

A longa tarde de um fauno

Acácio Piedade

Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
E-mail: acaciopiedade@gmail.com

Resumo

Este artigo é uma reflexão que começa com um mito da Grécia Clássica, notadamente aquele da origem da flauta conforme contado por Heródoto. A partir daí, o artigo passa para o campo das artes da Europa do século XVIII e XIX, discutindo representações desse mito, e segue para a música de Debussy e a dança. O artigo pretende investigar essa longa permanência do mito e as transformações que se operaram ao longo de séculos, em contextos históricos diferentes e atravessando diferentes formatos artísticos, para ao final tomá-lo como uma trama que faz parte do grande teatro da história, cujo *script* vem sendo encenado ao longo de séculos, desenrolando-se como um ritual de longuíssima duração.

Palavras-chave: Mito. Fauno. Arte. Música.

Abstract

This essay offers a reflection that begins with a classical Greek myth, that of the origin of the flute, according to Herodotus. It then switches to 18th and 19th century European Art, to discuss the representations of this myth, going on to the music of Debussy and dance. The essay aims to investigate the long permanence of this myth and its transformations over the centuries, through different historical contexts and artistic forms, all leading to a plot that is part of the greater theater of history, whose script has been staged over centuries, unfolding as a ritual of very long duration.

Keywords: Myth. Faun. Art. Music.

A flauta é desde sempre um instrumento investido com imensa simbologia, não apenas no Ocidente mas também nas sociedades tradicionais. Uma flauta de osso foi o instrumento musical mais antigo até hoje encontrado, datando de 40 mil anos (Figura 1).

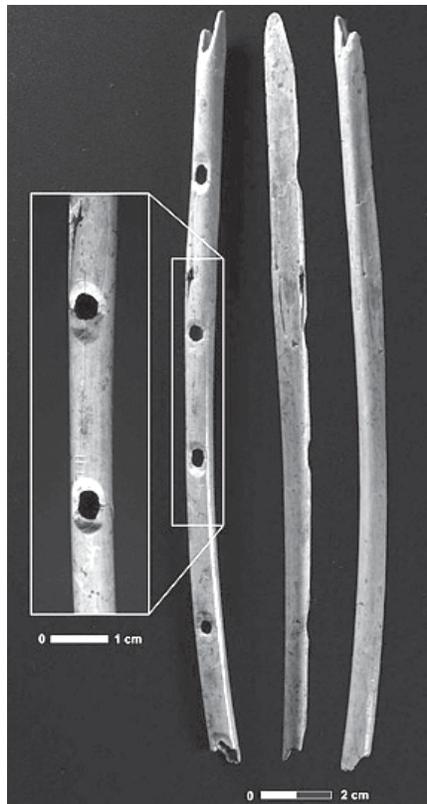


Figura 1: Flauta de 40 mil anos encontrada por arqueólogos da Universidade de Tübingen em uma caverna na Alemanha
Foto: H. Jenen (Universidade de Tübingen).

Especulações levam a crer nessa relação originária do humano com o sopro musical: mais do que produzir sons, o sopro musical anima, no sentido latino, move as ondas do mundo espiritual. Na tradição bíblica, o termo hebraico *ruah* (traduzido em grego por *pneuma*) designa o próprio espírito que dá a vida. Na Amazônia indígena, o sopro do xamã torna visível e cura,¹ e as flautas sagradas ocupam um lugar central na visão de mundo de muitas dessas sociedades. O chamado complexo das flautas sagradas envolve a existência de instrumentos musicais, nem sempre flautas propriamente, mas sempre aerofones, considerados de uso exclusivo dos homens adultos e que não podem ser vistos por mulheres. As flautas sagradas são associadas a vozes de espíritos poderosos e perigosos, e estão presentes em ritos de iniciação masculina e outros rituais, particularmente na Amazônia e na Melanésia. Parte do complexo é o mito que conta que esses instrumentos pertenceram originariamente às mulheres, tendo sido tomados delas pelos homens. A literatura sobre o complexo das flautas sagradas enfatiza o simbolismo sexual nele presente e as questões de gênero, como antagonismo sexual, dominação masculina e “matriarcado”.² Os instrumentos sagrados formam muitas vezes uma larga família de instrumentos que pode incluir outros tipos de aerofones, como o zunidor.³ Performances desses aerofones foram observadas em várias regiões do mundo, especialmente na Nova Guiné e nas terras baixas da América do Sul.⁴ Entre os índios wauja, da região do Alto Xingu, no Brasil Central, essas flautas são as máscaras que perigosos espíritos invisíveis construíram para se esconder da luz.⁵

Pretendo aqui refletir sobre uma história, ou um mito, que fala do sopro, da flauta, do sensual, da divindade, da música, do destino; um relato que vagou da Grécia Clássica para o campo das artes da Europa, de narrativa se tornando imagem, poema, música e dança. Transmutado por essas transformações que se operaram ao longo de séculos e em contextos históricos diferentes, esse mito está vivo, hoje, não só por ter passado pelas mãos de grandes artistas, mas também porque algo faz dele uma personagem importante no grande teatro da história. Esse drama está assim dividido:

- a) Cena I: O mito grego contado por Ovídio em *Metamorphosis* (8 AD);
- b) Cena II: Pintado por François Boucher (1759);
- c) Cena III: Poetizado por Mallarmé (1876);
- d) Cena IV: Musicado por Debussy (1894);
- e) Cena V: Coreografado por Nijinsky (1912); e
- f) Cena VI: Vivo (hoje).

Cena I: O mito grego contado por Ovídio em *Metamorphosis* (8 AD)

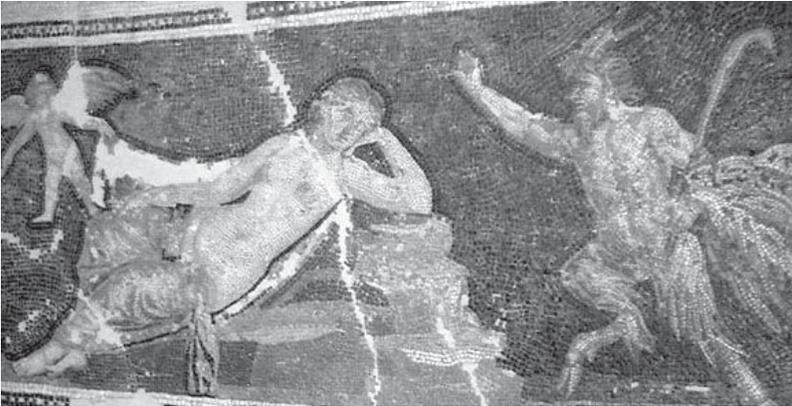


Figura 2: Mosaico do período imperial romano
Fonte: Antakya Museum (Turquia).

No tempo em que deuses e humanos conviviam nesta terra, na região de Arcadia se passou esta história. Pastores cuidavam de seu rebanho, e as belas ninfas eram cotejadas pelo sátiros. Um dia, o deus Pã, metade homem, metade bode, vê e se apaixona pela ninfa Syrinx.⁶ Insensível ao seu amor, ela foge de suas perseguições. Na beira de um rio, pede ajuda às suas irmãs náíades. Crendo que agarra a ninfa fugitiva, o deus abraçou um feixe de caniços. Enquanto suspirava de dor, o vento fazia soar os caniços, produzindo um som que se assemelhava ao seu lamento. O deus encantou-se com a doce sonoridade, cortou os caniços em tamanhos desiguais e, unindo-os

com cera, criou o instrumento com o nome de sua amada. Pã diz: dessa forma pelo menos estaremos sempre em uníssono. Ovídio descreve assim o mito no primeiro livro das *Metamorphosis* (Syrinx, I, p. 689-746).

Cena II: Pintado por François Boucher (1759)



Figura 3: Pan et Syrinx (óleo sobre tela, 1759) por François Boucher (1703-1770)
Fonte: London National Gallery.

O artista plástico parisiense François Boucher (1703-1770) foi muito influenciado. O quadro *Pan et Syrinx*, de 1759, é diretamente baseado na cena de *Metamorphosis*. Sob o olhar das náiades e instigado pelo cupido, que segura uma tocha acesa e um arco, o deus agarra o feixe de caniços. Embora a influência de seu contemporâneo Watteau seja clara, o quadro de Boucher tem um caráter dramático e de movimento, reminiscências do estilo de Rubens.

Cena III: Poetizado por Mallarmé (1876)

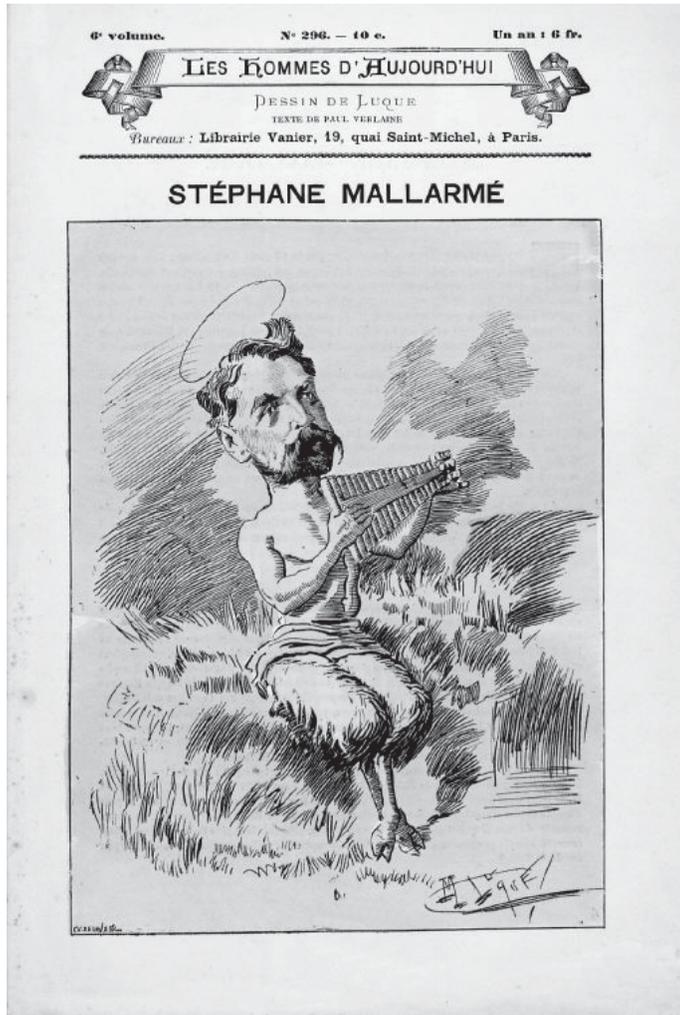


Figura 4: Capa da revista literária *Les Hommes d'Aujourd'hui* (1887)
Fonte: *Les Hommes d'Aujourd'hui* (1887).

Mallarmé declaradamente conhecia a obra de Boucher e provavelmente conheceu o quadro *Pan et Syrinx* em forma de gravura através de alguma reprodução, como era comum na época (Austin, 1995). Seu poema coloca-se no gênero de *églogue*, procurando dar continuidade às écloas de Virgílio, que, por sua vez, inspiradas nos idílios

de Teócrito, inauguram toda uma nova ideia de natureza como lugar de uma beleza nostálgica, o bucólico: trata-se do estilo pastoral. Essa filosofia da natureza se faz um estilo artístico que constitui toda uma corrente que atravessa os séculos até os nossos dias. Na écloga de Mallarmé, o fauno acorda de um sonho no qual era seduzido por ninfas. Desperto, canta sua angústia.

Essas ninfas eu quero eternizar.
É a sua carnação, que ela gira no ar
Sonolento de sonhos e arbustos.
Massa de muita noite,
A dúvida se arma
Em filetes sutis que são a própria mata,
Prova infeliz de que eu sozinho me ofertava
À guisa de triunfo a ausência ideal das rosas.⁷

Cena IV: Musicado por Debussy (1894)

Claude Debussy compôs o *Prélude à l'Après-midi d'un faune* em 1894 por encomenda da *Société Nationale de Musique*.⁸ Foi o próprio Mallarmé que instigou seu amigo compositor a compor essa peça, a qual se tornou um sucesso imediato. Debussy é muitas vezes descrito como um compositor intuitivo, improvisador, sonhador de imagens musicais. No entanto, era igualmente um construtor de estruturas, minucioso quanto às proporções.⁹ Dessa forma, na própria estrutura musical do *Prélude* pode estar ancorada, como uma resposta formal no nível do timbre, a estrutura poética do poema de Mallarmé.¹⁰ A peça orquestral tornou-se um marco na história da música europeia, causou uma verdadeira revolução e inaugurou a música moderna. Já no início é inovadora, começando com um solo de flauta em arabesco, arpejos de harpa e longa pausa. A forma da peça não cabe em nenhuma estrutura anteriormente produzida: episódios fragmentados, articulados por irregularidades métricas, um tema bastante ambíguo em termos tonais, uma instrumentação envolvente. O *tropos* da flauta pastoral que é inaugurado pelo mito de Pã e Syrinx inspira a peça *Syrinx* para flauta solo, composta em 1913.

Como no Prelúdio, o som da flauta presentifica o desejo, o sonho, o homem reconciliado com o mistério, com sua natureza originária. Do silêncio brota essa melodia que circula e volta ao ponto inicial, a frase dita que presentifica a ninfa, a própria voz do fauno.

Syrinx

à Louis Fleury

Claude Debussy (1913)



Figura 5: Primeiros compassos de Syrinx, de Debussy estreada em 1913.
Fonte: Debussy (1927).

Cena V: Coreografado por Nijinsky (1912)



Figura 6: Vaslav Nijinsky no *L'après-midi d'un faune*, pintado por George Barnier (1882-1932)
Fonte: Barnier (1913).

O *Ballets Russes* chegou a Paris em 1909 para uma trajetória de grande sucesso. Dirigido pelo empresário Serge Diaghilev, tinha como maior estrela o bailarino Vaslav Nijinsky. Em sua primeira coreografia, Nijinsky mostrou uma criatividade revolucionária na concepção do espetáculo, desde os cenários aos figurinos de Leon Bakst, e foi ele mesmo que dançou o fauno. No programa do balé, escreveu-se: “um fauno cochila – ninfas o provocaram – um lenço esquecido satisfaz seu sonho. A cortina desce e assim o poema pode começar na memória de todos”. O erótico recriado, explícito. O fauno de Nijinsky revela seu pertencimento à série animal, sua sexualidade selvagem e, ao mesmo tempo, sua capacidade para a paixão.

O balé chocou o público parisiense: a segunda pele do fauno, o estilo angular de movimento, que imita as representações estilizadas em vasos gregos antigos, e principalmente a cena fina de cópula do fauno com o lenço. O escândalo tornou-se sucesso, o teatro lotado toda noite.

De mito como experiência primeira de performance de palavra e canto, Ovídio promove a passagem para uma tradição de letras, de gênero erudito, que vai até o século XVIII. Como diz Marcel Detienne (1998, p. 219), “entre um estado de oralidade primordial e a forma escrita da mitologia tristemente chamada clássica” há estragos e deformações, e é preciso contabilizá-las e “levantar o mapa dos atalhos secretos”.

O que há nesse mito que atravessa séculos, migrando de uma margem da linguagem para outra? Com certeza há outras variantes, outras versões dessa história. Tentei sublinhar uma rota nesse mapa da história de Pã. Dos confins do mito, traços do tempo originário, para o texto poético de Ovídio, daí para renascer como imagem de Boucher, a partir da qual se torna poesia simbolista de Mallarmé, daí música impressionista de Debussy, sendo então dançada por Nijinsky. A cada passo, inauguram-se uma recomposição e uma reperformance do mito, viajando por diferentes sentidos. Seus criadores o reinscrevem em uma tradição estrangeira e, mesmo sem sabê-lo, tiveram que “se curvar às regras desse jogo de associações, oposições, homologias que a série de versões anteriores empregou”, conforme afirma Pierre Vernant (1992, p. 31).

Talvez o mito do fauno se apresente para o humano como estrutura autônoma, falando do alto da história para si próprio, deixando-nos encantados pelo desejo de desvelamento que brota das suas dicotomias internas. No fauno subsiste a fronteira misteriosa entre o animal e o humano; nas ninfas expressam-se o natural e o sobrenatural; na ocultação de Syrinx impõem-se o paradoxo do visível e do invisível e a metamorfose entre as séries humana, animal e vegetal; sua transformação em flauta implica a revelação da presença do invisível no audível através do sopro. Sem dúvida, Lévi-Strauss teria muito a dizer sobre essa história, não apenas através de uma análise estrutural do mito: essa longa tarde do fauno vai ao encontro da sua aguda percepção de que o modo mitológico de ver o mundo, o *Mythos*, acossado pela imposição do *Logos*, migrou para as artes no século XVIII.

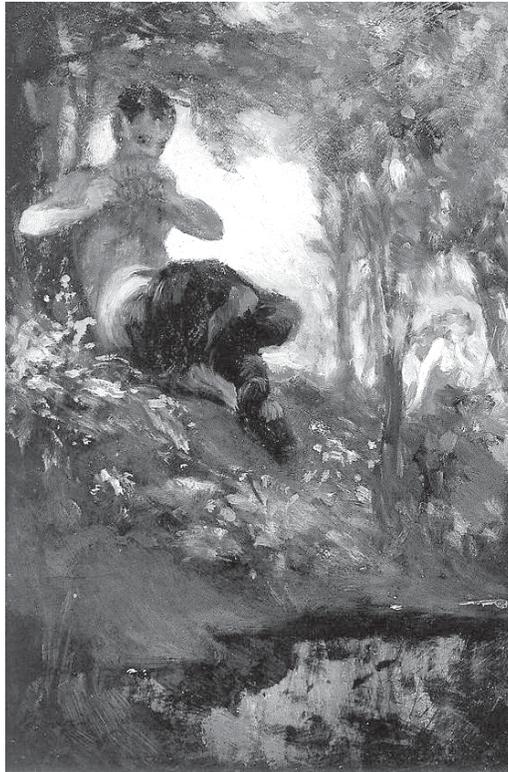


Figura 7: *A Faun*, Pál Szinyei Merse, 1867
Fonte: Hungarian National Gallery.

O mito é esse espaço mental em que, nas palavras de George Dumézil, “conceitos, imagens e ações articulam-se e formam, por suas ligações, uma espécie de rede” (apud Vernant, 1992, p. 33). Acrescento: rede de significados, pois o mito habita o horizonte semiótico. Neste caso, o fauno é personagem dessa trama que faz parte do grande teatro da história, cujo *script* vem sendo encenado ao longo de séculos, desenrolando-se como um ritual de longuíssima duração. Talvez mais do que ler o poema ou ouvir a música, um olhar distanciado possa estranhar a permanência dessa longa tarde do fauno.

Notas

- ¹ Ver Beudet (1997).
- ² Sobre a questão do matriarcado, ver Bamberger (1974).
- ³ Na Antiguidade grega, o chamado *rhombos* era usado em cultos de mistério, como o de Dionísio e o de Cibele, sendo girados por homens cobertos com tinta ou fezes (West, 1994).
- ⁴ Ver Gregor e Tuzin (2001).
- ⁵ Ver Piedade (2004).
- ⁶ Uma náiade, sereias das águas cujo canto encanta, *sirène*.
- ⁷ Primeiras palavras do poema *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé (1876), conforme uma das “triduições” de Pignatari (1974).
- ⁸ Associação criada em 1871 como um esforço de construir uma música verdadeiramente francesa em reação à febre wagneriana que havia tomado a França. Apesar de tão diferente, a obra de Debussy deixa traços do profundo impacto de Wagner (Piedade, 2007).
- ⁹ Debussy utilizou a seção áurea, séries matemáticas e padrões geométricos na construção da estrutura de diversas de suas obras (ver Howat, 1983).
- ¹⁰ Conforme Code (2001), que argumenta que Debussy compôs uma “fuga literária”.

Referências

AUSTIN, Lloyd James. *L'Après-midi d'un faune: essai d'explication*. In: BOWIE, Malcom (Ed.). *Essais sur Mallarmé*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995. p. 182-200.

AUSTIN, William W. *Debussy – Prelude to “The Afternoon of a Faun”*: Norton Critical Scores. New York: W.W.W. Norton, 1970.

BAMBERGER, Joan. *The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society*. In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Lousice (Ed.). *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974. p. 263-280.

- BARNIER, George. *Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky*. Paris: La Belle Édition, 1913.
- BEAUDET, Jean Michel. *Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997. (Collection de la Société Française D'Ethnomusicologie, III).
- BERMAN, Laurence D. Prelude to the Afternoon of a Faun and Jeux: Debussy's Summer Rites. *19th Century Music*, University of California, v. 3, n. 3, p. 225-238, 1980.
- BROWN, Matthew. Tonality and Form in Debussy's Prelude a l'Après-midi d'un faune. *Music Theory Spectrum*, University of California, v. 15, n. 2, p. 127-143, 1993.
- CODE, David J. Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune. *Journal of the American Musicological Society*, University of California, v. 54, n. 3, p. 493-554, 2001.
- DEBUSSY, Claude. *Syrinx*. Partitura de peça para flauta solo. Paris: Éditions Jobert, 1927.
- DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- GREGOR, Thomas; TUZIN, Donald (Ed.). *Gender in Amazonia and Melanesia: An Exploration of the Comparative Method*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.
- HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- LES HOMMES d'AUJOURD'HUI. Paris, v. 6, n. 206, 1887.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e música. In: _____. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 65-77.
- LEWIN, David. Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy. *19th Century Music*, University of California, v. 11, n.1, p. 59-72, 1987.
- MALLARMÉ, Stéphane. *L'Après-midi d'un faune: Églogue*. Paris: Alphonse Derenne Éditeur, 1876.
- PIEIDADE, Acácio T. C. 2004. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. In: SIMPEMUS, 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: DeArtes/Ed. UFPR, 2007. p. 22-33.

PIGNATARI, Décio. Tridução de L'Après-midi d'un Faune. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 87-105.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Campinas: Papirus, 1992.

WEST, Martin L. *Ancient Greek Music*. New York: Oxford University Press, 1994.

Recebido em: 02/04/2010

Aceite em: 04/06/2010