

Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense

CARLOS VALENTE

Universidade da Madeira, Centro de Investigação em Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira

Resumo: Este texto pretende debater a potencialidade expressiva da paisagem insular enquanto objeto fílmico. A geografia madeirense, aqui desdobrada em dois filmes, pressupõe uma insularidade balizada pela linha costeira, onde a terra se submerge e predomina a vastidão do mar. O objeto desta análise reside na comparação de duas obras audiovisuais realizadas no arquipélago da Madeira, separadas por quase cinquenta anos: um filme de longa-metragem, rodado no Porto Santo, e uma curta-metragem em vídeo, rodada na Madeira. Em ambos encontramos uma paisagem demarcada pela fluidez oceânica. E em ambos se desenvolve a narrativa do naufrágio: consumado num dos filmes e eminente no outro. Para contextualizar esta comparação, será abordada também a potencialidade documental, narrativa simbólica da imagem em movimento, e em particular dos filmes que exploram o conceito de ilha distante e solitária, sob um ponto de vista fenomenológico.

Palavras-chave: paisagem, cinema, estética, insularidade, reclusão, Carlos Vilardebó, Vasco Araújo.

Abstract: This paper intends to discuss expressive potential of insular landscapes as a filmic object. Madeiran geography, here revealed in two films, supposes insularity marked by the coastline, where land is submerged, and the vastness of the sea prevails. The aim of this analysis is to compare two audiovisual pieces made in Madeira, detached from each other by almost fifty years: a feature film, shot in Porto Santo, and a video short film, shot in Madeira. In both we may find a landscape defined by the fluidity of the ocean; and both develop the narrative of wreck: accomplished in one of the films and imminent in the other one. In order to put in context, we will also address documentary potential, symbolic and narrative of the moving image and, in particular, focused on films that explore the concept of distant and lonely islands, from a phenomenological point of view.

Keywords: landscape, cinema, aesthetics, insularity, reclusion, Carlos Vilardebó, Vasco Araújo.

A paisagem madeirense, enquanto objeto fílmico, é abordada neste artigo a partir da comparação de duas obras audiovisuais que, no nosso entender, permitem explorar a problemática das relações entre o Homem e o espaço natural, e sobretudo a vulnerabilidade do primeiro perante a combinação paradoxal entre a vastidão paisagística, no sentido da infinitude do mundo, e o sentimento de clausura, que permeia os espaços limitados. Assim, através da aproximação entre a longa-metragem *As ilhas encantadas*, de Carlos Vilardebó (1966), rodada no litoral do Porto Santo, e *Insula*, curta-metragem em vídeo, realizada por Vasco Araújo (2010) na costa da Madeira, é possível refletir sobre uma paisagem cinematográfica definida pela fluidez oceânica em confronto com a dureza da rocha. Mas antes de avançar para as obras referidas, e com o objetivo de contextualizar a análise em curso, é conveniente referir algumas questões gerais e introdutórias.

Paisagem, cinema e insularidade

De um modo simplista, a paisagem é por vezes entendida como aquilo que a vista alcança; o espaço que nos circunda. Por convenção, ela corresponderia ao espaço exterior e “natural”, no qual nos situamos como observadores. Porém, recordemos alguns autores que se debruçaram, sob um ponto de vista histórico, semiótico e estético, sobre o lugar da paisagem enquanto local de filmagem específico. John Wylei, entre outros, levanta a questão da paisagem como construção do imaginário a partir da nossa relação com o espaço habitado, e questiona: “Does the word landscape describe the mutual embeddedness and interconnectivity of self, body, knowledge and land—landscape as the world we live in, a constantly emergent and perceptual milieu?” (WYLIE, 2007:2), dando assim a tónica conceptual à nossa abordagem. Por outro lado, a representação cinematográfica, herdeira do registo fotográfico, explora o aspeto realista da imagem, que faz o espectador “entrar” nela. Para além desse carácter documental, enquanto registo visual, a componente ficcional reforça a atenção do observador, que “vive” a história.

Martin Lefebvre compara o cinema ao teatro, destacando a vocação do primeiro para contar histórias, a partir de cenários reais: “when fictional narrative became the dominant mode of filmmaking, the new medium’s ability to harness natural settings in support of plot and realism helped reinforce its specificity over other forms of representation, especially theatre” (LEFEBVRE, 2011: 61-62). Deste modo, tanto o

Carlos Valente | **Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense**

conceito de paisagem como o de filme fazem parte de um conjunto de construções conceptuais de carácter fenomenológico, alicerçadas que estão no fenómeno percetivo, como defendeu Merleu-Ponty (1993), na sua vasta obra dedicada à percepção, enquanto ato que estabelece a relação subjetiva com o mundo.

A especificidade da paisagem no cinema resulta, então, do controlo exercido pela câmara sobre esse espaço natural, através da delimitação imposta pelo enquadramento, e pelo corte no tempo. Assim, o registo da paisagem foi desde cedo um tema fulcral para o ato de ver e produzir filmes, uma vez que o cinema nasce naturalmente vocacionado para a função documental. Mesmo quando se trata de filmes ficcionados, com personagens humanas, a paisagem é subsidiária da narrativa enquanto cenário onde a história se desenvolve. A paisagem constitui, nestes casos, um pano de fundo para a ação. A este respeito, Lukinbeal refere: "As space, landscape provides an area in which the drama of the film can unfold. As such, landscape is constantly turned into a space of action. [...] Landscape as space is always subordinate to the drama of the narrative" (LUKINBEAL, 2005: 6). Assim, a ontologia geográfica e identitária de um qualquer lugar é manipulada e relegada para segundo plano, assumindo-se apenas como "decor", abreviação proveniente do termo inglês "set decoration" e que corresponde ao cenário visível que alberga as personagens e as suas ações.

Contudo, é possível distinguir dois tipos de uso do ambiente natural ou humanizado, no cinema. Por um lado, como vimos, a paisagem pode surgir apenas como pano de fundo da história; por outro lado, e que aqui mais nos interessa, a paisagem pode ser filmicamente construída como "protagonista", quer pela sua autonomia perante a narrativa, quer pela sua cumplicidade com as personagens.

Quando a paisagem, natural ou humanizada, assume o papel de "coprotagonista" ou mesmo de "protagonista" do filme, já não é apenas pano de fundo, mas adquire um valor semiótico capital, uma vez que o observador não se limita a seguir a história contada, mas acompanha o olhar do realizador através do espaço filmado.

Assim, o cinema possibilitou, ao longo de décadas, a construção de um "postal" animado e de uma identidade cultural dos mais variados recantos do mundo, e de que é exemplo o clássico género do western, ou a vasta filmografia documental da Europa colonial, que explorou paisagens e gentes das terras africanas, quer pelo seu lado curioso e exótico, ou sob um olhar mais atento da etnografia e da antropologia. Já Bill Nichols (2005: 26) reafirmava que qualquer filme, mesmo quando ficcional, se constitui sempre

Carlos Valente | **Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense**

como um documentário: “Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela.” (NICHOLS, 2005: 26).

A este propósito, e de um modo mais experimental, o cinema moderno, sobretudo a partir do neorrealismo e da *nouvelle vague*, apostou fortemente no regresso à visualidade, criando “bolhas” de espaço e tempo dentro dos filmes para “ver” detidamente a paisagem. Mas, para que tal aconteça, é necessário expandir o tempo, como escreveu Roland Barthes a propósito do cinema de Michelangelo Antonioni, o qual, segundo aquele autor, se especializou na rarefação do tempo, criando “tempos mortos” que permitem realmente “ver”, quebrando assim as convenções cinematográficas da sua época (BARTHES, 1980: 9). É este espaço para a visualidade, para a contemplação fenomenológica da paisagem que alguns filmes exploram.

A viagem, o mar, as ilhas

O protagonismo da paisagem, no cinema, esteve desde cedo associado à ideia de viagem e à descoberta de novas paragens, distanciadas geográfica e culturalmente dos locais mais convencionais e urbanos. Martin Lefebvre salienta a capacidade de o cinema criar percursos visuais que levam o espectador através do espaço, para assim determinar o lugar da paisagem enquanto imagem em movimento, que introduz o movimento virtual na mente do espectador (LEFEBVRE, 2011). Esta ideia de lugar inacessível, longínquo, aonde o espectador é levado, sem sair do seu assento, dá à paisagem fílmica o seu papel fundamental na relação entre espectador e ecrã, qual janela aberta para mundo.

As narrativas de viagem, exploração e aventura, instaladas em lugares inóspitos, foram apanágio da literatura do século XIX e inícios do XX, e perpassaram pelo cinema, através das inúmeras adaptações de obras-chave daquele género literário. Uma grande parte da ação dessas narrativas instala-se em espaços insulares. A História da Literatura conta com importantes obras sobre ilhas desertas, misteriosas e longínquas. Escritores como Daniel Defoe, com o seu célebre *Robinson Crusoe*; Robert M. Ballantyne, com *The Coral Island* ou Robert L. Stevenson e a sua *Treasure Island*, são exemplo de romances que foram adaptados várias vezes ao grande ecrã e inspiraram, de forma mais livre, muitos outros filmes de aventuras, até hoje.

Mas é sobretudo o subtema da ilha desabitada, “perdida” no mapa, que aqui nos interessa abordar: uma ilha descoberta por acaso, ou à qual se aporta através da tragicidade do naufrágio, e que Defoe explorou, mas também Saramago, de um modo mais simbólico, com o seu conto intitulado, precisamente, a *Ilha Desconhecida*, ou ainda Casares, com uma visão mais fantástica, em *A invenção de Morel*. Estes autores debruçaram-se sobre a dependência do homem em relação à paisagem que o cerca, enquanto indivíduo prisioneiro de um destino fatídico, recluso em ambientes inóspitos, com o denominador comum da insularidade.

A ilha é, portanto, e por definição, um local isolado e delimitado pelo meio líquido. Falar de ilha é falar de *litoralidade*. A ideia de litoral reenvia diretamente para a linha de horizonte e, necessariamente, para além dessa linha. No mar alto, longe da costa, tudo é fluido, indeciso e inóspito. No decurso da História, sobretudo dos últimos dois séculos, um sem-número de contos, romances e poemas, assim como filmes inspirados naqueles, exploraram o tema recorrente das aventuras, e desventuras, em alto mar. Esta ideia da viagem, e da descoberta de novos lugares leva, muitas das vezes, ao irremediável e trágico naufrágio, que ocorre invariavelmente ao largo de uma ilha, quase sempre humanamente desabitada.

Mais concretamente e devido à sua posição geográfica, o arquipélago da Madeira possui todas as características de isolamento que atraíram, e ainda atraem, pessoas e histórias que procuram perpetuar o imaginário desta Ilha como paraíso perdido, mas também, por vezes, como espaço de reclusão, de afastamento ou de “naufrágio”, mesmo que este seja apenas metafórico e/ou psicológico, ao bom modo de Hans Blumenberg (1992).

É sobretudo nos limites da “terra firme” em contraste com a ilimitação do mar, que se definem as ilhas, e neste caso a Madeira: “*O litoral é o limite entre a fluidez do mar e a dureza do calhau rolado, da rocha áspera, ou da geometria do cais*” (SANTA CLARA, 2011: 212). Com esta afirmação, Isabel Santa Clara sublinha a questão central do conceito de ilha, demarcado entre a geografia e a cultura. Se é certo que o conceito de região insular vai para além dos seus limites físicos, acreditamos serem estes os que provocam a metaforização de uma liberdade “latente”, por oposição à clausura “eminente”.

A este respeito, devemos recordar que a paisagem madeirense foi sendo objeto do cinema, ao longo de todo o século XX. Alguns investigadores, tais como Maurício Marques (1997), Ana Paula Almeida (2010), ou Carlos Valente (2019), têm-se debruçado sobre a presença do arquipélago na sétima arte, enquanto local de filmagem. As ilhas da Madeira e do Porto Santo, feitas paisagem cinematográfica, foram, e ainda são, ora invocadas como reprodução explícita de si mesmas e dos seus lugares (nos documentários e filmes publicitários), ora como aproveitamento dos seus espaços naturais com vista a criar um ambiente puramente ficcional. Neste último caso, a Ilha é usada “apenas” como um lugar-qualquer (muitas vezes metonímico ou metafórico), servindo apenas de fundo para a narrativa. Um número considerável de filmes de ficção foi realizado na Madeira até hoje, mas a trama diegética dos mesmos não se situou, quase nunca, no arquipélago.

Da filmografia sediada na Madeira, destacamos aqui os filmes que exploram a vertente conceptual da ilha “agreste”, quase deserta, isolada. Filmes que desenvolvem a dicotomia terra-mar. Por um lado, devemos lembrar o incontornável filme, rodado no Porto Santo, *A Canção da terra* (1938), no qual o seu realizador, Jorge Brum do Canto, apresentou a visão de um Portugal periférico, recorrendo a um cenário insular. O cineasta abordou a relação entre o mar e a terra, fazendo uso da paisagem para contar uma história acerca das dificuldades do meio rural isolado. A aridez da geografia que envolve as personagens é fulcral no desenvolvimento da ação, que, em nosso entender, acusa rasgos neorrealistas, inéditos no cinema português, quer pelo tema quer pelo recurso a cenários naturais e figurantes autóctones. Como afirma Carla Patrícia S. Ribeiro as paisagens naturais têm, neste filme, “*uma enorme força plástica, com cenas de grande intensidade dramática e lírica*” (RIBEIRO, 2011: 214).

Por outro lado, e privilegiando mais o meio líquido, o clássico *Moby Dick*, adaptado do romance homónimo de Herman Melville e dirigido por John Huston em 1956, tem como principal enredo a caça à baleia e, apesar de ser ficcionado, recorreu a cenas reais de caçadores de baleias oriundos da localidade do Caniçal.¹ Neste filme, a identidade insular da Madeira é apagada pela história, pois serve apenas de cenário. Assim, o mar da Ilha é metonimicamente transfigurado pela lente fílmica num 'mar-qualquer' e anónimo. Trata-se

¹De recorte Hollywoodiano, este filme foi rodado nas águas da Madeira e contou com grandes nomes do cinema comercial, como Gregory Peck e Richard Basehart, entre outros.

Carlos Valente | **Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense**

do oceano como o espaço da aventura, da luta do homem contra os elementos, uma situação que é amplificada pela vastidão e imprevisibilidade do meio aquático.

Filmes de rocha e água - *As Ilhas Encantadas*

Mas para além de *Moby Dick*, Melville teria outro dos seus romances adaptados ao cinema e também rodado no arquipélago, desta feita no Porto Santo. Trata-se do filme *As Ilhas Encantadas* (1966), homónimo do livro, e única longa-metragem realizada por Carlos Vilardebó, cineasta português residente em Paris.² O filme foi protagonizado por Amália Rodrigues, num dos seus menos conhecidos desempenhos no cinema, mas talvez o mais interessante. Resumidamente, a história é situada no século XIX, numa ilha deserta e inominada do Atlântico, onde Pierre, um jovem marinheiro que deserta do seu barco, encontra uma mulher solitária, Hunila, e a qual sobrevive na ilha após a morte trágica do marido e do irmão, que viviam da pesca. Uma relação brota entre ambas as personagens, com nuances de romance esboçado, mas chega ao fim quando Hunila é recolhida por um veleiro português e conta sua história à tripulação. No filme, dirigido por Vilardebó, a história é contada em flashback, respeitando assim a estrutura narrativa do livro de Melville.

Como bem refere José de Matos-Cruz “A novela que lhe está na base é uma coleção de “esboços” inspirados pelas ilhas Galápagos, que Vilardebó adaptou a um arquipélago nomeado apenas como “as Encantadas”, com vista a construir uma atmosfera, mais do que uma história” (MATOS-CRUZ, 1999:129). Por sua vez, Jorge Mourinha salienta o estatuto que *As Ilhas Encantadas* ganhou ao longo do tempo como filme “maldito” do cinema português, pois foi um fracasso de bilheteira e, conseqüentemente, ficou votado ao esquecimento, apesar do mediatismo da atriz em causa (MOURINHA, 2011). Ainda segundo este jornalista, consta que António da Cunha Telles, produtor do filme, atribui o desastre comercial do mesmo à dificuldade do público em aceitar Amália Rodrigues num papel tão distante da sua imagem pública. Neste filme, a fadista fala muito pouco e nunca canta, corporizando uma personagem que só aparece no ecrã passada meia hora do início.

² Produção de António da Cunha Telles, realização de Carlos Vilardebó. Portugal, França, 1965 – 98 min. Elenco principal: Amália Rodrigues, Pierre Clementi e Pierre Vaneck. Argumento de Carlos Vilardebó, José Cardoso Pires e Raymond Bellour; música de Philippe Arthuys; direção de Fotografia de Jean Rabier; design de produção de Jacques Schmidt; e edição de Sylvie Blanc.

Carlos Valente | **Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense**

Tiago Baptista, na sua análise à filmografia da fadista, salienta as *Ilhas encantadas* como uma das exceções à criação da estrela do fado, que o cinema ajudou a perpetuar. Batista salienta a relevância do silêncio e da gestualidade da personagem feminina, interpretada por Amália: “após a cena em que enterra o marido com as próprias mãos, Hunila sofrerá uma transformação. Nos planos imediatamente seguintes vemo-la sentada na praia, fitando o mar, tomando consciência da solidão em que se encontra” (BATISTA, 2009: 79-80)

O filme é contruído com fragmentos e reminiscências, e coloca a personagens num confronto mais visual que narrativo: a viúva solitária e um marinheiro francês andrógino que deserta do navio para ficar com ela. O carácter introspetivo, a dureza do ambiente e o esboço de um romance simultaneamente idílico e trágico, faz de *As Ilhas Encantadas*, segundo Jorge Mourinha, “uma fascinante cápsula do tempo na relação peculiar construída entre os dois náufragos” (MOURINHA, 2011). Mourinha destaca o cuidado posto na fotografia do filme, que explora esteticamente a expressividade da relação entre humano e natureza: “Esse sensorialismo é visível na deslumbrante fotografia de Jean Rabier, no evidente cuidado posto nos enquadramentos e nas próprias movimentações, altamente estilizadas, dos actores” (MOURINHA, 2011). Contudo, podemos inferir que a montagem final do filme tenta, de certo modo, encaixar a poética visual numa estrutura narrativa convencional, no que parece ser uma tentativa de “salvar” o filme durante a pós-produção. Vilardebó construiu a sua carreira de cineasta no formato da curta-metragem documental, pelo que *As Ilhas Encantadas* foi a sua primeira e última longa-metragem.

O filme teve alguma fortuna crítica, nomeadamente nos *Cahiers du Cinema*. Paul-Louis Martin, crítico desta revista, destacou o lado poético da narrativa, reforçada pela presença do mar, e do seu movimento cíclico e eterno, que empresta ao filme o seu carácter “mágico”. Martin analisa o filme de Vilardebó, conferindo-lhe um valor estético, baseado na nostalgia poética: “n'avait jamais atteint jusqu'ici cet art du document allié au souvenir et à une certaine nostalgie délicate du temps” (MARTIN, 1966:71). Assim, a rememoração é acompanhada de elementos-chave tais como as embarcações, a rocha, os marinheiros, a própria ilha e seus fantasmas. É graças à água que rodeia permanentemente as personagens, e à plasticidade dos enquadramentos, que Vilardebó confere uma realidade mitopoética ao filme. O crítico acrescenta: “Ce film révèle un cinéaste chez qui l'artisan rivalise avec le poète” (MARTIN 1966:71-72).

Carlos Valente | **Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense**

Concordamos com o Crítico dos *Cahiers* no que diz respeito a esse lado experimental e "não-convencional" de Carlos Vilardebó, que vai ao encontro da obra em que se baseia. O texto de Herman Melville é, de facto, uma coleção de fragmentos narrativos, inspirados nas ilhas Galápagos, que traduzem mais um estado, uma atmosfera, do que uma história linearmente contada. Em algumas cenas do filme, as personagens Hunila e Pierre encetam diálogos impossíveis: ela fala português, ele fala francês, e a conversa acaba por se transformar num par de monólogos. Em diferentes ocasiões vemos os dois náufragos, ora discursando, ora em silêncio. Sem explicação evidente, quer Hunila quer Pierre se ausentam da ação, deixando o outro sozinho. Em outras cenas, enquadradas em plano geral, ora um ora outro surgem isolados, quase perdidos na paisagem, aspeto que é reforçado pela escala do plano, potenciando assim a ideia de isolamento e reclusão. Esta identificação entre sentimentos e paisagem, já explorada desde o romantismo, é aqui posta ao serviço de uma cinematografia simbólica.

Filmes de rocha e água - *Insula*

Vasco Araújo, artista português contemporâneo, renova e condensa a problemática que temos vindo a analisar, na sua obra intitulada *Insula*.³ Trata-se de um vídeo composto por planos fixos e apertados, que apenas deixam ver a rocha compacta e um mar fluido e indiferente. Após alguns minutos do início, começamos a ouvir, em *off*, um assobio constante e monocórdico, que é traduzido por uma legenda que revela um discurso reflexivo e poético, acerca do aprisionamento, da liberdade, dos limites do humano e da descoberta de si próprio. Mais tarde, vemos a personagem masculina que assobia, primeiro em grande plano, depois em plano médio e finalmente em plano de conjunto. Nu e sozinho naquele ambiente, o homem mergulha no mar, para depois retornar e voltar a mergulhar, no fim do vídeo.

O artista visual, que repete aqui algumas temáticas por ele já tratadas, apresenta o seu trabalho com uma metáfora esclarecedora: "A consideração "somos uma ilha" deixa-nos o espaço para a comparação física e psicológica entre ilha e ser humano" (ARAÚJO, 2011). Paulo Pires do Vale (2011), num texto publicado a propósito deste vídeo, refere que a nudez da personagem representa uma identidade aberta, em devir: a personagem persegue uma descoberta de si como um outro, num contexto ambiental carregado de reflexão e simbolismo. O crítico refere ainda o papel do mar como elemento

³ Formato: DVD 16:9. Duração: 17'39". Actor: Carlos Cró.Voz: Pedro Gomes.Texto: Vasco Araújo.

Carlos Valente | **Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense**

primordial: “O mar é a corrente para onde o Homem se lança; onde está, desde o nascimento, já lançado” (PIRES DO VALE, 2011). O último plano do filme mostra apenas o movimento quase abstrato do mar, sem horizonte nem terra firme, deixando apenas a imagem da fluidez contínua das ondas. Em resumo, o vídeo apresenta uma narrativa inconclusa, uma abertura diegética obtida pela anulação dos limites geográficos da paisagem. Resumindo, trata-se de uma situação fenomenológica singular: “sem princípio nem fim. Suspensão absoluta. O Tempo no seu passar ininterrupto [...] É no confronto com os limites - que na ilha são evidentes e impositivos -, que se constrói a identidade” (PIRES DO VALE, 2011). É esta identidade do “náufrago” de si mesmo, de um ser tornado diferente – uma outra dimensão da identidade, como refere Pires do Vale, que o artista já revisitara em outras obras da sua autoria, quer audiovisuais, quer gráficas.

Insula explora diretamente o conceito de ilha, evidenciando um curioso e constante paradoxo, encontrado na literatura e no cinema: o da ilha-paraíso tornada ilha-prisão. É sobretudo nos limites da “terra” em relação à imensidão do mar, que se define a ilha, entendendo aqui esta definição como enquadramento visual. Contudo, Vasco Araújo não se limita ao litoral, pois refere também, no texto de apresentação do vídeo, os grandes contrastes presentes numa ilha de reduzida dimensão, como a Madeira, em que a paisagem muda abruptamente: “Chegar à ilha da Madeira é logo enfrentar-se com a escarpa, a subida, a montanha, sentir que rapidamente se chega a uma paisagem despovoada, de abismos, de nevoeiros, de céus”. A paisagem e a viagem são mais uma vez tornadas protagonistas da narrativa visual.

Paisagens de reclusão

É evidente que os filmes até agora abordados são diferentes. *As Ilhas Encantadas* é uma história ficcionada, com direito a personagens e diálogos, enquadrável numa linguagem cinematográfica mais canónica, apesar de algum experimentalismo. Já no caso de *Insula*, estamos perante um vídeo de artista, uma reflexão pessoal, por vezes teórica e filosófica, constituindo uma alegoria visual e sonora acerca do isolamento e da (im)possibilidade de comunicação.

Porém, tanto num filme como no outro, embora com estratégias diversas, deparamo-nos com evidentes pontos de contacto. Existe, em ambos, uma clara narrativa “ancorada” na ideia de naufrágio: ele é iminente e metafórico no vídeo de Vasco Araújo; e

Carlos Valente | Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense

está efetivamente instalado, na longa-metragem de Carlos Vilardebó. A forte presença do meio aquático, como limite geográfico, mas também cultural, é outro elemento comum às duas obras. Assim, a linha de horizonte, que se constitui como uma espécie de representação visual da ilha a partir dela mesma, introduz a problemática do “ponto de vista”, conceito fundamental quando se fala da condição insular. O “ponto de vista” do habitante insular aponta sempre para a linha de horizonte, mas também para mais perto, para a linha de costa que separa duas realidades: terra e mar, as quais evocam invariavelmente a viagem, as partidas e as chegadas.

Para melhor compreender esta aproximação, estabelecemos um paralelo entre duas ações presentes em ambas as obras: a entrada no mar e respetiva saída, por parte do ator/personagem. Em primeiro lugar, isolemos a cena em que Hunila e Pierre, em *As Ilhas Encantadas*, descansam à beira-mar. Numa praia feita de rocha e calhau rolado, Pierre, que num plano vemos a observar o mar, decide mergulhar nele. Os planos que se seguem, puramente visuais, mostram o diálogo do corpo do jovem com o espaço: entrar no meio líquido, nadar e sair empurrado pelas ondas. O seu regresso faz-se no gesto explícito de agarrar-se à rocha, com alguma dificuldade, para se equilibrar e esperar o melhor momento para voltar a terra firme. Apesar de vestido, as suas calças molhadas pela água, de tom ocre, simulam um corpo nu, que Hunila, discretamente, observa.

Se, por um lado, esta sensualidade serve a história contada, no sentido da atração crescente que se esboça entre o casal, o realizador parece ter isolado este momento de pura visualidade para dar a refletir sobre a relação Homem-paisagem. Situação que nos possibilita um cotejo com o vídeo *Insula*, na medida em que, nesta última obra, o ato de entrar e sair da água é o fulcro temático e o objeto da reflexão “assobiada” pela personagem, e traduzida pelas legendas. Portanto, a personagem masculina de *Insula*, nua e entregue a si própria, “discursa” acerca da necessidade de mudança, de atravessar a paisagem, e acerca dos perigos de abandonar a segurança da terra firme, para mergulhar na fluidez imprevisível do mar, introduzindo no seu discurso a problemática da viagem, do desconhecido e do imprevisível.

Em ambos filmes, uma personagem entra e sai da água, efetivamente. Mas apenas em *Insula* esta ação se repete, no fim do filme. A sequência final apresenta a personagem de costas mergulhando no mar, num sábio plano picado, onde já não há linha de horizonte, nem rocha, nem céu: apenas água. O homem nu, mergulhando no “desconhecido”,

Carlos Valente | **Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense**

desaparece do enquadramento e resta apenas a presença esquiva do movimento aquático, até surgirem os créditos finais.

Apesar das diferenças, verificamos que os dois filmes abordam, cada um ao seu modo, a dependência quase-trágica do humano em relação ao mundo natural que o rodeia. A rica simbologia aquática do mar, em contraste com a solidez insulada da rocha, instaura as metáforas da “incomunição”, da solidão e da dúvida contida. Em ambas as obras encontramos, pois, uma paisagem psicológica, qual alegoria da mente das personagens. Podemos assim concluir, com esta comparação, que as “possibilidades de significação da paisagem no cinema são, conseqüentemente, tão diversas quanto os seus pontos de vista. A paisagem fílmica pode ser psicológica e alegórica” (ROSÁRIO e VILLARMEA, 2011: 57).

Convocamos a este respeito Bachelard, e a sua célebre dialética entre espaço exterior e interior. No capítulo nove da sua *Poética dos espaços*, o autor afirma que o exterior apenas pode ser entendido quando transformado em interior, e que tudo começa e acaba no contexto humano. Bachelard pergunta, retoricamente: “O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?” (BACHELARD, 1993: 232). O espaço natural que temos vindo a analisar, enquanto paisagem filmada, é, pois, um espaço sentido, idealizado, tornado subjetivo.

Assim, nos dois filmes aqui abordados, as ilhas da Madeira assumem o estatuto de lugar-qualquer quando as personagens, confinadas à sua relação solitária com o espaço, se reportam a si próprias, em reclusão. A paisagem é, em última instância, o lugar enquadrado pela câmara, ao serviço de uma reflexão cinematográfica acerca da condição humana, dos seus medos e da sua vontade de mudança.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Vasco (2010), "*Insula*", (conferência transcrita) disponível no endereço: http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/vasco_araujo/vasco_araujo_a_conversa.html (consultado em 14 de julho de 2018)
- ALMEIDA, Ana Paula (2010), *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira. Apontamento para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930*, Coleção Teses, n.º 6, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico., [Publicação em CD-Rom].
- BARTHES, Roland (1980), "Cher Antonioni", *Cahiers du Cinéma*, n.º 311: 9-11.
- BATISTA, Tiago (2009), *Ver Amália. Os Filmes de Amália Rodrigues*, Lisboa: Edições Tinta da China.
- CAUQUELIN, Anne (2008), *A Invenção da Paisagem* (Trad. Pedro Bernardo), Lisboa: Edições 70.
- BACHELARD, Gaston (1993), *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes.
- BLUMENBERG, Hans (1992), *Naufração com espectador*, Lisboa: Editorial Veja.
- LEFEBVRE, Martin. (2011), "On Landscape in Narrative Cinema", *Canadian Journal of Film Studies / Revue d'Etudes Canadienne de Cinématographique*, nº 20, Vol. 1 (Spring), pp. 61-78.
- LUKINBEAL, Chris. (2005), "Cinematic Landscapes", *Journal of Cultural Geography*, Vol. 23, No. 1, Vol. 23 (Fall-Winter), pp. 3-22.
- MARTIN, Paul-Louis (1966), "L' océan des rêves", *Cahiers du Cinéma*, nº 180 (juillet), pp. 71-72.
- MATOS-CRUZ, José de (1999), *O Cais do Olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MOURINHA, Jorge (2017), "A maldição das Ilhas Encantadas", *Público* 12/07/2011 – disponível no endereço: <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/a-maldicao-das-quotilhas-encantadasquot-289439>. (consultado em 18 de novembro 2018)
- MARQUES, João Maurício (1997), *Os faunos do Cinema Madeirense*, Funchal: Editorial Correio da Madeira.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999), *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo: Martins Fontes.
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas, S. Paulo: Papyrus.
- PIRES DO VALE, Paulo (2011), "Do Mito ou Do Exemplar" (conferência transcrita), disponível em http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/vasco_araujo/vasco_araujo_a_conversa.html (consultado em 20 de agosto de 2018).
- RIBEIRO, Carla Patrícia Silva (2011), "O heróico cinema português: 1930-1950", *História - Revista da FLUP*, vol. 1, pp. 209-220.
- ROSÁRIO, Filipa; VILLARMEA, Iván (2017), "A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço", *Aniki- Revista portuguesa da imagem em movimento*, nº 1, vol 4, pp. 55-63.
- SANTA CLARA, Isabel (2011), "A expressão do espaço insular na produção artística contemporânea da Madeira", *Actas do Congresso As Ilhas do Mundo*, Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico.
- URBANO, Luís (2013), "Cunha Telles Redux.", *Atas do II Encontro Anual da AIM*, Lisboa: AIM, pp. 487-499.
- VALENTE, Carlos (2019), "Do Mar à Serra: Estética e Identidade da Paisagem madeirense no cinema", *PensarDiverso*, nº 7, Universidade da Madeira (no prelo).
- WYLIE, John (2007), *Landscape*, London and New York: Routledge.

Carlos Valente | **Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense**

Carlos Valente

É Professor Auxiliar na Universidade da Madeira (UMa), onde coordena o Departamento de Arte Design. Leciona nas áreas de Estética e História da Arte. Possui Doutoramento em Estudos de Arte – com especialização em Teorias e Tecnologias da Imagem (2007). Possui também Mestrado em História – especialização em História da Arte (1999). Tem vindo a fazer investigação no campo da História das Artes Visuais na Madeira, nomeadamente estudos sobre a representação da paisagem madeirense na pintura, fotografia e cinema. É membro do CIEBA, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e do CIERL, Universidade da Madeira. No presente encontra-se a realizar um pós-doutoramento no campo da estética, investigado acerca do estatuto desta disciplina no ensino superior português. Mantém uma prática artística continuada desde 1987, onde vem utilizando a linguagem do vídeo e da instalação em diversas mostras coletivas, e de que é exemplo a sua exposição individual Realidade NÃO aumentada, na Galeria dos Prazeres, Madeira, em 2016. Tem organizado colóquios, encontros, exposições e debates, destacando-se o comissariado da exposição coletiva What is Watt (2001- 2007), no Museu de Arte Contemporânea do Funchal. É presidente da comissão organizadora do Encontro Internacional Cinema e Território, que terá a sua quinta edição, no Funchal, em 2019. Áreas de interesse: estética, história da arte, cinema, conceptualismo, paisagem.