

REVISTA DE ESTUDOS LUSÓFONOS

PENSARDIVERSO

novembro 2019



insularidades



pensardiverso

Proprietário/Editor

Universidade da Madeira

NIF

680041982

Sede da Redacção

Universidade da Madeira

Colégio dos Jesuítas

Rua dos Ferreiros

9000-082 Funchal

Madeira Portugal

pensardiverso@uma.pt

Design

Susana Gonzaga

Periodicidade

Anual

Edição: Novembro 2019

Tiragem

500 exemplares

Impressão

Gráfica ACDPRINT

Rua Marquesa de Alorna,

12 A, Bons Dias

2620-271 Odivelas

Anotada na ERC

Depósito Legal

298194/09

ISSN

1647-3965

Estatuto Editorial

<http://links.uma.pt/docs/pensardiverso/estatuto.editorial.pdf>

Direcção Científica

Celina Martins

Conselho Editorial

Aline Bazenga

Dominique Castanheira da Costa

Naídea Nunes Nunes

Odete Jubilado

Celina Martins

Comissão Científica

Aline Bazenga (Universidade da Madeira)

Ana Isabel Moniz (Universidade da Madeira)

Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)

Fernando Cristóvão (Universidade de Lisboa)

Kelly Basílio (Universidade de Lisboa)

Leonor Coelho (Universidade da Madeira)

Manuel Frias Martins (Universidade de Lisboa)

Margarida Pocinho (Universidade da Madeira)

Maria Antónia Mota (Universidade de Lisboa)

Maria Celeste Augusto (Universidade de Utrecht)

Nelson Veríssimo (Universidade da Madeira)

Neusa Bastos (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Paulo Miguel Rodrigues (Universidade da Madeira)

Rita Godet (Universidade de Rennes)

Vitor Magalhães (Universidade da Madeira)

**Neste número, colaboram também
como avaliadores *blind peer review***

Jane Tutikian (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Do Mar à Serra: estética e identidade da paisagem madeirense no cinema

Carlos Valente

Universidade da Madeira

Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes, Universidade de Lisboa

- CIEBA

Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais - CIERL

cvalente@staff.uma.pt

RESUMO

Neste estudo, pretendemos reconstituir a pegada histórica da paisagem madeirense no audiovisual, onde se incluem as duas ilhas habitadas do arquipélago, Madeira e Porto Santo. Privilegiamos uma abordagem interdisciplinar partindo de uma perspetiva histórica que analisa, sob um ponto de vista semiótico e estético, a função da paisagem enquanto local de filmagem específico. Esta paisagem, ora invocada como reprodução explícita da realidade fenoménica, em jeito documental, ora como aproveitamento dos espaços naturais para criar um ambiente puramente ficcional, é quase sempre um lugar-qualquer abordado de forma não descritiva, ou identitária, na narrativa.

Os objetos de estudo compreendem alguns filmes realizados na Madeira, da responsabilidade de equipas de produção locais ou externas, e de artistas plásticos atuando no contexto audiovisual. Mais concretamente, foram selecionados alguns filmes de ficção e outros de carácter mais experimental, distribuídos temporalmente ao longo do século XX e XXI, e divididos em dois grandes conjuntos aos quais denominamos: “filmes de rocha e água” e “filmes de montanha e nevoeiro”. O objetivo central é indagar de que modo(s) cada conjunto explora estratégias formais, linhas estéticas e dispositivos de encenação para criar uma representação específica da paisagem, em modo cinematográfico.

*Palavras-chave: **Estética; Identidade; Paisagem; Cinema; Madeira.***

ABSTRACT

This study aims at restoring the historical footprint of the Madeiran landscape in the audiovisual sector focusing on Madeira and Porto Santo, the two inhabited islands of the archipelago. We have privileged an interdisciplinary approach based on a historical perspective that, from a semiotic and aesthetic point of view, analyses the function of the landscape as a specific filming location. This landscape - at times invoked as an explicit reproduction of phenomenal reality, as in a documentary, at other times using natural materials so as to create a purely fictional environment - is almost always any-place, addressed in a non-descriptive or identitary way in the narrative. The objects of study include some films made in Madeira under the responsibility of local or external production teams and of plastic artists working in the audiovisual context. More specifically, some fictional and other more experimental films, distributed over the course of the twentieth- and twenty-first century, were selected and divided into two large sets that were named: “rock and water films” and “mountain and mist films”. The main goal is to inquire in what way(s) each set explores formal strategies, aesthetic lines and staging devices in order to create a specific representation of the landscape in cinematic mode.

Keywords: ***Aesthetics; Identity; Landscape; Cinema; Madeira.***

O primeiro verso do hino regional do arquipélago da Madeira, que canta “...do vale à montanha e do mar à serra” traduz visivelmente a idiossincrasia insular construída ao longo dos séculos XIX e XX, no que diz respeito a uma ideia telúrica do espaço ilhéu, colocando o habitante em diálogo desafiante e inabalável com a dureza da geografia que o circunda. A paisagem madeirense é, neste verso, balizada pela trajetória natural que começa na linha de costa, onde a terra se submerge e predomina a vastidão oceânica, e culmina no alto das montanhas, numa orografia abrupta, feita de vales e precipícios. Ali, no alto das serras, a terra acaba e começa o céu. O aspeto cinemático deste “percurso” geográfico está, pois, implícito no espaço insular. A diversidade de microambientes e o grande contraste das formas naturais têm vindo a constituir-se, ao longo dos tempos, num material pro-fílmico de grande potencialidade estética.

O conceito de paisagem, que aqui não irá ser abordado enquanto assunto central, merece, contudo, uma breve aproximação introdutória, para podermos alicerçar pontes teóricas que cruzam o estritamente regional com o universo fílmico, na sua globalidade. Entendemos, pois, neste artigo, o termo paisagem no sentido original e etimológico da palavra, derivado do francês *paysage*, com a sua ideia intrínseca de país, de região, explicitado na sua raiz *pays*. Mas também no sentido anglo-saxónico de *landscape*, assim restringindo operacionalmente o seu uso. Assim sendo, e de um modo muito geral, afirmamos que a paisagem é aquilo que a vista alcança, o espaço aberto, exterior e tendencialmente “natural”, onde nos situamos como ocupantes e observadores; mas a sua definição também assenta no estado/nível da intervenção humana nessa paisagem, em diversos graus, até chegarmos a um tipo de paisagem mais específica, à paisagem francamente urbana, em diálogo complexo com o próprio conceito de natureza. Por sua vez, vários autores levantam a pertinente questão acerca da paisagem enquanto construção do imaginário a partir da nossa relação com o espaço que habitamos. Um deles, John Wylie, questiona: “Does the word landscape describe the mutual embeddedness and interconnectivity of self, body, knowledge and land—landscape as the world we live in, a constantly emergent and perceptual milieu?” (Wylie, 2007: 2), emprestando-nos, assim, o quadro conceptual onde se movimenta esta análise.

ACERCA DA PAISAGEM NO CINEMA

A história do cinema mostra que o registo da paisagem natural foi desde o começo um tema incontornável para a definição do ato de ver e produzir filmes, na medida em que o cinema nasce necessariamente vocacionado para a função documental, movido por um fascínio secular pela reprodução do natural, como o demonstram as pioneiras imagens dos irmãos Lumière. Na ficção, para além da personagem humana, a paisagem é subsidiária das narrativas que viriam a ser criadas e mostradas no ecrã, enquanto cenário onde ela, a história, se enquadra ou movimenta. Podemos então distinguir dois tipos básicos de utilização do ambiente natural no cinema: a paisagem quer enquanto “protagonista” quer enquanto mero pano de fundo da história. Martin Lefebvre, aqui parafraseado, associou a paisagem à ideia cinematográfica de viagem, a um percurso que leva o espectador através do espaço, para assim contextualizar o seu uso no cinema (Lefebvre, 2011: 62). Este autor desenvolve,

ainda, a ideia de lugar inacessível, longínquo, aonde o espectador é levado. Deste modo, a paisagem desempenha um papel fundamental na relação do espectador com o ecrã, como janela para o espaço exterior e como objeto de conhecimento. Assim, o cinema possibilitou ao longo de décadas a construção mental de um “postal” cinemático e de uma identidade nacional, como por exemplo no género *western* ou na filmografia documental europeia, que explorou as paisagens e gentes das então colónias africanas, no que de exótico elas tinham, e sob o olhar atento da etnografia e antropologia.

Por outro lado, nos filmes de ficção, a utilização de cenários exteriores a céu aberto introduziu maior realismo na ação, a partir sobretudo do movimento neorrealista, subordinando a paisagem, de certo modo, ao desenrolar da história. Assim, a especificidade do cinema resulta do controle exercido pela câmara sobre esse espaço natural, através da delimitação imposta pelo enquadramento, e pelo corte no tempo. Citamos novamente Lefebvre que, nesta ótica, compara o cinema ao teatro: “when fictional narrative became the dominant mode of filmmaking, the new medium’s ability to harness natural settings in support of plot and realism helped reinforce its specificity over other forms of representation, especially theatre” (Lefebvre, 2011: 61-62). Com o advento de formatos cinematográficos panorâmicos, na década de 50 do século passado, tais como o *cinemascope* ou o *panavision*, e graças ao incremento na qualidade da reprodução cromática do real, o protagonismo da paisagem ganhou novo fôlego nas grandes produções do cinema americano, enquanto que na Europa, sobretudo na década seguinte, assiste-se à inclusão da “deambulação” pelo espaço urbano, também paisagem, pela mão sobretudo dos realizadores da *Nouvelle Vague*. Tanto o conceito de paisagem como o de filme são construções conceptuais de carácter fenomenológico, alicerçadas que estão no fenómeno percetivo. Concordamos, portanto, com Chris Lukinbeal, quando afirma que “Landscape and film are both social constructions that rely primarily on vision and perception for their very definition”. (Lukinbeal, 2005: 3), introduzindo claramente a dimensão sociológica do conceito. Mas por outro lado, como defende Bill Nichols, qualquer filme, mesmo que ficcional, é sempre um documentário: “Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela.” (Nichols, 2005: 26). Resumindo, podemos afaçar que a arte, no geral, e o cinema em particular,

têm veiculado esta estética da paisagem enquanto fundo da ação, tornando-se em alguns casos coprotagonista ou mesmo protagonista do filme, contendo atributos românticos, pois empresta à narrativa o vigor sublime dos fenômenos da natureza, por exemplo climatéricos, para intensificar a emotividade ficcional. Por vezes, a tensão dramática passa subtilmente das personagens, em primeiro plano, para a paisagem circundante, que ganha destaque. Em suma, o espaço “real” da paisagem é subordinado ao espaço contido no enquadramento, ao ponto de vista e ao movimento da câmara, fatores que manipulam o espaço visível, contruindo deste modo aquilo a que podemos chamar paisagem cinemática.

A PAISAGEM CINEMÁTICA INSULAR

Falar de paisagem insular é instalar o discurso num não-lugar situado entre o regional específico, neste caso, da Madeira e Porto Santo, e o global, no sentido quase-abstrato de um conceito de Ilha abrangente. Este não-lugar é basilar para entender a mitologia, a filosofia e a reflexão que, em geral, estão associadas historicamente às ilhas enquanto entidades. A primeira ideia é a de isolamento geográfico, o que acarreta outros tipos de isolamento. É esta delimitação, que “isola”, a que define as ilhas. Esta condição é, ao mesmo tempo, a sua autonomia, como bem refere Isabel Santa Clara: “A ilha é definida pela água. Ela é o seu limite e a sua definição. Se as fronteiras entre países são artificiais e convencionadas, as ilhas têm uma autonomia que os próprios limites naturais impõem. É essa a estranheza e fascínio das ilhas” (Santa Clara, 2011: 212). Por outro lado, desde o tempo da descoberta e povoamento, a paisagem madeirense forneceu ao imaginário ocidental a imagem de uma ilha bucólica e paradisíaca, pitoresca quanto baste. Poetas, historiadores e pintores foram contribuindo para esta identidade da ilha, das ilhas. Inúmeros documentos fotográficos e cinematográficos adensam o espólio de representações que destacam as vistas do Funchal, o porto de mar, os vales abruptos; retratos de uma ilha exótica. Bem conhecidos são os epítetos de “ilha das flores”, “pérola do atlântico”, entre outros, associados a documentos audiovisuais que enaltecem os costumes dos naturais, inseridos numa paisagem idílica. Reciclando agora o género tradicional da paisagem, vetor importante na história da arte, citamos de novo John Wylie, a propósito da tradição representacional da paisagem na pintura, quando coloca a seguinte questão: “Is landscape better conceived in artistic and

painterly terms as a specific cultural and historical genre, a set of visual strategies and devices for distancing and observing?” (Wylie, 2007: 2). O cinema reescreve este olhar através da criação de paisagens-tipo, que ora servem de pano de fundo às narrativas, ora são documentos em si, que descrevem o espaço, os costumes, a vida mesma. Deste modo, e revisitando os dados históricos, encontramos na produção cinematográfica sediada na Madeira, ao longo do século XX, uma presença constante daquele duplo paradigma: ficção/documento. No campo da ficção, destacamos o filme madeirense, pioneiro deste género na região, intitulado *O Cerco de Safim* que, datado de 1913, fora realizado por João dos Reis Gomes (1869-1947) e que “...terá sido o primeiro dramaturgo, em Portugal, a fundir a ação do cinema com a do teatro” (Almeida, 2010: 76).

A produção de ficção local atingiu, na década de 20, um ponto cimeiro com a estreia de três filmes da autoria do madeirense Manuel Luiz Vieira. O mais conhecido, e único conservado até hoje, é *O Fauno das Montanhas*, curta-metragem ficcional com a duração de 40 minutos, e sobre o qual nos debruçaremos mais adiante. Na década de 30 destaca-se a produção sobretudo no âmbito documental, filmada na Ilha por nacionais e estrangeiros. Alguns títulos de documentários atestam a exploração da “mitologia” de ilha paradisíaca, por vezes associada ao paradigma romântico da viagem, como foi o caso dos seguintes: *A Garden in the Sea* (1931); *Cruising the Mediterranean* (1933); *Madeira: Jardim do Oceano* (1933); *Escala na Madeira* (1935); *From London to Madeira* (1935); e *Madeira: ‘Isle of Romance’* (1938), nos quais é notável o enquadramento da reportagem visual numa pseudo-narrativa de viagem e de “escala”, aludindo à ilha como ponto de passagem, e não como destino final, na maior parte dos casos. No campo da ficção, passaram por cá produtores estrangeiros que aqui captaram imagens de exterior para enquadrar histórias, mas cuja diegese é alheia ao contexto insular. Como exemplo pode ser mencionado, entre outros, o drama *The Marriage of Corbal* (Karl Grune, 1935/36), que inclui exteriores gravados na Serra d’Água.

Já no contexto histórico e ideológico do Estado Novo, destacamos a tendência para o documentário que promove o sentimento nacionalista, através da apologia da cultura tradicional e da paisagem autóctone. A Madeira não escapa a esta estética da “peculiaridade” das gentes e lugares, num misto de ideário político e promoção turística. Como exemplo deste filão, salientamos *Madeira, Pérola do*

Atlântico, realizado por Heinrich Gartner em 1938. Neste filme é apresentado um conjunto de vistas fixas e movimentos de câmara sobre pontos idiossincráticos, que promovem os *ex-libris* pitorescos da ilha. Aliado a uma narração em *off* sabiamente enaltecedora, este filme contribuiu para instaurar o imaginário audiovisual, que ainda hoje subsiste, acerca da Madeira, “retratando” a Ilha como destino de férias, repleto de “encantos” naturais e folclóricos. Nesta linha, encontraremos, mais tarde, filmes como *Windjammer: The Voyage of the Christian Radich* (1958) onde é explorada mais uma vez a ideia de viagem, desta feita pelo mundo, mas com paragem incluída na Ilha da Madeira, facto que dá lugar a uma pequena reportagem geográfica e turística, onde os pontos de vista emblemáticos, sobretudo da cidade do Funchal, são privilegiados.

Por sua vez, e a modo de contraponto, o filme de ficção *A Canção da Terra* (Jorge Brum do Canto, 1938) introduz o drama de um povo sacrificado, dependente da terra para o seu sustento. Ainda que numa lógica enquadrada, também, no paradigma estético salazarista, este filme incide numa narrativa de forte pendor neorrealista, ensaiando timidamente laivos de crítica social, e integra no drama ficcional uma paisagem quase-protagonista. A ele voltaremos mais adiante.

Um nome incontornável para a história do cinema rodado na Madeira é, sem dúvida, António Cunha Telles, que produziu um conjunto de obras entre os anos 60 e 80. Entre outros, podemos lembrar *Vacances portuguesais* (Pierre Kast, 1961), *Max canta três canções* (Herlander Peyroteo, 1962) e *Inimigos Íntimos* (Dennis Amar, 1987). Porém, será o filme *As Ilhas Encantadas* (Carlos Vilardebó, 1965), produzido também por aquele, que congrega um drama ficcionado e um olhar poético sobre o imaginário mítico do naufrágio e do isolamento num lugar inóspito, cercado pelo mar. A este filme também voltaremos com mais detalhe.

Os anos 80 trazem à Madeira o enigmático realizador chileno Raul Ruiz, que aqui sediou várias produções, entre elas *Les Trois Couronnes du Matelot* (1983), cuja história, com contornos surrealistas, se situa numa ilha paradisíaca, perdida nos mares da América do Sul... desvirtuando assim a identidade geográfica da Madeira. Outro filme, do mesmo realizador, que aqui cabe destacar, é *Manuel na Ilha das Maravilhas* (no original: *Les Destins de Manoel*, 1985) que esboça uma história também ela de recorte onírico/surreal, e começa por situar a ação, pela voz do narrador, na “... longínqua Ilha da Madeira”, situando os cenários na vila do

Porto da Cruz. Outros filmes de ficção foram rodados na Madeira na década de 80, mas a paisagem não constituiu neles um tema importante, mas apenas um recurso cenográfico menor, de ambientação da narrativa. É o caso do filme *Os Batoteiros* (no original *Tricheurs*, 1983) realizado por Barbet Schroeder. Trata-se de uma história sobre jogadores de Casino, com contornos de filme de intriga e aventura. As filmagens decorrem principalmente no interior do Casino da Madeira. Contudo, algumas cenas de exterior, votadas a uma perseguição automóvel, decorrem na costa abrupta do norte da Ilha, por uma estrada serpenteante a beira-mar, tirando partido da espetacularidade do ambiente natural, ao serviço da ação diegética. Por fim, resta aqui uma menção ao filme *Ennemis Intimes* (Dennis Amar, 1987) cujos exteriores foram rodados na zona árida e despovoada da Ponta de São Lourenço, extremo leste da Ilha. Para este filme foi construído um edifício de raiz, no qual decorria grande parte de uma narrativa de pendor futurista/distópico. A paisagem madeirense emprestou, neste caso concreto, a sua “descaracterização” geográfica, através da terra nua, quase-desértica, sempre pontuada por precipícios abruptos que mostram o mar como limite.

Já no final do século XX, e entrando no novo, podemos arrolar algumas obras de ficção tais como: *Até amanhã, Mário* (Solweig Nordlund, 1994), mormente filmado entre o Funchal e Câmara de Lobos, que aborda o tema da pobreza através da mendicidade infantil e evidencia sobretudo, em termos fílmicos, a paisagem urbana. Mais recentes, podemos ainda mencionar *Porto Santo* (Vicente Jorge Silva, 1997), gravado integralmente naquela Ilha, e *A Corte do Norte* (João Botelho, 2008), um filme também produzido por Cunha Telles, que recorreu, entre várias localidades nacionais, a algumas da Madeira, convocando a paisagem mais como meio do que como objeto. Em suma, muitos filmes documentais e/ou ficcionados divulgaram a Ilha, através do espaço físico representado, enquanto lugar da história narrada. Alguns, porém, o fizeram de um modo mais atento e poético, trazendo a paisagem para o âmago da narrativa, refletindo sobre ela e dando a refletir, principalmente, as íntimas relações que se tecem entre o espaço e o ser que o habita. Para discuti-los, propomos uma divisão analítica, em dois grupos: por um lado, os filmes de “rocha e água” e por outro os de “montanha e nevoeiro”.

FILMES DE ROCHA E ÁGUA

“O litoral é o limite entre a fluidez do mar e a dureza do calhau rolado, da rocha áspera, ou da geometria do cais” (Santa Clara, 2011: 212).

Com esta afirmação, a autora sublinha, na nossa opinião, a questão central do conceito físico de ilha, balizado entre geografia e cultura. É sobretudo nos limites da “terra” em contraste com a imensidão do mar, que se define a ilha. Se é certo que o conceito de região insular vai para além dos seus limites físicos, cremos serem estes que provocam a metaforização da liberdade “latente” e desse desejo de ir mais além, do horizonte do mar e do céu. Neste contexto, abordamos em tom analítico, em seguida, três peças audiovisuais, mais concretamente dois filmes e um vídeo de artista: *Moby Dick* (1956), *As Ilhas Encantadas* (1960) e *Insula* (2011).

É, pois, a presença do litoral que nos leva em direção ao mar, e daí para além do horizonte. Já no mar alto, afastado da costa, tudo é fluido, indeciso e inóspito. Inúmeros romances, contos e poemas, mas também filmes, exploraram ao longo da história as aventuras marítimas, a viagem em alto mar e a descoberta de novos lugares. Um caso paradigmático, em termos cinematográficos, que aqui merece referência, diz respeito ao filme *Moby Dick*, filmado nas águas da Madeira. Adaptado do romance homónimo de Herman Melville, foi dirigido por John Huston em 1956, e tem como mote diegético a caça à baleia, recorrendo a cenas reais com caçadores nativos da localidade do Caniçal. Enquadrado numa estética hollywoodiana, este filme contou com grandes nomes da sétima arte, como Gregory Peck e Richard Basehart, entre outros, mas é, no entanto, de menor relevância na exploração da paisagem madeirense, pois serve-se dela apenas na sua periferia aquática. Neste filme, a identidade do mar da Madeira é desviada, pois assume-se enquanto cenário que representa outro arquipélago, o dos Açores. Esta é a referência explícita, no filme, ao local onde se caçam as baleias, e onde a temerosa baleia branca, de nome *Moby Dick*, habita. Assim, é no alto mar que a dependência do homem em relação ao ambiente natural se amplifica, enquanto personagem enquadrada e “prisioneira” das ameaças do ambiente. Portanto, este espaço-paisagem apenas existe em função de uma história, de uma aventura, que dele precisa para ser verosímil, como reforça Lukinbeal: “As space, landscape provides an area in which the drama of the film can unfold. As such, landscape is constantly turned into a space of action.”

(Lukinbeal, 2005: 6). E prossegue, reafirmando esta subordinação da paisagem à narrativa: “It is here that mise-en-scène becomes important; where place-space tensions and dynamics occurs Landscape as space is always subordinate to the drama of the narrative” (Lukinbeal, 2005: 6). Por contraste, outros filmes que apresentam imagens do mar, fazem-no do ponto de vista da terra firme, ideia que faz retornar o nosso discurso à linha de costa. O mar continua a ser o envolvimento cenográfico, mas é no terreno que se desenvolve a história. É o caso do celebre filme português, rodado no Porto Santo, *A Canção da terra*. Para tal, precisamos de recuar até 1938, ano em que o seu realizador, Jorge Brum do Canto, apresentou esta inédita visão do Portugal rural de então, recorrendo a um ambiente insular. Embora a narrativa incida fortemente nos diálogos e em cenas de estúdio, as cenas de exterior são significativas e abundantes, recurso não habitual na época. A aridez do terreno, própria desta região, ajudou a criar uma epopeia rural do trabalho, através de cenas ligadas à pesca e à agricultura. Trata-se de uma paisagem atuante, fulcral no desenvolvimento da ação, que anuncia traços neorrealistas, graças ao foco temático, assim como ao recurso a ambientes naturais e figurantes locais. Contudo, o filme não se afasta do paradigma da ficção clássica, pois possui um número considerável de cenas filmadas em estúdio, e apresenta as personagens principais de modo pouco realista, no sentido de, por exemplo, não ter sido salvaguardada a autenticidade fonética quanto ao modo de falar local (os habitantes do Porto Santo, no filme, têm pronúncia continental). Onde o substrato neorrealista pode ser encontrado é nas cenas de exterior, que exploram a paisagem agreste desta ilha, fornecendo um contexto de aridez, sacrifício e dificuldade, facto que empresta veracidade à história. Uma condição do ambiente natural, a falta de chuva, desencadeia o conflito que se tece entre as personagens. A luta pela posse da água é acompanhada de emoções fortes tais como a paixão, o ódio e a ansiedade. A volatilidade da paisagem define o drama. A resignação e o sacrifício andam a par e passo com os “caprichos” da natureza. E é precisamente quando a natureza se torna protagonista na cena, que os planos são esteticamente pensados de modo a que o espectador a sinta, a paisagem, em toda a sua sublimidade. Assim o reforça Carla Patrícia S. Ribeiro, ao afirmar que “As imagens têm uma enorme força plástica, com cenas de grande intensidade dramática e lírica, de tal forma que a obra, a época, foi consensualmente elogiada por revistas de todos os quadrantes”

(Ribeiro, 2011: 214). No ano da sua estreia, o crítico Moraes Cabral declarava que a *Canção da Terra* marcava indiscutivelmente "... uma etapa decisiva na evolução da Sétima Arte entre nós [...], filme que se afasta de todos os que os estúdios nacionais nos têm dado até agora, que ergue um hino ao ar livre, ao exterior, essência do verdadeiro cinema" (Moraes Cabral, 1938: 2). Esta clara aproximação ao cinema de recorte neorrealista é pioneira em Portugal, antecedendo os italianos De Sica, Visconti ou Rossellini. No entanto, ao contrário destes realizadores, profundamente críticos do momento social e político em que viviam, a *Canção da Terra* estava mais enquadrada no modelo de ruralidade, sofrida e resignada, preconizado pelo Estado Novo.

No entanto, para o nosso estudo, este filme constitui um interessante ensaio de como o "diálogo" primordial entre terra e água, neste caso a falta dela, são fundadores da relação homem-paisagem. Recuperando a reflexão de Isabel Santa Clara acerca do imaginário artístico insular, podemos aferir também, neste filme, uma estética romântica da identificação mútua do humano e do natural, através da presença da subjetividade no espaço paisagístico. Nesta linha estética, encontramos mais tarde, em 1962, *As Ilhas Encantadas*¹, única longa-metragem realizada por Carlos Vilardebó, cineasta português residente em Paris. Contudo, forte presença da paisagem assume aqui contornos diversos. O filme é protagonizado por Amália Rodrigues, num dos seus menos (re)conhecidos desempenhos no cinema, talvez o mais interessante enquanto atriz. O guião, baseado no conto homónimo de Herman Melville, narra a aventura de um jovem marinheiro (Pierre) que, proveniente da França, aporta a uma ilha aparentemente deserta e encontra uma mulher (Hunila) que ali vive, solitária, após a morte do marido e do irmão. Como refere muito bem José de Matos-Cruz "A novela que lhe está na base é uma coleção de "esboços" inspirados pelas ilhas Galápagos, que Vilardebó adaptou a um arquipélago nomeado apenas como "as Encantadas", com vista a construir uma atmosfera, mais do que uma história" (Matos-Cruz, 1999: 129). Usando do recurso do *flashback*, a relação entre Hunila e Pierre é contada pela primeira, quando finalmente é recolhida por um veleiro português. Por outro lado, o crítico

¹ Produção de António da Cunha Telles, Realização de Carlos Vilardebó. Portugal, França, 1965 – 98 min. Elenco principal: Amália Rodrigues, Pierre Clementi, Pierre Vaneck.

Jorge Mourinha destaca o estatuto de *As Ilhas Encantadas* como filme “maldito” do cinema português, por ter constituído um rotundo fracasso de bilheteira, e ter sido votado ao esquecimento, apesar do relevo mediático da atriz em causa. Mourinha prossegue, salientando especialmente o cuidado posto na fotografia do filme, que explora esteticamente a força expressiva/simbólica da relação entre homem e natureza: “Esse sensorialismo é visível na deslumbrante fotografia de Jean Rabier, no evidente cuidado posto nos enquadramentos e nas próprias movimentações, altamente estilizadas, dos actores” (Mourinha, 2011). O filme, feito de fragmentos e reminiscências, coloca duas personagens num confronto mais visual que narrativo: a viúva solitária - de recorte trágico, figura hierática, qual heroína grega - e um marinheiro francês andrógino que deserta do navio para ficar com ela. O carácter rememorativo, a dureza do ambiente e o esboço de um amor, quase incestuoso, que é simultaneamente idílico e trágico, faz de *As Ilhas Encantadas*, segundo o mesmo crítico, “...uma fascinante cápsula do tempo na relação peculiar construída entre os dois náufragos” (Mourinha, 2011).

Todavia, para Paul-Louis Martin, crítico do *Cahiers du Cinéma*, é sobretudo o elemento líquido, esse mar sempre presente, que empresta ao filme o seu valor mágico; e afirma que “Vilardebo n’avait jamais atteint jusqu’ici cet art du document allié au souvenir et à une certaine nostalgie délicate du temps” (Martin, 1966: 71). Assim, à memória aliam-se as cordas, a rocha, os marinheiros, a própria ilha e seus fantasmas. É graças à água que rodeia permanentemente as personagens, que Vilardebó confere uma realidade mitopoética ao filme. O crítico acrescenta: “à la fois il semble que Vilardebo se soit découvert lui-même dans le long métrage et qu’il ait mis ici tout ce qu’il avait acquis précédemment mais qui restait malgré tout à utiliser. Ce film révèle un cinéaste chez qui l’artisan rivalise avec le poète” (Martin, 1966:71-72). Assim, a forte presença da linha de horizonte, que se constitui como uma espécie de representação visual da Ilha a partir dela mesma, traz à tona a problemática do conceito de “ponto de vista”, questão assaz fundamental na condição insular. O “ponto de vista” do habitante insular aponta sempre para a linha de horizonte, mas também para mais perto, para a linha de costa que delimita os dois mundos, terra e mar, que congregam a inevitável referência às partidas e chegadas. É um artista plástico, Vasco Araújo, quem convoca/renova esta problemática na sua obra em vídeo, intitulada *Insula*. Trata-se de uma peça audiovisual composta

por planos fixos, apertados entre a rocha dura e o mar fluido e indiferente, na qual uma personagem masculina, nua e só, assobia e, pontualmente, mergulha no mar. A *voz-off* profere um discurso reflexivo e poético, qual tradução do assobio, acerca do aprisionamento, da liberdade, dos limites do humano e da descoberta de si próprio. O artista justifica o seu trabalho, que retoma algumas temáticas por ele já abordadas, com uma metáfora: “A consideração ‘somos uma ilha’ deixa-nos o espaço para a comparação física e psicológica entre ilha e ser humano...” (Araújo, 2011). Parafraseando Paulo Pires do Vale, num texto a propósito desta obra, podemos afirmar que a nudez da personagem representa uma identidade aberta, em devir. Ela, personagem, prossegue a descoberta de si como um outro, num contexto espacial carregado de simbolismo. Logo, trata-se da metáfora da fuga, da saída de si, da mudança. Perder as certezas, perder o “chão” é mergulhar no desconhecido. Pires do Vale reitera: “O mar é a corrente para onde o Homem se lança; onde está, desde o nascimento, já lançado” (Pires do Vale, 2011). O último plano do filme mostra apenas o movimento quase abstrato do mar, sem horizonte nem terra firme, deixando apenas a imagem da fluidez contínua das ondas. Em síntese, o filme apresenta uma narrativa inconclusa, uma abertura diegética, através da anulação dos limites geográficos da paisagem. Resumindo, uma situação fenomenologicamente: “sem princípio nem fim. Suspensão absoluta. O Tempo no seu passar ininterrupto [...] É no confronto com os limites - que na ilha são evidentes e impositivos -, que se constrói a identidade” (Pires do Vale, 2011).

FILMES DE MONTANHA E NEVOEIRO

A Madeira não se define, nem qualquer outra ilha, apenas pela presença constante da linha de costa. Numa ilha montanhosa, a presença da escarpa e da forçosa subida, assim como as montanhas verdes e misteriosas, convocam a ideia de uma paisagem romântica feita de precipícios, nevoeiros, de céus ubíquos. Retomamos Santa Clara, que reconhece uma nítida tendência estética, na representação da paisagem insular, votada ao interior, ao centro da Ilha. Ali encontra-se o cume, o abismo e a névoa, temas recorrentes, direta ou indiretamente, na pintura contemporânea produzida na Madeira. Para integrar esta tendência numa maior em toda a arte, devemos recordar que o cinema, enquanto forma de expressão, é cronologicamente pós-romântico e soube operar a síntese de diversas estéticas para conformar uma nova linguagem,

perpetuando um discurso de pendor romântico. É disto exemplo o cinema alemão de recorte expressionista, e o seu gosto recorrente pela montanha, enquanto objeto mítico de culto. Christopher Morris estudou esta tendência estética e, no concreto, o chamado “filme de montanha” (*Bergfilm*). Deste subgénero especificamente alemão, o autor destaca o impacto que o pensamento nietzscheano teve na cultura alemã, no que diz respeito ao culto da “solidão da montanha” (*Bergeinsamkeit*). Este gosto pelo lugar distante, num misto de isolamento e libertação individual, através da fuga dos ambientes urbanos e o conseqüente encontro com os confins da natureza, constitui, segundo este autor, “a model for an intellectual and aesthetic investment in resistance to urban modernity” (Morris, 2012: 3). O escape para as cotas altas da paisagem, procurando a montanha e os seus mistérios, é o contorno narrativo e estético das curtas-metragens, realizadas na Madeira, que agora serão analisadas: *O Fauno das Montanhas* (1926), *Kitsune* (2001) e *The Tree of Pan* (2013). *O Fauno das Montanhas*² é um filme paradigmático, por diversas razões. Esta obra do cineasta madeirense Manuel Luiz Vieira, foi um dos raros filmes portugueses que, à época, explorou o género fantástico. Embora tendo-o feito de modo muito embrionário, a presença do onírico e o recurso a efeitos visuais inéditos nesta obra são, de facto, pioneiros no contexto nacional. Por outro lado, é também um dos poucos filmes de ficção realizados na Ilha na primeira metade do século XX, e corresponde ao único realizador madeirense ativo nesse momento, no que à ficção se refere.

O filme conta a história de um passeio efetuado por um botânico inglês e a sua filha ao interior profundo das montanhas da Ilha da Madeira. Assistimos a uma narrativa iniciada com uma viagem de barco que circunda a costa da ilha, para depois se transformar numa incursão a pé, e mais tarde a cavalo, pelos vales e montanhas. A estética romântica está patente no simbolismo da paisagem do interior, idílica e bucólica, que proporciona à personagem feminina, Jenny, momentos de curioso devaneio escapista. Um dos pontos fortes da ação diz respeito ao momento em que a protagonista adormece, iniciando-se uma incursão pelo universo do fantástico.

2 *O Fauno das Montanhas*, 41 minutos 1926 - 35 mm – preto e branco. Realização: - Manuel Luís Vieira. Produção: Empresa Cinegráfica Atlântida (Madeira). Argumento e Fotografia: Manuel Luís Vieira. Elenco: George Gordon, Ermelinda Vieira, Arnaldo Coimbra, Maria da Nazaré Nunes da Silva Gouveia.

Um misto de desejo e medo são vividos num ambiente onírico, povoado pela figura de um fauno e várias ninfas, e evoluindo da festividade arcadiana para um desencadear de emoções mais tenebrosas, de iminência trágica. Os mitos clássicos aqui revisitados, nomeadamente o do fauno, associado à vida campestre e às sensações, em nada são alheios a uma atitude romântica revivalista.

A narrativa, como era usual no tempo do cinema mudo, estava dividida explicitamente em várias cenas, ou partes, divisão dada pelos intertítulos. A primeira parte, com uma duração aproximada de dez minutos, tem por objetivo apresentar as personagens que, entre outras coisas, conversam sobre a paisagem. Seguindo viagem de barco, o botânico inglês e a sua filha observam as vistas do Funchal, e o realizador aproveita para mostrar a costa sul da Ilha, com desembarque incluído na Vila da Calheta. Por fim, um passeio a cavalo pelo campo fecha esta primeira parte. Na segunda parte serão lançados os ingredientes que intensificam a trama. O medo e assombro da personagem feminina, deslumbrada pela natureza sublime e pelo encontro com um pastor, personagem rural que ela compara, no seu íntimo, à escultura de um fauno, farão a jovem divagar. Assistimos então às cenas de exterior mais elaboradas do filme, onde um grupo de ninfas e um fauno, encarnado pelo pastor que acabara de conhecer, dançam num ritual sensual rodeado de uma natureza luxuriante. A terceira parte é votada ao passeio pela floresta, uma vez a personagem “despertada” do seu devaneio. O bucolismo da montanha é dado através da exploração das célebres levadas, das quedas de água, temperadas por uma típica cena de merenda ao ar livre, para dar lugar a um pôr-de-sol no fim. No dia seguinte, a jovem protagonista afasta-se do grupo enquanto passeiam, “perdendo-se” na floresta e adormecendo. A cena subsequente desenvolve o universo onírico do pesadelo de Jenny, a personagem feminina. Uma série de acontecimentos trágicos, coadjuvados por efeitos de *mise-en-scène*, assim como efeitos de pós-produção (tais como sobreposições de imagem, por transparência), trespassam o mundo dos sonhos e da realidade. No fim, os conflitos resolvem-se e tudo acaba em bem. Como se pode depreender *O Fauno das Montanhas* explora sabiamente a paisagem, enquanto entidade promotora do mito, escondido entre os troncos, a folhagem, os rochedos e o nevoeiro das montanhas, mas também no lado pitoresco da beleza natural e do quotidiano rural. No presente século, encontramos alguns prolongamentos desta vertente estética, iniciada regionalmente por Manuel Luiz Vieira. Algumas

curtas-metragens que retomam esta temática da montanha surgem num contexto de produção independente ou como filme de artista, enquanto objeto de exposição em galeria. Uma delas retoma o mito de Fausto, transfigurado na figura mitológica de *Pan*, seu equivalente. *The Tree of Pan (A Árvore de Fausto, 2012)* é uma curta-metragem realizada por Aitken Pearson, inglês residente na Madeira. Trata-se de um filme de treze minutos, no qual é possível assistir a uma exploração experimental ficcionada, sem diálogos no campo de imagem, com a presença de um narrador fora de campo. A presença do deus *Pan*, versão grega do Fauno latino, faz-se através de uma árvore misteriosa, situada ela também num espaço enigmático. A transformação das personagens em “natureza” abona em favor de uma visão surreal e panteísta da floresta. Ao contrário de *O Fauno das Montanhas*, neste filme o recurso ao mito e à divinização da natureza ganham contornos de protagonismo. Por outro lado, o vídeo *Kitsune* de João Penalva (cujo título em português é *O Espírito da Raposa*) afasta-se da mitologia clássica para incorporar outros mitos, mais longínquos, mantendo, porém, a paisagem da montanha em primeiríssimo plano. Este vídeo, que integra a Coleção de Serralves, foi realizado na Madeira e exposto pela primeira vez na Galeria Porta 33, no Funchal, em 2001. Trazendo o espectador para o tempo real da ação, a obra consiste num único plano fixo de uma zona montanhosa coberta de neveiro, nas serras da Ilha da Madeira. A dimensão sonora do filme parte de um diálogo, escrito pelo artista, entre dois anciãos japoneses, no qual se referem aos poderes mágicos da metamorfose das raposas frequentemente tratados nas narrativas tradicionais japonesas. A passagem do neveiro, em cadência lenta, altera constantemente o espaço num jogo natural, e subtilmente intermitente, de ocultação e desocultação. A paisagem transmuta-se numa espécie de cenário dinâmico, aberto à contemplação. É deste fenómeno que se serve João Penalva para enquadrar, num plano-sequência fixo, o diálogo em voz-off apresentado em língua japonesa e introduzindo, assim, uma componente de exotismo que se impregna na imagem. Somos levados das montanhas da Madeira, e através delas, às montanhas do Japão. É evidente que João Penalva, não sendo um cineasta, mas um artista plástico, oferece ao espectador uma leitura mais profunda acerca da representação da paisagem, paradoxalmente simples na sua captação e edição, mas extremada na sua incisividade. Trata-se de um quase-quadro-vivo, sem personagens no ambiente filmado, mas com a omnipresença da voz humana,

sobreposta a um espaço misterioso e visualmente fugidio, graças ao nevoeiro. Em suma, é o cinema da realidade, numa ótica baziniana e deleuziana, que “... põe uma outra maneira de ver as coisas, ao operar a passagem de uma estética da representação para uma estética da percepção” (La Rocca, 2012: 48).

As artes, e em especial o cinema, criaram diversas representações, por vezes contraditórias, da ilha, como bem observa Pires do Vale “... a ilha prisão-maldição e a ilha paraíso-bênção” (2011). Em qualquer um dos casos, a ilha é vista como “... um regime autónomo, distante do regime comum” (Pires do Vale, 2011). No nosso caso em estudo, pudemos verificar, a partir de uma aproximação ao cinema rodado no arquipélago da Madeira, que a paisagem insular pode assumir todas as variantes, pela sua condição de região culturalmente demarcada e geograficamente isolada, mas também pela universalidade das suas possibilidades. O cinema, através do movimento da imagem, num tempo cinemático e diegético, regista a paisagem e a transmuta em histórias, propostas representacionais que, como “cantávamos” no início, vão necessária e literalmente... à montanha e do mar à serra.

BIBLIOGRAFIA

Araújo, Vasco, 2010, “Insula” [,] (*conferência transcrita*) in http://www.porta33.com/conversas/content_conversas/vasco_araujo/vasco_araujo_a_conversa.html (consultado em 14 de julho de 2018).

Almeida, Ana Paula, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira. Apontamento para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930*, Coleção Teses, vol. 6, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico (Publicação em CD-Rom).

La Rocca, Fabio, 2012, “A visão da paisagem no cinema: entre sonho e imaginário”, in Helena Pires Helena & Teresa Mora (eds.), *Encontro de Paisagens*. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Centro de Investigação em Ciências Sociais. Universidade do Minho, pp. 47-56.

Lefebvre, Martin, 2011, “On Landscape in Narrative Cinema”, in *Canadian Journal of Film Studies / Revue d'Etudes Canadienne de Cinématographique*, nº 20, January, pp. 61-78.

- Lukinbeal, Chris, 2005, “Cinematic Landscapes”, in *Journal of Cultural Geography*, Vol. 23, nº. 1, Fall-Winter, pp. 3-22.
- Marques, João Maurício, 1997, *Os faunos do Cinema Madeirense*, Funchal, Editorial Correio da Madeira.
- Martin, Paul-Louis, 1966, “Locéan des rêves”, in *Cahiers du Cinéma*, nº 180, Juillet, pp. 71-72.
- Matos-Cruz, José de, 1999, *O Cais do Olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Moraes Cabral, 1938, “Uma brilhante jornada do cinema português: A Canção da Terra”, in *Cinéfilo*, nº. 502, p. 2.
- Mourinha, Jorge, 2011, “A maldição das Ilhas Encantadas”, in *Público*, 12 de julho, in <https://www.publico.pt/2011/07/12/culturaipsilon/noticia/a-maldicao-das-ilhas-encantadas-1502505> (consultado em 16 de julho de 2018).
- Moutinho, José Viale, 2013, *Manuel Luiz Vieira (1895-1952) A vertigem do mudo ao sonoro: um cineasta madeirense*, Funchal, Die4Films.
- Nichols, Bill, 2005, *Introdução ao documentário*, Campinas, S. Paulo, Papirus.
- Villela, Áurea Ortiz, 2007, “Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine”, in *Saitabi*, nº 57, pp. 205-226.
- Pires do Vale, Paulo, 2011, *Do Mito ou Do Exemplar, (conferência transcrita)* in http://www.porta33.com/textos/content_textos/paulo_pires_do_vale/vasco_araujo.html (consultado em 20 de agosto de 2018).
- Ribeiro, Carla Patrícia Silva, 2011, “O heróico cinema português: 1930-1950”, in *História, Revista da FLUP*, vol. 1, pp. 209-220.
- Santa Clara, Isabel, 2011, “A expressão do espaço insular na produção artística contemporânea da Madeira”, *Actas do Congresso Internacional As Ilhas do Mundo*, Anuário nº 2 Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, pp. 212-226.
- Morris, Christopher, 2012, *Modernism and The Cult of Mountains: Music, Opera, Cinema*, Ashgate, Great Britain.
- Urbano, Luís, 2013, “Cunha Telles Redux.”, in Tiago Baptista & Adriana Martins (eds), *Atas do II Encontro Anual da AIM*, Lisboa, AIM, pp. 487-499.
- Wylie, John, 2007, *Landscape: Key Ideas in Geography*, Routledge, London.