

O Cinema “Comprometido” e a Cavação Flexibilizada de Silvino Santos¹

Sávio Luis STOCO²

Iara Lis Franco SCHIAVINATTO³

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, São Paulo - SP

RESUMO

O filme documentário *No Rastro do Eldorado* (1925), de Silvino Santos (1886-1970), não seria um típico filme do período silencioso brasileiro. A obra se destaca pela flexibilização do que nos aponta o conceito de “cinema de cavação”, em seus temas e tratamentos costumeiros. Além disso, sua narrativa se torna permeada pela presença da cooperação estrangeira e que motiva sua própria produção em viagem. O cineasta radicado amazônico é designado a registrar e integrar a moderna e audaciosa expedição do médico e geógrafo norte-americano Hamilton Rice, partindo de Manaus em direção a Boa Vista, por meio fluvial e aéreo, para cartografar o temido rio Uraricuera, entre outros objetivos. A parte final deste artigo pretende refletir sobre o caso dos títulos cinematográficos que se referem a mais de uma fonte filmica, como é o caso deste filme estudado.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema silencioso brasileiro; Documentário; Cinema de cavação; Silvino Santos

"Apesar das sociedades geográficas que estão crescendo, apesar dos relacionamentos de muitos viajantes explorando o mundo, apesar de todo o progresso feito por certa literatura, muito instrutiva, cuja tarefa é popularizar, por todos os meios, as maravilhas e curiosidades sem número que contém o nosso mundo, apesar de coleções

¹Trabalho apresentado no GP Cinema, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Mestrando do Artes Visuais do IA-UNICAMP, email: saviostoco@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor da pós-graduação em Artes Visuais do IA-UNICAMO, e-mail: iara.schio@gmail.com.

etnológicas espalhados em todos os lugares através do processo da fotografia, apesar da exposição frequente em amostras variadas e pitorescas das principais raças de homens, ainda há muito a se fazer para conseguir levar a Europa um verdadeiro conhecimento e noções específicas sobre as várias tribos que vivem nas quatro partes do mundo"(Pag 159-160, O País das Amazonas, Barão de Santa Ana Nery, ed. 1899).

A imagem cinematográfica com suas especificidades e sua multiplicidade de práticas entranhadas ao longo de mais de um século de existência nas mais distintas sociedades mundiais (mesmo nas periféricas) nos oferece formas de percepção dos acontecimentos e das subjetividades repletas de nuances e mesmo de certos paradoxos, contrapontando com o que já tomamos conhecimento previamente (XAVIER, 2012. p. 54). Se considerarmos, por exemplo, o que os relatos textuais históricos tradicionais nos contam, as imagens cinematográficas pode nos falar de outras formas: recontariam à sua maneira os fatos principalmente se temos em mente a produção de uma imagem e de uma narrativa documental. O cinema documental de Silvino Santos (1886-1970) - que está sendo revelado e reavaliado pouco a pouco nas três últimas décadas - é parte relevante do período silencioso brasileiro. Época bastante comentada na historiografia do cinema brasileiro por uma produção que pendulou entre os "rituais de poder" e o "berço esplêndido", em terminologias desenvolvidas por Paulo Emílio Salles Gomes⁴. Este crítico descreve o panorama "empobrecido" do documentário desta época mas sem que durante seu estudo tenha podido conhecer a produção de Silvino Santos já que somente a partir de 1980 sua biografia foi constituída, divulgada em livros e outros trabalhos acadêmicos, seus filmes foram enfaticamente catalogados, organizados em cinematecas brasileiras e alguns até repatriados, salvos que estavam em arquivos estrangeiros – não que isso tenha os livrado de diversas mutilações e perdas irreversíveis, ação de práticas de exibição e conservação correntes em seu tempo e de outras tantas situações particulares a suas trajetórias. Mesmo que a produção de Santos tenha sido construída quase sempre atrelada a financiamentos

⁴ As expressões designam os filme "naturais" que, até a década de 1930, apresentavam, respectivamente, ilustres políticos, representantes das forças armadas e da alta sociedade civil, ou então o culto às belezas e potenciais da natureza como base da produção industrial.

convencionais praticados à época, as "cavações"⁵, um certo modo de olhar presente nos filmes de Silvino Santos nos aponta para outras questões, como colocou em hipótese Eduardo Morettin (2012, p. 152-173).

Aqui, consideramos que o fascínio e as viagens pela região marcaram trajetória existencial e também o envolvimento deste diretor com a região amazônica, sua intimidade com os processos naturais, os ambientes e grupos populacionais regionais. Silvino circulou ao longo da sua vida do interior de Portugal, Cernache do Bonjardim (aldeia onde nasceu, na província da Beira Baixa) a Belém, capital paraense primeira cidade onde morou no Brasil quando veio nos primeiros idos do novo século 1900; do Rio de Janeiro (onde ganhou prêmio principal na Exposição Internacional da Independência em 1923, com o longa *No Paíz das Amazonas* seu maior sucesso) a uma infinidade de cidades, comunidades e lugarejos do interior dos estados do Norte; de Paris (onde em 1913 foi para aprender a técnica cinematográfica nos estúdios da Pathé-films e nos laboratórios dos irmãos Lumière), a Putumayo (região colombiana onde produziu seu primeiro filme para servir de argumento para a absolvição do seringalista Júlio Arana acusado de extermínio indígena em cortes londrinas)⁶. Certamente estava longe de ser um rebelde, cineasta revolucionário, ou coisa que o valha, que não prestasse contas quanto aos planejamentos e ao final de cada filmagem a seus "patrões cinematográficos". Talvez se possa entender essa trajetória pelo termo "**olhar comprometido**". A significação do termo se situaria entre a influência de uma experiência amazônica que ele buscou desenvolver e que gerou um certo humanismo empírico em suas imagens de um lado (configurado num interesse pelo outro, ou pelo menos pela tipologia de feições populares, alguns hábitos e costumes) e os pedidos e rígidos propósitos de filmagens de outro. Algo de experimental, entre o cinema de "cavação" (cujos elementos tradicionais podemos reconhecer nos filmes, sim) e a necessidade de se pensar por imagens sobre o fenômeno, por exemplo e em referência ao filme *No Rastro do Eldorado*, de uma expedição estrangeira na região que o cineasta admirava. Uma forma de olhar se desenvolve num contexto ordinário do cinema brasileiro silencioso e que acreditamos poder ser reconhecido na imanência das imagens sobreviventes.

⁵“Espaço menosprezado de sobrevivência do cinema”, meio de produção que envolvia relacionamento íntimo com importantes empresários e fazendeiros ávidos por verem registrados e propagados suas benfeitorias, atividades comerciais, sociais e familiares por meio da mais atraente e moderna tecnologia de comunicação e arte – o cinemas. Para mais sobre, (FERNÃO, 2000, p. 178-180).

⁶SANTOS (1970); COSTA (1996, p. 151-172); RICE (1978)

Olhar “comprometido”

Se Silvino Santos e os filmes que ele fez se notabilizam em sua época e contemporaneamente em grande medida pela sólida relação que estabeleceram com o seringalista e comerciante J.G. Araújo, de Manaus, essa condição se embaralha e é feita mais complexa em *No Rastro do Eldorado* (1926). Trata-se de um título que de certa forma se mescla com o olhar e o circuito estrangeiro por ter como temas principais a figura do famoso médico e geógrafo explorador norte-americano Hamilton Rice (um dos mais proeminentes da época oriundos da Real Sociedade Geográfica londrina) e sua sétima, última, mais audaciosa e moderna expedição amazônica. A viagem partia de Manaus em direção a Boa Vista, para depois se aventurar pelo Uraricuera, o temido e até então intransponível rio repleto de cachoeira que seria detalhadamente cartografado desta vez. O filme resultante, uma parceria Rice/Santos não deixou de ser intermediada oportunamente por J.G. Araújo que, segundo constam as pesquisas (COSTA, 1996, p. 174-179), convenceu o explorador alienígena de que não era necessário mandar trazer nenhum cinegrafista de fora para o registro que pretendia realizar. Finalizado, o filme foi tradicionalmente explorado, divulgado, vendido e exibido pela seção cinematográfica da empresa J. G. de Araújo e Cia. sob o título que conhecemos, *No Rastro do Eldorado*. Mas, sobretudo, passará à história da ciência pela difusão das imagens em movimento da empreitada de Rice – o que resulta na sua sobrevivência em arquivos estrangeiros. A partir do final desta expedição, em 1925 até a morte de Rice, em 1956, ele empreende uma grande convergência de iniciativas conjuntamente com outros integrantes da viagem ao realizar uma série de comunicações por meio da publicação de boletins e artigos científicos, álbuns fotográficos, filmes, relatos diversos, entre outras formas) alimentando o imaginário e repercutindo o quadro que tentamos descrever aqui do qual *No Rastro do Eldorado* é chave importante.

Primeira imagem

Os 75 minutos de imagens cinematográficas digitalizadas da expedição amazônica promovida pelo geógrafo norte-americano Hamilton Rice – a sétima da sua carreira e a

mais conhecida - iniciam com uma cartela de catalogação de um arquivo estadunidense ressaltando os créditos ao explorador. Sob fundo azul, caracteres gerados em VHS nos informam: "human studies film archives / SMITHSONIAN INSTITUTION / Hamilton Rice Seventh Expedition to the Amazon Footage, / 1924–1925". Não qualquer outra referência ao responsável pelas filmagens, apesar de alguns outros textos extra-fílmicos nos informarem com exatidão. Esta cartela catalográfica inaugura o que hoje é a fonte mais completa do filme brasileiro *No Rastro do Eldorado*. No entanto, tratamos de um filme que só havia sido "revelado" aos brasileiros na década de 1980, encontrado no National Film Archive (Londres) pela pesquisa de Selda Vale da Costa, com cerca de 15 minutos a menos que o material preservado pelo Smithsonian (localizado por volta dos anos 2000). Intriga ainda o fato de que em ambos os casos desapareceram todos os letreiros originais, preparados para o público brasileiro da época pela J. G. de Araújo e Cia., a produtora dos filmes do cineasta. Em filmes anteriores, como *No Paíz da Amazonas*, observa-se que a interação imagens/letreiros constitui um traço importante do estilo dos filmes de Silvino Santos. No entanto, a montagem e a ordem das sequências visualizadas nesta cópia parecem fazer sentido como um filme de Santos. Pode-se pensar que Rice tenha guardado os 75 minutos como um reservatório de imagens da sua viagem para lhe servir em alguns casos, como na aula cinematográfica seriada com cinco capítulos que na década de 1930 ele produz, se colocando a frente das câmeras, discursando, apresentando mapas e exibindo vez por outra alguns planos sacados do filme que dispunha. Pelo menos dois usos distintos tiveram as imagens captadas na expedição. O analista de hoje interessado na visão do cinema brasileiro é jogado diretamente na corredeira de imagens, tendo o trabalho de re-significar seu objeto, compreendendo-o bem, e procurar os meios para travar contato com o que sobrou.

Em seguida a esta primeira imagem (catalográfica) descrita, *No Rastro do Eldorado* apresenta uma sequência que constrói uma perspectiva "de fora" que marcará a experiência do filme em muitas passagens. Ponto de vista de uma embarcação (chegada fluvial), uma panorâmica descreve a orla de Manaus, sua vista portuária beirando o Rio Negro. O desenho horizontal da cidade e suas embarcações se compõe com um movimento da direita para a esquerda até avistarmos uma população aglutinada, parada, ainda distanciada da câmera. Trajando roupas brancas, parecendo amontoar-se, curiosos, o grupo numeroso "adentra" por sobre o espelho escuro do rio em cima das rampas flutuantes do moderno porto de engenharia inglesa. A primeira figura a aparecer no filme e que exige aproximação

da câmera informa o motivo da comoção popular é um hidroavião - novidade na época, lançado mundialmente a pouco mais de uma década. Um recurso de locomoção que se tornaria célebre por mapear na expedição Rice o rio mais temido da Guiana brasileira, o Uraricuera (“veneno velho”, em indígena) repleto de rápidas corredeiras e perigosas formações rochosas espalhadas em seu leito. A câmera arma um pódio para a aeronave: plano contraplongé, com seguidas fusões tornam o desenho do Eleanor III uma máquina complexa e mítica. Em seguida, outras imagens em proximidade agem ao relacionar o avião com aqueles que estão abarcados no vapor Parahyba, conversando descontraídos, olhando e observando a câmera a filmar-lhes, bebericando e parecendo comemorar antecipadamente o sucesso da expedição próxima. Close em Eleanor de carne e osso, sorridente, esposa multimilionária de Rice e famosa sobrevivente do naufrágio do Titanic em 1915 (perdeu seu filho e o primeiro marido). Ela ajudava a financiar as empreitadas do seu marido e por vezes o acompanhava como o fez desta vez ao navegar a seu lado rio acima, até Boa Vista. Seu duplo por aproximação dos nomes: a máquina de voar.

Tendo o parâmetro do anêmico cinema documental brasileiro da época, espanta a capacidade de Silvino Santos e por meio das imagens e da montagem de construir relações complexas (comoção popular-partida do hidroavião / hidroavião-Eleanor). Distanciando do conceito de “cavação”, mas sem deixar também de tomar partido dessa perspectiva de filmes na sua valorização dos bens materiais acumulados por certas pelas sociedades, do progresso urbano. Neste sentido, lembramos aqui da inclusão curiosa do principal monumento da cidade, o Teatro Amazonas, posto a participar a dado momento na sequência inicial dedicada ao hidroavião. Em um plano apenas - também único a mostrar uma vista tomada de dentro da cidade, fora da beira do rio e flutuação das águas - vemos em primeiro plano uma parte da cumieira e da cúpula da exuberante casa de espetáculos e o hidroavião ao longe, por trás, em sobrevoos.

O filme prossegue apresentando rico registro dos passos da expedição: a apresentação dos grandes cursos de água enfrentados até Boa Vista, prenunciadores das terríveis e intransponíveis corredeiras e rápidos que irão fazer com que o objetivo de chegar até o afluente do Uraricuera não se concretize em parte. Desenvolve-se uma sequência longa do modo como as pesadas canoas repletas de equipamentos eram sofridamente arrastadas em sua maioria por indígenas e caboclos integrantes do grupo, transpondo as pedras e água agitadas. No Uraricuera, o hidroavião mostra sua presença e importância, na

sua ajuda a cartografar, fotografar e filmar onde a expedição por rio não conseguia chegar, fazendo que parte do objetivo fosse alcançado.

Também somos levados a ver algumas “chegadas”⁷ a pequenas fazendas ribeirinhas e até mesmo a uma tribo indígena. Assim como é explorado pelo filme o cotidiano dos expedicionários em seus acampamentos, encurralados pela mata de um lado e pelo rio do outro. Os vemos no geral absorvidos em trabalhos relativos aos conhecimentos científicos acumulados e com os modernos aparelhos que carregavam, como o telégrafo sem fio (pela primeira vez utilizado numa expedição como esta para enviar e receber mensagens a qualquer ponto do globo terrestre) e a matemática aplicada que ajudava na produção cartográfica e determinação espacial exata de onde se encontravam. Eram progressos científicos que garantiam salvação naquele ambiente repleto de obstáculos.

Observa-se o modo como as configurações imagéticas da “cavação” são incorporadas para sofrerem flexibilização pelo filme. A natureza em sua maioria não é o “berço esplêndido”, e sim antes um “inferno verde” que poderia engolir a qualquer momento os exploradores. As “chegadas” não correspondem aos protocolos programáticos de grupos que muito bem se reconhecem no contexto urbano (oficiais, governantes, autoridades): são os exploradores estrangeiros em esforço e constrangimentos para se fazerem entender, adequar os modos (ou a falta deles) de ribeirinhos e indígenas brasileiros frente ao incômodo do encontro pessoal e também com o adicional da moderna câmera cinematográfica.

O filme em suas nuances consegue assim revelar projetos maiores e menores: poses e movimentos dos exploradores, suas intensões frente às imagens. Contrapontando estes líderes, não deixam de aparecerem nativos índios, caboclos, lavadeiras, barqueiros, carregadores e pequenos fazendeiros ribeirinhos filmados em posturas menos programáticas. O cinema se mostra a postos em sua capacidade de produzir “dados residuais”, “excessos na apresentação da fisionomia desse mundo em foco que não permanece sob controle”, “à revelia dos seus produtores” (FERRO, 1976) até mesmo. Mesmo que na época a crítica não visse com bons olhos o aparecimento de figuras humanas que não estivessem inseridos num contexto de progresso, urbanização e altas classes⁸

⁷Outro tema recorrente nos filmes de “cavação”.

⁸ Ver o intertítulo A Crítica de Cinema e a Imagem Desejada em MORETTIN, 2005.

A observação que empreendemos recai a certa altura de *No Rastro do Eldorado*, a preservação dos créditos a Silvino Santos. A memória que se produz referente ao filme da expedição de Rice nos dois arquivos estrangeiros não fazem menção direta ao cineasta brasileiro – assim como já foi mencionado eliminou as cartelas desenvolvidas pela empresa J.G. Araújo que acompanhariam as imagens no seu original. No entanto, em um único plano inserido no contexto de sequência de amostragem do cotidiano do acampamento, o próprio cinegrafista é filmado (identificado por sua fisionomia e seu boné característico) martelando um formão e escrevendo numa grande rocha os nomes dos exploradores que formavam a linha de frente da viagem; o seu inclusive, mas por último. Silvino garante assim sua própria inscrição no filme. A imagem dialogaria, numa análise contemporânea atenta ao tipo de interação transnacional promovida pelo filme, com os créditos resgatados pela ficha catalográfica inserida no filme pelo Smithsonian Institution. Desta forma, certa concepção sacada ainda do universo da “cavação” parece prevalecer, a que tende a compreender o cineasta como menor no processo de produção do filme, nomeando-o de “operador” e “cinegrafista”. Os arquivos estrangeiros, assim, menosprezam o realizador amazônico das imagens cinematográficas e exalta o explorador líder.

A reflexão “fragmental”

O estudo detido de *No Rastro do Eldorado* aponta para uma inflexão no conceito corrente de título cinematográfico e seu filme correspondente. Verificamos que em certos casos um título cinematográfico pode acumular vários filmes em sua trajetória, não apenas um como no normal. Situação esta que não seja o caso de refilmagem ou uma mera coincidência nominal. O fenômeno pode acontecer ao longo de muitos anos, não imediatamente ao lançamento da obra. Esta ideia parece estranhar a concepção tradicional de “filme” e de “título cinematográfico” que, no geral, correspondem um ao outro sem interações cumulativas, pelo menos não do jeito que pretendemos nos referir acima.

Essas acumulações teriam a ver com uma certa história errática que o filme se deparou no momento da perda do filme-originário, aquela suposta unidade definida em seu conteúdo e forma. Restaria a sombra (ou o rastro) de um título a pairar sobre alguns filmes que carregam partes a ver com o título cinematográfico, mas não seriam em si o filme-

título. Um estado de coisas que torna bastante complexa e não-linear, porém instigante e estimulante, a pesquisa imanente, desse tipo de objeto.

Acreditamos que o esforço de compreensão acima descrito tenha a ver com "No Rastro do Eldorado", um título documental que não se encontra comportado integralmente (ou pelo menos completamente em relação ao que sabe-se que sobrou dele) em um só filme. Suas imagens estão dispersas em pelo menos quatro fontes filmicas distintas como nos demos conta até o momento desta pesquisa. Temos a cópia que nos baseamos recorrentemente neste texto, originária do Smithsonian Institution; outra semelhante, menor com 55 minutos, que se encontra depositada atualmente na Cinemateca Brasileira, originária do Film Archive de Londres (com poucos e curtos, mas importantes planos que não constam na fonte do Smithsonian). E ainda a aula seriada cinematográfica que Rice produz na década de 1930, utilizando sequências da cópia de 75 minutos, originária também do Smithsonian Institution; e por fim o curta-metragem O Fim de um Pioneiro (1970), do diretor amazonense Roberto Kahane, que apresentando uma sequência de No Rastro do Eldorado, nos mostra cerca de 10 cartelas originais, em português, incluídas entre planos do filme provando a existência e a continuação da sofisticada relação cartelas/imagens também neste título.

Nas poucas vezes em que foi considerado nas três últimas décadas (em estudos textuais e debates), a maioria escamoteou sua flagrante e explícita incompletude, e aspecto inconcluído já que até mesmo sua fonte fílmica que parece mais completa não dispunha de letreiros e fotogramas⁹. No entanto, reconhecemos que estas raras retomadas ao filme já foram lucrativas por haver a enorme dificuldade em se travar contato com um filme que se encontra explicitamente fragmentado.

Sabe-se que no período do cinema silencioso os exibidores tinham como prática corrente a reordenação de sequências e mesmo cortes dos filmes, sem uma preocupação de estarem desfazendo a integridade (as latas de filmes eram adquiridas por estes e não alugados como por volta dos anos 1930 passou a ser o procedimento mais corrente). Havia a crença da melhor adequação ao gosto e moral do público local, do tempo pretendido da sessão, ou mesmo do gosto pessoal do exibidor, como é crível supor (ABEL, 2004, p. 215).

⁹Como COSTA, 1996; SOUZA, 2007 e MORETTIN, 2011.

Apesar das dificuldades que *No Rastro do Eldorado* apresenta quanto a falta de cartelas e certos planos, o material se impõe e justifica qualquer trabalho de pesquisa. Trata-se de uma grandiosa história de viagem exploratória moderna, multidisciplinar, tecnológica e estrangeira em terras brasileiras, que apresenta uma profusão de imagens. Com este contexto, pareceu-nos urgente o trabalho de análise refletindo em paralelo sobre a fragilidade geradas pelas lacunas, numa oportunidade de experimentação crítica, o que pretendemos desenvolver no decorrer do trabalho para a dissertação.

Aqui, partimos da intuição de que atentar para esse aspecto fará muita diferença nos rumos do estudo e que é na trama desse percurso falho que o próprio comentário pode se constituir. Até porque o objetivo do texto analítico, que buscará uma autonomia enquanto texto crítico, também irá servir de orientação (roteirizando) a produção de um filme-ensaio considerando a integralidade da fonte fílmica principal (Smithsonian Institution), assim também como a inclusão das cartelas e planos dispersos nos outros filmes referentes ao título *No Rastro do Eldorado*. Essa abordagem crítica audiovisual seria a chance de trazer a vista do "espectador", ou da público leitor deste estudo as observações e coerências das montagens analíticas que tentamos promover.

Se a pesquisa cinematográfica na maior parte das vezes considera seus objetos, os filmes como unidades fechadas, sequências específicas de imagens, uma a pós a outra, na ordem em que o realizador a idealizou (ou o produtor a finalizou), tendo como compreensão essa estrutura como inalterável, o esforço aqui é buscar o percurso de pesquisa necessária, complementar. Juntar os cacos, comparar versões que podem iluminar-se. Foi se valendo deste procedimento que certas descobertas foram feitas – a serem ainda incorporadas à análise iniciada neste artigo. Relevante notar que também a compreensão sobre o filme não se assenta somente nos filmes, caso típico no caso deste nosso filme. Está também nos múltiplos textos que a expedição Rice gerou, como já tivemos oportunidade de comentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J.;MARIE, M.. A análise do filme. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- ABEL, Richard. **Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano**. In: CHARNEY, Leo & SCHATZ, Vanessa. (org.). Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, Selda Vale da. Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935). Manaus: Edua, 1996.
- FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, J., NORA, P. (orgs.). História: novos objetos. RJ: F. Alves, 1976.
- GRANN, David. **Z, a cidade perdida: a obsessão mortal do coronel Fawcett em busca do Eldorado brasileiro**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- Morettin, Eduardo Victorio. **Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso**. Revista Brasileira de História (Impresso), São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005.
- MORETTIN, Eduardo Vitorio . **Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos**. In: PAIVA; SCHVARZMAN. (org.). Viagem ao cinema silencioso do Brasil. RJ: Beco do Azougue, 2011.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. Verbete Documentário Mudo. São Paulo, Editora Senac, 2000.
- RICE, Hamilton. **Exploração da Guiana Brasileira**, BH, Itatiaia, 1978.
- SANTOS, Silvino. **Romance da minha vida**. Manuscrito (Museu Amazônico, Manaus), 1969.
- SOUZA, Márcio. **Silvino Santos, O cineasta do ciclo da borracha**. Manaus, Edua/Valer, 2007.
- XAVIER, Ismail Norberto. **Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro no período silencioso**. In: MORETTIN; NAPOLITANO; KORNIS (org.). História e documentário. RJ: Editora FGV, 2012.