A longa tarde de um fauno[1]

Acácio Tadeu de Camargo Piedade[2]

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 40.000 anos (fig. 1).

Especulações levam a crer nesta 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.

Fig. 1: Flauta de 40.000 anos, encontrada por arqueólogos da Universidade de Tübingen em uma caverna na Alemanha. Fotografia de H. Jenen (Universidade de Tübingen).

Na Amazônia indígena, o sopro do xamã torna visível e cura[3], e as flautas sagradas ocupam um lugar central na visão de mundo de muitas destas 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, 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 estes 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 questões de gênero, como antagonismo sexual, dominação masculina e "matriarcado".[4] Os instrumentos sagrados formam muitas vezes uma larga família de instrumentos, que pode incluir outros tipos de aerofones, como o zunidor[5]. Performances destes aerofones foram observados em várias regiões do mundo, especialmente na Nova Guiné e nas terras baixas da América do Sul[6]. Entre os índios Wauja, da região do alto Xingu, no Brasil Central, estas flautas são as máscaras que perigosos espíritos invisíveis construíram para se esconder da luz.[7]

Pretendo aqui refletir sobre uma história, ou um mito, que fala do sopro, da flauta, do

[1] Baseado em comunicação apresentada no colóquio Antropologias em Performance, 27-9/05/2009, GESTO/PPGAS/UFSC/FAPESC.

[2] Graduado em Música (Composição e Regência) pela Universidade Estadual de Campinas (1985), possui mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997) e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Atualmente é professor efetivo do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS/UDESC) da Universidade do Estado de Santa Catarina. É membro dos grupos de pesquisa MUSICS (UDESC) e MUSA (UFSC).

[3] Ver Beaudet (1997).

[4] Sobre a questão do matriarcado, ver Bamberger (1974).

[5] Na antiguidade grega, o chamado rhombos era usado em cultos de Mistério, como o de Dionísio e o de Cibele, sendo que eram girados por homens cobertos com tinta ou fezes (West, 1994:122).

[6] Ver Gregor & Tuzin (2001).

[7] Ver Piedade (2004).

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 estas transformações que se operaram ao longo de séculos e em contextos históricos diferentes, este 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. Este drama está assim dividido:

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

Cena II. Pintado por François Boucher (1759)

Cena III. Poetizado por Mallarmé (1876)

Cena IV. Musicado por Debussy (1894)

Cena V. Coreografado por Nijinsky (1912)

Cena VI. Vivo (hoje)

1. O mito grego contado por Ovídio em Metamorphosis (8 AD)

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 *Pan*, metade homem metade bode, vê e se apaixona pela ninfa *Syrinx*[8]. Insensível ao seu amor, ela foge de suas perseguições. Na beira de um rio, pede ajuda às suas irmãs náiades. Crendo que agarrava 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. *Pan* diz: "desta forma pelo menos estaremos sempre em uníssono". Ovídio descreve desta forma o mito no primeiro livro das Metamorfoses (Syrinx, I, 689-746). É importante notar que a palavra grega *syrinx* quer dizer "flauta", mais especificamente flauta-de-pã. O mito acima descrito é, portanto, o mito de origem da flauta. Além disso, *Iynx* é também o nome de um pássaro[9] cujo canto era ouvido como uma imitação do aerofone *aulos* transversal (West, 1992, p. 113).

Fig. 2: *Pan & Syrinx* (França, 1722-1724). Jean-François de Troy

2. Pintado por François Boucher (1759)

O artista plástico parisiense François Boucher (1703–1770) foi muito influenciado. O quadro *Pan et Syrinx*, de 1759 é diretamente baseado na cena de Metamorfoses. Sob o olhar das náiades e instigado pelo cupido, que segura uma tocha acesa e um arco, o deus agarra o feixe de caniços, a própria *Syrinx*. 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. À parte da movimentação de *Pan*, as náiades mostram-se com relaxada beleza. O calor sensual das náiades é alcançado

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

pela luz incidindo sob sua pele de textura aveludada. Se o corpo humano é belo, mais belo que o dos animais, é porque revela a existência de uma vida interior, e a pele humana manifesta o frêmito da sensibilidade interna, a carnação de uma verdade interior (Ribon, 1991, p. 78). Para os padrões da época, trata-se de uma imagem propriamente erótica.

3. Poetizado por Mallarmé (1876)

[8] Uma náiade, sereias das águas cujo canto encanta, *sirène*.

[9] Da família do Picapau (em latim torticollis, em português "torcicolo").

Fig. 4: Ilustração de Édouard Manet para a edição original do poema *L'Après-midi d'dun Faune* (1876).

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, 1995:199). Seu poema coloca-se no gênero de *églogue*, procurando dar continuidade às éclogas de Virgílio, que, por sua vez, inspiradas nos idílios de Teócrito, inauguram toda uma nova idéia de natureza como lugar de uma beleza nostálgica, o bucólico: trata-se do estilo pastoral. Esta 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."*[10]

A primeira versão deste poema, *Monologue d'un faune* (1865), destinava-se ao teatro. Já era pensado, portanto, no seu potencial cênico, imagens e movimentos passionais postos em ação. Entretanto, sua peça foi considerada inadequada para o palco, e somente dez anos depois Mallarmé transforma a peça em poema, mas sua publicação na revista *Troisième Parnasse Contemparain* foi recusada. A cada recusa, Mallarmé respondeu com uma radicalização poética do texto, cada vez mais polissêmico e com requintado trabalho na sintaxe. Para Pignatari,

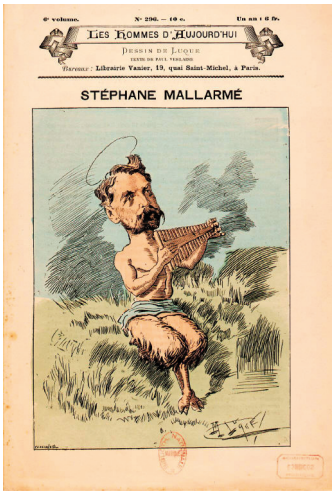

Fig. 5: Capa da revista literária *Les Hommes d`Aujourd`hui* (1887).

> *"O poema ganha consciência definitiva de escritura e o fauno se realiza na página com as ninfas que modula e escreve – seres de linguagem. Instala-se a impotência criadora – com, através e no signo-que-mata-e-regenera-osentimento, como diriam, conjuntamente, Lacan e Charles Sanders Peirce." (Pignatari, 1974a, pp. 111).*

4. Musicado por Debussy (1894)

Claude Debussy compôs o *Prélude à l´Aprés-midi d´un faune* de 1891 a 1894, por encomenda da *Société Nationale de Musique*[11]. Foi o próprio Mallarmé que instigou seu amigo compositor a compor esta peça, e ela tornou–se 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[12]. Desta 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[13]. A peça orquestral tornou-se um marco na história da música européia, causou uma verdadeira revolução e inaugurou a música moderna. Já no início é inovadora, começando com um solo de flauta em arabesco marcando o intervalo de trítono C#-G e finalizando com o modo dórico de C#. Este tema vai aparecer diversas vezes ao longo do *Prélude*, a forma da peça não cabe em nenhuma estrutura anteriormente produzida:

[10] Primeiras palavras do poema *L`Après-midi d`un faune*, de Mallarmé (1876), conforme uma das "triduções" de Pignatari (1974b).[8] A grande maioria das licenciaturas não contemplam uma disciplina de inclusão em suas matrizes curriculares.

[11] 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).

[12] Debussy utilizou a seção áurea, séries matemáticas e padrões geométricos na construção da estrutura de diversas de suas obras (ver Howat, 1983).

[13] Cf. Code (2001), que argumenta que Debussy compôs uma "fuga literária".

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 *Pan* e *Syrinx* inspira a flauta nesta peça, e também a peça *Syrinx* para flauta solo, composta em 1913 (fig.6). 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 esta melodia que circula e volta ao ponto inicial[14], a frase dita que presentifica a ninfa, a própria voz do fauno.

O *Prélude* de Debussy traz vários quadros sonoros para acompanhar o roteiro do poema, mas a articulação destes segmentos é muito suave, não há nenhum corte, nada é brusco, tudo flui com em uma continuidade quase estática. O dinamismo está potencializado na esfera dos timbres: como uma pele, as cores musicais vão revelando um interior

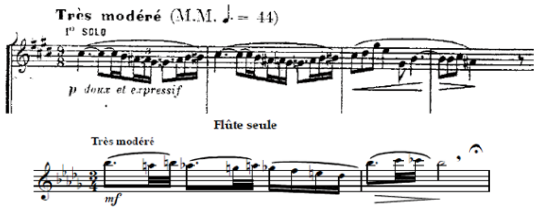

Fig. 6: Acima, primeiros compassos de *Prélude à l'Après d' un Faune*, de Debussy (1891); abaixo, primeiros compassos de *Syrinx*, de Debussy (1913).

denso de paixões e frustrações. Há uma intensidade em toda a peça, mas não um só ponto culminante, e sim vários. A peça termina na quietude que a abriu, e o ouvinte percebe finalmente que a forma da peça não é passível de rótulos, consistindo basicamente na instituição do tema principal e seu timbre soprado - um conjunto inseparável que evoca ao mesmo tempo o fauno e a presença da ninfa - e suas múltiplas e diferenciadas exposições, estágios da memória e da sensibilidade, permeadas por episódios que constroem diferentes olhares para a natureza. Alguns episódios trazem a ver o "ex-ótico", em termos técnicos representado através do uso da escala de tons inteiros. Mas o fluxo é predominantemente modal, dórico e mixolídio. Estabelece-se um diálogo entre cordas e flautas, muitas vezes pontuado pala harpa – signo vivo da antiga lira - e pelo oboé, outro instrumento cuja sonoridade reporta ao arcaico. Acordes meio-diminutos criam ambigüidade tonal, vagueza fundamental no ritmo deste momento em que o fauno, desperto, relembra seu sonho erótico e retorna ao sono.

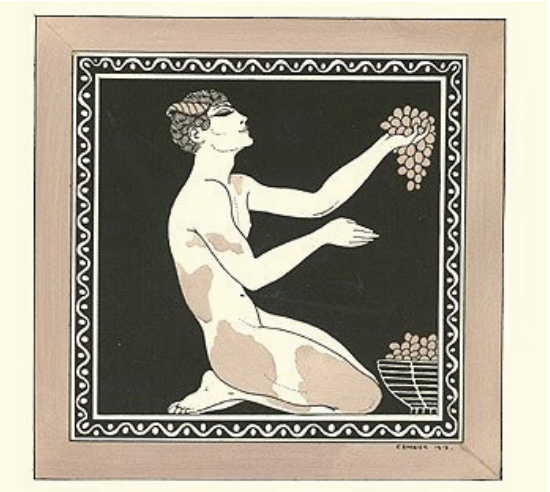

Fig. 7: Vaslav Nijinsky no *L´après-midi d´um faune*, pintado por George Barbier (1882-1932).

5. Coreografado por Nijinsky (1912)

O *Ballets Russes* chegou em 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 o cenários aos figurinos de Leon Bakst (ver Fig. 10), 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 como lenço. O escândalo tornou-se sucesso, o teatro lotado toda noite.

6. Conclusões

De mito enquanto experiência primeira de performação 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, "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" (1998, p.219).

[14] Um solo de flauta em arabesco inicial ambas as peças, lembrando a abertura formulaica típica de Debussy que Hepokoski chamou de "Abertura Monofônica" (1984)

Fig. 8: Vaslav Nijinsky fotografado de perfil durante apresentação como o Fauno (1912). Foto da coleção de Robert Greskovic

Fig. 9: Projeto de Cenário para o Prélude, de Léon Bakst.

O que há neste mito, que atravessa séculos, migrando de uma margem da linguagem para outra? Com certeza há outras variantes, outras versões desta história. Tentei sublinhar uma rota nesse mapa da história de *Pan*. 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 torna-se poesia simbolista de Mallarmé, daí música impressionista de Debussy, sendo então dançada por Nijinsky. A cada passo, inaugura-se uma re-composição e uma re-performação 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 sua dicotomias internas. No fauno subsiste a fronteira misteriosa entre o animal e o humano; nas ninfas expressa-se o natural e o sobrenatural; na ocultação de *Syrinx* impõe-se o paradoxo do visível e do invisível e a metamorfose entre as séries humana, animal e vegetal; sua transformação em flautas implica na revelação da presença do invi-

Fig.10: Pál Szinyei Merse. A Faun. 1867.

sível no audível através do sopro. A flauta é o aerofone mais rico no sentido da presença do sopro na composição do timbre, principalmente na região grave e média, justamente onde Debussy faz soar seus temas. As flautas indígenas também apresentam esse excesso de sopro, porém seus mitos de origem são variados: osso de ancestrais míticos ou seu próprio corpo, transformado em vegetal. Nas cosmologias ameríndias, o sopro que cria o som da flauta é o mesmo daquele do xamã, cujo sopro transcendental traz a cura, sopro que tem um corpo próprio, revelado pela fumaça do tabaco (Beaudet, 1997). Sem dúvida Lévi-Strauss teria muito a dizer sobre esta história, não apenas através de uma análise estrutural do mito grego e uma interpretação comparativa com os mitos homólogos ameríndios. Lévi-Strauss teria muito a dizer sobre esta longa tarde do fauno porque ela vai de encontro à sua aguda percepção de que o modo mitológico de ver o mundo, o *Mythos*, tendo sobrevivido por séculos no Ocidente, foi acossado pela imposição do *Logos* e migrou para as artes, no século XVIII.

O Mito é esse espaço mental onde, 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, se desenrolando como um ritual de longuíssima duração. Talvez mais do que ler o poema ou ouvir a música, um olhar distanciado possa estranhar a permanência desta longa tarde do fauno.

Referencial Bibliográfico

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

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

BAMBERGER, Joan. 1974. *The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society*. In Woman, Culture, and Society. Michelle Zimbalist Rosaldo e Lousice Lamphere (eds.). Stanford: Stanford University Press, pp. 263-280.

BEAUDET, Jean Michel. *Souffles d' Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie, (Collection de la Société Française D' Ethnomusicologie, III), 1997.

BERMAN, Laurence D. *Prelude to the Afternoon of a Faun and Jeux: Debussy's Summer Rites*. 19th Century Music, Vol. 3, No. 3, 1980, pp. 225-238.

BROWN, Matthew. *Tonality and Form in Debussy's Prelude a l'Apres-midi d'un faune*. Music Theory Spectrum, Vol. 15, No. 2, 1993, pp. 127-143.

CODE, David J. *Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the Prélude à l'aprèsmidi d'un faune.* Journal of the American Musicological Society, 2001, vol.54, no.3, pp.493-554.

DETIENNE, Marcel. *A Invenção da Mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GREGOR, Thomas & Tuzin, Donald (eds.) *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.

HEPOKOSKI, James. *Formulaic Openings in Debussy*. 19th-Century Music, Vol. 8, Nr. 1, (summer), 1984, pp. 44-59.

HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Música*, In (do autor) Mito e Significado. Lisboa: Edições 70, 1979, pp. 65-77.

LEWIN, David. *Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy*. 19th-Century Music, Vol. 11, No.1, 1987, pp. 59-72.

PIEDADE, Acácio T. C. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2004.

_____. *Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal.* Anais do Simpemus 2007. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2007, pp. 22-33.

PIGNATARI, Décio. *Mallarmé – a conquista do impreciso na linguagem poética*. In Augusto de

Campos, Haroldo de Campos & Décio Pignatari, *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974a, pp. 107-113.

_____. *"Tridução" de L`Après-midi d`un Faune*. In Augusto de Campos, Haroldo de Campos & Décio Pignatari, Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1974b, pp. 87-105.

RIBON, Michel. *A Arte e a Natureza*. Campinas: Papirus, 1991.

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

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