

Da Estranheza (do Fantástico) no Cinema de Manuel Luiz Vieira Produzido na Madeira na Década de 1920¹

On the (Fantastic) Strangeness of the Cinema Produced by Manuel Luiz Vieira on Madeira Island in the 1920s

Ana Salgueiro²

«Le fantastique se réalise dans les oeuvres, et les oeuvres modifient sans cesse la signification du mot [...]. Le sentiment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même. Il l'«aliène» [...]. Le sentiment de l'étrange est une tentation: face à sa menace, le courage consiste dans la fuite et la lâcheté dans l'affrontement. Être tenté, c'est déjà consentir à la tentation. La susciter, c'est se faire son complice. Qui est tenté a déjà succombé ou peu s'en faut»³.

¹ Desenvolvemos, no presente texto, algumas questões afloradas na breve nota de leitura «A sedução do estranho e do fantástico em *O Fauno das Montanhas* de Manuel Luiz Vieira (1926-1927)», a publicar pelo MOTELX, no livro *O Quarto Perdido*, no prelo.

² 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.

³ VAX, 1987, *La Séduction de l'étrange*, p. 6 e p. 13.

Resumo

Considerado um dos primeiros filmes fantásticos portugueses, *O Fauno das Montanhas*, realizado por Manuel Luiz Vieira entre 1926 e 1927, suscitou, desde a sua estreia, algumas perplexidades. Dando continuidade à experimentação do cinema ficcional que o cineasta madeirense encetara em 1925-1926 com o filme *A Calúnia*, sob a chancela da sua nova produtora *Empreza Cinegráfica Atlântida* (ECA), em maio de 1927 a nova fita de Manuel Luiz Vieira surpreendia os cinéfilos insulares com a estranheza (então mal compreendida) de um novo tipo de cinema de ficção. Surpresa ainda hoje manifestada pelos poucos autores que se têm debruçado sobre *O Fauno das Montanhas*: o que terá levado um cineasta insular a realizar e a produzir, na Madeira dos anos 1920, um filme como este? Centrando a nossa análise quer na imprensa periódica coeva (madeirense e nacional), quer numa cópia da fita existente no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), procurámos os fatores que terão motivado Vieira à experimentação deste novo cinema, bem distinto daquele que antes realizara ao serviço da regionalista *Madeira Film*. Embora não abandonando os *filmes de factos* que o público local e a diáspora madeirense continuavam a aplaudir, buscando no cinema a representação supostamente transparente das belezas da ilha e das novidades da vida insular quotidiana, Manuel Luiz Vieira escreve, realiza e produz *O Fauno das Montanhas* já sob a influência da vanguarda cinematográfica francesa com que contactava pelo menos desde 1922. Os desafios eram agora outros: pensar e fazer cinema como criação subjetiva e artística e já não apenas como registo mimético e jornalístico do mundo; questionar o cinema mimético e regionalista até então produzido na Madeira, assim como a imagem idílica e tranquilizadora que nessas fitas se construía da ilha. A opção pelo efeito fantástico permitia, assim, conceber uma nova e perturbadora imagem da Madeira, trazendo à superfície realidades muitas vezes ignoradas pela própria realidade e, assim, problematizando o próprio conceito de real.

Palavras-chave: Cinema Mudo; Década de 1920; Manuel Luiz Vieira; Fantástico; Madeira; Empreza Cinegráfica Atlântida; *O Fauno das Montanhas*.

Abstract

O Fauno das Montanhas (The Faun of the Mountains) is considered one of the first fantastic Portuguese films. Directed by Manuel Luiz Vieira (1926-1927), it aroused some perplexity since its debut.

In 1925, Vieira established the *Empreza Cinegráfica Atlântida*, where he experimented a new cinema genre: *A Calúnia* (The Calumny) (1926) was his first fictional film, followed by *O Fauno das Montanhas* and *A Indigestão* (The Indigestion), in 1927. Nonetheless, in May 1927, the island cinéphiles were surprised by the strangeness of *O Fauno das Montanhas*, that has not been properly understood. The same surprise was felt by the few authors who has published on this film since then: why and how did an insular filmmaker directed and produced such a film on Madeira Island in the 1920s?

In our analysis we will focus on Madeiran and continental Portuguese periodical press, as well as on the existing film copy in the Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM). Our aim is to find some answers to that question.

In 1927, Manuel Luiz Vieira did not abandon the production of *films of facts*, highly applauded by both the local public and the Madeiran diaspora: in this cinema genre that Vieira was practicing since 1922, they looked for a (supposed) transparent representation of the beauties of the island, as well as the novelties of the Madeiran everyday life. However, *O Fauno das Montanhas* was written, directed and produced under the (new) influence of the French cinema avant-garde of the 1920s. Thus, Vieira has now another challenge: question the mimetic and regionalist cinema till then produced in Madeira; discuss the idyllic and reassuring image of Madeira created by those films. In this context, the *effect of the fantastic* was an efficient film strategy to create a new and disturbing image of Madeira Island, displaying realities which quite often have been disregarded by the reality itself.

Keywords: Silent Cinema; 1920s; Manuel Luiz Vieira; Fantastic; Madeira Island; Empresa Cinegráfica Atlântida; *O Fauno das Montanhas*.

A 02-06-1927, *O Jornal* publicava o programa cinematográfico dessa noite no Teatro-Circo do Funchal⁴, anunciando o «terceiro espetáculo da empresa Cinegráfica Atlântida», em que esta nova produtora madeirense, fundada em 1925 e dirigida por Manuel Luiz Vieira (São Vicente, 1885 – Lisboa, 1952)⁵, apresentava os seus mais recentes filmes, cujas rodagens remontavam a maio de 1926 (Imagem 12). Para além de um conjunto de reportagens cinematográficas de cunho mais etnográfico (como

⁴ A cinefilia funchalense, nas primeiras décadas do século XX, evidencia-se não só pelo elevado número de salas de cinema então a funcionar na cidade (cf. ALMEIDA, 2010, *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira*), mas também pela importância que o cinema assume nas publicações periódicas locais, atentas quer aos programas exibidos, quer às novidades cinéfilas que, no país e no mundo, iam surgindo: tendências do cinema internacional; *faits divers* das estrelas, dos realizadores e das produtoras; novos filmes em estreia; inovações tecnológicas; etc. *O Jornal*, lançado a 01-01-1927, foi um desses jornais cinéfilos, dando a conhecer diariamente não apenas os programas fílmicos em cartaz nas salas de cinema do Funchal, mas também publicando uma coluna dedicada ao cinema, onde era frequente a presença de críticas às fitas exibidas. Importará registar, a este respeito, que *O Jornal*, seguindo a linha editorial regionalista do seu antecessor *Jornal da Madeira*, embora aberta a um certo cosmopolitismo cultural, era dirigido por Luiz Vieira de Castro (1898-1954), filho do empresário regionalista Henrique Vieira de Castro, que nas décadas de 1910 e 1920 apoiou e financiou quer a internacionalização de jovens artistas madeirenses e a sua aproximação às vanguardas da época (p. ex. o escultor modernista Francisco Franco), quer projetos cinematográficos emergentes no Funchal, como, p. ex.: a realização do primeiro filme de ficção madeirense (*O Cerco de Safim*), filmado em 1913 por André Valldaura, produzido pela Empresa Cinematográfica Portuguesa, mas concebido por João dos Reis Gomes para ser exibido, em 1913, no Teatro Funchalense, durante a encenação do seu drama histórico e regionalista *Guiomar Teixeira*; a primeira produtora cinematográfica insular, a *Madeira Film*, fundada em 1922 por Francisco Bento de Gouveia, amigo de Henrique Vieira de Castro e com este colaborando no projeto regionalista de comemorações do V Centenário da Madeira, em 1922, em que as fitas da *Madeira Film* foram integradas (cf. SALGUEIRO, 2021, «Fotografia e Cinema: Representações da Madeira entre Jornalismo, Etnografia [...]», pp. 479-484).

⁵ Como era frequente na altura, as funções de Vieira na ECA acumulavam-se: para além de realizador e produtor, era também operador de câmara, diretor de fotografia, técnico de laboratório, argumentista e compositor dos intertítulos das fitas.

«Tosquias no Paul da Serra») ou jornalístico (como «Chegada dos aviadores Moreira de Campos e Neves Ferreira ao Funchal»), o programa incluía, com destaque, duas das três fitas de ficção que a Empresa Cinegráfica Atlântida - Funchal (ECA) produzira entre 1925 e 1927: *O Fauno das Montanhas*, e *A Indigestão*, ambas estreadas a 11-05-1927, repetidas a 13-05-1927 e agora rerepresentadas, respetivamente, como «Fantazia Regional em 4 partes» e «Film cómico em 1 parte», depois de terem sido sujeitas a algumas alterações de montagem, posteriores às exibições de maio de 1927 (Imagens 1 e 2)⁶.

Imagens 1 e 2: Anúncios de programação fílmica do Teatro-Circo (Funchal), incluindo a projeção d'*O Fauno das Montanhas* e d'*A Indigestão* em maio e junho de 1927



Fonte: *O Jornal*, 11-05-1927, p. 2.



Fonte: *O Jornal*, 02-06-1927, p. 2.

Estas duas fitas davam continuidade à *experimentação* de Manuel Luiz Vieira no cinema de ficção, iniciada em 1925-1926, com a realização de *A Calúnia*, «longa metragem romântica, de forte cunho dramático»⁷, organizada em oito partes, onde, para além das sempre elogiadas *vistas* do Funchal e arredores, eram abordadas questões como as das transformações sociais verificadas na pequena, mas cosmopolita cidade, no início do século XX, dando-se especial atenção à emigração para o continente americano como fator de mobilidade socioeconómica insular.

⁶ «Teatro-Circo», 02-06-1927, p. 2.

⁷ MATOS-CRUZ, 1981, *Arquipélago da Madeira – Um Roteiro Fílmico*, p. 2.

Não surpreende, por isso, que *A Calúnia*, estreada também no Teatro-Circo (Imagem 3), a 24-02-1926, tenha sido entusiasticamente recebida na Madeira, assim como em Lisboa (onde estreou a 11-05-1926, no Éden Teatro), neste último caso graças ao voluntarismo da ECA, apostada em expandir a exibição dos seus filmes a outros territórios nacionais e estrangeiros (Imagens 4 e 5)⁸.

Imagem 3: Fotografia da Praça Marquês de Pombal (Funchal), com o Teatro-Circo à direita; recepção popular dos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral, a 21-10-1922



Fonte: Museu de Fotografia da Madeira – Atelier Vicente's, em depósito no Arquivo e Biblioteca da Madeira, PER/2414.

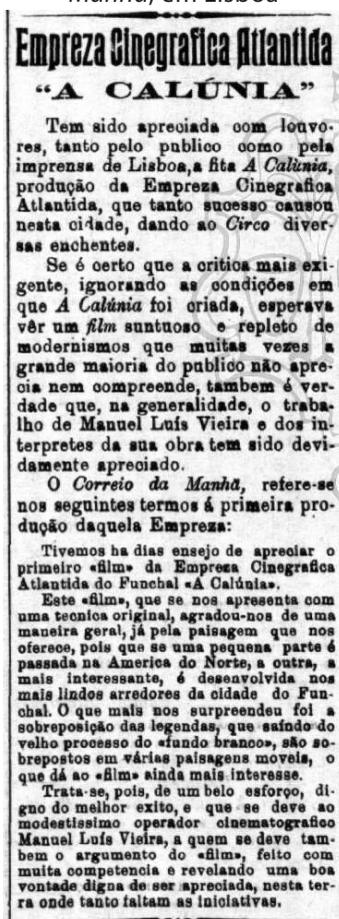
Aliás, da aposta na circulação das fitas fora da ilha resultaria a efetiva internacionalização quer d'*A Calúnia*, em cartaz nos Estados Unidos cerca de ano e meio, junto das comunidades imigrantes de origem madeirense e açoriana⁹; quer d'*O Fauno*

⁸ Na Cinemateca Portuguesa, conserva-se uma brochura editada pela própria ECA em 1926, aquando da exibição de *A Calúnia* em Lisboa, onde foram reunidos vários artigos publicados na «Imprensa Portuguesa sobre o film dramático madeirense em 8 partes A CALÚNIA». Na última página surge uma «Nota da Empresa» assinada por João Sabino (membro do elenco artístico do filme e colaborador da ECA), que dá conta do voluntarismo de toda a equipa de Vieira, para que o filme fosse exibido fora da Madeira, apesar das dificuldades impostas pelas distribuidoras nacionais (AAVV, 1926, *A Calúnia*, p. [16]).

⁹ Cf. ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma vida [...]», p. 525.

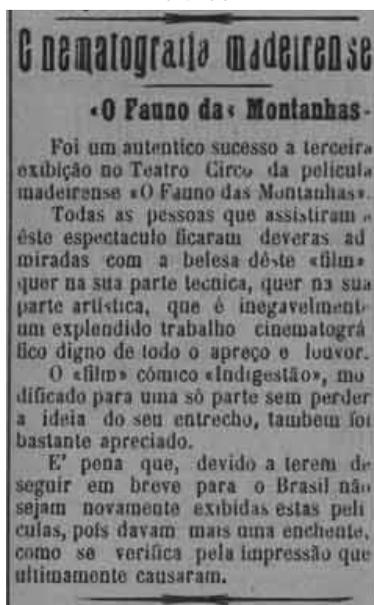
das *Montanhas*, cuja circulação no Brasil já se preparava em junho de 1927, como informava o *Diário da Madeira*, notando que, embora existisse, no Funchal, público interessado em (re)ver as últimas películas de ficção da ECA, tal não seria possível a partir desse mês, por «terem de seguir em breve para o Brasil» (Imagem 5).

Imagem 4: Notícia sobre a boa recepção do filme *A Calúnia* em Lisboa, publicada no *Diário de Notícias* do Funchal, mas incluindo citação de crítica elogiosa da fita, publicada no *Correio da Manhã*, em Lisboa



Fonte: *Diário de Notícias*, 06-05-1926, p. 1.

Imagem 5: Notícia publicada no *Diário da Madeira* sobre a boa recepção do filme *O Fauno das Montanhas* no Funchal e sobre os preparativos da sua circulação no Brasil



Fonte: *Diário da Madeira*, 05-06-1927, p. 1.

Esta circunstância e o facto de *O Fauno das Montanhas* vir a ser proibido pela Censura em 1929 terão sido, segundo Ana Paula Almeida¹⁰, as razões pelas quais as duas fitas estreadas em 1927 não voltaram a ser exibidas comercialmente no Funchal. Não discordando desta leitura, acrescentamos, porém, outras justificações para o

¹⁰ ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma vida [...]», p. 525.

não regresso d'O Fauno das Montanhas aos cartazes cinematográficos insulares e talvez para algum esquecimento a que a fita foi votada, mesmo a nível nacional¹¹. Justificações que se prendem, como veremos, com o tema que aqui abordamos: a sedução do estranho e do fantástico n'O Fauno das Montanhas.

Imagens 6, 7 e 8: Artigo de António Lourenço sobre O Fauno das Montanhas e A Calúnia, onde se destaca a falta de atenção que, no continente, era dispensada à cinematografia do nosso lado cineasta madeirense; inclui fotografias do elenco de atores e do próprio Manuel Luiz Vieira



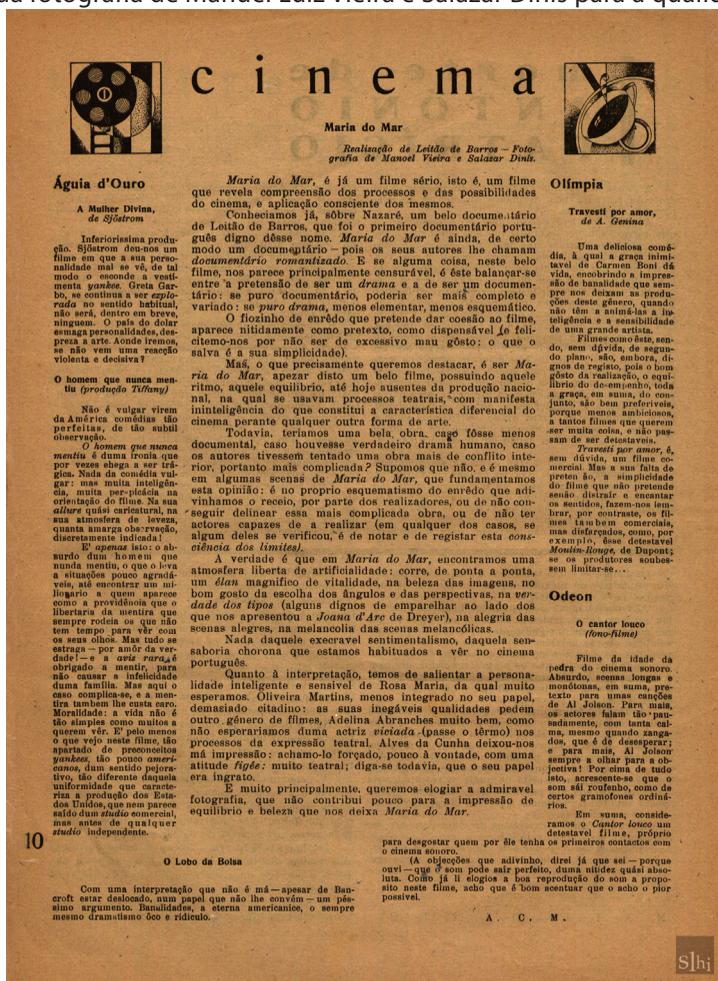
Fonte: LOURENÇO, 22-09-1928, «A propósito do “Fauno das Montanhas” e da “Calúnia”», pp. 24-26.

A partir de 1928, Vieira passa a residir no continente e a trabalhar para produtoras nacionais, onde desempenhou funções de operador de câmara e/ou técnico de fotografia e de laboratório, ao serviço de outros realizadores que, então,

¹¹ No verão de 1928, ano em que Vieira deixa a Madeira e passa a trabalhar na continental Mello, Castelo Branco, Lda., como operador de imagem, diretor de fotografia e técnico de laboratório, a revista *Cinéfilo* publica dois artigos sobre *O Fauno das Montanhas*. No n.º 9, António Lourenço chama a atenção para o facto de a «simpática e digna» «expansão» da atividade cinematográfica madeirense ser «quasi por completo ignorada [...] na Metrópole», não encontrando aí «o ambiente, o carinho e o estímulo de que precisavam» e tendo mesmo estado, a empresa de Vieira, sujeita a uma «campanha derrotista que lhe moveram alguns magnates» – LOURENÇO, 1928, «A propósito do “Fauno das Montanhas” e da “Calúnia”», p. 25). A esta dificuldade, Lourenço juntava outra que justificaria algumas das imperfeições detetáveis no filme, sobretudo ao nível da interpretação dramática dos atores, pois em sua opinião, na ilha, o «esforço dos cinéfilos» tinha ainda de lidar com as «deficiências do meio, desprovido de determinados valores de acção cinegénica construtiva» – LOURENÇO, 1928, «A propósito do “Fauno das Montanhas” e da “Calúnia”», p. 24). Desconhecemos se *O Fauno das Montanhas* teve uma efetiva distribuição nacional no circuito comercial. Suspeitamos, porém, que tal tenha acontecido com *A Calúnia*, cuja cópia hoje visionável no ANIM apresenta no genérico a inscrição «Mello, Castello Branco, apresentam», não havendo qualquer referência à ECA. Daqui se infere que, a partir de certa altura, a Mello Castello Branco foi responsável pela distribuição de *A Calúnia*.

se aproximavam das novas tendências do cinema europeu e soviético. Por exemplo, entre 1928-1930, colabora com Leitão de Barros em *Maria do Mar*, produzido pela Sociedade Universal de Superfilmes (Imagem 6); e entre 1929-1930, com Brum do Canto em *A Dança dos Paroxismos*, filme-ensaio produzido pela Mello, Castello Branco, e que o realizador dedicou a Marcel L'Herbier. Curioso é notar que, à semelhança d'*O Fauno das Montanhas*, também *A Dança dos Paroxismos* se manteve ao longo do século XX como um filme fantasma, a que poucos tiveram acesso. Pelo seu caráter experimental e pela presença marcante do onírico, Brum do Canto acabou por não colocar o seu *A Dança dos Paroxismos* no circuito comercial, como notou José Bértolo recentemente¹².

Imagem 9: Artigo de Adolfo Casais Monteiro sobre *Maria do Mar* de Leitão de Barros, destacando o contributo da fotografia de Manuel Luiz Vieira e Salazar Dinis para a qualidade do filme



Fonte: CASAIS-MONTEIRO, 25-06-1930, «Cinema. *Maria do Mar*», p. 10.

¹² BÉRTOLO, 2021, «Um Cinema da Mente: *A Dança dos Paroxismos* [...]», pp. 4-5.

Ora, uma das hipóteses que colocamos no presente artigo é a de que as (surpreendentes?) colaborações do cineasta madeirense com Leitão de Barros e Brum do Canto tenham decorrido, em grande medida, da realização prévia de um filme com as características que *O Fauno das Montanhas* apresentava e do que esta fita significou de viragem na poética cinematográfica de Vieira.

Por outro lado, embora as exhibições das novas fitas da ECA tenham conseguido *casas cheias* nas três sessões de maio e junho de 1927, a verdade é que *O Fauno das Montanhas* e *A Indigestão* foram recebidos, no Funchal, com algumas reservas, decorrentes de certas excentricidades, que, um ano antes, embora a respeito de outros filmes, o *Diário de Notícias* classificava de «modernismos que muitas vezes a grande maioria do público não aprecia nem compreende»¹³. Em 1926, o autor deste texto do *Diário de Notícias* louvava *A Calúnia* por, em seu entender, não *enfermar* desses *modernismos* cinematográficos, facto que teria sido determinante para a sua boa receção junto do público local. Contudo, um ano mais tarde, após as duas projeções de maio d'*O Fauno das Montanhas* e d'*A indigestão*, vários críticos faziam eco da opinião do público nas páginas dos jornais locais, manifestando a sua surpresa por não encontrarem, nos novos filmes de Manuel Luiz Vieira, o mesmo tipo de cinema que haviam encontrado em *A Calúnia* ou até na produção cinematográfica da *Madeira Film*, fundada anos antes pelo regionalista Francisco Bento de Gouveia e que, entre 1922 e 1925, tivera efetivamente Vieira como *homem da câmara*.

Se os *filmes de factos* realizados por Vieira desde 1922, quer na *Madeira Film*, quer já na ECA, evidenciavam um claro alinhamento com a exaltação regionalista que, por esses anos, parecia dominar o olhar fotográfico e cinematográfico sobre a Madeira, procurando registar e revelar certas realidades empíricas da ilha e, assim, aproximar o espectador (sobretudo turista, mas também local e da diáspora madeirense) das suas belezas naturais e dos aspetos mais pitorescos que a caracterizavam¹⁴, *A Indigestão*

¹³ «Empreza Cinegráfica Atlântida. "A Calúnia"», 06-05-1926, p. 1.

¹⁴ *Filmes de factos* foi a designação tomada de empréstimo a Kracauer, que, em outro lugar, utilizámos para designar o conjunto de fitas realizadas por Vieira na *Madeira Film* (atualidades filmadas e documentários nas suas várias modalizações – SALGUEIRO, 2021, «Fotografia e Cinema: Representações da Madeira [...]» e KRACAUER, 1997, *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*). Como destacou Kracauer, os filmes de factos incluem vários géneros cinematográficos que, porém, têm em comum a fidelidade à natureza fotográfica do cinema, procurando, antes de tudo, registar e revelar a realidade empírica, aproximando o espectador do mundo e da vida representados. Ana Paula Almeida identificou cerca de 25 filmes de factos produzidos pela ECA, entre 1925-1928, e cerca de 44 produzidos pela *Madeira Film* entre 1922-1925 – ALMEIDA, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma vida [...]». A maior parte destes filmes encontra-se desaparecida, apenas restando deles as informações deixadas nos jornais e revistas da época. Sobre o regionalismo no cinema da *Madeira Film* ver SALGUEIRO, 2021, «Fotografia e Cinema: Representações da Madeira [...]».

e *O Fauno das Montanhas* desviavam-se dessa norma cinematográfica, parecendo aproximar-se de outras tendências do cinema europeu. Nomeadamente do cinema impressionista francês, que Vieira já então conhecia de forma direta e indireta.

Na verdade, como demonstrámos em outro lugar¹⁵, há indícios credíveis de que, desde 1922, existiu uma aproximação entre o círculo cinéfilo de Manuel Luiz Vieira no Funchal e João Jardim, advogado madeirense residente em Paris, que então colaborava com Virgínia de Castro e Almeida na *Fortuna Filmes*, onde fora inclusivamente o autor do guião de *A Sereia de Pedra*. Curiosamente, um filme em que Ana Sofia Pereira encontra aspetos que também vislumbramos em *O Fauno das Montanhas*: o protagonismo atribuído a uma mulher transgressiva; a temática do erotismo demoníaco/dionisíaco, experienciado num cenário pitoresco, onde ecoa «um fundo fantástico e sobrenatural»¹⁶. De facto, João Jardim, na década de 1920, através de convívios pessoais, mas também nas páginas dos jornais locais, divulgava, no Funchal, o trabalho em curso na *Fortuna Filmes*, disseminando ainda as (suas) modernas conceções do cinema francês¹⁷. E talvez seja legítimo conjecturar que não terá sido mera obra do acaso o facto de Virgínia de Castro e Almeida se encontrar no Funchal, precisamente, quando se deram as três exhibições d'*O Fauno das Montanhas* e d'*A Indigestão*. Segundo *O Jornal*, Virgínia de Castro e Almeida chegou ao Funchal a 10-05-1927, na véspera da estreia dos filmes da ECA, e partiu para os Açores a 07-06-1927, poucos dias após a terceira projeção¹⁸.

¹⁵ SALGUEIRO, 2021, «Fotografia e Cinema: Representações da Madeira [...]», pp. 480-483.

¹⁶ PEREIRA, 2019, «Virgínia de Castro e Almeida. Recuperando Memórias [...]», p. 97.

¹⁷ «A Scena Muda. O Cinema. Como Ele Póde Sêr um Grande Meio de Educação [...]», 18-08-1922, p. 2.

¹⁸ «D. Virginia de Castro e Almeida», 11-05-1927, p. 1; «D. Virginia de Castro e Almeida», 04-06-1927, p. 1.

Imagem 10: Página 1 da edição de 11-05-1927 d'O Jornal; notícia da chegada de Virginia de Castro e Almeida ao Funchal, no dia anterior; fotografia do «sr. Jorge Gordon, um dos principais interpretes do «Fauno das Montanhas», novo film madeirense», na secção «Actualidades»



Fonte: O Jornal, 11-05-1927, p. 1.

Contudo, o contacto de Vieira com a vanguarda cinematográfica francesa da época não se circunscreveu à mediação por parte de cinéfilos insulares. A 06-05-1926, o Teatro-Circo exhibia *L'Inhumaine. Histoire féerique* de Marcel L'Herbier (o cineasta francês a quem Brum do Canto dedicará o seu *Dança dos Paroxismos*), precisamente na mesma sala onde os filmes da ECA eram exibidos, e alguns dias antes de Manuel Luiz Vieira iniciar a rodagem d'*O Fauno das Montanhas* (Imagens 11 e 12).

Imagem 11: Artigo publicado no *Diário de Notícias* sobre o filme *A Deshumana / L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier, em exibição no Teatro-Circo do Funchal

Teatro - Circo

«A DESHUMANA»

Um «film» modernista que revoluciona a cinematografia, e que se estreia hoje no Circo

O modernismo, penetrando subtilmente como um perfume exótico e perturbador em todos os recessos artísticos e científicos, acaba de invadir o cinema.

Os primeiros sintomas dessa brisa renovadora vieram da Austria, para se acentuarem na Alemanha, e antes que se infiltrassem nos pulmões franceses, a capital do mundo lança no espaço a arrojada criação de Marcel L. Herbier, que de um golpe só elimina os effluvios saxónicos e impõe vitoriosamente a nova escola, a corrente modernista francesa, na conquista do «ócran».

E é assim que *A Deshumana* surge em Paris, impavida e deslumbrante, a desafiar metodos e convenções arraigadas, abrindo essa revelação esplendorosa por este suggestivo preludio:

Espectador amigo:

Se porventura te encontras hoje na disposição de assistir a um espectáculo banal, aconselho-te a procurar noutra sala o que desejas.

Se, porém, enfasiado pela monotonia da vida, procuras neste momento uma sensação nova, capaz de dar um ritmo diferente ás vibrações do teu espirito, então senta-te e vê com atenção.

A Deshumana marca um novo periodo na arte do silencio. A sua encenação é uma obra de prodigio que empolga e fascina, e a interpretação está confiada a dois grandes artistas que a abrilhantam extraordinariamente: Georgette Lebrano e Jacque Catelain.

A sua exhibição nos principais centros da Europa tem originado apaixonada discussão, tendo causado enorme successo a sua estreia em Lisboa e no Porto.

Tambem se estreiam dois «films» naturais, assim como o quarteto toca durante o espectáculo.

Fonte: *Diário de Notícias*, 06-05-1926, p. 2.

Imagem 12: Notícia sobre o início da rodagem d'*O Fauno das Montanhas*

Cinematografia madeirense

Nova produção da Empreza Atlantida

Esta Empreza, da habil direcção do sr. Manuel Luiz Vieira, está confeccionando um novo film que, como *A Calunia*, está destinado a um grande successo.

Intitula-se o *Fauno das Montanhas* e os seus principais interpretes são a sr.^a D. Ermelinda Vieira e os srs. Arnaldo Coimbra e George Gordon.

A acção, na sua maior parte, passa se no Rabaçal, onde já foi feita a respectiva filmagem que durou quatro dias, tendo o respectivo pessoal regressado ante-ontem daquela pitoresca estancia.

Fonte: *Diário de Notícias*, 27-05-1926, p. 1.

Na verdade, a surpresa do público madeirense relativamente às novas fitas ficcionais produzidas pela ECA em 1927 decorria, em grande medida, do facto de, nelas, Manuel Luiz Vieira ter cedido à sedução do estranho, sobretudo n' *O Fauno das Montanhas*. Uma estranheza que, nesta fita, se manifestava a dois níveis: (1) na tessitura do discurso fílmico, por recorrer a inovações de montagem que, por vezes, perturbavam a criação do *efeito de real*, tão caro aos *filmes de factos*; e (2) na própria fábula, pela recuperação do imaginário mitológico ancestral de sátiros e ninfas. As inovações de montagem aqui experimentadas exigiam processos de leitura cinematográfica não lineares e mais complexos do que aqueles a que o público mais familiarizado com o cinema comercial estaria habituado; veja-se esse grau de exigência quando a montagem da fita produz um salto imprevisto ou até mesmo a sobreposição de planos, com uma consequente indefinição momentânea entre aqueles que representavam de forma mimética o mundo exterior empírico (p. ex., as paisagens naturais e urbanas da ilha) e outros planos que revelavam a percepção subjetivamente deformada desse mundo, por uma personagem como Jenny, em semi-delírio ou sonho, e em que a ilha se identificava com universos sobrenaturais. Por seu lado, a opção pelo imaginário mitológico, evidenciado desde o título e a abertura visual e coreográfica da fita (em adoração de Amor e retomada adiante no plano da sedução do fauno, onde podemos ler ecos da peça coreográfica *L'Après-Midi d'un Faune* criada por Nijinski para os Ballets Russes em 1912¹⁹) perturbava a leitura da narrativa cinematográfica, cuja ação, situada num tempo-espço tido como o do *agora-aqui* da Madeira do início do século XX, estranhamente cruzava com o universo sobrenatural dionisíaco do fauno, o universo natural e empírico da ilha, onde se destacava a presença da modernidade científica e tecnológica ocidental, representada pelo naturalista inglês Mr. Garton,

¹⁹ Coreografada por Eugénia Rego Pereira, a dança das ninfas (quer na abertura do filme, quer depois, no plano em que a imaginação de Jenny a conduz para o episódio do ritual de sedução entre o fauno e as ninfas) evoca a coreografia de Nijinski, pela gestualidade, pelos movimentos e também pelo guarda-roupa das bailarinas. O eco da peça dos Ballets Russes n' *O Fauno das Montanhas* reencontra-se no título e no cenário das Vinte e Cinco Fontes em que se dá a perseguição de Jenny pelo fauno: a vegetação densa, as quedas de água a partir de uma rocha alta e escarpada e a própria situação da perseguição de uma jovem por um fauno em tudo se aproximam do cenário que Léon Bakst criou em 1911 para a coreografia de Nijinski. Notamos que os Ballets Russes fizeram escala no Funchal, na sua tournée americana de 1913 – CASTRO, 2014, *Lisboa e os Ballets Russes*, pp. 189-191. Para além disso, a estada da companhia em Lisboa entre 1917 e 1918 foi amplamente noticiada e seguida, sobretudo pelos jovens modernistas, entre os quais se encontravam alguns madeirenses do círculo de amigos de Vieira, nomeadamente João Cabral do Nascimento, Alfredo de Freitas Branco e Luiz Vieira de Castro, que na imprensa periódica da época escreveram sobre o fascínio causado pelo novo conceito de dança como arte total, proposto pelos Ballets Russes.

apostado em desvendar o habitat do «Regulus Madeirensis»²⁰, arredia espécie endémica de ave, legível como metonímia do que de mais íntimo e secreto se esconde na natureza da Madeira.

Podemos mesmo considerar que a essa dupla estranheza não deverão ter sido alheias algumas alterações introduzidas nos filmes entre as exposições de maio e a de junho de 1927. Referimo-nos, por exemplo, à necessidade de introduzir a designação «Fantazia Regional» aplicada a *O Fauno das Montanhas*, no programa da sessão de junho publicado em *O Jornal*. Esta expressão, comportando um índice genológico que afastava a nova fita de Vieira do registo mimético-realista evidenciado em *A Calúnia* e nos anteriores e muito aplaudidos *filmes de factos* do realizador madeirense, destacava o carácter fantasioso, simbólico e/ou fantástico da película²¹, ainda que o adjetivo «Regional» parecesse querer convencer o público mais interessado num cinema fiel à fotografia da ilha a deslocar-se ao Teatro-Circo nessa noite. Porém, ter-se-á tratado de uma adenda de última hora, com um evidente propósito de conduzir a leitura d'*O Fauno das Montanhas* para esse carácter não-mimético que certo cinema europeu vinha também assumindo, e que exigia do espectador uma redobrada atenção sobre essa estranheza. Algo que, nas anteriores sessões de exibição fílmica no Teatro-Circo do Funchal, teria falhado.

Na verdade, essa indicação genológica não surge no genérico da cópia do filme hoje conservada no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) (onde consta apenas a indicação «Cinedrama Madeirense»), nem constava nos programas das sessões anteriores publicados nos jornais locais, embora tenha sido recuperada com ligeiro ajustamento pela revista *Cinéfilo*, no seu n.º 7 de 25-08-1928 (Imagens 13 e 14), que passa a identificar a fita como uma «Cine-fantasia dramática», excluindo a referência à Madeira, mas mantendo a incidência sobre o duplo carácter dramático e fantástico d'*O Fauno das Montanhas*²².

²⁰ Ver SILVA, 2019, «Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* [...]», p. 4.

²¹ A classificação “fantasia”, por esses anos, era também aplicada, na Madeira, a um género de teatro próximo da revista, onde ganhavam protagonismo quer a componente musical e coreográfica, quer a plasticidade de adereços e cenários exigida pelo carácter fantasioso, fantástico e/ou alegórico da ação e/ou das personagens que a viviam. Eugénia Rego Pereira, responsável pela coreografia da dança das ninfas em *O Fauno*, assinou várias peças desse género, representadas nos palcos funchalenses. Agradecemos a Paulo Esteireiro a generosidade da partilha de algumas informações sobre este assunto.

²² Não conhecemos a história arquivística da cópia d'*O Fauno das Montanhas* existente no ANIM a que tivemos acesso, não podendo, assim, afirmar se a designação «Cinedrama Madeirense» foi a classificação *ne varietur* atribuída por Vieira ao género do seu filme.

Imagens 13 e 14: Artigo sobre *O Fauno das Montanhas* não assinado, publicado na revista *Cinéfilo*



Fonte: «*O Fauno das Montanhas. Cine-fantasia de Manuel Luís Vieira*», 25-08-1928, pp. 16-17.

Por outro lado, também as montagens dos filmes sofreram alterações, entre maio e junho desse ano, apesar de a 11-05-1927 *O Jornal* salientar que «às provas de alguns daqueles trabalhos [...] foram feitas as mais elogiosas apreciações críticas por uma das principais empresas cinematográficas da Europa»²³. As alterações de montagem verificaram-se, sobretudo, n'A *Indigestão* (fita hoje desaparecida), que passaria a ser um «film cómico em 1 parte», deixando de ter as duas partes iniciais, na última das quais, segundo Videira Santos, terá havido recurso a uma montagem inusitada com «imagens dos actores animadas como se desenhos animados se tratasse»²⁴. Aspetos que o *Diário da Madeira*, a 13-05-1927, parece descrever como

²³ «Filmes madeirenses», 11-05-1927, p. 3.

²⁴ VIDEIRA SANTOS, 1992(?), *Manuel Luís Vieira* [...], p. 22. Matos-Cruz explica a opção pela animação, na primeira versão d'A *Indigestão*, com uma suposta greve dos «intérpretes [...] por motivos financeiros», situação que teria levado Vieira a substituir a representação dos actores por esse outro processo de criação fílmica, na fase final da realização. Pesquisa aturada em vários jornais locais nos meses anteriores à estreia do filme não nos permitiu, porém, confirmar a existência desse problema laboral (cuja fonte de informação, Matos-Cruz não explicita). Um conflito, de resto, algo estranho, se tivermos em consideração que os actores eram amigos e familiares de Vieira – MATOS-CRUZ, 1981, *Arquipélago da Madeira – Um Roteiro Fílmico*, p. 3. Legítimo será, pois, conjecturarmos que essa opção terá antes resultado de uma bem provável intencionalidade de Vieira em experimentar novos processos de criação cinematográfica, em que, ao gosto modernista, a fluidez da sintaxe fílmica fosse interrompida através dos jogos de montagem.

«truques cinematográficos interessantes e que [...] põem em destaque a particular habilidade do sr. M. L. Vieira que, não tendo visitado nunca os grandes centros cinegráficos, realisa [...] efeitos que se pódem pôr a par dos melhores de produção estrangeira»²⁵. Contudo, outros jornais foram menos entusiastas destas inovações cinematográficas. Sobre *A Indigestão*, *O Jornal* considerou que a «segunda parte era dispensável, tendo com a sua monotonia comprometido um pouco o efeito final do *film*, de tão feliz sucesso na primeira»²⁶. Razão que justificaria o «autentico sucesso» obtido com a alteração apresentada em junho. Sobre *O Fauno das Montanhas*, embora reconhecendo «detalhes» que «merecem uma particular apreciação», como a «apresentação do [bailado das ninfas] no *film*, [...] digno de figurar numa super-produção», ou «a impressão nitida e clara em todos os seus planos e contrastes das 25 Fontes do Rabaçal, da queda de água do Risco e muito exuberantes paisagens daquela região» que «bastariam para valorizar o *film* como simples reprodução do natural» ou até «o tipo de inglês estudado pelo sr. Jorge Gordon, e o vilão pelo sr. Arnaldo Coimbra», cujas personagens teriam sido construídas com «características de flagrante verdade», o mesmo *O Jornal* não deixava de apontar uma fragilidade: «a falta dum mais vivo e sugestivo entrecho que daria àquelas películas maior relevo e valor»²⁷.

Portanto, críticos e espectadores locais valorizavam um cinema mimético, com uma narrativa fluída e facilmente entendível, enquanto o realizador investira sobretudo nas imagens: na sua qualidade fotográfica e na sua expressividade visual, recorrendo a técnicas modernas, que lhe permitiam criar esses tais novos «truques» cinematográficos.

Na cópia d'*O Fauno das Montanhas* hoje visionável no ANIM notamos algumas opções de fotografia e montagem que, podendo corresponder a esses truques, não podem ser lidos como exercícios formais gratuitos, ocorrendo, antes, ao serviço da construção de sentidos para a narrativa: as sobreimpressões de planos, sugerindo percepções perturbadas do real e criando o efeito fantástico; o recurso ao *fade-in* e ao *fade-out* para sugerir ambiências ou perspetivas indefinidas, próprias de narrativas estranhas e fantásticas; a manipulação do grande plano para exprimir estados de alma das personagens focadas, nomeadamente o espírito ausente de Jenny, logo no início

²⁵ «Teatro-Circo. «O Fauno das Montanhas» e «A Indigestão»», 13-05-1927, p. 1.

²⁶ «Filmes madeirenses», 13-05-1927, p. 3.

²⁷ «Filmes madeirenses», 15-05-1927, p. 2.

da fita; o cruzamento intermedial e interartístico, p. ex., com a citação de palavras de *A Divina Comédia* de Dante, a apropriação filmica das ilustrações do Inferno dantesco de Gustave Doré ou a inscrição da dança das ninfas no plano de abertura do filme.

Ou seja, os pareceres menos positivos relativamente às primeiras versões d'*O Fauno das Montanhas* ter-se-ão prendido, em grande medida, com a surpresa de nessas fitas não se encontrar o mesmo tipo de cinema mimético e com uma narrativa fluida e linear que o público conhecia d'*A Calúnia* ou até do repertório cinematográfico da *Madeira Film*. Se os filmes de factos realizados por Vieira desde 1922, quer na *Madeira Film*, quer já na ECA, evidenciavam o já referido alinhamento com um certo *verismo* idealizante e com a norma cinematográfica regionalista defendida por Francisco Bento de Gouveia, na verdade, uma «fantazia» com esses «truques cinematográficos» (ainda que adjetivada de «regional») desviava-se dessa norma cinematográfica. Aproximava-se, antes, das novas tendências do cinema europeu, que Vieira continuaria a visitar, a partir do ano seguinte, quando passa a trabalhar no continente, e as quais, segundo João Mário Grilo, nos anos 1920, começavam a pensar o cinema como «instrumento de uma nova representação e de um novo conhecimento do mundo, de um novo estado de compreensão do real»²⁸.

Como verificámos anteriormente, muito antes de ter trabalhado com Brum do Canto em *A Dança dos Paroxismos*, Vieira já conhecia o cinema impressionista francês: quer por mediação de João Jardim e Virgínia de Castro e Almeida, colaboradores nos jornais madeirenses desde 1922; quer através do visionamento de filmes franceses como o de L'Herbier, exibido no Teatro-Circo do Funchal poucos dias antes do início das rodagens d'*O Fauno das Montanhas*²⁹; quer, muito provavelmente, via publicações periódicas especializadas francesas, se tivermos em consideração que Manuel Luiz Vieira geria, no Funchal, a Casa Pathé, comercializando novidades tecnológicas estrangeiras ligadas à fotografia, ao cinema e à arte sonora e mantendo diálogo com relevantes interlocutores franceses da área da fotografia e do cinema, como André Debrie e responsáveis pela École Technique de Photographie et de Cinématographie³⁰. De resto, já em *A Calúnia* se evidenciara uma certa aproximação

²⁸ GRILO, 2008, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, p. 57.

²⁹ Notamos que, aquando da exibição de *L'Inhumaine. Histoire féerique* de Marcel L'Herbier no Teatro-Circo, a fita era publicitada no *Diário de Notícias* do Funchal como um ««film» modernista» que «revolucion[ava] a cinematografia» de então, «marca[ndo] um novo período na arte do silêncio» – «A Deshumana», 06-05-1926, p. 2.

³⁰ Sobre a relação de Vieira com estes interlocutores franceses, ver nossa argumentação em SALGUEIRO, 2021, «Fotografia e Cinema: Representações da Madeira [...]», pp. 450-451.

à vanguarda cinematográfica francesa, quando Vieira ensaiava um novo processo de montagem dos intertítulos (retomado em *O Fauno das Montanhas*), optando pela «sobreposição das legendas» em «várias paisagens moveis», em substituição «do velho processo do «fundo branco»»; uma inovação que alguns críticos consideraram dar «ao «film» ainda mais interesse»³¹.

Na verdade, o cruzamento de notas críticas sobre *A Indigestão* e *O Fauno das Montanhas*, publicadas na imprensa periódica local e nacional nos meses seguintes às respetivas estreias, permite-nos concluir que, à época, a influência dessas novas tendências do cinema europeu nas novas fitas de Manuel Luiz Vieira não foi tida em consideração. Um facto que determinou a impossibilidade de ler, com a devida profundidade, a importância do efeito fantástico n' *O Fauno das Montanhas*.

Os críticos preferiram continuar a ver nesta fita o mesmo que haviam encontrado nos *filmes de factos* do realizador insular. Louvam «os melhores motivos da paisagem madeirense» e a qualidade fotográfica das imagens, encontrando n' *O Fauno das Montanhas*, só por isso, «um notável merecimento [...] para o efeito de propaganda das nossas belezas naturais»³². E até mesmo a especializada *Cinéfilo* chega a conjecturar, no seu já citado n.º 7, que «esta fantasia cinematográfica» poderia ser «também um formoso documentário», capaz de mostrar «alguns dos maiores encantos naturais dessa maravilha a que chamaram «a perola do Atlantico»», embora logo salvasse que estas considerações tinham por base apenas interpretações alheias («segundo nos informa quem o viu»), exigindo-se, assim, melhor exame crítico³³.

O contacto de Vieira com o novo cinema europeu desde o início dos anos 1920 terá necessariamente contribuído para a atualização do seu olhar cinematográfico, embora até 1925 se mantenha a trabalhar na *Madeira Film*, num tipo de cinema regionalista que se distanciava daquele que, em 1925, passa inequivocamente a ser do seu interesse quando, deixando a produtora de Francisco Bento de Gouveia, começa a produzir fitas de ficção com a chancela da sua ECA.

Já em 1922, João Jardim fazia a apologia de um *cinema novo* (a nova arte do século XX), cosmopolita e que, distinto da literatura e do teatro, fosse o ponto de confluência de todas as artes, capitalizando, sobretudo, a sua matéria visual e as novas

³¹ «A Calunia», 06-05-1926, p. 2.

³² «Filmes madeirenses», 13-05-1927, p. 3.

³³ «*O Fauno das Montanhas*. Cine-fantasia de Manuel Luís Vieira», 25-08-1928, p. 17.

técnicas de manipulação da imagem³⁴. Um cinema identificável com aquele que era também defendido por Virgínia de Castro e Almeida, produtora/distribuidora que certamente terá acompanhado as exposições d'*O Fauno das Montanhas* no Funchal, em 1927³⁵, e que, também em 1922, publicara no *Diário da Madeira* um longo artigo sobre a «escola nova» do cinema europeu, abrindo com uma epígrafe de Abel Gance: «C'est notre tache a nous, magiciens pour les yeux, de créer la nouvelle musique lumineuse, de reveler les routes inconnues du Septième Art, et d'élever les coeurs plus haut, toujours plus haut»³⁶. Virgínia de Castro e Almeida sublinhava nesse texto a «distancia enorme percorrida desde as primeiras exposições hesitantes e ingenuas da cinegrafia nascente até ás apresentações modernas dos grandes 'films' [...] de autores alemães, e, em França»³⁷. Portanto, desde 1922, Vieira acompanhava o debate cinematográfico que, em França, era protagonizado pelo grupo que Richard Abel apelidou de «Vanguarda Narrativa Francesa»³⁸.

Em nosso entender, é neste quadro de encontro com a estranheza dos novos cinemas europeus e em particular com a da vanguarda narrativa francesa que Manuel Luiz Vieira escreve, realiza e produz *O Fauno das Montanhas*, antecipando em 1926-1927 o exercício de criação fílmica que Brum do Canto, de forma mais radical, experimentará no seu ensaio visual dedicado a L'Herbier, três anos depois, então também com a colaboração de Vieira na fotografia³⁹.

Ora, o efeito fantástico detetável no filme de Manuel Luiz Vieira resulta, precisamente, da convocação dessa estranheza para a sua tessitura: estranheza que tanto é formal e temática, quanto filosófico-conceptual. Na verdade, a experimentação deste novo tipo de cinema sinaliza, na cinematografia de Vieira de meados dos anos 1920, um interesse inequívoco pela modernidade fílmica, pensada enquanto criação subjetiva e artística e já não apenas como registo mimético e jornalístico do mundo. Mas talvez mais importante do que isso seja o facto de, em *O Fauno das Montanhas* (e provavelmente em *A Indigestão*), encontramos um Manuel Luiz Vieira

³⁴ «A Cena Muda. O Cinema. [...]», 18-08-1922, p. 2.

³⁵ Note-se que, em 1928, Vieira passará a trabalhar, no continente, para a Mello, Castello Branco, dirigida por Maria Emília Castello Branco que, enquanto atriz, participou nos dois filmes produzidos pela Fortuna Filmes de Castro e Almeida: *A Sereia de Pedra* (1922) e *Os Olhos da Alma* (1923).

³⁶ CASTRO E ALMEIDA, 12-08-1922, «Um 'film' português», p. 1.

³⁷ CASTRO E ALMEIDA, 12-08-1922, «Um 'film' português», p. 1.

³⁸ BÉRTOLO, 2021, «Um Cinema da Mente: *A Dança dos Paroxismos* [...]», p. 9.

³⁹ Leia-se "ensaiaando" no sentido profundo proposto por Bértolo (2021, «Um Cinema da Mente: *A Dança dos Paroxismos* [...]», pp. 14-17) acerca d'*A Dança dos Paroxismos*.

que questiona a validade do próprio cinema mimético e regionalista que realizava na Madeira desde 1922 e que, mesmo na ECA, continuará a produzir, respondendo às solicitações do mercado local e da diáspora insular. Nesta interrogação, o cineasta madeirense acompanha uma vez mais outros autores europeus coevos, cuja experiência de criação fílmica os conduziu, como salientou João Mário Grilo, a uma questão mais complexa e assombrosa, de caráter filosófico, e que se prende com a «dúvida generalizada sobre a realidade e a possibilidade do seu conhecimento absoluto»⁴⁰.

João Mário Grilo lembra ainda que, enquanto «máquina de figuração da mobilidade», a que apenas interessam «os aspectos estáveis, as formas fixas» se estes forem «amplamente ampliados ou reduzidos» (i. e., se sobre eles a câmara operar movimentos de aproximação ou distanciamento, mostrando, assim, a «'verdade' extremamente complexa do real»), mas também enquanto «dispositivo de desconstrução sistemática da natureza fixista e cristalizadora dos padrões normalizados» de imagens (algo que viria a gerar diversas filosofias «da experiência cinematográfica», mas também uma «filosofia cinematográfica da, experiência»), o cinema, nesses anos 1920, tornou evidente que «nem sempre o que nos parece mais real é mais verdadeiro»⁴¹. Como notou José Bértolo a respeito de *A Dança dos Paroxismos*, o cinema, enquanto dispositivo de criação visual, podia inclusivamente almejar «a representação do invisível» e a «figuração de imagens e processos mentais»⁴². Ou seja, por esses anos, o cinema acompanhava e agudizava a crise epistémica e da representação que marcou o debate cultural e a criação artística da transição entre os séculos XIX-XX. Uma crise a que Manuel Luiz Vieira, em *O Fauno das Montanhas*, não terá sido indiferente, como também não foi Virgínia de Castro e Almeida quando, no artigo de 1922 (citando Abel Gance), afirmava que ao cinema caberia «créer la nouvelle musique lumineuse, de reveler les routes inconnues du Septième Art, et d'élever les coeurs plus haut»⁴³. Outra forma de dizer aquilo que João Mário Grilo notou a respeito dos novos cinemas europeus dos anos 1920: o cinema queria «trazer à superfície uma realidade desconhecida da própria realidade»⁴⁴.

⁴⁰ GRILO, 2008, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, p. 66.

⁴¹ GRILO, 2008, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, pp. 64-66.

⁴² BÉRTOLO, 2021, «Um Cinema da Mente: *A Dança dos Paroxismos* [...]», p. 24.

⁴³ CASTRO E ALMEIDA, 12-08-1922, «Um 'film' português», p. 1.

⁴⁴ GRILO, 2008, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, p. 66.

Também por isto, a desatenção dada ao fantástico em *O Fauno das Montanhas* e a insistência na tresleitura realista ou até regionalista do filme (sempre hesitante, de resto) parecem-nos ter subvertido o sentido profundo que Vieira imprimiu nesta fita, cujo título nos remete para o sobrenatural ou o irracional, para a impulsividade incontrolável da natureza e para a experiência inebriante do corpo lascivo e do amor erótico, celebrados na dança das ninfas em torno de Amor (na abertura da fita) e depois nos planos da sedução/perseguição do fauno. Um filme cuja quarta parte encerra com a sequência da despedida entre Jenny e o guarda/fauno, marcada por uma enigmática intimidade entre ambos, que o último intertítulo interrogativo sublinhará: «Porque será tão triste a despedida, mesmo entre pessoas que nunca se tinham visto e nunca mais se tornarão a vêr?». Índices discursivos criadores de ambivalências interpretativas próprias do fantástico e que afastam inequivocamente *O Fauno das Montanhas* de uma poética realista e regionalista.

Acerca do fantástico, Silvina Rodrigues Lopes lembra que, tradicionalmente, a sua «delimitação [...] obedece [...] a uma lei – ‘hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados’», «abismo aberto pela vacilação, hiato de uma articulação de narrativa» que depende da «possibilidade/impossibilidade de um ponto de vista de compreensão dos acontecimentos narrados, fora dele sem que os justifique»; hesitação que, ao emergir, põe «em questão a existência de uma oposição irreduzível entre real e irreal», exigindo do leitor/espectador, em última análise, a adesão ao princípio transgressivo e desorganizador da «indecidibilidade da produção de sentido numa cadeia de substituições sem princípio nem fim»⁴⁵.

Consideramos que muitas das reservas suscitadas por *O Fauno das Montanhas* decorreram do desconforto causado por essa instabilidade interpretativa, essa indecidibilidade sobre personagens e ações situadas num mundo (re)conhecido como *mimesis* do quotidiano madeirense, mas numa narrativa que comportava fenómenos não cabalmente explicáveis do ponto de vista racional e que, desse modo, escapavam à ordem do entendimento, abalando a relação do público ou com o filme, ou com o seu próprio mundo.

⁴⁵ LOPES, 1992, «O Apocalíptico em Alguma Literatura Fantástica Recente», pp. 151 e 153.

Imagem 15: Fotograma d'*O Fauno das Montanhas* de Manuel Luiz Vieira



Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Parte substancial d'*O Fauno das Montanhas* cria, de facto, esta instabilidade, quando representa o guarda/fauno e os episódios de interação deste com Jenny, através da subjetivação da câmara, que faz coincidir o ponto de vista da narrativa fílmica com o ponto de vista da filha do naturalista inglês, oscilante em classificar esses episódios como fenómenos com intervenção sobrenatural ou como racionalmente explicáveis por uma queda momentânea da jovem no delírio ou sonho. A partir da sequência em que, alucinada entre a vigília e a fantasmagoria da perseguição pelo fauno, Jenny atinge o guarda com um tiro, e, arrependida, jura ao pai ter sido «este o ultimo desvario da [sua] fantasia», o filme parece querer suspender o efeito de fantástico. Daí em diante, a câmara perde o carácter subjetivo, distanciando-se do olhar perturbado da jovem inglesa, sugerindo, assim, ter esta adotado em definitivo uma perspetiva racional sobre a sua relação com o guarda, agora despido da máscara alucinada de fauno.

Porém, essa tentativa de estabilização racional acaba por intensificar a ambiguidade do sentido construído pela fita, justamente pelo carácter súbito com que Manuel Luiz Vieira força a racionalização da estratégia narrativa, abdicando de uma focalização que acompanhe o pulsar interior das personagens, mas sem antes ter esclarecido muitos dos vazios que as hesitações de Jenny haviam instalado no filme.

Por um lado, a cena da perseguição fantasmagórica é deixada em suspenso, sem que o espectador conheça o resultado final do gesto de aparente resgate de Jenny pelo seu perseguidor, à beira do abismo. Enigma intensificado quer pela transgressiva intimidade evidenciada entre a jovem inglesa e o vilão madeirense, depois do episódio do tiro e da suposta retoma de lucidez racional por parte de Jenny, quer pela ambiguidade dos intertítulos (todos terminados com reticências) que acompanham as imagens do suposto sonho: «Entre o sátyro e o abismo, Jenny prefere a morte, mas...»; «As aguas continuam cantando a sua eterna canção de dôr imensa...»; «Uma alma desfalece em agonia infinita...»; «E Jenny... a mesma Jenny... acorda finalmente do pesadelo horrível...».

Assim, longe de um tranquilizador *happy end* como acontece em *A Calúnia*, *O Fauno das Montanhas* encerra com o sobressalto da hesitação e com a nebulosidade das reticências, da interrogação sem resposta e de imagens ambíguas, como o desconcertante grande plano do rosto do guarda/fauno a enxugar as lágrimas causadas pela partida de Jenny, subvertendo, uma vez mais, os anteriores papéis atribuídos a ambas as personagens. A hesitação já não se situa apenas entre a explicação sobrenatural ou a explicação natural para os factos vividos pelos dois protagonistas; alarga-se agora à dúvida sobre qual das duas personagens foi afinal agressora e qual foi vítima, estendendo-se a hesitação, conseqüentemente, à própria imagem da Madeira construída pelo filme (paraíso ou inferno? E para quem: os que visitam ou os que são visitados?).

Se a seqüência coreográfica de abertura da fita, pela inscrição da harmonia clássica da dança das ninfas, confere à Madeira um carácter idílico (perspetiva tão cara à retórica regionalista de então e que se reencontra nos *filmes de factos* de Vieira), a emergência do estranho e do fantástico torna inviável aceitar como verdade inquestionável essa ou qualquer outra imagem definitiva da ilha. Embora retratada como um universo sublime, na sua exuberante vitalidade natural, em contínua metamorfose, a ilha apresenta-se incompreensível de forma absoluta e estável, à semelhança do que ocorre com o guarda/fauno que a parece alegorizar.

Portanto, em 1927, ao *novo* cinema de Vieira interessava sobretudo (como afirma João Mário Grilo acerca dos impressionistas franceses) trazer à «superfície uma realidade desconhecida da própria realidade»; a diferença invisível ou invisibilizada em filmes anteriores⁴⁶. E neste quadro de referências, construir uma imagem cinematográfica da Madeira implicaria sempre repensar e reinventar o cinema

⁴⁶ GRILO, 2008, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, p. 66.

mimético até então produzido na ilha e ensaiar uma nova imagem sem escapar ao abismo da indecidibilidade e, conseqüentemente, à sedução do fantástico.

Referências

- AAVV, 1926, *A Calúnia. Escripto e Realizado por Manuel Luiz Vieira*, Funchal, ECA.
- «A Calunia», 06-05-1926, in *Jornal da Madeira*, n.º 714, p. 2.
- «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.
- ALMEIDA, Ana Paula, 2021, «Manuel Luiz Vieira: Uma Vida Dedicada à Imagem (1920-1952)», in *Arquivo Histórico da Madeira, Nova Série*, n.º 3, Funchal, Direção Regional do Arquivo e Biblioteca da Madeira, pp. 513-559, disponível em <https://ahm-abm.madeira.gov.pt/index.php/ahm/article/view/54/60>.
- 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.
- 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, ANIM, pp. 4-26, disponível em <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/732>.
- CASAI-MONTEIRO, Adolfo, 25-06-1930, «Cinema. *Maria do Mar*», in *Princípio*, n.º 3, p. 10, disponível em <http://ric.slihi.pt/Principio/visualizador/?id=20005.003&pag=10>.
- CASTRO E ALMEIDA, Virgínia de, 12-08-1922, «Um 'film' português», in *Diário da Madeira*, n.º 3381, p. 1.
- CASTRO, Maria João, 2014, *Lisboa e os Ballets Russes*, 2.ª ed., Lisboa, FCSH-UNL.
- «Cinematografia Madeirense. O Fauno das Montanhas», 05-06-1927, in *Diário da Madeira*, n.º 4772, p. 1.
- «Cinematografia Madeirense. Nova produção da Empreza Atlantida», 27-05-1926, *Diário de Notícias*, n.º 15585, p. 1.
- «D. Virginia de Castro e Almeida», 11-05-1927, in *O Jornal*, n.º 103, p. 1.
- «D. Virginia de Castro e Almeida», 04-06-1927, in *O Jornal*, n.º 123, p. 1.
- «Empreza Cinegrafica Atlantida "A Calúnia"», 06-05-1926, in *Diário de Notícias*, n.º 15569, p. 1.

- «Filmes madeirenses», 11-05-1927, in *O Jornal*, n.º 103, p. 3.
- «Filmes madeirenses», 13-05-1927, in *O Jornal*, n.º 105, p. 3.
- «Filmes madeirenses», 15-05-1927, in *O Jornal*, n.º 107, p. 2.
- «Filmes madeirenses», 04-06-1927, in *O Jornal*, n.º 123, p. 3.
- GRILO, José Mário, 2008, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri.
- KRACAUER, Siegfried, 1997, [1960], *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press.
- LOPES, Silvina Rodrigues, 1992, «O Apocalíptico em Alguma Literatura Fantástica Recente», in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*, Lisboa, FCG/ACARTE, pp. 151-159.
- LOURENÇO, António, 22-09-1928, «A propósito do “Fauno das Montanhas” e da “Calúnia”», in *Cinéfilo*, n.º 9, pp. 24-26, disponível em <http://revistacinefilo.blogspot.com/>.
- MATOS-CRUZ, José de, 1981, *Arquipélago da Madeira – Um Roteiro Fílmico*, Funchal, Difusão-Cine-Forum do Funchal.
- «O Fauno das Montanhas. Cine-fantasia de Manuel Luís Vieira», 25-08-1928, in *Cinéfilo*, n.º 7, pp. 16-17, disponível em <http://revistacinefilo.blogspot.com/>.
- PEREIRA, Ana Sofia, 2019, «Virgínia de Castro e Almeida. Recuperando Memórias do Cinema e Guionismo em Portugal», in *Atas do VIII Encontro Anual da AIM*, Aveiro, AIM, pp. 88-99.
- SALGUEIRO, Ana, 2021, «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», in *Arquivo Histórico da Madeira*, Nova Série, n.º 3, Funchal, Direção Regional do Arquivo e Biblioteca da Madeira, pp. 421-512, disponível em <https://ahm-abm.madeira.gov.pt/index.php/ahm>.
- SILVA, Rui Guilherme, 2019, «Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira», in *Translocal. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4, disponível em <https://translocal.cm-funchal.pt/wp-content/uploads/2019/01/RuiGuilhermeSilva4Translocal.pdf>.
- «Teatro-Circo», 02-06-1927, in *O Jornal*, n.º 120, p. 2.
- «Teatro-Circo. «O Fauno das Montanhas» e «A Indigestão»», 13-05-1927, in *Diário da Madeira*, n.º 4754, p. 1.

«Teatro-Circo. «A Deshumana». Um «film» modernista que revolucionou a cinematografia, e que estreia hoje no Circo», 06-05-1926, in *Diário de Notícias*, n.º 15569, p. 2.

VAX, Louis, 1987, *La Séduction de l'étrange. Étude sur La Littérature Fantastique*, 2^e édition, Paris, PUF.

VIDEIRA SANTOS, A., 1992(?), *Manuel Luís Vieira. Filmografia Madeirense 1922-1928*, dactiloscrito existente no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, cota 81 Vieira.SAN.