

Amor antigo

Silvia Adriana Davini¹

Resumo

Com a publicação dos *Pequenos Poemas em Prosa* (1869), de Baudelaire, e a estreia das *Histórias Naturais* (1906), de Ravel, sobre poemas em prosa de Renard, estabelece-se um arco temporal que abriga experiência ímpar: a publicação do “romance lírico” *As Canções de Bilitis*, constituído por poemas em prosa de Louÿs, as *Três Canções de Bilitis* e os *Seis Epigramas Antigos*, de Debussy, sobre poemas da obra de Louÿs. Revisitar essas obras promete habilitar um lugar para a voz e a palavra onde o desejo circula com igual potência e refinamento.

Palavras-chave: poesia em prosa, voz, música, desejo.

Abstract

The publishing of *Little Poems in Prose* (1869), by Baudelaire, and the premiere of the *Natural Stories* (1906), by Ravel, with poems in prose by Renard, set up a temporal arch that comprises an unusual experience: the publishing of the ‘lyric novel’ *The Songs of Bilitis*, constituted by poems in prose by Louÿs, and in the *Three Songs of Bilitis* and the *Six Epigrams Antiques*, by Debussy, over poems of the work of Louÿs. Revisiting these works promise to open a place to voice and words where the desire circulates with equal potency and refinement.

Keywords: poetry in prose, voice, music, desire.

¹ Ph.D em Teatro pela University of London Queen Mary College (2000) e Licenciada em Música com Especialidade em Canto pelo Conservatório Municipal de Buenos Aires (1988). Professora Adjunto III do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

No final do século XIX, quando a poesia romântica começava a dar sinais de esgotamento, a Antiguidade começava a se perfilar novamente como uma possibilidade estética. Dentre os poetas dessa época, poucos se aprofundaram tanto nesse caminho quanto Pierre Louÿs (1870-1925). Seus conhecimentos sobre o mundo greco-latino eram vastos e estavam já plasmados em seu primeiro romance, *Astarté*, concluído em 1892, cuja sensualidade, porém, não era mais ousada do que apresentavam os escritos dos poetas simbolistas e parnasianos da época.

Em seguida, Louÿs se dedica a um novo romance, *Afrodita*, obra essa que já revela um erotismo mais arrojado. As dificuldades que o processo de escrita dessa novela lhe apresenta fazem com que, em diversas oportunidades, se dedique a outros projetos de tradução e autoria. É nesse momento que Louÿs mergulha na escrita do que ele define como uma “novela lírica”, cujo eixo é a vida de Bilitis.

Nessa época, Claude Debussy (1861-1918) já tinha um perfil consolidado como compositor e demonstrara uma sensibilidade incomum em relação à palavra. Ele e Louÿs cultivavam uma relação de profunda estima e cumplicidade estética. *As Canções de Bilitis*, de Louÿs, motivaram Debussy a compor um ciclo de canções e diversos trechos de música incidental sobre esses poemas. O processo de composição iniciou-se em 1892 e foi interrompido em 1915, com as hostilidades que anunciavam a iminência da Primeira Guerra Mundial. O trabalho de Debussy e Louÿs resultou em uma obra de arte erótico-poético-musical de um refinamento único, cuja permanência convida a revisitá-la.

A Reinvenção do Amor Profano

Em 12 de dezembro de 1894, Pierre Louÿs publica o que viria a ser sua obra-prima: *As Canções de Bilitis*. Ele tinha completado, então, vinte e quatro anos. Com uma tiragem de apenas quinhentos exemplares, a suas expensas, Louÿs apresentou seu livro como a obra da desconhecida Bilitis, poetisa do século VI a. C. Tanto a crítica especializada quanto os intelectuais dedicados aos estudos clássicos receberam essa afirmação como verdade indiscutível.

As Canções de Bilitis reúnem cento e quarenta e três poemas em prosa e três epítafios. Separados em três ciclos, cada um deles representativo de uma fase da vida de Bilitis, os poemas são antecidos pelo relato de sua vida. Uma última seção, intitulada *O Túmulo de Bilitis*, reúne os três epítafios. Cada um desses ciclos se orienta a uma conclusão melancólica, que abre espaço para uma nova fase de experiências emotivas, sensuais e sexuais cada vez mais complexas.

No *Prefácio* em que Louÿs introduz a obra, ele exalta com ternura a figura de Bilitis, cuja “biografia” é apresentada a partir de três situações amorosas diferentes. O primeiro ciclo, *Bucólicas em Panfília*², compreende

² Na geografia antiga, Panfília (do grego Παμφυλία, traduzido como *Pamphulos*, que significa ‘mistura de tribos ou raças’) denominava a região no sul da Ásia Menor, entre Lycia e Cilícia, que

quarenta e quatro poemas, situados na infância e no despertar instintivo da sexualidade de Bilitis, nos quais é narrado seu primeiro amor com o jovem Lykas. Joëlle Ghazarian comenta que as experiências dessa “virgem encantadora” surgem “da comunhão com uma natureza sensual e iniciática em um mundo mítico habitado por sátiros e Náiades”. *O Túmulo das Náiades* é o poema que encerra esse primeiro ciclo e marca o momento da morte simbólica do mundo mítico, em que Bilitis abandona Panfília³.

O segundo ciclo, *Elegias em Mitilene*⁴, reúne quarenta e sete poemas, nos quais se manifesta em Bilitis uma sensualidade homossexual. Ghazarian comenta que na cidade de Mitilene, na ilha de Lesbos, “berço de uma civilização mais culta e mais fruidora do que a de Atenas, que a invejava”, Bilitis conhece Safo, que lhe ensina a ‘cantar em verso’, e Mnasídika, a quem amará intensamente. É então que ela descobre a ““agonia do júbilo”, que só as mulheres são capazes de oferecer em sua nudez sem falhas”⁵.

Situada em um mundo grego anterior ao que, finalmente, fundou as bases da cultura ocidental, a descrição que Louÿs faz de Mitilene é de uma vitalidade ímpar. A essa cidade, “mais esclarecida que Atenas e mais corrompida que Sardes”, chega Bilitis, aos dezesseis anos, e ali permanece ao longo de uma década. Na caracterização de Mitilene há, implicitamente, uma crítica ao perfil masculino e falocrático que gravita nos fundamentos de Ocidente⁶.

Elegias em Mitilene é o ciclo mais desenvolvido por Louÿs de *As Canções de Bilitis* e, para a época, o mais provocativo, pelo modo com que esses poemas abordam o amor sáfico. Esses poemas, porém, têm ainda mais peculiaridades. De fato, como nota Louÿs, “é a primeira vez que se escreve *um idílio* sobre esse tema”. Esses amores, sem pudor, apresentam mais uma fase da natureza do ser feminino. De fato, no prólogo que escreve para uma de suas primeiras obras, *Afrodite*, Louÿs nota que o pudor era um sentimento inexistente na Antiguidade. Segundo ele, o pudor se impõe com a ideia cristã do pecado, que Louÿs qualifica como “o crime dos apóstolos”. Assim, a originalidade do livro, especialmente do segundo ciclo de poemas, procede da elegante ausência de pudor na escrita de Louÿs⁷.

O terceiro ciclo, *Epigramas na Ilha de Chipre*⁸, compreende cinquenta e dois poemas referentes ao período em que Bilitis cumprirá com “o seu dever

se entendia do Mediterrâneo até o Monte Taurus e que, atualmente, corresponde à província de Anatólia, na Turquia. Habitada por aborígenes, imigrantes de Cilícia e gregos imigrantes da Arcádia e do Peloponeso no século XII A.C.

³ GHAZARIAN, Joëlle. Bilitis e Pierre Louÿs. In LOUÿS, P. *As Canções de Bilitis*. Coleção Poesia/Autores Universais. Tradução Julio Henriques. Coimbra: Fora do Texto – Cooperativa Editorial de Coimbra, 1990, p. 175.

⁴ Mitilene (em grego, Μυτιλήνη, traduzido como *Mytilini*), é a capital da ilha grega de Lesbos, situada no mar Egeu, próxima à costa da Anatólia.

⁵ GHAZARIAN, Joëlle, op.cit., pp. 177- 175.

⁶ LOUÿS, Pierre. *As Canções de Bilitis*. Coleção Obra Futura. Tradução Maria José de Carvalho. São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 24.

⁷ FERNÁNDEZ, Elena. Préface e Notas. In LOUÿS, P. *Las Canciones de Bilitis*. Colección Planeta Maldito. Traducción Elena Fernández. Madrid: Valdemar, 2008, pp. 21-22.

⁸ Chipre (em grego Κύπρος, trduzido como *Kýpros*; em turco *Kıbrıs*) é uma ilha situada no mar Egeu oriental, ao sul da Turquia, nas proximidades da Síria e do Líbano.

de mulher” e passará a ganhar a vida como cortesã, ou seja, como “doadora de prazer, de apoio e compreensão. Imbuída de sua ‘missão voluptuosa’, de *sexo puro*, a partir de então mais feita de experiência do que de amor, vive sob o signo da perpétua criação”⁹.

Uma última seção, *O Túmulo de Bilitis*, reúne os três epitáfios que, segundo o relato introdutório de Louÿs, foram achados no sarcófago de Bilitis. Adoradora de Afrodite, a memória dos prazeres terrenos será sua alegria subterrânea. Os seus poemas a afastarão da morte, perpetuando na memória dos que vivem sua mensagem póstuma: “Possas tu ser amado e não amar”¹⁰.

Louÿs afirma que esses poemas, com exceção dos epitáfios, expressam os pensamentos mais íntimos e as mais puras ações de Bilitis, da cândida infância em Panfília até os últimos dias de sua vida. É a escrita de Louÿs, porém, que consegue que o crescimento, em termos de maturidade e de sofisticação emocional de Bilitis, coincida com as mudanças em suas visões a respeito da divindade e do seu mundo circundante em Panfília, Mítilene e Chipre.

Louÿs apresenta *As Canções de Bilitis* com a seguinte epígrafe: “Este pequeno livro de amor antigo é dedicado respeitosamente às jovens filhas da sociedade futura”. Por sua vez, cada seção da obra é introduzida por versos escritos em grego, dados como de Teócrito, Safo e Filodemo, respectivamente. O primeiro diz: “São suaves meus cantos, quer os entoe ao som da siringe/ quer os recite ao som da flauta, da cana ou da flauta transversa”. Uma anotação de Louÿs no exemplar de 1914, destinado ao seu irmão, indica: “Inútil ir além, não encontrareis nada mais melodioso que esses versos”¹¹.

Na edição de 1895, a epígrafe que apresenta o ciclo *Elegias em Mítilene* era constituída pelos seguintes versos de Algernon Charles Swinburne (1837-1909), poeta inglês que Louÿs admirava: “Que o fruto amassado seja sobre o fruto, sobre a flor a flor,/ que o peito inflame o peito e cada qual arda uma hora./ Por que queres perseguir amores menores? São os teus/ excessivamente débeis para suportar as mãos e estes lábios meus?”. Mais tarde, essa epígrafe foi substituída pelo verso “Mnasídika tem um corpo mais bonito que a delicada Girinô”, atribuído a uma pseudo-Safo; e os versos de Swinburne aparecem, parafraseados por Louÿs, no poema número XXIII do mesmo ciclo, *O Cego Abraço*¹².

Epigramas na Ilha de Chipre é apresentado com os seguintes versos, atribuídos a Filodemo¹³: “Cingi-me de narcisos, com os sons das flautas travessas/ alegrai-me os ouvidos, ungi-me os membros com essência de açafraão, / minhas entranhas regai com bom vinho de Mítilene / e no leito

⁹ GHAZARIAN, Joëlle, op. cit., p. 176.

¹⁰ Idem.

¹¹ FERNANDEZ, Elena, op.cit., p. 37.

¹² Ibidem, p. 86.

¹³ Filósofo epicúreo e poeta epigramático grego, de sua obra se conservam trinta e quatro epigramas na *Antologia Palatina* (conjunto de poemas e epigramas gregos dos períodos Clássico e Bizantino), tendo sido também atribuídos a ele trinta e seis tratados de filosofia epicúrea. De fato, *As Canções de Bilitis* incluem várias versões de Louÿs de epigramas da *Antologia Palatina* e de alguns versos de Safo.

colocai-me uma donzela arisca”.

Somente após a morte de Louÿs foram publicados outros poemas em prosa de um erotismo mais acentuado. Sob o título *As Canções Secretas de Bilitis*, esses poemas se organizam em dois ciclos: *Bucólicas em Panfília*, que agrupa quinze poemas –quatorze deles referentes a poemas que integram o ciclo homônimo em *As Canções de Bilitis*, e um poema novo–, e *Elegias em Lesbos*, com sete poemas referentes ao ciclo *Elegias em Mitilene* e um outro poema novo¹⁴.

Para escrever *As Canções de Bilitis*, a tarefa de Louÿs foi de grandes proporções: listas de palavras a empregar, a repetir, a evitar; nada foi deixado ao acaso. A esse respeito, Ghazarian comenta:

[...] um enorme trabalho de gestação, cuja realização foi rápida. Quase oito meses de atividade contínua, duas mil páginas de apontamentos, um trabalho profundo sobre a Grécia antiga, a fim de apreender a sonoridade dos nomes femininos, a frequência dos vocábulos.¹⁵

O resultado foi um grande sucesso.

Para reforçar a ficção sobre a origem histórica da obra na narrativa introdutória, chamada *A Vida de Bilitis*, Louÿs atribui a descoberta do túmulo de Bilitis a um “respeitável arqueólogo alemão”, de nome Herr G. Heim. Eloquentemente, a palavra “heim”, que significa “domicílio” ou “lar”, pode também relacionar-se à palavra “geheimnis”, que contém a sílaba “heim” e significa “segredo”, “mistério”. Segundo comentários de Louÿs, o professor Heim (cujo ‘glossário’ teria sido valioso para a ‘tradução’ dos poemas...) teria publicado em Leipzig, no ano anterior, uma edição erudita de *As Canções de Bilitis*, texto esse que Louÿs inclui na “bibliografia” apócrifa de sua obra¹⁶.

Paralelamente, no índice do seu livro, Louÿs também enumera alguns poemas como “sem tradução”. Forjando a descoberta arqueológica do túmulo e toda uma documentação para sua personagem, Louÿs desenvolve em escala monumental o problema ficção – realidade – história. Ele reinventa um novo mundo mítico, tramado de poemas e histórias, no universo da cultura ocidental. Stéphane Mallarmé logo percebeu o poeta oculto na máscara do ‘tradutor’.

Porém, filólogos e helenistas, subjugados pela obra que Louÿs apresentou a eles junto a suas verdadeiras traduções de Meleagro e Luciano, chegaram a propor “algumas variantes de tradução” de *As Canções de Bilitis* com base nos “textos originais.” Publicações de muita reputação divulgaram essas “novas traduções” que Louÿs, ironicamente, acrescentou à “bibliografia” que anexou às *Canções de Bilitis*. Anos depois, revelada a verdadeira origem da obra, Louÿs passou a ser considerado um falsário no mundo acadêmico e, ao mesmo tempo, um artista capaz de criar um equivalente moderno da poesia grega

¹⁴ A publicação espanhola da obra de 2008 inclui também o ciclo *As Canções Refundidas e Abandonadas*. Sete poemas integram a seção *Canções Refundidas*, e nove integram as *Canções Abandonadas*, todos eles variantes de poemas de *As Canções de Bilitis* e das *Canções Secretas*.

¹⁵ GHAZARIAN, Joëlle, op. cit., p. 177.

¹⁶ Ibidem, p. 181.

antiga¹⁷.

Ghazarian define Louÿs como um “etnólogo do erotismo europeu” e um “sonhador da palavra”. Para ele, escrever significa: “Nunca um plano algum. (...) Nunca qualquer rascunho. (...) Escolher a palavra. Só há uma. (...) Colocar a palavra; é isso escrever (...) todo esse paciente e sábio edifício de notas e classificações não legava ele a ninguém: Pierre Louÿs construía-se a si mesmo”¹⁸.

Atravessadas por uma vitalidade sensual, por vezes melancólica, *As Canções de Bilitis* apresentam uma escrita refinada, ao modo da escola Parnasiana, sutil e inequivocamente marcada pelo estilo de Louÿs. Contudo, o maior de todos os logros da obra provavelmente seja o fato de ter-se constituído no maior expoente de poesia erótica em prosa escrita em língua francesa.

Poesia em Prosa e Música

A poesia em prosa é a poesia escrita como prosa, ou seja, uma forma híbrida que combina ambos os gêneros. Em termos de ritmo, rima, repetição, consonância e assonância, conserva todos os elementos da poesia escrita em verso sendo, porém, escrita em prosa. O repertório imaginário desse gênero híbrido, surpreendente e cheio de vitalidade, é quase surreal, chegando às vezes ao grotesco. Os primeiros registros de textos de poesia em prosa datam de antigos escritos de pensadores hebreus. Porém, ela começa a ser reconhecida como gênero a partir da publicação em 1842 de *Gespard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand. Esta obra influenciou toda uma geração de poetas franceses, entre os quais Pierre Louÿs, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire, que, em 1869, publica a obra *Pequenos Poemas em Prosa*.

Foram muitos os autores europeus que, nas mais diversas épocas, escreveram poesia em prosa. De Arthur Rimbaud e Oscar Wilde até T. S. Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stien, Filippo Marinetti e Walt Whitman, muitos incursionaram no gênero das mais diversas formas, pelas possibilidades que apresenta no sentido de expandir as metáforas para além dos limites determinados pelas convenções estritas do verso.

No caso da poesia francesa, o lirismo musical e evanescente de Verlaine abriu novos caminhos. Ele flexibilizou a versificação recorrendo ao verso ímpar, que considerava ‘mais solúvel no ar’. Assim, sua poesia atinge uma fluidez e musicalidade únicas, graças ao trabalho sutil do ritmo. Escrito em 1874 e publicado dez anos mais tarde, o poema *Arte Poética* se tornou um manifesto simbolista, no qual Verlaine define sua concepção da poesia, em primeiro lugar, como música. Foi essa ambiguidade rítmica envolvente que inspirou muitos compositores, de Gabriel Fauré a Igor Stravinsky, entre outros.

No caso de Debussy, Verlaine torna-se uma referência, através da qual é possível perceber o desenvolvimento do seu discurso musical. De fato, entre

¹⁷ Ibidem, p. 177.

¹⁸ Ibidem, pp. 188 -192.

1881 e 1882, no início de sua carreira como compositor, Debussy compõe pela primeira vez canções sobre os poemas das *Festas Galantes*. Em 1891, ele conclui o ciclo *Festas Galantes-1* e, em 1904, no ápice de sua obra, escreve as *Festas Galantes-2*, sobre os poemas *Os Ingênuos*, *O Fauno* e *Colóquio Sentimental*, todos de Verlaine. À delicada trama de voz, poesia, música e palavra, esse último ciclo de canções acrescenta uma sensualidade que, desde 1897, com a composição das *Três Canções de Bilitis*, passa a circular intensamente na obra de Debussy.

O vigor do movimento iniciado por Baudelaire em 1869 com os seus *Pequenos Poemas em Prosa* deixa marcas na literatura, na música e no teatro da época e inicia uma experiência que culmina em 1906, com as *Histórias Naturais*, de Maurice Ravel. Esse ciclo de canções sobre poemas em prosa de Jules Renard dá um nova perspectiva à canção de câmara; a estreia das *Histórias Naturais*, contudo, recebe críticas do grande público pela sua carência de lirismo. Ravel tinha compreendido, porém, a ironia nos textos de Renard. Ajustando a música aos poemas, com um humor refinado e caricatural, Ravel recorre a um tom coloquial, decalcando a melodia sobre as inflexões da fala, experiência essa que, mais tarde, reflete-se em sua obra para teatro.

Voz, palavra e música conseguem uma alquimia única nessas experiências motivadas pela produção de poesia em prosa, propiciando novas alternativas para diversos gêneros em cena durante quatro décadas. As *Histórias Naturais* e as *Três Canções de Bilitis* são, sem dúvida, as obras mais importantes e originais que conseguiram plasmar a poesia em prosa na música. Sua originalidade se traduz também nas profundas diferenças entre elas: em *Histórias Naturais*, música, voz e palavra despem-se mutuamente de toda pompa, através da ironia e o humor; em *Três Canções de Bilitis*, assim como em *Seis Epigramas Antigos*, o erotismo assume um primeiro plano na trama de música, voz e palavra definida por Debussy, ainda que de forma velada.

Voz, Palavra e Desejo

O legado de Claude Debussy como compositor foi superlativo e único. Seu estilo característico ficou profundamente motivado em sua aguçada percepção da voz e da palavra, evidente tanto em sua música vocal quanto em sua obra estritamente instrumental. Tais características pessoais já se encontram presentes desde o período de sua formação musical, no Conservatório de Paris.

Debussy destacou-se nas aulas de piano, solfejo e correpetição, em contrapartida, foi afirmando uma postura desafiante e heterodoxa nas aulas de harmonia. Essas experiências contribuíram para afirmar ainda mais sua sensibilidade musical e para a posterior consolidação de seu perfil como compositor.

Em 1880, Debussy iniciou seus estudos de composição com Ernest Guiraud. A partir de 1883, sua postura, especialmente no plano harmônico, já estava definida. A cantata *O Filho Pródigo*, sobre texto de Edouard Guinand, valeu-lhe, então, o Grande Prêmio de Roma. Assim, em 1885, Debussy viajou à

Itália e se instala na Vila Medicis.

O período em Roma não apresentou resultados compositivos de imediato pelo que, em princípio, não pareceu frutífero. Porém, foi então que Debussy intensificou seu contato com a literatura, através da obra de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e Dante Gabriel Rossetti. Neste período, descobriu a música de Giovanni Pierluigi Palestrina e de Orlando di Lasso, interpretando e analisando muitos outros autores antigos e contemporâneos. Seu descobrimento da obra de Richard Wagner data de 1880, época em que começou seus estudos de composição; porém, foi no período romano que Debussy analisou exaustivamente a ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, obra que estabeleceu um marco para a evolução do discurso musical do século XX.

Em 1888, Debussy assistiu pela primeira vez ao Festival de Bayreuth, ao qual retornou em 1889, já menos entusiasmado com a música alemã. No mesmo ano, na Exposição Universal de Paris, ele conheceu o teatro japonês, cuja estética cênica e sonora o impressionaram profundamente. Essa experiência contribuiu para que Debussy pudesse desprender-se da herança wagneriana, recolocando seu discurso original no universo da modernidade. Afastado definitivamente da música alemã, dominante na época, Debussy assistiu aos dois concertos de música russa regidos por Rimsky-Korsakov, na Exposição Universal, selando seu vínculo com a tradição musical russa que, a partir de então, permanecerá viva em sua obra.

Uma intensa percepção da palavra já se revelou em suas composições da época, como as *Arietas Olvidadas* (1887-1888), *A Donzela Eleita* (1888), ou os *Cinco Morfemas de Baudelaire* (1889), sobre textos de Verlaine, Rossetti e Baudelaire, respectivamente. Em 8 de abril de 1893, aconteceu a primeira audição de *A Donzela Eleita*. A obra chamou a atenção da crítica pela originalidade com que Debussy fazia circular sensualidade e erotismo em sua música. Mais tarde, esse perfil estético atingirá um maior grau de intensidade em suas *Três Canções de Bilitis*, onde a textura de voz, palavra e música alcançará um erotismo perturbador.

Nem a textura sinfônico-vocal wagneriana, nem o *sprechgesang* - ou *canto falado* - de Arnold Schöenberg, nem as diversas incursões fonemáticas e tímbricas experimentadas na música produzida ao longo do século XX conseguiram a alquimia de voz, palavra e música que se dá na obra de Debussy. Se sua música vocal movimentava-se em registros reduzidos é porque ela parte das demandas da palavra. Na obra de Debussy, a música nunca contraria a dinâmica do texto, que resulta melhorado, em sua prosódia, quando cantado.

As paisagens bucólicas aprazíveis, os príncipes e princesas impávidos que atravessam a história temática da canção de câmara romântica, cedem lugar para o mundo extático e vívido da palavra na obra de Debussy. A intensidade do seu imaginário ressoa na tímbrica de suas canções. Na confluência da voz e do piano, na ambiguidade definida pela harmonia e na sinuosidade de suas melodias esfumadas, a sensualidade dos poemas é vivificada.

As inovações formais, harmônicas e tímbricas das primeiras obras de Debussy já anunciam suas grandes criações instrumentais futuras, como o *Quarteto de Cordas*, uma fantasia para violino e orquestra em três partes ou cenas, e o *Prelúdio, Interlúdio e Paráfrase à Sesta de um Fauno*, inspirado na égloga de

Mallarmé, do qual somente subsistiu o *Prelúdio à Sesta de um Fauno*. Com estreia em 1894 na *Société Nationale de Musique*, Vaslav Nijinsky coreografou e interpretou a primeira versão da obra para *ballet* em 1912, com patrocínio de Sergei Diághilev.

As inovações da obra eram muitas, principalmente na orquestração e na estrutura, o que demonstra que Debussy já se afastava totalmente de estéticas estabelecidas. Sem se enquadrar nos limites da tonalidade, evitava qualquer coisa que o desviasse da sonoridade tênue e vaporosa que procurava. Colocando todos os seus recursos a serviço de sua percepção sobre o poema de Mallarmé, Debussy produziu *Prelúdio à Sesta de um Fauno*, obra considerada por muitos como a primeira da música moderna.

No dia 17 de maio de 1893, no teatro dos Bouffes-Parisiens, estreou o drama *Pélleas e Mélisande*, do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck. Apesar do fracasso da estréia em Paris, Debussy preferiu *Pélleas e Mélisande* para seu roteiro em lugar de *A Princesa Malena*. Em 1891, Debussy havia solicitado, sem sucesso, a Maeterlinck, a licença para utilizar *A Princesa Malena* como roteiro para uma ópera. Maeterlinck aprovou essa alteração quando as primeiras anotações da ópera estavam avançadas. A composição da ópera se desenvolveu entre 1897 e 1900. Sua estreia, em 1902, foi agitada pelas discrepâncias entre compositor e autor, e entre a oposição ferrenha de parte da crítica e de alguns compositores acadêmicos – como é o caso de Camille Saint-Saëns – por um lado, e a fervente admiração dos artistas esteticamente próximos e de uma parte do público, por outro lado. Progressivamente, a ópera acabou por obter aceitação do público.

O drama lírico em cinco atos e doze quadros transcorre através de histórias fantásticas, no ambiente ocultista e misterioso de um país imaginário de nome Allemonde. A música que Debussy escreveu para *Pélleas e Mélisande* foi revolucionária e radical. As partes vocais fluem ao longo da obra, numa espécie de recitado contínuo, com algumas irrupções melódicas que em nenhum caso chegam a configurar uma ária tradicional. Mesmo envolvendo uma orquestra completa, raramente ela soa em sua totalidade, apoiando-se especialmente nos naipes de cordas, frequentemente subdivididos, utilizando a surdina e enfatizando as sonoridades graves. Raras são as intervenções dos metais e madeiras, que, em todos os casos, combinam-se com as cordas. Quanto ao desenvolvimento do discurso teatral e musical, a individualização temática concretizada nos temas das personagens em Debussy difere muito da ideia do *leit-motiv*, ou *motivo condutor*, em Wagner. Na textura lírica wagneriana, fundamentalmente dramática, esses breves motivos melódicos, harmônicos ou rítmicos, muito caracterizados, têm a função de ilustrar e de individualizar uma personagem, ideia ou sentimento. Assim, o *leit-motiv* constitui-se em uma ‘sombra sonora’, que acompanha sempre a personagem. Já Debussy recusa a subordinação do desenvolvimento musical às peripécias das personagens ou às ideias dominantes em cena, preservando, assim, a coerência do discurso musical e conseguindo algo próximo à ideia de “melodia infinita”, efeito este que se funde com a presença da voz e da palavra em cena.

É precisamente em 1897, quando começa a compor *Pélleas e Mélisande*, que Debussy inicia também a composição das *Três Canções de Bilitis*. Este ciclo

de canções para voz grave feminina e piano, sobre os poemas *A Flauta*; *A Cabeleira*; e *O Túmulo das Náiades*, pertencentes a *Bucólicas em Panfília* – o primeiro ciclo da obra de seu grande amigo, Pierre Louÿs – estava concluído em agosto 1898.

Em 1901, Debussy aceita a proposta de Louÿs de escrever música incidental para a encenação, em Paris, de doze dos poemas de *As Canções de Bilitis*, de Louÿs: *Canto Bucólico*, *As Comparações*, *As Histórias*, *Canção*, *O Jogo de Ganizes e Bilitis*, de *Bucólicas em Panfília*; *O Túmulo sem Nome*, de *Elegias em Mitilene*; e *As Cortesãs Egípcias*, *A Água Pura da Bacia*, *A Dançarina de Crótalos*, *A Recordação de Mnasiidika* e *A Chuva da Manhã*, de *Epigramas na Ilha de Chipre*.

A encenação desse trabalho seria apresentada por cinco atrizes jovens, “às vezes, envolvidas em véus; outras, cobertas em mantos da Ilha de Cos; outras completamente nuas.” Essa sequência de “*tableaux vivants*” estreou em Paris, sob a direção de Louÿs, no auditório do *Journal*, no dia 07 de fevereiro de 1901, para um público exclusivo de trezentas pessoas. Para evocar a delicada atmosfera sensual dessas cenas “antigas”, Debussy compôs doze partes musicais, muito curtas (a mais longa tinha dezoito compassos), para duas flautas, duas harpas e celesta. Mais tarde, porém, esse manuscrito se perdeu¹⁹.

Em 1905, Debussy já tinha composto o tríptico sinfônico *O Mar*, sua obra orquestral mais importante. *O Mar* significou um novo salto qualitativo no seu discurso musical e um afastamento da estética de *Pélleas e Mélisande*, obra que não chegou a ser compreendida em toda sua magnitude na sua época. Em 1903, quando ainda estava em plena composição de *O Mar*, Debussy compõe o segundo e último ciclo da série de canções para voz e piano, as *Festas Galantes-2*, sobre os poemas de Verlaine anteriormente mencionados. A textura de música, voz e palavra que Debussy plasma nessas canções é insuperável. Como veremos adiante, essa amálgama de sentidos voltará a ser acentuada pelo erotismo dos poemas de Louÿs nos *Seis Epigramas Antigos*. Assim, em 1915, pouco tempo antes da deflagração da Primeira Grande Guerra, Debussy envia um novo manuscrito a Durand, seu editor, manifestando que, em algum momento, ele tinha pensado em transformar esses trechos em uma *suite* para orquestra. Finalmente, sob o título *Seis Epigramas Antigos*, a obra se organizou em torno de seis dos doze trechos compostos originalmente²⁰.

Debussy adaptou esses trechos para piano a quatro mãos através de uma escrita cuja sonoridade pura tornou-se marca característica nos últimos anos de sua vida. Uma versão para piano a duas mãos apareceu praticamente ao mesmo tempo; porém, a versão a quatro mãos deve ser considerada a original²¹.

Entre os doze poemas selecionados inicialmente por Debussy, e os seis que persistem nos *Seis Epigramas Antigos*, somente um deles pertence a *Elegias em Mitilene: O Túmulo Sem Nome*, um dos mais impessoais da obra. Assim, apesar do perfil original que Louÿs estabelece para a personagem em cada ciclo, o tema

¹⁹ LESURE, François. Préface. In DEBUSSY, C. *Six Épigrapes Antiques Para piano a quatro mãos*. Munique: G. Henle Verlag, 1995, p. IV.

²⁰ São eles: *Para Invocar a Pã*, *Deus do Vento de Verão*; *Para um Túmulo sem Nome*; *Para que a Noite Seja Propícia*; *Para a Dançarina de Crótalos*; *Para as Egípcias* e *Para Agradecer a Chuva da Manhã*.

²¹ LESURE, François, op. cit, p. V.

do amor sáfico pode ter contribuído para uma menor aceitação desses poemas por parte de Debussy.

A estréia da versão para piano a quatro mãos dos *Seis Epigramas Antigos* aconteceu em Genebra, Suíça, pelos pianistas Marie Panthès e Roger Steinmetz, no Cassino Saint-Pierre, no dia 02 de novembro de 1916. Somente a redescoberta de Pierre Boulez da música escrita para a *performance* (sem a parte de celesta) renovou o interesse nos *Seis Epigramas Antigos*, publicados em 1954, no *Domaine Musical*, em Paris²².

Certamente, a capacidade de Debussy de ampliar a magnitude dos poemas através da música é evidente. Porém, como nota Martins, é essa mesma percepção da voz e da palavra que caracteriza sua música instrumental:

Em sendo Debussy um compositor que prioriza o sentido da palavra, tendo desde a juventude escolhido textos poéticos de autores que permaneceram, como Verlaine, Baudelaire, Pierre Louÿs, La Forge, Mallarmé, entre outros, a criação musical estará amalgamada ao verso, dele extraindo o seu conteúdo simbólico. Não por acaso Jankélévitch, a fim de tentar explicar a música instrumental sem palavras, busca a comparação no já criado, a partir da palavra ou mesmo nas epígrafes debussynianas, sempre plenas de senhas desveladoras. O universo sonoro de Debussy pode estar contido na *amplidão*, tanto em *Syrinx* para flauta solo como na exuberância orquestral dos *Nocturnes* ou de *La mer*.²³

É essa capacidade que lhe permite abordar a poesia erótica de Louÿs, produzindo canções e epígrafes musicais para a cena de uma beleza perturbadora. De fato, há cena nesses poemas, nessa música e nessas canções, cujos sentidos pedem para ser expandidos no palco. Se os efeitos da Primeira Grande Guerra e suas subsequentes experiências bélicas provocaram uma progressiva limitação humana de fazer circular o desejo nas palavras, aproximar-se hoje de obras como essas implica em reencontrar-se com uma experiência de ‘amor antigo’, onde a vitalidade do desejo permanece intacta desde sua criação.

Referências bibliográficas

DEBUSSY, Claude. *Trois Chansons de Bilitis*. Para voz grave e piano. Paris: Jobert, 1957.

_____. *Six Épigraphes Antiques*. Para piano a quatro mãos. Munique: Henle

²² Idem.

²³ MARTINS, José Eduardo. Jankélévitch e os opositos sonoros em harmonia. *Estudos Avançados*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 10, n. 28, Sept. /Dec., 1996. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340141996000300017&lng=en&nrm=iso

Verlag, 1995.

_____. Bilitis. Six Épigrapbes Antiques. Para flauta e harpa (ou piano). Transcrição de Georges LAMBERT e Jung Wha LEE. Paris: Henry Lemoine, 2007.

FERNÁNDEZ, Elena. Préface e Notas. In: LOUÏS, P. *Las Canciones de Bilitis*. Colección Planeta Maldito. Traducción Elena Fernández. Madrid: Valdemar, 2008.

GHAZARIAN, Joëlle. Bilitis e Pierre Louÿs. In: LOUÏS, P. *As Canções de Bilitis*. Coleção Poesia/Autores Universais. Tradução Julio Henriques. Coimbra: Fora do Texto – Cooperativa Editorial de Coimbra, 1990.

HEINEMANN, Ernst-Günter. Comments on the Edition. In: DEBUSSY, C. – *Six Épigrapbes Antiques. Para piano a quatro mãos*. Munique: G. Henle Verlag, 1995, pp. V-VII.

LESURE, François. Préface. In: DEBUSSY, C. – *Six Épigrapbes Antiques Para piano a quatro mãos*. Munique: G. Henle Verlag, 1995, pp. III-IV.

LOUÏS, Pierre. *Las Canciones de Bilitis*. Colección Planeta Maldito. Traducción Elena Fernández. Madrid: Valdemar, 2008.

_____. *As Canções de Bilitis*. Coleção Poesia / Autores Universais. Tradução Julio Henriques. Coimbra: Fora do Texto – Cooperativa Editorial de Coimbra, 1990.

_____. *As Canções de Bilitis*. Coleção Obra Futura. Tradução Mariajosé de Carvalho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

_____. *O Amor de Bilitis (Algumas Canções)*. Coleção Rubaiyat. Tradução Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1943.

MARTINS, José Eduardo. Jankélévitch e os opostos sonoros em harmonia. *Estudos Avançados*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 10, n. 28, Sept./Dec., 1996. Available from

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300017&lng=en&nrm=iso