O ponto de partida deste artigo – e o seu foco – é o conjunto de 10 filmes que compõem a série intitulada *Filmogramas*, que se encontra depositada no ANIM.⁸ Esta série destaca-se da restante produção doméstica de Santos por se encontrar montada. Com efeito, ao contrário da maior parte das imagens domésticas, de que restam apenas fragmentos, os “filmogramas” desta colecção possuem uma elevada coerência estilística e estrutural e alguma unidade narrativa, o que lhes concede um ar acabado (ainda que, na maior parte das vezes, não incluam nenhum letreiro a indicar um “fim”). O ANIM possui, no seu acervo, os materiais fílmicos dos *Filmogramas*, entretanto preservados.⁹ Já os materiais que estiveram na origem das cópias de visionamento em VHS a que tive acesso na Cinemateca Brasileira encontram-se perdidos.¹⁰

O artigo discute os *Filmogramas* à luz dos estudos de cinema doméstico e amador que surgiram na esteira das “novas histórias do cinema”.¹¹ Combinando métodos de análise fílmica com entrevistas e pesquisa de arquivo, examino o lugar que estas imagens – e as práticas sociais a elas associadas – ocuparam quer no percurso profissional de Silvino Santos quer no seio da família Araújo, tendo em conta o meio social e transnacional em que circularam. Destaco a entrevista que realizei, em Agosto de 2021, a uma das crianças que aparecem nos filmes – a bebé Maria Teresa de Souza Araújo, agora nonagenária. A entrevista esclareceu aspectos sobre a vida desta família que me seria impossível conhecer unicamente a partir dos filmes (cf. Mörner, 2011). Ainda

7 O último filme que Santos realizou foi *Santa Maria da Vila Amazônia*, em 1957, sobre a ex-colónia japonesa adquirida pelos Araújo em 1940.

8 Cunhado por Santos, por Agesilau de Araújo, ou por ambos, o nome “Filmogramas” ter-se-á, talvez, inspirado nos *Pathégrams*, uma série de noticiários e versões reduzidas de filmes comerciais disponível, em finais dos anos 1920, no catálogo de 16mm da norte-americana Pathé Exchange (cf. Wasson, 2009, p. 9; Schneider, 2020, p. 135).

9 Segundo dados fornecidos pelo ANIM, as imagens digitalizadas resultam de telecinemas feitos a partir de materiais de 16mm que vieram, em 1986, do laboratório da Ulyssea. Entrevista a Sara Moreira, ANIM, 13 de Dezembro de 2019.

10 Sobre a história desses materiais, veja-se Sampaio (2024).

11 Refiro-me à “new film history” dos anos 1980, que impulsionou a pesquisa de arquivo (cf. Allen e Gomery, 1985), à “new cinema history”, que, mais recentemente, tem feito avançar a história social das culturas cinematográficas (Maltby, 2011), e a contributos teóricos, metodológicos e críticos sobre o cinema doméstico e amador (ex. Shand, 2008; Mörner, 2011).

que grande parte da análise se circunscreva a Portugal, onde os filmes foram feitos e ao qual permanecem ligados, um dos principais objectivos do artigo é contribuir para uma história enredada do cinema que se fez entre Portugal e o Brasil, sem excluir cruzamentos com outras geografias, inevitáveis num sector eminentemente de cariz transnacional e alcance internacional.¹² Por fim, pretendeu-se integrar nesta análise – ainda que nem sempre de forma explícita – a condição móvel do cinema. O facto de a pesquisa se ter dividido entre Portugal e o Brasil foi determinante para compreender a importância que os trânsitos atlânticos de pessoas, câmaras e filmes tiveram nesta que é também uma história de migrantes e migrações e, por conseguinte, uma história do cinema enquanto prática social desenvolvida em mobilidade.

A estrutura do artigo, que enfatiza a actual distribuição destas imagens por dois arquivos, um em cada lado do Atlântico, pretende reflectir esse trânsito. Assim, na primeira parte, analiso os “filmogramas” que visionei no ANIM.¹³ Destaco o papel dos intertítulos, que localizam as imagens num lugar e numa data específicos, permitindo fazer sentido – narrativo, mas também histórico – de muito do que nelas se mostra. A segunda parte do artigo volta-se para os visionamentos realizados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, que conserva, em formato VHS, uma miscelânea das imagens domésticas de Silvino Santos.¹⁴ Apesar de extremamente fragmentada, esta miscelânea inclui sequências montadas dos “filmogramas”, ou mesmo números aparentemente completos, que não encontramos na colecção do ANIM. A distribuição de imagens e lacunas pelos dois arquivos servirá de mote para uma reflexão, na terceira

12 O termo mais vulgarizado em Portugal, “histórias conectadas”, não capta os sentidos de sobreposição e desordem que o termo inglês (*entangled histories*) – mais ainda do que o francês (*histoires croisées*) – consegue veicular. Adopto o termo “enredado” para sinalizar as relações imbricadas e férteis que este estudo de caso permitiu identificar, como veremos, entre diferentes tipos de produção fílmica e entre diferentes práticas sociais (públicas e privadas; cinematográficas e não cinematográficas) dos dois lados do Atlântico.

13 A colecção do ANIM é constituída pelos *Filmogramas* n.º 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10 e 12, e por um filme chamado *Lisboa* (título atribuído), que creio poder ser parte do n.º 11. O visionamento das representações digitais destes dez filmes (7003423; 7003063; 7003422; 7003241; 7003424; 7003425; 7003243; 7003245; 7003246; 7003421) decorreu no ANIM entre Dezembro de 2019 e Janeiro de 2020.

14 Os *Filmogramas* que visionei na Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira, em Junho de 2019, estavam incompletos, apresentando-se como fragmentos dispersos por várias cassetes e frequentemente repetidos. Nessa visita, encontrei imagens portuguesas em seis das oito cassetes dedicadas a Silvino Santos (VV00102; VV00660-M; VV00661-M; VV00662-M; VV00663-M; VV00664-M; VV00665 e VV00666-M). Devido a constrangimentos de tempo, excluí a primeira e a última destas cassetes, descritas como contendo imagens de *No Paiz das Amazonas* e imagens de Manaus, respectivamente.

parte, sobre os significados históricos destes filmes, numa abordagem materialista ao cinema que procura compreender as práticas a partir dos objectos (ou vestígios deles) que sobreviveram em arquivos de vários tipos.

UMA COLECÇÃO “MONTADA”: OS FILMOGRAMAS DO ANIM

Não sabemos exactamente quando é que Silvino Santos, Agesilau de Araújo e a família deste aportaram em Lisboa, mas é pouco provável que tenha sido antes de Novembro de 1926.¹⁵ Já a data do regresso ao Brasil não levanta dúvidas: os nomes da família Araújo e do cinegrafista constam da lista de passageiros do navio inglês R. M. S. Hildebrand, da companhia inglesa Booth Line, procedente de Liverpool, que partiu de Lisboa a 21 de Setembro de 1929 com destino a Manaus.¹⁶ Agesilau de Araújo tinha-se mudado para Portugal em busca de tratamento para o filho Joaquim Frederico, diagnosticado com diabetes. Para os acompanhar, Santos deixou a mulher e os dois filhos em Manaus. Durante esses três anos, o cinegrafista luso-brasileiro integra o agregado familiar dos Araújo, prestando-lhes apoio a vários níveis.

A série *Filmogramas* oferece o registo em imagens desta passagem dos Araújo por Lisboa. Com uma duração que varia entre os 14 e os 21 minutos, cada um dos dez filmes depositados no ANIM abre com títulos que localizam as imagens num lugar e numa data. Logo no primeiro deles, lemos: “Lisbôa, 10-Abril-1927”. O estilo diarístico/ epistolar estende-se ao resto do filme e aos outros números sobreviventes, cobrindo um arco temporal que vai de 10 de Abril de 1927 (*Filmogramas* n.º 1) a 29 de Fevereiro de 1928 (*Filmogramas* n.º 12), mas que incorpora imagens, datadas e não datadas, que, como veremos, extrapolam esses limites. A recolha das imagens, como seria de esperar, deu-se a um ritmo irregular: se no mês de Junho de 1927 há registos quase diários (relativos aos dias 14, 18, 20, 22, 26 e 27), não existem imagens datadas de Agosto desse ano ou de Janeiro do seguinte. Os filmes também não seguem uma ordem cronológica rigorosa: no n.º 3, imagens de 3 e 17 de Julho

15 Santos encontrava-se em Manaus aquando da visita do Presidente Washington Luís a essa cidade, nos dias 20 a 26 de Julho de 1926. O programa incluiu uma visita à Fábrica Brasil-Hévea e a projecção, no Cine Theatro Polytheama, de *No Paiz das Amazonas* e *No Rasto do Eldorado*. Veja-se *Jornal do Commercio*, ano XXIII, n.º 7929, Manaus, 20 de Julho de 1926, http://memoria.bn.br/pdf/170054/per170054_1926_07929.pdf [consultado a 23-01-2024]. Desta visita resultou o filme de Santos *Chegada e Estadia em Manaos do Dr. Washington Luís*, que estreou em Manaus a 22 de Novembro (Costa, 1988, pp. 200 e 260). Segundo Maria Teresa, nascida em Lisboa a 7 de Junho de 1927, a sua mãe estava grávida quando atravessaram o Atlântico. Entrevista a Maria Teresa de Souza Araújo, Lisboa, 19 de Agosto de 2021.

16 Agradeço a Selda Vale da Costa o acesso a este documento.

precedem imagens de 26 e 27 de Junho; e o n.º 10, que abre com imagens de 27 de Outubro de 1927 e fecha com outras de 19 de Fevereiro de 1928, inclui uma sequência de 31 de Março de 1929. Dentro de alguns números, encontramos ainda analepses (n.º 7) e prolepses (n.º 5; n.º 10), que confirmam que a montagem terá ocorrido vários meses depois das filmagens.

São dois os palcos domésticos principais: o palacete dos Araújo na Avenida da República, ao Campo Pequeno, em Lisboa; e a casa de campo na Estela, terra natal de J.G. de Araújo, no concelho da Póvoa de Varzim, onde a avó dos meninos reside. O foco dos filmes são os cinco filhos de Agesilau e Neuza: Philippe, Agesilau (“Lau”), Joaquim Frederico (“Quincas”), Renato (“Natinho”) e a bebé Maria Teresa. São frequentemente vistos na companhia dos seus primos Jayme e Julieta Laura (ou “Tieta”), filhos de Aloysio de Araújo e Julieta Bittencourt. À excepção da “Tia Morena” (Adelaide Maria), filha mais velha de J. G., que aparece raramente, as mulheres da família – a mãe Neuza, a tia Aleth, a ama Maria e a avó Adelaide – têm presença assídua.¹⁷ Já os homens – o pai Agesilau e o tio Aloysio – são pouco filmados, mesmo quando sabemos (por ex., pelos intertítulos) que estão presentes (cf. n.º 5). Não há imagens em movimento do patriarca, que terá permanecido no Brasil durante o período em que a família de Agesilau viveu em Portugal.¹⁸ Um dos objectivos do filme poderá ter sido fixar imagens do crescimento das crianças para que pudessem ser, mais tarde, apreciadas pelos membros da família ausentes. Por fim, há várias imagens do pároco de Estela, Padre Manuel da Costa Gomes, que ministrou o baptismo da bebé nascida nesse ano, mas que também vemos a acompanhar a família noutras ocasiões.¹⁹

À semelhança de grande parte dos filmes domésticos, as imagens mostram rituais de família, tais como a primeira comunhão dos primos Philippe e Jayme (n.º 5), o baptizado de Maria Teresa (n.º 5) ou o 5.º aniversário de Lau (*Lisboa*). Perante a câmara desfilam também eventos mais prosaicos.

17 A “Tia Morena” iniciara o noviciado num convento, em França, e Jaime e Tieta viviam com a avó no seguimento da separação dos pais, o que explica a ausência de sua mãe. Entrevista a Maria Teresa de Souza Araújo, Lisboa, 19 de Agosto de 2021.

18 Em 1925, aos 65 anos, J.G. reorganizara a firma numa sociedade de acções, designando a esposa e os filhos como accionistas (Mello, 2010). Não sabemos se esta alteração terá pesado na decisão de Agesilau ir morar para a Europa. Segundo a minha entrevistada, o seu avó sentia-se mais brasileiro do que português, pelo que não vinha muito a Portugal. Entrevista a Maria Teresa de Souza Araújo, Lisboa, 19 de Agosto de 2021.

19 O Padre Manuel da Costa Gomes havia parodiado a cidade de Barretos, no Estado de São Paulo, antes de se transferir para a Estela. O seu nome aparece em vários intertítulos. Veja-se http://www.cm-pvarzim.pt/biblioteca/index.php?op=h_personalidades&id=38 [consultado a 10-12-2023].

É o caso das brincadeiras das crianças no “jardim da Avózinha”, em Lisboa (n.º 1), o banho da bebé poucas semanas após o seu nascimento (n.º 2), uma ida à missa da tia Aleth com os três sobrinhos mais velhos (n.º 3) ou a agitada visita de Natinho ao barbeiro (n.º 3), para além de uma detalhada excursão ao jardim zoológico de Lisboa (n.º 3), uma vindima no “Parque Adelaide”, na Estela (n.º 9), a chegada de bicicletas novas, também na Estela (n.º 10) e, já de volta a Lisboa, um passeio no Campo Grande (n.º 10) e uma festa no palacete do Campo Pequeno com a avó, os netos e “a professora D. Alice” (n.º 10).

Por fim, como é hábito nos filmes de família, encontramos viagens e excursões. Em Setembro de 1927, durante a estadia na Estela, a família desloca-se de automóvel à praia da Apúlia (n.º 5). Segue-se, já em Outubro, uma breve visita à “casa dos primos Farias” (n.º 6) e, uma semana mais tarde, “um grande passeio” a várias terras minhotas, com o automóvel da família, um monumental Willys Knight que ganha honras de protagonista (n.º 8). Participam nesta excursão (vemo-los em alguns planos) D. Neuza, três das crianças, o pároco da Estela e Silvino Santos, invocados nos intertítulos. É também a partir destes que nos inteiramos do percurso da viagem: a “ponte de Fão sobre o rio Cávado”; “a caminho de Espozende”; a “linda povoação de Marinhas”; “rumo a Barcellos”; “a ponte romana”; “a feira de Barcellos”; e “a caminho de Viana do Castelo”. O filme fornece imagens e letreiros desta última, terminando com uma referência às “célebres festas da Senhora da Agonia”, retomadas no *Filmo-grama* seguinte (n.º 9), que terão sido filmadas em Agosto de 1928.²⁰ Por fim, encontramos imagens da viagem de comboio de regresso a Lisboa de Joaquim Frederico (n.º 12), depois de ter sido observado por um médico em Madrid, em Fevereiro de 1928, segundo nos informa um intertítulo. O menino diabético é filmado a entrar na carruagem, onde o vemos sozinho, em planos intercalados por *travellings* da paisagem. Não vemos quem o acompanha, mas é provável que seja o seu pai.

Se estes temas são frequentes na maior parte dos filmes de família, sobressaem, no entanto, outras características menos comuns, tal como o recurso a técnicas de montagem típicas dos “filmes de enredo”, que implicam, por exemplo,

20 Esta datação foi-me sugerida pelo facto de a bebé Teresinha já andar. Há, aqui, uma grande licença artística do montador: o “grande passeio” do Willys Knight está datado de Outubro (“Estella, 20-Outubro-1927”), mas as Festas da Senhora da Agonia decorreram, como sempre, entre 18 e 20 de Agosto (Martins 2000, p. 75). A montagem ignora, pois, a cronologia, organizando-se por princípios de continuidade espacial (o “campo do arraial” é retomado na cartela que abre o número seguinte) e, sobretudo, por uma lógica de associação temática em torno do traje minhoto, vestido pelas raparigas que desfilam na festa, mas também por Aleth, pela pequena Maria Teresa e por Margarida Bastos Ferreira (a Miss Portugal de 1927, que Santos filmara), formando uma curiosa colagem de imagens recolhidas em diferentes momentos.

o desenvolvimento de personagens que realizam ações concertadas em volta de um tema ou desafio, resultando numa estrutura narrativa coesa, mas, geralmente, aberta e sem resolução. Ou seja, há *Filmogramas* que contam uma história. É o caso do n.º 2, que conta a história da encomenda que o menino Lau faz à firma de automóveis “FORMIGUINHAS”, sediada em Hamburgo, depois de receber, por correio, “os últimos catálogos e preços”. Numa técnica muito usada no cinema mudo, a carta é apresentada em tela cheia para que possa ser lida. Não obstante possuir uma estrutura formal credível, está assinada “PP de Mentiras e Co, Ltd, Alemão Pé de Pato com Limão”. Também vemos Lau a escrever à máquina e a assinar a carta da encomenda. Os planos seguintes mostram um camião dos correios, a visita ao “Correio Geral” (na Praça do Comércio) e ao porto de Lisboa, ilustrando as iniciativas do “jovem agente” para encontrar a sua encomenda. Há um interlúdio sobre Lisboa, com imagens da Torre de Belém, vistas sobre a cidade a partir do miradouro de São Pedro de Alcântara, o paquete Alcântara “da Royal Mail Steamship Co.,” parado no cais, onde o menino Agesilau procura, em vão, o lote de automóveis que encomendou. Imagens do congestionamento do tráfego no “Rocio” e na Rua do Ouro agravam a decepção do pequeno empreendedor, que exclama, num intertítulo, “O número de automóveis em Lisboa aumenta de dia para dia e só eu não posso fazer negócio!”.

Por fim, um outro elemento que chama a atenção – apesar de não ser raro em filmes domésticos (cf. Schneider, 2007, p. 358) – são as imagens de cariz etnográfico recolhidas durante as excursões da família Araújo no Norte do país, a partir da Estela. O filme sobre a praia da Apúlia (n.º 5) termina com uma sequência de imagens razoavelmente longa (cerca de três minutos) e particularmente bem conseguida sobre a apanha do sargaço, que dá grande destaque ao trabalho das “mulheres apulianas”. Também a visita aos “primos Farias” (n.º 6), onde se está “a malhar o milho”, dá conta de diferentes fases do ciclo de produção deste cereal. São vários os planos em que vemos membros da família, sobretudo as crianças, a acompanharem os trabalhos agrícolas. O teor etnográfico do filme está bem patente em intertítulos e imagens que registam o interesse pelas “lavradeiras” de Fafe ou (por associação temática) pelos “grandes milharaes” de Cernache do Bonjardim, terra de Silvino Santos, que o cinegrafista filmara, como veremos, na breve visita que fizera, com os Araújo, durante uma memorável viagem de Lisboa à Estela.

Menos comum, em filmes de família, é o comentário político que encontramos no fragmento intitulado *Lisboa* (título atribuído, 11’), que abre com a seguinte cartela: “Lisbôa, 12-Dezembro-1927 Eis o que Mussolini quer para a Itália”, seguido do plano demorado dos cinco filhos de Neuza e Agesilau serenamente sentados no sofá, a posarem para a câmara. Esta justaposição de letreiro e imagens (que, na linguagem cinematográfica, possui um poderoso

efeito deíctico) convida-nos a simpatizar com o dirigente fascista italiano, aqui apresentado como defensor do modelo de família – prolífica e ordeira – que os Araújo parecem querer preconizar. Não é de desconsiderar alguma ironia, já que as crianças de Agesilau são frequentemente mostradas (e descritas) como indisciplinadas. O veio irónico que percorre muitos dos intertítulos, bem como a temática política, trai a intervenção do pai das crianças na elaboração do texto, já que é pouco provável que Santos pudesse permitir-se esse tipo de tom ou comentário. A ironia, porém, não belisca a mensagem política, que faz alinhar os Araújo com a peculiar mistura de valores conservadores (católicos e patriarcais) e modernos (apologistas de uma concepção tecno-capitalista de progresso), de que o fascismo italiano representava uma súpula para muitas famílias da elite, dentro e fora de Itália, e cujos sinais de concordância e prática encontramos ao longo dos filmes desta família.²¹

Mussolini, recorde-se, iniciara, em 1922, a marcha que transformaria a Itália num regime antiparlamentar, monopartidário, policial e militarista, constituindo uma das referências da direita que Carmona e Salazar começavam a personificar em Portugal, na esteira do golpe de 28 de Maio de 1926. A passagem de Santos e Araújo por Portugal coincidiu com a ascensão das duas figuras-chave do Estado Novo, recordadas nas memórias do cinegrafista (Santos, 1969, p. 56).²² No mesmo filme, ficamos a saber que Santos ofereceu de presente ao menino Lau, por ocasião do seu 5.º aniversário, uma fantasia do *Kaiser* Guilherme II da Alemanha. Poderá ser algo inesperado que as simpatias políticas desta família se façam sentir num espaço frequentemente tomado como apolítico, porque privado e doméstico. Porém, como veremos, a ideia de uma história pública arredada do quotidiano doméstico e familiar não encontra correspondência na história de que estes filmes (e esta família) fazem parte.

FRAGMENTOS E NÚMEROS QUE FALTAVAM: OS *FILMOGRAMAS* DA CINEMATECA BRASILEIRA

As imagens domésticas que encontrei na Cinemateca Brasileira são, sobretudo, imagens soltas, não montadas, muitas vezes repetidas ao longo das várias

21 O facto de Araújo guiar o seu automóvel (Santos, 1969, p. 54), apesar de ter motorista, de se fazer acompanhar por Neuza nos vários passeios, e de desenvolver *hobbies* como a fotografia e o cinema amador, sugere influências do modelo norte-americano de família “progressista” (“progressive”), em que o homem começa a manifestar vontade de estar mais perto da família, participando na educação dos filhos e presenteando a esposa com muitas das facilidades da vida moderna (cf. Luckett, 1995).

22 As memórias manuscritas de Silvino Santos estão depositadas no Museu Amazônico, em Manaus. Agradeço a Selda Vale da Costa o acesso à transcrição integral deste documento.

cassetes de vhs e, em geral, em condições precárias de conservação.²³ Uma exceção é o *Filmogramas* n.º 7, o único da série que aparece montado, com título de abertura e aspecto completo, sobre o qual escrevi noutro lugar (Sampaio, 2024).

Também nos deparamos com algumas sequências de intertítulos datados, intercalados ou não por imagens, que seguem uma cronologia de eventos ou uma linha narrativa (frequentemente traduzível num itinerário de viagem, como veremos) e que poderão ter feito parte de números autónomos. É o caso da sequência narrativa que relata a “expedição” da família e de alguns amigos à praia, nos arredores da Estela (10 de Outubro de 1928), uma outra sobre uma “vindima” no quintal da avó Adelaide, também na Estela (25 de Outubro de 1928) e uma terceira sobre uma excursão da família a Cascais (10 de Março de 1928), com uma breve paragem na Cidadela para filmar Óscar Carmona e os seus netos.²⁴ O automóvel da família prossegue, então, para a Boca do Inferno, onde a câmara se cruza com um outro operador de cinema, com paragens em São Pedro do Estoril e em Santo Amaro de Oeiras, até o passeio terminar no Rossio.²⁵ É, por fim, também o caso da reportagem floral sobre a chegada da Primavera (Lisboa, 11 de Março de 1928), do passeio da tia Aleth e sobrinhos ao Campo Grande (21 de Março de 1928) e dos festejos em volta de um boneco de pano, pendurado por cordas, destinado a ser “malhado” pelas crianças (Lisboa, 8 de Abril de 1928).²⁶ Todos estes trechos de imagens apresentam-se cuidadosamente montados, com recurso a vários intertítulos, mas nenhum faz parte de *Filmogramas* numerados.

Sem data, mas com grande coesão temática, estética e narrativa, estão ainda as imagens montadas de uma festa de aniversário.²⁷ A sequência adopta

23 Os problemas identificados incluem, entre outros, grão, riscos múltiplos (formando uma espécie de rede), ausência ou excesso de luz, contornos esbatidos e falta de definição, pontinhos amarelos que se espalham, formando manchas, fotogramas ‘presos’, empastelados ou, pelo contrário, a saltarem para cima e para baixo.

24 As imagens de Cascais terão sido captadas por ocasião da eleição para a presidência da República, ganha por Carmona, candidato único, no dia 25 de Março de 1928. Depois de eleito, Carmona fixou residência oficial no Palácio da Cidadela de Cascais.

25 Estas três sequências encontram-se na cassette VV00661-M, cujos materiais são atribuídos, na respectiva “Ficha de Tráfego”, às Fitas 3 e 4 do “Lote Silvino Santos”, “copiadas de VU00114 e VU00115”. As sequências em causa ocupam os primeiros 29 minutos desta cassette e terão feito parte da Fita 3.

26 Estas três sequências encontram-se na cassette VV00662-M, que, segundo a “Ficha de Tráfego”, inclui as Fitas 5 e 6 do “Lote Silvino Santos”, ocupando os últimos minutos da Fita 5. O episódio do boneco de pano é descrito, na “Ficha de Tráfego”, como “malhação do Judas”, uma tradição católica muito popular no Brasil que é festejada no Sábado de Aleluia.

27 Selda Vale da Costa data o filme de 1929 (Costa, 1988, p. 273).

uma estrutura ficcional de campo e contracampo, com Joaquim Frederico, o menino diabético, a “dormir” e a ser “acordado” (do lado de fora da janela) por outros meninos. Já vestido como um pequeno rei, vemo-lo a rezar, de joelhos, perante um altar; depois, sentado num “trono” – uma poltrona elevada por uma espécie de estrado – recebe os restantes membros da família, que assomam numa passadeira vermelha, um a um, com prendas para o aniversariante. A cerimónia termina com o pequeno “rei” a ler de uma tira de papel comprida e a ser aplaudido. Seguem-se imagens do lanche no jardim do palacete da família.²⁸

Por fim, há que destacar uma sucessão de imagens, espalhadas por duas cassetes, que retratam instantes da viagem que a família realizou de Lisboa à Estela, provavelmente no Verão de 1928. Santos escreveu sobre esta viagem nas suas memórias:

Numa das ocasiões da estadia em Portugal, o Sr. Agesilau e família foram passar o Verão na Estela, aldeia aonde nasceu seu pai, o Sr. Comendador Joaquim Gonçalves de Araújo. O Sr. Agesilau guiava o auto dele, um Willis Knight. Nesta viagem através de Portugal, de Lisboa à Estela, acompanhou-o a Sr.^a D. Neuza, sua esposa, seus filhos Joaquim, Agesilau e Renato, a ama Maria, o ajudante Manoel e eu. Pernoitamos em Fátima. No dia seguinte, seguimos viagem e estivemos em Tomar, a cidade é cortada pelo rio Nabão, é lá todos os anos a tradicional festa dos tabuleiros. Fomos ao Convento de Cristo. Seguimos viagem, passamos Ferreira do Zêzere e fomos pernoitar em Sernache do Bom Jardim, minha terra natal. Ali passamos um dia e duas noites na casa de meu pai (já falecido). A minha irmã Ambrozina e cunhada Maria foi quem nos recebeu. Na manhã seguinte, seguimos viagem, passamos na Sertã e fomos dormir em Castelo Branco. Ao amanhecer seguimos viagem, jantamos em Viseu, no Hotel de José Casimiro, o grande toureiro português. De Viseu, seguimos para a Estela, aonde nos aguardava a Sra. D. Maria Adelaide, mãe do Sr. Agesilau e da Sr.^a D. Aleth, que também estava na Estela. A praia da Apúlia fica perto da Estela, assim como Laundos e Beiriz, aonde se fabricam lindos tapetes. Aí filmei lindos motivos. Filmei o Minho, as vindimas, as romarias etc. Depois de uns 40 dias voltamos a Lisboa. [Santos, 1969, pp. 54-55]

As imagens sobreviventes que resultaram desta viagem assumem o tom e o estilo dos *Filmogramas*. A partir delas conseguimos confirmar e reconstituir o itinerário descrito por Santos (ou parte dele). A viagem é contada na primeira pessoa do plural: “Partindo pela manhã, de Lisboa, *alcançamos* as Caldas da Rainha para o almoço”; “Em demanda da Batalha, *atravessamos* a

28 O trecho faz parte da cassete v00663-m. Tem início aos 22 minutos e está associado à Fita 7 do “Lote Silvino Santos”.

ponte que lhe fica próxima” (meu itálico). Os intertítulos introduzem imagens do Willys Knight em movimento ou a estacionar, assim como das paisagens e dos motivos citados. Os filmes centram-se, porém, nos membros da família Araújo, que fornecem o fio condutor da visita ao Mosteiro da Batalha, a cujas rotinas temos acesso (sobretudo em torno das necessidades alimentares do menino diabético). Não há imagens nem referências a Fátima, onde Santos diz terem pernoitado. Um intertítulo refere o “movimento em direcção à feira” nas primeiras horas da manhã e um outro acrescenta: “almoçamos em Tomar, onde admiramos o vetusto Convento de Cristo”. A visita ao monumento nacional – que destaca a “famosa janela da Sala do Capítulo” – é pretexto para as brincadeiras dos rapazes, ironicamente descritos como “estátuas que datam dos nossos dias”. A sequência encerra com uma cartela onde se lê: “Fim da Primeira Parte”.

Uns nove minutos depois, é anunciada a “Segunda Parte”, que retoma a visita ao convento de Tomar.²⁹ Seguem-se vistas tiradas a partir do “Castelo dos Templários” sobre a cidade e as “Margens do Nabão”, com as suas lava-deiras. Um título esclarece, “Tomamos a rua da Corredoura, em direcção ao hotel”, seguido de imagens do Willys Knight, e um outro refere, com evidente ironia, os “deliciosos e intermináveis quilómetros de covas e pó” com que foram recebidos a caminho de “Sernache do Bomjardim” até chegarem à “ponte sobre o Zezere, próximo de Sernache”. Sem imagens da terra natal de Silvino Santos, a viagem prossegue, pontuada de intertítulos que situam e comentam as poucas imagens. Através deles, ficamos a saber que o automóvel atravessou a “ponte sobre a ribeira da Certã, no caminho para Castelo Branco” (de que não há imagens), passou o Fundão (onde tem lugar a mudança de um pneu), Alpedrinha (com breves imagens de uma igreja) e a Covilhã, descrita como “imersa em densa neblina”, o que poderá justificar a escassez de imagens. Daqui tem início uma visita à Serra da Estrela, onde vemos um grupo de 5 ou 6 homens a brincarem na neve. Com a chegada a Viseu, um intertítulo dá seguimento à narrativa de viagem: “Dêmos um rápido passeio em Viseu, onde dormimos, antes de continuar a viagem”, e um outro anuncia o “Fim da Segunda Parte”.³⁰

Sinalizada apenas nas notas que acompanham a “Ficha de Tráfego”, a terceira parte do filme está reduzida a dois intertítulos. O primeiro diz: “Adeante

29 A cassette é a mesma (v00663-M), mas as imagens corresponderão já à Fita 8.

30 As partes 1 e 2 da viagem dos Araújo de Lisboa a Estela integram a cassette v00663-M, que está associada à Fita 7 (e possivelmente à 8) do “Lote Silvino Santos”. A terceira parte, bastante mais breve e sem cartela de abertura, encontra-se na cassette seguinte, v00664-M, correspondendo ao final da Fita 9 do “Lote Silvino Santos”. Segundo o anexo da “Ficha de Tráfego”, tem início aos 58 minutos.

de Figueiró, já castigados pelo apetite, escolhemos um quieto pinheiral para acampar”, seguido de imagens do automóvel num pinhal; e o segundo anuncia a chegada ao Porto: “Atravessamos a Ponte D. Luis e chegamos ao Porto às 15 horas, depois de um lindo e agradável passeio de 3 dias”, ao qual se seguem uma série de planos da cidade Invicta.³¹ Não temos imagens da chegada à Estela. O objectivo terá sido registar o *itinerário*, não o destino da viagem, que se prestará a outro tipo de filmes. A deslocação no espaço substitui, pois, a cronologia como elemento organizador das imagens: em vez da fórmula diarística (lugar-data) que caracteriza os *Filmogramas*, é-nos dado o nome dos lugares para que possamos, virtualmente, acompanhar a viagem.³²

Seja porque não foram tiradas ou seja porque não foram conservadas, não existem imagens de todos os lugares que fizeram parte desta viagem. Poderá tratar-se de uma opção: afinal, raros são os cinegrafistas, profissionais ou amadores, que filmam uma viagem completa (até por razões de economia da película). Não esqueçamos, porém, que estamos a lidar com um acervo essencialmente constituído por fragmentos.³³ É com base neste acervo – nas imagens que sobraram e nas lacunas que, a partir delas, entrevemos – que proponho, no que se segue, algumas reflexões sobre o lugar que estes filmes terão ocupado quer no percurso profissional de Silvino Santos quer no seio da família Araújo.

O LUGAR DAS IMAGENS

Ainda que menos estudada, a projecção de imagens em movimento em ambiente doméstico foi coetânea da sua projecção pública (Singer, 1988, p. 37; Luckett, 1995, p. 22). A comercialização do chamado *cinema de salon* – ou cinema de sala de estar – teve, no entanto, de esperar por 1912, quando a película não inflamável, ou ‘de segurança’, se estabeleceu como uma opção viável, tornando possível a criação de uma rede de distribuição e aluguer de

31 Caso se trate de Figueiró dos Vinhos, o mais provável é que esta localidade, vizinha de Cernache do Bonjardim, tenha sido visitada no início da viagem, pertencendo, portanto, à segunda parte do filme.

32 A ausência do apontamento cronotópico sugere que as imagens da viagem entre Lisboa e a Estela foram concebidas como um filme à parte. Luís de Pina manifestou interesse em possuir uma cópia destas imagens, às quais se referiu como “Viagem a Portugal”. Veja-se o documento “Resumo de reunião entre sr. Luis de Pina, da Cinemateca Portuguesa, sra. Selda da Costa e Ana Pessoa, da Embrafilme, sobre o acervo Silvino Santos em 27/11/85”, Arquivo documental da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro (pasta 9091).

33 Noutras partes do acervo, encontramos imagens da Ponte Ferroviária de Poço de Santiago, na linha do Vouga, que ligava Viseu a Espinho, sugerindo que terá feito parte do percurso.

filmes especificamente dirigida ao mercado doméstico (Singer, 1988, p. 44).³⁴ Ver cinema em casa era uma prática dispendiosa, reservada às classes mais abastadas, quando, em 1923, apareceram os aparelhos amadores da Pathé e da Eastman Kodak.³⁵ Tal como na década anterior (Luckett, 1995, p. 26), mas por razões diferentes, os novos projectores fizeram-se acompanhar de campanhas publicitárias que, destacando características como a leveza e a facilidade de manejo, procuravam direccionar o seu consumo para as donas de casa modernas (Wasson, 2009). A aplicação de formatos mais estreitos (respectivamente, 9,5mm e 16mm) resultara numa economia de materiais que tornava estes aparelhos acessíveis a um maior número de bolsas. É nesta altura que assistimos ao aumento de projecções, em casa, de filmes alugados ou feitos por amadores.

É possível que Agésilau de Araújo tenha tido contacto com sistemas de cinema doméstico enquanto estudava na Suíça, onde aprendeu e praticou a fotografia amadora.³⁶ Segundo Maria Teresa, o seu pai terá começado a usar a câmara de filmar quando nasceu o primeiro filho, em Fevereiro de 1920.³⁷ Desvalorizando o trabalho de Santos – a quem se refere, depreciativamente, como alguém que “tinha jeito para isto e jeito para aquilo, mas não tinha um curso, não tinha nada” –, a minha interlocutora atribuiu ao seu pai as tarefas de “elaborar”, “organizar” e “fazer o fio condutor dos filmes”, não sendo claro, no seu depoimento, se esta intervenção se teria cingido aos documentários de exibição comercial ou se também abrangera os filmes domésticos.³⁸

34 Entre os modelos de projectores disponíveis no mercado amador deste período, encontramos o Pathéscope (de 28mm), mais conhecido na Europa por Pathé Кок, e o Home Projecting Kinetoscope (de 22mm), da Edison. Ambos traziam um catálogo de filmes para alugar (Singer, 1988).

35 Estamos a falar de sistemas integrados de projector e câmara, como os da francesa Pathé-Baby e os da norte-americana Eastman Kodak. Esta última incluía o projector Kodascope e a câmara Cine-Kodak (Singer 1988, 48). Enquanto principal produtora de filme virgem, a firma de Rochester permitira que o formato de 16mm fosse adoptado por outras empresas, o que muito contribuiu para a sua rápida disseminação.

36 Araújo estudara comércio na Suíça e na Inglaterra (Mello 2010, p. 34). Maria Teresa confirmou que a “paixão” do seu pai pela fotografia, que continuou a praticar depois de deixar de filmar, viera “à tona” durante a sua estadia na Suíça. Entrevista a Maria Teresa de Souza Araújo, Lisboa, 19 de Agosto de 2021.

37 Entrevista a Maria Teresa de Souza Araújo, Lisboa, 19 de Agosto de 2021. Algumas dessas imagens fazem parte do acervo da Cinemateca Brasileira.

38 Entrevista a Maria Teresa de Souza Araújo, Lisboa, 19 de Agosto de 2021. As recordações da minha interlocutora incidem, necessariamente, sobre a fase posterior à despromoção de Santos, em 1934, quando a J.G. Araújo & Cia. encerrou definitivamente a sua secção cinematográfica. O alcoolismo a que alude (e de que encontramos indícios nas memórias de Santos) poder-se-á, então, ter agravado.

O mais provável é que se aplicasse a ambos. Araújo é geralmente creditado pela direcção, montagem e redacção das legendas de *No Paiz das Amazonas* (Costa, 1988, p. 248); mas a colaboração entre Santos e Araújo terá sido extensível aos filmes domésticos, realizados na mesma altura e, provavelmente, em moldes semelhantes. Sabemos que Santos fez um filme de família pouco tempo depois de ter chegado a casa dos Araújo. É o próprio que o diz:

Em 1.º de janeiro de 1921 comecei o trabalhar na Casa J. G. Araújo; ordenado, 400.000 réis mensais. Havia um resto de filmes negativos; o quarto escuro foi instalado nos baixos da casa do sr. Comendador Araújo. Mandou-se fazer tanques verticais para 60 metros, secadoras com um motor para girar. Foi o Manoel Alves quem os fez: era o marceneiro da casa J. G. Araújo. Tudo instalado. *Fez-se um filme da família com o resto do filme que eu tinha.* [Santos, 1969, p. 42, itálico meu]

Muitas das imagens domésticas de Manaus terão sido tiradas nos meses em que o cinegrafista filmou *No Paiz das Amazonas*, provavelmente nos intervalos das viagens que fez às propriedades de J. G. de Araújo no Rio Branco (actual Roraima).³⁹ A actividade cinematográfica desenvolvida por Santos – pejorativamente conhecida, no Brasil, pelo termo “cavação” – baseava-se na angariação de encomendas entre as elites interessadas e podia envolver a fixação de cenas domésticas (Morettin, 2005, pp. 143-144; Blank, 2018).⁴⁰ As memórias de Santos dão conta da proximidade do seu trabalho à esfera doméstica dos Araújo. Conforme o próprio recorda, no trecho que acabei de citar, o laboratório estava instalado na cave da moradia da família. De forma a poder criar as legendas do documentário destinado à exposição carioca, Araújo espalhava os negativos na mesa de bilhar do rés-do-chão, contando frequentemente com a ajuda da sua mulher para “organizar” as fitas. Segundo o relato de Santos:

Em cima de um bilhar que havia nos rés do chão da casa do Sr. Comendador Joaquim Araújo estavam sendo organizados os negativos. O Sr. Agesilau organizava e, às vezes, sua esposa, Sra. D. Neusa, vinha ajudar; enquanto eu copiava os positivos. [Santos, 1969, p. 46]

Não é difícil imaginar que negativos de temática doméstica e não doméstica se terão encontrado nesta improvisada “mesa de montagem”, facilitando

39 O filme ficou pronto em finais de 1922, mas só foi projectado na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil em 1923 (Morettin, 2011).

40 A curta-metragem *Uma Família de Manãos* (1919), produzida pela Amazônia Cine-Film, é descrita num jornal da época como um “reclame” às “fitas de cenas e acontecimentos de família” que a firma se dispunha a “executar por encomendas e accordo” (Costa, 1988, p. 244).

a sua incorporação nos dois tipos de produção.⁴¹ O formato adoptado quer nos *Filmogramas* quer nos documentários – cartela introdutória seguida de imagens intercaladas por títulos – encontrava-se definido desde inícios da década de 1900 (Nagels, 2012). Santos tê-lo-á, certamente, aprendido durante o estágio que realizou em Paris, em 1912, nos laboratórios da Pathé e dos Lumière.⁴² Assim, ao contrário do que a minha interlocutora alegou, Santos possuía conhecimentos altamente especializados que o seu pai, sem dúvida, soubera reconhecer e utilizar nos filmes, comerciais e domésticos, que com ele produziu.

Por outro lado, contrariando a ideia de que “o operador de câmara foi sempre Silvino Santos” (Costa, 1988, p. 232), que tem sido estendida aos filmes domésticos (Antunes, 2014), é provável que estes últimos também tenham sido filmados por Araújo. O *Filmogramas* n.º 1, que situa a acção em “Lisbôa, 29-Maio-1927”, anuncia a estreia de um “FILMO, recebido de Nova Iorque”. Trata-se da câmara de filmar de 16mm que a Bell & Howell lançara, a pensar no mercado amador, em 1923, com opção de motor em substituição da clássica manivela (Singer, 1988, p. 48).⁴³ Santos possuía já uma Bell & Howell de 35mm, considerada, aquando da sua aquisição, uma das melhores câmaras profissionais do mercado.⁴⁴ Vemo-la nas imagens seguintes, que mostram o cinegrafista a brincar aos actores e realizadores de cinema com a prole de Araújo. Um dos intertítulos menciona-o: “O tecnico cinematográfico ‘Lauro Bento’ nada consegue fazer com artistas tão insubordinados” (n.º 1). A presença do pai das crianças atrás da câmara pode ser inferida noutros momentos, como quando um dos meninos corre, no jardim da casa, em direcção à câmara, num plano precedido pelo comentário: “Como se corre para ir ao encontro do Papá” (n.º 5), ou sempre que Santos é mostrado frente à câmara ocupado com outro tipo de afazeres (n.º 1, 2 e 3). Por fim, muitos dos motivos filmados, como flores e árvores de fruto, captados em grandes planos e planos de pormenor

41 A título de exemplo, encontramos uma sequência de imagens da família Araújo no início de *No Paiz das Amazonas* (veja-se o DVD da Versátil Home Video; Brasil, 2015, de 13:45 a 17:45); e imagens deste documentário no *Filmogramas* n.º 7 (cf. Sampaio, 2024).

42 O estágio na Pathé terá tido a duração de três meses (Costa, 1988, p. 185).

43 A pensar nos circuitos alternativos, que incluíam cineclubes, escolas e igrejas, para além de espaços familiares e privados, a Bell & Howell também vendia projectores de 16mm.

44 A câmara de 35mm da Bell & Howell fora comprada pela entretanto falida Amazônia Cine-Film (1917-1920); Santos descreve-a como “a melhor da época, igual a que a Metro Goldwin Mayer filmava” (1969, p. 38). O cinegrafista continuaria a usá-la ao longo da sua vida, reduzindo muitos dos filmes de 35mm para 16mm. Também possuía uma Pathé de foco fixo do tempo do estágio em Paris, financiado pelo empresário peruano Julio César Araña (Santos, 1969, pp. 27 e 34), com a qual filmara os primeiros documentários.

(ex., n.º 1), faziam parte dos interesses de Araújo enquanto fotógrafo amador, podendo igualmente ser da sua autoria.⁴⁵

Não há dúvidas de que Santos também filmava, nomeadamente em momentos festivos, dando continuidade a práticas que provinham dos seus tempos de fotógrafo. Um exemplo é a primeira comunhão de Philippe e Jayme, celebrada em Lisboa a 14 de Julho de 1927 (n.º 5), em que o vemos a dispor os Araújo numa espécie de fotografia de família. As imagens são seguidas de um intertítulo que não deixa margem de dúvida sobre quem está atrás da câmara: “Vóvó! olhe que o Snr. Silvino já está filmando”. Mas o cinegrafista também filmava em circunstâncias mais banais, como revelam as imagens tiradas em “Lisbôa, 11-Fevereiro-1928” (n.º 10), que mostram Araújo ao lado de Neuza num passeio no Campo Grande. As imagens – “Neuza e eu no C. Grande, meninos nas bicicletas” – são referidas numa lista, aparentemente elaborada por Agésilau de Araújo, que descreve os conteúdos de um dos rolos pertencentes ao acervo de filmes da família (Imagem 1).

É importante, porém, lembrar que Santos conciliava essa actividade de âmbito doméstico com outros projectos cinematográficos. Durante os anos em que viveu em Portugal, continuou a realizar documentários para o circuito comercial. Um deles foi o filme de actualidades *Miss Portugal*, sobre o concurso de beleza que decorreu, a 30 de Março de 1927, na Câmara Municipal de Lisboa, e que deixou amplo rasto na imprensa.⁴⁶ Santos recolheu imagens das candidatas a desfilarem no Salão Nobre, da eleição de Margarida Bastos Ferreira para o título, e de parte da viagem que levou a jovem lisboeta, em inícios de Abril, ao concurso internacional de Galveston, nos Estados Unidos.⁴⁷ O filme que resultou dessas imagens, com intertítulos de Agésilau de Araújo (Costa, 1988, p. 261), teve estreia a 8 de Junho de 1927, no Coliseu dos Recreios, como complemento de *No Paiz das Amazonas*, permanecendo uma semana em cartaz.⁴⁸ O *Filmogramas* n.º 2 regista a partida do cinegrafista, na semana seguinte (“Lisbôa, 22-Junho-1927”), para o Porto, provavelmente com

45 Maria Teresa recordou as fotografias tiradas por seu pai, em placa de vidro, das orquídeas do Amazonas, que terão motivado uma visita do rei da Bélgica a Manaus. Entrevista a Maria Teresa de Souza Araújo, Lisboa, 19 de Agosto de 2021.

46 Veja-se, por exemplo, *Diário de Lisboa* (31 de Março de 1927); *Diário de Notícias* (1 de Abril de 1927); e *Ilustração Portuguesa*, 2.º ano, n.º 37 (1 de Julho de 1927).

47 Santos terá viajado no comboio que transportou a candidata portuguesa para o Porto (*Diário de Lisboa*, 8 de Abril de 1927, p. 5). O enviado especial do *Diário de Lisboa* a Vigo confirma que um “operador cinematográfico, o sr. Santos” embarcou no Niagara para acompanhar as Miss Portugal, França, Itália e Luxemburgo até Las Palmas (*Diário de Lisboa*, 11 de Abril de 1927, p. 8).

48 Veja-se *Diário de Lisboa* (11 de Junho de 1927 e 14 de Junho de 1927).

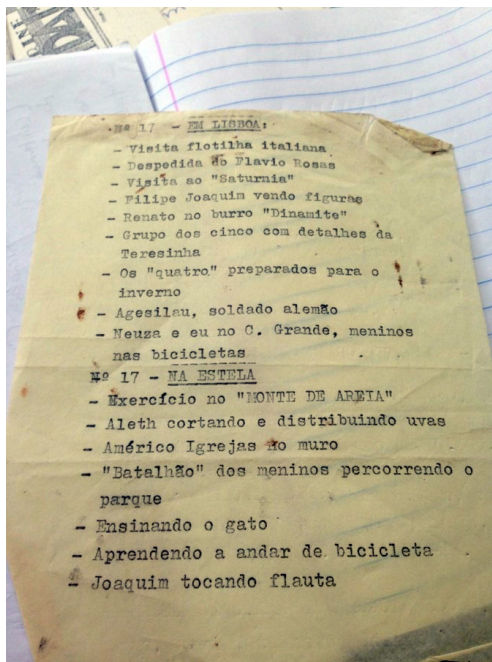
o fito de levar o filme da “belidade portuguesa” ao Norte do país.⁴⁹

Para além da exibição, em Lisboa, dos dois documentários da Amazónia, as memórias de Santos (1969, p. 54) também referem a decisão de “fazer-se um filme de Portugal”. Encontramos resquícios desse projecto no acervo da Cinemateca Brasileira, que conserva, numa das cassetes, o intertítulo que poderá ter dado início ao filme: “Portugal oferece ao viajante, em qualquer sentido em que seja percorrido, as mais raras revelações de paisagem e de luz”.⁵⁰ Seguem-se vários títulos a anunciar lugares como “Sintra Castelo da Pena”; “Algarve Amendoeiras em flor”; “Mosteiro de Mafra”; e “Bragança”. Note-se que, do primeiro, restam apenas imagens (muito breves) do castelo; do Algarve, vemos uns poucos planos (já vistos antes, soltos) de seis senhoras a posarem para a câmara entre os ramos de amendoeiras em flor; de Mafra, temos imagens (pouco impressionantes) de exteriores e interiores do mosteiro; e de Bragança, vemos uma panorâmica da cidade, planos da muralha e da torre e de um grupo de mulheres na estrada (igualmente repetidas). Um intertítulo mais longo justifica o projecto: “Pródigo em riquezas artísticas como em maravilhas naturais, só falta a Portugal a propaganda destes recursos para lhe abrir as fronteiras aos olhos do mundo”.

No meticuloso inventário que fez da obra de Silvino Santos, Selda Vale da Costa contabilizou 35 curtas-metragens realizadas e exibidas comercialmente

IMAGEM 1

Relação dos conteúdos do rolo n.º 17, da autoria de Agésilau de Araújo. Arquivo documental da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro (pasta 9091).



Fotografia da autora.

49 A cena de Natinho no barbeiro (n.º 3) está datada de 26 de Junho de 1927 (um domingo), quatro dias depois de vermos Santos partir para o Porto, pelo que poderá ter sido filmada por Araújo. Imagens datadas do dia seguinte já mostram Santos em Lisboa.

50 Cassete vvo0 663-M, Fita 7 do “Lote Silvino Santos”.

IMAGEM 2

Lista compilada por Selda Vale da Costa dos filmes produzidos por Silvino Santos em Portugal para exibição comercial. Arquivo documental da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro (pasta 9091).

TÍTULO	METRAGEM
01. OS PRIMEIROS BARRISTAS DO ESTORIL	99
02. CASCAIS	121
03. FAFE	159
04. VILA NOVA DE FAMALICÃO	125
05. NAS MARGENS DO MINHO	116
06. PERSECUÇÃO À PATINA	145
07. ROS JESUS DO NORTE	117
08. VIZELA	107
09. PONTE DO LIMA	117
10. VILAS MINHOSAS	105
11. VILA DO CONDE	104
12. TERASAS DO NORTE	117
13. ROMANIA A SANTA LUZIA	102
14. CIDADE AUGUSTA	124
15. PRAIAS E TERASAS DO MINHO	182
16. POVOA DE VARZIM	145
17. MAFRA	159
18. BESPOLHADA	101
19. CURIA	119
20. EXCURSÃO À SERRA DA ESTRELA	151
21. ARREDORES DE LISBOA	122
22. PARQUE DAS LARANJEIRAS	110
23. JOZOS DO NORTE	157
24. PAMPLINGA	115
25. LAMEGO	101
26. PARADA MILITAR DE 11 DE NOVOBRO DE 1927	195
27. FENAS DA SINDHORA DA AGONIA	188
28. FOZ DOS RIOS DO MINHO	118
29. FEZELLOS DE SÃO JOÃO EM BRAGA	120
30. MARGENS DO LIMA	104
31. A PRINCESA DO LIMA	102
32. GUIMARÃES	125
33. BEIRIZ	135
34. O CASTELO DA PENA	130
35. SERNACHE DO BONJARDIM	145
36. MISS PORTUGAL	1,662
37. LISBOA PORTUGUESA-O MINHO (Resumo dos documentários sobre a região dos rios)	2,100 (1934)

Fontes: Programas Castelo Lopes, Ltd.
Programas do Cinema TIVOLI
Livros de registro da Censura.

Selda Vale da Costa

Fotografia da autora.

visuais de Sintra, Mafra, Estoril e Cascais poderão ter sido igualmente incorporadas no filme *Arredores de Lisboa*. Por fim, a lista integra terras e assuntos que não encontramos nos *Filmogramas*, mas que Santos e os Araújo terão facilmente visitado a partir da Estela, tais como Vila Nova de Famalicão, Vizela, Ponte de Lima, Vila do Conde, Póvoa de Varzim, Braga e Guimarães. A curta duração e o assunto destes filmes sugerem ligações à chamada “Lei dos 100 metros”, promulgada em Maio de 1927, que estipulava a exibição obrigatória, nas salas de cinema, de um mínimo de cem metros de filme de produção portuguesa.⁵¹

À excepção de *Sernache do Bom Jardim* e de um fragmento de *Convento de Mafra*, nenhuma destas 35 curtas-metragens foram, tanto quanto sei,

em Portugal ao longo de 1929 (Costa 1988, 197, 262-264). Na lista dos títulos portugueses (Imagem 2), encontramos muitas das cidades e vilas que Santos visitou com a família Araújo e registou nos *Filmogramas*. É o caso de Fafe e Cernache do Bonjardim (n.º 6), Beiriz (n.º 7), Viana do Castelo (n.º 8 e 9), para além de Estoril e Cascais (sem número). Alguns dos títulos remetem também para lugares percorridos durante a viagem de Lisboa a Estela, nomeadamente, Cernache do Bonjardim e a Serra da Estrela (da qual encontramos imagens e letreiros no acervo da Cinemateca Brasileira). Para além destes, a lista abrange lugares como Sintra (*O Castelo da Pena*) e Mafra, incluídos no “filme de Portugal”, do qual só parecem ter sobrevivido as imagens acima descritas. Registos

51 Um dos assuntos destes filmes, de mudança obrigatória todas as semanas, era, precisamente, a “paisagem portuguesa”. Veja-se o artigo 136.º do decreto n.º 13.564, *Diário do Governo*, n.º 92/1927, Série I, de 6 de Maio de 1927.

localizadas.⁵² No entanto, a partir das imagens que sobreviveram – e, não menos importante, das lacunas que ficaram – é possível concluir não só que os lugares que Santos visitava com os Araújos forneciam material para filmes domésticos e comerciais, como também que as mesmas imagens eram montadas, com algumas diferenças, nos dois tipos de produção.⁵³ A transferência de imagens de uns filmes para os outros poderá explicar o elevado número de intertítulos que encontramos, em blocos desprovidos de imagens, no acervo doméstico da Cinemateca Brasileira.⁵⁴ Mas o esvaziamento deste acervo também se deu para fora da firma J. G. de Araújo: muitas das curtas identificadas por Selda Vale da Costa foram vendidas a Alfredo dos Anjos, um produtor luso-brasileiro radicado no Rio de Janeiro, que as usou no documentário *Terra Portuguesa – O Minho*, lançado comercialmente em 1934 (Santos, 1969, p. 60). Apesar de ser um procedimento frequente desde os inícios do cinema, a venda de imagens para efeitos de reciclagem intensificou-se na transição para o sonoro. Terá sido praticada pela J. G. de Araújo ao longo dos anos por forma a recuperar ou rentabilizar o investimento canalizado para esse ramo de actividade e explicará, pelo menos parcialmente, o estado fragmentário e lacunar em que encontramos o acervo.⁵⁵

Por uma convergência de factores – disseminação dos aparelhos de projecção doméstica, vulgarização de um *ethos* burguês doméstico, (re)organização do tempo e das práticas de lazer, entre outros –, as imagens realizadas em contexto doméstico destinavam-se, prioritariamente, a ser consumidas por quem as filmava e nelas participava. Ou seja, em casa. O público principal dos *Filmogramas* terá sido, portanto, a família Araújo. Sabemos, porém, que os filmes foram mostrados na Estela em sessões abertas a amigos e vizinhos. De acordo com Maria Teresa, o padre anunciava a sessão na missa e os filmes

52 As reproduções digitais de *Sernache do Bom Jardim* (7000258.mp4, 11'19") e *Convento de Mafra* (7000245.mkv, 2'23") que visionei no ANIM ficaram, entretanto, acessíveis na Cinemateca Digital.

53 Foi o que pude constatar da comparação entre o documentário *Sernache do Bom Jardim* e a sequência que, no *Filmogramas* n.º 6, relata a visita dos Araújos à terra natal de Santos. O trecho incluído no filme doméstico é mais longo e detalhado, tanto em imagens quanto em intertítulos, incidindo sobre o processo de transformação do milho em farinha, o que lhe confere uma feição mais etnográfica. No documentário, as imagens em que entram os Araújos foram reduzidas ao mínimo ou excluídas.

54 A título de exemplo, na cassette v00664-m da Cinemateca Brasileira (Fita n.º 9), encontramos uma sequência de cerca de dois minutos sobre a cidade de Guimarães maioritariamente composta por intertítulos. Encontramos ainda um bloco de 12 intertítulos seguidos, sem quaisquer imagens.

55 Selda Vale da Costa (1988, pp. 220-221) refere a venda de imagens da Amazônia a cineastas estrangeiros que visitavam Manaus.

passavam domingo à noite, no jardim da casa da avó Adelaide, juntamente com filmes do “Charlot” (o vagabundo representado por Charlie Chaplin) e do Gato Félix (Paramount, 1919), que o seu pai alugava no Porto.⁵⁶ O acervo doméstico dos Araújo da Cinemateca Brasileira guarda fragmentos do famoso felino, sucesso mundial do cinema mudo infantil, para além de imagens de um teatro de títeres e um desenho animado em inglês. É possível, pois, que os *Filmogramas* tenham sido mostrados como entretenimento infantil também fora do círculo familiar – talvez até (mas não o sabemos) com algum tipo de acompanhamento musical –, contribuindo para a consolidação do prestígio de que o comendador e o seu filho gozavam na localidade. O facto de essas exhibições incluírem outros filmes – tais como as reduções de títulos comerciais indicados para um público mais jovem – acentua a imbricação que existia, também ao nível dos consumos, entre práticas cinematográficas domésticas e comerciais, locais e translocais, contrariando a sua habitual compartimentação por parte dos estudiosos do cinema.

CONCLUSÃO

Os filmes portugueses de Silvino Santos não têm merecido a atenção que os seus documentários brasileiros têm recebido. Para além de estarem associados a um género menor – o filme doméstico e de família –, constituem um objecto estranho – e estrangeiro – numa filmografia em grande parte valorizada pelo seu significado regional (amazónico) e, através dele, nacional (brasileiro). Este artigo propõe uma história enredada da produção cinematográfica de Silvino Santos que permite não só ultrapassar as fronteiras nacionais que têm caracterizado a investigação sobre a sua obra – dentro do quadro nacional (e nacionalista) em que a maior parte das histórias do cinema têm sido escritas – como também reincorporar, nessa obra, produções negligenciadas, a fim de colocar em diálogo diferentes tipos de produção. Assim, para além de reatar as ligações entre filmes produzidos entre Portugal e o Brasil, o artigo também reata práticas cinematográficas comerciais e não comerciais, frequentemente estudadas à parte, mostrando que co-existiram, alimentando-se mutuamente e circulando em espaços públicos e privados comuns, conforme os fins pretendidos e as oportunidades que se iam apresentando.

56 Entrevista a Maria Teresa de Souza Araújo, Lisboa, 19 de Agosto de 2021. A minha interlocutora era demasiado jovem, à época da realização dos filmes, para se lembrar dos anos sobre os quais este trabalho se debruça, pelo que o seu testemunho deverá ser enquadrado numa temporalidade mais longa.

Essencial para esta investigação foi a visita a arquivos de imagens em movimento em Portugal e no Brasil, que permitiu visionar os filmes que sobreviveram, mas também conhecer o estado em que actualmente se encontram. Com efeito, quer a colecção aparentemente ordenada (ainda que incompleta) dos *Filmogramas* do ANIM quer a massa de fragmentos da mesma série, frequentemente repetidos e de baixa qualidade, que encontrámos no acervo da Cinemateca Brasileira, ajudaram a compreender melhor tanto os filmes visionados quanto as práticas que lhes terão estado subjacentes. A impressão que nos fica do acervo da Cinemateca Brasileira é de que faltam imagens. De facto, as imagens de cariz mais documental, incidindo, por exemplo, sobre as vilas, cidades e monumentos que os Araújo visitaram e documentaram nos seus filmes, são breves ou inexistentes. Tudo indica que saíram, deixando para trás as imagens mais directamente relacionadas com a família, destinadas a um tipo de consumo doméstico (ou restrito) com pouco valor comercial. Ficaram, por outras palavras, as sobras de uma prática que tentava rentabilizar o acervo de filmes dos Araújo, proprietários e gerentes da J. G. Araújo & Cia., que investira no cinema como um dos seus ramos de actividade (cf. Sampaio, 2024). Em suma, o estado fragmentário e lacunar do acervo da Cinemateca Brasileira evidencia uma prática de ‘corte e costura’ – de permanente reciclagem e remontagem de imagens para a criação de novos filmes – que se terá, eventualmente, agravado com o tempo, à medida que as crianças foram crescendo e os *Filmogramas* perderam a sua principal razão de ser.⁵⁷

Efectivamente, o acentuado veio didáctico dos *Filmogramas* sugere que o seu principal público-alvo terá sido a prole dos Araújo – em particular, os rapazes. Muitas das visitas (à praia da Apúlia, ao Mosteiro da Batalha, à Fábrica de Tapetes de Beiriz) procuram conciliar entretenimento e autênticas lições ilustradas de etnografia, geografia, história de Portugal e gestão industrial. Episódios como a brincadeira do cinema (n.º 1) ou a encomenda de automóveis (n.º 2) são exercícios de adestramento dos mais novos no *ethos* empreendedor e tecno-capitalista dos adultos (de que as indústrias de cinema e automóvel eram, então, paradigmáticas). Numa época em que a família ainda constituía o principal meio de reprodução das empresas, era importante introduzir a nova geração, desde cedo, nos negócios da família.⁵⁸

57 O termo “corte” deve ser tomado literalmente, já que nem sempre havia, nos meios empresariais, cuidados de preservação fílmica, que implicariam copiar materiais e, por conseguinte, mais custos.

58 A sucessão dos quadros da J. G. Araújo revelou-se complicada. Após a morte do patriarca (1940), outros membros da família perderam a vida prematuramente: o filho Aloysio de Araújo (1942) e os netos Joaquim Souza de Araújo (1967) e Philippe Souza de Araújo (1969). Outros mostraram pouco interesse nos negócios, como os netos Agesilau Souza de Araújo, que →

A mudança de país terá sido um outro factor de motivação na criação dos *Filmogramas*. No seu estudo sobre filmes de família suíços, Alexandra Schneider (2003) observou um aumento significativo do uso da câmara e, por conseguinte, do número de filmes, em famílias expatriadas. Segundo a autora, o cinema amador permitia aos seus praticantes mediar questões identitárias inerentes à condição de deslocados num país estrangeiro, incluindo a vontade de criar (para si e para outros) um sentimento de pertença. Ainda que os *Filmogramas* possam ter sido pensados, como sugeri atrás, para os membros da família ausentes, enquanto sucedâneos das fotografias que se enviavam a quem não podia acompanhar o quotidiano familiar, assistiam-lhes outros usos. A intervenção directa do pai das crianças – não só na elaboração das legendas, como também no manuseamento da câmara – terá sido essencial para que as questões identitárias pudessem tomar forma. A condição essencialmente cosmopolita dos Araújo – onde confluem raízes portuguesas, uma história de sucesso de emigração no Brasil e disposições culturais, políticas e sociais internacionais (em particular, norte-americanas e europeias) – emerge em vários momentos, ocasionando uma série de jogos identitários que encontravam nas práticas cine-turísticas a sua máxima expressão.⁵⁹ Proprietários de um robusto automóvel e de várias câmaras (de filmar e outras), os Araújo podiam, como poucos no seu tempo, *ser turistas*.⁶⁰ Fizeram-no com denodada dedicação, valendo-se da prática cine-turística para construir uma relação com o país de acolhimento.

Por fim, com uma profissão que comportava algum prestígio social, mas não os ganhos económicos capazes de suportar uma vida confortável e autónoma, o também emigrante português Silvino Santos ocupa uma posição ambígua nesta história. Apesar do acesso privilegiado à esfera doméstica dos Araújo, porventura reforçado pelo sucesso dos documentários amazonenses, Santos permaneceu numa posição subalternizada enquanto empregado da firma J. G. Araújo. O seu estatuto ter-se-á degradado quando, em 1934, já em Manaus, deixou de exercer as funções para as quais havia sido contratado (Santos 1969, p. 56),

tirou o curso de arquitectura, e Renato Souza de Araújo, que se tornou artista plástico. Nos anos 80, é o filho de Aloysio, Jaime Bittencourt de Araújo, político de carreira, que assume a gerência (Souza, 2011, pp. 69-70). Tanto quanto pude apurar, nenhuma das filhas ou netas de J. G. de Araújo assumiu cargos na empresa.

59 Ao longo dos *Filmogramas*, os membros da família Araújo brincam aos camponeses (vindimando, descamisando o milho, etc.). Há vários momentos de reflexividade identitária, geralmente irónicos, como quando a tia dos meninos, filmada em traje minhoto, é apresentada num intertítulo como “D. Aleth de Araujo, Minhota de... Manáos” (n.º 9).

60 Araújo aparece frequentemente de máquina fotográfica (ex., n.º 5), símbolo por excelência do turista.

passando a executar todo o tipo de tarefas. O facto de ter continuado a realizar filmes para o circuito comercial durante a estadia em Portugal – animado, sem dúvida, pelo quadro proteccionista da “Lei dos 100 metros” – é revelador do seu *ethos* profissional. No entanto, a vinculação de Santos a uma empresa que nutria pelas imagens em movimento um interesse marginal e maioritariamente utilitário, bem como a falta de oportunidades no sector – num contexto de crise económica mundial, elevada concorrência e (com a chegada do sonoro) complexificação e encarecimento dos processos de produção cinematográfica –, terão contribuído para o termo da sua carreira profissional.

Os filmes domésticos que Silvino Santos e Agesilau de Araújo realizaram entre 1927 e 1929 resultaram da colaboração entre um profissional (Santos) e um amador (Araújo), ainda que não seja possível determinar os termos exactos dessa colaboração. Recorrendo à classificação proposta por Lila Foster – para quem “[o]s filmes de família foram rodados por cinegrafistas nos primeiros anos de cinema no Brasil (décadas de 1910 e 1920), e os domésticos, por amadores [nos anos subsequentes]” (Foster, 2016, p. 24) – podemos, pois, considerá-los *simultaneamente* “filmes de família” e “filmes domésticos”. Tomados num arco temporal alargado, estes filmes representam um brevíssimo capítulo da história do cinema em Portugal e no Brasil. No entanto, o seu imbricamento num momento crucial para a definição do cinema enquanto prática cultural alargada confere-lhes elevado valor heurístico. O estudo integrado das imagens remanescentes desta série – hoje dispersa entre Portugal e o Brasil – demonstra quão importantes são os materiais de arquivo *difíceis* para a construção de uma história social e enredada do cinema nestes dois países.

AGRADECIMENTOS

Pelo apoio à investigação e por comentários a versões preliminares deste trabalho, agradeço a Hernâni Heffner e Fábio Vellozo (Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro), Olga Fudemma e Rodrigo Archangelo (Cinemateca Brasileira, São Paulo), Sara Moreira (Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, Lisboa), Thais Blank e Celso Castro (FGV-CPDOC, Rio de Janeiro), Eduardo Morettin (ECA-USP, São Paulo) e Rafael de Luna Freire (UFF, Niterói). Estou especialmente grata a Selda Vale da Costa pelo cuidado que colocou na sua pesquisa e pela generosidade com que sempre respondeu às minhas inquirições. Este trabalho contou com fundos da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., através do contrato CEECIND/03453/2018/CP1541/CT0008 e dos projectos UIDP/50013/2020, UIDB/50013/2020 e LA/P/0051/2020. No Brasil, beneficiei do apoio do CNPq (402850/2018-1-APQ) como pesquisadora visitante na

Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV-CPDOC), Rio de Janeiro, entre Janeiro e Julho de 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, R. C., GOMERY, D. (1985), *Film History: Theory and Practice*, Nova Iorque, McGraw-Hill.
- ANTUNES, J. (2014), “A vertente portuguesa da obra de Silvino Santos”. In J.P. Macedo (org.), *Silvino Santos: Um Regresso*, Braga, Think Forward – Associação Cultural, pp. 37-39.
- BLANK, T. C. (2018), “Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 45 (50), pp. 159-178.
- COSTA, S. V. (1988), *Eldorado das Ilusões: Cinema e Sociedade: Manaus (1897/1935)*. Dissertação de mestrado, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- FOSTER, L. (2016), *Cinema Amador Brasileiro: História, Discursos e Práticas (1926-1959)*. Tese de doutoramento, São Paulo, USP-ECA.
- HENLEY, P. (2020), *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*, Manchester, Manchester University Press.
- HORAK, J.-C. (1998), “Out of the Attic: Archiving Amateur Film: FIAF Symposium, 21-23 April 1997”. *Journal of Film Preservation*, 56, pp. 50-53.
- LUCKETT, M. (1995), “‘Filming the family’: home movie systems and the domestication of spectatorship”. *The Velvet Light Trap*, 36, pp. 21-32.
- MACEDO, J.P. (org.) (2014) *Silvino Santos: Um Regresso*, Braga, Think Forward – Associação Cultural.
- MALTBY, R. (2011), “New cinema histories”. In R. Maltby, D. Biltereyst e P. Meers (org.), *Explorations in New Cinema Histories: Approaches and Case Studies*, Malden, Wiley Blackwell, pp. 3-40.
- MARTINS, L. (2007), “Illusions of power: vision, technology and the geographical exploration of the Amazon, 1924-25”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 16 (3), pp. 285-307.
- MARTINS, L. (2012). “Geographical exploration and the elusive mapping of the Amazon”. *Geographical Review*, 102 (2), pp. 225-244.
- MARTINS, L. (2013), “Silvino Santos and the mobile view: documentary geographies of modern Brazil”. In S. Brandellero (ed.), *The Brazilian Road Movie: Journeys of (Self) Discovery*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 3-25.
- MARTINS, M. L. (2000), “A folclorização das festas”. In *A Romaria da Sr.^a da Agonia: Vida e Memória da Cidade de Viana*, Viana do Castelo, Grupo Desportivo e Cultural dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo, pp. 73-113.
- MELLO, M. E. A. S. (2010), *O Império Comercial de J. G. Araújo e Seu Legado para a Amazônia (1879-1989)*, monografia não publicada, Manaus, Universidade Federal do Amazonas, https://www.academia.edu/4543993/O_Imp%C3%A9rio_comercial_de_J_G_Ara%C3%BAjo_e_seu_legado_para_amazonia [consultado a 31-01-2024].
- MORETTIN, E. (2005), “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. *Revista Brasileira de História*, 25 (49), pp. 125-152.
- MORETTIN, E. (2011), “Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos”. In S. Paiva e S. Schvarzman (org.), *Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil*, Rio de Janeiro, Azougue, pp. 152-173.

- MÖRNER, C. (2011), “Dealing with domestic films: methodological strategies and pitfalls in studies of home movies from the predigital era”. *The Moving Image*, 11 (2), pp. 22-45.
- NAGELS, K. (2012), “‘Those funny subtitles’: silent film intertitles in exhibition and discourse”. *Early Popular Visual Culture*, 10 (4), pp. 367-382.
- ODIN, R. (ed.) (1995), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- SAMPAIO, S. (2024), “Film cultures of conquest and domesticity: the family films of Silvino Santos and Agesilau de Araújo (1927-1929)”. *History and Anthropology*, pp. 1-25. <https://doi.org/10.1080/02757206.2024.2319879>.
- SAMPAIO, S., SCHEFER, R., BLANK, T. (2016), “Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros: repensando o cinema a partir dos ‘outros filmes’”. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 3 (2), pp. 200-213.
- SANTOS, S. (1969), *Romance da Minha Vida*, manuscrito não publicado, Manaus, Museu Amazônico.
- SCHNEIDER, A. (2003), “Home movie-making and Swiss expatriate identities in the 1920’s and 1930’s”. *Film History*, 15 (2), pp. 166-176.
- SCHNEIDER, A. (2007), “Time travel with Pathé Baby: the small-gauge film collection as historical archive”. *Film History*, 19 (4), pp. 353-360.
- SCHNEIDER, A. (2020), “Viewer’s digest: small-gauge and reduction prints as liminal compression formats”. In M. Jancovic, A. Volmar, A. Schneider (org.), *Format Matters: Standards, Practices and Politics in Media Cultures*, Lüneburg, Meson Press, pp. 129-146.
- SHAND, R. (2008), “Theorizing amateur cinema: limitations and possibilities”. *The Moving Image*, 8 (2), pp. 36-60.
- SINGER, B. (1988). “Early home cinema and the Edison home projecting kinoscope”. *Film History*, 2 (1), pp. 37-69.
- SOUZA, A. K. S. (2011), *Comércio, Acumulação e Poder: A Empresa J. G. Araújo & Cia. Ltda. em Boa Vista do Rio Branco*. Dissertação de mestrado, Manaus, Universidade Federal do Amazonas.
- SOUZA, M. (1999), *O Cineasta do Ciclo da Borracha*, Rio de Janeiro, Funarte.
- STOCO, S. (2019), *O Cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a Representação Amazônica: História, Arte e Sociedade*. Tese de Doutorado, São Paulo, USP-ECA.
- STOCO, S. (2023), “Amazonas, maior rio do mundo/Divy veletoku Amazonky”. *Le Giornate del cinema muto – Catalogo* 42, pp. 286-289. Disponível em: <http://www.giornatedelcinemamuto.it/wp-content/uploads/2023/10/Catalogo-GCM2023-1p-LowDef-v2.pdf> (último acesso a 24/04/2024).
- STOCO, S. L., OLIVEIRA, H. C., FREITAS, A. G., RIBEIRO, R. A. (2023), “Amazonas, maior rio do mundo (Brasil, Silvino Simões dos Santos Silva, 1918-1920): A descoberta de um filme seminal do documentário brasileiro”. *Vivomatografias*, 9, pp. 272-289.
- WASSON, H. (2009), “Electric Homes! Automatic Movies! Efficient Entertainment! 16mm and Cinema’s Domestication in the 1920s”. *Cinema Journal*, 48 (4), pp. 1-21.

Recebido a 07-02-2024. Aceite para publicação 25-06-2024.

SAMPAIO, S. (2025), “Para uma história enredada do cinema: os *Filmogramas* de Silvino Santos e Agesilau de Araújo (1927-1929)”. *Análise Social*, 255, LX (2.º), e34611. <https://doi.org/10.31447/34611>.

Sofia Sampaio » sofia.sampaio@ics.ulisboa.pt » Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa » Av. Professor Aníbal de Bettencourt, 9 — 1600-189 Lisboa, Portugal » <https://orcid.org/0000-0002-5473-0012>.
