

A AMBIGUIDADE DO SER: PAIXÃO E MELANCOLIA NAS REPRESENTAÇÕES DO FAUNO NO SÉCULO XIX

Paulo André Gomes Soares*

Solitário, um fauno está a dançar estaticamente isolado no jardim da antiga residência do colecionador Raymundo Castro Maya em Santa Teresa, atual Museu da Chácara do Céu. O fauno dançando, assim denominada a obra, teve esse seu momento de pura efemeridade eternizado, retido nessa reprodução datada da segunda metade do século XIX. Originariamente de Pompeia, onde nomeou a Casa do Fauno, a estátua sobreviveu a séculos soterrada em meio às cinzas do vulcão Vesúvio para então ser descoberta no século XVIII e se destacar no século seguinte, quando começaram a ser produzidas suas primeiras cópias.

Apesar do fauno já ter sido protagonista de várias obras ao longo da história da arte, chama minha atenção o caráter que esta criatura mítica irá tomar ao longo do século XIX, proliferando não apenas nas artes plásticas, mas principalmente na literatura, em que haverá uma onda de poesia faunesca que culmina na grande écloga de Stéphane Mallarmé, “A tarde de um fauno”, marco do simbolismo francês. Nele, um fauno solitário, após despertar de sua sesta, recorda nostálgico os acontecimentos que lhe acometeram naquela manhã. Como ser dotado de alta libido e desejos sexuais latentes, é comum associar os faunos às perseguições de ninfas, ora representadas como bacantes. Com o fauno mallarmaico não é diferente. O que destaca-se na obra é a narração dos acontecimentos que não se dá no momento presente, mas no campo da memória ou até mesmo da imaginação. Ao iniciar o poema aludindo à sua vontade de “perpetuar estas ninfas”, cria-se um mistério acerca da proveniência dessas ninfas, mas que faz-se especular que elas seriam uma reminiscência, em sua consciência, de um contato real ou imaginário; e um segundo mistério que faz-nos questionar de que modo ele eternizaria essas criaturas, que já não mais existem em sua realidade. Resta-lhe a memória, a poesia e a música, campos tão transitórios que é difícil falar em permanência. Nosso fauno tem plena consciência disso e isso parece refletir em sua atitude contemplativa de algo que não está lá. O poema tem, então, essa característica de trazer para o plano do não-lugar, tendendo para a idealização, os fatos narrados pelo protagonista.

Ao analisarmos um dos desenhos feitos por Manet especialmente para ilustrar a obra de Mallarmé, vemos o fauno sentado em meio silvestre a contemplar algo distante, mas que exerce um fascínio irresistível sobre ele. Esse objeto de fascínio, dista-se dele não apenas n

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CNPQ

físico mas também no metafísico, uma vez que ele parece estar fadado a nunca alcançar seu tão almejado objeto de desejo, seja na realidade ou em seus sonhos, estando sempre preso em um estado de solidão constante. Nessa dualidade de espaços, rende-se à embriaguez do vinho que faz com que seus delírios amorosos busquem horizontes ainda mais distantes e inalcançáveis como a própria deusa do amor, Vênus. O fauno então refugia-se na poesia e lirismo de sua flauta, pois apenas através da música e da arte que seus anseios eróticos e sua libido serão verdadeiramente saciados. Como bem explica Roberta Kelly Paiva em sua dissertação sobre o fauno mallarmaico:

“É por meio dela, aliás, que nosso fauno expressará seus nobres e louváveis dons. Com efeito, é a música que lhe permite aceder à poesia, instância que, já para os gregos antigos, possui algo de transcendente e sobrenatural, pois é capaz de tocar o espaço do Ideal, como se estivesse em direta comunicação com o mundo divino. Assim, quanto mais ele purifica seus instintos carnis convertendo-os em expressão artística, tanto mais ele consegue desprender-se da atmosfera terrestre e de seus sórdidos impulsos e atingir um patamar superior.” (PAIVA, Roberta Kelly, 2010.)

E é na música que o poema vai se desdobrar em 1894, musicado por Claude Debussy, numa composição orquestrada intitulada “Prelúdio à tarde de um fauno”. Sua introdução em solo de flauta, marcada pelo intervalo trítono¹ numa escala descendente que logo em seguida ascende novamente, é inspirada na flauta pastoral proveniente do mito de Pã e Siringe². É uma peça intensa, apesar da suavidade também característica, pois não há cortes bruscos, tudo flui dinamicamente alternando entre as paixões e frustrações do fauno. Sua irregularidade métrica e o uso de acordes semidiminutos criam uma atmosfera ambígua em termos tonais que, como analisado anteriormente no poema de Mallarmé, é um dos pontos-chaves para se entender a figura do fauno proposta neste artigo.

Temos ainda, retornando ao campo literário, o poema “Ode a uma urna grega” do inglês John Keats, em que o eu lírico está frente a uma urna grega e, dotado de uma melancolia proveniente de uma nostalgia daquilo que não vivera, ele analisa as imagens nela contida

¹Intervalo entre três tons, um dos mais peculiares intervalos da música ocidental, uma vez que sua qualidade tonal esteja relacionada com sentimentos de tensão, dissonância e um certo dinamismo tão característicos que seu uso era evitado durante a idade média recebendo a alcunha: “o diabo na música”.

²O mito trata da perseguição do deus Pã à ninfa Siringe que ao buscar auxílio às ninfas dos rios, suas irmãs, é transformada em caniços de junco no momento em que Pã iria abraçá-la. Descontente, Pã suspira em frustração e o ar que passa pelos caules ocos, que antes eram sua desejada ninfa, emitem um suave som de flauta que encanta o deus fauno. Assim, Pã corta os tubos em sete tamanhos diferentes e os prende uns aos outros formando a famosa flauta de pã, batizada por ele de Siringe.

imaginando um tempo suspenso. No poema, apesar de não aparecer explicitamente a figura de um fauno, o poeta descreve uma situação de perseguição, envolvendo membros muito facilmente associados a faunos e ninfas. Nessa situação introduzida no término da primeira estrofe do poema e que se prolonga durante toda a segunda estrofe há a uma indicação musical que precede a insistência de um amante em relação a sua amada. Ao que indica o poema, este amante está envolvido entre sua silenciosa música, indicada pela sua flauta, e sua amante que evita seus beijos. Como podemos ver no trecho a seguir:

“A música seduz. Mas ainda é mais cara/Se não se ouve. Dai-nos, flautas, vosso tom/ Não para o ouvido. Dai-nos a canção mais rara,/ O supremo saber da música sem som/ Jovem cantor, não há como parar a dança,/ A flor não murcha, a árvore não se desnuda/ Amante afoito, se o teu beijo não alcança/ A amada meta, não sou eu quem te lamente/ Se não chegas ao fim, ela também não muda,/ É sempre jovem e a amarás eternamente.”(KEATS, John. “Ode on an Grecian Urn” ,tradução de Augusto de Campos)

O poeta prima pelo momento que foi condicionado à urna: “a música sem som”; “não há como parar a dança”; “a flor não murcha”; “a árvore não se desnuda”; “teu beijo não alcança”; “é sempre jovem e a amarás eternamente”. Todos esses elementos, efêmeros em sua natureza, foram eternizados e permanecerão intactos na frieza do mármore da urna, assim como nunca terão seus ciclos finalizados. A relação de tempo e espaço entre o narrador e a urna se confunde com a do leitor e o do poema. Real e imaginação, paixão e permanência confundem-se nas diferentes camadas de ficção geradas pela urna e pelo próprio poema, criando, assim, um jogo ambíguo da mesma natureza dos faunos até então estudados.

Na pintura, o húngaro Pál Szinyei Merse irá recorrer a temática do fauno com ninfa em algumas de suas obras. Em 1867, ele pinta o quadro “Um Fauno”(também conhecido como “Fauno e Ninfa”), onde os clássicos elementos aqui estudados aparecem: um fauno solitário em atitude contemplativa, a flauta de pão, ambiente silvestre e uma ninfa distante. A estética impressionista confere uma atmosfera quase onírica à situação em que o fauno está tão entretido ao tocar sua flauta que nem repara na ninfa que o observa; possivelmente atraída pela melodia, assim como no poema de Keats onde a silenciosa melodia precede o encontro dos amantes. Um ano mais tarde, Szinyei refaz o quadro sob um estilo mais academicista, deixando-o mais sóbrio. Os elementos da composição permanecem basicamente no mesmo lugar, porém o fauno não mais toca a sua flauta e parece agora notar a presença da ninfa escondida atrás dos arbustos que,

apesar de olhar em sua direção, talvez não tenha ciência de seu observador. A face risonha reflete a natureza das possíveis fantasias que tomam espaço na mente do fauno, mas seu corpo preguiçoso ainda encontra-se relaxado e confortavelmente acomodado à grama. A ação encontra-se ainda no campo das ideias. Até que um terceiro quadro de Szinyei, mudará o panorama do fauno. De data desconhecida, mas por volta do mesmo período dos outros dois anteriores, entre 1867 e 1869. Com o mesmo título dos anteriores, acredita-se que este tenha sido o desfecho do artista para a história de seu fauno.

Ele finalmente obtém sua ninfa sem nenhum pudor, numa representação que oscila entre o erótico e o pornográfico. A dicotomia de alto/sublime e baixo/grotesco se apresenta em muitos aspectos aqui. Se antes seus devaneios e fantasias poderiam alcançar a esfera do sublime através da arte e da música, no momento em que elas se concretizam, tomam a forma do grotesco. Até a ninfa, como ser dotado de uma suavidade e harmonia naturais, é contaminada pela monstruosidade do fauno ao se deixar cair em seu braços. O contraste da alvura e delicadeza feminina dessa ninfa com os pelos escuros e os cascos brutos e viris do fauno compõe o principal fator para essa desarmonia, ou talvez, harmonia grotesca.

Dessa forma, assim como nos faunos analisados até então, o nosso fauno dançarino da Coleção Castro Maya se mantém em certa ambiguidade, além daquela já inerente a todos os faunos tais como as que dizem respeito aos seus aspectos humano/animal, mundano/divino, mortal/imortal. Nela, o tempo também lhe é ambíguo por ser concebida primariamente na antiguidade, mas sendo esse exemplar gerado pelas mãos de um artesão moderno, logo, com uma diferente mentalidade de um romano antigo. Seu lugar de exposição, não poderia ser mais apropriado. Sendo uma criatura pastoral, o fauno parece ganhar vida no jardim e o seu isolamento em relação às outras peças apenas reforça sua natureza solitária. Sua dança nunca terminará, assim como a silenciosa música na urna de Keats, sua embriaguez será constante pois eternizá-la em uma estátua foi a única maneira de prolongar algo que após seu êxtase estaria fadado a sucumbir em uma forma de *vanitas*. E como o fauno mallarmaico, apenas na expressão artística ele descobre a verdade capaz de saciar seus insaciáveis anseios e ascender ao sublime.

Referência Bibliográfica:

FREY, John Andrew. *A Victor Hugo Encyclopedia*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.

GRIMAL, Pierre. *DICIONÁRIO DA MITOLOGIA GREGA E ROMANA*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HACQUARD, Georges. *Guide Mythologique de la Grèce et de Rome*. Paris: Hachette, 1990.

KURY, Mario da Gama. Dicionário de mitologia grega e romana. Jorge Zahar Editora, 1994.

MAURO, Jason. *The Shape of Despair: Structure and Vision in Keats's "Ode on a Grecian Urn"*. *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 52, No. 3 (Dec., 1997), pp. 289-301.

PAIVA, Roberta Kelly. *Sintonias entre as artes: a figura do fauno da Antiguidade para a Modernidade em L'Après-midi d'un faune, via Mallarmé, Manet e Nijinsky* / Roberta Kelly Paiva. - 2010.

PATTERSON, Charles I. *Passion and Permanence in Keats's Ode on a Grecian Urn*. *ELH* – Vol. 21, No. 3 (Sep., 1954), pp. 208 – 220.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. *A longa tarde de um fauno*. *DAPesquisa* – Vol. 03, No. 2 (Jul., 2009)

SIQUEIRA, V. B. C. . A forma dinâmica do Clássico: a dança na coleção Castro Maya. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro : CBHA, 2010. v. 1. p. 486-495.

WALKER, Steven F. *Mallarmé's Symbolist Eclogue: The "Faune" as Pastoral*. *PMLA* – Vol. 93, No. 1 (Jan., 1978), pp. 106-117.

WILSON, Douglas B. *Reading the Urn: Death in Keats's Arcadia*. *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, Vol. 25, No. 4, *Nineteenth Century* (Autumn, 1985) pp 823-844.



Figura 1: 2ª. metade do século XIX, Fauno dançando, Local de Proveniência: Itália, Localização: Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.



Figura 2: 1876, Edouard Manet, *Frontispício a L'Après-midi d'un faune*



Figura 3: 1867, Pál Szinyei Merse, *Fauno e Ninfa (estudo)*, Proveniência: Hungria, Óleo sobre madeira, 33 x 22 cm, Galeria Nacional Húngara, Budapeste, Hungria.



Figura 4: 1868, Pál Szinyei Merse, *Fauno e Ninfa*, Óleo sobre tela, 46 x 61cm, Proveniência: Hungria, Localização: Galeria Nacional Húngara, Budapeste, Hungria.



Figura 6: c.1867-9, Pál Szinyei Merse, *Fauno e Ninfa*, Óleo sobre tela, Proveniência: Hungria
Localização: Coleção privada.