

## **Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira**

RUI GUILHERME SILVA

Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira

### **1.**

A propósito da exposição monográfica *Mitología de la Naturaleza*, do artista catalão Modest Cuixart, dizia José Luis Menéndez Varela que qualquer manifestação cultural pressupõe já a presença simultânea de um mundo, ou seja, de um cosmos humanizado e, como tal, habitável. Apenas neste mundo tem lugar isso a que chamamos Natureza, isto é, “o resultado da domesticação de outra coisa”. Assim no mito se vive e se pensa de acordo com uma certa ordem natural que é também humana; e as propriedades cíclicas e genésicas das forças que nele atuam são bem ilustrativas dessa coincidência. J. L. Menéndez Varela podia então concluir: “Também no pensamento mítico a natureza é já um artifício” (VARELA, 2001: 15-16).

Estas notas, que se ocupam do filme *O Fauno das Montanhas* (1926), de Manuel Luiz Vieira, foram apresentadas no III Colóquio Internacional INSULA – Para Além de Natureza/Artifício, que decorreu no Funchal em novembro de 2017, e procuravam responder às linhas teóricas da “Paisagem e criação” e dos “Universos oníricos, imaginários e representações”. Agradeço portanto a Ana Salgueiro e a Duarte Santo o convite e o estímulo para a redação deste ensaio.

### **2.**

Além da sua identificação com o deus arcádico Pã – esse “sátiro, bode e falo” que “permite reunir o medo pânico e os aspetos eróticos do pesadelo numa única e mesma figura”, na explicação de Mário Eduardo Costa Pereira (1999: 65) –, o Fauno do jardim

Rui Guilherme Silva | **Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira**

---

inglês que encontra no Rabaçal o seu avatar foi esse génio dos campos e das florestas, equivalente clássico do Sátiro helénico, e cujo culto primitivo compreendia desfiles de jovens seminus que perseguiram e açoitavam as mulheres para lhes favorecer a fecundidade. Meio-homem e meio-bode, dotado de cornos, de cascos e de “um membro viril sempre ereto de proporções sobre-humanas”, também o mítico Fauno perseguia ménades e ninfas, “vítimas mais ou menos relutantes da sua lubricidade”, conforme ensina Pierre Grimal (2004:166 e 413).

Ora, o cenário natural e selvagem, a pulsão erótica e a fecundidade, as relações familiares e de género – são questões-chave do “cinedrama madeirense” que estas notas querem comentar.

A atualidade desta figura não se atém, contudo, à sua pétrea presença nos jardins ingleses do início do século XX – de que decorre, na fantasia da protagonista do filme de Manuel Luiz Vieira, a sua encarnação na figura do jovem guarda e guia do Rabaçal. A permanência do Fauno no imaginário cultural da época atesta-se de modo exemplar nas derivações interartísticas do poema *L'Après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé, publicado em 1876, realizadas no *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy, estreado em 1894, e no bailado homónimo de Vaslav Nijinsky, encenado e apresentado já em 1912. Ana Salgueiro propôs recentemente que a génese do filme de Manuel Luiz Vieira pode talvez achar-se na passagem dos Ballets Russes pela Madeira, em agosto de 1913, a caminho da América do Sul, numa visita que ficou testemunhada por Bronislava Nijinska, conforme regista Maria João Castro (2017).

Será este Fauno onírico e lúbrico, também ele propenso a alertar os mecanismos íntimos e políticos da censura – do Autor e do Estado, portanto –, que iremos encontrar no “cinedrama madeirense” escrito e filmado por Manuel Luiz Vieira.

### 3.

A relevância do estudo dos significados psicológicos e alegóricos da paisagem na narrativa fílmica foi caucionada pelo dossiê temático do número 4.1. da *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, justamente intitulado “Paisagem e Cinema”. Afirmam os seus organizadores, Filipa Rosário e Iván Villarrea Álvarez, que “a paisagem é, desde a sua génese, um conceito subjetivo e visual, e, por depender do olhar de

Rui Guilherme Silva | **Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira**

---

quem a retrata e de quem a contempla – ou vice-versa –, permite interpretações multidisciplinares daquele espaço/lugar, daquela representação de espaço/lugar” (ROSÁRIO E ÁLVAREZ, 2017: 3).

Esta conceção de paisagem terá em Georg Simmel a sua referência mais evidente. Em *Filosofia da Paisagem* (“Philosophie der Landschaft”), de 1913, encontramos algumas proposições fundamentais, proficuamente retomadas e desenvolvidas por Anne Cauquelin. Um símile muito sugestivo da tese de Georg Simmel sugere que ‘aquilo que vemos’ não é ainda uma ‘paisagem’ como ‘um monte de livros’ não é ainda uma ‘biblioteca’. A ordem e o sentido que achamos na ‘biblioteca’ resulta, na economia desta comparação, de um “peculiar processo espiritual”, comum a todos nós, que a cada momento “compõe a paisagem” (SIMMEL, 2009: 5).

Assim, partirá de um equívoco quem pergunta se é o estado de espírito (do observador) que compõe a paisagem ou se, pelo contrário, é a contemplação da paisagem que gera o estado de espírito (do mesmo observador). Afinal, conforme explica Adriana Veríssimo Serrão, “perceção (do sujeito) e constituição (do objeto) são aqui um único ato, sendo a paisagem uma forma de ver o mundo natural não enquanto tal, como um em-si, mas já modelado pelo olhar humano” (2013: 9).

#### 4.

Em sessão do Seminário Literatura & Cinema, integrado no I Encontro de Cinema Português – Manuel Luiz Vieira, realizado no verão de 2019, Ana Salgueiro sugeria que a imagem da ilha que Miss Jenny vai construir, na fábula do filme, constitui uma espécie de *mise en abyme* que questiona e contesta certa versão paradisíaca, de motivação turística, culturalmente dominante na época. Ora, ao nosso propósito interessa, em particular, assinalar a qualidade neurótica dos agentes implicados nessa subversão dos atributos da paisagem do Rabaçal.

A propósito do “dispositivo cinepoiético” de Edgar Allan Poe e Jean Epstein, e incidindo nas teses expendidas por este em *Bonjour Cinéma*, de 1931, escreveu Fernando Guerreiro que, por estes anos, o cinema vai ser pensado como dispositivo e processo de influência mental: *o realizador sugere, depois persuade, depois hipnotiza*, escreve Epstein. A ida ao cinema é então caracterizada como uma sessão de hipnose. E

Rui Guilherme Silva | **Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira**

---

se, por um lado, o carácter «hipnótico» (ou «onírico», ou «sonambólico») da experiência do cinema provocava uma espécie de dissipação da consciência no subconsciente (individual ou coletivo), a mesma hipnose acentuava ao paroxismo, e em sentido contrário, a reação pulsional e afetiva do espectador, transportando-o num movimento de empatia – conclui Fernando Guerreiro – “que Epstein não hesita em caracterizar como «patológico»: [ou] «histérico»” (2015: 309-310).

A natureza ilusória da imagem fílmica oferecida ao espectador serve portanto a imaginação excitada e os sonhos atormentados da jovem protagonista – acrescentando sentidos latentes a essa codificação cultural que idealiza a paisagem das montanhas da ilha da Madeira. Miss Jenny reage perante a paisagem da montanha como reage o espectador coevo perante a projeção de um filme: desce do êxtase às profundezas do subconsciente para (tomando o título de H. P. Lovecraft) desregrar e exceder o jardim patriarcal *nas montanhas da sua loucura*.

## 5.

O argumento do filme não nos diz por que razão Jenny viaja apenas com o pai, mas a circunstância autoriza utilmente a leitura psicanalítica que aqui se propõe. Estas duas figuras são tão afeiçoadas uma à outra quanto intelectual, psicológica ou animicamente opostas: ele é o fleumático sábio naturalista discípulo das Luzes de Carolus Linnaeus; ela é a romântica fantasiosa muito impressionada pelas tenebrosas visões medievais de Dante Alighieri. O heroísmo romântico da moça, que quase neutraliza a subtileza simbolista da narrativa, tem aliás traços de independência de costumes: aprecia o tabaco e o vinho, veste calças e usa um revólver, é cavaleira mas não amazona (quer dizer, não monta de lado, como pediria o decoro).

A identificação da travessia do longo túnel com a descida ao Inferno de Dante talvez recorde ainda a discussão em torno dos efeitos das leituras da Ema de Gustave Flaubert (ou da Luísa de Eça de Queirós). A própria jovem se mostra paternalmente consciente da sua fragilidade psíquica: “estas absurdas visões criam-se apenas em meu cérebro exaltado” (lê-se num intertítulo). Trata-se, nas palavras de Anne Cauquelin, de preencher este espaço subterrâneo através de “atributos vulgarmente admitidos”: neste caso, o “modelo retórico, transmitido pela linguagem” canónica da *Divina Comédia* (CAUQUELIN, 2015: 113).

Rui Guilherme Silva | **Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira**

---

O filme procura aliás mostrar aquilo que as palavras de Raul Brandão podiam apenas invocar através de um modelo visual: “São paisagens de [Gustave] Doré – sítios ao mesmo tempo atropelados, bravios e poéticos” (BRANDÃO, s.d.: 128). Mas a visão de Dante encena neste caso a passagem iniciática para a arena em que Jenny terá de enfrentar o seu Minotauro pessoal. Do outro lado não a espera o Paraíso que julga alcançar, “sonho sempre renascido da origem do mundo” (nas palavras de Anne Cauquelin), retoricamente habitado pela figura amada e deificada – mas o estranho e selvagem Purgatório onde deverá expiar o fascínio pelo Fauno do seu jardim inglês.

## 6.

*O Fauno das Montanhas* quis ser um filme *fantástico* e é como tal que devemos considerá-lo. Mas esta classificação terá, em rigor, de dispensar a incerteza entre o estranho, que é produto da imaginação, e o maravilhoso, que emerge da subversão das leis do mundo – ou seja, a *incerteza* que, na proposta de Tzvetan Todorov, define este género literário (como Ana Teresa Pereira atesta modelarmente) ou, no nosso caso, cinematográfico.

Como a ordem que obriga Christoph Willibald Gluck a celebrar as núpcias entre Orfeu e Eurídice, a inocente Jenny Garton jura ao seu pai, no desfecho da narrativa, que está curada de todos os “desvario[s] da [sua] fantasia” (como se lê noutra intertítulo). A perene tensão entre os desregramentos dionisíacos e as ordenações apolíneas, que seduziu Friedrich Nietzsche como seduz Camille Paglia, tem neste filme um desfecho que repõe ainda as fronteiras da classe e do género, sugerindo com a convicção possível o triunfo terapêutico do mundo civilizado.

O jardim que aguarda o regresso de Jenny há de oferecer-lhe o desejado abrigo dos perigos e das ameaças da Natureza: é esta justamente uma das funções do espaço do jardim, conforme propõe Anne Cauquelin. Resta saber se o regresso ao repouso e ao ócio – quer dizer, à *liberdade* – não estimulará de novo os desvarios da fantasia de Miss Jenny.

**7.**

Manuel Luiz Vieira imprime ou concebe neste filme uma paisagem idílica que corresponde *prima facie* a uma codificação razoavelmente convencional – e as fotografias que Mr. Garton faz nas Vinte e Cinco Fontes serão já menos científicas do que propriamente paisagísticas, se não turísticas. Mas há na mesma paisagem elementos alegóricos associados ao par Jenny-Fauno que podem acrescentar-lhe outros sentidos. Ora estes sentidos 1) decorrem quase sempre da percepção da jovem inglesa e 2) assumem quase sempre uma qualidade sexual.

Também Raul Brandão encontrou no ambiente paisagístico da ilha possibilidades sensuais muito explícitas. Ao fundear junto da costa, antes de seguir para os Açores, vê a “serra voluptuosa” que se “oferece lânguida” (BRANDÃO, s/d.:17). Já de regresso das brumas açorianas e ao aproximar-se do Funchal, se a costa “violenta” e “negra” por vezes “mete medo”, sobretudo pelas sublimes “proporções extraordinárias”, depressa percebe um “cenário luxurioso e sensual”, um “panorama que lembra carne viva”, “éden de volúpia” – e no meio da serra surge uma “casinha perdida”, rodeada de “flores vermelhas” que “lembram uma paixão ou um crime” (BRANDÃO, s.d.: 121, 127 e 129).

Por sua vez, *A Corte do Norte* que João Botelho filmou a partir do romance homónimo de Agustina Bessa-Luís vai explorar sobretudo estes desregramentos que, como na pintura de um Caspar David Friedrich, a desmesura e a violência da paisagem sublime podem convocar. Assim (e fique apenas este exemplo), conforme a voz da narradora na Cena 16, Gaspar de Barros acompanha uma Rosalina em “estado de meia loucura”, em demorada viagem, “atravessando toda a ilha por entre picos sinistros e veredas assassinas” (BOTELHO, 2009: 41).

**8.**

Se Raul Brandão precisou de rever na Madeira “aquela santa história dos três reinos da Natureza”, já que nesta ilha as árvores “pertencem sem dúvida nenhuma ao reino animal” (BRANDÃO, s/d.: 124), o Fauno mineral que povoa o jardim inglês de Jenny Garton metamorfoseia-se e reencontra no sítio do Rabaçal a sua carne primeva de

Rui Guilherme Silva | **Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira**

---

animal racional (porque é homem) e irracional (porque é bode). É ele, em todos os sentidos, que estabelece o elo entre o *Artifício* do jardim e a *Natureza* das montanhas.

Uma anotação algo marginal de Anne Cauquelin sugere que as nossas “construções paisagísticas” podem assumir-se como entidades “reais (os nossos jardins)” ou como constructos “fictícios (os nossos devaneios)” (CAUQUELIN, 2008: 86). Ora, o devaneio de Miss Jenny começa no seu jardim inglês, onde contempla o Fauno mineral, mas apenas nas longínquas montanhas atlânticas atinge o seu clímax – primeiro como pulsão erótica, depois como pulsão de morte.

E o que é afinal um jardim? “Trata-se sempre – explica Anne Cauquelin – de passar da desmesura, do desconhecido, do «sem nome», que é a natureza, para o avaliado, para o normativo, para o designado”; e é por isso que neste espaço as formas selvagens se metamorfoseiam para adquirirem propriedades humanas: “estelas de pedra” que são “sátiros com pés de bode, virgens com longas pernas vegetais” (CAUQUELIN, 2008: 97).

## 9.

De um ponto de vista psicanalítico, o pesadelo de Miss Jenny será o momento mais interessante desta narrativa. Quando parece finalmente liberta da aversão pelo jovem guarda e guia do Rabaçal – que exibiu perante a moça o domínio das torrentes seminais que fertilizam a ilha... –, Jenny corre sozinha pelas veredas da serra, reclinase e acaba por adormecer. Os sonhos, ensina Sigmund Freud, pensam por imagens visuais e dramatizam uma qualquer ideia subliminar. O desejo recalcado de Jenny manifesta-se, enfim – não realizando-se em sonhos, mas deformando-se num pesadelo duplamente sacrificial.

O intertítulo inesiano que celebra o desfalecimento de Jenny diz-nos que “As águas continuam cantando a sua eterna canção de dor imensa...”. Mas talvez sejam estas afinal as águas em que, segundo o testemunho de Ovídio (*Metamorfoses* VI, 400), se metamorfoseou o inventor da flauta de dois tubos – exatamente aquela que toca o Fauno das montanhas –, dando nome ao “mais límpido rio da Frígia, o Mársias” (OVÍDIO, 2007: 160).

Rui Guilherme Silva | **Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira**

---

No pesadelo de Jenny, o hipercivilizado Mr. Garton, encarnação do superego da moça e obstáculo da sua libido, é morto violentamente pelo Fauno das montanhas. Mas um remanescente de neurose – um tanto histriónica, diga-se – inibe ainda o desejo da jovem inglesa. Ou outra opção não restava a Manuel Luiz Vieira: “Entre o sátiro e o abismo, Jenny prefere a morte” (conforme esclarece o intertítulo). O último sacrificado desta narrativa singular há de ser um novo Mársias, cuja *frauta rude* jamais poderia vencer a harpa apolínea da grande civilização.

Mas ao contrário do que sugere o último intertítulo do filme, Jenny e o Fauno voltarão a encontrar-se no jardim inglês da família Garton.

### **Referências Bibliográficas:**

ÁLVAREZ, Iván Villarrea e FILIPA, Rosário (2017), “A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço”, *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Vol. 4, N.º 1, p. 55-63.

BOTELHO, João (2009), *A Corte do Norte* (Sinopse e diálogos do filme a partir do romance de Agustina Bessa-Luís), Lisboa: Athena.

BRANDÃO, Raul (s.d.) [1926], *As Ilhas Desconhecidas*, Lisboa: Perspetivas & Realidades.

CASTRO, Maria João (2017), *O Essencial sobre Os Ballets Russes em Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CAUQUELIN, Anne (2015), *A Invenção da Paisagem*, Tradução de Pedro Bernardo, Lisboa: Edições 70.

GRIMAL, Pierre (2004), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Tradução de Victor Jabouille, Lisboa: Difel.

GUERREIRO, Fernando (2015), *Cinema El Dorado – Cinema e Modernidade*, Lisboa: Edições Colibri.



Rui Guilherme Silva | **Psicanálise Primária do Filme *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luiz Vieira**

---

OVÍDIO (2007), *Metamorfoses*, Tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa: Livros Cotovia.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa (1999), *Pânico e Desamparo*, São Paulo: Escuta.

SERRÃO, Adriana Veríssimo (2013), "Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada?", *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, Ano 1, N.º 2, p. 7-27.

SIMMEL, Georg (2009), *A Filosofia da Paisagem*, Tradução de Artur Morão, Covilhã: Universidade da Beira Interior.

VARELA, José Luis Menéndez (2001), "La naturaleza del mito: de la naturaleza en el mito", *Cuixart – Mitología de la Naturaleza*, Granada: Fundacion Caja de Granada, p. 15-19.

### **Rui Guilherme Silva**

Nasceu em Torres Novas, em 1970. É professor de Português no ensino básico e secundário. Doutorou-se em Literatura de Língua Portuguesa (pela Universidade de Coimbra) com uma tese sobre João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares. É membro efetivo do Centro de Literatura Portuguesa da FLUC e membro colaborador do Centro de Estudos Regionais e Locais da UMa. É autor de ensaios sobre as literaturas de língua portuguesa e tem participado em encontros académicos dedicados às Humanidades. Tem em preparação um programa individual de investigação sobre "Educação Literária e Cinema no Ensino Secundário".