

# Do filme silencioso às buscas na web: montagens e poder de verdade

*From the silent movie until the searches in web: the settings and the truth power*

*De la película silenciosa a las búsquedas en la red: montajes y poder de verdad*

Simone Barreto de Almeida

UNISINOS

<simonedebarreto@yahoo.com.br>

---

## Resumo

O presente artigo trata das imagens filmicas do dito cinema silencioso feito na Amazônia conforme seus arquivamentos em sistemas de busca na web. Considerando o filme *No Paiz das Amazonas* (1922) e suas sucessivas montagens em cinema, vídeo, televisão e internet, este trabalho objetiva compreender como as imagens da memória do primeiro cinema são reconhecidas pelos buscadores e remontadas sob a lógica de um arquivamento em banco de dados em rede. Para isso, procede-se a uma cartografia das imagens soterradas nos arquivamentos fílmico e da internet, tendo em vista que elas adquirem as características do sistema que as arquiva. Trata-se de uma abordagem sobre a desmontagem do filme nos atuais sistemas de busca, responsáveis pelo rastreamento de dados na web, que permite identificar uma forma de poder de verdade (FOUCAULT, 1980) presente nos arquivos e arquivamentos das imagens ao longo de sua duração – de 1922 a 2021.

**Palavras-chave:** Montagem. Filme. Memória. Buscadores. Poder.

---

## Abstract

This essay treats about the filmic images from the silent movie, as it is named, produced in the Brazilian Amazon according to its filing in systems of web searching. Considering the movie *No Paiz das Amazonas* (1922) and its successive settings in the cinema, video, television and internet, this work goals understand how the first cinema's images the memory are recognized by the searchers and reset under a filing in database logic. Thereunto, the work proceeds to a cartography of images buried from the filmic filing and internet, in view of they acquire the features of the system which file them. It's an approach about the setting of the movie in the nowadays search systems, responsible by the tracking in web data, that allows to identify a way of true power (FOUCAULT, 1980) attendant in the files and in the filing of the images along its duration – from 1922 to 2021.

**Keywords:** Setting. Movie. Memory. Searchers. Power.

---

## Resumen

El presente artículo trata de las imágenes fílmicas del dicho cine silencioso hecho en Amazonía conforme su archivo online en sistemas de búsqueda en la red. Considerando la película *No Paiz das Amazonas* (1922) y sus sucesivos montajes en cine, vídeo, televisión e internet, este trabajo tiene el objetivo de comprender como las imágenes de la memoria del primer cine son reconocidas por los buscadores y remontadas bajo la lógica de un archivo en bancos de datos en la red. Para ello, se realiza una cartografía de las imágenes enterradas en los archivos fílmicos y de internet, considerando que ellas adquieren las características del sistema que las archiva. Se trata de un abordaje sobre el desmontaje de películas en los actuales sistemas de búsqueda, responsables por el seguimiento de datos en la web, que permite identificar una forma de poder de verdad (FOUCAULT, 1980) presente en los archivos y archivo online de las imágenes a lo largo de su duración de 1922 a 2021.

**Palabras-claves:** Montaje. Película. Memoria. Buscadores. Poder.

## Introdução

Este trabalho aborda as imagens fílmicas do dito cinema silencioso feito na Amazônia, conforme arquivadas em sistemas de busca na web. Busca-se responder à seguinte questão: Como as imagens, na condição de memória do primeiro cinema, são reconhecidas pelos buscadores e remontadas sob a lógica de um arquivamento em banco de dados em rede?

O artigo trata especificamente do filme *No Paiz das Amazonas* (1922), do cineasta Silvino Santos (1886-1970). Na parte inicial do texto, iremos contextualizar o ambiente de produção do filme, na Amazônia, no Brasil e no Mundo – trata-se de elucidar a rede da qual o cineasta fez parte para que possamos tratar das montagens sucessivas de um filme em duração (BERGSON, 1999).

*No Paiz das Amazonas* é percebido como uma processualidade, um filme em permanente execução de montagens e arquivamentos, um filme de banco de dados (MANOVICH, 2001). A história do filme esclarece os campos de forças que o produziram em sua época e ajuda a pensá-lo como audiovisual nas plataformas atuais, que o mantêm como memória e montagens em diversos arquivamentos: fotografia, cinema, vídeo e web. Para compreender a relação entre a história do autor e a obra buscada na web, procede-se à arqueologia, à cartografia e à desmontagem de *No Paiz das Amazonas* nos dispositivos atuais. Afinal, qual é a natureza dessas imagens na contemporaneidade?

Como proposta metodológica, portanto, são usadas a cartografia e a arqueologia. A cartografia permite reconhecer a materialidade e a forma do filme nos buscadores, de modo que estas possam ser questionadas em

seu poder de verdade ao enunciar mundos. Na perspectiva proposta neste artigo, os buscadores são construções de mundos que, no caso analisado, arquivam mundos fílmicos: cinema, tevê, vídeo e internet/web.

Com a cartografia, busca-se um conjunto de elementos menores para deles construir uma estrutura que permita sair do que já está colocado. Dentro desse território, novos encontros devem ser feitos entre esses elementos. Romper com as aproximações de mesma hierarquia e trabalhar na possibilidade das coisas heterogêneas, híbridas e diferentes (BARROS; KASTRUP, 2009).

Segundo Aguiar (2010), a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas processualidades.

Então, como daremos conta das processualidades desses sites de busca? Buscando, observando e escutando as imagens e os sons (observamos imagens e sons e escutamos imagens e sons) que respondem à busca, construindo registros e mapas desses processos e nos observando enquanto observamos, nos ouvindo enquanto ouvimos.

O cartógrafo pesquisador se insere na experiência de produzir coleções no território das buscas e dos arquivamentos fílmicos em coleções, produzindo inventários dessas coleções. As coleções são entendidas como locais em que escrita e leitura dos arquivamentos são produzidos. Por sua vez, o inventário é um procedimento sobre as coleções por meio de um novo trabalho de recolher, classificar e apresentar as imagens produzidas nas coleções.

Na ação inventariante, as três operações estão imbricadas. A operação de *recolher* é orientada à *classificação*, que por sua vez se pauta na memória dos objetos e nos remete à *apresentação*. A apresentação sugere o processo anterior de recolher e classificar. O inventário reúne novos elementos ao arquivo da coleção, reclassificando e colocando as imagens vinculadas a outras lugares e tempos (ABREU, 2011).

Nas interfaces das imagens gráficas, e a partir delas, percebemos também uma possibilidade de arqueologia: nas passagens das imagens (vídeos, revistas, sites, programas, textos) e também nos sons (discagem modem, teclados, mouses, *jingle* de propaganda, nas falas das entrevistas e na sonoridade da época). Para isso, observaremos alguns acontecimentos incrustados nas interfaces dos programas de busca.

A arqueologia apresentada mostra apenas as imagens de interfaces gráficas<sup>1</sup> arquivadas na rede, embora os vídeos tenham integrado e interagido na compreensão de um passado recuperado no presente (BERGSON, 2006).

Seguindo a arqueologia, é preciso experimentar o aparelho,<sup>2</sup> operar o dispositivo e observar ao mesmo tempo seu funcionamento e sua filosofia. Uma consulta sobre os primeiros buscadores começa com as ferramentas embrionárias de um percurso que ainda está em transformação constante. A história ainda não foi contada e ela conecta-se diretamente com o presente.

Os buscadores são tecnologias mudando sua própria forma de agir em tempos

muito curtos e provendo transformações profundas no que, em um primeiro momento, pareceu apenas tratar de pesquisa e hoje é responsável pela conectividade de processos, sistemas, mundos.

### A montagem histórica - borracha, filme, Silvino

Em 1897, pouco mais de um ano após a primeira exibição pública do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, era projetado um filme no Teatro Amazonas em Manaus. A máquina de colocar paisagens em movimento não chamou a atenção do público interessado em ópera e nas apresentações das companhias de balé vindas nos barcos à vapor da Europa. Os exibidores (no geral das empresas Pathé-Frères e da Gaumont) enviavam trabalhadores ambulantes com o equipamento que permitia ao mesmo tempo registrar e exibir, deste modo, podiam tecnicamente realizar as primeiras tomadas das cidades amazônicas (COSTA, 2005 apud MENDONÇA, 2015, p. 1).

O filme foi anunciado como espetáculo popular com *Scenas de Paris e New-York*, mas nem o local e nem o preço cobrado nos ingressos permitiram o contato das camadas mais populares com a novidade. O aparelho tornou o evento ainda menos atrativo para quem teve posses de bancar os custos da apresentação e as falhas durante a exibição impediram uma segunda apresentação, noticiou o jornal *O Imparcial*, na época (MENDONÇA, 2015).

1 É possível encontrar a especificidade do manuseio do programa acontecendo dentro de uma videoaula da época, uma matéria jornalística de tevê abordando a novidade que é a web, entrevistas com pesquisadores desenvolvedores dos buscadores, revistas arquivadas em instituições de preservação da memória digital.

2 Não só para sair da quase história construída, muito breve e pouco descritiva sobre o funcionamento dos programas e das imagens. No geral, é apresentada uma *timeline* ou texto de artigos em sites e ou blogs com o conteúdo com as mesmas e poucas informações.

As pacatas cidades de Belém e Manaus, com o consumo mundial da borracha pelos países industrializados, já haviam mudado suas rotinas e costumes para um tipo de fascínio por tudo que representasse a cultura europeia, eleita como modelo civilizatório pela elite política e comercial. Escolha fortemente adequada aos interesses de poder local, assim como do capital estrangeiro fortemente instalado nas casas de exportação do produto de alto valor comercial no mercado internacional. A realização da produção cinematográfica de Silvino Santos na Amazônia deve ser compreendida neste contexto socioeconômico iniciado ainda no século XIX (SOUZA, 2007).

A borracha explorada comercialmente em escala industrial na Amazônia a partir de 1880 permitiu o desenvolvimento urbano e cultural sem precedentes nas principais capitais amazônicas. A construção de largas avenidas, prédios e praças eram referências à Paris moderna, admirada em todo o mundo pelo seu estilo de obras monumentais. A imagem de uma Amazônia moderna era vital para trazer capital estrangeiro e humano para as terras até então desconhecidas e sem a infraestrutura necessária para promover a virada civilizatória desejada desde a fase de colônia pelas elites locais.

Na descrição do escritor e cineasta amazonense Márcio Souza (2007), Manaus era uma cidade do *sonho e do delírio*, conviviam refinamento civilizado e selvageria embalados no espírito do poder burguês de experimentar tudo e ao mesmo tempo: ópera, cinema, cabaré, clubes esportivos, cafés-concertos, arraiais, bonde, carro, avião, circos e touradas.

O cinema de fato só vira uma diversão popular em 1900. Sai da primeira experiên-

cia frustrada no luxuoso Teatro Amazonas e vai para o bordel Hotel América, praças, cafés, confeitarias, circos e teatros populares. A oferta de filmes franceses, americanos e alemães é trazida por viajantes ambulantes, estrangeiros e brasileiros, que a partir de 1907 começa a ser substituída pelas salas fixas de cinema para um público consumidor já consolidado (COSTA; LOBO, 2005).

Com o fim do ciclo econômico da borracha e a crise econômica pela transferência do domínio das exportações para a Malásia (Ásia). O cinema na Amazônia encontra espaço no financiamento do governo do estado e de empresários interessados em projetar comercialmente o Amazonas e as ações de governo nas telas. Para Costa (2005), a empresa Fontenelle & Cia é responsável pela produção de cinema em Manaus por volta de 1907. As vistas produzidas pela empresa a levarão em 1912 a concentrar o mercado das salas de cinema na capital do Amazonas, já com a estrutura voltada para o lucro das grandes empresas cinematográficas, a era pré-hollywoodiana. As cenas documentais das primeiras exposições são combinadas às fitas de *Sansão e Dalila*, já colorida, e a *Viagem à lua*, de George Méliès (MENDONÇA, 2015).

O cineasta Silvino Santos (1886-1970) inicia seu trabalho em uma fase mais consolidada do dito cinema silencioso, que se segue após a primeira década de 1900. O início de muita experimentação e de exibição em locais de apresentação com outros espetáculos populares já não é a realidade de sua fase de produção. O cinema a partir de 1910 é uma mídia cada vez mais voltada a conquistar e atingir grandes públicos na promoção de discursos de governos e em-

presas por meio da propaganda. É nesse contexto que a história do cineasta e o seu filme de maior repercussão chegam por meio de arquivamentos e montagens até os dias atuais.

A família de Cernache de Bonjardim, uma aldeia da província de Beira Baixa, era considera de posses, o pai era comerciante, assim como boa parte da família, seu irmão, tio, primo. Parte da formação de Silvino foi no seminário de sua cidade e no liceu na cidade do Porto, onde morava com um tio muito bem-sucedido no comércio. Finalmente em Belém, trabalha durante três anos na livraria de um patricio. No intenso fluxo migratório para o Brasil, em especial para Belém, os portugueses criaram uma rede de proteção, garantindo emprego e determinados espaços sociais entre eles. Muitos ficaram ricos nos locais onde se estabeleceram, foram responsáveis por criar o comércio com o exterior a partir de práticas de vendas pelos nos interiores, vendendo o que importavam e exportando o que compravam da produção extrativista. As casas exportadoras foram se estabelecendo fortemente com a economia da borracha.

Dentro dessa rede, trabalhando no comércio, no intervalo de pouco mais de um ano de sua chegada, compra uma máquina fotográfica 13 x 18. Para curar-se da doença de paludismo, viaja para o interior do estado, com um primo, realiza alguns registros, entre eles os de alguns indígenas. Meses depois, conhece, na capital do Pará, o pintor e fotógrafo Leonel Rocha, que o

convida como assistente, no estúdio montado para uma temporada de dois meses em Iquitos, Peru. Leonel reconhece um potencial talento no jovem conterrâneo (SOUZA, 2007).

### Tradição, modernidade, poder

A formação de Silvino Santos como fotógrafo e cineasta é explicada até certo ponto em pesquisas realizadas sobre os seus trajetos entre Belém-Peru, Belém-Manaus e idas para a Europa, França e Portugal, e a rede estabelecida com o poder (STOCO, 2019; SOUZA, 2007; CARVALHO, 2018).

Nos períodos em que viveu em Belém e Portugal pouco se sabe sobre sua formação como fotógrafo. Intui-se que o ambiente cultural, principalmente em Belém<sup>3</sup>, e a presença de importantes fotógrafos nas duas principais capitais da Amazônia<sup>4</sup> tenham influenciado seu trabalho, reconhecido como de grande qualidade e desenvolvido de forma minuciosa.

Stoco (2019) realiza o levantamento das imagens em pintura e fotografia usadas como referência em seus filmes. Parte dessas imagens estão em espaços públicos, como Teatro Amazonas, decorações em prédios do governo, álbuns de fotografia sobre o Amazonas, cartões-postais e a forte produção de retratos e paisagens. Para o autor, Silvino usa referências já conhecidas na criação das mensagens pretendidas pelos seus financiadores (seringalistas, co-

3 A capital paraense recebeu incentivos do governo do estado na formação de artistas locais, financiando a vinda de artistas estrangeiros e nacionais, para ensino e trabalho de reconstrução da cidade, cada vez mais voltada para o espelhamento com a cultura francesa.

4 Leonel Rocha, pintor-fotógrafo português, Manoel Antonio Rodrigues Lyra, fotógrafo espanhol responsável pelas primeiras imagens dos índios do Putumayo; Victoriano Gil Ruiz, pintor e fotógrafo italiano, Arturo Luciani; Raymundo George Huebner, fotógrafo alemão produziu imagens de Manaus nos séculos XIX e XX, Augusto Fidanza, usa imagens panorâmicas no *Álbum do Amazonas: Manaus - 1901-1902*.

merciantes, políticos e governo do Estado do Amazonas) e em sua expressão artística.

Carvalho (2018) considera Silvino um artista propagandista no cinema documental, mas pouco se sabe sobre sua produção fotográfica. O documentário é escolhido pelas elites como forma discursiva na implementação das mudanças sociais que a economia da borracha permitiu principalmente nos centros urbanos. Era importante justificar a transformação radical dos costumes, mostrando a imagem do progresso, sempre construída na relação com a exploração dos recursos naturais e na formação de uma identidade pautada na ideia de evolução para o progresso. Os documentários foram objetos importantes na relação de construção dessa imagem pela ideia de realidade registrada pela máquina, símbolo da modernidade.

A explicação sobre como adquiriu formação apurada, tanto técnica quanto estética, não se explica de maneira formal nem durante e nem depois do período em que produziu fotografias e filmes. No diário escrito por Silvino Santos,<sup>5</sup> meses antes de sua morte, pouco é dito em suas memórias sobre suas influências (SANTOS, 1969 apud CARVALHO, 2014).

Em muitos momentos, o poderoso empresário e seringalista J. G. Araújo intercedeu na aceitação de Silvino como um realizador da Amazônia. Foi assim em *No Paiz das Amazonas* (1922) e *No Rastro do Eldorado* (1925). Durante o registro da expedição científica do geógrafo norte-americano Alexander Hamilton Rice, disse para o renomado pesquisador não ser necessário trazer um operador de câmera de fora de

Manaus ou mesmo do país. A formação de Silvino nos estúdios da Pathé-Frères e nos laboratórios Lumière (CARVALHO, 2018) era colocada como sólida formação em cinema, embora tenha ficado apenas três meses na França, assim como apenas dois meses aprendendo técnicas mais complexas em fotografia e pintura com Leonel Rocha em Iquitos.

Castro (2017) comenta que Leonel foi responsável por sua formação por três anos. Em 1912, Silvino já tem seu próprio estúdio de pintura e fotografia, no centro comercial da capital do Amazonas. Em um de seus retornos à Portugal (1904), sabe-se que trabalhou por lá durante um ano com fotografia, depois retorna para Belém (1905) de onde muda definitivamente para Manaus (1910).

O cineasta comprovou ser qualificado ao longo de sua carreira para produzir 8 longas, 5 médias e 83 curtas em circuitos local, nacional e internacional. Nos jornais do Sudeste, a nitidez de *No Paiz das Amazonas* foi citada como exemplo a ser seguido na produção de outros filmes nacionais, assim como a sucessão, ritmo das imagens e a bela fotografia das paisagens amazônicas, diferente dos melosos filmes de amor, comuns nas salas de exibição (STOCO, 2017).

O filme por um longo período é usado como discurso nacionalista. A Amazônia é tratada como um paraíso e exemplo desenvolvimentista para o país. A propaganda mostrava uma região Norte desenvolvida e em plena expansão de seus territórios pela exploração de seus recursos naturais (MORETTIN, 2011), quando na verdade atravessava grave crise econômica com o fim do lucrativo

<sup>5</sup> Livro ainda não publicado. A cópia do manuscrito pertence ao Museu da UFAM.

comércio do látex e o isolamento geográfico, político e econômico do resto do país.

No livro biográfico sobre o cineasta, escrito por Souza (2007), é feito um relato curioso sobre uma visita que estudantes interessados em cinema fizeram a Silvino. O cineasta falou para eles sobre ouvir espíritos, no caso de Murnau, diretor de *Última Gargalhada* (1924), *Nosferatu* (1922), *Aurora* (1927) e *Tabu* (1931). Da brincadeira, confessou ser admirador do cineasta do surrealismo alemão.

A partir do filme *Tabu*, o autor da biografia acredita existir uma relação entre a obra de Murnau e a de Silvino. Na paixão dos dois, o primeiro pelos Mares do Sul e o segundo pelo rio Amazonas. *Tabu* é um filme realizado com a coprodução de Robert Flaherty. Pelos filmes documentais de Silvino, acreditava-se em uma influência maior de Flaherty, diretor de *Nanook of the North*, 1922, algo que também não se comprova, pois os filmes são exibidos nos cinemas no mesmo período, ficando a questão de que Silvino não poderia ter assistido o filme e depois realizado *No Paiz das Amazonas* (SOUZA, 2007). *Tabu* é uma produção estadunidense de gênero ficcional, último filme dirigido por Murnau, preservado na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos pela sua significância cultural, histórica e estética.

Levando em conta a relação feita por Stoco (2019) com a tradição na pintura<sup>6</sup> do século XIX e na fotografia das imagens produzidas sobre a Amazônia, Silvino utiliza essas imagens de referências conhecidas

(pelas elites) para realizar as imagens de *No Paiz das Amazonas*, estabelecendo uma leitura de região e país.

Morettin (2017) observa na produção de *Terra Encantada*, de Silvino (1923), as associações a filmes de Dziga Vertov, *O homem com a câmera* (1929), de Walter Ruttmann em *Berlin, sinfonia de uma metrópole* (1927), e Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), que tratam da modernidade tendo a cidade como tema. As imagens do Rio de Janeiro, capital federal na época, como uma metrópole moderna são gravadas em bondes e carros em sucessivos *travellings*, colocando o corpo como local da visão, atenção e estímulo (MORETTIN, 2017, p. 157).

Outra característica na produção das imagens é a forma de catálogo, já realizada nas filmagens de *No Paiz das Amazonas*, com a produção de séries de imagens do carnaval, futebol, prédios, estádios, clubes, avenidas túneis, aviões. *Cidade Encantada* é sobre a Exposição Internacional abarcada dentro da comemoração do centenário da independência, que Silvino estende na sequência de imagens para fora dos pavilhões. Morettin (2017) relaciona a produção cinematográfica às exposições internacionais, em especial a de 1900, quando o cinema vai passando a ser um lugar dedicado ao monumento e a memória. Em outras versões da exposição, o cinema vai ganhando espaço. No Brasil de 1922, isso ocorre pela primeira vez depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

O cenário em que o filme de Silvino Santos vai ser apresentado é de disputas e

---

<sup>6</sup> Victor Meirelles, Manoel de Araújo Porto Alegre, Félix-Émile Taunay fazem a relação com as especificidades brasileiras com a natureza e a exploração civilizatória (STOCO, 2019). As matas estão sempre representadas em submissão às ações humanas. Relação em continuidade em muitos documentários produzidos na época.

muitos interesses. Os espaços nos pavilhões e a projeção dos filmes ocorria dentro de um controle governamental e das empresas de maior poder econômico e político. Fora disso existiam as exibições paralelas, não incluídas no circuito oficial do governo. Os filmes nacionais eram, em sua maioria apresentados ao público visitante nos espaços de menor importância.

Os filmes documentais, nomeados de naturais, eram de segunda ordem. A produção nacional era considerada pela crítica dos jornais e pelo público como de baixa qualidade. O cinema norte-americano já estava presente nos cinemas do país, disseminando sua indústria e sua cultura. Na exposição, ocupa posição estratégica com vários filmes de teor nacionalista e com *stands* dos produtos de sua poderosa indústria.

Neste contexto é que se insere o filme *No Paiz das Amazonas*. Na oportunidade de usar a exposição como uma grande vitrine de seus produtos, o filme produzido pela firma J. G. Araújo para o evento do centenário de independência, que abarcava a exposição internacional, tinha pretensões ambiciosas de ampliar o comércio para o mercado interno e externo. Portanto, o filme pode ser pensado como um documentário institucional, como uma propaganda da J. G. Araújo. No entanto, o trabalho de Silvino consegue agradar políticos, imprensa e público. O cinema era o grande meio de comunicação de massa, sendo reprodutor de discursos e também era economicamente viável em sua realização pela explosão das salas de cinema.

Silvino faz uma combinação de discurso científico com popular. A nudez das mulheres indígenas ganha uma cartela avisando aos espectadores sobre o despudor

(STOCO, 2019). O exotismo dos filmes classificados como etnográficos era bem recebido pela curiosidade dos espectadores estimulados a apreciar um *outro* apresentado como primitivo. A obra de Silvino é pensada como o retrato imagético da geografia de uma região, no registro da vida social e das atividades econômicas. A natureza é apresentada de forma original e ao mesmo tempo integrada aos interesses comerciais. Aspectos da vida social de algumas tribos indígenas têm o caráter civilizatório de integração com a natureza (MORETTIN, 2011).

O filme inicia em 1923 o circuito comercial pelas cidades do país, tem um longo período de exibição na região Sudeste, primeiro no Rio de Janeiro, depois em São Paulo, recebe versões em inglês e francês, é exibido na França, Inglaterra e Portugal. A longevidade de exibição provavelmente é um fator que garante o filme chegar aos dias atuais. O filme mais conhecido de Silvino rende sucesso ao cineasta até o seu esquecimento por completo.

O arquivamento que o cinema produziu desde o século passado sobre a Amazônia ainda continua apresentando atualmente, nas formas de mídias digitais, o que Foucault (1980) chamou de poder de verdade. Nossas formas de produzir e consumir produtos audiovisuais pedem um olhar comunicacional crítico voltado aos sentidos estéticos, éticos e políticos existentes nas práticas de arquivar pelas e nas mídias, pede o ato de confrontar os padrões hegemônicos tão comumente impostos pelas mídias globais em seu *poder de verdade*.

O ato de desobediência é o ponto de partida para transgredir a verdade existente no poder. Para Foucault (1980), básica-

mente é preciso questionar o poder para iniciar o processo de saber em um tipo de *anarquismo epistemológico* que põe em funcionamento um discurso crítico. O sujeito afirma seu direito de interrogar a verdade e o poder, em seus efeitos, em seus discursos e em suas formas de manifestar a verdade. A crítica pode ser tomada como uma ação contra a servidão voluntária e uma não sujeição à política da verdade (FOUCAULT apud AVELINO, 2010, p. 150). Neste trabalho, isso se encaminha reconhecendo e descrevendo a ordem “natural” operada pelos buscadores na atualização do filme e questionando essa ordem “natural” com novas ordens que imprimam uma anarquia nas relações de poder constituídas pela produção de sentidos e relações.

### Montagem, remontagem e desmontagem

Com a sonorização do cinema, na década de 1930, o filme continuou sendo comercializado pela empresa J. G. Araújo como imagem de arquivo para outras produções filmicas. Os constantes recortes para as montagens de outros produtos audiovisuais de alguma forma garantiram sua sobrevivência até o trabalho de restauro iniciado com a redescoberta do cineasta em 1969 (STOCO, 2017).

Alguns filmes estavam com o filho do cineasta, que cedeu imagens para os cineastas Roberto Kahané e Domingos Demasi, da produtora Batoque Cinematográfica, após sua morte em 1970. A partir da utilização de trechos de filmes de Silvino são

feitos os curtas-metragens Silvino Santos: o *fim de um pioneiro*; 1922 *A exposição da independência*; *Fragments de terra encantada*, recuperados para o VHS e depois montados em película. Os curtas participaram de festivais de cinema na década de 1970.

Silvino tem um renascimento a partir deste evento que reuniu pesquisadores e críticos do país. O restauro da versão de *No Paiz das Amazonas* vista na web, na plataforma de vídeo YouTube, inicia em 1980, com o trabalho da pesquisadora Selda Costa (UFAM) e do diretor da Cinema Brasileira, Cosme Alves Neto. O trabalho envolveu a identificação de cópias, a repatriação de trechos do filme e a montagem.

O filme em versão DVD de 2014 é iniciativa da prefeitura de Manaus, no projeto “Recontar”, da secretaria de cultura. Do material recuperado da cinemateca brasileira, foi realizado outro grande processo de observar os trechos do filme, as cartelas, as sequências, gerando a montagem agora sonorizada das imagens produzidas em 1921 e exibidas a primeira vez em 1922 em Manaus.

As histórias das várias montagens de um filme que tende a não se concluir no seu eterno processo de recuperação e novos cortes e recortes. No YouTube, o filme tem alguns trechos de suas nove sequências,<sup>7</sup> transformadas em novos vídeos em canais de usuários em plataformas de vídeo. As novas montagens adicionam novos elementos ao arquivo *No Paiz das Amazonas*, o que nos faz pensar o aspecto de banco de dados produzido por Silvino Santos na sua forma de produzir coleções em seus regis-

7 As nove sequencias para a versão de 129 minutos aparecem divididas em cartelas com títulos e textos explicativos: Manaus, As Pescas, A Borracha, O Fumo, A Castanha, O Guaraná, A Batala, Baixo Rio Branco e Alto Rio Branco.

tros e ainda sobre a ideia de montagem a partir do conceito de cinematismo de Eisenstein (2002) sobre a existência de outros filmes em um mesmo filme. No caso de *No Paiz das Amazonas* isso ocorre de forma concreta. O filme traz em sua montagem a memória dos filmes perdidos de Silvino, *Rio Putumayo* (1913) e *Amazonas, maior rio do mundo* (1920). A presença das imagens de outros filmes, provavelmente das sobras guardadas pelo cineasta e depois recoladas em outro filme com a abordagem temática para outro contexto, aponta para outras camadas da trajetória do cineasta e do cinema silencioso na Amazônia e no mundo em novas cartografias, como o caso de pensar o filme como uma montagem dos buscadores mais especificamente do Google.

Para Eisenstein (2002), no cinematismo, todas as artes estão presentes no cinema, assim como muitas artes são cinematográficas. Com essa perspectiva, o cinema se realiza fora do próprio cinema. O princípio que rege a montagem é o da imagicidade. Dentro do filme existem outros filmes, dentro do cinema existem outros cinemas, dentro da montagem existem outras montagens. Logo, o cinema se realiza nessa relação com outras formas culturais, em que toda cultura é regida pelo princípio da montagem.

Seguindo na esteira da montagem a partir dos conceitos de cinematismo e imagicidade de Eisenstein, podemos tencionar um aprofundamento sobre a montagem na rede, sobre a montagem virtual, em devir das imagens filmicas de *No Paiz das Amazonas* buscadas nos bancos de dados em rede.

Manovich (2001) usa o cinema como metáfora das novas mídias. Na relação com outras formas culturais, o autor pensa o ci-

nema como banco de dados e avança propondo uma condição de gênero. As formas culturais implicadas pelo banco de dados são de operações de montagem realizadas principalmente pelo computador nas práticas de colar, recortar, montar e distribuir em rede, não como simples operações técnicas, e sim que elas agem de tal forma em nossas rotinas que interferem em nossa maneira de perceber e interagir com o mundo.

No ambiente digital, conta a presença da memória audiovisual na rede, uma vez que pensamos aqui seus arquivamentos a partir de uma imagem específica em duração. Trata-se da materialidade filmica em outras mídias e não apenas como algo de origem ou próprio do cinema. O filme do cinema mudo é um vídeo na web, como também é audiovisual do filme na programação da TV, que pode parar na web. O mesmo ocorre com a versão DVD do filme nas páginas da web. As mídias são então pensadas como corpos que percebem e possuem memória, corpos que entram em sobreposição e que sugerem o ambiente de outros tempos e espaços (BERGSON, 1999).

As imagens-lembrança das quais Bergson (1999) trata são pensadas como sintoma de uma memória habitual voltada para reconhecer imagens semelhantes, análogas, que entram em choque quando a apresentação das imagens ocorre por sobreposição da técnica de diferentes culturas de arquivamento da memória-filme, do corpo-filme. Partimos do conceito bergsoniano de memória para pensar as imagens. Para o autor, o mundo é composto de imagens, a imagem central é o corpo e o corpo percebe aquilo que precisa para agir no momento. O corpo Google percebe a imagem filmica (memória) e age construindo mundos a partir do que percebe.

Montagem que tem a necessidade de restituir tempos, memórias, apagamentos e imaginar outros caminhos para o que é apresentado como poder de verdade (FOUCAULT, 1980). Com Foucault, percebemos a construção do poder, da hierarquia de uma certa ordem associada com uma verdade. Uma outra montagem que busque desarquivar essa ordem, desordenar e colocar uma nova ordem no que os buscadores apresentam como verdade. Desnaturalizar o natural dessa verdade ao apresentar uma outra forma das imagens arquivadas dentro desses sistemas de arquivamento e manifestação do poder de verdade.

### **A cartografia das memórias de *No Paiz das Amazonas* na web**

A história das imagens de *No Paiz das Amazonas* remete a uma memória das imagens que parte do filme para uma montagem fora dele, nos vestígios encontrados, quase soterrados pelo volume de informações que o processo de preenchimento pelo termo *No Paiz das Amazonas* na barra de buscas produz no corpo Google.

Há uma divisão para o que chamamos de buscadores on-line. Sua denominação mecanismo de busca (*Search Engine*) prevê duas formas de agir, uma como mecanismo de pesquisa, baseado em rastreadores, e a outra como repositório, estruturado como projeto editorial que revisa o que será indexado. Pode ainda haver o mecanismo de busca com a combinação dos dois, com um funcionamento híbrido, chamados de metabuscadores (CENDÓN, 2001).

Os sistemas de busca automatizados (programas e computadores robôs) são os utilizados para o grande volume de infor-

mação produzida na web. O modelo de busca por diretório, muito importante para o desenvolvimento dos buscadores, foi superado no final dos anos de 1990. A ferramenta em si é um recurso de recuperação de informações que permite buscas por palavras-chave por um sistema de software projetado para pesquisar informações em bancos de dados (HALAVAIS, 2017 apud ARRUDA, 2019).

Monteiro (2009) propõe uma anatomia para os sistemas de busca prevendo uma dinâmica dentro desses sistemas, que apresentam: processos de coleta e indexação, geração de índices e processos de busca. O sistema de busca se constitui das operações de *crawling*, *indexing* e *searching*. Seria uma anatomia que capta, abastece os bancos de dados e organiza as informações em índices, gerados dos bancos de dados. Essas etapas ordenam a apresentação dos resultados de busca vistos nas interfaces gráficas. *Crawling*, o rastreamento, ocorre sempre dentro da web, a indexação ocorre nos bancos de dados do buscador e a pesquisa ocorre na interface pelo usuário. Notamos que essa anatomia apresentada pela autora se consolida na relação homem-máquina-programação.

A ideia de motor de busca como um mecanismo está integrada a uma forte engenharia de dados, de um complexo empreendimento de quatro etapas de tratamento de dados, como explica Cendón (2001):

Os motores atuais utilizam o método de robôs sendo formado por quatro componentes: um robô, que localiza e busca documentos na Web; um indexador, que extrai a informação dos documentos e constrói a base de dados;

o motor de busca propriamente dito; a interface, que é utilizada pelos usuários. (CENDÓN, 2001, p. 41).

O serviço de acesso por buscadores de dados foi determinante na mediação entre usuário e ambiente digital nos anos de consolidação da internet e web. Diante do crescimento diário, em escala mundial de sites, páginas, links, eles são essenciais para encontrar o serviço, a informação, o conteúdo de interesse.

O que definimos por buscadores ganha sua face de mecanismo de busca com a sequência completa, até então realizada em partes. A automação é entendida como o processo que de fato conclui o que se entende como um mecanismo de busca na web, com a varredura, coleta, indexação, organização, armazenamento em banco de dados e o buscador. Vasculhar a web ficou a cargo das máquinas. Termos como rastrear, varrer são usados no lugar de catalogar, compilar, comuns ao trabalho humano, manual de indexar, que é substituído por expressões de ações de busca em grandes áreas e de recuperação grande volume de dados. Um mecanismo de busca funciona com várias etapas e o buscador é uma parte dentro da etapas. Se for dividida, são máquinas e programas realizando processo separados que aparentemente parecem estar juntos (CENDÓN, 2001).

Os programas de busca eram pensados para o que era coletado manualmente ou por máquinas robôs. A preocupação com uma comunicação entre humano e máquina começa com a semântica aplicada, com a questão de como tornar o sistema de busca capaz de realizar operações própria da lin-

guagem humana. As operações com as palavras-chave e perguntas deveriam oferecer resultados mais aproximados dos objetivos de linguagem do usuário. Os programas precisavam integrar a semântica cada vez mais para oferecer resultados mais aproximados à consulta feita.

No desenvolvimento das máquinas, os rastreadores começam a indexar textos completos dos sites e os servidores armazenam conteúdos inteiros, e tanta informação armazenada precisa de mais combinações de possíveis respostas às consultas dos usuários, que também passam a ser armazenadas. Das consultas sai um outro banco de dados, e das milhares de perguntas na forma de consulta surge a pesquisa por linguagem natural.<sup>8</sup> O buscador passa a responder perguntas e não somente palavras-chave. As pesquisas por termos de palavras-chave ainda são prioritárias como opção do modelo de mercado. Apesar da web semântica ter sido anunciada por Tim Berners-Lee desde 1993, no atual estágio ela ainda não foi implantada, existem algumas experiências dentro dos sites de busca, a troca de modelo de busca é um investimento de alto capital em tecnologia (TOHT, 2017).

Voltando à inserção do filme silencioso neste contexto, ponderamos que Silvino produziu um cinema comprometido com os discursos do poder, com determinados apagamentos que seu cinema como arquivo e arquivamento quando remexidos, remontados pelos arquivos atualizados revelam os esquecimentos produzidos pela história do cinema e pela Amazônia registrada pelo cinema.

8 O Buscador *Ask Jeeves* se juntou ao mercado lotado de buscadores nos anos de 1990. Com ele, inicia-se o debate sobre a linguagem natural, como combinar a forma de pergunta para um sistema de busca. Ele continua em operação.

No contexto geral desta pesquisa, partimos de artigos, dissertações e teses produzidas sobre o cineasta e seus filmes, e das imagens buscadas na web, para revisitar e reapresentar recortes na forma de cartografia, coleção e de montagem, com o objetivo de reunir fragmentos e remontar um outro arquivamento fílmico de *No Paiz das Amazonas*.

Trata-se, portanto, de um produto diferente do apresentado pelo arquivamento do sistema de busca mais utilizado no mundo – o Google, compreendido em algumas pesquisas no campo da Comunicação como um sistema de vigilância sobre os dados, ao rastrear, sequestrar e armazenar informações com e sem o consentimento do usuário para usos comerciais ao controle sobre o comportamento humano nas várias estratégias de recolhimento de navegação (NAGASAKO, 2017; FAVA, 2015).

Com a perspectiva de pensar como o buscador Google produz a montagem, o arquivamento fílmico e o arquivamento como poder de verdade (FOUCAULT, 1980), apresentamos uma breve cartografia de seus arquivamentos com a imagem da coleção montada pelo banco de dados. Desse modo, será possível reconhecermos, a partir de seu “corpo busca”, mundos por ele percebidos e construídos.

A imagem pensada como uma memória remete desde a página inicial do site de busca, com o logo Google e um espaço em branco onde escrevemos os termos para a busca, até as demais ferramentas de imagem, som e busca. A seguir, a imagem síntese (Figura 1) mostra uma coleção de imagens de um banco de dados formado pelas informações rastreadas no sistema de busca e organizadas em pastas (arquivos) que re-

metem a outras pastas de arquivos e produzem o arquivamento fílmico característico dos sistemas de busca da web e da internet.

Pensando uma estrutura para as formas de arquivar na tecnocultura dos buscadores, o conceito de arquivo em Derrida (2001) o apresenta como aquele que produz e registra o evento arquivável. Entendendo que a estrutura técnica arquivante (os buscadores) determina a estrutura do arquivável (o filme), avançamos com a ideia de mundos construídos pelos buscadores, entendendo que o arquivo é parte do que os buscadores dão a ver sobre os seus modos de ser.

O arquivo não nos ocorre apenas em seu código, mas em sua discursividade, é pensado como uma relação de poder na produção das montagens pelos buscadores. Com a quantidade de informação gerada e a inclusão de novos arquivos, um sequenciamento de ações ocorre dentro dos dois agenciamentos de informação. Páginas da web, coleção de dados, se estruturam na forma de lista de arquivos (textos, imagens, links, vídeos) sempre aberta à adição de novas sequências de conteúdo de programação computacional. Percebemos aqui o banco de dados como um elemento estruturado para receber arquivos, recuperá-los e apresentá-los de múltiplas formas (MANOVICH, 2001).

Em uma plataforma como o Google, o banco de dados e os buscadores apresentam as coleções de arquivos com inúmeros links para outros sites (YouTube, Facebook, Instagram, Twitter). Os arquivos nunca são finalizados, novas páginas de usuários, com suas coleções de arquivos e links são sempre acrescentados aos que já existiam, como um arquivo estruturado pra ser continuado por acréscimo. Essa forma de agir

do banco de dados apresenta lista de coleções de itens e não uma história, segundo o teórico das novas mídias. De uma montagem de Silvino Santos para o filme *No Paiz das Amazonas* surgem multiplicidades para o que visualizamos hoje.

Fischer (2012) aborda o audiovisual como uma tecnocultura da e na web prevendo suas técnicas e estéticas como atualizações do ambiente sobre o audiovisual. Para o autor, a web está articulada por banco de dados, mídia e ambiente de relacionamento. Enquanto banco de dados, para Fischer, os mecanismos de busca são as experiências de navegação em rede, enquanto as mídias são às práticas profissionais de comunicação em sites, portais e páginas web e, como ambiente de relacionamento, a web é o local onde as demandas sociais ficam em articulação com a máquina.

Outro conceito importante para pensar a montagem na contemporaneidade e a montagem fílmica nos buscadores é o das audiovisualidades.<sup>9</sup> As audiovisualidades são compreendidas como virtualidades audiovisuais, atualizações das imagens fílmicas em devir nos buscadores. Em um filme silencioso podem ser pensadas em qualquer montagem que esteja na web e não seja formalmente um vídeo. O arquivamento fílmico pelo buscador pode se manifestar nas montagens da barra de busca, abas e interface gráfica das páginas, nos silêncios das imagens do filme de outra cultura técnica presente como uma memória, assim como nas operações de software, hardware e do usuário. O filme é arquivado pelo mecanismo de busca que rastreia a web e o devolve em pedaços, em partes que ele apresenta na forma de imagem, texto, links e trechos de vídeos.

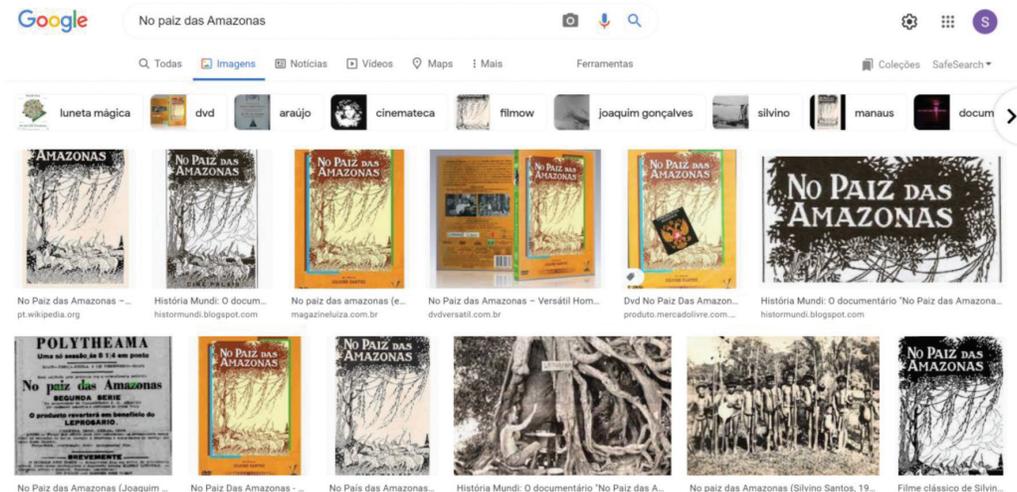


Figura 1 – Aba Imagens do buscador Google, com o arquivamento do banco de dados do site de busca sobre *No Paiz das Amazonas*

Fonte: Google, 2021.

<sup>9</sup> Conceito elaborado no grupo de pesquisa TCAv: Audiovisualidade e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design, do programa de pós-graduação em Comunicação da Unisinos.

## Considerações finais

*No Paiz das Amazonas* estabelece a perspectiva de uma Amazônia conectada por rios, povos, línguas e imagens que fragmentam e dispersam um sentido de território, memória e arquivamento, também observado nos arquivamentos da web quando na realização de uma cartografia e de novas montagens.

A Amazônia do filme de Silvino possui rastros, vestígios de outras Amazônias a restituir em outros arquivamentos, como um *paiz* próprio, de florestas, rios, povos originários, sonoridades, como uma imagem ainda a ser apresentada a quem pertence de direito (DIDI-HUBERMANN, 2015). *No Paiz das Amazonas* sugere pensar a metáfora de uma Amazônia pela imagem da mídia e ao mesmo tempo sugere sua

remontagem como memória dos arquivos e arquivamentos dessa imagem sempre construída pelo viés de uma verdade de poder.

Mídias sugerem a memória das imagens sobre a coisa e não a coisa em si, sobre um pensamento sobre a coisa Amazônia, sobre o seu arquivamento pelo poder. Uma eterna construção com as ausências de suas ligações. Nas ausências e silêncios ainda produzidos, *No Paiz das Amazonas* parece induzir ao contestar seus arquivos e arquivamentos outras existências possíveis nas imagens, como a existência de um território fora da própria imagem, no qual o nacionalismo, a integração pretendida de tantos governos, se esvai, onde a verdadeira conexão são o rio, a floresta e seus habitantes nas aldeias, cidades ribeirinhas e centros urbanos amazônicos.

## Referências bibliográficas

- ABREU, Leandro Pimentel. **O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções**. Rio de Janeiro, 2011. 306 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- AGUIAR, Lisiane Machado. As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual. **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Caxias do Sul, RS: Intercom, 2010.
- ARRUDA, Renê Eduardo. **O dispositivo da web**: um estudo sobre a lógica do filtro de busca do Google. 2019. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.
- AVELINO, Nildo. Governabilidade e anarqueologia em Michel Foucault. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 25, n. 74, out. 2010.
- BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre, RS: Sulina, 2009.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARVALHO, Felipe Brito de. “Vai Silvino, vai ser artistas na vida!”: Trabalho artístico, migração e Amazônia na obra de Silvino Santos durante o boom da borracha (1900-1922). **Revista Livre de Cinema**, v. 5, n. 4, p. 161-190, set./dez. 2018.

CENDÓN, Beatriz Valadares. Ferramentas de busca na web. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 30, n.1, p. 39-49, jan./abr. 2001.

CASTRO, Pablo Calvo de. No Paiz das Amazonas: análise histórico-narrativo de uma película pioneira. **CIHALCEP: IV Congresso Internacional Historia, Arte y Literatura em el Cine em Español y em Portugues**, 2017.

COSTA, Selda; LOBO, Narciso. Cinema no Amazonas. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 53, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: Uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002.

ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Editora University of Minnesota Press, 2012.

ERNST, Wolfgang. **The archive as metaphor**: From Archival to Archival Time. Onlineopen.org. 2004. Disponível em: [www.onlineopen.org](http://www.onlineopen.org). Acesso em: 9 nov. 2020.

FAVA, Gihana Proba. **O efeito filtro bolha**: Como dispositivos de vigilância digital convertem usuários em produtos. 2015. 160 f. Dissertação. (Comunicação e Sociedade). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

FISCHER, Gustavo. Tecnocultura audiovisual: reflexões para uma aproximação com as especificidades da web. **VI Simpósio Nacional da ABCiber: Entretenimento Digital**. Novo Hamburgo, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/3356311/Tecnocultura\\_audiovisual\\_reflex%C3%B5es\\_para\\_uma\\_aproxima%C3%A7%C3%A3o\\_com\\_as\\_especificidades\\_da\\_web](https://www.academia.edu/3356311/Tecnocultura_audiovisual_reflex%C3%B5es_para_uma_aproxima%C3%A7%C3%A3o_com_as_especificidades_da_web). Acesso em: 23 fev. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. Do governo dos vivos. **Curso no Collège de France, 1979-1980** (aulas de 09 e 30 de janeiro de 1980). Trad. Nildo Avelino. São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009.

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

MONTEIRO, Silvana Drumond. As múltiplas sintaxes dos mecanismos de busca no ciberespaço. **Informação&Informação**, Londrina, v. 14, n. 1 esp., p. 68-102, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/2027/3223>. Acesso em: 25 out. 2020.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

MORETTIN, Eduardo. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

NAGASAKO, Renato Santiago. **A influência do Google na formação e no reforço de padrões de comportamento: Uma análise crítica dos condicionamentos comunicativos criados pelo mecanismo de busca**. 2017, 132 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2017.

SOUZA, Márcio. **Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha**. Manaus: EDEUA, 2007.

STOCO, Sávio Luis. No Paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922): Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico. **Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica**, ano 3, n. 3, p. 161-184, dez. 2017. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/117>. Acesso em: 07 fev. 2020.

STOCO, Sávio Luis. **O cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade**. 2019. 290 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TOTH, Pedro Henrique. **A evolução comunicativa dos mecanismos de busca: Do telégrafo à web semântica**. 2017. 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). UMESP – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2017.

 Data do recebimento: 25/10/2021

Data do aceite: 10/06/2022

Dados do autor:

**Simone Barreto de Almeida**

Doutoranda em Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos na área Processos Midiáticos e linha Mídia e Processos Audiovisuais. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (1993) e mestrado em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (1998).

