

Fotografia e Cinema: Representações da Madeira entre Jornalismo, Etnografia e Propaganda Turística nas Primeiras Décadas do Século XX. O Caso da *Madeira Film* e do seu *Homem da Câmara*

Photography and Films: Representations of Madeira Island between Journalism, Ethnography and Tourist Propaganda in the First Decades of the 20th Century. The Case of *Madeira Film* and its *Man with the Camera*

Ana Salgueiro¹

«Le concept de nation, [...], s'est affirmé comme central pour définir la forme dominante d'organisation sociale dans le dernier tiers du XIX^e siècle [...]: le XX^e siècle aura marqué l'apogée d'une société des nations. Le cinéma est né à la veille du XX^e siècle [...]. Il y a donc solidarité entre l'histoire des nations et celle du cinéma [...] solidarité [...] historique [...] [et] ontologique»².

¹ Doutoranda em Estudos de Cultura na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa (UCP), mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se licenciou em Línguas e Literaturas Modernas - Estudos Portugueses. É investigadora integrada no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da UCP e investigadora colaboradora quer no Centro de Estudos de História do Atlântico – Alberto Vieira | Direção Regional do Arquivo e Biblioteca da Madeira, quer no Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira. Os seus trabalhos, nas áreas dos Estudos Literários, de Cultura e Insulares, têm-se ocupado sobretudo dos sistemas insulares da Macaronésia Lusófona. Assume preferencialmente enquadramentos interdisciplinares e aborda questões como: o exílio e a mobilidade humana, cultural e textual; as implicações entre cultura e poder; a relação entre fenómenos culturais, imaginários e fenómenos naturais; o papel dos discursos artístico e académico nas sociedades contemporâneas. Este trabalho tem sido apresentado em reuniões científicas e eventos culturais, e publicado em livros, atas e publicações periódicas especializadas, nacionais e estrangeiras. Contacto eletrónico: ana.meb.salgueiro@madeira.gov.pt.

² FRODON, 1998, *La Projection Nationale. Cinéma et Nation*, pp. 11-12.

«Pretendemos coligir notas dispersas para com elas formar [...] um pequeno e modesto arquivo cinematográfico português [...]. É que, um dia, há de ser necessário elaborar com escrúpulo a história da nossa cinematografia. Então os parques subsídios [...] constituirão [...] úteis auxiliares de consulta»³.

Resumo

Tomando a representação visual da Madeira como questão de fundo e centrando a nossa atenção na análise do cinema produzido no Funchal pela *Madeira Film* na década de 1920, sob a direção de câmara de Manuel Luiz Vieira, começaremos por refletir sobre os desafios metodológicos colocados à investigação sobre os primeiros filmes da História do Cinema e sobre a cinematografia produzida em espaços periféricos como a Madeira. Acompanhando trabalhos recentes desenvolvidos por vários autores na área dos Estudos de Cinema Português, defenderemos: (1) a necessidade de um regresso ao trabalho em arquivo; (2) a não restrição do *corpus* de análise aos filmes (muitos deles entretanto desaparecidos), alargando-o a outros discursos visuais e escritos onde merecem especial destaque as publicações periódicas coevas; e (3) a adoção de abordagens comparatistas, que permitam o conhecimento fundamentado do sistema cultural madeirense e do papel que o cinema aí assumiu, sem, contudo, deixar de relacionar os fenómenos cinematográficos (e não só) insulares com outros situáveis em contextos nacionais e internacionais mais amplos, em que, afinal, também aqueles estiveram implicados.

Por outro lado, enquadrando a produção cinematográfica da *Madeira Film* quer na obra mais vasta do seu *homem da câmara*, quer numa tradição visual de representação da ilha que ganharia especial fulgor com a invenção da fotografia no século XIX, quer na tendência nacionalista então dominante no sistema cinematográfico português, quer ainda nas dinâmicas de afirmação regionalista experienciadas na ilha desde a década de 1910, procuraremos demonstrar como o repertório da *Madeira Film*, oscilando entre o discurso jornalístico, a busca do retrato etnográfico e o investimento na propaganda da ilha, ensaiando a invenção de um *cinema tipicamente madeirense*, não só contribuiu para a imaginação e para a projeção da Madeira como comunidade dotada de uma identidade própria (em claro alinhamento com as propostas regionalistas do grupo do Cenáculo, de que fez parte Francisco Bento de Gouveia, o proprietário da produtora), como também deu continuidade ao processo de imaginação da Madeira como ilha turística, intensificado com a invenção da fotografia e a vulgarização do bilhete-postal ilustrado.

Palavras-chave: Fotografia; Cinema; *Madeira Film*; Regionalismo/Nacionalismo; Turismo; Construção Identitária.

³ LOURENÇO, 22-09-1928, «Cinema Português. A propósito do “Fauno das Montanhas e da “Calúnia”», p. 24.

Abstract

Taking the visual representation of Madeira island as a key issue, we will focus our attention on the analysis of the cinema produced in Funchal by *Madeira Film* in the 1920s, under the direction of Manuel Luiz Vieira's camera.

Reflecting on the methodological challenges placed by the study of both the first films in the History of Cinema and the cinematography produced in peripheral spaces such as Madeira, we will defend: (1) the need to return to the Archive; (2) the non-restriction of the *corpus* of analysis to films (many of them meanwhile disappeared), extending it to other visual and written discourses, in particular those preserved in periodical publications; and (3) the adoption of comparative approaches, which allow the study both of the role cinema assumed in Madeiran Cultural System and its relation with other cinematographic and non-cinematographic phenomena situated in national context and other international ones. National and international phenomena in which, after all, Madeiran Cultural System and *Madeira Film's* cinematographic production were also involved.

Therefore, we will relate *Madeira Film's* cinema either with the broader work of its cameraman, with the Madeiran tradition of visual representation of the island (particularly relevant since the advent of photography in the 19th Century), with the nationalist tendency then dominant in the Portuguese Cinematographic System, and even with the local dynamics of regionalist affirmation since the 1910s. We will argue that the *Madeira Film* repertoire, oscillating between journalistic discourse, the search for the ethnographic portrait and the investment in the island's propaganda, experimented the invention of a typically Madeiran cinema, which not only contributed to the imagination and projection of Madeira as a community endowed with its own identity (in clear alignment with the regionalist proposals of the *Cenáculo* regionalist group), but also continued the process of imagining Madeira as a tourist island intensified in the 19th century with the invention of photography and the popularization of the illustrated postcard.

Keywords: Photography; Cinema; *Madeira Film*; Regionalism/Nationalism; Tourism; Identity Construction.

Claquette! Perspetiva Panorâmica e Desafios Metodológicos na Investigação sobre o Início da História do Cinema e sobre a Cinematografia Produzida em Espaços Periféricos como a Madeira

A 17 de maio de 1934, ainda na esteira do entusiasmo que a exibição dos primeiros filmes sonoros portugueses desencadeara⁴, e não alheia ao impacto que, desde maio de 1927, a polémica «Lei dos Cem Metros» tivera em Portugal, enquanto tentativa (gorada) de proteger e promover a produção cinematográfica nacional de qualidade⁵, o país assistia ao aparecimento de mais uma revista cinéfila: a *Cine*, publicada pela também recente *Editora Cinematográfica*.

Com o título «Institui-se a Editora Cinematográfica que vai dedicar-se á pequena produção de fonofilmes e á edição de publicações cinematográficas», a *Cine* tornava claro, num dos textos de abertura do seu n.º 1, quais os propósitos do projeto empresarial cinematográfico que lhe dera origem. Um projeto fundado por destacadas «individualidades» portuguesas que, em seu entender, com a «massa anónima dos accionistas» (onde se evidenciavam «alguns dos melhores valores das artes, das ciências e das letras nacionais [...] gente do teatro e gente de cinema, dos da ‘velha guarda’»), constituíam «quási todos os que colaboraram, mais ou menos intensamente, na realização de muitos filmes portugueses que, nas suas duas décadas de história, conta[va] o cinema nacional»⁶.

Assumindo essa tripla valência – a da edição impressa e a da produção e distribuição fílmicas –, a nova empresa pretendia dedicar-se à «edição de publicações cinematográficas, [à] produção, [à] exploração e [ao] comércio de fonofilmes e ainda [a]o exercício da indústria do reclamo», nomeadamente nas modalidades cinematográficas que o texto designava como «filmes de complemento, jornais sonoros e documentários»⁷. Na verdade, estes eram *géneros* florescentes em Portugal já antes da «Lei dos Cem Metros» (florescimento a que a Madeira não escapou,

⁴ Em 1931, estreava *A Severa*, primeiro fonofilme produzido em Portugal, cuja realização por José Leitão de Barros (Porto, 1896 – Lisboa, 1967) tivera início em 1930.

⁵ «Torna-se obrigatória, **em todos os espectáculos cinematográficos, a exibição duma película de indústria portuguesa com um mínimo de 100 metros**, que deverá ser **mudada todas as semanas**, e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, **de paisagem** e de **argumento** e **interpretação portuguesa**» – Artigo n.º 136 do Decreto-Lei 13564 de 6 de maio de 1927 do Ministério da Instrução Pública (Inspeção Geral dos Teatros), *Diário da República*, I série, n.º 92, p. 699. Destaque nosso.

⁶ «Institui-se a Editora Cinematográfica [...]», 17-05-1934, in *Cine*, p. 5.

⁷ «Institui-se a Editora Cinematográfica [...]», 17-05-1934, in *Cine*, p. 5.

sobretudo por via da *Madeira Film* e da *Empresa Cinegráfrica Atlântida – Funchal*⁸), mas que ganhariam especial impulso após essa lei de maio de 1927, ainda que, dela, nem sempre resultasse a melhor qualidade filmica.

Sobre este assunto, Joana Isabel Fernandes Duarte nota que a «Lei dos Cem Metros» desencadeara uma corrida à realização de tomadas de vistas portuguesas, assim como ao registo cinematográfico de monumentos e efemérides históricos, de eventos sociais e culturais com relevância local. Eram, contudo, filmes realizados por operadores de câmara com medíocre formação ou vocação, gerando, assim, um avolumar de repertório cinematográfico sem qualidade técnica e artística que, apesar disso, proliferava nas salas de cinema portuguesas⁹. A este respeito, poucos meses antes do lançamento de *Cine*, Jorge Brum do Canto (cineasta coevo dessa lei e com relevância na História do Cinema Português e na Madeira¹⁰) exprimia,

⁸ As duas primeiras empresas cinematográficas madeirenses, fundadas no Funchal: a *Madeira Film* (MF), supõe-se que em 1922, dado que os primeiros filmes desta produtora estrearam no Funchal em dezembro desse ano; a *Empresa Cinegráfrica Atlântida* (ECA), provavelmente em 1924 ou 1925, uma vez que há notícias que apontam para a rodagem de *A Calúnia*, o seu primeiro filme de ficção, ter ocorrido em 1925, sendo estreado em fevereiro de 1926. A História destas duas empresas está ainda por fazer e não nos foi possível localizar, até agora, a data precisa das suas constituições formais. Adiante voltaremos à história de ambas. Para já, importa referir que, relativamente à ECA, a sua existência terá tido duas fases ou terão existido duas produtoras com o mesmo nome: a primeira, com sede no Funchal; a segunda, com sede em Lisboa. O filme *Scalabis – Santarém* de 1936, cujo genérico indica ter sido realizado pelo madeirense Arnaldo Coimbra (também ator que participou em filmes produzidos pela ECA no Funchal) e cuja direção de fotografia e co-realização a Cinemateca Portuguesa atribui a Manuel Luiz Vieira, é apresentado como fita produzida pela ECA – *Empresa Cinegráfrica Atlântida – Lisboa*. Na abertura de uma cópia de *O Fauno das Montanhas* hoje existente na Cinemateca Portuguesa, surge a indicação de tratar-se de um filme da *Empresa Cinegráfrica Atlântida – Funchal* (ECA). A 16-03-1927, o *Diário de Notícias* do Funchal (DN) publicava o artigo «A cinematografia na Madeira. Uma visita ao “studio” da Empresa Cinegráfrica Atlântida», onde, para além de se descrever todo o equipamento disponível para a produção de fitas como *O Fauno das Montanhas*, se acrescenta: «Ao seu talentoso director, sr. Manuel Luiz Vieira, e ao seu inteligente ajudante sr. Arnaldo Coimbra, de antemão felicitamos pelo sucesso que hão de obter».

Para além dos filmes produzidos pela MF e pela ECA, outros foram continuamente realizados na ilha, por cineastas amadores e profissionais, uns madeirenses, mas outros também não insulares – cf. ALMEIDA, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira* [...]. Entre os realizadores insulares, destacamos «Oscar Lomelino, operador e sócio da ‘Globe-Film’, do Funchal», contemporâneo da MF e da ECA, que com esta última manteve alguma controversa concorrência, pelo menos a propósito da cobertura jornalística cinematográfica do salvamento da aviadora Ruth Elder nos Açores em 1927, conforme fica documentado no n.º 57 de *Cinéfilo* em L[OPES]., 1929, «Ruth Elder nos Açores», pp. 19-20. No n.º 22 do trimensário humorístico *Re-Nhau-Nhau* (23-07-1930), assinada por Cardoso, surge a caricatura do «galã [Carlos Martins] do film madeirense ‘O olho do Diabo’, película [...] que se fôr coisa de arregalar [...] há-de a ‘Glob Film’ ganhar um bom par de massas em quanto o diabo esfrega um olho...».

⁹ DUARTE, 2018, *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas* [...], p. 58.

¹⁰ Jorge Brum do Canto nasceu em Lisboa a 10-02-1910, no seio de uma família com origens açorianas e porto-santenses (ilhas que visitava regularmente), vindo a falecer na capital portuguesa a 07-02-1994. Para além de realizador, ator, argumentista e assistente de realização de importantes cineastas portugueses (p. ex. Leitão de Barros ou Chianca de Garcia), Brum do Canto foi também um importante crítico de cinema, atividade que iniciou muito jovem no jornal *O Século* e que o levaria

precisamente, o seu desagrado por esta situação, no n.º 95 da revista *Imagem*: «Estamos fartos, fartinhos de ver o Portugal do Convento de Cristo [...] o largo da Câmara Municipal de Santarém e a procissão de uma senhora qualquer, em qualquer parte»¹¹.

Significativo nos parece ser, por isso mesmo, que, imediatamente antes do texto de apresentação da nova *Editora Cinematográfica* publicado na página 5 de *Cine*, e logo após o editorial «Razão de Ser», a nova revista tenha incluído um artigo intitulado «OS BONS DOCUMENTÁRIOS PORTUGUESES NÃO SÃO inferiores aos melhores estrangeiros!», acompanhado por ampliações de «algumas imagens do filme ‘Os pombos’, de Manuel Luís Vieira»¹².

Cineasta português nascido a 21 de junho de 1885, na pequena localidade de São Vicente, na ilha da Madeira, mas que desde os últimos anos da década de 1920 passaria a viver e a trabalhar em Lisboa (cidade onde acabaria por falecer, a 24 de agosto de 1952), Manuel Luiz Vieira fora, ainda no Funchal, o *homem da câmara* a que nos referimos no título do nosso presente texto¹³. *Homem da câmara* (e também do laboratório) não só ao serviço da *Madeira Film* (MF), entre 1922 e 1925, como também da *Empreza Cinegráfica Atlântida – Funchal* (ECA), entre 1925 e 1928.

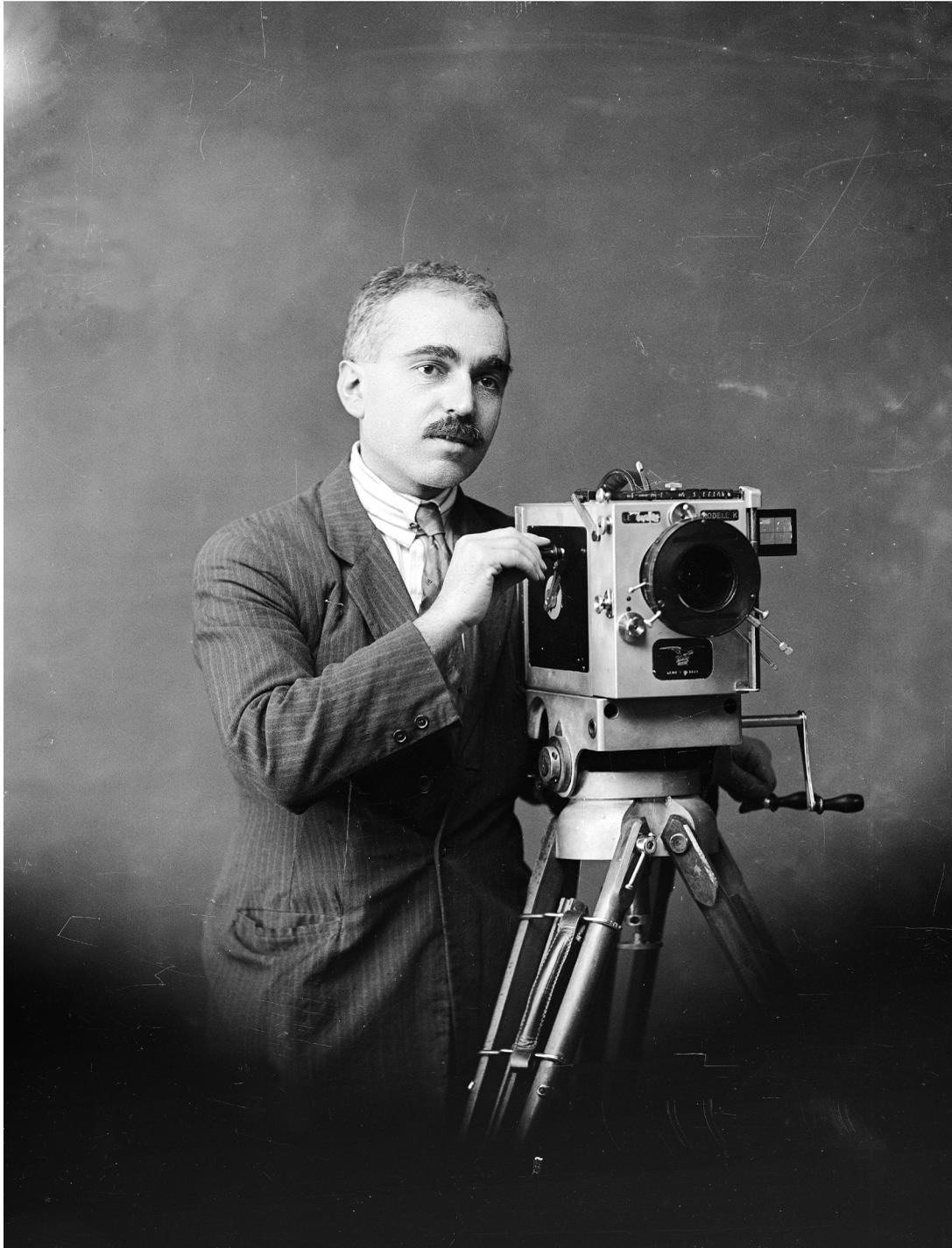
a fundar e/ou colaborar em várias publicações periódicas especializadas em cinema nos anos 1920 e 1930: *O Século Cinegráfico*, *Cinéfilo*, *Kino*, *Imagem*. Da sua filmografia, destacam-se: *A dança dos paroxismos* (1929-1930), «ensaio visual» filmico que José Bértolo aproxima da Primeira Vanguarda Cinematográfica Francesa e classifica como uma das primeiras experiências de um «Cinema da Mente» (BÉRTOLO, 2021, «Um Cinema da Mente [...]»); *A canção da terra* (1938), rodado no Porto Santo e tomando o problema da seca insular como tema; ou *Chaimite* (1952), fita sobre as campanhas de Portugal em África, entre as quais se incluem as que, em Moçambique, tiveram a participação do madeirense Ayres d’Ornellas. Mais informação sobre a obra de Brum do Canto disponível na plataforma CINEPT (UBI) aqui: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143689599/Jorge+Brum+do+Canto>.

¹¹ CANTO, 1933, «Um artigo sobre os filmes de cem metros», p. 8, *apud* nota 150 em DUARTE, 2018, *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas [...]*, p. 58.

¹² «OS BONS DOCUMENTÁRIOS PORTUGUESES NÃO SÃO inferiores [...], 15-05-1934, *in Cine*, p. 4.

¹³ Respeitando a assinatura inscrita pelo cineasta nos genéricos dos seus filmes, optámos pela grafia Manuel Luiz Vieira (MLV), na referência ao seu nome, embora outros autores atualizem Luiz para Luís. A filmografia de MLV é presentemente objeto de estudo no âmbito do projeto *Encontros de Cinema Português Manuel Luiz Vieira*, ainda em curso e desenvolvido numa parceria entre o DRABM/CEHA-AV e o UMa-CIERL. Do atual estado desta pesquisa dá conta Ana Paula Almeida, no artigo publicado no presente n.º 3 da revista *Arquivo Histórico da Madeira*, Nova Série: ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)». Sobre a produção cinematográfica da *Madeira Film*, ver pp. 516-519; sobre a da *Empreza Cinegráfica Atlântida*, ver pp. 519-527. De acordo com Ana Paula Almeida, o filme atualmente designado *Cavalaria Portuguesa* (disponível na *Cinemateca Digital* aqui: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4986&type=Video>) e datado de 1929 é apontado como o primeiro realizado por MLV em Portugal continental.

Imagem n.º 1 – Retrato de Manuel Luiz Vieira com a sua máquina cinematográfica, 29-01-1926



Fonte: Museu de Fotografia da Madeira – Atelier Vicente's, em depósito no ABM, VIC/35573 (negativo em vidro)¹⁴.

¹⁴ Agradecemos a Helena Araújo e a Alda Pereira (DRABM) a colaboração na identificação e na descrição desta fotografia.

Imagem n.º 2 – Página 4 do n.º 1 da revista *Cine*, datado de 15-05-1934



CINE

OS BONS DOCUMENTARIOS PORTUGUÊSES

NÃO SÃO inferiores aos melhores estrangeiros!

Algumas imagens do filme «Os Pombos», de Manuel Luís Vieira, exemplo dum bom documentário. Esta película, já exibida num cinema da capital, mereceu as mais elogiosas referências da crítica e do público.

(Ampliações do filme)

A crítica e o público censuram amiúde os documentários portugueses que se têm exibido. Uma e outro têm razão, mas não é menos verdade que a culpa não é apenas dos operadores. Muitas vezes temos admirado filmes curiosos, com bonitas imagens, bom trabalho de laboratório e montagem cuidada. Mas constituem casos esporádicos.

Em regra, um filme é comprado por baixo preço; muitas vezes, o lucro mal cobre as despesas. O operador não pode sair do ramerrão, nem sobrecarregar o seu orçamento. Se prepara um novo banho de revelação, terá prejuízo; portanto, utiliza um banho velho. Se filma muitos metros, para seleccionar as melhores imagens, ninguém lhe paga o negativo inutilizado. Por isso aproveita tudo, sem perder um centímetro. Quando sai destes limites e se sujeita a perder, público vê sempre um bom trabalho. De resto, em Portugal fazem-se tão bons documentários como no estrangeiro. Mas, é triste confessá-lo, quasi não vale a pena esforçar-se um operador por produzir bom. Para quê, se não pagam? Para quê se, como tem sucedido, dum bom documentário fazem os compradores três ou quatro? Para quê, se pagam o bom pelo preço do detestável? Para quê, se não há protecção nem estímulo, se não existe a defesa do documentário português nem dos operadores? Quando um se distingue, não é por acaso. Ninguém trabalha com o objectivo premeditado de apresentar mau. As forças das circunstancias e que, apesar das criticas e das exclamações do público e da Imprensa, obrigam os verdadeiros profissionais do nosso cinema a não brilharem nos cem metros da lei...

Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa, disponível na Hemeroteca Digital em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Cine/N01/N01_master/Cine_N01_17Mai1934.pdf.

A localização do artigo de *Cine* acima citado logo nas primeiras páginas da revista, o tom de exaltação patriótica presente no título (tom comum na área do Cinema desde a década de 1920, embora ganhando maior intensidade no contexto de afirmação político-ideológica do Estado Novo, nas décadas seguintes¹⁵) e o recurso, nesse artigo, a ampliações de fotogramas de *Os Pombos* conferem um destaque à fita de Manuel Luiz Vieira que é reforçado na legenda das imagens. Nesta, lê-se que *Os Pombos* fora já exibido «num cinema da capital, [onde teria] merec[ido] as mais elogiosas referências da crítica e do público», comprovando-se, assim, ser «exemplo dum bom documentário» em exibição nas salas de cinema do país¹⁶.

O protagonismo assim atribuído ao filme de um realizador madeirense, em 1934 e numa revista com as características de *Cine*, poderá surpreender aqueles que desconhecem quer a relevância que o cinema (e também a fotografia) assumiu no sistema cultural insular da transição do século XIX para o século XX¹⁷, quer a obra cinematográfica do autor de *Os Pombos*, ainda não devidamente estudada e, por isso, muitas vezes esquecida ou ignorada na investigação e na História do Cinema Português. Isto, apesar de, já em 1928 (no período em que Vieira se transferia para Lisboa¹⁸), a conceituada revista *Cinéfilo*, no artigo por nós citado em epígrafe, chamar a atenção para a necessidade de «a história da nossa cinematografia» não esquecer que

«A Ilha da Madeira – a **«Pérola do Atlântico»** ou a **«Ilha dos Amores»** como lhe chamou uma vez a talentosa comediante Maria Matos, quando de uma digressão artística àquelas paragens – também sentiu os efeitos da expansão do cinema [...] a coorte de cinéfilos

¹⁵ A *Constituição Portuguesa* de 1933 instituiu formalmente o novo regime do Estado Novo. A respeito da *invenção do cinema português* e da sua implicação na *reinvenção da nação*, nas primeiras décadas do século XX (questões a que voltaremos adiante), ver: BAPTISTA, 2008, *A Invenção do Cinema Português*; e os primeiros capítulos de CUNHA e SALES (orgs.), 2013, *Cinema Português: um Guia Essencial*, pp. 7-137. Sobre a relação do trabalho de MLV com a construção da narrativa nacionalista e colonialista do Estado Novo – sobretudo enquanto operador de câmara, diretor de fotografia e técnico de laboratório ao serviço do SPN/SNI (Secretariado de Propaganda Nacional, depois renomeado Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), da Missão Cinegráfica às Colónias de África (MCCA) sob tutela da Agência Geral das Colónias, e da Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC) – ver PIÇARRA, 2006, *Salazar vai ao Cinema [...]* e PIÇARRA, 2020, *Projectar a Ordem [...]*.

¹⁶ «OS BONS DOCUMENTÁRIOS PORTUGUESES NÃO SÃO inferiores [...], 15-05-1934, in *Cine*, p. 4.

¹⁷ Sobre este assunto, ver ALMEIDA, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira [...]*.

¹⁸ Num dos poucos levantamentos até hoje realizados sobre a filmografia de MLV, que, apesar disso, enferma de falta de rigor científico, ao não indicar as fontes dos dados que compila, Videira Santos afirma: «Neste ano de 1928, Manuel Luís Vieira fixou-se definitivamente no Continente». Cruzando esta informação biográfica com as datas das fitas e as produtoras em que MLV já se encontra a trabalhar em 1929 e que são indicadas no levantamento de Ana Paula Almeida, podemos confirmar que, de facto, a transição de MLV para Lisboa se terá dado em 1928 ou no início de 1929. Cf. SANTOS, 1981, *Manuel Luís Vieira. Filmografia madeirense 1922-1928* e ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)».

funchalenses levou por diante uma idéia a todos os títulos simpática e digna de melhor sorte»¹⁹;

acrescentando depois que

«As suas manifestações [cinematográficas], quasi por completo ignoradas na Metrópole, não encontraram, porém, o ambiente, o carinho e o estímulo de que precisavam. O caso é tanto mais curioso quanto é certo não existir nenhum motivo que justifique o silêncio da imprensa da especialidade, como também a atitude de determinadas entidades que persistem em negar a sua valiosa colaboração à obra a criar-se [...] [sobretudo quando essa expansão cinéfila insular] teve o condão de nos revelar um valor, uma capacidade técnica, de primeira plana em qualquer empresa: – Manuel Luís Vieira [...] [cujo] mérito, tão elevado como modesto, e [a]s suas incontestáveis qualidades de inteligência, tenacidade, cultura e saber profissional [...] ergueram relativamente mais alto o nome da sua “Atlântida Film” que qualquer outra empresa do Continente o seu, com obras de vulto»²⁰.

Não cabe no presente artigo refletir sobre as causas e as consequências de um eventual desconhecimento do meio cinéfilo continental acerca do que, à época, se vivia no Funchal também cinéfilo. Um desconhecimento a que, muito provavelmente, se poderia juntar o que dizia respeito a outras regiões periféricas do país. Contudo, há indícios de que esse desconhecimento da cinefilia continental relativamente à cena cinematográfica da Madeira não seria, de facto, tão absoluto quanto lamentava, em 1928, António Lourenço, nas páginas do n.º 9 de *Cinéfilo*²¹. Situação que pode explicar o facto de, no ano seguinte, já encontrarmos Manuel Luiz Vieira, em Lisboa, a trabalhar regularmente com a produtora *Mello, Castello Branco*, e a dirigir a fotografia na rodagem do filme *A Dança dos Paroxismos* do jovem Brum do Canto, então, já um cinéfilo respeitado na redação de *O Século*.

¹⁹ LOURENÇO, 22-09-1928, «Cinema Português. A propósito do “Fauno das Montanhas” e da “Calúnia”», p. 24. Negrito nosso, para destacar os epítetos então atribuídos à Madeira, aos quais adiante regressaremos, aquando da análise das representações da Madeira e do impacto que determinadas imagens estereotípicas assumiram na perceção do território insular. Note-se que as palavras atribuídas a Maria Matos na classificação da Madeira como *Pérola do Atlântico* e *Ilha dos Amores* surgem numa crónica da atriz sobre a antestreia do filme *A Calúnia* de MLV, a que Maria Matos assistira no Teatro-Circo do Funchal. Crónica essa publicada no *DN* de 23-02-1926. Daqui se infere que os colaboradores de *Cinéfilo* tinham algum acesso ao que, no Funchal, era realizado e publicado sobre cinema na imprensa periódica.

²⁰ LOURENÇO, 22-09-1928, «Cinema Português. A propósito [...]», pp. 24-25.

²¹ Lourenço afirma: «apesar de todos estes merecimentos e de a crítica os ter consagrado, nenhum dos supracitados filmes [*A Calúnia* e *O Fauno das Montanhas*] logrou vir até nós. Triste prémio para trabalho tão extenuante!», deixando nas entrelinhas a ideia de que esses dois filmes de ficção não teriam sido exibidos em Lisboa – LOURENÇO, 1928, «Cinema Português. A propósito [...]», p. 2. Tal não corresponde à verdade. Apesar das dificuldades assinaladas por João Sabino (ator, músico e membro da equipa da ECA), *A Calúnia* teve a sua primeira exibição no *Éden Teatro*, em Lisboa, a 11-05-1926, segundo transcrição do *Diário de Lisboa*, incluída no dossier sobre este filme de MLV, editado pela ECA e hoje disponível na Cinemateca Portuguesa – AAVV, s.d., *A Calúnia*, pp. [15 e 16].

Por exemplo, a 21-02-1923, o *Diário da Madeira* transcrevia (como era frequente acontecer com publicações periódicas nacionais e estrangeiras) uma pequena notícia recentemente publicada naquele mesmo jornal generalista de Lisboa, onde a cinefilia desde cedo ganhou protagonismo e que, ao longo de várias décadas, deu especial atenção às realidades regionais do país²². O assunto tratado nessa notícia de *O Século* era, justamente, a atividade cinematográfica da recém-fundada MF, no Funchal:

«Lê-se em “O Seculo” de 15 do corrente: “Na ilha da Madeira fundou-se há pouco uma empresa para a produção do «filme» artístico e de reportagem, tendo já encetado os seus trabalhos na reportagem das visitas á Madeira do sr. dr. António José de Almeida e dos heroicos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral, no seu regresso do Brazil.

A terceira fita é a reportagem das grandes festas comemorativas do V Centenário da Descoberta da Madeira, realizadas no Funchal, em dezembro ultimo. Segundo nos informaram, pensa-se também em fazer passar pelo «écran» a peça histórica e regional «Guiomar Teixeira» da autoria do Major Sr. Reis Gomes, Director do «Diário da Madeira» e iniciador daquelas festas”»²³.

Por outro lado, a consulta do dossier sobre *A Calúnia*, organizado e editado pela própria ECA e hoje ainda conservado na *Cinemateca Portuguesa*²⁴, reúne transcrições

²² Notemos que *Cinéfilo*, «a mais popular revista portuguesa de cinema, e a de maior longevidade», nascia em junho de 1928, «como suplemento quinzenal do jornal *O Século*» – BORGES, 2018, «[*Cinéfilo*]. Textos e Imagens». Por outro lado, a política editorial de outros suplementos de *O Século* valorizava quer a visualidade (ilustrações, fotografias, arranjos gráficos cuidados...), quer as realidades locais e regionais do país. Ver, p. ex., *Ilustração Portuguesa* (IP) que, em 1906, no n.º 1 da sua 2.ª série, incluía um longo subtítulo claramente indicador desse projeto editorial: «Revista Semanal dos Acontecimentos da Vida Portuguesa. Vida Social, Vida Política, Vida Artística, Vida Litterária, Vida Mundana, Vida Sportiva, Vida Doméstica». No que à representação da Madeira na IP diz respeito, salientamos que os seus números incluíram reiteradamente quer trabalhos de autores madeirenses, quer trabalhos sobre o arquipélago. Não só incluiu, desde o seu n.º 1 da 1.ª série (09-11-1903), imagens de fotógrafos insulares, como João Francisco Camacho (neste caso, publicações póstumas, dado que o fotógrafo tinha falecido em 1898), como divulgou nas suas páginas eventos ocorridos na ilha, como, p. ex., a encenação, em junho de 1913, da peça *Guiomar Teixeira* de João dos Reis Gomes, noticiada no n.º 391 da 2.ª série, a 18-08-1913, com a inclusão de «clichés do distinto fotógrafo sr. Vicente, do Funchal», colhidos no interior do Teatro Funchalense e representando duas cenas da peça. Por outro lado, a 22-10-1924, o *DN* do Funchal publicava a notícia «Exposição Regional organizada pelo jornal *O Século*», dando conta não apenas da realização dessa exposição em Lisboa, «iniciativa de *O Século* [que] tem sido excelentemente acolhida pelas várias firmas comerciais e industriais desta cidade», mas também da existência, no Funchal, de um «agente e correspondente» do jornal (Jaime Albuquerque Mesquita) e de se encontrar em preparação um «número especial da *Ilustração Portuguesa*, dedicado à Madeira, que inserirá o catálogo oficial da mesma exposição», sendo «a parte literária e artistica da mesma [...] toda preenchida por artistas madeirenses» e contando, na capa, com um desenho do «distinto pintor sr. Alfredo Miguéis», «a tricomia» e com um «motivo madeirense».

²³ «Madeira Filme», 21-02-1923, in *DM*, p. 1.

²⁴ *A Calúnia* (1925/1926) foi a primeira longa-metragem de ficção produzida pela ECA, a que se seguiu *O Fauno das Montanhas* (1926/1927), filmes de que sobreviveram cópias, hoje conservadas no ANIM – Arquivo Nacional da Imagem em Movimento da Cinemateca Portuguesa. Assinale-se, porém, que na abertura do genérico da cópia do ANIM a que tivemos acesso, consta a inscrição «Mello, Castello Branco, apresentam», não havendo qualquer referência à ECA. Pelo contrário, na cópia de *O Fauno das Montanhas* a que tivemos acesso no ANIM, o genérico apresenta a designação «Empreza Cinegráfica

de um número considerável de notícias sobre esse filme, publicadas em 1926 na imprensa da capital (*Diário de Lisboa, Correio da Manhã, Diário de Notícias, Diário da Tarde, O Lisboaeta*), comprovando, assim, a declaração de João Sabino na «Nota da Empresa» com que fecha o dossier:

«Quasi toda a imprensa de Lisboa se referiu nos termos mais elogiosos á exhibição de "A Calúnia", não podendo transcrever todas essas opiniões por demasiado longas, mas sendo as que aqui ficam suficientes para fazer uma ideia da impressão causada no público pelo nosso filme»²⁵.

Portanto, o diminuto conhecimento que atualmente ainda recai sobre a produção cinematográfica madeirense das primeiras décadas do século XX e em particular sobre aquela atribuída a Manuel Luiz Vieira²⁶ (lacuna que José de Matos-Cruz

Atlântida – Funchal». Desconhece-se, assim, se a cópia do primeiro filme corresponde, ou não, à que foi apresentada ao público em 1926, pela ECA, até porque não seria a primeira vez que MLV procedia a alterações na montagem e edição de um seu filme.

²⁵ AAVV, s.d., *A Calúnia*, p. 16. João Sabino, para além de «intérprete do filme», foi também o autor da música *Tragédia Marítima*, composta para acompanhamento das projeções de *A Calúnia*. Foi ainda o representante da ECA que «acompanhou [o filme] a Lisboa» para negociar a sua distribuição junto das principais empresas nacionais, conforme indicação constante na já referida «Notas da Empresa», assinada pelo próprio João Sabino. Neste texto, o ator, músico-compositor e membro efetivamente integrante do projeto ECA (como parecem indicar, a missão que o levou a Lisboa e a assinatura dessa nota, em nome da empresa) revela a dificuldade tida na negociação com a distribuidora do «sr. J. Castello Lopes, que desde o primeiro dia guerreou e contrariou os [seus] esforços para o desempenho da [sua] missão», tentando fazer com «que lhe vendesse o filme por uma insignificância», situação que, ainda segundo Sabino, não constituía «novidade para ninguém do «métier», pois que todas as empresas formadas em Portugal e que hoje estão paralisadas, o devem á guerra que esta e outras duas casas monopolistas da exploração cinematográfica, movem a todas as tentativas portuguesas!» – AAVV, s.d., *A Calúnia*, p. 16. A partitura da música *Tragédia Marítima*, assinada por João Sabino e com dupla datação (24-02-1926 e 25-08-1926), conserva-se na Cinemateca Portuguesa – Centro de Documentação, com a referência n.º 12230. Agradecemos a Duarte Nuno Ferreira a chamada de atenção para a existência deste último documento na Cinemateca Portuguesa.

²⁶ Ver, p. ex., no livro de referência de Tiago Baptista, *A Invenção do Cinema Português* (2009), o silêncio sobre filmes de MLV como *A Calúnia* ou *O Fauno das Montanhas* de que, como referimos anteriormente, existem cópias no ANIM. Estes dois filmes, cujas ações decorrem na Madeira, constituem interessantes objetos para uma problematização da invenção do cinema e da nação portuguesas, a partir de uma região situada à margem dos principais centros cinematográficos portugueses da época: Lisboa e Porto. Pela qualidade e novidade fílmicas reconhecidas nessas duas fitas, mas também pela volumosa obra de cinema documental e de reportagem jornalística realizada por MLV na Madeira durante os anos 1920, e a partir de 1928/1929, já em Portugal continental e nas colónias portuguesas em África, justificar-se-ia essa referência. O esquecimento registado nesse livro e em outros dever-se-á, porventura, à inexistência de um estudo aprofundado sobre a cinematografia deste pioneiro insular e a relevante produção fílmica madeirense na década de 1920, assim como a uma certa desvalorização do cinema de curta-metragem de caráter documental e jornalístico na História do Cinema Português. Já o catálogo da exposição *Cinema em Portugal: Os Primeiros Anos*, editado no ano seguinte ao do livro de Tiago Baptista e que contou com a coordenação deste investigador, dá destaque ao trabalho de MLV em duas áreas nem sempre valorizadas na investigação: publica reproduções de «6 cartonados do filme *O Fauno das Montanhas*» editados pela ECA em 1926, como material promocional deste filme; inclui o nome do cineasta madeirense entre a lista dos «pioneiros esquecidos da história do documentário português», «caçadores de imagens' [...] [que] percorreram o país e deixaram-nos um registo precioso da vida pública portuguesa do início do século [...]

já sinalizava em 1981, no seu «lacunar e incompleto [...] Roteiro Fílmico a propósito do Arquipélago da Madeira», promovido pelo Cine-Forum do Funchal²⁷), não se poderá explicar nem pelo facto de a maioria das fitas que integraram esse *corpus* ter perecido com a usura do tempo ou não ter sido ainda localizada em arquivos públicos e privados por explorar; nem por o trabalho cinematográfico de exibição, divulgação, realização e produção desenvolvido na Madeira, nesses anos, se ter confinado ao território insular, num suposto insulamento em relação ao sistema cinematográfico nacional e internacional. Bem pelo contrário, como aqui procuraremos demonstrar, consideramos que outro tipo de documentação não-fílmica, ainda hoje conservada nesses arquivos, mas a aguardar mais detalhada e atenta análise, permitirá aprofundar e amplificar o conhecimento do que foi o Cinema na/da ilha nesse período, levando-nos a melhor compreender não apenas a sua relação com outras cenas cinematográficas nacionais e estrangeiras, mas também o seu lugar e a sua relevância nos próprios sistemas culturais madeirense e português da época.

Deste modo, o presente artigo, recorrendo a um *corpus* documental heterogéneo, toma como principais objetos de estudo não apenas filmes que restam da cinematografia de Manuel Luiz Vieira, mas também outros documentos de cultura visual que lhes são contemporâneos (fotografias, anúncios publicitários em jornais, bilhetes-postais ilustrados, etc.), e um muito profícuo conjunto de textos jornalísticos coevos (notícias, reportagens, críticas, crónicas e artigos de opinião), onde ainda são legíveis alguns ecos e sombras quer das imagens em movimento das fitas que se perderam (nestes casos, sob mediação ekphrástica), quer do modo como esses filmes foram, então, pensados e recebidos. O nosso propósito é, pois, contribuir de algum modo para o preenchimento da lacuna nos Estudos de Cinema Português que acima apontámos e para o desfazer de certas perplexidades manifestadas ora quanto ao surgimento da MF e da ECA num espaço insular afastado da metrópole e dos grandes centros culturais europeus e americanos dos anos 1920, ora quanto ao despontar de um cineasta como Manuel Luiz Vieira nesse mesmo contexto. Perplexidades ultrapassáveis, quando, em pesquisa arquivística e adotando uma abordagem comparatista, se aprofunda o estudo do sistema cultural do arquipélago e das suas relações com outras geografias políticas e socioculturais.

os divertimentos populares e os ócios da família real, cerimónias religiosas e desfiles militares, as pequenas localidades e as grandes cidades, o mundo rural e as colónias portuguesas em África e na Ásia» – AAVV, 2010, *Cinema em Portugal: Os Primeiros Anos*, p. 74 e p. 91.

²⁷ MATOS-CRUZ, 1981, *Arquipélago da Madeira – Um Roteiro Fílmico*, p. [1].

Estudar objetos de cultura visual como o filme ou a fotografia analógicos do início do século XX – fenómenos culturais que aqui nos ocupam e que, como bem notou Walter Benjamin, nasciam com a era da reprodutibilidade técnica, em que «a obra de arte reproduzida [se] torna [...], progressivamente, a reprodução de uma obra de arte destinada à reprodutibilidade»²⁸ – coloca-nos, desde logo, um duplo problema, que dificulta (ou pelo menos, torna mais exigente) a investigação: o problema da autenticidade e o problema da precariedade e instabilidade do *corpus* de análise, ambos, afinal, implicados um no outro.

Constituído por filmes centenários dispersos, negativos e cópias produzidos em materiais de fácil degradação como a celuloide (sobretudo quando os locais do seu acolhimento e arquivo, durante décadas, não acautelaram as condições de conservação e restauro ideais à sua sobrevivência), esse *corpus* é efetivamente precário. Daí que o número de fitas sobreviventes e hoje localizadas seja bastante reduzido, e que, dada a sua raridade, o acesso a elas nem sempre seja facilitado²⁹. Por conseguinte, ao investigador cabe a tarefa de procurar suprir parcialmente esse vazio documental fílmico, recorrendo aos tais fantasmas ekphrásticos das imagens em movimento desaparecidas ou não acessíveis, mas cujos ecos e sombras são ainda hoje legíveis ora em registos memorialísticos daqueles que, no passado, participaram na feitura dos filmes e/ou assistiram às suas projeções, ora em textos jornalísticos de informação, crítica e opinião que, em revistas e jornais coevos, acompanharam a produção e a exibição das fitas.

Nestes casos, por se tratar de um acesso cinematográfico mediado pelo discurso verbal (e por vezes fotográfico), somos de imediato confrontados com o problema da tradução intersemiótica, não podendo ignorar que, como notou Lawrence Venuti, a este tipo de tradução sempre subjaz um processo hermenêutico e, conseqüentemente, perdas e/ou ganhos de sentidos que decorrem da transferência das imagens em movimento para o discurso verbal³⁰. Perdas e/ou ganhos de sentidos não alheios à subjetividade do escritor-*tradutor*, às características da nova linguagem utilizada e à necessária adaptação do discurso cinematográfico de partida ao novo contexto de chegada que o processo tradutório sempre implica.

²⁸ BENJAMIN, 2018, *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, p. 41.

²⁹ A Cinemateca Portuguesa tem vindo a proceder à digitalização de filmes de MLV e a disponibilizá-los em sistema aberto, na sua plataforma Cinemateca Digital. Ver a lista desses filmes digitalizados aqui: https://www.omnia.ie/index.php?europeana_query=manuel%20luis%20vieira&navigation_function=3&fbclid=IwAR3wKo8xqymZ3uy_lqTwVkSwfKPtMtMyl9S76NVjTsKaoQIceZthX3yeH0I.

³⁰ Acerca da ekphrasis como tradução intersemiótica e a complexidade que ela comporta, ver VENUTI, 2010, «Ekphrasis, Translation, Critique».

O problema da autenticidade do *corpus* de estudo que, pelo que acabámos de verificar, também decorre da substituição dos filmes pelos seus mediadores ekphrásticos, coloca-se de igual forma uma vez que, como observou Walter Benjamin, «a partir de uma chapa fotográfica» é «possível uma multiplicidade de revelações»³¹, apropriações e manipulações, como tantas vezes acontece, p. ex., na transformação de uma fotografia em bilhete-postal ilustrado, ou como se viu ter ocorrido na ampliação e impressão de fotogramas de *Os Pombos*, na revista *Cine*. Para além disso, também segundo Benjamin, o «filme pronto é tudo menos uma criação de um lance; ele é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, dentre as quais o editor pode optar – imagens que puderam ser melhoradas do modo que se desejasse», desde «a captura até o corte final», numa «renúncia radical do valor da eternidade» e na busca incessante de uma perfectibilidade³². Um «corte final», note-se, que, muitas vezes ultrapassou a própria determinação do realizador e do produtor, quando pensamos na ação de vigilância e controlo da censura institucional que, por esses dias, vigorava em Portugal, e cuja tesoura e cujo *lápiz azul* tantas vezes alteraram o corpo inicial das fitas exibidas nas salas de cinema nacionais; ou até quando lembramos outras formas mais domésticas e pragmáticas de interferência na tessitura fílmica de partida, como aquela que é ilustrada e problematizada no filme *Nuovo Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore (1988), quando aí se evoca a antiga prática de projeção de cinema em fita e o (pequeno) poder conferido ao projecionista de, também ele, pelo corte e colagem, alterar o corpo fílmico concebido pelo realizador.

No que diz respeito aos filmes de Manuel Luiz Vieira, sabe-se que foram visados pela Inspeção Geral dos Espetáculos e, segundo Ana Paula Almeida, *O Fauno das Montanhas* chegou mesmo a «ser retirado pela censura em 1926»³³. Por outro lado, há fortes indícios de que as fitas produzidas pela MF e pela ECA tenham sido sujeitas a processos de reedição e/ou remontagem, com variações mais ou menos significativas, como, de resto, era comum na altura. Por exemplo, a 22 de maio de 1927, o *Diário de Notícias* do Funchal (*DN*) noticiava a «3.ª exibição das fitas da Madeira» (entre as quais se encontrava *O Fauno das Montanhas* e vários filmes de complemento), com uma relevante chamada de atenção: «Consta-nos que os «films» serão apresentados

³¹ BENJAMIN, 2018, *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, p. 41.

³² BENJAMIN, 2018, *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, p. 46.

³³ ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)», p. 525. Ver filmes de MLV disponíveis na Cinemateca Digital onde, nos genéricos de abertura, se observa regularmente a inscrição «Visado pela Inspeção Geral dos Espetáculos».

com algumas modificações, o que justifica a demora, na sua terceira apresentação»³⁴. Para além disto, importa não esquecer que grande parte da cinematografia da MF e da ECA era constituída por reportagens filmadas e curtas-metragens de complemento. Géneros e formatos que, pela sua breve extensão e pela sua funcionalidade «parasitária no espectáculo cinematográfico como prelúdio das longas-metragens de ficção»³⁵, mais facilmente estariam aptas a pontuais edições, fosse para aperfeiçoamento fílmico, fosse para uma mais oportuna adequação a novos programas de exibição, fosse ainda para uma melhor recontextualização, quando essas fitas eram inscritas em unidades fílmicas mais extensas como eram, p. ex., as atualidades filmadas, que o cineasta madeirense, de facto, começou por experimentar na MF e na ECA, muito antes de integrar, já no continente, a equipa do *Jornal Português de Actualidades Filmadas*³⁶.

Por outro lado, investigadores como Joana Isabel Fernandes Duarte têm chamado a atenção para a importância documental que as publicações periódicas (revistas de cinema, mas também suplementos cinéfilos, *corpus* a que gostaríamos de acrescentar a própria imprensa generalista, quando atentamente acompanhava as novidades tecnológicas, de repertório fílmico ou até os *fait-divers* biográficos relativos à Sétima Arte) assumem na História do Cinema Português, enquanto fenómenos editoriais que, logo a partir das primeiras experiências dos irmãos Lumière em 1895, fomentaram a sua rápida disseminação pelo mundo, vindo a ser decisivos para a criação de culturas cinematográficas que modelaram a «história do cinema, da crítica cinematográfica, dos hábitos e dos modos ver [e acrescentamos nós: de fazer] cinema»³⁷.

³⁴ «O Fauno das Montanhas», 22-05-1927, in *DN*, p. 1.

³⁵ A designação «filmes de complemento» é elucidativa quanto ao papel secundário que as curtas-metragens de atualidades jornalísticas, documentais ou de propaganda passaram a assumir no espectáculo cinematográfico, quando as longas-metragens de ficção passaram a ganhar preponderância nos programas das salas de cinema, contrariamente ao que acontecia nos primeiros anos da História do Cinema em que aquelas constituíam as verdadeiras atrações do cinema ambulante. PIÇARRA, 2006, *Salazar vai ao cinema* [...], pp. 196-197.

³⁶ Sobre o *Jornal Português de Actualidades Filmadas* e a participação de MLV nesse projeto, ver PIÇARRA, 2006, *Salazar Vai ao Cinema* [...]. Segundo Videira Santos e conforme se pode confirmar na divulgação jornalística das projeções cinematográficas que, à época, tinham lugar nas salas de cinema do Funchal, a filmografia de MLV inclui também a produção de atualidades filmadas de temática regional. Em 1925, ainda para a MF, realiza dois números de *Actualidades Madeirenses* ou *Jornal Animado*; em 1926, já na ECA, realiza dois números da série *Reportagem Madeirense* que, para Videira Santos, «trata-se, sem dúvida do n.º 3 [e 4] das citadas “Actualidades Madeirenses”»; e em 1927, também pela ECA, continua esse trabalho de jornalismo fílmico, com a realização de dois números do *Atlântida Jornal*, onde Videira Santos identifica, no n.º 2, a reedição de uma curta-metragem anterior – «Entre outros assuntos regionais, a já estreada reportagem da chegada ao Funchal dos aviadores Neves Ferreira e Moreira de Campos [...] [e] também de novo os exercícios no Colégio Alexandre Herculano». SANTOS, 1981, *Filmografia Madeirense, 1922-1928*, pp. 17-22.

³⁷ DUARTE, 2018, *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas* [...], pp. 7-8.

Neste sentido, o estudo das representações cinematográficas da Madeira nos primeiros anos da História do Cinema não poderá ignorar aquilo que, sobre o Cinema e sobre o Cinema na Madeira, se ia dando a conhecer e se ia discutindo na imprensa. Não há memória de, no arquipélago, se ter publicado, nos anos que aqui nos ocupam, qualquer publicação periódica especializada em Cinema. Porém, a nível nacional, a edição de periódicos cinéfilos foi fértil e a imprensa regional generalista (como vimos anteriormente e desenvolveremos um pouco adiante³⁸) acompanhava com atenção as dinâmicas e as novidades cinematográficas regionais, nacionais e estrangeiras: divulgava e comentava com destaque os programas de exibição filmica diariamente oferecidos ao público madeirense e aos turistas nas muitas salas de cinema que foram existindo na ilha, sem deixar de reportar os atrasos que se verificavam na receção das fitas, dependente da fluidez do transporte marítimo que permitia (ou não) a sua chegada atempada ao Funchal³⁹; partilhava com os seus leitores as novidades cinematográficas nacionais e internacionais, transcrevendo e até traduzindo para as suas páginas, notícias, críticas ou artigos de fundo recentemente publicados nos periódicos portugueses e estrangeiros de referência.

Por tudo isto, voltemos ainda ao artigo sobre os documentários portugueses publicado na revista *Cine* em 1934 e ao filme *Os Pombos* (uma das fitas de Manuel Luiz Vieira entretanto desaparecidas), por quanto dessas releituras podemos inferir sobre a obra do cineasta madeirense e sobre a cena cinematográfica nacional das primeiras décadas do século XX. Dados que consideramos serem igualmente relevantes para a análise das representações da ilha no cinema produzido pela MF, que na terceira parte deste artigo nos ocupará.

***Polaroids* do Sistema Cinematográfico Português nas Primeiras Décadas do Século XX e do Lugar aí Ocupado pelo Cinema de Manuel Luiz Vieira**

O título do documentário elogiosamente criticado no n.º 1 de *Cine*, os recortes ampliados dos fotogramas aí publicados e as parcas informações que ainda hoje sobrevivem acerca de *Os Pombos* fazem-nos antever que este seria, de facto, um

³⁸ Destacaremos o caso do *Diário da Madeira (DM)* que, nos primeiros anos da sua 2.ª série (1912-1940), nomeadamente entre 1912-1914 (período em que Francisco Bento de Gouveia, futuro criador da MF, assumiu as funções de editor e principal redator), acompanharia com atenção os avanços da fotografia e do cinema, publicando textos sobre essas duas áreas e passando a incluir regularmente fotografias da Madeira nas suas edições.

³⁹ ALMEIDA, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira [...]*, pp. 27-52.

documentário bem distinto dos que, por essa mesma altura, Brum do Canto caricaturara nas páginas da revista *Imagem*. *Os Pombos* ou, supomos com maior exatidão, *Facetas Alfacinhas – Os Pombos* faria parte de um conjunto de séries cinematográficas realizadas por Manuel Luiz Vieira nos anos 1933 e 1934: a série *Facetas Alfacinhas*, onde, para além de *Os Pombos* (1933/1934), se incluía *Carnaval de 1934* (1934); e a série *Uma Crónica Lisboaeta*, que integrou, pelo menos, *Céu de Outono* (1934) e *Gatos* (1934)⁴⁰.

Nestes filmes, elegendo Lisboa como protagonista, Vieira desvia a sua câmara para realidades urbanas bem distintas do tal «Portugal do Convento de Cristo», do «largo da Câmara Municipal» e da «procissão de uma senhora qualquer, em qualquer parte»⁴¹. Não surpreende, portanto, que essas fitas tenham sido produzidas pela nova empresa Bloco H. da Costa⁴², nesses anos apostada em fazer filmes «retinta e insofismavelmente portugueses», mas «com classe e envergadura internacionais»⁴³. Através do próprio fundador Hamílcar da Costa, a Bloco H. da Costa, a 15-09-1933,

⁴⁰ De acordo com a base de dados CINEPT – Cinema Português da Universidade da Beira Interior, o título completo deste filme seria *Facetas Alfacinhas. Os Pombos*, datado de 1934 e produzido pela Bloco H. da Costa, embora não haja referência à fonte dessa informação (ver aqui: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/5995/Facetas+Alfacinhas++Os+Pombos>). Por se tratar de um filme cujo paradeiro hoje se desconhece, torna-se difícil confirmarmos a exatidão do título. Porém, consideramos como aceitável a hipótese avançada pela CINEPT, uma vez que, nesse mesmo ano, MLV realizara, com a mesma produtora, três outras curtas-metragens, ainda hoje existentes e que mantêm com aquele várias afinidades: *Carnaval de 1934*, *Facetas Alfacinhas*; *Céu de Outono*, *Uma Crónica Lisboaeta*; e *Gatos*, *Uma Crónica Lisboaeta*. Desconhece-se se, para além dos quatro filmes aqui referidos, outros terão sido realizados por MLV, no âmbito dessas duas séries. Versões digitais de *Carnaval de 1934* (<http://www.cinematoteca.pt/Cinematoteca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4931&type=Video>), *Céu de Outono* (<http://www.cinematoteca.pt/Cinematoteca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3149&type=Video>) e *Gatos* (<http://www.cinematoteca.pt/Cinematoteca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3137&type=Video>) encontram-se disponíveis na *Cinematoteca Digital*. Cf. também cinematografia de MLV em ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)».

⁴¹ Reportamo-nos, uma vez mais, à crítica de Brum do Canto no texto anteriormente citado: CANTO, 1933, «Um artigo sobre os filmes de cem metros», p. 8, *apud* nota 150 em DUARTE, 2018, *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas [...]*, p. 58.

⁴² Sobre esta empresa, diz-nos Carla Patrícia Ribeiro: «Hamílcar da Costa, empresário português sediado em Paris, onde tinha fundado a Agência Cinematográfica H. da Costa, distribuidora de filmes, desenvolve o seu próprio projecto de produção de películas portuguesas – o Bloco H. da Costa [...]. Para conseguir levar a cabo uma produção contínua e industrialmente organizada, o Bloco conta com vários actores e técnicos alemães que, em virtude da subida ao poder do partido Nacional-Socialista, deixam a Alemanha e escolhem Portugal como destino profissional» – RIBEIRO, 2011, «O 'heróico cinema português'», pp. 213-214. A 15-09-1933, o próprio Hamílcar da Costa argumentava que um «grande espectáculo de Arte Portuguesa, tem o direito de chamar a atenção da Arte Mundial». Por isso, o experiente produtor considerava que «em Espanha e em Portugal, os filmes do BLOCO beneficiarão da rede de distribuição H. DA COSTA [...]. E no Brasil será montada em breve a sua casa de distribuição [...]. / Quanto aos demais países, bastam as relações internacionais que a nossa casa de Paris tem sabido assegurar, para garantir a passagem nos *écrans* mundiais dos filmes portugueses que produzimos em Portugal» – COSTA, 15-09-1933, «H. da Costa disse», p. 3 e p. 6.

⁴³ RIBEIRO, 2011, «O 'heróico cinema português [...], pp. 213.

antecipando a circulação nacional do seu primeiro filme sonoro de ficção (*Gado Bravo* de António Lopes Ribeiro), apresentava, na revista *Movimento: Quinzenário Cinematográfico*, o seu conceito (e projeto) de cinema português: «Cinêma Nacional não é, para nós, Cinêma *bairrista* nem mesmo *regionalista*. Cinêma Nacional é a projeção das qualidades médias e dominantes dum povo num espectáculo de cinema», sendo que, para criar algo relevante «dentro duma expressão de tão complicada técnica como é o cinema, é, evidentemente, precisa uma cultura internacional»⁴⁴. Das palavras de Hamílcar da Costa, certamente conhecidas de Manuel Luiz Vieira que então, com a produtora, começava a trabalhar, retenhamos para já a ideia da possibilidade de existência de um cinema nacional (e eventualmente regional) que não seja nem «*bairrista* nem mesmo *regionalista*» e que, resultando do encontro do realizador com «uma cultura internacional» (entenda-se, também cinéfila), «tem o direito de chamar a atenção da Arte Mundial»⁴⁵.

Nos títulos das séries *Facetas Alfacinhas* e *Uma Crónica Lisboaeta*, a repetição de expressões que remetem para uma temática lisboense e para um interesse particular do realizador quer pelo registo do quotidiano cidadão português, quer por um discurso fílmico fragmentário (a opção por curtas-metragens em articulação serial) e subjetivo (a associação ao género cronístico e o tom irónico na jovial evocação dos apelidos atribuídos aos habitantes de Lisboa⁴⁶), leva-nos a concluir que, nesses anos, Manuel Luiz Vieira, enquanto realizador, procurava desenvolver projetos documentais de temática urbana, acompanhando uma tendência então registada quer no cinema português (recordemos *Lisboa, Crónica Anedótica* de Leitão de Barros, estreado em 1930, em que Vieira colaborou como técnico de fotografia; ou *Douro, Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira, rodado entre 1929 e 1931, embora tendo estreado apenas em 1934), quer no cinema europeu e soviético (lembremos *Berlim, Sinfonia de uma*

⁴⁴ COSTA, 15-09-1933, «H. da Costa disse», p. 3. Segundo Carla Patrício Ribeiro, a aproximação entre Lopes Ribeiro e H. da Costa ter-se-á dado aquando da realização de *Gado Bravo*. Em entrevista a Maria do Carmo Piçarra de junho de 1999, J. Matos-Cruz afirma que, após o falecimento de Hamílcar da Costa, António Lopes Ribeiro «veio a casar com a viúva» do primeiro; como, então, «havia uma série de interesses em relação à produção e à distribuição, eles reconverteram aquilo que era a Agência H. da Costa em Paris e Bloco H. da Costa em Portugal, em Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC)» – PIÇARRA, 2006, *Salazar Vai ao Cinema* [...], p. 125 (nota 12). MLV será um assíduo colaborador nas fitas produzidas pela Bolco H. da Costa e, depois, ainda segundo Piçarra, um dos principais operadores de Câmara da SPAC – PIÇARRA, 2006, *Salazar Vai ao Cinema* [...], pp. 141-147.

⁴⁵ COSTA, 15-09-1933, «H. da Costa disse», p. 3.

⁴⁶ A ironia de MLV concretiza-se no tecido fílmico através do jogo entre alguns planos e intertítulos, em que estes desconstróem sentidos propostos por imagens anteriores ou criam falsas expectativas relativamente aos planos que se lhe seguem.

Grande Cidade do alemão Walter Ruttmann, datado de 1927; e *O Homem da Câmara de Filmar* do russo Dziga Vertov, datado de 1929).

Esta aproximação a várias cinematografias nacionais e estrangeiras de referência – como, de resto, postulava o produtor H. da Costa – torna-se ainda mais evidente se tivermos em linha de conta outros aspetos detetáveis nas fitas que nos restaram dessas duas séries fílmicas: um forte empenho no apuramento estético e expressivo da fotografia e da montagem; a presença de momentos autorreflexivos, em que o discurso fílmico, fugaz e ironicamente, desvia a lente da câmara para o próprio fenómeno cinematográfico, convidando o espectador a pensar o cinema e o papel que este assumia na sociedade do seu tempo⁴⁷; e um certo carácter ensaístico.

No seu todo, estes aspetos levam-nos a encontrar neste Manuel Luiz Vieira de 1933/1934 a experimentação de um tipo de documentário algo arrojado e moderno, que justificaria a eleição de *Os Pombos*, pelo redator de *Cine*, como exemplo modelar do bom documentário português em 1934. Um tipo de documentário que, no entender da revista, resultava do investimento em «bonitas imagens, bom trabalho de laboratório e montagem cuidada»⁴⁸, distinguindo-se, no estilo, no cuidado estético e nos propósitos, do que seria espectável nas atualidades cinematográficas desse período, género que o realizador insular amplamente praticava desde os tempos da MF e da ECA⁴⁹. A pergunta que, de imediato, nos ocorre é, pois, a de procurarmos saber se, de algum modo, Manuel Luiz Vieira teria já experimentado esse tipo mais arrojado e moderno de *filmes de factos* nas fitas produzidas na Madeira.

Quase todos estes filmes não-ficcionais realizados nos anos 1920 encontram-se, hoje, desaparecidos. No entanto, através do cruzamento dos índices temáticos presentes nos seus títulos com informações divulgadas na imprensa periódica local, podemos inferir que neles haveria, sobretudo, o propósito de *registar em fita, revelar e projetar* a Madeira: o seu território urbano, rural e marítimo; efemérides e festividades,

⁴⁷ Ver, p. ex., em *Carnaval de 1934*, o plano em que surge a referência ao filme *Gado Bravo*, ou em *O Carnaval no Paris em 1935* (documentário que não sabemos se integraria alguma das duas séries aqui em causa, mas que retoma a temática urbana e carnavalesca de *Carnaval de 1934*), o grande plano de abertura, mostrando um balão publicitário alusivo à sala de cinema *Paris*, a qual, na verdade, funciona como espaço nuclear do filme.

⁴⁸ «OS BONS DOCUMENTÁRIOS PORTUGUESES NÃO SÃO inferiores [...]», 17-05-1934, in *Cine*, p. 4.

⁴⁹ Sobre as características das atualidades filmadas, a sua génese e evolução do género, ver PIÇARRA, 2006, *Salazar Vai ao Cinema* [...], pp. 21-56. Kracauer, sobre este género fílmico, afirma: «The newsreel [...] meets the minimum requirements of the cinematic approach as a matter of course, with the realistic tendency prevailing over the tendency toward form construction [...] Newsreel shots are all the more true to type if they retain the character of straightforward snapshots, testifying to on-the-spot improvisation rather than a concern for rounded-out composition. This is naturally not meant to minimize the significance of discerning selectivity in the shooting and editing of newsreel material» – KRACAUER, 1997, *Theory of Film* [...], p. 194.

nomeadamente de carácter religioso e político; dinâmicas socioculturais várias, hábitos e costumes próprios das comunidades locais do arquipélago⁵⁰. Estas conclusões e outras que adiante apresentaremos decorrem de pesquisa por nós realizada em dois dos principais jornais diários publicados no Funchal nas décadas de 1910 e 1920, hoje disponíveis para consulta no Arquivo e Biblioteca da Madeira (ABM): o *Diário da Madeira (DM)* e o *Diário de Notícias (DN)*. Uma investigação encetada no âmbito do projeto *Encontros de Cinema Português Manuel Luiz Vieira* (DRABM/CEHA-AV e UMa-CIERL) e ainda não concluída, mas que, até à data, nos permitiu analisar de forma sistemática os números do *DM* publicados entre 1912-1914 (período em que o jornal teve como editor e principal redator, Francisco Bento de Gouveia, mais tarde fundador da MF) e entre 1919-1924. As informações obtidas a partir dessa pesquisa foram depois confrontadas com a consulta de alguns números do *DN* publicados entre 1922 e 1927⁵¹. Porém, os dados reunidos não nos permitem aferir com exatidão alguns aspetos desses filmes que seriam relevantes para a sua leitura e interpretação.

Desde logo, não nos foi possível classificar com precisão os géneros em que caberiam as fitas não-ficcionais produzidas pela MF e pela ECA. Daí optarmos, no presente trabalho, pela terminologia generalista proposta por Siegfried Kracauer – *filmes de factos (films of facts)* –, quando este teórico e crítico alemão, ao pensar o cinema (também no âmbito da sua reflexão sobre fotografia e sobre a filosofia da História⁵²), designa de forma não específica vários géneros cinematográficos que se intui terem sido experimentados por Vieira desde o início do seu percurso na Sétima Arte: as atualidades filmadas (*newsreel*); o documentário, nas suas várias modalizações (*travelogue*, filme científico, filme instrucional, etc.); e o filme acerca de arte. Segundo Kracauer, estes géneros cinematográficos tinham em comum a fidelidade à natureza

⁵⁰ Ver, uma vez mais, ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)». Destaque-se, nos *filmes de factos* de MLV, também o interesse pelos Açores, pelo Porto Santo e até por Canárias, acompanhando, assim, a intensificação das relações políticas e socioculturais que, nas décadas de 1910 e 1920, se efetivaram entre os três arquipélagos, no quadro das reivindicações autonomistas e da afirmação dos regionalismos insulares. A este respeito, ver PIMENTA, 2019, «A Questão Autonomista na Madeira [...]».

⁵¹ Por falta de tempo, não pudemos ainda consultar todas as edições do *DN* no período que acompanhou a atividade cinematográfica regular de MLV no Funchal (1922-1928). O critério seguido foi o de consultar os números do *DN* com datas aproximadas àquelas em que, no *DM* ou em alguma outra bibliografia consultada, encontramos referências a MLV, a Francisco Bento de Gouveia, à MF ou à ECA.

⁵² Sobre a articulação entre estas três reflexões teóricas (do filme, da fotografia e da História), ver HANSEN, 1997, «Introduction».

fotográfica do cinema, procurando antes de tudo *registar e revelar a realidade empírica*, aproximando o espectador do mundo e da vida representados⁵³:

«factual films concentrate on actual physical existence. Of course this does not exclude staging and re-enacting, should the need arise, or the occasional use of charts and diagrams. Although both documentary and the newsreel reflect the real world, they differ in their approach to it. The latter shows, in a brief and neutral manners, current events of allegedly general interest, whereas documentaries elaborate on natural material for a variety of purposes, with the result that they may range from detached pictorial reports to glowing social messages. These two genres date as far back as the childhood days of the medium; and they conform in varying degrees to what Mesguich once said about the cinema, meanings Lumière's: "Its lens opens on the world"»⁵⁴.

Algumas das ideias aqui enunciadas por Kracauer merecem, hoje, alguma revisão crítica, nomeadamente a afirmação do documentário e das atualidades filmadas como *reflexo* do mundo representado. Na verdade, após a teorização construtivista de autores como Nelson Goodman, sabemos que, enquanto representação visual/ audiovisual, o cinema, mesmo quando realista, é sempre, afinal, um caso de *ways of worldmaking*, uma *re-descrição* e nunca uma descrição pura, não havendo nele, por isso, a possibilidade de uma neutralidade ou transparência absolutas⁵⁵. Contudo,

⁵³ KRACAUER, 1997, *Theory of Film* [...], pp. 193-214. As informações recuperadas nas publicações periódicas da época acerca dos *filmes de factos* de MLV levam-nos a concluir da sua eventual hibridiz genológica. Hibridismo ou oscilação genológica que se compreenderá, se, com Maria do Carmo Piçarra, lembrarmos que: (1) só nas primeiras décadas do século XX, se assistia ao fim da «infância do cinema – do período em que os operadores correram mundo a fixar em película tudo o que viam», surgindo, então, as primeiras experiências em que as imagens em movimento já não são apenas *documentos do real*, passando a ser efetivos *documentários*, pela inscrição de «uma perspectiva sobre o filmado» (a marca do realizador); (2) as «atualidades cinematográficas nasceram com o cinematógrafo» e com esses primeiros «caçadores de imagens», ávidos por registar «o mundo que se revelava»; e (3) que a emergência do cinema de propaganda acompanha o propósito de documentar a realidade da Grande Guerra – PIÇARRA, 2006, *Salazar vai ao Cinema* [...], pp. 21-40.

⁵⁴ KRACAUER, 1997, *Theory of Film* [...], p. 194.

⁵⁵ Situando a sua reflexão teórico-conceitual na área da teoria da linguagem, Goodman demonstrou como percepção, realidade e linguagem (científica, simbólica, artística, religiosa, etc.) se implicam e como ficção e verdade nem sempre são efetivos antónimos, na medida em que discursos menos denotativos podem efetivamente construir versões de mundo cujos índices de verdade (sempre parcial e subjetiva) serão os mesmos que os de um discurso dito realista/denotativo: «The overwhelming case against perception without conception, the pure given, absolute immediacy, the innocent eye, substance as substratum, has been so fully and frequently set forth [...] as to need no restatement here. Talk of unstructured content or an unconceptualized given or a substratum without properties is self-defeating; for the talk imposes structure, conceptualizes, ascribes properties. Although conception without perception is merely *empty*, perception without conception is *blind* (totally inoperative) [...]. Worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand [mundos previamente ditos e representados através de distintas linguagens]; the making is a remaking. Anthropology and developmental psychology may study social and individual histories of such world-building, but the search for universal or necessary beginnings is best left to theology. My interest here is rather with the processes involved in building a world out of others»; processos que decorrem, segundo Goodman, de dinâmicas subjetivas e históricas de composição e decomposição, de peso avaliativo,

nas palavras daquele pensador germânico interessa-nos a ideia que ele retoma de Mesguich, quando se reporta ao cinema dos irmãos Lumière: *os filmes de factos*, independentemente do grau de manipulação a que estiverem sujeitos no processo de construção de imagens de mundo, dada a sua ontologia fotográfica, têm como motor o propósito de *dar a ver (registando em fita e revelando depois)* o mundo empiricamente existente. Ou seja, aquilo que, de outra forma, também André Bazin, afirmou:

«Photography and the cinema [...] are discoveries that satisfy, once and for all and in its very essence, our obsession with realism. [...] The objective nature of photography confers on it a quality of credibility absent from all other picture-making. In spite of any objections our critical spirit may offer, we are forced to accept as real the existence of the subject reproduced, actually *re-presented*, set before us, that is to say, in time and space. Photography enjoys a certain advantage in virtue of this transference of reality from the thing to its reproduction [...] the cinema is objectivity in time. The film is no longer content to preserve the object, enshrouded as it were in an instant [...]. The film delivers [...] art from its convulsive catalepsy. Now, for the first time, the image of things is likewise the image of their duration, change mummified as it were»⁵⁶.

Ainda a respeito das realidades factuais que o cinema dá a ver, interessa-nos notar, para já, que, do ponto de vista temático, os primeiros *filmes de factos* de Manuel Luiz Vieira se terão aproximado do tal cinema documental que Jorge Brum do Canto lamentava dominar a produção cinematográfica portuguesa, nas décadas iniciais da sua História⁵⁷. Porém, sem resposta, fica a dúvida quanto à dimensão estética do discurso cinematográfico dessas suas primeiras fitas e quanto à possibilidade de, nelas, Manuel Luiz Vieira manifestar já o eco de um eventual diálogo com a tal cultura cinéfila internacional a que se reportava H. da Costa, enquanto fator decisivo para a criação de filmes portugueses atualizados e de qualidade. Uma cultura internacional que, na Madeira, era de facto potenciada, desde o século XIX, pelo fascínio e pela adesão da população local relativamente às novas formas de representação

de ordenação, de apagamento e suplementação, ou de deformação de discursos prévios que construíram essas percepções humanas do mundo, o que determina a existência de diferentes versões de mundo, consoante esses fatores subjetivos e histórico-contextuais; «we might [...] take the real world to be that of some one of the the alternative right versions [...] and regard all others as versions of that same world differing from the standard version in accountable way» – GOODMAN, 1984 [1978], *Ways of Worldmaking*, pp. 6-17 e p. 20.

⁵⁶ BAZIN, 1967, *What is Cinema?*, p. 12, pp. 13-14.

⁵⁷ CANTO, 1933, «Um artigo sôbre os filmes de cem metros», p. 8, *apud* nota 150 em DUARTE, 2018, *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas [...]*, p. 58.

artística tecnológica (a fotografia e o cinema)⁵⁸, mas também pela intensificação da atividade turística⁵⁹ e pelo estatuto de ilha-escala que a Madeira assumia nas rotas transatlânticas. Estes dois últimos factos permitiam ou até exigiam, pelo menos junto de uma elite que confraternizava com a comunidade estrangeira (constituída não apenas por turistas, mas também por famílias de nacionalidade não portuguesa, residentes na ilha por motivos de negócio), quer a receção de livros e publicações periódicas estrangeiras, quer a dinamização de fenómenos culturais cosmopolitas (de que o cinema e a fotografia foram apenas dois exemplos – ver imagens n.ºs 3 e 4), quer ainda a disseminação e tradução/adaptação de textos, ideias e valores que garantissem a atratividade turística da ilha e padrões de vida social e cultural aproximados aos que existiam nas principais cidades da Europa⁶⁰.

⁵⁸ O entusiasmo madeirense pelas novas técnicas de representação visual confirma-se pelo elevado número de fotógrafos insulares (amadores e profissionais) conhecidos, alguns deles com trabalho valorizado a nível nacional e internacional, como veremos adiante. Eram também frequentes os espetáculos e eventos culturais envolvendo dispositivos visuais com grande adesão de público – p. ex., espetáculos de lanterna mágica ou quadros dissolventes; exposições e concursos de fotografia; etc. (ver imagens n.ºs 3 e 4). Sobre a entusiástica adesão madeirense ao Cinema ver: ALMEIDA, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira* [...].

⁵⁹ Ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a Madeira constitui um importante centro de turismo terapêutico para os europeus. Deste modo, os turistas que visitavam a ilha, geralmente, permaneciam nos hotéis ou em quintas adaptadas para os acolherem situadas na periferia da cidade do Funchal durante vários meses, procurando atividades culturais e de convívio social que ajudassem os convalescentes e seus acompanhantes a ocupar o tempo livre. Sobre o turismo terapêutico e seu impacto na vida urbana do Funchal, ver MATOS, 2016 *A Arquitetura do Turismo Terapêutico* [...].

⁶⁰ Como referimos anteriormente, a receção e a circulação de publicações estrangeiras na ilha era frequente, nomeadamente por intermédio da imprensa periódica local (alguma dela dotada de secções específicas para a comunidade estrangeira, p. ex., escritas em inglês – ver o caso do *DN*, com a sua *English Section*), onde ocorria a republicação (por vezes em tradução) de textos recentes saídos em revistas e jornais de referência, nacionais e estrangeiros. Na imprensa local é também frequente encontrarmos chamadas de atenção para nova bibliografia editada em vários pontos do mundo. Por outro lado, o debate sobre a criação, a manutenção e a dinamização de dispositivos culturais como o Teatro Municipal, um museu regional, galerias de arte, salas de cinema, recorria sempre ao argumento de que, para garantir a prosperidade da indústria turística, não bastava à Madeira ter belas “paisagens”; era fundamental a existência de programas culturais e de lazer que ocupassem os visitantes estrangeiros, habituados à vida cosmopolita dos grandes centros urbanos europeus e americanos. Refira-se ainda que, dada a sua localização geográfica, o porto do Funchal funcionou como escala dos navios transatlânticos, acolhendo muitas vezes artistas, companhias artísticas e fenómenos culturais que se encontravam em *tournee* e que, parando na Madeira, se apresentavam pontualmente ao público insular e aos turistas.

Imagens n.ºs 3 e 4 – Anúncios (em português e em inglês) de um espetáculo com quadros dissolventes a ter lugar no Teatro D. Maria Pia, no dia 03-12-1888, e proporcionado pelo Capitão H. de la Cour Travers do vapor *Tartar*, em escala no porto do Funchal

Serção d'espectaculos

ANNO  1888

THEATRO D. MARIA PIA

GRANDE DIVERTIMENTO DE QUADROS DISSOLVENTES

PELO

Capitão H. de la Cour Travers.

Do vapor «*Tartar*»

EM BENEFICIO DO

Asylo de Mendicidade e Orphãos do Funchal

NA

SEGUNDA FEIRA 3 DE DEZEMBRO

PROGRAMMA:

1.ª Parte

VIAGEM DE LONDRES A'S QUEDAS DO NIAGARA

Intervallo de 5 minutos

2.ª Parte

Estatuas de homens celebres—Gestos comicos—Quadros moventes, etc.

3.ª Parte

Um quadro burlesco intitulado

VINGANÇA DOS ELEPHANTES

Entrada ás 8 horas, começa ás 8 e meia impreterivelmente.

N. B.—Pede-se o favor de todos os espectadores serem punctuaes na hora da entrada, pois ás 8 e meia apaga-se a iluminação da sala a fim de poder serem apreciados os quadros.

PREÇOS:

Fauteuil 400 reis, Cadeira 300 reis. Camarotes de 1.ª ordem para 6 pessoas 25000 reis, ditos para 4 — 14500 reis; camarotes de 2.ª ordem para 6 pessoas 15000 reis, ditos para 4—12200, frizas para 6 pessoas 13000, ditos para 4—12200; geral 100 reis.

GRAND

DISSOLVING VIEW ENTERTAINMENT

To be Given

ON MONDAY EVENING, 3.ª DECEMBER

BY

CAPTAIN H. DE LA COUR TRAVERS,

(of the S. S. Tartar)

IN AID OF THE FUNCHAL POOR HOUSE

PROGRAMME.

Part 1.

A trip from London to the Falls of Niagara

Interval of 5 minutes

Part 2.

Celebrated statuary—Comic expressions—Mechanical slides, etc.

Part 3.

An original burlesque entitled

THE ELEPHANTS REVENGE

NOTE:—Doors open at 8 p. m.; commence at 8.30 PUNCTUALLY

Fonte: DN, 02-12-1888, p. 2.

Na verdade, as considerações estéticas sobre os *filmes de factos* produzidas pela MF e pela ECA, deixadas por jornalistas e críticos que assistiram às suas projeções no Funchal e depois os descreveram e comentaram na imprensa local, raramente ultrapassam a crítica impressionista e o enlevo perante a beleza e o pitoresco das paisagens insulares representadas (retomando a idealização da Madeira como *Pérola do Atlântico* ou *Ilha-jardim* identificável com a *Ilha dos Amores*, imaginário insular que a propaganda turística cristalizava desde o século XIX), assim como a surpresa relativamente à nitidez das imagens em movimento conseguidas pelo operador de câmara⁶¹. Para além disso, a referência ao alinhamento dessas fitas com outras cinematografias nacionais e estrangeiras, sendo rara nesses textos, reduz-se, quase sempre, à genérica e não fundamentada sinalização de que os filmes da MF e da ECA se encontrariam ao nível da qualidade cinematográfica produzida pelos melhores cineastas da época. Veja-se, entre muitos outros, um desses comentários críticos, neste caso assinado pelo jornalista madeirense E. V. (Elmano Vieira⁶²) e reportando-se às primeiras fitas da MF, exibidas no Funchal, a 11 de dezembro de 1922:

«Mas íamos falar das fitas. Vimos correr a que recolheu aspectos da «Visita do sr. Presidente da República á Madeira; «Trechos documentais dos panoramas da cidade», em que o Funchal é um lindo presépio aninhado na encosta; «Mergulhadores», esplendida de nitidez, que poderia ser prova de concurso de *lentes cinematográficas*; «Uma álea poética...» que lembra qualquer recanto idílico de palácio de princesas; «Uma marinha», com seu poente, azul e oiro, fazendo-nos crêr que, sob cada mancha ligeira de espuma, andavam retoijando magotes de elfos risonhos... [...] O ultimo film: «Passagem dos Aviadores na Madeira». É uma pagina cinematográfica deliciosamente documentada. A chegada á Pontinha, o delírio apoteótico da multidão, o percurso para a Camara Municipal, a saída do *Te Deum* na Sé, a partida para o Monte, o jantar no *Reid's*, o monumento do Jardim Municipal [...]

⁶¹ Bem distinta deste tipo de crítica é aquela que, a respeito de *O Fauno das Montanhas*, foi publicada no n.º 9 da *Cinéfilo*, onde há referência à qualidade representativa dos atores, mas também à adequação e expressividade dos planos, dos cortes e do ritmo fílmicos escolhidos pelo realizador – LOURENÇO, 22-09-1928, «Cinema Português. A propósito do “Fauno [...]».

⁶² Augusto Elmano Vieira (Funchal, 1892-1962) formou-se em Direito na Universidade de Lisboa, em 1920, mas, para além do exercício da advocacia, desde jovem se dedicou à escrita literária e ao jornalismo, tendo sido um ativo colaborador em várias publicações periódicas. Na Madeira, para além do *DN*, onde, depois de 1920, viria a ser redator, colaborou também no *Heraldo da Madeira* e no *DM*, quando ambos foram dirigidos por Reis Gomes e onde Francisco Bento de Gouveia também colaborava regularmente. Em Lisboa, colaborou em *O Século*, *Diário Nacional* e outros. Foi professor na Escola Industrial e Comercial, no Funchal. Ativo defensor dos interesses da Madeira, participou na vida política regional, chegando mesmo a exercer cargos autárquicos no Funchal. Regionalista convicto, integrou a «Comissão de Propaganda e Publicidade» nas *Comemorações do V Centenário* – MARINO, s.d., «Nota Biobibliográfica», pp. 264-274.

Mas que interesse, que onda de encantamento se apodera de nós perante este álbum movimentado, rico de detalhes, justo de tons! Ah, bem mereceram as palmas vibrantes da assistência o director da *Madeira Film* e seus operadores, entre os quais sobressai Manuel Luiz Vieira, da *Pathé*, figura modesta, despretensiosa, desfarçando um excepcional temperamento de artista!»⁶³

Ignorando ou esquecendo que o discurso fílmico, mesmo quando documental, nunca é transparente, sendo antes o resultado de investimento técnico, estético e retórico do realizador e suas equipas de apoio, textos como o acima transcrito quase sempre negligenciam a análise da tessitura das fitas de Manuel Luiz Vieira, i. e., o modo como as representações nelas legíveis foram construídas, em virtude das opções de fotografia, de composição e de laboratório seguidas. Esquecem ou ignoram aquilo que, entre outros, também Siegfried Kracauer sublinhou. Enquanto meio (e construção discursiva) que quer aproximar o ser humano do mundo e da vida, os *filmes de factos* são uma realidade cinematográfica dotada de propriedades específicas (propriedades básicas do meio, i.e., as da própria fotografia; e propriedades técnicas, como a edição e a montagem, a iluminação, os efeitos especiais, a escolha de certos enquadramentos e de certas tipologias de planos, etc.), sendo, enquanto tal, ontologicamente distinta da realidade empírica e humana que quer representar⁶⁴.

A chamada de atenção para esta ausência ou negligência detetável nos escritos sobre o cinema de Manuel Luiz Vieira (e não só) publicados nos jornais madeirenses da época parece-nos relevante por dois motivos. Em primeiro lugar, porque nesse facto lemos a prova de algo que era comum na altura (pelo menos junto de públicos criticamente menos informados) e a que voltaremos adiante, quando analisarmos o cinema da MF como dispositivo de cultura visual que contribuiu para *imaginar e projetar* a Madeira como comunidade dotada de identidade própria e como ilha turística. Referimo-nos à ilusória percepção de que a linguagem cinematográfica desses *filmes de factos* seria totalmente transparente e a ideia de que essas imagens em movimento projetadas na tela corresponderiam, sem manipulações mais ou menos intencionais, à própria realidade. Em segundo lugar, porque a não existência desse tipo de abordagem aos filmes de Manuel Luiz Vieira nas publicações periódicas consultadas determina que não possamos confirmar até que ponto esses seus *filmes de factos* se inscreveriam ou não no repertório de fitas documentais de insofrível

⁶³ E.V., 1922, «As Iniciativas que Triunfam. Uma Instalação de Filmagem na Madeira».

⁶⁴ KRACAUER, 1997, *Theory of Film* [...], pp. 27-40.

qualidade, repudiadas por Jorge Brum do Canto, quando desabafava em 1933: «Estamos fartos, fartinhos de ver o Portugal do Convento de Cristo [...] o largo da Câmara Municipal de Santarém e a procissão de uma senhora qualquer, em qualquer parte»⁶⁵.

Suspeitamos, contudo, que, apesar da opção temática identificada nesses *filmes de factos* e o manifesto propósito (como demonstraremos adiante) de, através deles, se *registar em fita, revelar e projetar* a Madeira, nomeadamente em alguns dos seus aspetos mais castiços e pitorescos, a cinematografia não-ficcional de Manuel Luiz Vieira apresentava, desde o início, algum rasgo inovador e criativo, certamente não alheio ao diálogo que, já no início dos anos 1920, ele mantinha (diretamente ou por mediação de outros madeirenses das suas relações mais próximas) com cineastas ou cinéfilos em Portugal continental e até no estrangeiro. A existência desse rasgo inovador e criativo no cinema de Vieira produzido pela MF e pela ECA explicará, por exemplo, que o mesmo Brum do Canto, logo em 1929, tenha escolhido o cineasta madeirense para dirigir o trabalho de fotografia na realização do seu primeiro filme, *Dança dos Paroxismos*; escolha retomada em 1931, segundo Félix Ribeiro, aquando da rodagem do seu segundo filme, *Paisagem*, que ficaria inacabado⁶⁶. O mesmo acontecerá se recordarmos vários textos de crítica jornalística ou de caráter memorialístico, onde diversos autores registaram testemunhos quer de convívio pessoal com Manuel Luiz Vieira, quer de experiências de realização e/ou de exibição de algumas das suas fitas. Uns e outros sublinham o empenho e o rigor do trabalho que o cineasta madeirense manifestou ao longo da vida (incluindo-se aqui os enigmáticos primeiros anos cinematográficos na Madeira), assim como a excelência dos resultados alcançados nos vários domínios em que atuou: realizador, operador de câmara, diretor de fotografia, produtor, técnico de laboratório e até argumentista.

⁶⁵ CANTO, 1933, «Um artigo sôbre os filmes de cem metros», p. 8, *apud* nota 150 em DUARTE, 2018, *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas [...]*, p. 58.

⁶⁶ FÉLIX RIBEIRO, 1979, «Manuel Luís Vieira [...]», p. 16. Excertos de *Paisagem* encontram-se disponíveis para visualização na Cinemateca Digital aqui: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1370&type=Video>. Importará notar que um dos aspetos recorrentemente elogiados nos filmes de MLV produzidos na Madeira era exatamente a qualidade e expressividade da representação cinematográfica da paisagem insular. Ver fotografias das rodagens dos dois filmes de Brum do Canto com MLV em ALMEIDA, 2021 «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)», pp. 528-529.

Maria do Carmo Piçarra, cruzando informação recolhida na Torre do Tombo e no semanário *Kino* (1930/1931), com uma entrevista a Abel Escoto (operador de câmara e diretor de fotografia na SPAC, onde trabalhou com Manuel Luiz Vieira), afirma que, por altura da realização dos primeiros fonofilmes portugueses, o cineasta madeirense pretendia «durante 10 anos, o exclusivo da produção fonográfica em Portugal», embora esta sua pretensão tenha saído gorada, pelo interesse que o cinema sonoro suscitara junto de outros realizadores e produtores⁶⁷. O envolvimento do cineasta madeirense na polémica dos direitos à produção de cinema sonoro não é de estranhar, se não descurarmos quatro factos que remontam ao período em que ainda vivia e trabalhava na Madeira. Pelo menos desde 1912 (segundo notícias e publicidade divulgadas no *DM*), a *Casa Pathé* («única casa representante no Funchal»), já então dirigida por Vieira, comercializava com especial dedicação os modernos *pathéphones* e *pathégraphes*, estes últimos apresentando uma tecnologia de gravação sonora ainda em experimentação, que servia de apoio à aprendizagem de línguas estrangeiras e de música; sendo que a *Casa Pathé* disponibilizava ainda, junto dos seus clientes no Funchal, um «repertório imenso em bellos discos portugueses e estrangeiros» para venda ou aluguer⁶⁸ (imagens n.ºs 6 e 7). Por outro lado, segundo vários autores⁶⁹, a estreia de Manuel Luiz Vieira na realização fílmica terá ocorrido em 1920, com aquele que é por alguns considerado o primeiro filme publicitário com momentos de animação, produzido por Luís Nunes e intitulado *His Master Voice*⁷⁰; título que evoca o logótipo utilizado por várias marcas internacionais de discos, desde o final do século XIX, reproduzindo a imagem de um quadro homónimo do artista inglês Francis Barraud, onde um cão se posicionava de forma atenta, junto a um fonógrafo de cilindro que reproduzia a voz do dono. Ainda por outro lado, a atenção dada à música na realização dos filmes mudos de Manuel Luiz Vieira fica atestada,

⁶⁷ PIÇARRA, 2006, *Salazar Vai ao Cinema* [...], p. 144. Acerca do interesse suscitado pelo cinema sonoro junto do setor do cinematográfico e também junto do Estado Novo, ver, para além do trabalho de Piçarra acima citado, RIBEIRO, 2011, «O 'heróico cinema português': 1930-1950», pp. 210-213. Esta autora, porém, exclui da sua análise as curtas-metragens, o documentário e a reportagem cinematográfica, géneros prolíficos nesse período e que foram amplamente trabalhados por MLV.

⁶⁸ Ver, p. ex., «Pathéphone», 01-01-1912, in *DM*, p. 4 e «Pathégrafo. Vimos ontem esta curiosa máquina», 17-06-1914, in *DM*, p. 1.

⁶⁹ Ver ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)», p. 533.

⁷⁰ Informação disponível na base de dados CINEPT-UBI aqui: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/3831/His+Master+Voice>.

pela existência da partitura da música de João Sabino que acompanhava o filme *A Calúnia* (1926), comprovando-se que, para o realizador madeirense (como, de resto, para outros realizadores de cinema mudo, como, p. ex., o alemão Walter Ruttmann, já acima referido), a criação cinematográfica contemplava também criação sonoro-musical, mesmo antes da generalização do cinema sonoro. E, por fim, Félix Ribeiro, num dos seus textos memorialísticos, lembra que, em 1930 (ano do início das rodagens de *A Severa*), Manuel Luiz Vieira veria legitimada a sua pretensão de acesso ao cinema sonoro, graças ao reconhecimento da qualidade do seu trabalho anterior quer pela casa André Debrie⁷¹, quer pela École Technique de Photographie et de Cinématographie⁷²:

«De facto, em Dezembro de 1930, [MLV] recebe da casa André Debrie um certificado em que **afirmando que é um seu cliente da sua firma desde 1924 refere também que se tornou num excelente técnico de filmes documentários que filmou no Funchal e que nos enviou, foram por nosso intermédio vendidos, tendo sido antes, reconhecidos de boa feitura e depois de lembrar que os dois aparelhos que Vieira possuía, o Parvook e o Interview, foram remetidos àquela conhecida e acreditada marca para lhes adaptar os últimos aperfeiçoamentos necessários à técnica de filme sonoro [...]** o próprio André de Debrie termina a sua carta: **Conclui-se de tudo o que dele sabemos e vimos que o Senhor Manuel Luís Vieira pode ser classificado entre os bons operadores de tomadas de vistas da hora actual.**

Por sua vez a tão acreditada e representativa **École Technique de Photographie et de Cinématographie**, da **Rue Vaugirard**, também pela mesma época ao técnico português e aos seus trabalhos se havia de referir, numa carta em que se destacam estas palavras:

O Chefe dos Trabalhos Técnicos da Secção Cinematográfica e eu próprio examinámos alguns filmes por si executados e podemos assim constatar que o Senhor Manuel Luís Vieira possui a competência requerida pela prática de cinematografia profissional»⁷³.

⁷¹ Fundada em 1898 por Joseph Debrie, esta empresa francesa, depois de 1919 gerida por André Debrie (filho do fundador e um precoce e hábil inventor de equipamentos cinematográficos), assumiria prestígio internacional em todas as áreas de equipamentos cinematográficos (câmaras, aparelhos de projeção, equipamentos de laboratório e de efeitos especiais, impressoras, máquinas de perfuração), encontrados em estúdios, laboratórios e arquivos cinematográficos em todo o mundo. Sobre esta empresa, ver nota informativa disponível no website da Cinémathèque de Bretagne aqui: http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.cinematheque-bretagne.fr%2FExposition-30-ans_-30-appareils-30-ANS_-30-APPAREILS.-Appareil-N_3--Cam%25C3%25A9ra-35-mm-type-Parvo-Interview-de-marque-Andr%25C3%25A9-Debrie-401-19-0-2.html.

⁷² A École Technique de Photographie et de Cinématographie, hoje École Nationale Supérieur Louis-Lumière, foi fundada em 1926, no n.º 85 da rua Vaugirard, em Paris, com o apoio de personalidades francesas ligadas ao cinema como Louis Lumière e Léon Gaumont. Terá sido a segunda escola profissional de cinema do mundo, depois da VGIK em Moscovo, na Rússia, e é a mais antiga escola de cinema, fotografia e som de França. A associação posterior do nome de um dos irmãos Lumière que foi também seu fundador revela o prestígio que a ETPC tinha na primeira metade do século XX e que hoje mantém.

⁷³ FÉLIX RIBEIRO, 1979, «Manuel Luís Vieira [...]», p. 15. Negritos do autor.

Imagem n.º 6 – Notícia publicada no *Diário da Madeira* sobre a chegada ao Funchal (com destino à Casa Pathé) de *pathéphones* e respetivos discos



Fonte: *DM*, 22-03-1914, p. 4.

Imagem n.º 7 – Anúncio da Casa Pathé do Funchal relativo ao *pathéphone*, publicado no *Diário da Madeira*



Fonte: *DM*, 18-03-1920, p. 4.

Manuel Félix Ribeiro será, por sinal, quem mais informações nos deixa sobre a biografia do cineasta madeirense e sobre o caráter exímio e inovador do seu trabalho. Enquanto «alto funcionário do departamento da Propaganda do Estado Novo (SPN/SNI/SEIT) desde 1935 e primeiro diretor da Cinemateca Portuguesa (1948-1983)»⁷⁴, Félix Ribeiro acompanhou de perto o percurso do cineasta madeirense, registando informações preciosas, embora com falhas de rigor científico (em particular a ausência de indicação das fontes) que, como bem notou Paulo Cunha a propósito dos seus contributos para a História do Cinema Português, decorrem de não estarmos perante investigação «feita por historiadores ou académicos das ciências sociais e humanas», mas antes na presença de registos opinativos ou de memória feitos por um dos «curiosos, entusiastas e autores que estavam comprometidos

⁷⁴ CUNHA, 2016, «Para uma história das histórias do cinema português», p. 36.

com o próprio objeto» e cuja «produção pseudo-históriográfica produzida até meados da década de 1990», por isso mesmo, se orientava principalmente para a promoção do cinema que mais lhes interessava (ou tinha interessado no passado) «junto do público e da crítica»⁷⁵.

Em 1979, na pequena brochura que anteriormente citámos e que foi editada pelo *IX Festival Internacional de Cinema de Santarém*, justamente em homenagem a Vieira e a Reinaldo Ferreira (o famoso Repórter X), Félix Ribeiro apresenta o cineasta madeirense como «Um Técnico ao Serviço do Cinema Português»⁷⁶, destacando, assim, a **qualidade técnica** do seu trabalho filmico **ao serviço de vários realizadores portugueses**, a que junta uma sua suposta **entrega à causa do Cinema Português** (retenham-se as ideias **a negrito**).

Inscrevendo-o na «tradição de grandes nomes da fotografia que a Madeira conheceu, de Vicente aos Perestrelos», Félix Ribeiro, desde o título e a abertura do seu texto⁷⁷, põe em relevo a figura de Manuel Luiz Vieira enquanto «excelente e incansável operador de imagem» e «diretor de fotografia», «uma figura capital no âmbito da produção» de vários filmes considerados canónicos⁷⁸ e em quem cada «realizador [se] terá [...] apoia[do] quase cegamente para que o filme de que é, consciente e maioritariamente o responsável», garantisse o «bom andamento e acerto da obra final»⁷⁹. Pese embora o louvor aqui dirigido ao *homem da câmara* madeirense, o destaque conferido a essa dupla função – operador e fotógrafo – merecerá alguma atenção crítica, se tivermos em linha de conta que as memórias de Félix Ribeiro, nesse texto (e como sempre acontece em relatos de memória), pecam por algumas imprecisões e lacunas, apontando-nos, por outro lado, para um muito mais vasto conjunto de dados bio-cinematográficos. Dados estes que parecem ser negligenciados no título, sendo também, de algum modo, subalternizados na linha argumentativa seguida ao longo do texto, que, assim, conduz o leitor (e o investigador) a considerá-los de menor relevância.

⁷⁵ CUNHA, 2016, «Para uma história das histórias do cinema português», p. 36.

⁷⁶ FÉLIX RIBEIRO, 1979, «Manuel Luís Vieira [...]», p. 13.

⁷⁷ Dando continuidade à lógica argumentativa que se insinuava no título e que, depois, será mantida ao longo do texto, Félix Ribeiro ocupa os primeiros seis parágrafos a enaltecer o papel dos «operadores de imagem» do cinema português que, em seu entender, teriam sido «aqueles que melhor conta deram de si pela sua competência, pela sua actuação, pela qualidade do trabalho» deixado – FÉLIX RIBEIRO, 1979, «Manuel Luís Vieira [...]», p. 13.

⁷⁸ Para além da referência à colaboração de MLV nos filmes de Brum do Canto já aqui citados, Félix Ribeiro lembra, entre outras, as participações de Vieira em filmes de: Leitão de Barros, em *Maria do Mar*, 1929-1930, e *Maria Papoila*, 1937; António Lopes Ribeiro, em *Revolução de Maio*, 1937, e *Feitiço do Império*, 1940.

⁷⁹ FÉLIX RIBEIRO, 1979, «Manuel Luís Vieira [...]», p. 13.

Leiamos, então, algumas passagens dessas memórias de Félix Ribeiro a respeito de Manuel Luiz Vieira:

«bem cedo começaria a dedicar-se como profissional à fotografia, tanto de exteriores como de **atelier**, o que o levaria a estabelecer-se com uma casa especializada em assuntos de fotografia, com venda de maquinaria fotográfica de toda a espécie, de aparelhos e material sensível, etc.. Situava-se na rua Camara Pestana, 39, e chamava-se precisamente a **Casa Pathé**, um nome predestinado quanto à sua actividade futura [...]. Mas, como seria normal, a fotografia e o cinema andam pode dizer-se sempre a par. Daí o técnico funchalense passar a interessar-se seriamente pela fotografia animada, e como foi sempre um homem que se dedicava às suas preferências, aprofundou quanto pode, ainda mesmo na Madeira, os seus conhecimentos nesse novo campo de acção o que o levou, desde logo, a fixar no celulóide imagens da sua terra [...].

Tão breve se reconheceu possuidor das técnicas da filmagem como dos seus segredos e possibilidades, Manuel Luís Vieira, tal como nos afirmou:

“Em 1919 começo os ensaios cinematográficos, filmagens e de laboratório, com o fim principal de fazer reportagens sobre acontecimentos [...]”

Até 1924 continua registando aspectos paisagísticos, ao mesmo tempo que filmes mormente de carácter etnográfico [...] por encomenda da Colónia Açoreana na América, realizou vários documentários sobre todas as ilhas do Arquipélago do[s] Açores [...]. As filmagens de actualidades, isto é a reportagem cinematográfica, teve por ela um pendor muito especial, desde início observado [...] [demonstrando-o ao] longo da sua carreira [...], nesse ingrato e difícil sector, onde um agudo sentido de oportunidade aliado a um real poder de sagacidade quanto à escolha precisa do momento mais significativo ou oportuno do acontecimento a registar, são qualidades de rigor [...] [Esta] actividade do operador madeirense alargar-se-ia, já no continente e no Arquipélago como no Ultramar, tendo neste último caso [...] feito parte, em 1938, da equipa que constituiu a **Missão Cinematográfica às Colónias**, durante os nove meses da sua duração, como único operador.

De regresso, Manuel Luís Vieira será o assíduo colaborador de **Jornal Português**, durante toda a sua existência de 1938 até cerca de 1950, continuando a trabalhar como operador na primeira série de **Imagens de Portugal**, sendo ainda o responsável de um sem número de curtas metragens que os ingleses genericamente apelidam de **factual films**, não só como operador que durante os longos anos de actividade mais volume de trabalho acumulou, representando realmente a sua filmografia em tal especial sector, uma das mais extensas e representativas, podendo francamente dizer que com a sua **Debrie**, esteve entre nós sempre activo e em toda a parte. [...] haverá que fazer ainda referência à série de filmes de Adolfo Coelho para a Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, integrada no Ministério da Agricultura [...] [pois] é dele a fotografia [...], alguns deles em colaboração com outros operadores como Aquilino Mendes, Salazar Diniz, Octávio Bobone e Mário Moreira. Haverá ainda que fazer referência [...] a trabalhos de animação integrados em muitos daqueles filmes por Manuel Luís Vieira efectuados»⁸⁰.

⁸⁰ FÉLIX RIBEIRO, 1979, «Manuel Luís Vieira [...]», pp. 13-16. Negritos do autor.

Nesta longa enumeração de dados bio-cinematográficos de Manuel Luiz Vieira, não deixam de ser também indicadas quer a fundação da «sua **Empresa Cinegráfica Atlântida**, vocacionada especialmente para a produção de filmes de entrecho, localizados na Ilha da Madeira», quer as três incontornáveis fitas de ficção por ela produzidas (*A Calúnia*, *O Fauno das Montanhas* e *Indigestão*), quer a criação de «um laboratório próprio» em Lisboa, «por volta de meados de 1941»⁸¹. Contudo, para além de várias imprecisões e de alguns dos dados expostos poderem ser questionáveis por ausência de indicação de fontes que permitam a sua confirmação⁸², há que apontar nesse testemunho de Félix Ribeiro a ausência de qualquer menção à MF e a Francisco Bento de Gouveia, cinéfilo com quem Vieira começou por trabalhar em cinema no Funchal. Isto, apesar de Félix Ribeiro manifestar ter conhecimento dos filmes que Vieira realizou sob aquela chancela, aos quais, de resto, faz sumárias referências, destacando: ora o objetivo principal que orientou a sua produção («fixar no celulóide imagens da sua terra»); ora os supostos temas abordados («aspectos

⁸¹ FÉLIX RIBEIRO, 1979, «Manuel Luís Vieira [...]», p. 14 e p. 16. Consultando a cinematografia da MF e da ECA elaborada por Ana Paula Almeida (2021, «Manuel Luiz Vieira: uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)»), verificamos que uma das diferenças assinaláveis entre as fitas de ambas as produtoras é o facto de a ECA ter investido na produção de filmes de ficção (ou de entrecho), ao passo que a MF não parece ter experimentado esses géneros. Contudo, a lista de fitas da ECA não se circunscreve a *A Calúnia*, *O Fauno das Montanhas* e *A Indigestão*, como por vezes se faz pensar; inclui também um significativo número de *filmes de factos*, onde destacamos inclusivamente vários jornais de atualidades madeirenses.

⁸² A pesquisa por nós realizada no *DM* e no *DN*, compreendendo um período que vai de 1912 a 1925, não nos permite confirmar que a *Casa Pathé* de Vieira, pelo menos antes da criação da ECA, se tivesse dedicado ao comércio de material fotográfico e cinematográfico. Apenas encontramos referência à venda de equipamento para audição de música e sons gravados: *pathéphones*, *pathégraphos* e discos. A localização deste estabelecimento também é instável, até porque a rua da Carreira (onde a *Casa Pathé* fora fundada) sofreu alterações, tendo o troço em que ele se situava passado a integrar a nova rua Câmara Pestana – ver imagens n.ºs 6 e 7. Porém, a 16-03-1927, o *DN* publica «A Cinematografia na Madeira. Uma visita ao 'studio' da Empresa Cinegráfica Atlântida», um artigo extenso que localiza a produtora na «Rua do Dr. Camara Pestana» (a mesma onde se situava a *Casa Pathé* desde meados da década de 1910), o que nos leva a concluir haver uma coincidência entre este estabelecimento comercial e a sede da produtora fílmica. Os «laboratórios» desta são descritos nesse texto: ocupavam «um espaço de 200 metros quadrados» e neles existiam «todos os aparelhos indispensáveis à manipulação de *films*, grandes tinas de revelação, tanques com capacidade de 250 litros para lavagem, máquinas de tirar positivos e fazer ampliações, secadores para 240 metros de *film*, projectores de mercúrio e outros instrumentos e utensílios indispensáveis àquela indústria». Acrescenta ainda: «tivemos o prazer de vêr no seu 'écran' de estudo a nova película o 'Fauno das Montanhas', cuja exibição pública se anunciará para o princípio do mês de Abril» – «A Cinematografia na Madeira [...], 16-03-1927, in *DN*, p. 1.

A MF, anterior à ECA e fundada por Francisco Bento de Gouveia, tinha as suas instalações na rua do Bom Jesus, na própria residência do seu proprietário, sendo que o *Correio da Madeira*, a 14-12-1922, faz a descrição do espaço e dos equipamentos que as constituíam, destacando os «aparelhos da acreditada casa Eiffel, desde a máquina de tomar vistas, á de imprimir positivos; como uma enorme escada de tripés panorâmicos, maquinismos, reveladores, projectores, etc.» – *Correio da Madeira*, 14-12-1922, *apud* SOARES, 2000, *Francisco Bento de Gouveia 1873-1956 – Vida e Obra*, p. 215.

paisagísticos» e etnográficos, a que devemos acrescentar factos e eventos históricos e sociais cuja reportagem também era então registada pelas câmaras da MF); ora os géneros preferidos («documentários» e «actualidades», esquecendo a propaganda turística ou incluindo-a nos primeiros); ora até alguns dos seus modos de produção (responder a encomendas filmicas, como as que deram lugar à realização das fitas sobre os Açores).

Tratando-se de um dos textos que, até 1979, mais informações divulgava sobre a atividade inicial de um operador de câmara e diretor de fotografia que, a partir de 1928/1929, já no continente, se viria a destacar junto das principais produtoras e dos mais conceituados realizadores do Cinema Português, a rasura dos nomes da MF e de Francisco Bento de Gouveia poderá parecer insignificante. No entanto, consideramos que talvez esse apagamento, associado quer ao descaminho dado à filmografia produzida por essa primeira empresa cinegráfica insular, quer ao facto de esta ter apostado em filmes de curta-metragem e não ter enveredado pelo cinema ficcional (contrariamente ao que viria a acontecer com a ECA)⁸³, tenha contribuído para a não atenção até agora dada ao projeto cinematográfico fundado por Francisco Bento de Gouveia em 1922 e, correlativamente, ao vasto reportório de *filmes de factos* realizados por Manuel Luiz Vieira na Madeira, no início da década de 1920. Um repertório que será continuado pelo realizador, com alguma variação, na ECA, embora a História do Cinema Português, nas exíguas referências que faz a esta última produtora (como acontece no texto de Félix Ribeiro), tenda a (des)considerá-la tão-somente como epifenómeno empresarial que produziu três surpreendentes filmes mudos de ficção, entre os quais se destaca *O Fauno das Montanhas*, imprecisamente apontado ora como caso singular na cinematografia portuguesa da época «em que o maravilhoso surgia em momentos no decorrer do filme», ora como primeira incursão de um cineasta português no cinema fantástico⁸⁴.

⁸³ Não há registo de a MF ter produzido qualquer filme de ficção. Contudo, em fevereiro de 1923, o *DM* transcrevia uma notícia recentemente publicada em *O Século*, onde se adiantava que a MF estaria a pensar «fazer passar pelo «écran» a peça histórica e regional 'Guiomar Teixeira' da autoria do Major Sr. Reis Gomes, Director do «Diário da Madeira» – «Madeira Film», 21-02-1923, in *DM*, p. 1.

⁸⁴ FÉLIX RIBEIRO, 1979, «Manuel Luís Vieira [...]», p. 15. José Matos-Cruz, no seu *Roteiro Fílmico* sobre a Madeira, transcreve um texto cuja fonte não é identificada, onde se lê: «o cinedrama rústico 'O Fauno das Montanhas' – onde se associa, duma forma harmoniosa, a ilustração de costumes e das magníficas paisagens madeirenses, ao enredo de aventuras com surpreendentes implicações fantásticas» – MATOS-CRUZ, 1981, *Arquipélago da Madeira – Roteiro Fílmico*, p. 3. Embora as palavras de Matos-Cruz, desde então, tenham sido parafraseadas com desvio, para inscrever *O Fauno das Montanhas* no género fantástico, na verdade e em rigor, essa classificação nunca foi feita (e bem, em nosso entender), por Matos-Cruz nesse seu texto.

Assim sendo, legítimo será perguntar se Manuel Luiz Vieira deverá constar na História do Cinema Português, antes de tudo, como «Um Técnico» e, em particular, como um técnico apenas ao «Serviço do Cinema Português», tese aparentemente defendida por autores como Félix Ribeiro, mas que talvez não se possa aplicar de forma simplista às fitas da MF e da ECA.

Vieira foi, sem dúvida, um dos mais importantes operadores e fotógrafos ao serviço do cinema nacional e até do cinema nacionalista apoiado pelo Estado Novo. Basta lembrarmos, para além da sua colaboração nos filmes dos realizadores canónicos anteriormente enunciados, a sua participação nos filmes produzidos pela SPAC ou até a «Realização da Película sobre a 'Obra da Administração Pública Portuguesa, de 28 de Maio de 1926, até ao presente'» (1933), outro filme que não conseguimos localizar, mas cujo «Programa-Argumento» ainda se conserva na Cinemateca Portuguesa, e cuja consulta nos informa ter sido este um projeto apresentado a título individual «por MANUEL LUIZ VIEIRA no concurso aberto no 'Diário do Governo' n.º 286-II série 7 de Dezembro de 1932 e adjudicad[o] por despacho de 12 de Abril [...] [de 1933]»⁸⁵.

Porém, importará interrogarmo-nos até que ponto a exaltação do (meritório) trabalho de Manuel Luiz Vieira como operador de câmara e fotógrafo ao serviço de outros realizadores portugueses tem condicionado a (não) investigação quer sobre a sua volumosa obra de curtas-metragens e de *filmes de factos* (géneros que, mesmo após a sua transferência para Lisboa, Vieira continuaria a realizar em colaboração com produtoras de destaque como, p. ex., a Mello, Castelo Branco e a Bloco H. da Costa); quer sobre o verdadeiro significado que as fitas produzidas no Funchal pela MF e pela ECA podem assumir na História do Cinema Português.

Esta interrogação será tão ou mais importante se, com Luís de Pina⁸⁶ e Tiago Baptista, tivermos em consideração que foi justamente na década de 1920 que, em Portugal, se assistiu à transformação do *filme-documento do real* (captado pelo engenho dos *caçadores de imagens*), em verdadeiro *documentário de autor*, já liberto da obediência «à estética da 'vista' (câmara montada sobre tripé, enquadramento fixo e plano único)»⁸⁷, abrindo-se à inovação estética e formal⁸⁸. Seguindo o testemunho do texto publicado no n.º 1 de *Cine* e o visionamento de algumas fitas sobreviventes,

⁸⁵ VIEIRA, 1933, *PROGRAMA-ARGUMENTO* [...].

⁸⁶ PINA, 1977, *Documentarismo Português*.

⁸⁷ BAPTISTA, 2012, «Das 'vistas' ao documentário [...]», p. 37.

⁸⁸ Sobre os *filmes de factos* portugueses da década de 1910 – anos de crise para o cinema de ficção em Portugal –, Maria do Carmo Piçarra nota que «algumas obras em registo de actualidades com grande interesse histórico» perduram «sem referência a realizador e produtor» PIÇARRA, 2013, «1910-1919. Uma Cinematografia "Sem Olhar" [...]», p. [41].

sabemos que essas inovações se verificavam quer nos *filmes de factos* realizados por Manuel Luiz Vieira no início dos anos 1930, quer nos anteriores filmes de ficção realizados pelo madeirense sob a chancela da ECA (*A Calúnia* e *O Fauno das Montanhas*).

Será que, por falta de investigação que possa corroborar ou questionar a leitura da obra do cineasta madeirense apresentada no texto de Félix Ribeiro (texto importantíssimo, sublinhe-se, numa bibliografia sobre a obra desse *homem da câmara* que é, até hoje, mínima⁸⁹), estaremos uma vez mais na presença de um texto de *pseudo-historiografia* que, como lembra Paulo Cunha a respeito de outros textos assinados pelo primeiro Diretor da Cinemateca Nacional (depois do 25 de Abril, Cinemateca Portuguesa), cria e/ou alimenta mitos infundados na História do Cinema Português⁹⁰?

Na sua reflexão crítica sobre a História das Histórias do Cinema Português, Paulo Cunha nota a importância de Félix Ribeiro (entre outros) na validação de uma perspetiva (hoje questionável) sobre os primeiros 50 anos do cinema nacional que assentou particularmente em duas premissas: na lógica dos «célebres primeiro e segundo ciclos do Porto e de Lisboa» e na hipervalorização conferida às longas-metragens de ficção⁹¹. Trata-se, segundo Paulo Cunha, de uma «visão pouco problematizadora do passado», excessivamente opinativa, criando vários mitos em torno do sistema cinematográfico português. Mitos, porém, facilmente desmontáveis com a prática de uma análise mais rigorosa do ponto de vista científico e ancorada em trabalho de arquivo, mas que, não tendo sido implementada durante largos anos, fez ignorar ou menosprezar factos, filmes e figuras que nos seus contextos de existência foram efetivamente relevantes⁹². Ainda segundo Paulo Cunha, essa perspetiva «pouco problematizadora» dos primeiros 50 anos do Cinema Português, p. ex., condenou à

⁸⁹ Em 1977, vem a lume, em separata, *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal*, conferência apresentada por Félix Ribeiro, em 1973, no ciclo *O Cinema ao Serviço da Educação Permanente e da Difusão Cultural*, onde o autor enumera figuras e projetos cinematográficos que, desde «As origens portuenses: Aurélio da Paz dos Reis», se teriam destacado no cinema documental em Portugal. Um brevíssimo capítulo dessa separata leva o título «A Acção de Manuel Luiz Vieira na Ilha da Madeira». Embora salientando a relevância dessa «iniciativa verificada fora do continente [...] num meio distante do habitual centro cinematográfico do País», Félix Ribeiro revela uma vez mais conhecer mal as dinâmicas cinematográficas madeirenses da década de 1920: afirma erradamente que estas foram «da exclusiva responsabilidade de Manuel Luís Vieira» e refere de forma muito lacunar a numerosa filmografia documental e de atualidades realizada pelo madeirense, sem fazer, uma vez mais, qualquer referência à MF e a Francisco Bento de Gouveia – FÉLIX RIBEIRO, 1977, *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal* [...], p. 15.

⁹⁰ CUNHA, 2016, «Para uma história das histórias do cinema português», p. 41.

⁹¹ CUNHA, 2016, «Para uma história das histórias do cinema português», pp. 38-42.

⁹² CUNHA, 2016, «Para uma história das histórias do cinema português», pp. 38-42.

quase invisibilidade a volumosa e riquíssima cinematografia documental e de curta-metragem realizada por esses anos em Portugal⁹³. Géneros em que, como temos vindo a demonstrar, Manuel Luiz Vieira foi um muito fértil criador⁹⁴.

Caso para nos perguntarmos, então, até que ponto esse enviesamento de perspectiva no estudo do Cinema Português, ainda hoje resistente⁹⁵, terá, em última análise, deixado passar em branco a existência, na década de 1920, de um outro significativo *ciclo* cinematográfico, desta vez, localizado na Madeira, orientado sobretudo para a produção de curtas metragens e *filmes de factos*, e onde se destacam a MF e a ECA, duas produtoras insulares. Referimo-nos ao que aqui propomos como *cinema regionalista madeirense* ou *fitas tipicamente madeirenses*, fazendo eco, com variação, da designação adotada por Tiago Baptista para se referir à tendência nacionalista do Cinema Português das primeiras décadas do século XX. Um ciclo em que Manuel Luiz Vieira assume protagonismo como operador de câmara e fotógrafo, mas antes de tudo como o seu principal realizador.

Na verdade, a orientação desses filmes (e em particular os da MF, como argumentaremos adiante) para um certo *verismo* e para temáticas localistas/regionalistas com enfoque paisagístico e *etnográfico*⁹⁶ reenvia-nos, desde logo,

⁹³ Ver o volumoso número e a relevância de curtas-metragens produzidas em Portugal, nas primeiras décadas do século XX, ainda disponíveis no ANIM, em BAPTISTA, 2017, «As Coleções de Não Ficção da Cinemateca num Relance: Preservação, Acesso e Investigação».

⁹⁴ Sobre o estatuto periférico atribuído ao cinema documental na História do Cinema Português ver também: BAPTISTA, 2012, «Das 'vistas' ao documentário [...]»; PENAFRIA, 2013, «Problemáticas do cinema português [...]»; ou SAMPAIO, 2015, «Outros filmes, outro cinema [...]».

⁹⁵ O projeto «Atrás da Câmara: Práticas de Visualidade e Mobilidade no Filme Turístico Português», promotor do ciclo de cinema *Viagens, Olhares e Imagens: Portugal 1910-1980* realizado na Cinemateca Portuguesa no primeiro semestre de 2016, de que resultaria livro homónimo, demonstra como esse enviesamento limitou o conhecimento do Cinema Português, cuja História se manteve, até há bem pouco tempo, demasiado afastada do trabalho em arquivo. Defende, por isso, ser «necessário conhecer e dar a conhecer o arquivo [...] ver as imagens que estão 'adormecidas' nos 'cofres' e pô-las de novo, ou pela primeira vez, a 'mexer' e a circular», na medida em que «estas imagens vêm 'desarrumar' algumas ideias cultivadas por uma academia que, em larga medida, cresceu longe dos arquivos»; estas imagens conservadas e esquecidas em arquivos «resistem a uma crítica acomodada, enfeudada em pré-conceitos (estéticos, científicos, sociais), exigindo abordagens inovadoras, diferentes das usadas com outras fontes, outros registos, outros documentos» – SAMPAIO, 2017, *Viagens, Olhares e Imagens* [...], p. 17.

⁹⁶ Reconhecendo na filmografia de MLV produzida na Madeira a importância de temáticas etnográficas, isto não significa que possamos considerar as suas fitas como filmes etnográficos. Desde logo, porque os filmes em causa se perderam e nem estão completamente identificados; depois, porque não há registo de que o cineasta tivesse conhecimento e aplicasse qualquer método etnográfico, válido à época, quando realizava filmes como *Arraial de Nossa Senhora do Monte* (1922), *Uma Tosquia de Ovelhas na Serra de S. Roque* (1923), *Festas do Espírito Santo na Ponta do Sol* (1923) ou *Ilha do Porto Santo – Paisagens e Costumes* (1924), cujos títulos apontam para temáticas etnográficas. De acordo com Karl Heider, um filme etnográfico «is more demanding than a mere mechanical joining of cinematography and ethnography. There must be interpenetration of disciplines: cinematographers must accept the scientific demands of ethnography; ethnographers must adapt their expressions to the expanded visual

para o tema do nosso artigo: a representação da Madeira, através da fotografia e do cinema, nas primeiras décadas do século XX. Um período em que se assiste ao desenvolvimento acelerado de uma cultura visual *sobre a ilha e na ilha* (sendo que a visualidade de uma acabará por estar implicada na visualidade da outra), alimentada pelas novas formas de representação visual tecnológica, nomeadamente, a fotografia e o cinema, a que deveremos juntar o bilhete-postal ilustrado, este último muitas vezes resultante da *re-apresentação* de fotografias, em novo contexto de circulação nacional e internacional através do correio.

Estes dispositivos de cultura visual (supostamente transparentes, pelo *verismo* com que se apresentavam e eram lidos, mas, na verdade, altamente carregados pelos valores dominantes nos seus contextos de criação) foram fundamentais na disseminação regional, nacional e internacional de imagens do arquipélago, com um notável impacto na construção quer do retrato identitário madeirense, quer da narrativa turística da ilha. Imagens e narrativas identitárias e turísticas que, então, eram imaginadas e tecidas em simultâneo, não surpreendendo, talvez por isso, que se tenham vindo a (con)fundir, embora, na verdade, elas não tenham de resultar sempre e obrigatoriamente dos mesmos processos. Se o retrato e a narrativa identitários são construções sobretudo elaboradas por dinâmicas políticas, sociais, antropológicas e de identificação subjetiva⁹⁷, pelo contrário, na transição do século XIX para o século XX, as narrativas e as imagens turísticas de um lugar teciam-se, cada vez mais, por dinâmicas económico-mercantis, por ser esse o tempo em que, como lembram Carlos Fortuna e Claudino Ferreira, o modelo do *Grand Tour* aristocrático do século XVIII

potential of film and video. Filmmakers must think ethnographically, or scientifically; ethnographers must think cinematographically, or visually. [...], there are many valid ways to look at human behavior [...]; but [...] I resist the careless expropriation of the term ethnographic to cover any film about people»; a *etnograficidade* («the ethnographicness») de um filme não reside apenas no tema abordado – HEIDER, 2006, *Ethnographic Film*, pp. ix-x.

Por outro lado, como afirma Malte Hagener, o filme turístico (de produção institucional/empresarial ou mais doméstica), à semelhança do seu antepassado literário (*travelogue* ou narrativa de viagens) privilegiava, então, «exotic places and spectacular sites such as waterfalls, landmarks, and events», alguns dos quais de carácter etnográfico. Buscando o castiço e o pitoresco etnográfico, os filmes turísticos construam a imagem dos locais e da nação turísticos, projetando também o exótico regional existente no interior das fronteiras de um país – HGENER, 2017, «Taking a trip: Tourism and Film as Interrelated Fields», p. 164. Note-se, porém, que a década de 1920 assistirá a um crescente interesse mundial por filmes de temática etnográfica e/ou exótica de que *Nanook of the North* (1922) e a etnoficção *Moana* (1926), ambos de Robert Flaherty (a que poderemos juntar a também documental de temática etnográfica *Maria do Mar* de Leitão de Barros, 1928/1930, que contou com direção de fotografia de MLV) terão sido exemplos mais conhecidos – HEIDER, 2006, *Ethnographic Film*, pp. 18-28.

⁹⁷ Cf. ANDERSON, 2012, *Comunidades Imaginadas* [...].

era substituído pelo modelo de turismo de massas organizado, que viria a vingar hegemonicamente na Madeira até há bem pouco tempo⁹⁸.

Assim, o que de seguida procuraremos demonstrar, em alinhamento com a proposta de Jean-Michel Frodon⁹⁹, é em que medida a produção de um cinema insular (e *regionalista*) pela MF, dando continuidade ao que desde o século XIX acontecia com a fotografia e o bilhete-postal ilustrado (tradição visual insular que, de resto, Félix Ribeiro evoca *en passant* nas suas notas bio-cinematográficas sobre Vieira), contribuiu para a *projeção* da Madeira como comunidade regional autónoma e como *ilha turística*, entendendo-se, aqui, *projeção* num duplo sentido: (1) enquanto arquitetura de um projeto identitário e turístico; e (2) enquanto exibição/disseminação desse retrato-narrativa.

A incidência da produção cinematográfica da MF quer em temáticas locais e regionais, quer em géneros enquadráveis na categoria genérica *filmes de factos*, exigirá, portanto, uma análise que a situe no âmbito do complexo sistema ecossociocultural madeirense do início do século XX e a equação de, eventualmente, podermos estar perante um caso cinematográfico com especificidades próprias e dotado de certa autonomia, relativamente ao embrionário sistema cinematográfico português que então procurava robustecer-se. Isto, sem que esse enquadramento regional e regionalista afaste radicalmente a nossa análise de um âmbito mais alargado, nacional e internacional, uma vez que, como temos vindo a demonstrar, nem as fitas da MF e da ECA (ou o seu realizador, nesses primeiros anos) tiveram uma existência insulada dos sistemas cinematográficos nacional e internacional, nem as tendências e as problemáticas (cinematográficas e não só) evidenciadas nas fitas madeirenses realizadas por Manuel Luiz Vieira nesses anos deixaram de acompanhar, em certa

⁹⁸ Acerca desta mudança de paradigma, ver LASH e URRY, 1994, *Economies of Signs and Space*. Nesta mesma linha de argumentação, Carlos Fortuna sublinha que, no modelo de turismo de massas organizado, dominante nas sociedades ocidentais entre meados do século XIX e meados do século XX, «a concepção de cidadania por que o turismo é responsável é uma concepção eminentemente mercantil e consumista [...] [sujeita a uma] lógica de satisfação d[e um] impulso consumista [...] [que] tem efeitos não desprezíveis sobre os locais de destino turístico, desde a submissão à lógica mercantil de numerosos aspectos materiais e não-materiais da sociedade, da economia e da cultura locais, até à alteração da fisionomia ambiental e morfológica dos lugares» – FORTUNA, 1995, «Turismo, Autenticidade e Cultura Urbana [...]», p. 15. A este modelo de turismo organizado de massas, ter-se-á seguido, segundo Fortuna e Ferreira, a emergência de um modelo pós-fordista de turismo, desorganizado e *pós-turístico*, sobretudo a partir de meados do século XX, com a intensificação de tecnologias que permitiam a visualização/visita de locais recônditos à distância (e sublinhe-se aqui, uma vez mais, a importância e o poder da visualidade, que, nas sociedades ocidentais, ganhariam especial fulgor com o aparecimento da fotografia e do cinema), não dependentes nem da mobilidade física dos viajantes, nem de todo o aparato comercial e institucional que a economia da viagem física implicava – FORTUNA e FERREIRA, 1996, *O Turismo, o Turista e a (Pós)Modernidade*, pp. 4-5.

⁹⁹ FRODON, Jean-Michel, 1998, *La Projection Nationale* [...].

medida, aquelas que marcaram o sistema ecossociocultural português nas décadas de 1920 e 1930.

A respeito deste período, Tiago Baptista tem sublinhado como, apesar das enormes fragilidades então sentidas em Portugal no que ao cinema dizia respeito, se assistiu à adoção de uma norma nacionalista e nacionalizante que determinaria aquilo que ele designou como a *invenção do cinema tipicamente português e nacionalmente correto*¹⁰⁰. À semelhança do que levou, em 1934, os fundadores da *Editora Cinematográfica* a criar essa produtora e a revista *Cine*, vários projetos e iniciativas anteriores – estatais, individuais e empresariais, entre os quais deveremos incluir a MF e a ECA¹⁰¹ – haviam intentado fazer com que, em Portugal, se realizasse «a obra que é mistér para que a produção nacional de filmes pass[asse] de episódica a contínua e que cada filme deix[asse] de ser uma aventura inspiradora de descrédito, para se tornar negócio tanto ou mais sério que qualquer outro»¹⁰². Apesar de ser ainda excessivamente doméstico, amador e aventureiro¹⁰³, o Cinema Português crescia orientado por essa norma de produção e de crítica que, exposta de forma programática (como acontecia com a *Editora Cinematográfica*) ou assumida tacitamente na prática dos que, em Portugal, faziam filmes e no discurso dos que os comentavam, era disseminada não só pelo repertório disponibilizado nas salas de espetáculos do país e por vezes em circulação internacional, mas também através do discurso jornalístico das revistas e suplementos cinéfilos,

¹⁰⁰ BAPTISTA, 2009, «Nacionalmente correcto [...]»; BAPTISTA, 2010, «Cinema e Política na Primeira República»; e BAPTISTA, 2013, «1920-1929. O Cinema “Tipicamente Português”».

¹⁰¹ Ver, entre outras iniciativas: a criação dos Serviços Cinematográficos do Exército, em 1917, que, segundo Félix Ribeiro, a partir de 1920, passariam a produzir mensalmente um jornal de atualidades – *Actualidades Portuguesas* –, registando os acontecimentos mais relevantes no país e não exclusivamente militares; o aumento significativo de revistas e/ou suplementos jornalísticos dedicados ao cinema, com especial atenção concedida ao cinema português; a já referida «Lei dos Cem Metros», decretada em maio de 1927; a criação da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, em 1932; a partir de 1933, a política de cinema seguida pelo SPN/SNI; etc. A respeito destas e de outras iniciativas, ver, p. ex.: RIBEIRO, 1977, *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal* [...]; RIBEIRO, 2011, «O heróico cinema português [...]»; BAPTISTA, 2013, «1920-1929. O Cinema “Tipicamente Português”»; PINHEIRO, 2013, «O Cinema Português de Salazar»; DUARTE, 2018, *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas* [...]; PIÇARRA, 2020, «Meter o cinema na ordem [...]».

¹⁰² «Institui-se a Editora Cinematográfica [...]», 17-05-1934, in *Cine*, p. 5.

¹⁰³ A título exemplificativo, veja-se o retrato do Cinema Português traçado no editorial do n.º 1 de *Cine*: «Há mais de um quarto de século que se faz cinema em Portugal e ainda hoje a cinematografia nacional vive uma hora perturbada e incerta [...]. Até hoje, a nossa indústria de filmes conserva ainda o aspecto das indústrias domésticas, simples curiosidades, sem estrutura económica nem objectivos nacionais a prosseguir [...]. Ao cabo de vinte e cinco anos de actividade estamos ainda no amadorismo. Não há uma única equipe técnica ou artística completa, com gente adestrada a trabalhar sem deficiências [...]. Ora a época que atravessamos, exige a adopção dum meio rápido de cultura, dum sistema educativo acessível ao público e pelo público prontamente assimilável [...]. Queremos cinema nacional, mas não como até aqui» – «Razão de Ser», 17-05-1934, in *Cine*, p. 3.

então em expansão. Segundo Tiago Baptista, estas publicações haveriam de ter uma importância vital na legitimação e disseminação dessa norma nacionalista, pois foram elas as «vulgarizador[a]s do discurso político e cultural que, desde meados do século XIX, vinha fazendo da nacionalização da cultura, a principal actividade de um homem de letras»¹⁰⁴. Descobria-se, assim, como em 1934 defendia o redator de *Cine*, que «a cinematografia [...] [não era] apenas pretexto para recrear o espírito. A sua função [era] muito mais vasta e poderosa»¹⁰⁵.

Assim, acompanhando outros fenómenos culturais como o Teatro, a Literatura, as Artes Plásticas ou até a Música, e num tempo em que a nação se via fortemente abalada pelas sucessivas crises políticas vividas na I República, pelo colapso económico-financeiro, pelo agudizar da miséria social e pelas inúmeras feridas decorrentes da participação portuguesa na Grande Guerra, o Cinema procurava contribuir para a recuperação da coesão nacional, *re-imaginando* a nação a partir de uma perspectiva essencialista, tradicionalista e nacionalista, que o novo sistema republicano mantivera incólume (e que o Estado Novo adaptaria aos seus ideais), ao criar e disseminar essas imagens em movimento junto de um público cinéfilo cada vez mais alargado e fiel.

Essa norma nacionalista de produção e crítica determinava a existência de «um conjunto de motivos cinematográficos, depurados a partir de uma visão essencialista da identidade nacional, que deviam, por isso, integrar obrigatoriamente todos os filmes portugueses», nomeadamente: «as paisagens, os monumentos e os costumes e tradições portuguesas»¹⁰⁶. Estabelecia ainda que as fitas lusas recorressem ao desempenho dramático de «actores portugueses (de preferência dos teatros de declamação) e a argumentos que adaptavam os canónicos romances [...] do século XIX»¹⁰⁷. Com o avançar da década de 1920, pretendia ainda que as fitas fossem criadas, nas suas várias dimensões e sempre que possível, por realizadores e técnicos portugueses que urgia formar devidamente para que estivessem ao nível dos seus congéneres estrangeiros, com quem concorriam tanto no sistema cinematográfico internacional, quanto no mercado interno português. Paradoxalmente, na transição da década de 1910 para a de 1920, as produtoras nacionais, apesar dessa orientação nacionalista, tendiam a contratar realizadores e técnicos estrangeiros com mais ou menos experiência e valor para a produção das suas *fitas tipicamente portuguesas*.

¹⁰⁴ BAPTISTA e SENA, 2003, *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portuguesas*, p. 46, *apud* PIÇARRA, 2013, «1910-1919. Uma Cinematografia “Sem Olhar” [...]», p. [51].

¹⁰⁵ «Razão de Ser», 17-05-1934, in *Cine*, p. 3.

¹⁰⁶ BAPTISTA, 2013, «1920-1929. O Cinema “Tipicamente Português”», p. [55].

¹⁰⁷ BAPTISTA, 2013, «1920-1929. O Cinema “Tipicamente Português”», p. [55].

Deste modo, supunha-se que a produção fílmica nacional ia «ao encontro do gosto específico do público português, apresentando-lhe histórias, personagens e cenários que lhe eram familiares e que seriam seguramente bem aceites porque respeitariam [...] a suposta ‘psicologia da alma portuguesa’»¹⁰⁸. Por outro lado, acreditava-se que o investimento nesse *portuguesismo*, constituído por aquelas que se consideravam ser «marcas distintivas» da cultura e da realidade do país, tornando «a cinematografia portuguesa única, inconfundível e reconhecida como ‘portuguesa’ entre outras cinematografias», cumpria dois desideratos patrióticos: (1) garantia «a ‘propaganda’ de Portugal no estrangeiro» e a legitimação interna e externa de valores que, por serem dominantes no sistema cultural português (lembramos a definição de Cinema Português apresentada por H. da Costa), se afirmavam então como genuína e especificamente nacionais, «tarefa vista [...] como uma questão de prestígio e de orgulho nacional», num tempo em que o cinema se afirmava como «uma poderosa ferramenta de construção identitária» e de manipulação política¹⁰⁹; e (2) salvaguardava os interesses económicos portugueses, não apenas porque, como refere Tiago Baptista, com essa «acentuada especificidade nacional», as fitas portuguesas, pela diferença ostentada, estariam «em melhor posição para competir com os filmes estrangeiros, tanto no mercado português como nos mercados estrangeiros», mas também (acrescentamos nós) porque, ao garantirem essa «‘Propaganda’ de Portugal no estrangeiro», exibindo toda a sorte de património natural, histórico, étnico e cultural, contribuíam para o fomento de um setor industrial em que o regime republicano e depois o Estado Novo apostavam como motor fundamental quer na alavancagem da economia do país (sempre em crise), quer numa certa (e questionável) modernização: a Indústria do Turismo¹¹⁰.

¹⁰⁸ BAPTISTA, 2013, «1920-1929. O Cinema “Tipicamente Português”», p. [55].

¹⁰⁹ BAPTISTA, 2013, «1920-1929. O Cinema “Tipicamente Português”», pp. [55-57]. Não esquecer que o cinema de propaganda ganha projeção com as campanhas cinematográficas de cobertura da Grande Guerra, tendo os países beligerantes, para esse fim, criado serviços cinematográficos especializados, como, no caso português, os Serviços Cinematográficos do Exército, instituídos, segundo Félix Ribeiro, em março de 1917 – FÉLIX RIBEIRO, 1977, *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal* [...], pp. 13-15. Tiago Baptista lembra que a primeira lei de Censura ao Cinema é de 1917, encontrando «o seu contexto imediato na Primeira Guerra Mundial» e sendo «promulgada com a justificação de proteger a integridade física das tropas empenhadas em combate e o moral das populações na frente interna», o que revela «uma atenção crescente do Estado pelo cinema, reconhecendo o potencial dos seus efeitos como meio de comunicação de massa ao mesmo tempo que tentava, precisamente, limitar ou controlar esses efeitos» – BAPTISTA, 2010, «Cinema e Política na Primeira República», p. 4.

¹¹⁰ A respeito da aposta portuguesa no Turismo, nas primeiras décadas do século XX, ter em atenção os seguintes factos: 1906 – Leonildo de Mendonça e Costa funda a dinâmica *Sociedade Propaganda Portuguesa* (SPP), sob inspiração de outras sociedades congéneres entretanto criadas na Europa; 1909 – a SPP participa pela primeira vez no congresso da federação franco-espanhola de associações

A este respeito, verificamos que a 05-09-1917, o n.º 29 da conceituada *Revista de Turismo: Publicação Quinzenal de Turismo, Propaganda, Viagens, Navegação, Arte e Literatura* (RT) apresentava, na sua primeira página, o artigo «Portugal Cinematographado», dando conta do regresso a Paris da equipa de «operadores da casa Gaumont», liderada por Anatole Tiberville, que estivera em Portugal «durante três meses cinematografando as nossas paisagens e monumentos»¹¹¹. Tratava-se de um trabalho «conscientemente traçado pela Repartição de Turismo» e do qual, apesar de vários percalços, haviam resultado «trinta películas», com as quais, segundo o autor, ia «ter o nosso Paiz uma repercursão lá fora como nunca teve»¹¹². Concretizava-se, assim, um projeto de propaganda através do cinema que seria retomado com a *Casa Pathé* em 1918 e em 1923 – desta vez também com uma incursão para captação de imagens na Madeira¹¹³ – e que vinha sendo acalentado pela Repartição de Turismo há já algum tempo, embora tivesse sido constantemente adiado porque, até então, «as casas francesas e italianas, faziam taes exigências pecuniárias que teve sempre

de turismo, passando essa federação, a partir de então, a ser franco-hispano-portuguesa; 1911 – Portugal acolhe a edição anual desse congresso internacional, sob organização da SPP, evento de que resultaria, em maio desse mesmo ano, a criação da primeira Repartição de Turismo oficial e a fundação do Conselho de Turismo, ambos sob tutela do Estado; 1916 (julho) – lançamento da *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura* (RT), que, até à sua extinção em março de 1924, constituiu um espaço fundamental para a propaganda turística, mas também para a reflexão acerca do projeto turístico para o país, seus desafios e problemas.

Sobre a importância e a instrumentalização do Turismo no Estado Novo, não esquecer que políticas de turismo e políticas de cinema estiveram quase sempre associadas entre si e também com a política de propaganda do regime. Não por acaso, Turismo, Cinema e Propaganda estiveram sob tutela do mesmo secretariado: SPN/SNI/SEIT. Ver, a este respeito: CADAVEZ, 2017, *A bem da Nação* [...]; PIÇARRA, 2020, *Projectar a Ordem* [...]; e PIÇARRA, 2006, *Salazar Vai ao Cinema* [...].

¹¹¹ «Portugal cinematographado», 05-09-1917, in *RT*, pp. 33-34.

¹¹² «Portugal cinematographado», 05-09-1917, in *Revista de Turismo*, pp. 33-34.

¹¹³ «Propaganda de Portugal pela cinematographia», março de 1923, in *Revista de Turismo*, p. 331. Neste artigo anuncia-se uma nova missão da *Casa Pathé* em Portugal, para realização de filmes de complemento sobretudo destinados aos mercados da América do Norte. A 08-03-1923, o *DM* publicava a notícia «'Portugal Pitoresco'. A Madeira e o Cinematografo», dando conta da chegada de «um operador cinematográfico, a expensas da Sociedade Propaganda de Portugal, com o fim de filmar o que de mais interesse achar na Madeira. / A mesma Sociedade está organizando uma série de *films*, destinados a fazerem parte de um álbum denominado «Portugal Pitoresco»./ É êste, sem dúvida, um relevantíssimo serviço de propaganda prestado ao nosso país, cujos encantos naturais são dignos de figurar no estrangeiro» – «'Portugal Pitoresco'. A Madeira e o Cinematografo», 08-03-1923, in *DM*, p. 1. No dia 23-03-1923, o mesmo jornal publicava «A 'Casa Pathé' na Madeira. Operador de Cinema», esclarecendo que a produtora encarregue dessas filmagens era a Casa Pathé, cujo técnico regressara já a Lisboa, tendo «filmado vários aspectos desta ilha» e que «pondo de parte as grandes vistas paronâmicas, por vezes desinteressantes e monótonas, o artista preferiu fixar diferentes detalhes dos mais pitorescos da nossa região, filmagem que muito deverá contribuir para a propaganda lá fora, das belezas naturais da nossa formosa terra» – «A 'Casa Pathé' na Madeira. Operador de Cinema», 23-03-1923, in *DM*, p. 1.

de se desistir»¹¹⁴. Portanto, a partir de maio de 1917, em Portugal, o cinema (ainda estrangeiro) passava a ser integrado oficialmente na propaganda turística do país.

Desde então, a referência ao Cinema como instrumento válido e muito desejado para a urgente propaganda das belezas pátrias no estrangeiro e dentro das próprias fronteiras torna-se frequente na *RT*. No entanto, só a 05-09-1921, poucos meses antes de a MF ter iniciado a sua atividade no Funchal e quando se assiste a uma viragem regionalista na linha editorial desse órgão oficioso do setor do Turismo (viragem que será acompanhada pelo significativo aparecimento de referências à Madeira nas suas páginas, algo que até então não acontecera, pese embora a importância que o Turismo assumia na ilha desde o século XIX¹¹⁵), a revista noticiava a entrada de uma produtora nacional nesse tipo de cinematografia: a *Empreza Técnica Publicitária Film Gráfica Caldevilla*, fundada no Porto, em 1916, para produzir filmes publicitários, mas que a partir de 1921 passaria a investir na produção de fitas de propaganda e depois de ficção¹¹⁶. A *RT* informava, então, que Raul Caldevilla, Diretor Técnico da *Caldevilla Film* (nome por que também era conhecida a produtora) remetera ao «Presidente da Câmara dos Deputados» o requerimento de apoios estatais para a produção de «*films* cinematográficos genuinamente portugueses em que serão tratados com singular cuidado assuntos nacionais, documentários e panorâmicos, capazes de realizarem pela sua cuidada escolha, irrepreensível

¹¹⁴ «Portugal em cinematographia», 05-05-1917, in *RT*, p. 166.

¹¹⁵ A primeira notícia – «Melhoramentos no Funchal» – referente à Madeira na *RT* data de abril de 1920, na edição dupla n.º 91 e n.º 92, onde também surgia o artigo «Os Congressos Regionaes e o Turismo em Portugal». A partir de então a revista passa a publicar transcrições de textos publicados no *Comércio da Madeira* – p. ex. o artigo «Na Madeira. Turismo ‘Ou Reagimos ou Morremos – como Devemos Reagir’», nov. de 1920 – e referências a vários jornais locais como o *DM* ou *O Jornal*. Em janeiro de 1921, a *RT* inaugura uma nova coluna, assinada pelo madeirense C.N., intitulada «Turismo Insular. Carta da Madeira» que, embora não tivesse uma edição regular, foi continuada até janeiro de 1924, poucos meses antes de a revista encerrar. Nessa última «Carta da Madeira», C.N. reporta-se à «inauguração da Associação de Turismo» no Funchal, enunciando algumas iniciativas já tomadas e exigindo desta associação a devida intervenção no sentido de impedir a «devastação das matas e arvoredos» então em curso na ilha, por considerar ser esse «um crime de lesa-pátria» que destruíra as «mais formosas das suas preciosas joias» – C.N., jan. de 1924, «Carta da Madeira», in *RT*, pp. 502-503.

¹¹⁶ Sobre o repertório da Caldevilla Film ver lista e informação complementar disponível no portal CINEPT da UBI: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143694531/Caldevilla+Film>. A *Caldevilla Film* tinha sido fundada em 1916 por Raul Caldevilla (1877-1951), «uma das figuras mais importantes e originais dos primórdios do cinema português» e, antes disso, «o pioneiro absoluto da publicidade em Portugal», atividade que o conduz ao primeiro envolvimento com a indústria cinematográfica, tendo ficado responsável pela publicidade da *Invicta Filmes*. Em 1922, inicia-se no cinema de ficção como *Os Faroleiros* (1922) e logo depois com *As Pupilas do Senhor Reitor* (1923), ambos dirigidos pelo realizador francês Maurice Mariaud – CINEMATECA, 2018, «Ciclo Raul de Caldevilla».

manufatura e primorosa *mise-en-scène*, a verdadeira propaganda de Portugal em todos os países do mundo»¹¹⁷.

Na verdade, perante aquilo que se criticava como inação da Repartição e do Conselho de Turismo nacionais (ou seja, do Estado), relativamente aos muitos desafios e às enormes dificuldades diagnosticados na economia do país em geral e no setor do Turismo em particular, a RT, a partir do final de 1919, assume um posicionamento ostensivamente defensor do regionalismo, apostando na autonomia do poder autárquico e da iniciativa local (privada ou associativa) na gestão de políticas de Turismo com implementação regional, de modo que se salvaguardasse e fomentasse a exploração do seu património natural e etnocultural¹¹⁸. Nessa linha de pensamento, a salvação do setor e, com ele, a salvação da própria nação (fosse pela recuperação económica, fosse pela reconstrução da memória coletiva que se acreditava o Turismo pudesse potenciar) passariam pela realização de Congressos Regionais e, a partir destes, pela criação de Núcleos Regionais que dinamizassem as economias locais através do Turismo, promovendo simultaneamente o reconhecimento dos patrimónios autóctones e respetivos valores, e, desse modo, sustentando a coesão comunitária contra a desagregação nacional:

«O paiz cançado de política, descrente dos políticos, convencido dos ludíbrios em que tem vivido, já pelo desastre da guerra, já por todas as suas consequências, estava a caminho da maior indiferença, d'essa indiferença que leva os povos e as nações ao mais inglório fim.

¹¹⁷ «Propaganda de Portugal [...]», 05-09-1921, RT, p. 46. O problema do financiamento das produtoras portuguesas, num sistema cinematográfico dominado pelo poder da concorrência das grandes empresas estrangeiras e em que as distribuidoras nacionais tentavam sobreviver às várias crises, foi uma das maiores fragilidades nas primeiras décadas do século XX, também sentidas pela MF e pela ECA. O texto sobre os documentários portugueses saído no n.º 1 de *Cine* traça, a esse respeito, um retrato muito crítico do estado do Cinema Português em 1934: «Em regra, um filme é comprado por baixo preço; muitas vezes, o lucro mal cobre as despesas. O operador não pode sair do ramerrão, nem sobrecarregar o seu orçamento. Se prepara um novo banho de revelação, terá prejuízo; por isso, utiliza um banho velho. Se filma muitos metros, para selecionar as melhores imagens, ninguém lhe paga o negativo utilizado. Por isso aproveita tudo, sem perder um centímetro. Quando sai destes limites e se sujeita a perder público vê sempre um bom trabalho. De resto, em Portugal fazem-se bons documentários como no estrangeiro. Mas, é triste confessá-lo, quasi não vale a pena esforçar-se um operador por produzir bom. Para quê se não lhe pagam? [...]. Para quê se pagam o bom pelo preço do detestável? Para quê, se não há protecção nem estímulo, se não existe a defesa do documentário português nem dos operadores? Quando um se distingue, não é por acaso. Ninguém trabalha com o objetivo premeditado de apresentar mau. As forças das circunstâncias é que, apesar das críticas e das exclamações do público e da Imprensa, obrigam os verdadeiros profissionais do nosso cinema a não brilharem nos cem metros da lei...» – «OS BONS DOCUMENTÁRIOS PORTUGUESES NÃO SÃO inferiores aos melhores estrangeiros!», 17-05-1934, in *Cine*, p. 4.

¹¹⁸ Ver, p. ex.: «Congressos Regionais. Uma Patriótica Iniciativa», 05-12-01919, in *Revista de Turismo*, p. 85; «Os Congressos Regionaes e o Turismo em Portugal», abril de 1920, in *Revista de Turismo*, pp. 120-121; «Regionalismo e Turismo. Os Nucleos Regionaes», maio de 1920, in *Revista de Turismo*, pp. 129-130; «Propaganda Regionalista», junho de 1920, in *Revista de Turismo*, p. 144..

Surge, porém, a idéia dos Congressos Regionais, mostrando que esse será o único meio de coesão de elementos dispersos para uma completa defeza do torrão-natal: [...] cada região, tornando-se absolutamente livre do nefasto jugo político, se constituirá n'um valor próprio, real, que lhe poderá conceder uma independência relativa [...]. Promover congressos regionais sob bases essenciais da industria do turismo; levando ao conhecimento das populações dormentes, despertando-as por uma propaganda essencialmente sentimental, as vantagens do regionalismo e não as interessar sobre o ponto pratico e capitalíssimo da exploração das suas belezas, da sua riqueza [...] não ensinando como se deve explorar todo esse conjunto pela preciosa industria do turismo, que é a mais caudalosa fonte de riqueza, de progresso e de civilização, é fazer uma obra incompleta [...] há que incluir nos programas dos congressos regionais a propaganda do turismo em Portugal [...] a idêa da mais proveitosa exploração – própria a cada região e comum a todo o Paiz – que é a d'essa portentosa, única e incomparável industria, que se chama *O Turismo*»¹¹⁹.

Também a esse nível o Cinema seria chamado a dar o seu contributo. Em junho de 1920, na edição dupla n.º 95 e 96, a *RT*, através de uma notícia com o sintomático título «Propaganda Regionalista», informava que

«a pedido da Sociedade Propaganda de Portugal sob cujo patrocínio se est[avam] realizando os trabalhos [...] do Congresso Regional Transmontano [...] a Empreza do Cinema Condes mui gentilmente cede[ra] o seu salão para [...] ali realizarem uma festa em que ser[iam] passados filmes regionaes e a propósito realizada por um ilustre transmontano uma palestra sobre os motivos apresentados [...] [sendo o] respectivo programa [...] elaborado pela Comissão Executiva do Congresso»¹²⁰.

Ora, se, então, não ficava claro se esses «filmes regionaes» seriam «*films* cinematográficos genuinamente portugueses» como pretendia a *Caldevilla Film*, até porque são designados como «regionaes», tinham sido selecionados pelo Congresso Regional Transmontano e eram acompanhados pelo comentário de um «ilustre transmontano», em fevereiro de 1922, com o artigo «Maravilhas de Portugal. A grande Propaganda das Nossas Belezas pela Cinematografia», a *RT* noticiava a estreia de «algumas das mais interessantes películas que a Caldevilla Film já t[inha] prontas», exibidas no «amplo salão Jardim da Trindade» na cidade do Porto¹²¹. Apresentando «lindíssimos recantos de Portugal», essa «propaganda documentada», considerada pelo articulista como «a melhor e a mais benéfica que poderia desejar-se para o nosso Paiz» e que a produtora sediada no Porto «certamente far[ia] espalhar por todo o mundo», fora organizada em três secções: «I – Os ares, as aguas e os lugares»;

¹¹⁹ «Os Congressos Regionaes e o Turismo em Portugal», abril de 1920, in *Revista de Turismo*, pp. 121-122.

¹²⁰ «Propaganda Regionalista», junho de 1920, in *Revista de Turismo*, p. 144.

¹²¹ «Maravilhas de Portugal [...]», 05-02-1922, in *Revista de Turismo*, p. 123.

«II – As grande industrias portuguezas»; e «III – Maravilhas de Portugal»¹²². Apesar de as fitas nelas incluídas retratarem Sintra, Luso, Melgaço, Vidago, Pedras Salgadas, Caldas de Canavezes e outras «nossas regiões» (não identificadas no texto) que ofereceriam «uma incompa[r]avel magestosidade pelas suas asperezas, em admirável e flagrante contraste com o pitoresco inédito da maioria dos aspectos nacionais», a sessão fora intitulada com o «sugestivo e patriótico título **«A Patria Portuguesa»**, não ocultando, assim, que «o fim visado» era, para além de turístico, também eminentemente político e nacionalista¹²³.

Como facilmente se percebe, não cabe no presente artigo proceder a uma análise crítica quer do modelo político (nacionalista e/ou regionalista), quer do modelo económico (assente no fomento turístico) que, então, ganhavam crescentes adeptos em Portugal. Interessa-nos, porém, sublinhar duas ideias: (1) a existência, então, de uma triangulação entre propaganda turística, propaganda política (nacionalista e/ou regionalista) e Cinema, que, também na Madeira dos anos 1910 e 1920, se manifestaria, como veremos de seguida; e (2) a emergência, à época, de um conceito de Cinema Regionalista, não devidamente teorizado e cuja designação, talvez por isso, era aplicada com alguma ambivalência e superficialidade, como comenta de passagem João Bénard da Costa na sua *Histoires du Cinema Portugais*.

Bénard da Costa começa por citar, em tradução sua, o texto publicitário assinado por Raul de Caldevilla que, em 1919, acompanhava a promoção do filme *A Rosa do Adro* do realizador francês George Pallu, produzido pela *Invicta Film*, mas orientado pela divisa «Filme Português – Cenas Portuguesas – Artistas Portugueses» proposta pelo fundador da *Caldevilla Film*:

«Par le descriptif pittoresque de son cadre où est dessiné de main de maître le luxuriant paysage [...] par son étude des coutumes et caractères [...] [c'est un] film qui devait de préférence mettre en valeur nos costumes, les sentiments et les beautés naturelles de notre peuple et de notre pays. Il s'agit donc d'**un film très régionaliste (c'est mon avis) qui fait vivre à l'écran les traits les plus caractéristique du peuple [...] [des régions portugaises]**, avec l'ingénuité et la pureté de ses croyance, avec la simplicité de ses habitudes, avec la franchise attirante de son caractères, avec l'extériorisation chaude est passionnée des ses jois, de ses tristesses, de ses amours et, aussi, de ses haines»¹²⁴.

Porém, Bénard da Costa logo acrescenta que *A Rosa do Adro* «a montré peu chose de l'Entre-Douro e du Minho», ainda que «le mélodrame (six parties – 2.000

¹²² «Maravilhas de Portugal [...]», 05-02-1922, in *Revista de Turismo*, p. 123.

¹²³ «Maravilhas de Portugal [...]», 05-02-1922, in *Revista de Turismo*, p. 123.

¹²⁴ BÉNARD DA COSTA, 1991, *Histoires du Cinema Portugais*, p. 26. Negrito nosso.

mètres) était conforme au programme»¹²⁵, demonstrando, assim, a superficialidade e a ambivalência do emprego do rótulo *filme regionalista*, por vezes utilizado ao serviço de projetos manifestamente nacionalistas, como parece ter sido o da *Caldevilla Film*. Na verdade, muitos destes filmes, apresentando-se como *representações autênticas* de territórios nacionais e como *retratos fidedignos* de Portugal e das suas regiões (autenticidade e fidedignidade muitas vezes legitimadas pelo rótulo “documentário”), foram sobretudo *ways of worldmaking* (Goodman), ou seja: construções culturais ancoradas num tempo histórico preciso e sujeitos às ideologias e aos valores dominantes na época, que, ao *fabricarem* e disseminarem essas imagens nacionalistas, conduziram a perceção humana sobre esses territórios, sobre a nação e também sobre as suas regiões, apresentando-se como verdades inquestionáveis (ou seja, como a própria realidade), quando, na verdade, eram apenas versões possíveis dessas realidades biogeográficas, políticas e socioculturais. Ao serviço de uma suposta causa patriótica, onde os interesses económicos e as simpatias ideológicas claramente intervinham, o Cinema Português re-imaginava *et pour cause* projetava a nação (incluindo as suas regiões), segundo uma norma nacionalista.

Veremos, de seguida, como a MF, embora não totalmente alheia deste modo de conceber o Cinema, soube adaptar a norma nacionalista adotada pelas produtoras e pelos críticos cinematográficos portugueses das décadas de 1910 e 1920, ao contexto insular desses anos, fortemente marcado por reivindicações autonomistas e pela exaltação regionalista. Contrariamente ao uso superficial e ambivalente do rótulo *cinema regionalista* que, como notava Bénard da Costa a propósito de *A Rosa do Adro*, nem sempre fazia jus à realidade geopolítica, histórica e antropológica que o adjetivo *regionalista* pressupunha, as *fitas tipicamente madeirenses* e o próprio projeto cinematográfico da MF surgem fortemente implicados nos valores autonomistas e regionalistas então dominantes no sistema cultural da ilha, assim como no projeto económico que, para a Madeira, se desenhava desde o século XIX, acorado no desenvolvimento da indústria turística.

¹²⁵ BÉNARD DA COSTA, 1991, *Histoires du Cinema Portugais*, p. 26. Em outro texto sobre *A Rosa do Adro* de Pallu, onde Bénard da Costa volta a citar, em português, o texto publicitário de Raul Caldevilla, o cinéfilo português acrescentará: «apesar de quase todo o filme ser rodado em exteriores, não se saiu dos arredores de Ermesinde (perto do Porto) ou do próprio Porto, nos jardins do Palácio de Cristal. E se há vários bailaricos e festas, para ilustrar o pretendido regionalismo, não é por esse lado que A ROSA DO ADRO mais se impôs ou mais se impõe» – BÉNARD DA COSTA, s.d., «Sobre o Filme».

O Cinema Tipicamente Madeirense da Madeira Film: a Re-Imaginação e a Projeção da Madeira como Região dotada de Identidade Própria e como Ilha Turística

A documentação até agora consultada não nos permitiu precisar nem a data de constituição formal da MF nem aquela que assinalou o início da sua efetiva atividade cinematográfica. Porém, a 13 de dezembro de 1922, os dois principais jornais insulares (*DN* e *DM*) chamavam às primeiras páginas a notícia da antestreia das fitas inaugurais da MF, exibidas no Teatro-Circo na noite de 11 de dezembro, em entusiástica «sessão experimental», destinada a uma «assistência, selecta e limitada», constituída por convidados especiais, entre os quais os representantes da imprensa local¹²⁶. A estreia comercial dessas fitas, no Funchal, ocorreria cerca de um mês mais tarde, nos dias 6 e 7 de janeiro de 1923, também no Teatro-Circo, conforme anúncio publicado no *DM* de 06-01-1923. A consulta dos programas destas duas primeiras exibições fílmicas permite-nos também perceber que, pelo menos desde agosto de 1922, Manuel Luiz Vieira trabalhava no registo fílmico de imagens da ilha, na medida em que uma das fitas que o integrava era *Arraial de Nossa Senhora do Monte* (ou «*Panorama do Monte*», designação adotada pelo *DN*, em alternativa ao título anterior apontado pelo *DM*), documentando esse evento religioso e cultural que todos os anos tem lugar a 15 de agosto. Aliás, as rodagens da MF, atividade cinematográfica à data não totalmente estranha junto de algumas comunidades locais mais familiarizadas com a dinâmica turística (como seria o caso do Monte)¹²⁷, era acompanhada com interesse por alguns madeirenses, como se depreende das palavras do tenente-coronel António da Cruz Rodrigues, membro da Comissão da Exposição e Feira das *Comemorações do V Centenário da Descoberta da Madeira*, em entrevista ao *DM* publicada a 26-11-1922. À pergunta do jornalista «E Cinemas?», reveladora da importância que o Cinema e a cinefilia assumiam então junto do público insular e seus visitantes, o corresponsável

¹²⁶ «MADEIRA FILM, L.^{da}. Os Resultados [...]», 13-12-1922, in *DM*, p. 1.

¹²⁷ Do levantamento por nós realizado, conseguimos identificar, conforme indicámos anteriormente, vários momentos em que, nas décadas de 1910 e 1920, a ilha foi objeto de interesse cinematográfico por parte de produtoras portuguesas e estrangeiras (p. ex. a Companhia Cinematográfica de Portugal, em 1913; a Casa Pathé com a Sociedade Propaganda de Portugal, em 1923; a que poderemos juntar, entre outros casos, a Casa Gaumont em 1916, com o filme ainda hoje existente *Madeira Island In Portugal*). Ana Paula Almeida nota que o registo fílmico de vistas por amadores tornara-se frequente na ilha e que a 12 julho de 1922, o *Correio da Madeira* publicitava a disponibilização de «cinematógrafos (para teatros, cinemas campestres, liceus, sociedades recreativas, etc.) e um grande stock de filmes para alugar» por parte da «Companhia Cinematografica Madeirense» localizada na rua do Comércio, n.º 160, a qual, em breve, contava também estar «apta para a filmagem de películas naturais, industriais, etc etc, para o qual aguarda[va] da casa Krupp Ernemann, da Alemanha num dos primeiros vapores, todos os aparelhos e material necessário» – ALMEIDA, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira* [...], pp. 47-48 e pp. 67-73.

Imagem n.º 9 – Anúncio de programação filmica do Teatro-Circo, incluindo a projeção, em estreia comercial, de fitas da *Madeira Film* nos dias 06-01-1923 e 07-01-1923



Fonte: *DM*, 06-01-1923, p. 2.

Começamos por salientar esta inclusão de projeções cinematográficas no programa dessas festas comemorativas, porque, como procuraremos aqui demonstrar, consideramos que o nascimento da MF e a sua produção fílmica se encontram fortemente implicados nas dinâmicas políticas e culturais associadas às *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira*.

A estreia comercial das fitas inaugurais da MF ocorreu já depois do ponto alto dessas festividades (que teve lugar entre o final de dezembro de 1922 e os primeiros dias de janeiro do ano seguinte) e também num contexto em que a luta insular por uma maior autonomia político-administrativa e financeira junto da República ganhava intensidade, acicatada nas páginas dos jornais locais por defensores da causa autonomista e alimentada pela reflexão identitária que a efeméride comemorada estimulava. Segundo Nelson Veríssimo, por estes anos, «Descobrimento e Autonomia

davam vigor a um forte sentimento regionalista. Uma mais ampla autonomia era entendida como sucesso dum a acção desenvolvida desde há cinco séculos. Seria a verdadeira valorização dessa descoberta»¹²⁸.

As Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira constituíram um evento sociocultural e político marcante na sociedade madeirense de então, e, para além do cunho notoriamente regionalista e autonomista, foram dinamizadas com inequívocos propósitos de propaganda turística. Razões que, como veremos, justificam o facto de essas festividades terem também sido registadas em fita pela lente de Manuel Luiz Vieira, ao serviço da MF, fita essa que seria exibida não apenas em várias salas do Funchal (destinadas a públicos locais e aos turistas), mas também em Lisboa (até antes da sua primeira exibição na Madeira) e junto das comunidades madeirenses e açorianas da diáspora brasileira e estado-unidense¹²⁹. A respeito da implicação do Turismo nessas comemorações, Joana Catarina Silva Góis conclui que a partir de 1919,

«a imprensa regional começou a publicar as intenções de comemorar o quicentenário, aliado ao objetivo turístico de promover a região e atrair visitantes para as festividades. Neste aspeto, a expressão “pérola do Atlântico” vulgarizou-se novamente, como propaganda turística que na base representou a consciência da importância deste sector para o desenvolvimento económico da ilha»¹³⁰.

A autora acrescenta depois, com Maria Isabel João, que, em 1922:

«a opinião pública [madeirense] oscilou entre o apoio entusiasta [ao projeto comemorativista] e os pessimistas que consideravam a época [marcada por várias e profundas crises] desadequada para tais festejos. Na opinião do padre Joaquim Pereira “a celebração das festas centenárias em 1922 foi um erro que, possivelmente provocará perplexidade e confusão no espírito de futuros historiadores”. Tal como afirma Maria Isabel João, “na falta de rigor histórico, prevaleceu o sentido de oportunidade dos interesses

¹²⁸ VERÍSSIMO, 1990, «O alargamento da autonomia dos Distritos Insulares, o Debate na Madeira (1922-1923)», p. 497.

¹²⁹ A estreia comercial, no Funchal, desta «reportagem dos grandiosos festejos realizados por ocasião da comemoração daquela data histórica» teve lugar no Cine-Vitória, coincidindo com a inauguração desta nova sala de cinema, no dia 02-09-1923. Já antes fora exibida publicamente em Lisboa e, em sessão particular e improvisada, na casa de Francisco Bento de Gouveia, em março de 1923, sendo posteriormente reapresentada em outros espaços de exibição fílmica na Madeira, como, p. ex., o popular Cine-Jardim, a 19-10-1923. Esta fita foi também exibida em várias comunidades da diáspora insular no Brasil e nos EUA. Ver: «A Fita do Centenário», 19-10-1923, in *DM*, p. 1; «Cine-Vitória. A Sua Inauguração», 01-09-1923, in *DM*, p. 1; «Madeira-Film», 12-06-1923, in *DM*, p. 1; «A Madeira no Cinema. Reportage [...]», 01-04-1923, in *DM*, p. 1; «5.º Centenário da Madeira. Trabalhos do ‘Madeira-Film’», 23-03-1923, in *DM*, p. 1.

¹³⁰ GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo [...]*, pp. 74-75.

locais que queriam aproveitar as comemorações para promover o turismo e a ideia da autonomia político-administrativa”»¹³¹.

Pese embora a apoteose dos eventos comemorativos ter coincidido com os festejos da passagem de ano (já então época alta para o Turismo na ilha), algumas das iniciativas programadas prolongaram-se pelo mês de janeiro, nomeadamente a exposição e a feira, que terão integrado um pavilhão gerido pelo «empresário Cesar Nascimento»¹³², onde terão sido projetadas «fitas das nossas paisagens, festas e costumes [...] ultimamente criad[as] na Madeira sob a hábil direcção técnica do sr. Manuel Luiz Vieira»¹³³. Circunstâncias que nos levam a considerar que, de modo mais ou menos oficioso, foram incluídas nesse programa, não apenas as sessões de projeção das fitas da MF (a antestreia de dezembro, inclusive), mas também a própria concretização inicial deste projeto empresarial cinematográfico, cuja génese parece coincidir temporal e ideologicamente com a realização dos festejos em 1922. Na verdade, as reuniões preparatórias da comissão organizadora das festas iniciaram-se em julho e agosto desse ano e terá sido também por essa altura que a MF iniciou a rotação dos seus filmes inaugurais. Por outro lado, Francisco Bento de Gouveia, o empresário-fundador da produtora, (re)fundara e dirigira o *DM*, em 1912 e 1913, jornal que, desde esse período, promovia uma campanha de apoio à recuperação do Turismo como principal setor económico da Madeira, defendendo o investimento na sua propaganda (também com recurso à fotografia e ao cinema), a qual, por vezes, surgiu associada ao *marketing* vinícola sob tutela da Junta Agrícola da Madeira¹³⁴. No início dos anos 1920, Bento de Gouveia era precisamente secretário da Companhia Vinícola do Funchal, tendo integrado o grupo que, no âmbito das comemorações, como veremos, ficara responsável pelo Turismo.

A proposta das *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira* terá surgido no seio da chamada tertúlia do *Cenáculo*, grupo não institucionalizado

¹³¹ GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo* [...], p. 78.

¹³² Em entrevista ao tenente-coronel António da Cruz Rodrigues, membro da Comissão da Exposição e Feira das *Comemorações do V Centenário da Descoberta da Madeira*, o *DM* informa, a 26-11-1922: «– O empresário Cesar Nascimento que ultimamente explorou o Pavilhão Paris tem já logar marcado para fazer trabalhar um cinema [num dos pavilhões da feira] / – Se pudesse exhibir fitas das nossas paisagens, festas e costumes / – Ele lida nesse empenho [...] pensa em adquirir os *films* ultimamente criados na Madeira sob a hábil direcção técnica do sr. Manuel Luiz Vieira. / A fita cinematográfica dos festejos que se fizeram em honra dos aviadores nesta cidade, dizem que é magnífica./ Também a da visita do sr. Presidente da Republica e outras»– «V Centenário do Descobrimento da Madeira [...]», 26-11-1922, in *DM*, p. 1.

¹³³ «V Centenário do Descobrimento da Madeira [...]», 26-11-1922, in *DM*, p. 1.

¹³⁴ Ver, p. ex.: «Assuntos Regionais. Propaganda da Madeira», 14-01-1914, in *DM*, p. 1; ou na *English Section* do *DM*, «Madeira. Special Interview with the the Government Commissioner, 12-04-1914, in *DM*, p. 3.

resultante do convívio entre intelectuais, artistas e jornalistas, todos com projeção na imprensa periódica regional, e que, entre os anos 1910 e 1930, reunindo-se ora nas redações dos jornais *Heraldo da Madeira* e *DM*, ora no café-restaurant-hotel *Golden Gate*, acabaria por tutelar grande parte da atividade cultural no Funchal, ao mesmo tempo que estimulava o debate autonomista. Segundo Joana Catarina Góis, entre 1918 e 1923, este grupo chega mesmo a ficar conhecido «como Grupo ou Mesa do Centenário», justamente porque «o projeto embrionário assim como a primeira fase da organização dos festejos regionais foi protagonizado pelos intelectuais desta tertúlia», a que pertenceram, entre outros, João dos Reis Gomes (figura tutelar do Cenáculo e presidente da Comissão), Henrique Vieira de Castro e Francisco Bento de Gouveia, três figuras que, de forma direta ou indireta, consideramos terem estados associadas à criação ou pelo menos terem dado um forte contributo para a dinamização da MF¹³⁵.

Inicialmente previstas para terem lugar em 1919, estas comemorações viriam apenas a concretizar-se no final de 1922, em virtude de constrangimentos decorrentes do fim da Grande Guerra e depois de vários percalços financeiros e institucionais que, adiando os festejos, agravaram a tensão já existente entre a Madeira e a República.

Na verdade, perante a inoperância dos sucessivos governos centrais em resolver os problemas que agudizavam a crise generalizada sentida pelas comunidades insulares, na Madeira (à semelhança do que aconteceu em outros territórios ultramarinos, nomeadamente nos Açores), a partir do início dos anos 1910, assiste-se à intensificação de reivindicações autonomistas oriundas de vários quadrantes políticos. O *Heraldo da Madeira* (1904-1915) dirigido por João dos Reis Gomes, e o *DM* dirigido, nos primeiros dois anos (1912-1913) por Bento de Gouveia e, depois de 1917, pelo mesmo Reis Gomes, serão dois dos principais órgãos de difusão e debate da causa autonomista¹³⁶. E sobre o espírito autonomista e regionalista associado aos interesses turísticos no início dos anos 1920, lembremos as palavras do madeirense C. N., na já citada *Revista de Turismo*, que na edição de junho de 1921, a propósito da urgente necessidade de criação de uma *Sociedade de Defesa e Propaganda* na Madeira, propõe que esta seja constituída pelos «melhores e mais sãos elementos madeirenses», implicando, por isso, «a exterminação da politica e a união de todos

¹³⁵ GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo* [...], pp. 66-67.

¹³⁶ Segundo Joana Catarina Góis, o «diário conheceu três diretores no segundo período cronológico – Francisco Bento de Gouveia (1912-1913), Juvenal Henriques de Araújo (1914-1917) e João dos Reis Gomes (1917-1950)» – GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo* [...], pp. 57-58 e pp. 59-62.

os madeirenses para um único e simples fim: trabalhar pela Madeira», sob o lema «**Pró Madeira**», colocando de lado outras divergências ideológico-partidárias¹³⁷.

Da comunhão de circunstâncias críticas vividas nos dois arquipélagos adjacentes e dando continuidade à negociação dos regimes administrativos autónomos (em curso desde os finais do século XIX), Madeira e Açores desenvolveram, então, não raras vezes, ações políticas conjuntas junto da República, num processo que também fomentaria, por esses anos, a aproximação institucional, social, cultural e até desportiva entre os três distritos insulares: Funchal, Ponta Delgada e Angra do Heroísmo¹³⁸. À semelhança do que acontecerá com a MF que, nos primeiros anos da década de 1920, por diversas vezes, inclui no seu repertório fitas rodadas nos Açores e ocupadas com a divulgação (mais documental ou propagandística) das suas vistas naturais, dos seus monumentos ou fenómenos culturais (filmes estes que, significativamente, são apresentados ao público como *films portugueses* e não como *films regionais* ou *madeirenses*, designações aplicadas às fitas de temática madeirense produzidas pela MF¹³⁹), tornar-se-á frequente a circulação de agentes políticos, culturais e desportivos, entre as várias ilhas adjacentes portuguesas, a que por vezes se juntam as ilhas espanholas de Canárias, também estas a braços com reivindicações políticas idênticas, junto de Madrid. Exemplos dessa aproximação entre os arquipélagos foram as próprias *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira*: os eventos organizados contaram com a presença festiva e solidária de autoridades e turistas dos Açores e de Tenerife¹⁴⁰. Através deste tipo de circulação interinsular, as Ilhas Adjacentes portuguesas (com Canárias) procuravam estreitar o conhecimento mútuo das suas realidades e para isso terá também contribuído a produção cinematográfica quer da MF, quer, mais tarde, da ECA.

Num misto de Nacionalismo e Regionalismo (e sem que haja qualquer paradoxo no encontro destes dois posicionamentos políticos, na medida em que, como já vimos a propósito da *Revista de Turismo*, por essa altura, o Regionalismo era assumido

¹³⁷ C. N., junho de 1921, «Turismo Insular. Carta da Madeira», p. 183. Negrito do autor.

¹³⁸ Ver VERÍSSIMO, 1990, «O alargamento da autonomia dos Distritos Insulares, o Debate na Madeira (1922-1923)»; sobre o papel do Cenáculo na organização das Comemorações do V Centenário, ver GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo* [...], pp. 66-74.

¹³⁹ Ver, p. ex., diferença de designação em dois números do *DM*: «Teatro Circo. Amanhã», 23-08-1924, in *DM*, p. 2; «Teatro Circo. *Films Regionais Madeirenses*», 01-10-1924, in *DM*, p. 1.

¹⁴⁰ Ver fitas sobre os Açores produzidas pela MF na filmografia de MLV organizada por Ana Paula ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)». Grupos de alunos madeirenses em excursão, assim como grupos musicais, viajam até aos Açores e a Canárias com regularidade nas décadas de 1910 e 1920. Um desses grupos será o *Septeto Dr. Manuel dos Passos Freitas*, onde Francisco Bento de Gouveia foi 1.º Bandolim, e que, p. ex., em 1914 se deslocou a Canárias. Cf. SOARES, 2000, *Francisco Bento de Gouveia 1873-1956 – Vida e Obra*, pp. 169-195.

como uma forma mais doméstica de Nacionalismo: defender e valorizar as regiões, seu património e indústrias seria uma forma de defender e valorizar o todo nacional), os mentores e organizadores do projeto comemorativista insular procuraram, desde a primeira hora, transformar a efeméride madeirense numa comemoração de dimensão nacional, que visse reconhecida a importância e o pioneirismo da colonização do Porto Santo e da Madeira naquela que consideravam ter sido a grandiosa gesta expansionista atlântica dos portugueses de quatrocentos. Para tal, procuraram apoio quer junto do Presidente da República, aquando da sua visita oficial à Madeira em outubro de 1922 (filmada por Manuel Luiz Vieira para a *Madeira Film*), aproveitando o seu regresso do Brasil, onde fora participar nas comemorações do Centenário da Independência da antiga colónia portuguesa; quer junto do Governo da República; quer até da Academia de Ciências de Lisboa.

Porém, a Comissão acabaria por ver goradas essas suas expectativas patrióticas, entendendo a falta de efetivo apoio institucional e financeiro da República como mais uma manifestação de desinteresse pelo arquipélago. A não participação de qualquer membro do Governo Central ou da Presidência da República nos festejos oficiais, em dezembro de 1922, foi sentida com especial desgosto e escândalo na Madeira, sentimentos que contribuiriam decisivamente para a reelaboração da sua autorrepresentação como território português e como comunidade patriótica, mas deixada ao abandono pela mãe-pátria e entregue a si mesma.

Uma situação que contribuiria para a intensificação das reivindicações autonomistas e para a defesa e exaltação regionalistas, posicionamentos político-culturais que, como nota Nelson Veríssimo, ganharam especial vigor em 1922 e 1923, anos que, certamente não por acaso, coincidiram com o período de afirmação da MF (e não ignoremos o destaque conferido ao nome do arquipélago no nome atribuído à empresa de Francisco Bento de Gouveia) como produtora cinematográfica de mérito, junto das comunidades madeirenses na ilha e na diáspora, assim como nos Açores e nas suas comunidades americanas¹⁴¹. Sendo também por isso compreensível o motivo que levará a MF a exhibir o seu filme sobre os festejos do *V Centenário* em Lisboa, antes de o projetar comercialmente no Funchal: a República não se fizera representar nas cerimónias oficiais das comemorações, nem financiara os festejos,

¹⁴¹ Sobre a importância dos anos de 1922-1923 para o movimento autonomista madeirense, ver VERÍSSIMO, 1990, «O alargamento da autonomia dos Distritos Insulares, o Debate na Madeira (1922-1923)». Sobre a circulação das fitas da MF no estrangeiro, ver ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)», pp. 518-519.

mas a fita mostrava a Lisboa que os madeirenses tinham cumprido com êxito o seu objetivo e que a Madeira poderia gerir os seus interesses à revelia do poder central.

A Comissão das *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira*, organizada em diversas subcomissões responsáveis pelas várias iniciativas programadas e pelas áreas de intervenção cobertas pelo projeto, seria presidida por João dos Reis Gomes, também dramaturgo e cinéfilo (entre muitas outras valências) que, em junho de 1913, experimentara o encontro do teatro com o cinema, ao levar à cena do *Teatro Funchalense* o seu drama histórico e regionalista *Guiomar Teixeira*, peça cuja dramaturgia integrava a projeção da fita *O Cerco de Safim* realizada por André Valldaura e produzida especialmente para esse fim, pela Empresa Cinematográfica Portuguesa¹⁴². Por sinal, *O Século* noticiava a 15-02-1923, que a nova MF equacionava «fazer passar pelo 'écran'» esse mesmo texto dramático «da autoria do Major Sr. Reis Gomes, Director do 'Diário da Madeira' e iniciador daquelas festas», embora não tenhamos encontrado qualquer dado que confirme ter sido efetivamente realizado, esse projeto de adaptação cinematográfica de um texto literário dramático¹⁴³.

Entre as várias comissões específicas encarregues da organização dos festejos, destacamos duas que contaram com a participação de Francisco Bento de Gouveia: a «Comissão de Concertos e Festas Musicais» e a «Comissão de Turismo e Recepção aos Forasteiros», esta última presidida pelo banqueiro e industrial hoteleiro Henrique Vieira de Castro, autonomista convicto e personalidade cosmopolita com gosto e

¹⁴² João dos Reis Gomes (Funchal, 1869-1950), oficial do exército formado em engenharia, foi um dos mais ativos agentes culturais madeirenses na primeira metade do século XX, tendo-se destacado na literatura, no teatro (dramaturgo, encenador, ator), na música e na filosofia da arte. Foi diretor e fundador de várias publicações periódicas, nomeadamente do *Heraldo da Madeira* (1904/1915) e do *Diário da Madeira* (1917/1950). Primeira figura na tertúlia do Cenáculo, Reis Gomes foi um dos mentores das *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira*, presidindo à sua comissão organizadora. Joana Catarina Góis caracteriza-o como «homem romântico, tradicionalista e conservador, mas adepto do modernismo cultural», ecletismo que se manifestou, p. ex., no pioneirismo experimental evidenciado na encenação de *Guiomar Teixeira*, cruzando teatro e cinema, nos momentos finais da ação dramática. Com cerca de 10 minutos, esta fita foi realizada por André Valldaura, operador da Empresa Cinematográfica Portuguesa, então na Madeira, onde, segundo notícias do *DM*, esta produtora negociava com o Teatro-Circo «o exclusivo na Madeira dos magníficos 'films' d'arte d'aquella casa» («Theatro-Circo. A sua Reabertura», 30-05-1913, in *DM*, p. 1) e onde, aproveitando a sua estada na ilha, tirava fitas «do Funchal e seus arredores», dando especial atenção ao «momento em que desembarcavam os passageiros em transito» dos vapores («Película Cinematográfica», 27-05-1913, in *DM*, p. 1), assim como «vistas e costumes da Madeira para serem exibidas [...] no Pavilhão Paris» («Fitas Cinematográficas», 25-05-1913, in *DN*, p. 2). Ainda sobre esta experiência de cruzamento entre teatro e cinema, ver também «Guiomar Teixeira. O Combate entre Mouros e Christãos [...]», 27-05-1913, in *DM*, p. 1; e GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo [...]*, pp. 49-53. A respeito da cinefilia de Reis Gomes, ver a 3.ª edição do texto dramático *Guiomar Teixeira* (1932), onde o autor explica o processo desse encontro interartístico e onde anuncia ter em preparação a publicação de *O Teatro e o Cinema*, livro que, porém, não conseguimos localizar.

¹⁴³ «Madeira Film», 21-02-1923, in *DM*, p. 1.

inclinação para as artes, que desde os anos em que Bento de Gouveia dirigira o *DM* colaborava neste jornal¹⁴⁴.

Mecenas de artistas e de projetos criativos e culturais (entre os quais alguns cinematográficos), Henrique Vieira de Castro encontrava nesse seu patrocínio uma forma de contribuir para o enriquecimento cultural e cívico dos residentes na ilha, mas também uma produtiva estratégia de dinamização cultural que entendia ser imprescindível quer para o crescimento do setor turístico (em que tinha investimentos), quer (também através do desenvolvimento turístico) para a resolução dos graves problemas financeiros e socioeconómicos do arquipélago. Neste sentido, lembremos que foi Henrique Vieira de Castro quem, em 1913, financiou a encenação de *Guiomar Teixeira* e a produção do filme *O Cerco de Safim* nela integrado¹⁴⁵. Foi também ele quem, encontrando-se em Paris em janeiro de 1922 – três meses antes de inaugurar a Galeria de Arte no seu Casino Vitória (galeria especialmente construída para que aí decorresse, entre 26-04-1922 e 21-05-1922, a *Primeira Exposição de Pintura e Escultura Moderna*, reunindo trabalhos de artistas madeirenses bolseiros em Paris)¹⁴⁶ – promovera,

¹⁴⁴ Henrique Vieira de Castro (Porto, 1869 – Funchal, 1926) – banqueiro e empresário do setor do Turismo (p. ex., o Reid's Palace Hotel, onde MLV rodará parte de *O Fauno das Montanhas*, em 1926), foi um importante mecenas do primeiro quartel do século XX na Madeira, «protegendo as sciencias», apoiando artistas (como, p. ex., Henrique e Francisco Franco nas suas várias estadas em Paris), criando infraestruturas promotoras do desenvolvimento artístico e cultural (como a Galeria de Arte do Casino Pavão ou a *Escola de Artes e Ofícios* para acolhimento e formação da «infância desvalida») e financiando projetos de criação (como a peça *Guiomar Teixeira* de João dos Reis Gomes, em que também participou como ator). Tendo vivido grande parte da sua vida na Madeira (fixa aqui residência em 1893, dirigindo a delegação do Banco de Portugal e fundando, depois, a sua própria casa bancária, a *Reid, Castro e Companhia*, detentora de vários empreendimentos turísticos na ilha), Henrique Vieira de Castro, «logo após a implantação da República portuguesa, encetou a primeira tentativa de criar um partido autonomista» insular, publicando vários artigos nesse sentido na imprensa local (nomeadamente no *DM*), onde defende a aposta no turismo como setor capaz de potenciar a recuperação e a autonomização económica e financeira da região (GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo* [...], pp. 95-96). Em 1917 funda a «Comissão Patriótica de Proteção e Defesa dos Interesses Madeirenses» e mantendo o seu ativismo regionalista até ao final da vida, consta, p. ex., na «Lista dos Oradores e da Comissão de Estudo pela Causa Autonomica da Madeira» – cf. «O início de um grande movimento regional [...], in *DM*, p. 1. Frequenta a tertúlia do *Cenáculo* presidida por J. Reis Gomes, sendo apontado como uma das personalidades que mais contribuiu para a realização das *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira*, tendo integrado a comitiva que, em 1922, se dirigiu ao governo da República solicitando o apoio formal e financeiro do Estado aos festejos, e, perante a inoperância deste na concretização desse apoio, dinamizando localmente a angariação de fundos que possibilitaram o financiamento das comemorações (GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo* [...], pp. 24-25).

¹⁴⁵ «No Reid's Palace Hotel. Banquete em honra do sr. Henrique Vieira de Castro», 27-11-1923, in *DM*, p. 1.

¹⁴⁶ Em 1922, o Casino Vitória passou a incorporar esta moderna Galeria de Arte. A exposição inaugural apresentou obras de Henrique Franco, de Francisco Franco e de Alfredo Miguéis (artistas madeirenses com formação em Paris, onde haviam criado e exposto já alguns dos trabalhos agora trazidos ao Funchal), assim como trabalhos da francesa Madeleine Gervex-Emery, do inglês Bernard England e de Roberto V. de Castro. Os três primeiros artistas participariam, em 1923, na (também moderna) *Exposição dos Cinco Independentes*, patente na Sociedade Nacional de Belas Artes, e que marcaria a História das Artes Plásticas em Portugal, do I Modernismo.

no «Restaurante Portugal» situado na «rua Montmartre», um almoço de convívio com «a maioria dos jovens pintores, escultores e arquitectos que nesta capital estuda[va]m e pratica[va]m a sua arte», ou seja, a «*élite* espiritual da colónia portuguesa na grande metrópole»¹⁴⁷. Entre os convivas desse almoço, encontrava-se o madeirense Alberto Jardim, «advogado e literato distinto» que, à data, era sócio de Virgínia de Castro e Almeida na *Fortuna Films*, produtora fundada em Paris nesse mesmo ano e contando com financiamento do açoriano E. Bensaúde. Alberto Jardim, na *Fortuna Films*, fora o responsável pelo argumento do filme *A Sereia de Pedra*, adaptação para cinema do conto «Obra do Demónio» de Virgínia de Castro e Almeida. Esta escritora e pioneira do Cinema Português resolvera transformar o seu texto literário em filme, também em 1922, sob realização do francês Roger Lion, contando, no elenco, com a participação da atriz portuguesa Maria Emília Castello Branco, mais tarde diretora da *Mello, Castello Branco*, produtora em que, como já referimos, Manuel Luiz Vieira começou a trabalhar, ao transferir-se para Lisboa em 1928.

Desconhecemos qual a eventual implicação desse convívio parisiense e da proximidade existente entre Alberto Jardim e o mecenas madeirense (que então – note-se – participava ativamente da Comissão das *Comemorações do V Centenário* com, entre outros, Francisco Bento de Gouveia na secção de «Turismo e Recepção aos Forasteiros»), quer na futura inauguração da Galeria de Arte do Casino Vitória em abril de 1922, quer até na criação, em 1923, do «elegante *Cine-Vitória*», espaço de exibição de cinema bem distinto das salas degradantes existentes em Portugal, a que Virgínia de Castro e Almeida se referiria criticamente nas páginas do mesmo *DM* em 12-08-1922. Desconhecemos igualmente se, desse encontro parisiense, algum eco terá contribuído para a fundação da MF.

Porém, importa salientar que a 26-01-1922, o *DM* publicava a transcrição de uma notícia sobre o referido almoço, saída a 16-01-1922 no «semanário parisiense *Paris Notícias*», acrescentando ao texto citado algumas considerações sobre eventuais consequências futuras daí resultantes: «Felicitamos o sr. Vieira de Castro pela ideia e pela realização do banquete [...] não esquecendo que o contacto de espíritos como os que ali se juntaram nunca é estéril»¹⁴⁸. Este comentário *en passant* parece-nos ser significativo e indiciar que algo se projetava na Madeira, em resultado das ideias trocadas durante o encontro em Montmartre. Indício que ganha maior robustez quando verificamos o encadeamento de um conjunto de factos que abaixo elencaremos e que apontam para a existência de interesses cinéfilos partilhados

¹⁴⁷ «Em Paris. Almoço de Artistas», 26-01-1922, in *DM*, p. 1.

¹⁴⁸ «Em Paris. Almoço de Artistas», 26-01-1922, in *DM*, p. 1.

entre membros da Comissão das *Comemorações do V Centenário* (nomeadamente João dos Reis Gomes, Henrique Vieira de Castro e Francisco Bento de Gouveia) e destes com o aparecimento da MF.

Nos meses que se seguiram ao convívio parisiense de Vieira de Castro com os artistas portugueses, o *DM* (então dirigido por Reis Gomes) publicou, com destaque, vários textos referentes a atividades cinematográficas a que João Jardim esteve ligado. Por exemplo, a 12-08-1922, o *DM* leva à estampa um longo texto de Virgínia de Castro e Almeida, onde a escritora e produtora cinematográfica, para além de reconhecer a importância da colaboração de João Jardim na *Fortuna Films*, e de anunciar a estreia em Paris, de *Sereia de Pedra* (o «primeiro grande ‘film’ de arte português de que já os jornais franceses se andam ocupando e cujo negativo [...] é um primor devido á excelência do material empregado, ao cuidado da execução e á competência dos operadores franceses contractados»), ora defendia o seu conceito de cinema:

«uma grande arte; uma arte complexa, difícilima, abrangendo todas as outras, sintetizando-as, realizando cada vez mais o milagre necessário de se adaptar às exigências dum publico apressado e febril mas abrazado, apesar de tudo, pelo eterno desejo, profundamente humano, de sonho, de beleza e de perfeição [...] [cujos] processos técnicos se desenvolvem, se simplificam, se aperfeiçoam, se tornam elementos preciosos de realização para os ‘criadores da nova musica luminosa’ que tem por missão ‘revelar os caminhos desconhecidos da Setima Arte’ [...] [bem distantes das] primeiras exhibições hesitantes e ingénuas da cinegrafia nascente»;

ora denunciava o anacronismo verificado no sistema cultural português, em que «não se considera ainda a cinematografia como uma arte», entendendo-a apenas como «uma industria que fornece ás massas populares um divertimento barato, que os poderes públicos não vigiam e que as empresas exploram com sentido meramente comercial», sendo projetada «em salas mal acondicionadas e incomodas, onde todos fumam e cospem no chão» e onde a «musica vai para um lado, a acção para outro» (as tais salas bem distintas do futuro *Cine-Vitória* criado por Vieira de Castro no ano seguinte), e que, para Virgínia de Castro e Almeida, eram as razões que justificavam o desprezo com que «a nossa elite intelectual», em Portugal, ainda via o Cinema; ora explicitava o propósito que a levou a criar a *Fortuna Films* e, através desta, a investir no Cinema – «o desejo de produzir uma obra de arte cinematográfica portuguesa e, por esse meio, principiar a mostrar ao estrangeiro, que nos ignora ou nos calunia, a beleza e a bondade da nossa terra e da nossa gente»¹⁴⁹. Poucos dias depois, a 18-08-1922 (pela mesma altura em que a MF iniciava as suas rodagens na ilha),

¹⁴⁹ ALMEIDA, 12-08-1922, «Um ‘Film’ Português», in *DM*, p. 1.

o *DM* transcreve uma entrevista a João Jardim, publicada recentemente no *Diário de Lisboa*, onde o cinéfilo madeirense, considerando que o Cinema era a arte do novo século e do futuro «prático, mecânico, veloz» em que «não se pôde perder o tempo com verbalismos», e em que defende ainda a liberdade recriadora do processo de adaptação ao cinema de obras literárias (porque literatura e cinema eram discursos artísticos completamente distintos), insiste na ideia de ser o «'film' o melhor veículo da nossa propaganda», capaz de «tornar Portugal conhecido lá fóra. E não só a paisagem de Portugal. Os seus costumes, a alma do seu povo»¹⁵⁰.

Por outro lado, no final de julho de 1923, os periódicos locais anunciavam, para breve, a abertura de um novo espaço de projeção fílmica na cidade insular, preparado para receber a melhor elite da ilha e os turistas que no outono começariam a chegar ao Funchal com maior afluência. Era o *Cine-Vitória*, instalado nos jardins do Casino Vitória, sala de espetáculos e jogo de que Vieira de Castro era proprietário e que, no início da década de 1920, era uma das mais requintadas do Funchal, embora vindo a arder num incêndio em 1927, já depois do falecimento de Vieira de Castro e no ano em que Francisco Bento de Gouveia deixava a Madeira para passar a residir na metrópole¹⁵¹. Em julho de 1923, o *DM* informava os cinéfilos na ilha:

«A falta de [...] um recinto de diversões nocturnas vai agora ser suprida pelo elegante 'Casino Vitória' que dentro de breves dias iniciará nos seus jardins varias diversões entre elas espectaculos cinematográficos com a exibição de **fitas** de grande **sucesso nacionaes** e **estrangeiras**, e as **regionais da Madeira Film** que ainda não foram passadas em público»¹⁵².

A 26-08-1923, o mesmo *DM* continuava a acompanhar os preparativos para a inauguração do *Cine-Vitória*, salientando o agrado incontestável com que o público funchalense sempre acolhera a experiência do «cinema ao ar livre», «rapidamente atraíd[o] e habitud[o] a essas agradáveis exibições de arte»¹⁵³ e confirmando a aposta do *Cine-Vitória* na exibição dos «mais festejados originais portugueses e estrangeiros»¹⁵⁴. Informava ainda que o «director artístico do novo cinema» era A. Gomes de Sousa («nosso amigo e antigo colega na imprensa»), o qual, tendo-se

¹⁵⁰ «A Scena Muda. O Cinema [...]», 18-08-1922, in *DM*, p. 2.

¹⁵¹ Maria de Fátima Soares, neta de Francisco Bento de Gouveia, informa que o avô, em 1927, «troca o Funchal por Lisboa, e inicia a sua colaboração no 'Diário da Manhã', de Lisboa» – SOARES, 2000, *Francisco Bento de Gouveia 1873-1956 – Vida e Obra*, p. 14.

¹⁵² «No Casino Vitória. Diversões e Cinema [...]», 13-07-1923, in *DM*, p. 1. Negritos nossos.

¹⁵³ A 09-08-1923 estrear o *Cine-Jardim*, junto ao *Teatro Funchalense*, no Jardim Municipal, que a «Câmara Municipal cedeu com o fim de proporcionar ao público uma diversão popular própria da época quente que atravessamos» – «Cine-Jardim. Encantador Passatempo Popular», 05-08-1923, in *DM*, p. 3.

¹⁵⁴ «Casino Vitória. Cinema ao Ar Livre [...]», 26-08-1923, in *DM*, p. 1.

deslocado a Lisboa, obtivera o «exclusivo da [...] exibição na Madeira» de «belos *films*» portugueses «extraídos dos romances de grande nomeada», entre os quais destacava os títulos que constituíam as novidades nos catálogos das principais produtoras nacionais: da *Invicta Film*, *Amor de Perdição* (1921) e *O Primo Basílio* (1922/1923), ambos de George Pallu, mas também *Tempestades da Vida* de Augusto de Lacerda (1922/1923); da *Caldevilla Film*, *Os Faroleiros* (1922) e *As Pupilas do Senhor Reitor* (1923/1924), ambos realizados por Maurice Mariaud; da *Lisboa Film*, *A Morgadinha de Val-Flor* (1923) de Ernesto Albuquerque e Rico Braga; e ainda da *Ibéria Film*, *Os Lobos* (1923) de Rino Lupo¹⁵⁵.

Não conseguimos confirmar se todos estes filmes (marcantes na História do Cinema Mudo Português) foram efetivamente exibidos no *Cine-Vitória*, mas a notícia permite-nos inferir que o círculo de cinéfilos envolvidos na criação do novo espaço cinematográfico (entre os quais incluímos os dois homens fortes da MF – Francisco Bento de Gouveia e Manuel Luiz Vieira) e em particular o seu diretor artístico acompanhavam o que de mais relevante era, então, realizado e produzido em Portugal na área do cinema. A este respeito, é de salientar que o nome do responsável pela programação do *Cine-Vitória* (A. Gomes de Sousa) parece corresponder àquele que, poucos dias antes, em Lisboa, o *Jornal dos Cinemas* identificava como sendo também «director artístico» da nova MF e correspondente de *O Século*, do *Diário de Notícias* e do próprio *Jornal dos Cinemas*: Gomes de Souza¹⁵⁶. Pese embora a variação gráfica entre Sousa e Souza, parece-nos que se trataria da mesma pessoa, coincidência que não só aproxima os dois projetos cinematográficos madeirenses (a produtora e o espaço de exibição fílmica) como demonstra a existência de alguma proximidade dialogante destes com algumas publicações cinéfilas especializadas nacionais e com as mais dinâmicas produtoras portuguesas da época.

Quanto às fitas regionais (e regionalistas) da MF, anunciadas na notícia de julho de 1923 como trabalhos que o *Cine-Vitória* pretendia exhibir, a pesquisa em jornais coevos confirma-nos que, de facto, aquelas foram incluídas com destaque na sua programação regular¹⁵⁷. Tendo inaugurado a uma quinta-feira, dia 30-08-1923,

¹⁵⁵ «Casino Vitória. Cinema ao Ar Livre [...], 26-08-1923, in *DM*, p. 1.

¹⁵⁶ «De 'Studio' a 'Studio'», 15-08-1923, in *Jornal dos Cinemas*, pp. 230.

¹⁵⁷ A consulta das edições do *DM* nos anos de 1923 e 1924 leva-nos a concluir que o *Cine-Vitória* terá funcionado até ao final de dezembro de 1923, mês em que se experimentou a projeção de «cinema no salão de baile» – «Casino Vitória. Inauguração [...], 29-12-1923, in *DM*, p. 1. A partir de 1924, o *DM* deixa de publicar anúncios do *Cine-Vitória*, ao mesmo tempo que publica outros relativos à exibição de fitas da MF em outras salas de cinema do Funchal: o *Cine-Jardim* e o *Teatro-Circo*.

com a projeção de um «*film* cómico – ‘Pencudo na Gaiola’» e com a «película, da Série de Ouro, ‘Jardim Encantado’, que t[inha] como protagonista a linda e famosa Pina Menicheli», exemplo da «requintada arte italiana», o *Cine-Vitória* reservou para o domingo seguinte, dia 02-09-1923, a «primeira exibição», no Funchal, «da fita regional *V Centenário da Descoberta da Madeira*», uma «produção da ‘*Madeira film*’», descrita de forma sumária no *DM* do dia anterior: «reportagem dos grandiosos festejos», onde se destacavam «os pormenores da chegada a esta ilha dos nossos vizinhos canários, do cortejo cívico, do lançamento da primeira pedra para o monumento comemorativo etc., e ainda algumas cenas da peça histórica ‘*Guiomar Teixeira*’ de autoria do sr. Major Reis Gomes»¹⁵⁸. E como que a confirmar a legitimidade da importância que o *DM*, o *Cine-Vitória* e a própria MF atribuíam ao cinema para «fins de educação e de ensino» (onde não deixavam de incluir a propaganda nacionalista e regionalista), o jornal dirigido por Reis Gomes publicava o artigo «O Cinematógrafo como Factor Educativo e de Ensino», na primeira página do número do jornal publicado no dia em que a produtora de Bento de Gouveia se estreava no cinema de Vieira de Castro com a fita das *Comemorações*¹⁵⁹.

Ladeando a notícia da estreia desta fita e reiterando algumas das ideias que Virgínia de Castro e Almeida e João Jardim haviam defendido nos textos que, nos meses anteriores, o *DM* publicara, esse artigo não assinado (e, portanto, apresentando-se como voz do jornal) reconhecia o poder que a nova arte assumia nas sociedades do seu tempo (pela «avidez que se está manifestando cada vez mais, pelos espectáculos animatográficos»), salientando os avanços tecnológicos entretanto introduzidos na arte do cinema, com a invenção de «dispositivos óptico-mecânicos» que auxiliavam a «imaginação dos directores e operadores de câmara», que faziam com que a nova arte se afastasse radicalmente dos filmes incipientes dos pioneiros caçadores de imagens em movimento. Defendia também a necessidade de produção e exibição de fitas de qualidade de «pura arte», mas também de películas para «fins de educação e de ensino», onde fossem abordados «assuntos históricos, de costumes, da vida dos animais» com «noções, escolhidas, de ciencias naturais, a observação de indústrias curiosas, a apresentação de monumentos importantes, nacionais e estrangeiros, com os seus comentários artísticos e históricos», ou de «actualidades» que «melhor se acomoda[sse]m a lições recreativas, instruindo e educando»¹⁶⁰. Acrescentava ainda que essa função educativa poderia perfeitamente

¹⁵⁸ «Cine-Vitória. A Sua Inauguração», 01-09-1923, in *DM*, p. 1.

¹⁵⁹ «O Cinematógrafo como Factor Educativo e de Ensino», 02-09-1923, in *DM*, p. 1.

¹⁶⁰ «O Cinematógrafo como Factor Educativo e de Ensino», 02-09-1923, in *DM*, p. 1.

ser operacionalizada por «pequenos *films*» (entenda-se, curtas-metragens) que tinham a vantagem de facilitar a renovação e «a variedade das sessões, permitindo mais uma ou outra repetição das outras películas destinadas á segunda parte dos programas»¹⁶¹. Portanto, em setembro de 1923, o *DM* defendia basicamente o mesmo que a revista *Cine* faria, em Lisboa, em maio de 1934, apontando então *Os Pombos* de Manuel Luiz Vieira como exemplo de excelência documental portuguesa.

Ora, o cruzamento da produção cinematográfica da MF indicada por Ana Paula Almeida na sua lista de fitas realizadas por Manuel Luiz Vieira¹⁶² com a programação do *Cine-Vitória*, anunciada no *DM* nos meses seguintes, leva-nos a concluir que a estratégia de produção fílmica da empresa cinegráfica de Francisco Bento de Gouveia coincidia quer com a perspectiva cinéfila apoiada e divulgada pelo jornal dirigido por Reis Gomes, quer com a estratégia de programação do espaço de exibição cinematográfica que Vieira de Castro criara em 1923. Constituída por aquilo que parecem ter sido reportagens de eventos sociais e turísticos relevantes (p. ex.: a homenagem a Henrique Vieira de Castro, no *Reid's Palace Hotel*, após um período de doença que o havia afetado; várias excursões a pontos turísticos da ilha como o Ribeiro Frio ou o Pico Ruivo, algumas das quais com bilhetes à venda na Casa Pathé¹⁶³) e documentários onde as temáticas etnográficas e paisagísticas se confundem com a propaganda turística e regionalista (p. ex.: a tosquia das ovelhas na serra de São Roque ou as festas do Santo Cristo na Ponta do Sol), a produção cinematográfica da MF foi sendo estreada regularmente na tela dos jardins do *Casino Vitória*, enquanto o *Cine-Vitória* operou, e quase em exclusividade durante o resto do ano de 1923¹⁶⁴.

Nem todas as fitas da MF noticiadas na imprensa periódica local foram descritas com o pormenor utilizado na apresentação dos filmes da antestreia e da película sobre as comemorações. Regressemos, então, aos primeiros, por quanto nessas descrições se consegue perceber do que terá caracterizado o cinema regionalista da MF.

Os artigos publicados nas primeiras páginas do *DN* e do *DM* de 13-12-1922 descrevem-nos as cinco fitas projetadas pela MF na antestreia do dia 11-12-1922 no Teatro-Circo. No quadro n.º 1, transcrevemos essas breves descrições, para mais fácil cotejo analítico.

¹⁶¹ «O Cinematógrafo como Factor Educativo e de Ensino», 02-09-1923, in *DM*, p. 1.

¹⁶² ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)».

¹⁶³ Ver, p. ex., «Excursão á Neve», 23-02-1924, in *DM*, p. 1.

¹⁶⁴ Cf. ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)»; «Cine-Vitória», 13-10-1923, in *DM*, p. 2; «Casino Vitória», 12-12-1923, in *DM*, p. 2.

Quadro n.º 1 – Informações sobre as primeiras fitas da Madeira Film exibidas no Teatro-Circo do Funchal, a 11-12-1922

Diário da Madeira ¹⁶⁵	Diário de Notícias ¹⁶⁶
<p>Título do artigo: «MADEIRA FILM, L.^{da}. Os resultados das experiências dos seus trabalhos no 'Teatro Circo'»</p>	<p>Título do artigo: «As Iniciativas que Triunfam. Uma Instalação de Filmagem na Madeira. Panoramas. Acontecimentos notáveis. Poentes e marinhas. O sr. Presidente da República e os Aviadores. O Monte e as romarias. Aspectos da actividade madeirense. Impressões fragmentadas duma bela sessão cinematográfica.»</p>
Designação e descrição das fitas	
<p>Filme 1 «Passagem de S. Ex.^a o sr. Presidente da República pelo Funchal» – «Transporte do 'Arlanza' [?] para o Cais; entrada na cidade; subida de comboio para o Monte e Terreiro da Luta; descida em carro de vimes; entrada e saída da Junta Geral, etc.»</p>	<p>Filme 1 «Visita do sr. Presidente da República á Madeira»</p>
<p>Filme 2 «Trechos documentais da nossa terra» – «Panoramas da cidade e arredores, com lindas vistas de terra e mar; garotos mergulhando na Pontinha; alea poética, jardins, etc.»</p>	<p>Filme 2 «Trechos documentais dos panoramas da cidade» – «o Funchal é um lindo presépio aninhado na encosta; 'Mergulhadores', esplendida de nitidez, que poderia ser prova de concurso de <i>lentes cinematograficas</i>; 'Uma álea poética...' que lembra qualquer recanto idílico de palácio de princesas; 'Uma marinha', com seu poente, azul e oiro, fazendo-nos crêr que, sob cada mancha ligeira de espuma, andavam retoçando magotes de elfos risonhos...»</p>

¹⁶⁵ «MADEIRA FILM, L.^{da}. Os Resultados [...]», 13-12-1922, in *DM*, p. 1.

¹⁶⁶ E. V., 13-12-1922, «As Iniciativas que Triunfam. Uma Instalação de Filmagem na Madeira», in *DN*, p. 1.

<p>Filme 3 «Vinhos da Madeira, seu fabrico e exportação» – «Plantações de parreiras, com apetitosos cachos; apanha das uvas com a lida tão movimentada e característica das vindimas madeirenses; borracheiros transportando o vinho; instalações da Companhia Vinícola¹⁶⁷, etc. 'Um dia de mau tempo no Funchal'. Como no écran se vê que êle é benigno!!...»</p>	<p>Filme 3 «Vindimas» – «Passam borracheiros na faina das «Vindimas». A «Companhia Vinicola». Há coisas, também, de uma semana, a bem dizer: «Os últimos temporais», principalmente aspectos do mar bravo, arremetendo em ímpetos ciclópicos contra a praia, contra o granito fúnebre das rochas altas...»</p>
<p>Filme 4 «Arrial de Nossa Senhora do Monte» – Um soberbo trabalho cinematográfico: o interior da Igreja, em sua admirável nitidez e a imagem da Senhora, que tanta devoção inspira, sobre o Altar, focada em relevo; a escadaria do Templo, <i>Water Chute</i>, Monte Palace Hotel, etc. Os característicos bailados populares, as espetadas, ranchos de alegres romeiros...»</p>	<p>Filme 4 «Panorama do Monte» «está á vista [...] com as suas quintas, verdes, com velhas arvores, humildes de seiva, galhos barbacentos de lichens, <i>chalets e cotages</i>, arruamentos, e o parque manchado de tristeza pelas ortencias derroxidas, coitadas! Com saudades do sol... Agora, a Igreja, suas torres simétricas, enfrentando a escadaria alta, de basalto, que tem visto sangrar os joelhos dos romeiros penitentes... Ó almas místicas que são, elas próprias, tocantes poemas de fé! E vê-se o lindo interior da Igreja, os altares, muito nítidos, com seus paramentos; a capela onde repousa o Imperador Carlos de Habsburgo, que veiu encontrar nesta ilha acolhedora o remate doloroso da sua dinastia opulenta, soberaníssima no poderio e na tragedia. Sobre o seu tumulo, as flores tecem saudades...»; «Um tema alegre, agora. Os «Bailes dos populares» vão correndo no écran. É o povo madeirense, este povo dócil e acismador, com sua costela árabe, que deixou a pastoral dos campos que arrotêa, que ábre um iáto na sua vida dura, mas mística como um psalmo, – é este povo crente, penetrado da íntima religiosidade da serra, bailando como nos velhos tempos dos faunos e das ninfas; vieram á <i>romaria</i>, com as suas violas de arame, os seus rajões, dizer nas cantigas barbaras as suas queixas, os seus derriços, enfim, toda a gama sentimental das suas almas cândidas... «A Fonte», o «Monte Palace» sucederam aos bailados...»</p>

¹⁶⁷ Segundo Maria de Fátima Gouveia Soares, Francisco Bento de Gouveia, em 1921, ocupava a função de secretário da Companhia Vinícola do Funchal, dando continuidade à atividade vinícola e de produção de aguardentes que iniciara em 1900, ainda no Engenho do Serrado, e que retomará a partir de 1928, já no continente, e no âmbito da qual viria a criar a primeira cerveja vinícola – SOARES, 2000, *Francisco Bento de Gouveia 1873-1956 – Vida e Obra*, pp. 13-15 e p. 201.

<p>Filme 5 «Os aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral no Funchal» – «Chegada dos intemeratos aeronautas; o cortejo da Pontinha até á Camara Municipal; os aviadores na Quinta do Monte; os heróis á saída do ‘Te Deum’, na Sé; calorosíssimas ovações á sua passagem, em todos os pontos. Um soberbo poente do Funchal, panorama do Hotel Reid’s e baía filmado ao anoitecer, que honra a <i>Madeira Film</i>»</p>	<p>Filme 5 «Passagem dos Aviadores na Madeira» – «É uma pagina cinematográfica deliciosamente documentada. A chegada á Pontinha, o delírio apoteótico da multidão, o percurso para a Camara Municipal, a saída do <i>Te Deum</i> na Sé, a partida para o Monte, o jantar no <i>Reid’s</i>, o monumento do Jardim Municipal, – caras conhecidas, atitudes colhidas d’imprevisto, com seus ridículos, com suas <i>póses</i>, – auto-desenhos focados pela lente do aparelho cinematográfico»</p>
	<p>Considerações finais: «Mas que interesse, que onda de encantamento se apodera de nós perante este álbum movimentado, rico de detalhes, justo de tons! Ah, bem mereceram as palmas vibrantes da assistência o director da <i>Madeira Film</i> e seus operadores, entre os quais sobressai Manuel Luiz Vieira, da <i>Pathé</i>, figura modesta, despretensiva, desfarçando um excepcional temperamento de artista!»</p>

Do confronto entre os dois discursos ekfrásticos aqui citados podemos confirmar as limitações anteriormente por nós apontadas à leitura de filmes entretanto desaparecidos e a que, hoje, apenas podemos aceder por mediação de descrições verbais. Os títulos das fitas não coincidem e os discursos que as descrevem – mais seco e objetivo no caso do *DM*; mais subjetivo e até lírico, no caso do *DN* – pouco nos dizem das opções técnicas e retóricas seguidas pelo realizador. Percebemos que, na elaboração das várias micronarrativas cinematográficas, terá havido investimento quer na seleção dos enquadramentos, quer no processo de montagem de planos diversificados, oscilando entre panorâmicas e planos de maior pormenor, geradores de um ritmo fílmico que terá agradado ao público («Mas que interesse, que onda de encantamento se apodera de nós perante este álbum movimentado, rico de detalhes, justo de tons»). Intuímos também o cuidado do cineasta/fotógrafo quer com a qualidade e a nitidez das imagens, quer com a expressividade fotográfica, ao ponto de algumas sequências a preto e branco criarem sugestões de cor («Uma marinha, com seu poente, azul e oiro, fazendo-nos crêr que, sob cada mancha ligeira de espuma, andavam retoçando magotes de elfos risonhos»). Mas pouco mais podemos inferir da tessitura fílmica dessas 5 fitas.

Mesmo assim, da leitura das palavras dos dois jornalistas, podemos tirar algumas conclusões. Confirmamos, por exemplo, que as fitas exibidas pela MF no Teatro-Circo a 11-12-1922 incluíam aquelas a que António da Cruz Rodrigues se reportara, 15 dias antes, também nas páginas do *DM*, na entrevista sobre os preparativos das *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira*. Um facto que parece indiciar a existência de uma certa corrida a essas fitas por parte de várias empresas locais de exibição cinematográfica: pelo menos o Teatro-Circo e o empresário que explorava o Pavilhão Paris e que iria ficar responsável pelo pavilhão cinematográfica na exposição e feira dos festejos comemorativos. Notemos que, segundo Ana Paula Almeida, na década de 1920, o Teatro-Circo e o Pavilhão Paris eram duas das mais conceituadas salas de espetáculo e de exibição fílmica no Funchal¹⁶⁸.

Do cotejo dos dois artigos, podemos igualmente identificar os temas e objetos cinematografados nas primeiras películas da MF, ou até intuir quais os géneros privilegiados pela produtora. «Passagem de S. Ex.^a o sr. Presidente da República pelo Funchal» e «Os Aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral no Funchal» são apresentadas como reportagens fílmicas de dois eventos marcantes na vida social e política da ilha (então, como já vimos, fortemente abalada pelo debate regionalista e pela tensão com o governo da República), enquadrando-se, assim, no género atualidades filmadas. Por seu lado, fitas como «Trechos documentais da nossa terra», «Vinhos da Madeira, seu fabrico e exportação» e «Arraial de Nossa Senhora do Monte» parecem enquadrar-se no género documental, ora mais orientado para o registo fílmico das paisagens da ilha («Panoramas da cidade e arredores, com lindas vistas de terra e mar», «Uma álea poética»), ora para a documentação da realidade social e antropológica insular (os «mergulhadores» infantis no cais; os turísticos «carros de vimes» e o «comboio» do Monte; as «Vindimas», com os seus «borracheiros» e a ligação à Companhia Vinícola; o risco da insularidade com os seus «temporais»; o arraial do Monte com as suas tradições religiosas e profanas; as danças e os instrumentos musicais populares; a marca turística no quotidiano insular; etc.).

Em certa medida, era também para um cinema com estas características que apontava o *DM*, na apresentação sumária que fez da MF no artigo publicado na

¹⁶⁸ Inaugurado em 1909 e tendo operado até 1939, o Pavilhão Paris desde cedo cativou os cinéfilos funchalenses, apostando no conforto do público e experimentando novidades como a projeção de fitas acompanhadas por música gravada no *pathéphone*. O Teatro-Circo, projetado desde o final do século XIX, mas apenas inaugurado em 1911, foi a mais sofisticada sala de espetáculos da cidade até à década de 1930, acolhendo regularmente artistas estrangeiros de várias áreas e projetando regularmente cinema, incluindo a modalidade de *cinema falante* – cf. ALMEIDA, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira* [...], pp. 35-39 e 42-48.

primeira página da edição de 13-12-1922. Indicava aí que a nova produtora dispunha «dum capital de 300 contos e conta[va] como director o nosso amigo sr. Francisco Bento de Gouveia, hábil e empreendedor, como se sabe, sendo técnico da mesma o sr. Manuel Luis Vieira, cuja competência é digna de todo o apreço», e a quem, em breve, se juntaria «novo pessoal habilitado»¹⁶⁹. Entre estes novos colaboradores terão estado, então: o «sr. Gomes de Souza», segundo o *Jornal dos Cinemas*, diretor artístico da produtora, constando também o seu nome na «Comissão de Obras» das *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira*¹⁷⁰; assim como o «sr. José Alves» apontado como ajudante de Manuel Luiz Vieira numa notícia do *DM* datada de 23-03-1923, em que há referência à filmagem da inauguração de um monumento de homenagem aos «aviadores do 'Raid' Lisboa-Madeira», evento também fotografado pelos «fotógrafos Perestrelos e vários amadores», mostrando, assim, como, por esses anos, fotografia e cinema caminhavam lado-a-lado no registo visual do quotidiano da cidade¹⁷¹.

O *DM* acrescentava também que a MF possuía «instalações adequadas, a que já não falta[vam] um laboratório magnífico e mobiliário e apetrechos dos mais completos e modernos, esperando ainda, para breve, maquinismos próprios»¹⁷². Sobre os objetivos da produtora, informava que a MF fora «constituída, não só para registar no 'écran' os aspectos mais interessantes da vida madeirense, os seus panoramas soberbos de côr e magia, os seus costumes típicos, originais [...] mas também produzir películas de arte», esclarecendo, ainda, que à fundação daquela presidia o propósito de fazer «a melhor propaganda da nossa terra tanto no espírito dos seus indígenas, que teem o dever de a conhecer e amar, como junto das multidões ruidosas da Europa e das Américas onde chegarão os nossos *films*»¹⁷³.

Portanto, de acordo com o *DM* e conforme nos deixam antever as descrições das fitas da MF publicadas nos jornais coevos, a produtora surgira em claro alinhamento quer com o ideário regionalista e com os interesses autonomistas e turísticos defendidos no grupo do Cenáculo, quer com o conceito de cinema educativo e patriótico dominante no sistema cultural português e também defendido, por essa altura, nas páginas do *DM*. Um cinema orientado para a propaganda pátria (neste

¹⁶⁹ «MADEIRA FILM, L.^{da}. Os Resultados [...], 13-12-1922, in *DM*, p. 1.

¹⁷⁰ «MADEIRA FILM, L.^{da}. Os Resultados [...], 13-12-1922, in *DM*, p. 1; e «De 'Studio' a 'Studio'», 15-08-1923, in *Jornal dos Cinemas*, p. 230.

¹⁷¹ «No Jardim Municipal. A Inauguração do Monumento aos Aviadores do 'Raid' Lisboa-Madeira», 23-03-1923, in *DM*, p. 1.

¹⁷² «MADEIRA FILM, L.^{da}. Os Resultados [...], 13-12-1922, in *DM*, p. 1.

¹⁷³ «MADEIRA FILM, L.^{da}. Os Resultados [...], 13-12-1922, in *DM*, p. 1.

caso, mais regionalista do que nacionalista) que, produzido na Madeira e «**Pró Madeira**» (apesar de conhecer e simpatizar com o *cinema tipicamente português* que, a nível nacional, era produzido pelas suas congéneres continentais), assumia um duplo intuito: (1) criar e divulgar internamente um imaginário marcado pela exaltação de valores considerados *tipicamente madeirenses*, contribuindo, assim, para a coesão dessa comunidade regional e para a redefinição da sua identidade cultural como comunidade autónoma; e (2) exhibir junto de estrangeiros um discurso visual que afirmasse a existência, na ilha, de uma cultura pátria (regional portuguesa) distinta, dotada de valores próprios respeitáveis e exaltantes, os quais, pelo exotismo da diferença, apresentassem atratividade turística. Ou seja, através da criação cinematográfica e da projeção interna e externa das suas fitas, a MF contribuía para a construção de uma imagem da Madeira não alheia nem ao projeto político-identitário regionalista, nem ao projeto económico proposto pelos regionalistas-autonomistas do Cenáculo e que assentava no desenvolvimento turístico.

Assim se compreende o entusiasmo com que, nessa mesma data, o jornalista Elmano Vieira (também regionalista e membro integrante da Comissão das *Comemorações do V Centenário*) louvava a iniciativa de Francisco Bento de Gouveia nas páginas do *DN*, ligando a antestreia aos frequentadores do *Golden Gate*, um dos espaços de reunião do *Cenáculo*, como já vimos¹⁷⁴. Sem deixar de criticar a inércia dominante no meio madeirense, Elmano Vieira enaltecia, por contraste, o dinamismo de Francisco Bento de Gouveia que, através da MF, evidenciava, uma vez mais, o seu espírito empreendedor e modernizador:

«Dizem que as iniciativas, na Madeira, morrem neste ambiente lasso e languê; e que as energias, ainda as mais estuantes, uzam borzeguins de chumbo... Por isso a Madeira não marcha, contorce-se; por isso a Madeira não tem golpe de vista – palpa, apenas, as realidades rudes do presente: escapam-lhe, portanto, as perspectivas, abertas, do futuro. Será assim? Mas isto não é filosofia, e porque de reportagem se trata – adiante.

¹⁷⁴ Sobre o *Golden Gate* (ou «uma das esquinas do mundo», cognome atribuído a este café, restaurante e hotel funchalense por Ferreira de Castro, quando, no seu romance *Eternidade*, publicado em 1957, uma das personagens se reporta ao ambiente cosmopolita aí vivido na transição dos anos 1920 para os anos 1930), diz-nos Joana Catarina Silva Góis na sua tese de mestrado: «o Café Golden Gate funcionou como ponto de encontro da elite madeirense, que se agrupou em núcleos de várias tipologias. Nos anos vinte, o café transformou-se 'numa espécie de sucursal das tertúlias lisboetas no Funchal'. O Café Apolo e o Café Kit-Kat são exemplos de outros estabelecimentos que acolheram estes grupos, localizados ao longo de um quarteirão. Todavia, o lugar de encontro centralizou-se na famosa 'esquina do mundo', o Café Golden Gate, onde se viam sentados, tertulhando ou tagarelando, os vultos de mais fastígio na literatura e no jornalismo da época... [...] Carlos Marinho Lopes, um dos colaboradores mais assíduos no *Diário da Madeira*, em 1924 refletiu sobre o ambiente cosmopolita e elegante do Café Golden Gate, descreve-o como espaço intelectual mas também turístico, onde verdadeiramente toda a vida da cidade foi discutida.» – GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo* [...], p. 13. Ainda sobre este café, ver recente tese de mestrado: FÁRIA, 2020, *Golden Gate Grand Café* [...].

Há nesta ilha uma empresa de filmagem: deram-lhe o nome de *Madeira Film, Limitada*. E ante-ontem, ás primeiras horas da noite, quando as sombras pincelavam a nankin os longes da paisagem e no *Golden Gate* principiava o arruído das conversas, fomos ao *Teatro Circo* assistir ás primícias deste novo ramo da arte e de negocio, atirado para o tumulto da vida, para o conflito permanente da opinião pública, por alguém que no, jornalismo ilheu venceu, nitidamente, a sua personalidade complexa: Francisco Bento de Gouveia. O seu talento reside, principalmente, no vertiginoso dinamismo da acção: e daí a sua individualidade surgir-nos facetada. Os ingleses teem uma expressão que se lhe ajusta – *doctor know all...*»¹⁷⁵.

Na verdade, Bento de Gouveia, quer na vida empresarial, quer no jornalismo, quer até na carreira musical (que desenvolveu com entusiasmo, paralelamente às duas outras), desde cedo dera provas desse espírito ativo e inovador, sensível às artes (não só à música, mas também à fotografia) e à inovação tecnológica. Segundo Maria de Fátima Gouveia Soares, o seu avô terá começado por desempenhar o cargo de «encarregado da estação telégrafo-postal de São Vicente», em 1896¹⁷⁶. Logo depois, passara a dedicar-se ao setor vinícola e das aguardentes, atividade a que continuará ligado, quando se transfere primeiro para o Funchal e, já depois de 1927, para Lisboa, tendo aqui, inclusivamente, trabalhado como enólogo em várias empresas e inventado a primeira cerveja vínica. Contudo, o jornalismo marcará de forma indelével a sua vida adulta. Dirige a primeira série do *DM*, periódico fundado pelo empresário britânico Harry Hinton, em novembro de 1880. Suspensa esta primeira experiência jornalística, Bento de Gouveia passa a ser o redator-principal do *Diário Popular*, cargo que ocupa entre 1906 e dezembro de 1911, quando o «roubo das máquinas tipográficas» determina o encerramento deste último periódico¹⁷⁷. Não desistindo do jornalismo perante este contratempo, em janeiro de 1912, encontramos já o futuro fundador da MF a reativar o *DM*, e a investir na modernização tecnológica das suas oficinas tipográficas, introduzindo inovações como «SETE MACHINAS DE IMPRESSÃO E CÊRCA DE DUZENTAS VARIEDADES DE TYPO» ou «ateliers de photogragura e tythographia»¹⁷⁸, que lhe permitiram melhorar a qualidade gráfica do jornal, passar a incluir com regularidade fotografias e até publicar anualmente o *Almanach Illustrado do Diário da Madeira* (em 1913, 1914 e 1915), onde a fotografia ganha protagonismo, ao lado da gravura.

¹⁷⁵ E. V., 13-12-1922, «As Iniciativas que Triunfam. Uma Instalação de Filmagem na Madeira», p. 1.

¹⁷⁶ SOARES, 2000, *Francisco Bento de Gouveia 1873-1956 – Vida e Obra*, pp. 13-15.

¹⁷⁷ GÓIS, 2015, *A Geração do Cenáculo* [...], p. 62.

¹⁷⁸ «Officinas do Diário da Madeira», 10-01-1912, in *DM*, p. 4.

Como referimos anteriormente, tanto quanto pudemos apurar, a Madeira não teve nas primeiras décadas do século XX qualquer publicação especializada em cinema ou até em fotografia. Porém, jornais como o *DM* ou até, mais tarde, o *Re-Nhau-Nhau* podem inequivocamente ser considerados fotófilos e cinéfilos, dada a relevância que atribuem, nas suas páginas, a assuntos relacionados com fotografia e cinema. No que ao *DM* diz respeito, e em particular durante os dois anos em que Francisco Bento de Gouveia assumiu a sua direção, sendo também o seu redator principal, para além da publicação regular dos anúncios das fitas em exibição nas muitas salas de cinema que pelo Funchal iam surgindo e de, sobretudo ao domingo e na primeira página, editar fotografias de paisagens, de tipos humanos, de atividades tradicionais e de locais turísticos (motivos que, desde o século XIX, eram frequentes nos bilhetes-postais ilustrados da ilha em circulação pelo mundo e que, a partir de 1922, serão retomados nas fitas da MF, agora sob formato de imagens em movimento), são muitos os artigos e as notícias que o jornal irá divulgar, abordando inovações tecnológicas nacionais e internacionais verificadas nas áreas da fotografia e do cinema, ou sobre atividades e/ou eventos fotográficos e cinematográficos ocorridos na ilha ou envolvendo insulares. Por exemplo, a 23-03-1912, anuncia que um cinematógrafo está a ser rifado no Porto Moniz e a 04-04-1912 noticia uma «conferência do dr. Brum do Canto» sobre fotografia a cores na «Sociedade Portuguesa de Photographia»¹⁷⁹; a 10-01-1913, informa sobre a publicação no *Diário do Governo* de um decreto para regulamentar o armazenamento de fitas, de forma a garantir a segurança pública e a 19-05-1913 dá conta dos «últimos inventos de Edison», aperfeiçoando o fonógrafo e o cinematógrafo¹⁸⁰.

Poder-se-á, então, concluir que a criação da MF não constituiu um epifenómeno isolado no sistema cultural madeirense, nem tão-pouco no percurso de vida de Francisco Bento de Gouveia e de Manuel Luiz Vieira.

No caso particular de Bento de Gouveia, a criação da MF antes nos parece ter sido o culminar de um percurso pessoal e empresarial fortemente marcado por uma cultura visual florescente na ilha desde o século XIX, que encontrava na imagem fotográfica (fixa ou em movimento) não apenas um particular fascínio por aquilo que de modernidade tecnológica ela representava, mas também um instrumento valioso para re-imaginar esse património visual, *projetando* a Madeira como comunidade

¹⁷⁹ «Riffa d'un cinematographo», 26-03-1912, in *DM*, n.º 85, p. 1; «Sociedade Portuguesa de Photographia. Uma conferência do dr. Brum do Canto», 04-04-1912, in *DM*, n.º 94, p. 2.

¹⁸⁰ «Os depositos de fitas animatographicas considerados como estabelecimentos perigosos», 10-01-1913, in *DM*, n.º 360; «Os Últimos inventos de Edison», 19-05-1913, in *DM*, n.º 488, p. 2.

regional dotada de identidade própria e como ilha turística. Manuel Luiz Vieira, primo mais novo de Bento de Gouveia com quem partilhou parte considerável da sua vida adulta, terá sido igualmente herdeiro dessa cultura visual, não devendo o seu trabalho, quer na MF, quer na ECA, ser lido sem lembrar essa relação pessoal e profissional e sem o devido enquadramento nesse contexto insular fotófilo e cinéfilo fortemente implicado no desenvolvimento turístico.

Acompanhando as transformações que a prática do *tour* sofrera ao longo dos séculos XIX e XX, no caminho de uma crescente massificação e industrialização, também na Madeira cedo se percebeu o poderoso contributo que a nova arte tecnológica da representação visual poderia ter para a propaganda turística internacional. A 24-03-1889, na antevéspera da inauguração da moderníssima Exposição Universal de Paris (a decorrer entre maio e outubro de 1889), o *DN* alertava para o perigo que constituiria uma representação «pobre, e por demais modesta [...] [d]a Madeira e [d] os Açores [...] no Campo de Marte d'aqui por mezes», podendo redundar «immenso em seu desfavor»¹⁸¹. E logo a 10-04-1889, um artigo de opinião publicado no mesmo jornal lembrava:

«Seria de grande importancia para nós madeirenses que os artistas photographos d'esta cidade enviassem à Exposição de Paris uma collecção de photographias dos melhores panoramas e pontos de vista mais notaveis que temos na nossa ilha [...] demonstraria as suas bellas naturaes, e por isso dispensa encarecimentos e comentarios»¹⁸².

Esta recomendação viria a ser seguida (pese embora algum atropelo), com o envio de imagens da ilha fotografadas pelos «nossos patricios e habeis photographos os srs. Augusto Camacho e Joaquim Augusto de Souza» que, como noticiava ainda o mesmo *DN* a 15-09-1889, tinham sido «premiados na exposição de Paris pela nitidez e perfeição dos seus trabalhos photographicos»: a Augusto Camacho fora atribuída a «medalha de prata» nesse certame; a Joaquim Augusto de Sousa, a «medalha de bronze»¹⁸³.

A atribuição destes prémios mereceria a atenção da imprensa periódica local e a 27-09-1889, ainda o mesmo *DN* esclarecia que o galardão atribuído a Joaquim Augusto de Sousa incidira sobre um conjunto de fotografias com interesse científico, representando canas-de-açúcar e outras plantas comuns na Madeira. Oferecidas

¹⁸¹ «A Madeira e os Açores na Exposição de Paris», 24-03-1889, p. 2.

¹⁸² «A Madeira na Exposição de Paris», 10-04-1889, p. 1.

¹⁸³ «Photographias», 15-09-1889, in *DN*, p. 1. A atribuição de prémios nacionais e internacionais a fotógrafos madeirenses não se circunscreveu a estes dois galardões. Os próprios João Francisco Camacho e Joaquim Augusto de Sousa receberiam ao longo da vida múltiplos prémios. Ver: SAINZ-TRUEVA, 1994, «João Francisco Camacho [...]», pp. 15-28; e JESUS e DANTAS, 2019, «Joaquim Augusto de Sousa».

à Associação Agrícola de Lisboa, essas fotografias haviam sido selecionadas para serem expostas em Paris. O jornal acrescentava que o fotógrafo oferecera também à Câmara Municipal do Funchal outros trabalhos seus com vistas da ilha, no sentido de virem a ser igualmente enviadas para a Exposição Universal, contribuindo, assim, para a propaganda das belezas da ilha. Porém, a edilidade funchalense, por razões desconhecidas, não tomara as medidas necessárias para que estes panoramas chegassem ao destino previsto¹⁸⁴.

Ao interesse científico e turístico suscitado pela fotografia e acima demonstrado, acrescia ainda o desejo mundano de experimentar os avanços tecnológicos e acompanhar as tendências socioculturais mais modernas, assim como o proveito memorialístico de colecionar documentos visuais de paisagens, de tradições, de personalidades ou de eventos marcantes do presente histórico, sociológico, antropológico e biogeográfico da ilha. É nesse sentido que lemos várias notícias publicadas na imprensa periódica local, onde se anunciam sessões e trabalhos fotográficos ou exposições de fotografias em casas comerciais da cidade, cujas reproduções poderiam ser adquiridas pelos madeirenses ou pelos seus visitantes. Trabalhos fotográficos como aquele que, representando a artista Adela Montagut em funções no *Theatro D. Maria Pia* e adotando a técnica de «photo-crayon», Vicente Gomes da Silva, Júnior (Funchal, 1857-1933) exibira no átrio desse teatro municipal em maio de 1888 e que o *DN* informava estar à venda no atelier «Vicentes Photographos»¹⁸⁵; ou outros trabalhos realizados por fotógrafos estrangeiros:

«Hontem, dois photographos francezes, que se acham n'esta cidade, photographaram o corpo de bombeiros voluntarios e respectivo material»¹⁸⁶;

«Na rua da Alfandega, na loja do sr. Antonio d'Oliveira, estão expostas varias photographias, tiradas pelo sr. Bell, um photographo inglez, sendo muitas d'ellas de pontos da nossa ilha. As photographias são excellentes, pelo que as recomendamos»¹⁸⁷.

Não será, portanto, abusivo concluir que, pelo menos desde o último quartel do século XIX, as novidades fotográficas, longe de se apresentarem, na Madeira, como um fenómeno estranho, eram, na verdade, entusiasticamente acolhidas. No Funchal, o eco dessas novidades manifestava-se através das notícias da imprensa periódica internacional disponibilizadas nas bancas funchalenses e/ou nas salas

¹⁸⁴ «Photographias», 27-09-1889, p. 2.

¹⁸⁵ «Retrato», 12-05-1888, p. 1.

¹⁸⁶ «Photographias», 19-12-1889, p. 2.

¹⁸⁷ «Photographias», 29-12-1889, p. 2.

dos hotéis, muitas das quais eram, depois, traduzidas para os jornais locais¹⁸⁸. E, não raras vezes, os próprios equipamentos e produtos dessas novidades chegavam efetivamente ao Funchal, transportados nos navios transatlânticos que ora transportavam para a Madeira os turistas de vários pontos do globo, ora aí faziam escala, nas ligações das principais cidades europeias às modernas metrópoles da América do Norte e da América Latina, ou às colónias africanas¹⁸⁹. Disto mesmo dá conta, por exemplo, o *DN* que, a 28-11-1888, publicava a notícia «Benefício do Asylo», informando sobre a realização de um espetáculo solidário no Theatro D. Maria Pia, em que o «Captain H. de la Cour Travers, do vapor Inglez *Tartar* que se acha surto no nosso porto com desarranjo na machina», exhibiria «quadros dissolventes», recorrendo a equipamentos modernos que o acompanhavam na viagem e através dos quais conseguia projetar imagens simulando movimento¹⁹⁰.

Deste entusiasmo fotográfico resultaria, numa primeira fase, o florescimento de um amadorismo fotográfico de altíssima qualidade, de que o caso de Joaquim Augusto de Sousa (Funchal, 1853-1905) é exemplo¹⁹¹, e o surgimento local de vários ateliers profissionais de fotografia, entre os quais se destacaram, com projeção nacional e internacional, não só o atelier «Photographia Vicente» ou «Vicentes Photographos»,

¹⁸⁸ Para além do artigo do *DN* sobre as máquinas fotográficas portáteis, já antes por nós citado, ver, a título meramente ilustrativo, nesse mesmo jornal e ano, outras notícias e artigos que davam conta das inovações tecnológicas em torno da fotografia: a 07-08-1889, «A Imprensa e a Photographia»; a 09-08-1889, «Photographador automático», onde se apresenta o novo engenho que recorria ao «processo da ferrotypia» e que, de acordo com o jornal, fora «imaginado por Enjálbert, conhecido fabricante d'artigos photographicos e [...] destinado à [E]xposição [Universal] de Paris», já a decorrer nessa data e que se estenderia até outubro desse ano.

¹⁸⁹ «Benefício do Asylo», 28-11-1888, p. 2.

¹⁹⁰ «Benefício do Asylo», 28-11-1888, p. 2.

¹⁹¹ Joaquim Augusto de Sousa chegará a ter um atelier de fotografia no Funchal, entre março de 1889 e fevereiro de 1892, por trespasse do estúdio de João Francisco Camacho, e em sociedade com Augusto César dos Santos. O atelier manteve o nome do fundador do estúdio, a que se juntou, «Sucessor» – JESUS e DANTAS, 2019, «Joaquim Augusto de Sousa [...]». Porém essa experiência empresarial efêmera não parece ter feito dele um fotógrafo profissional. No obituário publicado em dezembro de 1905, poucos dias após a sua morte, no n.º 72 do *Boletim Photographico*, revista especializada em fotografia onde Joaquim Augusto de Sousa chegara a colaborar, este «madeirense amigo da sua terra, apaixonadamente amigo da ilha» e várias vezes premiado era apresentado como um «dos mais distintos photographos amadores que conhecemos», condição não profissional que, contudo, não impedira que tivesse produzido «trabalhos de tão inconstável valor, que podiam colocar-se a par dos mais perfeitos no seu género»; acrescentava ainda que Joaquim Augusto de Sousa «conhecia como poucos o *metier* da arte de que era um brilhante apaixonado cultor, e pôde dizer-se que para elle não tinha segredos a photographia. Não pouco concorreu para a divulgação das belezas naturaes da Madeira, pondo sempre as suas notáveis aptidões artisticas ao dispor de todos quantos quisessem reproduzir, por quaisquer processos, os pontos mais surpreendentes e encantadores da formosa ilha. Não houve recanto, por mais recôndito e pouco conhecido que fosse, que a sua maravilhosa lente não tivesse fixado e reproduzido pela photographia» – «Joaquim Augusto de Sousa», dez. de 1905, p. 192.

fundado por Vicente Gomes da Silva em 1852, o estúdio de João Francisco Camacho, fundado em 1863¹⁹², e a casa fotográfica de Augusto Camacho, todos já aqui referidos, mas ainda, entre outros, o atelier «Perestrellos Photographos», fundado por Manoel d'Olim Perestrello em 1879¹⁹³.

Assim sendo, consideramos que a MF terá constituído o desenvolvimento espectável de uma longa tradição de iniciativas empresariais e amadoras vocacionadas para a representação da ilha que, acompanhando a evolução tecnológica e, nos séculos XVIII e XIX, a rápida expansão de hábitos turísticos no mundo ocidental industrializado, soube modernizar-se, substituindo, gradualmente, as representações verbais da ilha presentes nas narrativas de viagens (estas, muitas vezes, já iconograficamente complementadas com desenhos, pinturas, gravuras, colagens, etc.¹⁹⁴), por novas formas de representação tecnológica de paisagens e de pormenores mais ou menos pitorescos da Madeira. Fotografia, bilhete-postal ilustrado e cinema respondiam agora de forma mais consentânea quer às exigências dos turistas, interessados em documentar as suas experiências dos lugares visitados, para mais tarde as reviverem pessoalmente e/ou as partilharem com destinatários mais íntimos ou públicos; quer aos interesses da moderna indústria florescente do turismo, para quem a propaganda internacional era fundamental.

Por outro lado, as fitas *tipicamente madeirenses* da MF, não desvinculadas nem das reivindicações autonomistas ou do espírito regionalista então exaltado localmente, nem da modernização tecnológica dessa tradição de representação insular fomentada pelas viagens e pelo turismo, nem de outros projetos e fenómenos culturais coevos (nomeadamente as *Comemorações do V Centenário do Descobrimento da Madeira*, a tertúlia do *Cenáculo*, a prática das excursões turísticas, a fulgurante atividade jornalística no Funchal, o estreitamento de relações interarquipelágicas, com extensão até às suas comunidades nas diásporas americanas ou até espaços de exibição fílmica como o Teatro-Circo ou o *Cine-Vitória*), terão efetivamente

¹⁹² No obituário de Joaquim Augusto de Sousa publicado no n.º 72 do *Boletim Photographico* acima citado, é estabelecido um paralelo de excelência entre ele e João Francisco Camacho, ambos madeirenses: «Depois de Camacho, (do primeiro Camacho que em 1863 fundou no Funchal o seu primeiro atelier photographico e que em 1879 veio abrir em Lisboa a tão conhecida casa que ainda hoje conserva o seu nome) que com desvelos de amator e saber de verdadeiro mestre, photographára ainda o colódio e em fadigas jornadas, os pontos mais pictorescos da Madeira, depois desse grande artista e com intuitos, saber e amor semelhantes, teve a linda ilha em Joaquim Augusto de Sousa o seu grande pintor» – «Joaquim Augusto de Sousa», dez. de 1905, p. 191.

¹⁹³ PHOTOGRAPHIA MUSEU-VICENTES, 2013, *História da Photographia na Madeira*, DVD; MARQUES, 2017, «Perestrellos Photographos [...]».

¹⁹⁴ Como exemplo flagrante desta tradição híbrida de relato literário de viagem com ilustração, podemos apontar *Jornal de Uma Visita à Madeira e a Portugal (1853-1854)*, de Isabella de França.

constituído, na década de 1920, um incipiente sistema cinematográfico dotado de alguma autonomia relativamente ao (também incipiente) sistema cinematográfico nacional. Neste sentido, a MF terá sido efetivamente um projeto empresarial pensado como dispositivo de produção cinematográfica que, a par de outros projetos também fotófilos e cinéfilos, imaginaram e projetaram a Madeira como comunidade dotada de identidade autónoma e como ilha turística, num tempo em que imagem identitária e imagem turística da região se (con)fundiam.

Referências

Fontes Documentais Periódicas

- «A cinematografia na Madeira. Uma visita ao 'studio' da Empreza Cinegráfica Atlântida», 16-03-1927, in *Diário de Notícias*, n.º 15 821, Funchal, p. 1.
- «A côr na photographia», 09-03-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3650, Funchal, p. 1.
- A. F., 02-10-1924, «Noites de Cinema no Funchal», in *Diário de Notícias*, n.º 15 110, Funchal, p. 2.
- A. F., 1924a, 28-11-1924, «Teatro-Circo. Madeira Film Ltd.^a Arquipelago dos Açores», in *Diário de Notícias*, n.º 15 158, Funchal, p. 3.
- «A Fita do Centenário», 19-10-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3726, p. 2.
- «A Imprensa e a Photographia», 07-08-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3768, Funchal, p. 1.
- ALMEIDA, Virgínia de Castro e, 12-08-1922, «Um 'Film' Português», in *Diário da Madeira*, n.º 3381, Funchal, p. 1.
- «A Madeira e os Açores na Exposição de Paris», 24-03-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3663, Funchal, p. 2.
- «A Madeira na América. Exibição de *Films* Madeirenses em Lowell Mass», 02-03-1924, in *Diário da Madeira*, n.º 3832, p. 2.
- «A Madeira na Exposição de Paris», 10-04-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3676, Funchal, p. 1.
- «A Madeira no Cinema. Filmagem da Paisagem Madeirense», 04-04-1924, in *Diário de Notícias*, n.º 14 968, Funchal, p. 1.
- «A peça histórica "Guiomar Teixeira"», 18-08-1913, in *Ilustração Portuguesa*, n.º 391, 2.^a série, Lisboa, p. 209.

- «A Scena Muda. O Cinema. Como Ele Póde Sêr um Grande Meio de Educação. Uma Palestra com o Professor Sr. Dr. Alberto Jardim», 18-08-1922, in *Diário da Madeira*, n.º 3386, p. 2.
- «As Iniciativas que Triunfam. Uma Instalação de Filmagem na Madeira. Panoramas. Acontecimentos Notáveis. Poentes e Marinhas. O sr. Presidente da República e os Aviadores. O Monte e as Romarias. Aspectos da Actividade Madeirense. Impressões Fragmentadas duma Bela Sessão Cinematográfica», 13-12-1922, in *Diário de Notícias*, n.º 14 591, Funchal, p. 1.
- «Assuntos Regionais. Propaganda da Madeira», 14-01-1914, in *Diário da Madeira*, n.º 725, Funchal, p. 1.
- «A «Casa Pathè» na Madeira. Operador de Cinema», 23-03-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3558, Funchal, p. 1.
- «Benefício do Asylo», 28-11-1888, in *Diário de Notícias*, n.º 3569, Funchal, p. 2.
- CANTO, Jorge Brum do, 1933, «Um artigo sôbre os filmes de cem metros», in *Imagem*, n.º 95, 14 dez, p. 8.
- CARDOSO, 23-07-1930, «Carlos Martins», in *Re-Nhau-Nhau*, n.º 22, Funchal, p. 5.
- «Casino Vitória», 12-12-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3769, Funchal, p. 2.
- «Casino Vitória. Cinema ao Ar Livre com Escolhidos Originaes Portugueses», 26-08-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3681, Funchal, p. 1.
- «Cine-Vitória», 13-10-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3721, Funchal, p. 2.
- «Casino Vitória. Inauguração da Estação de Inverno com Cinema no Salão de Baile», 29-12-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3781, Funchal, p. 1.
- «Cine-Jardim. Encantador Passatempo Popular», 05-08-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3664, Funchal, p. 3.
- «Cine-Vitória. A Sua Inauguração», 01-09-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3686, Funchal, p. 1.
- C.N., janeiro de 1921, «Turismo Insular. Carta da Madeira», in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano V, II série, n.º 103, Lisboa, p. 105.
- C.N., abril de 1921, «Turismo Insular. Carta da Madeira», in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano V, II série, n.º 106, Lisboa, pp. 156-158.
- C.N., junho de 1921, «Turismo Insular. Carta da Madeira», in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano V, II série, n.º 108, Lisboa, pp. 182-183.

- C.N., janeiro de 1924, «Carta da Madeira», in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano VIII, II série, n.º 139, Lisboa, pp. 502-503.
- «Congressos Regionais. Uma Patriótica Iniciativa», 05-12-1919, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano IV, n.º 83, Lisboa, p. 85.
- COSTA, H.[amílcar] da, 15-09-1933, «H. da Costa disse», in *Movimento. Quinzenário Cinematográfico*, n.º 6, pp. [3-6].
- «De 'Studio' a 'Studio'», 15-08-1923, in *Jornal dos Cinemas*, ano I, n.º 14, Lisboa, pp. 230-231.
- «Em Paris. Almoço de Artistas», 26-01-1922, in *Diário da Madeira*, n.º 3228, Funchal, p. 1.
- E.V., 1922, «As Iniciativas que Triunfam. Uma Instalação de Filmagem na Madeira», 13-12-1922, in *Diário de Notícias*, n.º 14 591, Funchal, p. 1.
- E.V., 01-04-1923, «A Madeira no Cinema. Reportage das Festas do V Centenário. O que o Jornalista Viu. A Cenografia Madeirense Tomando Embalagem para Cometimentos Maiores. O Tino Artístico dos Industriais do 'Film'», in *Diário de Notícias*, n.º 14 676, Funchal, p. 1.
- «Exposição Regional organizada pelo jornal "O Século"», 22-10-1924, in *Diário de Notícias*, n.º 15 128, Funchal, p. 1.
- «Fita Cinematográfica», 24-05-1913, in *Diário de Notícias*, n.º 11 601, Funchal, p. 1.
- «Fitas Cinematográficas», 25-05-1913, in *Diário de Notícias*, n.º 11 602, Funchal, p. 2.
- «Guiomar Teixeira. O Combate entre Mouros e Christãos. O Dia de Ante-Hontem no Caniço», 27-05-1913, in *Diário da Madeira*, n.º 496, Lisboa, p. 1.
- «Joaquim Augusto de Sousa», dez. de 1905, in *Boletim Photographico. Revista Mensal Illustrada de Photographia*, n.º 72, Lisboa, Warm & Rosa, pp. 191-192, disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimFotografico/1905/Dezembro/N072/N072_master/BoletimFotografico1905N72.pdf, consultado a 03-01-2021.
- L[OPES]., A[ntónio]., 21-09-1929, «Ruth Elder nos Açores», in *Cinéfilo*, 2.º ano, n.º 57, Lisboa, O Século, pp. 19-20.
- LOURENÇO, António, 22-09-1928, «Cinema Português. A propósito do "Fauno das Montanhas" e da "Calúnia"», in *Cinéfilo*, 1.º ano, n.º 9, Lisboa, O Século, pp. 24-26.
- «Institui-se a Editora Cinematográfica que vai dedicar-se á pequena produção de fonofilmes e á edição de publicações cinematográficas», 1934-05-17, in *Cine*, ano I, n.º 1, Lisboa, Editora Cinematográfica, p. 5.

- «Machinas Photographicas de Bolso», 05-06-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3719, Funchal, p. 1.
- «Madeira-Film», 12-06-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3619, Funchal, p. 1.
- «Madeira Film», 21-02-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3533, Funchal, p. 1.
- «MADEIRA FILM, L.^{da}. Os resultados das experiências dos seus trabalhos no 'Teatro Circo'», 13-12-1922, in *Diário da Madeira*, n.º 3480, Funchal, p. 1.
- «Madeira. Special Interview with the the Government Commissioner, 12-04-1914, in *Diário da Madeira*, n.º 812, Funchal, p. 3.
- MATOS, Maria, 23-02-1926, «"A Calúnia"», in *Diário de Notícias*, n.º 15 514, Funchal, p. 2, disponível em https://biblioteca-abm.madeira.gov.pt/media/publicacoesPeriodicas/Jornais/DiarioNoticias/1926/PT-ABM-COLJORDN_19260223.pdf, consultado a 21-01-2021.
- «Na Madeira. Turismo 'Ou Reagimos ou Morremos – Como Devemos Reagir'», novembro de 1920, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano V, II série, n.º 101, Lisboa, p. 75.
- «No Casino Vitória. Diversões e Cinema ao Ar Livre», 13-07-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3644, Funchal, p. 1.
- «No Reid's Palace Hotel. Banquete em honra do sr. Henrique Vieira de Castro», 27-11-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3758, Funchal, p. 1
- «O Fauno das Montanhas», 22-05-1927, in *Diário de Notícias*, n.º 15 873, Funchal, p. 1.
- «O Centenário da Descoberta da Ilha da Madeira», 05-01-1923, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano VII, II série, n.º 127, Lisboa, pp. 291-293
- «O Cinematógrafo como Factor Educativo e de Ensino», 02-09-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3687, Funchal, p. 1.
- «Officinas do Diário da Madeira», 10-01-1912, in *Diário da Madeira*, n.º 9, Funchal, p. 4.
- «OS BONS DOCUMENTÁRIOS PORTUGUESES NÃO SÃO inferiores aos melhores estrangeiros!», 17-05-1934, in *Cine*, ano I, n.º 1, Lisboa, Editora Cinematográfica, p. 4.
- «Os Congressos Regionaes e o Turismo em Portugal», abril de 1920, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano IV, n.º 91 e n.º 92, Lisboa, pp. 121-122.
- «Os Nossos Técnicos. Manuel Luís Vieira», in *Filmagem. Semanário Popular de Cinema*, n.º 12, 4.^a série, 1948-08-12, Lisboa, Ed. «O Mosquito», p. 2.

- «O Início de um Grande Movimento Regional pela Autonomia da Madeira: um Acontecimento Histórico», 17-12-1922, in *Diário da Madeira*, n.º 3484, Funchal, p. 1.
- «Pathégrafo. Vimos ontem esta curiosa máquina», 17-06-1914, in *Diário da Madeira*, n.º 878, Funchal, p. 1
- «Pathéphone», 01-01-1912, in *Diário da Madeira*, n.º 1, Funchal, p. 4.
- «Pathéphone», 22-03-1914, in *Diário da Madeira*, Funchal, p. 4.
- «Pathéphone», 18-03-1920, in *Diário da Madeira*, Funchal, p. 4.
- «Película Cinematográfica», 27-05-1913, in *Diário da Madeira*, n.º 496, Lisboa, p. 1.
- «Photographador automático», 09-08-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3770, Funchal, p. 2.
- «Photographias», 15-09-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3801, Funchal, p. 2.
- «Photographias», 27-09-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3811, Funchal, p. 2.
- «Photographias», 19-12-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3881, Funchal, p. 2.
- «Photographias», 29-12-1889, in *Diário de Notícias*, n.º 3887, Funchal, p. 2.
- «Portugal Cinematographado», 05-09-1917, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano II, n.º 29, Lisboa, pp. 33-34.
- «Portugal em cinematographia», 05-05-1917, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano I, n.º 21, Lisboa, p. 166.
- «'Portugal Pitoresco'. A Madeira e o Cinematografo», 08-03-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3546, Funchal, p. 1.
- «Propaganda de Portugal. A Iniciativa Particular», 05-09-1921, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano VI, II série, n.º 111, Lisboa, pp. 46-47.
- «Propaganda de Portugal na Exposição do Rio de Janeiro», 05-09-1922, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano VII, n.º 123, Lisboa, pp. 236-237.
- «Propaganda de Portugal pela cinematographia», março de 1923, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano VII, II série, n.º 129, Lisboa, p. 331.
- «Propaganda Regionalista», junho de 1920, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano IV, n.º 95 e n.º 96, Lisboa, p. 144.
- «5.º Centenário da Madeira. Trabalhos do 'Madeira-Film'», 23-03-1923, in *Diário da Madeira*, n.º 3558, Funchal, p. 2.

- «Razão de Ser», 17-05-1934, in *Cine*, ano I, n.º 1, Lisboa, Editora Cinematográfica, p. 3.
- «Regionalismo e Turismo. Os Nucleos Regionaes», maio de 1920, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano IV, n.º 93 e n.º 94, Lisboa, pp. 129-130.
- «Retrato», 12-05-1888, in *Diário de Notícias*, n.º 3404, Funchal, p. 1.
- TERRIQUE, 15-03-1930, «Manuel Luiz Vieira», in *Re-Nhau-Nhau*, n.º 9, Funchal, p. 5.
- «Secção d'Espectaculos», 02-12-1888, in *Diário de Notícias*, n.º 3573, Funchal, p. 2.
- «Teatro Circo. Amanhã», 23-08-1924, in *Diário da Madeira*, n.º 3966, Funchal, p. 2.
- «Teatro Circo. Films Regionais Madeirenses», 01-10-1924, in *Diário da Madeira*, n.º 3996, Funchal, p. 1.
- «Theatro-Circo. A sua Reabertura», 30-05-1913, in *Diário da Madeira*, n.º 499, Funchal, p. 1.
- «Um Bom Systema de Propaganda. Uma Exposição de Fotografias em Portugal», junho de 1924, in *Revista de Turismo: publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, ano VIII, II série, n.º 144, Lisboa, pp. 591-592.
- «V Centenário do Descobrimento da Madeira. O que vai ser a Exposição e Feira do Campo Miguel Bombarda», 26-11-1922, in *Diário da Madeira*, n.º 3468, Funchal, p. 1.

Fontes Documentais Cinematográficas

- CANTO, Jorge Brun do, 1931, *Paisagem*, filme inacabado que teve Manuel Luiz Vieira como diretor de fotografia, fragmento (8m 27s) disponível na *Cinemateca Digital* em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1370&type=Video>.
- COIMBRA, Arnaldo, 1936, *Scalabis – Santarém*, Lisboa, Empresa Cinegráfica Atlântida – Lisboa (29m), disponível na *Cinemateca Digital* em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=5085&type=Video>.
- GAUMONT, 1916, *Madeira Island In Portugal*, s.l., Reuters – Gaumont Graphic Newsreel (2m42s), disponível em <https://www.britishpathe.com/video/VLVA4760KJO2Q09683DIR8LO7SK09-MADEIRA-ISLAND-IN-PORTUGAL/query/Madeira>.
- VIEIRA, Manuel Luiz, 1935, *O Carnaval no Paris em 1935*, Lisboa, s.n. (07m 20s), disponível na *Cinemateca Digital* em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=8231&type=Video>.

- VIEIRA, Manuel Luiz, 1934, *Carnaval de 1934. Facetas Alfacinhas*, Lisboa, Bloco H. da Costa (09m 30s), disponível na Cinemateca Digital em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4931&type=Video>.
- VIEIRA, Manuel Luiz, 1934, *Os Pombos. Facetas Alfacinhas*, Lisboa, Bloco H. da Costa (duração e localização desconhecida).
- VIEIRA, Manuel Luiz, 1934, *Céu de Outono. Uma Crónica Lisboeta*, Lisboa, Bloco H. da Costa (06m 09s), disponível na Cinemateca Digital em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3149&type=Video>.
- VIEIRA, Manuel Luiz, 1934, *Gatos. Uma Crónica Lisboeta*, Lisboa, Bloco H. da Costa (08m 09s), disponível na Cinemateca Digital em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3137&type=Video>.

Outras Fontes Impressas

- AAVV, s.d., *A Calúnia: algumas referências da imprensa portuguesa sobre o film dramático madeirense em 8 partes / escrito e realizado por Manuel Luiz Vieira.- Funchal: editado pela Empresa Cinegrafia Atlântida*, compilação de textos sobre o filme, ilustrados com fotografias do realizador e dos intérpretes, Funchal, Tip. Casa Pathé, s.d., disponível na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, «Coleções Especiais», referência 995 FVA / 001.
- REIS GOMES, João dos, 1932, *Guiomar Teixeira. Peça em Quatro Actos e Cinco Quadros, Introduzindo o Cinema Fundido com a Acção*, 3.^a ed. com notas e estampas, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- VIEIRA, Manuel Luiz, 1933, *PROGRAMA-ARGUMENTO PARA A REALIZAÇÃO DA PELÍCULA SÔBRE A 'Obra da Administração Pública Portuguesa, de 28 de Maio de 1926, até ao presente'; Apresentada por MANUEL LUIZ VIEIRA no concurso aberto no 'Diário do Governo' n.º 286-II série de 7 de Dezembro de 1932 e adjudicada por despacho de 12 de Abril último, publicado no 'Diário do Governo' n.º 88-II série de 17 do mesmo mês*, Lisboa, Tipografia da União Gráfica, disponível na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, «Livros», referência 71 (469).
- FRANÇA, Isabella, 1970, *Jornal de Uma Visita à Madeira e a Portugal (1853-1854)*, trad. Cabral do Nascimento, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- SABINO, João, 1926, *Tragédia Marítima. Música de João Sabino*. Partitura original do filme *A Calúnia* de Manuel Luiz Vieira, conservada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, com a referência n.º 12230.

Bibliografia

- AAVV, 2020, *Cadernos de Divulgação da Coleção Bilhete Postal Ilustrado do Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira*, n.º 2, Funchal, DRABM, disponível em https://issuu.com/arquivo-biblioteca-madeira/docs/dossier_bpi_varios_editores_i, consultado a 20-12-2021.
- AAVV, 2010, *Cinema em Portugal: Os Primeiros Anos*, catálogo da exposição organizada no âmbito das Comemorações do Centenário da República pela parceria estabelecida entre a CNCCR, a Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema e o Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, patente entre 9 de Dezembro de 2010 a 29 de Maio de 2011, coord. Tiago Baptista, Teresa Parreira e Teresa Barreto Borges, Lisboa, CNCCR – INCM.
- ALMEIDA, Ana Paula, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)», in *Arquivo Histórico da Madeira*, Nova Série, n.º 3, 2021, pp. 513-559.
- ALMEIDA, Ana Paula, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira. Apontamentos para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930*, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico.
- ALOVÍSIO, Sílvio, 2019 [2012], «O Cinema das Origens e o Nascimento da Narrativa Cinematográfica», in BERTETTO, Paolo (dir.), *Uma História do Cinema. Autores. Filmes. Correntes*, trad. João Carlos Alvim, Lisboa, Edições Texto & Grafia, pp. 17-39.
- ALVARENGA, Rui Carlos Medeiros, 2011, *Arquétipos Femininos em Adaptações Fílmicas de O Primo Basílio*, Dissertação de Mestrado em Literaturas, Línguas e Culturas, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- ANDERSON, Benedict, 2012, *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, Lisboa, Edições Presença.
- BAPTISTA, Tiago e SENA, Nuno (orgs.), 2003, *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- BAPTISTA, Tiago, 2009, «Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português», in *Estudos do Século XX: hipóteses de século*, n.º 9, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 305-323.
- BAPTISTA, Tiago, 2010, «Cinema e Política na Primeira República», in *I República e Republicanismo | Congresso Histórico Internacional*, Lisboa, s.n., disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/303713127.pdf>, consultado a 12-12-2020.

- BAPTISTA, Tiago, 2012, «Das 'vistas' ao documentário: a não-ficção muda em Portugal», in *PANORAMA 2012 – Catálogo da 6.ª Mostra de Documentário Português*, Lisboa, Videoteca/Arquivo Municipal de Lisboa e Apordoc – Associação pelo Documentário, pp. 37-42.
- BAPTISTA, Tiago, 2013, «1920-1929. O Cinema “Tipicamente Português”», in CUNHA, Paulo e SALES, Michelle (orgs.), *Cinema Português: um Guia Essencial*, São Paulo, SESI-SP editora, pp. 70-92, versão não impressa e disponível em https://issuu.com/zaranzaton/docs/cinema_portugu__s_um_guia_essencial, consultado a 10-11-2020.
- BAPTISTA, Tiago, 2017, «As Coleções de Não Ficção da Cinemateca num Relance: Preservação, Acesso e Investigação», in SAMPAIO, Sofia (coord.), *Viagens, Olhares e Imagens. Portugal 1910-1980*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 168-171.
- BAZIN, André, 1967, *What is Cinema? Essays Selected and Translated by Hugh Graym*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- BÉNARD DA COSTA, João, 1991, *Histoires du Cinema Portugais*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Comissariado para a Europália 91 – Portugal.
- BÉNARD DA COSTA, João, s.d., «Sobre o Filme», in *Press Kit A Rosa do Adro – Gestos e Fragmentos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, disponível em <http://gestosefragmentos.cinemateca.pt/wp-content/uploads/2021/03/A-Rosa-do-Adro-Press-Kit.pdf>, consultado a 12-02-2021.
- BENJAMIN, Walter, 2018 [1935-1939], *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, trad. Gabriel Valladão Silva, s.l., L&PM Editores [ePub].
- BERTETTO, Paolo, 2019 [2012], «O Cinema Europeu dos Anos 1920», in BERTETTO, Paolo (dir.), *Uma História do Cinema. Autores. Filmes. Correntes*, trad. João Carlos Alvim, Lisboa, Edições Texto & Grafia, pp. 41-84.
- BÉRTOLO, José, 2021, «Um Cinema da Mente: A Dança dos Paroxismos (1929) e a Primeira Vanguarda Francesa», in *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 8, n.º 1, Lisboa, pp. 4-26, disponível em <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/732>, consultado a 23-01-2021.
- BORGES, Teresa Barreto, 2018, «[Cinéfilo] Textos e Imagens», in *Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema*, disponível em <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Destaques/Textos-Imagens-5.aspx>, consultado a 27-12-2020.
- CADAVEZ, Maria Cândida, 2017, *A bem da Nação: as representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*, Lisboa, Edições 70.

- CENTRO VIRTUAL CAMÕES, s.d., «Lei dos Cem Metros», in *Cinema Português*, disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/factos/fac005.html>, consultado a 26-12-2020.
- CINEMATECA, 2018, «Ciclo Raul de Caldevilla», in *Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema*, disponível em <http://www.cinemateca.pt/programacao.aspx?ciclo=926>, consultado a 28-01-2021.
- CLODE, Luiz Peter, 1983, *Registo Biobibliográfico de Madeirenses (séculos XIX e XX)*, Funchal, Ed. Caixa Económica do Funchal.
- CUNHA, Paulo, 2018, «Tragédias e Ressurreições da Sereia de Pedra», in *À Pala de Wash*, 08 janeiro, disponível em <https://www.apaladewalsh.com/2018/01/tragedias-e-ressurreicoes-da-sereia-de-pedra/>, consultado a 02-11-2020.
- CUNHA, Paulo, 2016, «Para uma história das histórias do cinema português», in *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, n.º 1, vol. 3, Lisboa, pp. 36-45, disponível em <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231> consultado a 23-11-2020.
- DUARTE, Joana Isabel Fernandes, 2018, *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas. Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*, relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, 2 vols., Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FARIA, Sara Beatriz Andrade, 2020, *Golden Gate Grand Café. Um aspeto da sociabilidade funchalense*, tese de mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura, Lisboa, ISCTE.
- FÉLIX RIBEIRO, Manuel, 1977, *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal. No Presente a Imagem do Passado*, separata de *Ciclo de Conferências «O Cinema ao Serviço da Educação Permanente e da Difusão Cultural. Novembro 1973*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral da Educação Permanente/INCM.
- FÉLIX RIBEIRO, M., 1979, «Manuel Luís Vieira. Um Técnico ao Serviço do Cinema Português», in RIBEIRO, M. Félix, RAMOS, Jorge e DUARTE, Fernando, *Manuel Luís Vieira e Reinaldo Ferreira O Repórter X*, Santarém, 9.º Festival Internacional de Cinema, pp. 13-16.
- FORTUNA, Carlos, 1995, «Turismo, Autenticidade e Cultura Urbana: Percurso Teórico, com Paragens Breves em Évora e Coimbra», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 43, outubro, Coimbra, CES, pp. 11-45.

- FORTUNA, Carlos e FERREIRA, Claudino, 1996, *Turismo, Turista e a (Pós)Modernidade. Oficina do CES n.º 80*, Coimbra, CES, disponível em <https://ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/80.pdf>, consultado a 10-11-2020.
- FRODON, Jean-Michel, 1998, *La Projection Nationale. Cinéma et Nation*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- GÓIS, Joana Catarina Silva, 2015, *A Geração do Cenáculo e as Tertúlias Intelectuais Madeirenses (da I República aos anos 1940)*, dissertação de Mestrado, Porto, FLUP.
- GOODMAN, Nelson, 1984 [1978], *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- GOODMAN, Nelson, 2006 [1976], *Linguagens da Arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, trad. Vítor Moura e Desidério Murcho, Lisboa, Gradiva.
- HAGENER, Malte, 2017, «Taking a trip: Tourism and Film as Interrelated Fields», in SAMPAIO, Sofia (coord.), *Viagens, Olhares e Imagens. Portugal 1910-1980*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 164-167.
- HANSEN, Miriam Bratu, 1997, «Introduction», in KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press, pp. vii-xlv.
- HEIDER, Karl G., 2006 [1976], *Ethnographic Film*, revised edition, Austin, University of Texas Press.
- JESUS, Tânia Gomes de e DANTAS, Zélia Fernandes, 2019, «Joaquim Augusto de Sousa. História Administrativa/Biográfica/Familiar», in *Instrumentos de Descrição do Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira*, IDD n.º 162, Funchal, ABM, disponível em <https://arquivo-abm.madeira.gov.pt/details?id=76191&ht=joaquim%7caugusto%7csousa%7caugusta>, consultado a 12-11-2020.
- JESUS, Pedro Manuel Cerdeira, 2014, *A Sociedade Propaganda de Portugal: Turismo e Modernidade (1906-1911)*, tese de mestrado, Lisboa, FCSH-UNL.
- KRACAUER, Siegfried (1997) [1960], *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press.
- KRACAUER, Siegfried (1993) [1927], «Photography», in *Critical Inquiry*, n.º 19 (Spring), Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 421-436.
- LASH, Scott and URRY, John, 1994, *Economies of Signs and Space*, Londres, Sage.
- LOURENÇO, Jaime e CENTENO, Maria João, 2020, «Imprensa Portuguesa sobre Cinema: uma retrospectiva», in BAPTISTA, Carla e SOUSA, Jorge Pedro (org.), *Para uma História do Jornalismo em Portugal*, Lisboa, ICNova, pp. 103-116.

- MADEIRA, Maria João, s.d, «Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema», disponível em <http://www.cinemateca.pt/getmedia/c4081efb-3caa-4132-bc7a-f2e43f67460a/mluisvieira.aspx>, consultado a 2021-01-25.
- MANGORRINHA, Jorge, 2014, «Cine», ficha histórica disponibilizada pela rede de Bibliotecas Municipais de Lisboa, disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Cine.pdf>, consultado a 2020-11-25.
- MARINO, Luís, s.d., «Nota Biobibliográfica: Vieira, Augusto Elmano», in *Panorama Literário do Arquipélago da Madeira*, doc. datilografado, Fundo Luís Marino ABM, cota 5-10, pp. 264-274.
- MARQUES, Manuela, 2017, «Perestrellos Photographos. História Administrativa/Biográfica/Familiar», in *Instrumentos de Descrição do Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira*, Funchal, ABM, disponível em <https://arquivo-abm.madeira.gov.pt/details?id=72115&ht=perestrellos%7cphotographos>, consultado a 12-11-2020.
- MATOS, Rui Campos, 2016, *A Arquitetura do Turismo Terapêutico – Madeira e Canárias (1800-1914)*, tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.
- MATOS-CRUZ, José, 1981, *Arquipélago da Madeira – Um Roteiro Fílmico*, [Funchal], Cine-Forum do Funchal.
- MENDES, José Manuel Melim, 2007, *Memórias do Funchal. O Bilhete-Postal Ilustrado até à Primeira Metade do século XX*, Funchal, Edição do Autor.
- MOTA, Gonçalo, 2017, «Cinema e Turismo: Modos de Ver e de Mostrar I e II», in Sofia (coord.), *Viagens, Olhares e Imagens. Portugal 1910-1980*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 95-121.
- PASSOS, José M. Silva, 1998, *O Bilhete-Postal Ilustrado e a História Urbana do Arquipélago da Madeira*, Lisboa, Editorial Caminho.
- PENAFRIA, Manuela, 2013, «1896-1909. Os Primeiros Anos de Cinema em Portugal», in CUNHA, Paulo e SALES, Michelle (orgs.), *Cinema Português: um Guia Essencial*, São Paulo, SESI-SP editora, pp. 10-44, versão não impressa e disponível em https://issuu.com/zaranzaton/docs/cinema_portugu__s_um_gui_essencial, consultado a 10-11-2020.
- PENAFRIA, Manuela, 2013, «Problemáticas do cinema português: os documentários dos realizadores de ficção”, in *Atas do II Encontro Anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins, Lisboa, AIM, pp. 450-463.

- PEREIRA, Alda, 2018, «Photographia Vicente. História Administrativa/Biográfica/Familiar», in *Instrumentos de Descrição do Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira*, Funchal, ABM, disponível em <https://arquivo-abm.madeira.gov.pt/details?id=72161>, consultado a 10-11-2020.
- PIÇARRA, Maria do Carmo, 2013, «1910-1919. Uma Cinematografia “Sem Olhar” Ganha o Primeiro Realizador, Leitão de Barros», in CUNHA, Paulo e SALES, Michelle (orgs.), *Cinema Português: um Guia Essencial*, São Paulo, SESI-SP editora, pp. 45-69, versão não impressa e disponível em https://issuu.com/zaranzaton/docs/cinema_portugu__s_um_guia_essencial, consultado a 10-11-2020.
- PIÇARRA, Maria do Carmo, 2020, «‘Meter o cinema na ordem’: política da ditadura», in *Projectar a Ordem. Cinema do Povo e Propaganda Salazarista 1935-1954*, Lisboa, Os Pássaros, pp. 37-59.
- PIÇARRA, Maria do Carmo, 2020, *Projectar a Ordem. Cinema do Povo e Propaganda Salazarista 1935-1954*, Lisboa, Os Pássaros.
- PIÇARRA, Maria do Carmo, 2006, *Salazar Vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*, Coimbra, Edições Minerva.
- PIMENTA, Fernando Tavares, 2019, «A Questão Autonómica na Madeira: Elementos para uma Reflexão», in *Arquivo Histórico da Madeira, Nova Série*, n.º 1, Funchal: ABM, pp. 659-694, disponível em <https://ahm-abm.madeira.gov.pt/index.php/ahm/article/view/10>, consultado a 10-01-2021.
- PINA, Luís de, 1977, *Documentarismo Português*, Lisboa, Instituto Português de Cinema.
- PHOTOGRAPHIA MUSEU VICENTES, 2013, *História da Fotografia da Madeira*, DVD, Funchal, Photographia Museu Vicentes.
- RIBEIRO, Carla Patrícia Silva, 2011, «O ‘heróico cinema português’: 1930-1950», in *História. Revista da FLUP*, IV série, n.º 1, Porto, FLUP, pp. 209-220.
- SAINZ-TRUEVA, José, 1994, «João Francisco Camacho: Notas para a sua Fotobiografia», in *Islenha*, n.º 15, Funchal, DRAC, pp. 15-28.
- SAMPAIO, Sofia, 2015, «Outros filmes, outro cinema: o filme turístico», in *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, eds. Daniel Ribas e Manuela Penafria, Lisboa, AIM, pp. 340-347.
- SAMPAIO, Sofia (coord.), 2017, *Viagens, Olhares e Imagens. Portugal 1910-1980*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- SANTOS, A. Videira, 1981, *Manuel Luís Vieira. Filmografia Madeirense 1922-1928*, Lisboa, Cinemateca, documento datilografado, Cinemateca com a cota 81 Vieira. SAN.

- SOARES, Maria de Fátima Gouveia, 2000, *Francisco Bento de Gouveia 1873 – 1956. Vida e Obra*, [Funchal], Espaço XXI.
- VALENTE, Carlos, 2014, «Madeira Audiovisual: Produção, Distribuição e Ensino», in FRANCO, José Eduardo e TRINDADE, Cristina (coord.), *Que Sabere(es) para o Século XXI. História, Cultura e Ciência na Madeira*, Funchal/Lisboa, APCA/Esfera do Caos Editores, pp. 453-463.
- VENUTI, Lawrence, 2010, «Ekphrasis, Translation, Critique», in *Art in Translation*, vol. 2, n.º 2, s.l., pp. 131-152.
- VERÍSSIMO, Nelson, 1990, «O alargamento da autonomia dos Distritos Insulares, o Debate na Madeira (1922-1923)», in *Actas do II Colóquio Internacional de História da Madeira*, Funchal, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 493-515.