

Roberta Kelly Paiva

Sintonias entre as artes:

**a figura do fauno da Antigüidade para a Modernidade em *L'Après-midi d'un faune*, via
Mallarmé, Manet e Nijinsky**

Roberta Kelly Paiva

Sintonias entre as artes:

**a figura do fauno da Antigüidade para a Modernidade em *L'Après-midi d'un faune*, via
Mallarmé, Manet e Nijinsky**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M252a.Yp-s Paiva, Roberta Kelly.
Sintonias entre as artes [manuscrito] : a figura do fauno da Antigüidade para a Modernidade em *L'Après-midi d'un faune*, via Mallarmé, Manet e Nijinsky / Roberta Kelly Paiva. – 2010.
179 f., enc. : il., color., p&b.

Orientador : Márcia Maria Valle Arbex.

Área de Concentração : Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa : Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia : f. 141-150.

Anexos : f. 151-179.

1. Mallarmé, Stéphane, 1842-1898. – *L'Après-midi d'un faune* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Manet, Édouard, 1832-1883. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Nijinsky, Vaslav, 1888-1950. *L'Après-midi d'un faune* – Crítica e interpretação – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. 5. Literatura – Estética – Teses. 6. Grotesco na literatura – Teses. 7. Mitologia na literatura – Teses. 8. Poesia francesa – Séc. XIX – História e crítica – Teses. 9. Simbolismo (Literatura) – Teses. 10. Pintura francesa – Séc. XIX – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 841.7

Agradecimentos

A Deus em primeiro lugar, na Pessoa da Santíssima Trindade, e à Virgem Imaculada, Nossa Mãe Rainha, rendo graças por tantas bênçãos que me possibilitaram alcançar o passo atual.

A todos aqueles que, de forma veemente ou discreta, apoiaram meus projetos e contribuíram para a concretização deste trabalho, a minha sincera gratidão:

Aos meus pais, pelo exemplo de dedicação e luta;

Ao meu irmão, Wesley, pela generosidade das leituras gratuitas e pela insistência dos ideais das ciências exatas;

Ao Alexandre, por querer fazer parte de minha vida;

Aos meus avós queridos, pelo afeto e pelo exemplo de simplicidade e honestidade;

Aos tios e tias, pelo incentivo;

Às amigas Mariana Furst e Manuela Barbosa, pelo companheirismo incondicional e partilha de seus dons e de seu coração largo;

A Fábio Feldman, pelo apoio bem-humorado e pelo providencial “esquecimento” de seu material em minhas mãos;

À Comunidade Caminho Novo, pelas belas experiências e pela sustentação espiritual, em especial a Béatrice Bourrat e ao Pe. Philippe Berger por seu auxílio para minha viagem ao Canadá, e a Hélène e Robert Guilbault, pela preciosa acolhida neste país;

À Prof^a. Mônica Maranhão Fernandino, por aguçar em mim o gosto das letras desde a preparação para a faculdade;

Ao Prof. Alberto das Neves Pereira, pelo rigor, pela apurada técnica e por me influenciar no amor à dança;

À estimada Prof^a. Tereza Virgínia Barbosa, pelo carinho, disponibilidade e estímulo constantes desde meu primeiro período da graduação na Faculdade de Letras da UFMG;

Ao Prof. Teodoro Rennó Assunção, pelo alto nível de exigência e pelas justas críticas que colaboraram para o amadurecimento deste trabalho;

À Prof^a. Thaïs Flores Diniz, pela generosidade dos conselhos para meus projetos na pós-graduação;

À querida Prof^a. Márcia Arbex, por me transmitir a paixão às letras francesas e pela rígida e zelosa orientação;

Aos Profs. Philippe Despoix e Djemaa Maazouzi, pela surpreendente receptividade no CRI (*Centre de Recherche sur l'Intermedialité*) e inserção na *Université de Montréal* (Québec), e ao primeiro pela clareza das sugestões e pela valiosa orientação ao longo de minha estadia no Canadá;

Em conjunto, às Prof^{as}. Celina Maria Moreira de Mello, Tereza Virgínia Barbosa e Thaïs Flores Diniz pela gentileza em aceitarem o convite para compor a banca de defesa desta dissertação e pelas ricas indicações para o prosseguimento e aprimoramento de meus estudos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES – Ministério da Educação/ Brasil) e ao *Bureau Canadien de l'Éducation Internationale* (BCEI – *Ministère des Affaires Étrangères et Commerce International/* Canadá) sou imensamente grata pelo auxílio financeiro determinante para a realização desta pesquisa, sem a participação do último dos quais não teria sido possível meu intercâmbio institucional para o Canadá e, por conseguinte, o enriquecimento deste trabalho.

« Toute naissance est une destruction, et toute vie d'un moment l'agonie dans laquelle on ressuscite ce qu'on a perdu, pour le voir, on l'ignorait avant. »

Stéphane Mallarmé

Resumo

Esta dissertação possui duplo intento. Por um lado, ambiciona tocar o complexo universo poético de Stéphane Mallarmé por uma de suas mais refinadas composições, porém menos estudadas pela crítica contemporânea brasileira: *L'Après-midi d'un faune* (1876). Por outro lado, visa discutir as inter-relações (ou “sintonias”) que podem ser percebidas entre a referida obra do escritor francês e os desenhos de Édouard Manet elaborados para ilustrá-la, bem como a peça coreográfica criada por Vaslav Nijinsky (1912) acerca da mesma temática do poema mallarmaico, a qual inclusive toma-lhe emprestado o título. E, na medida em que a mitologia dos gregos e romanos antigos constitui uma fonte de inspiração decisiva para todas essas obras, ela é abordada neste trabalho quanto à sua parte menos honrosa, a de seres secundários cuja representação beira o grotesco e o monstruoso, e da qual sobrevive a intrigante figura de um fauno que, sob a aparência de músico, dançarino, pintor ou poeta, vem caçar suas ninfas em plena modernidade. Assim, problematizando tanto o diálogo entre as artes – notadamente entre a poesia e as artes visuais – quanto aquele que pode ser estabelecido entre Antigüidade e Modernidade, passando não só por uma estética do “belo” mas, sobretudo, por uma estética do “feio”, esta dissertação não encerra mais que um fim analítico de cada peça em particular e comparativo em sua essência.

Palavras-chave: fauno, Antigüidade, grotesco, Mallarmé, Manet, Nijinsky, interartes

Résumé

Cette étude présente une double finalité. D'un côté, elle a pour dessein aborder le complexe univers poétique de Stéphane Mallarmé par l'une de ses compositions les plus raffinées, et pourtant l'une des moins étudiées par la critique brésilienne : *L'Après-midi d'un faune* (1876). D'un autre côté, elle vise discuter les interrelations (ou les « syntonies ») susceptibles d'être aperçues entre cette oeuvre de l'écrivain français et les dessins d'Édouard Manet créés pour l'illustrer, aussi bien que la pièce chorégraphique conçue par Vaslav Nijinsky (1912) sur le sujet du même poème mallarméen, dont elle emprunte son titre. Considérant que toutes ces oeuvres puisent leur source d'inspiration dans la mythologie grecque et romaine, celle-ci est traitée au long de cette étude sous l'angle de sa partie la moins noble, celle des êtres secondaires dont la représentation touche le grotesque et le monstrueux, et de laquelle survient l'intrigante figure d'un faune qui, sous une apparence de musicien, danseur, peintre ou poète, vient poursuivre ses nymphes en pleine modernité. Ainsi, en problématisant le dialogue entre les arts – notamment entre la poésie et les arts visuels – bien que celui qui peut être établi entre Antiquité et Modernité, tenant compte non seulement d'une esthétique du « beau » mais, surtout, d'une esthétique du « laid », ce travail, tout en entreprenant une analyse de chaque oeuvre en particulier, n'en démontre pas moins sa nature essentiellement comparative.

Mots-clé: faune, Antiquité, grotesque, Mallarmé, Manet, Nijinsky, *interarts*

Lista de ilustrações

FIGURA 1 - Pã	159
FIGURA 2 - Pã	159
FIGURA 3 - Dioniso	160
FIGURA 4 - Silenos	161
FIGURA 5 - Silenos	161
FIGURA 6 - Sileno com ninfa	162
FIGURA 7 - Silenos	163
FIGURA 8 - Silenos	164
FIGURA 9 - Silenos	165
FIGURA 10 - Ninfa	165
FIGURA 11 - Ninfas	166
FIGURA 12 - Ninfa com sátiro	167
FIGURA 13 - Ninfa com sátiro	167
FIGURA 14 - Silenos	168
FIGURA 15 - <i>Pan et Syrinx</i> (Boucher)	169
FIGURA 16 - Frontispício a <i>L'Après-midi d'un faune</i> (Manet)	170
FIGURA 17 - Florão a <i>L'Après-midi d'un faune</i> (Manet)	171
FIGURA 18 - Ex-líbris a <i>L'Après-midi d'un faune</i> (Manet)	172
FIGURA 19 - <i>Cul-de-lampe</i> a <i>L'Après-midi d'un faune</i> (Manet)	173
FIGURA 20 - <i>Bacchus</i> (Caravaggio)	174
FIGURA 21 - Nijinsky em <i>L'Après-midi d'un faune</i> (Léon Bakst)	175
FIGURA 22 - Cenário para <i>L'Après-midi d'un faune</i> (Léon Bakst)	176
FIGURA 23 - Ninfas com fauno em <i>L'Après-midi d'un faune</i>	176
FIGURA 24 - Nijinsky como fauno em <i>L'Après-midi d'un faune</i>	177
FIGURA 25 - Nijinsky como fauno em <i>L'Après-midi d'un faune</i>	177
FIGURA 26 - Nijinsky como fauno em <i>L'Après-midi d'un faune</i>	178
FIGURA 27 - Nijinsky como fauno em <i>L'Après-midi d'un faune</i>	178
FIGURA 28 - Fauno e grande ninfa em <i>L'Après-midi d'un faune</i>	179

Sumário

Introdução	12
Cópia da versão original do poema <i>L'Après-midi d'un faune</i> (edição de 1876)	17
Capítulo 1 - A figura do fauno e outras representações mitológicas sob a perspectiva do grotesco-monstruoso	21
1.1) Os seres menores da mitologia greco-latina	21
1.2) O universo mítico rebaixado sob o referencial do grotesco-monstruoso	27
1.3) Reflexos do grotesco-monstruoso em <i>L'Après-midi d'un faune</i>	38
Capítulo 2 - Lendo o <i>Fauno</i> mallarmaico	52
2.1) Preliminares à análise do poema	52
2.2) Primeira seção: o despertar	57
2.3) Segunda seção: a visão	71
2.4) Terceira seção: o encontro	83
2.5) Quarta seção: o delírio	92
2.6) Visão geral	97
Capítulo 3 - <i>L'Après-midi d'un faune</i> e a confluência entre as artes	102
3.1) O verbo e a imagem em diálogo: a colaboração de Manet para a obra mallarmaica -	102

3.2) Uma impressão de movimento... O <i>Fauno</i> finalmente ganha a vida do palco com Nijinsky -----	122
Considerações finais -----	133
Referências -----	141
Anexos -----	151
“Tridução” do poema <i>L’Après-midi d’un faune</i> por Décio Pignatari -----	151
Ilustrações ao Capítulo 1 -----	159
Ilustrações ao Capítulo 2 -----	169
Ilustrações ao Capítulo 3 -----	170

Introdução

Rememorando os laços sempre reatáveis entre Antigüidade e Modernidade, consiste a presente iniciativa no resultado de uma pesquisa cujo fim concentra-se em uma dialética múltipla. Esta pode ser estabelecida entre figurações de um imaginário antigo e de outro moderno, entre diferentes manifestações das artes, entre representações que caracterizam um estilo reconhecidamente canônico e outro “menor” ou, ainda, que denotam uma tendência ao sublime e outra, oposta, dirigida à degradação. Como paradigma central de todas essas questões ocupa o foco da investigação aqui proposta uma única e não menos múltipla imagem: a de um fauno. Por essa razão o estudo da mitologia greco-latina torna-se nos incontornável.

O tema deste trabalho vem justamente alinhar lado a lado à expressividade mítica dessa interessante figura todos os conflitos e dissonâncias – típicos, aliás, de sua personalidade primitiva – os quais podem ser evocados em peças artísticas modernas ocidentais. Destas é retirado o *corpus* que doravante prenderá nossa atenção, a saber: a obra poética de autoria do renomado escritor francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) intitulada *L’Après-midi d’un faune* e ilustrada, em sua edição original (1876), pelo pintor também francês e amigo íntimo do poeta Édouard Manet (1832-1883), além do balé homônimo concebido pelo polêmico dançarino russo de origem polonesa Vaslav Nijinsky (1888-1950). Contudo, tal qual o fauno – simples ente rústico que possui papel relativamente apagado no nobre panteão mitológico honrado por poderosos deuses e inigualáveis heróis – é circundado por outras entidades secundárias (como as ninfas), assim também será aqui abordado o poema que Mallarmé dedicou-lhe. Ou seja, embora o seu *Fauno* seja rodeado de criações (tão autênticas quanto essa composição) que nele buscaram inspiração, estas não poderão constituir o núcleo de nossa análise tanto quanto o poema em si. É o caso do balé de Nijinsky e das demais artes que o compõem, dentre as quais se destaca a sinfonia autônoma de Claude Debussy nomeada *Prélude à “L’Après-midi d’un faune”*. Portanto, será para o *Fauno* mallarmaico que todas as luzes de agora em diante convergirão, iluminando paralelamente a contribuição de Manet destinada a incrementar a obra do poeta e, um pouco menos intensamente, a encenação concebida por Nijinsky sobre a mesma temática.

A motivação que me levou à escolha desse *corpus* específico para compor esta pesquisa, inserida no quadro de um mestrado em Teoria da Literatura, deriva do interesse por ele

aguçado em compreender as variadas ligações possíveis entre uma concepção de mundo e um pensamento estético próprios à Antigüidade e aqueles desenvolvidos na era moderna, praticamente no limiar do século XX. Apesar de ter-se delimitado a seleção do *corpus* quase que exclusivamente ao contexto francês de transição do século XIX ao XX, no qual o chamado “movimento simbolista” ganha força sobretudo na poesia, tal seleção não deixa de fazer transparecer uma conexão particular entre o universo artístico moderno e o antigo. Em especial, ela mostra como a herança estética arcaica pode perdurar e transpor séculos de história, manifestando-se nas produções mais inovadoras da Modernidade. E, no caso do estudo que ora se inicia, serve de ponte entre ambas as extremidades da História justamente a mitologia, ainda capaz de falar aos homens contemporâneos e de comunicar até hoje verdades atemporais que já tinham expressão entre as civilizações greco-latinas.

Ademais, o princípio comparativista que constituiu o principal motor desta empreitada não se restringe às relações entre os mundos antigo e moderno realçadas nas peças a serem abordadas. Ele é estendido ainda, sob a perspectiva da Intersemiótica ou da Intermidialidade, à análise das relações perceptíveis entre as próprias obras. Com efeito, é de intrigar o fato de tantas produções diferentes – o poema de Mallarmé juntamente aos desenhos de Manet, o balé de Nijinsky e a música de Debussy, por exemplo – trazerem à tona a imagem de seres mitológicos, notadamente do fauno, em um contexto social e cultural de pleno florescimento de um certo sentimento de modernidade. Igualmente intrigante é o fato de todas se situarem aproximadamente no mesmo período e de portarem praticamente o mesmo título, “*L’Après-midi d’un faune*”. Não seriam essas curiosas coincidências indícios que deixam no mínimo uma margem para supor uma ligação especial entre tais obras? Explica-se assim, pois, a seleta combinação das peças do *corpus* que doravante solicitará nosso cuidado.

A propósito, vale ressaltar que a proposta de uma abordagem intersemiótica que focalize as relações entre as diversas artes que representaram o tema do *Fauno* tal qual primeiramente o projetou Mallarmé já fora feita, numerosas vezes, principalmente pela crítica francesa. Tal iniciativa, que não é tão recente quanto se poderia supor, surtira importantes estudos como os de Thomas Munro (“*The Afternoon of a faun and the interrelation of the arts*”, de 1951), Suzanne Bernard (“*L’Après-midi d’un faune : du poème à la musique, de la musique au ballet*”,

de 1959) e Jean-Michel Nectoux¹, para citar somente alguns exemplos. Todavia, por mais exhaustiva que se afigure a discussão em torno dessa temática e das referidas obras que a incorporaram – discussão essa pouco levantada no Brasil –, não parece descabida sua reconsideração, sobretudo sob o prisma do diálogo entre as artes. Este pode consistir, inclusive, em mais um motivo para a difusão de tal temática entre nossos estudos literários e comparativistas, o qual não deixa de fomentar meu interesse sobre o assunto.

Nos três capítulos que se seguem, o tratamento concedido ao *corpus* varia de acordo com o enfoque adotado. No primeiro, são as representações míticas do fauno, das ninfas e de outras entidades a estas semelhantes que recebem destaque, contempladas especialmente sob a ótica dos conceitos bakhtinianos formulados acerca do grotesco em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, os quais são problematizados sobretudo em relação à composição mallarmaica a ser aqui focalizada. No segundo, é propriamente o texto poético de Mallarmé, em cujo núcleo aloja-se a imagem conflitante de um fauno que escapara à mitologia, que requer a totalidade de nossa atenção a fim de percorrer o intrincado trajeto das memórias e reflexões de seu incerto personagem. No último capítulo, enfim, é novamente o poema que nos serve de guia e de ponto de partida para observarmos o diálogo entre as artes travado ao seu redor e, de certa maneira, no seu próprio interior, notadamente entre aquelas que projetaram os versos do poeta na folha e os traçados do pintor na “tela” do texto.

Dessa forma configura-se a estruturação desta dissertação. Longe da pretensão de esgotar as possibilidades interpretativas de tão refinada obra de um dos maiores poetas franceses do século XIX, ela visa, ao contrário, abrir-lhe outras margens de leitura e, concomitantemente, contribuir para a aproximação do estudioso brasileiro a esse universo “faunesco” repleto de sutilezas idealizado por Mallarmé e posteriormente recriado por outras almas poéticas. Além disso, ela se propõe a oferecer sua modesta contribuição ao alargamento do campo de pesquisas sobre os intrincamentos entre as artes ou, conforme tem sido atualmente denominado, sobre a Intermedialidade. E se muitas das questões aqui levantadas permanecem indefinidas ou insuficientemente discutidas, espero ao menos ter logrado sugerir ao leitor interessado um caminho a trilhar a fim de aprofundar nas investigações a respeito do mesmo assunto. Aos

¹ Cf.: NECTOUX, Jean-Michel. *L'Après-midi d'un faune* : Mallarmé, Debussy, Nijinsky. Catalogue établi et rédigé par Jean-Michel Nectoux, conservateur au musée d'Orsay. Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.

curiosos e perseverantes no estudo do inesgotável resgate da Antigüidade bem como da profícua interseção das artes é que dedico, pois, o fruto do presente trabalho.

Antes de seguirmos adiante, convém explicitar as fontes do *corpus* utilizadas neste estudo. Uma cópia da versão definitiva do texto de *L'Après-midi d'un faune*, tal qual fora publicado nas Obras Completas do autor (*Oeuvres complètes I*, coleção *La Pléiade*), é disponibilizada a seguir, como honrosa abertura aos capítulos da dissertação, tanto para facilitar a consulta do leitor quanto para conferir justo destaque à peça que constitui o cerne da investigação aqui proposta. Nos Anexos incluídos em seqüência às Referências desta dissertação consta outra cópia do poema, desta vez acompanhada da versão em língua portuguesa, produto de uma tradução consagrada do texto de Mallarmé no Brasil. Em realidade, trata-se, sim, de uma “tridução”, como é denominado o projeto de autoria de Décio Pignatari, inserido no volume intitulado *Mallarmé*, publicado em 1972. Sendo esse projeto, no entanto, um tanto quanto particular e sobretudo a fim de privilegiar a versão original do poema, tratarei da obra mallarmaica ao longo desta dissertação apenas em sua edição em língua francesa. Fica, pois, a tradução de Pignatari disponível em anexo para eventual curiosidade comparativa do leitor.

Além da tradução do texto de Mallarmé, é exibida a reprodução dos desenhos de Manet que compunham a edição original do volume, como fora publicado em 1876. Estes, ao serem designados no decorrer deste trabalho, serão apontados como FIGURAS de 16 a 19, conforme aparecem ordenados nos Anexos (imagens referentes ao Capítulo 3). Também constam em anexo algumas imagens da Antigüidade retiradas do catálogo iconográfico do LIMC (LEXICON Iconographicum Mythologiae Classicae), arroladas principalmente para ilustrar o Capítulo 1 (FIGURAS de 1 a 14). E, com o fim de exemplificar igualmente por imagens o item 3.2 do Capítulo 3, aparecem no final dos Anexos algumas figuras referentes ao balé de Nijinsky (FIGURAS de 21 a 28). Todas as ilustrações podem ser assim conferidas segundo a ordem dos respectivos capítulos em que elas são citadas no decorrer desta dissertação.

Sobre o problema das fontes para o registro do balé, apresenta-se de difícil acesso (sobretudo no Brasil) a gravação ou reconstituição da performance original do *Fauno* interpretada pelo próprio Nijinsky no papel principal – nem são facilmente acessíveis eventuais informações que atestem a existência ou não de tal registro, ou, em caso positivo, que esclareçam sobre sua disponibilidade. Quanto às demais produções que foram feitas após a morte de seu criador, uma

das mais difundidas nos meios midiáticos atuais (e aparentemente ainda comercializável) consiste no registro em VHS de uma trilogia remontada pela companhia The Joffrey Ballet em homenagem ao dançarino dos Balés Russos, e que inclui *L'Après-midi d'un faune*: “Tribute to Nijinsky: *Petrouchka*, *Le spectre de la rose*, *L'Après-midi d'un faune*”, com participação especial de Rudolf Nureyev no papel principal². Contudo, na impossibilidade do acesso direto a esse registro, a mesma versão do *Fauno*, dançada por Nureyev e baseada na coreografia original de Nijinsky, só foi a mim acessível pelo meio *online*, no site do *YouTube*³.

² « Tribute to Nijinsky: *Petrouchka*, *Le spectre de la rose*, *L'Après-midi d'un faune*. » New York: Warner Home Video, 1998, 1 fita VHS, 79 min., son., color.

³ *Link* disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=m7b1FkZYarU&feature=related>> (duração do vídeo: 10:40 min.; última visualização em 15 de outubro de 2010).

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Églogue

(Édition de 1876)

LE FAUNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
⁵ En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses –

Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux !
¹⁰ Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison ?
Que non! par l'immobile et lasse pâmoison
¹⁵ Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
²⁰ C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

⁴ MALLARMÉ. *Oeuvres complètes* I, pp.163-166.

Ô bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,
25 Tacites sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
« *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*
Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animale au repos :
30 *Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,*
Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
Ou plonge... »

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* :
35 Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Autre que ce doux rien par leur lèvres ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
40 Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;
Mais, bast! arcane tel élu pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
45 Rêve, en un long solo, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Évanouir du songe ordinaire de dos
50 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends !
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
55 Des déesses; et, par d'idolâtres peintures,
À leur ombre enlever encore des ceintures :
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
60 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
« *Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure*
Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure

65 *Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;
Et le splendide bain de cheveux disparaît
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !
J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)*

70 *Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux :
Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
À ce massif, haï par l'ombrage frivole,
De roses tarissant tout parfum au soleil,
Où notre ébat au jour consumé soit pareil. »*

75 *Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille ! la frayeur secrète de la chair :
Des pieds de l'inhumaine au coeur de la timide*

80 *Que délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.
« Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
Traîtresses, divisé la touffe échevelée
De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée ;*

85 *Car, à peine j'allais cacher un rire ardent
Sous les replis heureux d'une seule (gardant
Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
Se teignît à l'émoi de sa soeur qui s'allume,
La petite, naïve et ne rougissant pas :)*

90 *Que de mes bras défaits par de vagues trépas,
Cette proie, à jamais ingrate, se délivre
Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre. »*

Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front :

95 *Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte*

100 *Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant ses talons ingénus,
Quand tonne un somme triste où s'épuise la flamme.
Je tiens la reine !*

Ô sûr châtement...

Non, mais l'âme

- ¹⁰⁵ De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi :
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !
- ¹¹⁰ Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.

Capítulo 1 – A figura do fauno e outras representações mitológicas sob a perspectiva do grotesco-monstruoso

Inúmeras obras de arte produzidas desde a Antigüidade à nossa contemporaneidade tematizam motivos mitológicos, especialmente inspirados na cultura greco-latina, não tão nobres ou elevados quanto as célebres divindades do mundo clássico – os imortais deuses olímpicos. Dentre tais motivos, encontram-se representações dos chamados seres “elementais” ou “secundários”. Esses são assim denominados por serem considerados personagens “menores” do universo mítico, já que apresentam características tanto divinas quanto humanas ou ainda animais, além de não possuírem um lugar de destaque, em geral, no quadro das obras antigas mais canônicas – seja na literatura seja nas outras artes.⁵ De fato, não costumam exercer outro papel nas fábulas senão o de povoar bosques e montanhas e por vezes perturbar a sua tranqüilidade. Constituem alguns de seus representantes figuras tais quais as de sátiros ou silenos, centauros, faunos e ninfas, e foi justamente desse rol de criaturas “menores” que Mallarmé buscou inspiração para compor o seu *Fauno*, o qual, por seu turno, inspirou posteriormente Manet, Debussy e Nijinsky.

1.1) Os seres menores da mitologia greco-latina

Os entes secundários evocados nos mitos⁶ e demais representações artísticas legadas pela tradição cultural greco-latina aparecem recorrentemente misturados entre si, coabitando no mesmo espaço. Seu domínio estende-se pela Natureza, à qual são intimamente ligados. Essa sua

⁵ Excetua-se aqui o caso do drama satírico, gênero cuja própria denominação já aponta para a centralidade dessas criaturas “menores” – os sátiros – em sua constituição, sem os quais, aliás, esta não se justificaria.

⁶ Para o esclarecimento do leitor quanto às referências e citações de textos clássicos feitas neste trabalho, a consulta à tradução francesa foi privilegiada em detrimento das traduções brasileiras existentes, a fim de melhor situar a interpretação tanto dos antigos quanto dos modernos no mesmo quadro da literatura francesa. Estando, ademais, as edições francesas dos clássicos entre as mais conceituadas para a área, empregou-se aqui a fonte bilíngüe da tradicional coleção *Les Belles Lettres*. Como indicação das edições brasileiras de Virgílio e Ovídio podem ser mencionadas, respectivamente, a tradução de Tassilo Spalding para a *Eneida* (lançada pela editora Cultrix, São Paulo, cuja oitava edição data de 2003) e a de David Jardim Júnior para *As Metamorfoses* (lançada pela editora TecnoPrint, Rio de Janeiro, 1983). Do *Cíclope* de Eurípides, pode ser consultada a tradução de Junito Brandão, conforme consta nas Referências a esta dissertação – cf.: EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *Um drama satírico e duas comédias*.

proximidade ao ambiente selvagem e bucólico e sua distância das civilizações explicam a rusticidade que lhes é típica.

Fauno (*Faunus*, em latim) é identificado como uma das mais antigas divindades romanas, louvado pelo dom da fecundidade – sobretudo pela produtividade da terra. Aparece nos mitos como um deus benfazejo, protetor da Natureza, guardião das plantações, dos rebanhos e de seus pastores. Ocupando um lugar na linha mitológica dos originais monarcas latinos, perde gradativamente sua caracterização exclusivamente divina e chega a ser considerado um dos primeiros reis do Lácio – região habitada pelos etruscos no século VIII a.C. e onde se consolidaria a fundação de Roma.

Assim testemunha Virgílio (70-19 a.C.) ao narrar a saga de Enéias na *Eneida*, aludindo à primeira linhagem dos soberanos romanos, antes mesmo da lendária fundação da cidade por Rômulo. Nela inclui-se o personagem Fauno, referido como deus profético, cujo oráculo é consultado por seu filho, o rei Latino, para saber os presságios que rondariam seu reinado. Desse modo, o poeta da *Eneida* já o situa nos primórdios da constituição mítica do Império Romano, o qual teria tido como ancestrais personalidades divinas – Fauno é identificado como filho de Pico (deus campestre gerado, por sua vez, do deus Saturno) e pai de Latino com uma ninfa laurentina.⁷

O culto que os camponeses da Roma antiga rendiam-lhe era realizado durante as Faunálias, festas celebradas duas vezes por ano (na primavera e no outono) em honra ao deus, conforme registram, por exemplo, Spalding e *Brill's New Pauly*⁸. Contudo, costumava ser honrado também sob o nome de Luperco, deus dos rebanhos que afastava os lobos; a ele eram dedicadas as Lupercálias (ou Lupercais)⁹. Estas eram festas tipicamente carnavalescas consideradas promotoras da catarse (ou seja, da purificação) e da fecundidade. Eram celebradas pelos romanos anualmente. Nelas, os sacerdotes do deus saíam parcialmente nus às ruas perseguindo e chicoteando as mulheres que, sendo desse modo flageladas, como se acreditava, tornavam-se férteis para a cidade, gerando-lhe filhos.

Devido à sua usual caracterização, Fauno é comumente equiparado ao antigo deus grego Pã, proveniente da região da Arcádia, no Peloponeso. Igualmente defensor dos pastores e

⁷ Cf.: VIRGILE. *Énéide* II, vv.45-58; VII, vv.81-106.

⁸ Cf. “Fauno” e “Faunus”, respectivamente, em: SPALDING. *Dicionário da mitologia greco-latina*; BRILL'S New Pauly. *Encyclopedia of the Ancient World*, v.5.

⁹ Essas festas eram igualmente dedicadas a outras divindades como Pã (grega) e Silvano (latina), com as quais Fauno costumava ser confundido.

rebanhos, e também dos caçadores, costuma este ser representado como um pastor, ou caçador, a percorrer seu ambiente mais natural: campos, montanhas e florestas, longe da civilização. Em parte zoomorfo e em parte antropomorfo, sua aparência não é agradável aos olhos: possui corpo peludo, cabelos e barba desalinhados, nariz chato, cascos e chifres de bode. Testemunhos iconográficos normalmente recolhidos de peças esculturais da Antigüidade – tais quais vasos de cerâmica e estatuetas em bronze, terracota, etc – atestam essa imagem um tanto disforme e distante do estereótipo das divindades olímpicas apresentada pelo deus grego.¹⁰ Prodigiosamente ágil e jovial, barulhento e libertino, vive a perambular por grutas, vales e bosques em busca de ninfas para satisfazer seu inesgotável desejo sexual – em razão do qual é igualmente relacionado ao dom da fertilidade.

Totalmente alienado de quaisquer valores morais ou sociais, Pã é a personificação, para esse imaginário grego antigo, do puro instinto. Selvagem e brincalhão, sua maior diversão é a fornicção; por isso anda sempre à procura de aventuras eróticas em meio às formosas ninfas. Estas, no entanto, são tomadas de “pânico”, já que, conforme se acreditava, o deus inspira um medo repentino e desmedido por sua voz estridente e sua sensualidade de enlouquecer os sentidos. Como seus atributos mais constantes acompanham-lhe um cajado de pastor, uma coroa de folhas de pinheiro e a inseparável flauta – também chamada de “siringe” ou *syrinx*, cuja procedência é tematizada por Ovídio (43 a.C.-17 d.C.) nas suas *Metamorfoses*¹¹. Notável músico e dançarino, é engajado no cortejo de Dioniso, uma das divindades às quais é particularmente associado, além de Eros e Afrodite (regentes do Amor).

Entre as mais antigas divindades gregas, Dioniso (Baco, para os latinos) incorpora a personalidade divina mais versátil: é percebido simultaneamente como homem e animal, representado às vezes sob a aparência de um touro, símbolo de força. A um só tempo másculo e efeminado, jovem e velho, incorpora o perfil híbrido por excelência.¹² Adorado como deus do vinho e da loucura, o êxtase que ele proporciona é tido como uma experiência particular de transe que ultrapassa as fronteiras da existência humana. São-lhe associados os prazeres carnais, tais quais o da sexualidade – às vezes vista como promíscua e mesmo como um violento erotismo –, da embriaguez e do apetite por carne crua. Sua imagem é tão exuberante que freqüentemente

¹⁰ Cf., a título de ilustração, FIGURAS 1 e 2 nos Anexos ao final da dissertação e, para mais imagens: LIMC VIII, 2, pp.612-634.

¹¹ Cf. o mito de Pã e Siringe em: OVIDE. *Les Métamorphoses* I, vv.690-712.

¹² Cf.: LIMC III, 2, pp.428-455, e FIG. 3 nos Anexos.

expressa uma conexão com a morte, sendo compreendida como um elo entre a vida e a morte e novamente entre esta e a vida, como uma epifania capaz de propiciar experiências sobrenaturais e a qual se manifesta sob diferentes formas e em diferentes lugares.

Seu culto – Dionisiacas, para os gregos, ou Bacanaís, para os romanos – era celebrado por um cortejo bizarro formado em sua maioria por mulheres, as bacantes. Este, contaminado por um espírito violento de selvageria, saía em procissão em meio a risos e gritos escandalosos, batendo em tambores e executando uma dança frenética. Nas representações iconográficas vê-se que à frente marchava o próprio deus, acompanhado por Pã e por divindades menores como sátiros e ninfas. Dioniso é também considerado fundador da primeira escola de música para os gregos, e em sua homenagem foram encenados os primeiros gêneros teatrais – como o antigo drama satírico.

No que se refere aos faunos (*Fauni*), apresentam-se como entidades rústicas aludidas, na época clássica romana, como gênios ou espíritos dos campos e florestas e advindas provavelmente da imagem do deus Fauno. Companheiros dos pastores, são figurados como criaturas duplas: meio-homens (da cintura para cima) e meio-bodes (da cintura para baixo). Possuem chifres e muitas vezes cascos. Assemelhados ou até tidos como equivalentes aos sátiros helênicos – porém menos grosseiros –, encontram-se sujeitos, como estes, à morte. Esta só lhes chega, todavia, após uma dilatada existência. Logo, sob esse aspecto podemos dizer que são dotados de uma natureza semidivinizada – embora a denominação de “semideuses” seja comumente atribuída aos heróis da mitologia.

Os sátiros, por seu turno, correspondem aos demônios ou gênios da Natureza, protetores dos rebanhos e das colheitas, pertencentes à Hélade dos gregos. Cognominados “selenos” ou “silenos”¹³, são também referidos pelos romanos indistintamente como “faunos”, “pãs” – multiplicação da personalidade divina de Pã – e “silvanos” – outro desdobramento latino do deus Fauno. Seres híbridos, ora são representados como homens-cavalos, tais quais os centauros, ora como homens-bodes. Trazem duas características marcantes: uma longa cauda eqüina e o membro viril de proporções exageradas sempre ereto – por isso são chamados “itifálicos”. Além desses traços animais, costumam ser retratados como criaturas de pequeno

¹³ Tal designação deve-se à figura mitológica de Sileno enquanto entidade única, tida como pai dos sátiros. Aparece em representações literárias ou iconográficas como um velho baixo, calvo e obeso, freqüentemente bêbado e montado sobre um burro; todavia, é considerado um grande sábio em seus momentos de lucidez.

porte, peludas e deformadas, às vezes carecas e barbadadas, dotadas de ventre proeminente, lábios grossos, nariz achatado, orelhas pontudas e chifres.¹⁴

Esses espíritos campestres, habitantes das montanhas e dos bosques, amam o vinho, a dança, a música e, sobretudo, o coito, fatores esses que lhes permitem integrarem-se, assim como Pã, ao barulhento e lascivo cortejo dionisíaco. Maliciosos, lúbricos e desavergonhados, vivem a perseguir as ninfas, vítimas prediletas de sua infindável energia sexual, rindo de seu pavor. É dessa maneira que são usualmente caracterizados nos dramas satíricos da Antigüidade.

Essa espécie de montagem grega constituía um gênero teatral primário e rudimentar concebido, bem como a Tragédia, em homenagem ao deus Dioniso, considerado mestre dos sátiros. Contudo, enquanto o gênero trágico perdera em parte seu caráter dionisíaco à medida que se fora ocupando dos mitos heróicos próprios à Epopéia – conforme sinaliza Aristóteles na *Poética*¹⁵ –, o Drama Satírico conservou-o graças à presença obrigatória dos sátiros no seu coro, cujos elementos principais eram a música e a dança postas em função da encenação. Esses entes rústicos conferiam-lhe a mistura entre o sério e o bufo, localizando essa arte dramática algo entre a Tragédia – pela nobreza dos mesmos temas heróicos – e a Comédia – pela presença de seu riso malicioso e alegre, de sua licenciosidade natural e do espírito ensandecido inspirado de Dioniso. Dentre os mais conhecidos hoje, o *Ciclope* de Eurípides (485-406 a.C.) – único drama satírico que pôde ser recuperado integralmente na contemporaneidade – é o que melhor pode demonstrar esse comportamento libidinoso, extravagante, porém não menos covarde e até ridículo, de Sileno e sua tribo.

Constantemente relacionada a todas essas criaturas menores do mundo mítico greco-latino – faunos, sátiros ou silenos – surge a imagem das ninfas, entidades femininas também ditas “secundárias” que habitam o campo, os bosques e as águas. Essencialmente conectadas à terra e à água, simbolizam a fecundidade e graça daquela, como da Natureza em geral. Costumam, assim, ser classificadas em aquáticas e telúricas – e ainda celestes –, e diferenciadas de acordo com seu habitat – por exemplo, as náíades são ninfas dos ribeiros e riachos e as dríades, das árvores.

Mais conhecidas pelo dom da eterna juventude – embora nem todas sejam imortais – e pela rara beleza, elas compõem uma variada categoria de seres representados, na maioria das vezes, antropomorficamente como jovens mulheres.¹⁶ Aparecem geralmente associadas a outros

¹⁴ Cf.: LIMC VIII, 2, pp.746-783, e FIGURAS 4 a 9 nos Anexos.

¹⁵ Cf.: ARISTOTE. *Poétique*, 1449 a, 10 – 1449 b, 20.

¹⁶ Cf.: LIMC VIII, 2, pp.584-597, e FIGURAS 10 a 13 nos Anexos.

deuses, em especial a Pã, sendo evocadas de forma recorrente como amantes ou mães tanto de divindades quanto de entes mortais – como os heróis – ou mesmo de demônios, dentre os quais os sátiros são elencados como seus amantes mais vulgares. O dom da sedução é-lhes, pois, inerente, além de possuírem uma longevidade sobrenatural e encerrarem em si um potencial de ressurgimento canalizado para uma eterna juventude.

Por apresentarem características tão semelhantes, os espíritos masculinos secundários – tais quais os anteriormente arrolados – chegam a ser vistos como representantes de uma mesma espécie de criaturas semidivinas, semi-humanas e semi-animalescas da Natureza. Guiados pelo rol das necessidades carnis ou fisiológicas mais elementares – comida, bebida e sexo –, agem por instinto e desejam sempre obter a satisfação imediata de seus apetites, todos exagerados. Não é à toa que são por vezes designados como entidades míticas “elementais”. Devido a seus traços tipicamente animalescos, em oposição aos humanos, enquadram-se constantemente na ordem do grotesco, ao que é inferior ao humano.

Por outro lado, e paradoxalmente, conforme destaca Dana Sutton¹⁷ a respeito dos sátiros, tais criaturas detêm certo poder mágico e, logo, sobre-humano, o que permite ligá-las à esfera do divino. Esse poder manifesta-se, por exemplo, pelos dons artísticos – como o da música e o da dança – e oraculares que lhes são associados, além de sua longevidade incomum, e pela ascendência divina que às vezes lhes é atribuída. Desse modo, esses seres míticos apresentam em sua própria constituição um caráter essencialmente ambivalente, por exibirem traços tanto do que há de mais baixo e vulgar – aspecto advindo de sua natureza animal e selvagem – quanto do que é nobre e elevado – aspecto advindo de seu lado humano e de sua relativa tendência à ascensão divina.

O hibridismo que compõe o caráter de tais criaturas – as quais não se deixam definir simplesmente como humanas, animais nem divinas – aproxima-as ainda mais da ordem do grotesco e mesmo do monstruoso, já que se encontram em um domínio indefinido entre o rebaixado e o sublime. Essa indefinição permite conferir-lhes uma denominação também ambígua como a de “semideuses”, embora ela não seja consensual para designar tais entes da Natureza.¹⁸ É justamente o que expressa Ovídio pela boca de Júpiter (o todo-poderoso Zeus dos

¹⁷ SUTTON. *The satyr play: a preliminary sketch*, p.138.

¹⁸ Ela costuma ser aplicada, sim, a seres mortais originários da união entre deuses e humanos, ou entre aqueles e espíritos como as ninfas – é o caso dos heróis, por exemplo. Isso não englobaria a união entre divindades e animais, da qual sobreviria o nascimento de demônios como os sátiros. Contudo, sob o prisma dessa dualidade entre traços

gregos) no início das *Metamorfoses*, quando o deus supremo do Olimpo refere-se a elas como indignas de comporem o panteão celeste mas como merecedoras das dádivas da Natureza na terra:

J'ai à moi des demi-dieux, des divinités rustiques, les Nymphes, les Faunes, les Satyres et les Silvains, hôtes des montagnes; puisque nous ne les jugeons pas encore dignes des honneurs celestes, permettons au moins que la terre que nous leur avons donnée soit pour eux habitable.¹⁹

1.2) O universo mítico rebaixado sob o referencial do grotesco-monstruoso

A caracterização muito particular das entidades secundárias que fazem parte do imaginário mítico greco-latino antigo, típica de suas representações originais, assemelha-se, em diversos aspectos, às formulações que o pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) elaborou acerca do grotesco. Esse teórico da literatura, ao abordar a noção de cultura popular estudando especialmente a obra do escritor renascentista francês François Rabelais (1483-1553), lançou luz sobre certas questões que permaneciam até então quase inexploradas e adormecidas dentro dos estudos de crítica e história literárias. Foi o caso do que ele mesmo nomeou de “cânone grotesco” – em contraposição a um “cânone clássico” – e de todos os conceitos e noções nele envolvidos.

Interessado na diversidade discursiva que transparece em certas criações literárias e nos fatores sócio-históricos que determinam suas múltiplas vozes – o que para ele consistia em uma verdadeira “polifonia” –, Bakhtin empreendeu um longo estudo sobre fontes populares de cultura. Como exemplos destas podem ser citadas as festas populares como o carnaval, a história do riso e do grotesco. A este, especialmente, ele contrapôs uma espécie de duplo, pensando na problemática de tal composição cultural em termos da história destes dois gêneros canônicos que, segundo ele, também se complementam: o alto em oposição ao baixo. O primeiro, enquanto tendencialmente purista e aspirante à expressão do nobre e do elevado, é relacionado ao sublime e classificado como “arte maior”. Já o segundo, por tender mais à expressão do vil e do

baixos e elevados típica de sua personalidade, tais criaturas poderiam ser igualmente classificadas como semideuses, uma vez que não deixam de participar, de alguma forma, da divindade.

¹⁹ “Tenho à minha disposição semideuses, divindades rústicas, as Ninfas, os Faunos, os Sátiros e os Silvanos, hóspedes das montanhas; já que nós ainda não os julgamos dignos das honras celestes, permitamos ao menos que a terra que nós lhes concedemos seja por eles habitável.” (OVIDE. *Les Métamorphoses* I, vv.192-196.) – Todas as traduções apresentadas de agora em diante em rodapé são de minha autoria, exceto quando explicitamente referido.

degradante, é relacionado ao vulgar, considerado como “arte menor” e desprezado pela visão classicizante. Por isso o teórico confere-lhes respectivamente as designações de “cânone clássico” e “cânone grotesco”.

Em seu livro sobre a cultura popular – *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, de 1965 –, ele expõe sua visão sobre esse último tipo de manifestação artística e teoriza sobre alguns conceitos fundamentais para se entender melhor a lógica de tal cultura, retratada especialmente nos períodos medieval e renascentista. Para tanto, escolhe um escritor do mesmo período, Rabelais, o qual, segundo ele, consegue sintetizar em sua obra o gênero grotesco tal qual concebido originalmente. E isso teria sido alcançado pelo autor renascentista por introduzir, em um só objeto artístico, a mistura do sublime e do vulgar, o que, sob o ponto de vista bakhtiniano, consiste em um dos traços desse gênero.

Essa miscelânea concretiza-se em imagens resistentes a se ajustarem plenamente ao cânone literário vigente, ou seja, ao cânone clássico, sobre o qual é projetado o ideal estético de beleza. Tais imagens, de acordo com o crítico russo, “se distinguem por uma espécie de ‘caráter não-oficial’”, pois são “hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo”. Todavia, conforme ressalta, elas “estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular”²⁰.

Se refletirmos sobre as figurações dos seres rústicos da mitologia, constataremos que também eles podem ser compreendidos como pertencentes a esse tipo de imagem delineado por Bakhtin, uma vez que se localizam à margem do padrão mítico canônico – no qual se situam as divindades olímpicas, por exemplo. Acham-se excluídos do ideal da pura beleza. Não é por acaso que são justamente englobados no rol das entidades mitológicas “menores”, pois não são considerados dignos de comporem o panteão divino maior, modelo de perfeição e soberania por excelência. Essa sua condição às margens do cânone clássico, rebaixada no imaginário das civilizações primitivas – inclusive em termos artísticos, haja vista suas representações na literatura e em peças esculturais da Antigüidade –, permite associá-los à outra espécie de cânone definido no decorrer das teorizações bakhtinianas como o grotesco, e de tradição tão longa quanto o primeiro.

²⁰ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, pp.2-3.

Quando Bakhtin refere-se à “evolução milenar da cultura popular”²¹, dentro da qual situa as imagens rabelaisianas, ele leva em conta uma particularidade dessa cultura que perpassa toda a sua história desde as origens: o fator da comicidade. Este, segundo ele, abrange diversos outros elementos que não podem ser excluídos do estudo da cultura popular, como a imagem da praça pública, das festas do povo que nela realizavam-se e a presença do humor advindo desse meio. Afinal, eram essas manifestações do cômico, do riso dessacralizante e escancarado que, a seu ver, opunham essa cultura à sua contraparte oficial, ao tom sério próprio do contexto feudal ou religioso da vida medieval. E eram elas que conferiam ao caráter popular um tom carnavalesco e um estilo uno e indivisível.

Ao descrever os ritos e espetáculos típicos da sociedade da Idade Média – tais quais os festejos de carnaval –, o teórico desenvolve um conceito-chave para a compreensão da sua visão de cultura popular: o de “carnavalização”. Conforme explica, o ar festivo da vida pública dessa época, impregnado por um riso alegre mas também sarcástico, confrontava-se diretamente com a atmosfera séria e severa da Igreja e do Estado feudal. Esse confronto criava uma ambiência dual, como se dois universos distintos, dotados de concepções díspares sobre a vida e sobre o homem, convivessem paralelamente: o oficial, dominado pelas instâncias religiosa e estatal, regido pelo dogmatismo e pelo moralismo, ao lado do não-oficial, exterior a essas instâncias e regido, acima de tudo, pela liberdade. Portanto, a visão carnavalesca de mundo que, de acordo com Bakhtin, constituía o núcleo da cultura popular, incorporava ideais de universalidade, igualdade, liberdade e abundância. Exprimia, assim, nos termos do autor, “os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação”²², em toda sua plenitude e pureza.

Essas noções de carnavalização e comicidade destacadas pelo pensador russo como profundamente enraizadas no seio da cultura popular medieval parecem ser, em alguma medida, iluminadoras para a análise da representação antiga das entidades mitológicas secundárias. No meio delas é notável a presença constante de um estímulo ao riso que, entre burlesco e alvoroçado, materializa o traço cômico dessas figuras. Basta lembrar, por exemplo, a imagem recorrente de sátiros (ou faunos) a perseguir as ninfas, cujo pavor motiva neles um riso sarcástico e zombeteiro; ou mesmo a imagem de Pã que, sempre brincalhão e libertino, espalha “pânico” à sua volta apenas pela estridência de sua voz e pelo escândalo desmedido de seu riso malicioso.

²¹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.3.

²² BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.8.

Além disso, a associação comum feita entre tais figuras e o deus Dioniso – ao qual o riso está intimamente relacionado – deixa impregnada entre elas a marca desse cômico que é a um só tempo signo de alegria e licenciosidade.²³

Além de presentes em testemunhos iconográficos, traços desse riso que se contrapõe ao tom grave e digno da projeção de figuras mais clássicas podem ser observados em testemunhos literários. Um exemplo pontual é o *Ciclope* de Eurípides. Por se tratar de um drama satírico, a atmosfera cômica e hilariante paira sobre todo o desenrolar da peça. Seu enredo baseia-se no episódio do Canto IX da *Odisséia* que narra o naufrágio de Ulisses na ilha dos ciclopes, em sua volta da batalha de Tróia. Girando em torno das aventuras do herói de Homero nessa terra de gigantes – habitada ainda, em Eurípides, por Sileno e seus filhos –, ele se desenvolve em meio às ameaças de Polifemo (chefe dos ciclopes), às inconstâncias dos sátiros e aos planos ardilosos de Odisseu para fugir às garras do monstro. Contudo, enquanto este conserva seu caráter incorruptível e corajoso – ou seja, o caráter típico de um herói épico –, Sileno e sua prole revelam toda a vulnerabilidade e covardia que compõem sua personalidade. Isso confere aos sátiros um aspecto ridículo e estúpido cuja jocosidade contamina toda a trama.

A comicidade que permeia a atmosfera desse mundo ou, melhor dizendo, desse “submundo” mítico, um mundo rebaixado, contribui para caracterizá-la como essencialmente carnavalesca, de acordo com a concepção bakhtiniana. Afinal, o valor supremo que reina entre as criaturas habitantes dessa esfera elementar é justamente a liberdade. E é uma liberdade que, de tão extrema e ilimitada, quase sempre maliciosa, chega a ser paradoxalmente quase ingênua, no sentido de que se aproxima do estado mais natural da condição humana e até animalesca. Ela não refreia os instintos, os impulsos corporais, não é barrada por quaisquer imposições morais ou regras sociais – típicas da civilização –, constituindo o fundamento da existência desses seres. Estes, não por acaso, são referidos no imaginário mítico como intrinsecamente conectados à Natureza, reino ideal da liberdade e da universalidade; encontram-se bem distantes do mundo civilizado, domínio da moral e da regulação dos comportamentos.

As festividades que eram realizadas em honra a tais criaturas míticas, no contexto da Antiguidade Clássica, os ritos e cerimônias descritos ou representados em fontes arcaicas (na

²³ A fim de visualizar a marca desse riso que chega a ser imoral estampada na feição de algumas figuras retratadas iconograficamente em peças arcaicas, tais quais as de Pã, sátiros ou silenos, cf. FIG.14 nos Anexos. Para mais imagens, cf.: LIMC VIII, 2, pp.612-783.

literatura ou na iconografia antigas) servem como outros testemunhos dessa atmosfera carnavalesca. Recordem-se as festas que eram celebradas em homenagem ao deus romano Fauno (também chamado Luperco), conhecidas como Luperciais, ou mesmo os famosos rituais dionisíacos (denominados Bacanais) de cujo cortejo divino fazem parte Pã e os sátiros, conforme mitologicamente descrito²⁴. Ritos como esses, concebidos em homenagem a entidades divinizadas, eram regidos por um espírito supremo de liberdade, que difundia uma sensação de despreendimento de todo controle social. Eram considerados, além disso, como propiciadores da purificação das almas e da fertilidade, ou seja, da renovação da vida, ideal que, sob o olhar bakhtiniano, só podia ser plenamente alcançado em festas populares e públicas, de inspiração carnavalesca. Efetivamente, na concepção do teórico, tais festejos correspondiam a ocasiões em que o grupo social condensava-se em um só “corpo” massificado e unificado; era um corpo verdadeiramente “popular” cujo enlevo manifestava-se muitas vezes pela exaltação religiosa e pela tendência à amplificação dos ideais carnavalescos.

Ao discutir sobre a natureza de tais ideais, que, segundo o crítico russo, fundamentam a percepção carnavalesca do mundo, ele os define como contrários a qualquer aspiração à perfeição, ao acabamento ou à estabilidade e como voltados para a lógica do dinamismo, da mutabilidade e da alternância. Em meio a essa distinção encontra-se uma importante noção que ele atrela ao conceito de carnavalização, inclusive ao riso festivo, e desenvolve a respeito do grotesco. Tal noção consiste justamente nessa idéia de alternância, entendida como permutações entre o alto e o baixo (como em um movimento circular) que, simbolicamente, poderiam remeter à constante renovação entre a morte e a vida, ao constante renascimento. Ela encarnaria, pois, um caráter essencialmente ambivalente, assim também como o riso carnavalesco, que é capaz de manifestar-se simultaneamente hilário e escarninho, gracejador e maledicente.

À noção de alternância ou renovação Bakhtin relaciona uma perspectiva literalmente material, corporal. Ele trata dessa alternância em termos de uma “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. É o que denomina de “rebaixamento”, traço marcante do que ele compreende como uma visão de mundo particular da cultura cômica popular que a distingue das culturas que a sucedem, e que nomeia de “realismo grotesco”. Tal visão é definida por ele exatamente como

²⁴ A peça *As Bacantes* de Eurípidés retrata bem o entusiasmo delirante inspirado pelo deus do vinho que domina o clima ritualístico dos Bacanais.

uma “concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo)”. Logo, o realismo grotesco, esse “gênero” (se assim podemos entendê-lo) a que o teórico vincula a obra de Rabelais, seria dotado do que ele chama de “princípio da vida material e corporal”, ou seja, de “imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual”²⁵, as quais se identificam àquelas criadas pelo quadro artístico rabelaisiano.

Tais imagens corporais ou carnavais encontram-se, sob essa ótica carnavalesca, indissociadas do resto do mundo. Sendo descritas por Bakhtin como fundamentalmente positivas, dado seu caráter universal e popular, elas sintetizariam a união entre a terra e o corpo – este tomado não no sentido individualizado, mas social, coletivo, comum ao povo. Adquirem, desse modo, uma conotação cósmica. Como o autor explicita:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.²⁶

Dessa concepção advém a possibilidade de compreensão da noção bakhtiniana de rebaixamento enquanto uma degradação do sublime e uma aproximação da terra, uma corporificação ou materialização (em oposição a qualquer abstração). O estudioso associa-a, inclusive, a um sentido “topográfico”, e oferece duas margens de interpretação para esse rebaixamento, que se originaria, obviamente, de um “alto” em direção a um “baixo”. Uma delas seria cósmica, concretizando-se do céu à terra; a outra seria estritamente corporal, concretizando-se da cabeça à região inferior do corpo, que engloba a “genitália”, o “ventre” e o “traseiro” (termos do teórico). Logo, “rebaixar” remeteria, para ele, a uma sintonia tanto com a terra quanto com o próprio corpo em sua parte mais recalcada.

Ainda de acordo com seu entendimento, a esfera do “baixo” (cósmico ou corporal) encerra tanto um “princípio de absorção” – exemplificado pelas imagens do túmulo e do ventre – quanto de “nascimento e ressurreição” – como exemplifica a imagem do ventre materno. Nessa dicotomia encontra-se novamente a noção de alternância ou renascimento, já que, sob o ponto de vista bakhtiniano, tal rebaixamento nunca é estático; ao contrário, ele é sempre renovável, como

²⁵ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, pp.16-17.

²⁶ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.17.

em um ciclo interminável. Esse é o motivo de o teórico não lhe atribuir apenas um sentido negativo, mas também um positivo – para ele, o grotesco é antes ambivalente, nunca totalmente negativo, pois, conforme afirma, “a negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular”²⁷. Assim explanará seu pensamento na seguinte passagem:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento (...) Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*.²⁸

Nessa explanação concentra-se talvez a principal idéia bakhtiniana relativa ao grotesco: de que este não pode ser descrito ou considerado como puramente baixo e negativo. Afinal, ele nasce da cultura cômica popular, a qual é impregnada pela percepção carnavalesca do mundo e, conseqüentemente, é ambivalente por natureza. O grotesco não poderia ser, dessa maneira, desvinculado dessa cultura e de suas implicações e analisado com base em culturas e concepções distintas. Sua natureza é igualmente ambivalente, composta por um princípio negativo, degradante, e por outro positivo, construtor.

Tal idéia é passível de ser aplicada à interpretação das imagens míticas aqui estudadas. As figuras de entidades tais quais sátiros ou faunos, ou mesmo Pã, por serem híbridas (metade humanas e metade animais), podem ser vistas como encarnações literais do aspecto ambivalente do grotesco ressaltado por Bakhtin. Se levarmos em conta que sua parte humana é justamente a superior, e que a animal é a inferior, podemos associá-las a dois opostos. Um deles corresponde ao lado considerado mais elevado do homem que o aproxima da divindade, no qual se concentram a inteligência, a racionalidade (representadas pela cabeça) e os sentimentos e emoções (representados pelo coração). O outro corresponde ao lado considerado mais baixo dos homens ou dos animais, no qual se concentram a libido ou o desejo de satisfação dos prazeres sexuais (representados pelos órgãos genitais), o apetite por comida (representado pelo estômago)

²⁷ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.10.

²⁸ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.19.

e a necessidade de excreção (representada pelo “traseiro”), ou seja, os desejos e necessidades primários dos seres vivos.

Esse lado mais baixo representa, simultaneamente, um impulso à renovação, ao renascimento, como uma pulsão à vida. Com efeito, pelos mesmos desejos e através dos mesmos órgãos, ele simboliza um estímulo à fecundidade – cujo fruto será abrigado no ventre, também pertencente ao baixo corporal. Portanto, as concepções bakhtinianas de ressurgimento e de ambivalência advindas da cultura carnavalesca e diretamente relacionadas ao grotesco cabem perfeitamente em uma análise interpretativa da representação dessas figuras míticas secundárias.

Em contraposição ao lado inferior de tais criaturas – em si mesmo ambivalente, já que, na visão de Bakhtin, remete tanto aos prazeres carnavais quanto ao potencial de geração de novas vidas –, o seu lado superior destaca-se ainda sob outra conotação. Nas imagens ou descrições feitas dessas entidades, elas aparecem comumente tocando um instrumento musical – sobretudo a flauta – ou dançando, uma vez que são consideradas exímias musicistas e dançarinas.²⁹ Além disso, são às vezes caracterizadas como extremamente sábias, especialmente quando se acham em seu estado sóbrio – dado que seu estado típico é o da embriaguez. São também freqüentemente referidas como dotadas de um dom oracular capaz de prevenir tragédias e prejuízos relacionados às colheitas e aos rebanhos do campo. Esses seus atributos, tanto artísticos quanto um pouco sobrenaturais – já que escapam ao domínio da capacidade humana e alcançam um plano mais divino –, permitem associar o lado superior de tais seres tanto à esfera mais elevada dos humanos, espiritual e intelectualizada, quanto a uma esfera propriamente divinizada (até pela sua longevidade incomum).

Reportando-nos uma vez mais ao relato mítico do mundo elaborado por Ovídio, que nos dizeres de Elaine Fantham compõe um “discurso de maravilhas”³⁰, porém debruçando-nos sobre outro fragmento, observamos um exemplo bastante ilustrativo dessa dualidade grotesca fundamental que sintetiza na figura de um mesmo ser traços do baixo e do elevado, do vil e do

²⁹ Pã é até mesmo referido como o inventor de um tipo de flauta (a flauta de sete tubos). O mito de Pã e Siringe tal qual retratado por Ovídio (*Les Métamorphoses* I, vv.690-712) demonstra bem o dom musical dessa divindade da Arcádia. Assim também aparecem os sátiros no *Ciclope* de Eurípidés, não tanto pelo talento musical, mas sobretudo por sua íntima relação com a dança. Esta se fazia sempre presente nas representações dos dramas satíricos, em que era conhecida sob a denominação de *sikinis*. Consistia em uma forma coreográfica primitiva, tipicamente masculina, executada pelos sátiros e inspirada na figura de Dioniso. Ela pode ser visualizada, por exemplo, nas FIGURAS 7, 8 e 9 nos Anexos.

³⁰ FANTHAM. *Fantasy, the fabulous and the miraculous: metamorphoses of nature*, p.106.

louvável. Trata-se do episódio da Centauromaquia localizado no livro XII das *Metamorfoses*³¹, em que o narrador descreve uma sangrenta peleja que teria ocorrido duas centenas de anos antes da batalha de Tróia (tematizada por Homero na *Ilíada*) entre um povo arcaico (os lápitas) e a tribo dos centauros. Estes são mitologicamente caracterizados como semelhantes aos sátiros, por sua natureza híbrida (de homens-cavalos) e sua forte propensão aos instintos animais, possuindo, todavia, um porte grandioso e uma aparência mais rude e violenta.

No decorrer desse longo episódio que pinta em detalhes as ferozes atrocidades cometidas pelos lápitas contra os centauros e vice-versa, surge inesperadamente uma alusão a um romance entre dois centauros que se diferenciam dos demais da sua espécie, pois têm ressaltadas uma beleza, sensibilidade e delicadeza absolutamente incomuns à sua raça. Esse interessante contraste criado no interior de uma narrativa tão pesada e repugnante (propriamente grotesca) destaca todo o hibridismo imanente (e não apenas presente na sua composição física) a essas criaturas rústicas que se vêem divididas entre o lado humano e o animal. Se os dois centauros amantes diferem tanto dos restantes é porque seu caráter aproxima-se mais da natureza humana, que neles sobressai, enquanto nos outros o que fala mais alto é sua natureza animal. Isso explica a acentuada vulnerabilidade destes ao baixo material; por isso são atraídos pela bebida e pelo coito, por exemplo – aliás, o combate só é desencadeado pela embriaguez e o conseqüente despudor dos mesmos. Em contrapartida, deflagra-se a tendência à ascensão espiritual do casal, que valoriza sentimentos nobres do homem como o amor e a união incondicional.

Outra particularidade dos seres míticos secundários que é inclusive destacada por Bakhtin quanto ao grotesco, ao discorrer sobre as imagens do “princípio da vida material e corporal”, é o hiperbolismo de seus traços. Segundo ele, “são imagens exageradas e hipertrofiadas”³², e seu aspecto caricatural acaba sendo realçado de todo o restante do conjunto que, assim, adquire proporções anormais. É o que ocorre com as figurações dos espíritos masculinos, especialmente dos sátiros ou silenos, que possuem feições grosseiras e exageradas. Além disso costumam ser retratados como muito peludos, às vezes até barbados, obesos e de pequena estatura, o que compõe um semblante extremamente desproporcional e excêntrico, o qual pode ser classificado na ordem do horroroso.³³

³¹ OVIDE. *Les Métamorphoses* XII, vv.182-535.

³² BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.16.

³³ Cf., por exemplo, FIGURAS 5 e 6 nos Anexos. Sobre o efeito obsceno desse hiperbolismo incorporado às representações iconográficas dos seres rústicos da mitologia greco-latina, cf. dois artigos de François Lissarrague,

O hiperbolismo é um fator que remete, por sua vez, a uma característica típica do viver carnavalesco também ressaltada pelo teórico: a abundância. Esta traduz, para ele, uma propensão à ampliação geral contida na visão carnavalesca de mundo, em um sentido de coletivização, de popularização, e não de individuação – típico do egoísmo que vem a reinar na época moderna, conforme considera o pensador russo³⁴. E é desse modo que ela é igualmente percebida nesse universo mítico rebaixado, pois ela não se encontra apenas no aspecto físico de suas criaturas, mas também em seu comportamento tão instintivo e libertino. Exemplos são o apetite ilimitado por comida e sexo mostrado por tais criaturas e o seu estado de embriaguez constante. Tudo isso cria uma atmosfera de liberdade excessiva, de desejo irrefreável, enfim, uma sede de abundância desvairada – não em sentido restrito, mas no sentido geral, como na cultura do carnaval considerada sob a ótica bakhtiniana.

Todas essas possibilidades de interpretação suscitadas pelas representações antigas das entidades mitológicas menores apontam para a viabilidade de serem estas encaradas do ponto de vista do grotesco, tal qual concebido por Bakhtin. Pertencendo a esse submundo mítico, a essa espécie de universo paralelo – algo distanciado das glórias do mundo olímpico –³⁵, e apresentando feições tão desproporcionais, contrastantes com as padronizadas, elas poderiam ser englobadas na ordem do depravado, do esdrúxulo, do horroroso, e mesmo do monstruoso. Este, para os gregos antigos – conforme expõe Jenny Clay³⁶ ao tratar de Hesíodo –, expressa da mesma forma um fenômeno anômalo, próprio do domínio da desordem e da indefinição, do hibridismo, na medida em que não se prende a nenhuma categoria, ultrapassando os limites de qualquer classificação.

Não sem fundamento já dizia o próprio Bakhtin em relação ao corpo grotesco: “[corpo] monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da ‘estética do belo’”³⁷. De fato, tanto o âmbito do grotesco quanto o do monstruoso podem ser identificados como diretamente interligados a uma “estética do feio”, tendo em vista sua clara oposição a uma estética do sublime que busca a projeção do belo pelo perfeito enquadramento no modelo canônico clássico, conforme denuncia o pensador russo. Ademais, a ambivalência essencial que

especialista na iconografia antiga e no estudo da figura dos sátiros: “Satyres, sérieux s’abstenir” e “De la sexualité des satyres”.

³⁴ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.17.

³⁵ Relembre-se a distinção entre ambos esses mundos evocada por Ovídio sob a voz do próprio Júpiter no início das *Metamorfoses* – cf.: Ovide. *Les Métamorphoses* I, vv.192-196.

³⁶ CLAY. *Hybrids*, pp.150-151.

³⁷ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.26.

ele enxerga no grotesco e a tendência que este apresenta à universalidade e à abundância são igualmente percebidas na base do monstruoso desde os gregos e latinos na Antigüidade.³⁸ Elas se manifestam por um hibridismo reinante e um hiperbolismo que rejeita quaisquer tentativas de regulação. Ainda de acordo com o crítico:

as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*.³⁹

O espaço próprio do monstruoso não é nenhum a não ser um entrelugar, o domínio indefinível e eternamente cambiável das margens, do limiar – o que se aplica também ao grotesco. Conforme afirma Jeffrey Cohen ao denominar o monstro como o “arauto da crise de categorias”, esse híbrido que perturba a “ordem classificatória das coisas” sempre escapa “porque ele não se presta à categorização fácil”⁴⁰. E dessa inconstância que não encontra barreiras nem estabilidade provêm outros fatores típicos às esferas da monstruosidade e do grotesco, tais quais a transgressão de limites ou a desmedida, a enormidade ou hiperbolização de certos aspectos – sobretudo àqueles ligados ao “baixo material”, segundo a visão bakhtiniana – e a mistura de traços díspares.

Assim apresentam-se as imagens dos seres rústicos da Natureza para o imaginário mítico greco-latino. Não podendo ser totalmente classificados como humanos, animais ou divinos, eles chegam a aparentar-se disformes não só exteriormente mas também interiormente, guardando instintos variados e oscilantes, ora tendentes à espiritualização divina ou à sensibilidade humana ora ao rebaixamento animalesco. Por isso seu meio mais comum é o da desordem, e seu ambiente mais familiar o selvagem, afastado de toda normalização e sistematização próprias do mundo civilizado. Desse modo, seu “caráter heterogêneo fundamental [...] se traduz numa [completa] desarmonia”, adaptando-se os termos de Cláudio Aquati⁴¹ quando este comenta sobre a natureza do grotesco.

³⁸ É a visão associada, por exemplo, à raça dos ciclopes, que já eram ditos “homens descomunais” tanto na *Odisseia* quanto na peça posterior do *Ciclope*. Dentre eles, o “monstro” mais temível era encarnado por Polifemo, chefe dos demais gigantes de um olho só na testa, como eram descritos.

³⁹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.22.

⁴⁰ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p.30.

⁴¹ AQUATI. *O grotesco*, p.27.

No que concerne às representações modernas desses mesmos entes mitológicos, como a tematizada pela obra de Mallarmé enfocada por este estudo, é certo que seu caráter intrinsecamente grotesco e monstruoso vai deixando de ser ressaltado. O que ocorre é que, ao longo das referências que giram em torno dessas criaturas míticas semidivinizadas ou semianimaescas, seus traços bestiais vão se atenuando e elas vão se antropomorfizando cada vez mais. É o que transparece, por exemplo, do poema mallarmaico que centraliza a imagem do fauno, o qual, apesar de evocar uma ambientação próxima àquela de suas figurações originais, confere-lhe um aspecto mais assemelhado ao humano. Contudo, esse painel mitológico pintado por Mallarmé parece deixar-se analisar sob a perspectiva do grotesco-monstruoso, a qual, quem sabe, pode até iluminar uma abordagem interpretativa do mesmo.

1.3) Reflexos do grotesco-monstruoso em *L'Après-midi d'un faune*

L'Après-midi d'un faune – tanto poema quanto balé – traz no próprio título uma evocação à mitologia greco-latina, ao seu colorido painel fantasista e algo misterioso. A obra mallarmaica, especialmente em sua versão original contendo as ilustrações de Manet, bem como a montagem coreográfica de Nijinsky – que ainda se fez acompanhar da música de Debussy baseada no mesmo tema – rememoram, ambas, um mundo imaginário talvez relegado apenas ao álbum de áureas recordações da época clássica que a Modernidade conservou. Contudo, é desse álbum que surge, em pleno rebuliço revolucionário do movimento estético simbolista inserido no quadro de transição dos séculos XIX ao XX, a sedenta imagem do fauno a perseguir a ilusão de suas esplêndidas ninfas. Desse modo, estreita-se novamente o laço entre a Modernidade e a Antigüidade, não, porém, apenas pelas vias do belo e do sublime, mas inclusive pelo feio e o baixo, em uma palavra, pelo que gera uma impressão de “grotesco”.

É desse “cânone rebaixado”, se assim podemos dizer com Bakhtin, que provém a figura central da composição de Mallarmé: o fauno. Este pode ser visto mitologicamente como um representante comum daquela espécie de gênios campestres descendentes dos sátiros ou silenos gregos e do deus latino Fauno, venerado pelos romanos pelo dom da fecundidade e elencado por Virgílio como um dos patronos da linhagem real conquistada heroicamente por

Enéias.⁴² Com efeito, ele aparece no poema moderno antes como simples ente animalizado pelos seus instintos e impotente para saciá-los do que como um ser nobre e glorificado tal qual um deus digno de honras e cultos.

Essa imagem “faunesca” traz consigo reflexos das demais figuras mitológicas tidas como secundárias, a exemplo de sátiros ou silenos (correspondentes aos faunos latinos para o mundo helênico) e atraentes ninfas. Estas têm sua presença bem marcada na obra pelos desejos irrefreáveis do personagem mallarmaico, ainda que conclamada apenas em seu delírio erótico-estético. Já os sátiros não são diretamente evocados, embora sua personalidade mítica esteja estreitamente relacionada à dos faunos. Assim também ocorre com as próprias divindades clássicas que mais se aproximam desse universo rústico e tão intrinsecamente grotesco, cujos representantes máximos são Pã e Dioniso, os quais têm seus traços gravados ao longo de todo o poema.

Tais reflexos desse mundo baixo mítico são igualmente, e desta vez visualmente, perceptíveis nos desenhos que Manet projetou para ilustrar a composição de Mallarmé. Neles são delineados o fauno em toda a sua languidez visionária e as ninfas em um colóquio (quicá ingênuo ou cheio de artimanhas) a se embelezarem à beira de águas rasas. Logo, pintor e poeta expõem um resgate da tradição mítica do mundo antigo. Não o fazem, porém, retratando seu lado mais tradicional – renovando imagens de deuses ou heróis –, mas, ao contrário, reproduzindo a imagem de um tipo de anti-herói que vive de ilusões e alimenta-se esteticamente de seus próprios devaneios. Estes se inspiram na beleza de seres inefáveis como as ninfas ou mesmo na altivez divina de Vênus (a Afrodite grega), a “Rainha” (*L’Après-midi*, v.104), mas não conseguem realizar-se a não ser metaforicamente, pelo sagrado dom das Musas, a Poesia.

Além de presentificar a figuração de todas essas criaturas míticas, a obra mallarmaica recupera também um gênero literário caro à Antigüidade, a pastoral. Trazendo em si o subtítulo de “écloga”, ela consegue reproduzi-lo não como era tecido pelos poetas clássicos, mas de um modo novo, recriando-o como um autêntico modelo de “écloga dos tempos modernos”. Dessa maneira, conforme argumenta Steven Walker em um estudo sobre a herança idílica retratada no *Fauno* francês – intitulado “Mallarmé’s symbolist eclogue: the ‘Faune’ as pastoral” –, este pode muito bem ser interpretado como uma versão original e reelaborada do gênero pastoril

⁴² Cf.: VIRGILE. *Énéide* VII, vv.45-58, 81-106.

tradicional, na qual o autor tenha introjetado algo de comum às criações de sua época, como um certo tom irônico e burlesco.

Debruçando-nos primeiramente sobre os traços imagéticos mais aparentes na obra mallarmaica capazes de remeter-nos ao universo mitológico grotesco, visualizamos de início a figura de um fauno que parece inebriado diante de um quadro ou mergulhado em um sonho fugaz e sensual. Esse fauno, cuja voz poética compõe um monólogo, delira com a lembrança – talvez apenas fruto de sua imaginação – de ninfas que aguçam seus sentidos (*L'Après-midi*, vv.1-3)⁴³. Portanto, além da evocação a essas duas classes de entidades mitológicas secundárias – o fauno, a masculina, e as ninfas, a feminina –, já ressalta no princípio do poema um determinado ar erótico típico das representações de tais entidades na Antigüidade.

Adiante, vendo-se inexoravelmente só em meio às suas ilusões (vv.6-9), o fauno divisa à sua frente um contrastante par de ninfas – por ele depois identificadas como náíades. Enquanto em uma ele enxerga a beleza fria e azulada da fonte como a derramar caudaloso pranto, na outra ele sente todo o calor e voluptuosidade da brisa de um dia quente a eriçar sua pelugem. Se a primeira o atrai pela nobreza de seu olhar casto e por sua dignidade quase ingênua e indefesa, a outra o seduz pelos suspiros ardentes e arditos (vv.10-13). Logo, podemos, também nós, enxergar nesse par irmanado e tão destoante a beleza híbrida que, por sua vez, contrastando com o aspecto repugnante do fauno, sugere-nos impressões do grotesco. Afinal, conforme conceituação de Kayser-Lenoir, estas resultam, “em todo caso, da relação dialética de tensão entre opostos”⁴⁴.

A partir de então, quando o fauno entremeia seu discurso poético com fragmentos narrativos – os quais Roseline Crowley⁴⁵ denomina a “Fábula” do poema –, as relações de oposição que fundamentam o grotesco vão se tornando mais evidentes. Elas podem ser observadas no próprio par de ninfas surpreendidas em seu sono acalentador por aquele que, ágil, tornar-se-á seu capturador (vv.68-70). Sendo uma dona de pura candura – “La petite, naïve et ne rougissant pas” (v.89) – e outra já iniciada nos segredos da arte da sedução, à primeira pode ser associada a imagem da virgem ingênua ao passo que à segunda corresponde antes o perfil da moça vivaz e maliciosa. Isto é, enquanto na primeira ressoa o lado mais espiritual na segunda

⁴³ Doravante, ao longo da dissertação, todas as referências ao poema *L'Après-midi d'un faune* serão sinalizadas apenas pela numeração dos versos em questão.

⁴⁴ KAISER-LENOIR *apud* AQUATI. O grotesco, p.1.

⁴⁵ CROWLEY. Toward the poetics of juxtaposition: *L'Après-midi d'un faune*.

transparece o carnal. Dessa forma, a união de ambas as irmãs que se encontram entrelaçadas quase a se confundirem consiste, de certo modo, na união do alto e do baixo, do nobre e do vulgar. Ela compõe, enfim, uma desarmonia essencial que acaba por originar a harmonia grotesca, como a aparência de um só corpo híbrido. Efetivamente, para citar as palavras de Aquati,

a configuração do grotesco depende de traços que, justamente por serem tomados em conjunto, se associam numa manifestação grotesca. Vale dizer, pois, que o grotesco resulta de uma soma e de um enredamento de traços realizados conforme uma harmonia própria.⁴⁶

O hibridismo identificável nesse par que tanto atrai os olhares sedentos do fauno é capaz de desencadear, por si só, outras simbologias opostas que apontam uma vez mais para o caráter dual das irmãs intimamente ligadas entre si. Uma delas é a mencionada por Pierre Michel⁴⁷ em sua análise do poema mallarmaico, qual seja a de que ambas as ninfas desejadas pelo fauno poderiam ser vistas como a encarnação da poesia (para a mais espiritualizada) e do amor (para a mais materializada), dois lados da mesma moeda. Aquela levá-lo-ia ao gozo pela palavra, a uma transcendência estética, enquanto esta, imagem da volúpia, induzi-lo-ia a experimentar o prazer físico ao mais alto grau. Assim, toda a delicadeza por elas expressa – seja espiritual ou propriamente carnal – provoca tamanho ardor erótico em seu admirador que, de acordo com Jean-Pierre Richard⁴⁸, incita nele um estado tal de incandescência até atingir o ponto de uma “extraordinária histeria”: “Inerte, tout brûle dans l’heure fauve” (v.32).

Se o “corpo híbrido” das ninfas – considerado em conjunto, uno em sua dualidade – é por si só passível de ser lido como uma imagem grotesca, devido à associação de seus traços díspares, tanto mais se torna capaz de remeter a uma manifestação desse tipo quando se vê submetido às garras de um corpo em si mesmo híbrido como o de um fauno e cegado de desejo. É o que ocorre no momento em que ele as captura e as carrega, sempre entrelaçadas, em seus braços venturosos de tê-las sob seu poder, conforme sua descrição no segundo intervalo narrativo do poema (vv.71-74). Tal imagem reflete novamente um mecanismo de desarmonização que, ao unir elementos tão contraditórios em um mesmo conjunto, confere-lhe a harmonização típica da lógica que rege o grotesco.

⁴⁶ AQUATI. O grotesco, p.1.

⁴⁷ MICHEL. *Les grands écrivains français par la dissertation*, p.36.

⁴⁸ RICHARD. *L’univers imaginaire de Mallarmé*, p.117.

Pensando na distinção proposta por Wolfgang Kayser entre o grotesco e o sublime, exposta em seu livro *O grotesco*, podemos até relacioná-la a essa imagem do rapto das ninfas. De acordo com a concepção do teórico alemão, grotesco e sublime acham-se ambos interconectados a um mundo mais elevado, a uma atmosfera extraordinária e sobre-humana. Contudo, à medida que o segundo volta-se para a expressão do belo, do perfeito e bem acabado, o primeiro volta-se para a expressão do feio e do inacabado, daquilo que está em constante mutação – tal qual reforçara o próprio Bakhtin. Nos termos kaysianos, o universo do grotesco resume-se à exteriorização do “ridículo-disforme” e do “monstruoso-horrível” de “um mundo desumano do noturno e abismal”⁴⁹ – seguindo o veio da acepção romântica negativista e obscura do gênero.

É flagrante que todo o sistema conceitual desenvolvido por esse pensador no século passado sobre o gênero grotesco não abre muito espaço à abordagem de suas representações na Antigüidade, ou seja, às suas manifestações primitivas – fonte na qual Mallarmé buscou inspiração. Todavia, ele deixa uma pista de reflexão bastante sugestiva para se perceberem as divergências entre uma e outra “tendência estética”. E, apesar de não enxergar no grotesco a mesma ambivalência estruturante que nele vê claramente Bakhtin – como demonstrado anteriormente –, Kayser ainda assim aponta para a sua ligação ao domínio do monstruoso, do baixo e mesmo do cômico, nisso apresentando um ponto de contato com a teoria do filósofo russo.⁵⁰

Tendo em vista essa dicotomia entre o alto ou o sublime e o baixo ou o grotesco que pode ser depreendida dos modelos teóricos tanto de Kayser quanto de Bakhtin – embora esses pensadores partam de princípios diversos –, e retomando a cena em questão da captura das ninfas no poema de Mallarmé (vv.68-74), é possível visualizar nela certos reflexos dessas tendências distintas. Mesmo formando as duas irmãs surpreendidas em seu ingênuo repouso um par

⁴⁹ KAYSER. *O grotesco*, p.60.

⁵⁰ Bakhtin, no entanto, critica o modelo de pensamento kaysiano – no que concerne à teoria do grotesco – por não ver nele justamente nenhuma brecha para o estudo desse gênero anteriormente ao Romantismo. Isso para ele é uma falta grave – senão determinante para a falência de seu modelo teórico –, uma vez que, conforme justifica, propondo-se o pensador alemão “a escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a própria essência do fenômeno”, ele simplesmente desconsidera os “milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular”. Por isso, segundo o seu entender, ao analisar o grotesco apenas sob o foco modernista – que retoma, por sua vez, sua abordagem romântica –, Kayser “o compreende e aprecia de uma forma um pouco desvirtuada” (BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.41). Ademais, e exatamente por se colocar na esteira da tradição romântica, o autor alemão tende a considerá-lo sob um prisma exclusivamente negativista, o que não faz sentido para Bakhtin, para o qual a ambivalência natural do grotesco é fator central de todo estudo que lhe pretenda ser fiel.

relativamente destoante dadas suas propensões contraditórias, elas podem ainda, sob uma perspectiva mais simbólica, serem a um só tempo contrapostas a seu perseguidor. Este, obedecendo a seus impulsos eróticos e extasiado com o troféu conquistado representaria, de um lado, o amor em toda a sua embriaguez enlouquecedora, ao passo que aquelas representariam, de outro lado, a inspiração poética, como a musa desse raptor apaixonado. Assim, enquanto o fauno incorpora o retrato mais fidedigno do que poderia ser compreendido como uma forma de “grotesco-amoroso”, ou seja, do que há de mais vil, ignóbil e descomedido, as ninfas são identificáveis ao aspecto sublime da existência, à aspiração à beleza perfeita e à máxima espiritualização. Tal quadro exprime, pois, na reunião das tendências ao grotesco e ao sublime uma mistura de traços tal que não deixa de sintetizar, afinal, um painel grotesco por excelência – entendido não sob o prisma negativista exposto por Kayser, mas antes sob o olhar ambivalente bakhtiniano.

Outra imagem grotesca que sugere essa dicotomia entre o baixo e o nobre aparece um pouco mais adiante no poema, logo após o terceiro fragmento narrativo (vv.82-92) no qual o fauno descreve, para o seu desespero, a fuga ainda mais ágil de suas encantadoras presas. Desta vez, além de metafórica, a dissonância contida na imagem expressa-se metonimicamente, como podemos observar no trecho: “Tant pis! Vers le bonheur d’autres m’entraîneront/ Par leur tresse nouée aux cornes de mon front” (vv.93-94). Desdenhoso pela perda quase instantânea do par de ninfas tão amado e ainda delirando de desejo e simultaneamente sofrendo de despeito, seu frustrado perseguidor já trama um feliz enlace com outras ninfas, igualmente atraentes, as quais seriam a ele presas pelas tranças, atadas em torno de seus chifres. Se as tranças, então, no lugar das próprias ninfas, são capazes de evocar uma feminilidade sensível, delicada mas também sedutora e envolvente, os chifres, ao contrário, evocam uma masculinidade rude, grosseira e animalesca, representando por sua vez o fauno em sua típica selvageria. Desse modo, novamente a figura bela e potencialmente divina daquelas opõe-se ao aspecto feio e rebaixado deste, o que faz ressaltar o caráter grotesco da união de ambos.

Entretanto, a passagem que contém a imagem mais dissonante e disparatada de todo o poema ainda está por vir. Trata-se do auge das fantasias eróticas do fauno que, insatisfeito com a mera lembrança de suas formosas ninfas, passa a devanear com a própria deusa do Amor, sua musa maior, e a figurá-la surpreendentemente indefesa em seus braços (vv.99-104). Tamanhas são a ousadia e a embriaguez sensual do protagonista mallarmaico que elas o fazem cometer o

sacrilégio de sentir a tentação de submeter a própria deusa aos seus desejos. De tal forma contaminado pelo fervor erótico de sua natureza e afetado por esse ardor flamejante, segundo Richard⁵¹, ele sabe, todavia, que o castigo não tarda – “Ô sôr châtiment...” (v.104) – e a blasfêmia poderá custar-lhe o preço do total fracasso (v.107). Por isso ele vê sua única consolação na embriaguez entorpecente oferecida pelo vinho, uma vez que presente que nada mais poderá trazer-lhe satisfação (vv.108-110).

A alusão à união de um ser como o fauno com uma deusa provoca um efeito de estranhamento originário do desarrazoado da cena, ainda mais por ser ela justamente a soberana do Amor. De fato, se o casamento entre faunos e ninfas já nos causa a impressão de uma desarmonia, ou melhor, de uma harmonia grotesca, tanto mais essa impressão é agravada ao tratar-se, antes, do enlace entre um ente rústico dessa espécie e uma divindade como Vênus. Nesse sentido, tal imagem pode até ser classificada como a mais grotesca do poema, pois reúne o que há de mais baixo ao que há de mais elevado, o corporal e material ao espiritual. Como diria Kayser e talvez concordasse Bakhtin, ela sintetiza enfim duas esferas opostas em um mesmo conjunto: o “monstruoso-horrível” e o sublime, conjunto esse do qual deriva, sob a ótica bakhtiniana, a máxima expressão do grotesco.

A evocação a Vênus pelo fauno permite-nos ainda associar a esse par extremamente híbrido uma ambigüidade simbólica semelhante à que pode ser identificada na união do protagonista com suas ninfas, porém agora mais aguçada. Se, por um lado, estas podem ser concebidas como um impulso espiritualmente poético ao passo que, por outro lado, aquele pode ser ligado ao amor propriamente erótico e carnal, essa dualidade aprofunda-se na fantasia faunesca que projeta o casal divino e terrestre. À medida que a incompatibilidade existente neste é maior, maior se torna o abismo que o divide. Assim, podemos enxergar no herói mallarmaico, que mais se assemelha a um anti-herói, a representação da imperfeição e do estímulo sensual e material descontrolado, do amor-carne; enquanto isso, na figura da deusa encontramos a representação da perfeição e do poder divinos, do amor-espírito que inflama o coração e os sentidos do fauno – além de sua beleza e sensualidade estonteantes por demais superiores ao que pode desejar um simples fauno. Acima de tudo, nela está a condensação do amor erótico e espiritual; conseqüentemente, ela retrata a força da inspiração poética capaz de influenciar carne e espírito. É devido a essa riqueza imagética contaminada pela manifestação do grotesco que

⁵¹ RICHARD. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p.117.

poderíamos elencar tal passagem do delírio faunesco com a deusa do Amor como o clímax (ao menos no que tange à expressão grotesca) do monólogo desse herói divagador.

Se bem que a visão de Afrodite – a mesma Vênus latina – para os gregos antigos não seria assim tão espiritualizada quanto a retrata Mallarmé. Há que se atentar, efetivamente, para o fato de que, sob o olhar do paganismo primitivo, tanto a deusa quanto as ninfas em geral eram em sua essência carnis, e sua natureza era tão baixa quanto a dos próprios sátiros. Por esse viés, cobiçar ou conquistar qualquer uma das ninfas ou mesmo a maior delas, a soberana do Amor, não seria, para um antigo, motivo de condenação ou tampouco uma blasfêmia. No entanto, se os sátiros e as ninfas do mundo arcaico eram totalmente amorais, no sentido literal da palavra, a apropriação dessas figuras feita pelo autor francês na modernidade deixa transparecer, talvez por um rastro de contaminação cristã, uma certa distorção do pensamento pagão. Assim é que os impulsos sexuais, antes concebidos em plena naturalidade e liberdade, passam a sórdidos e repreensíveis; assim a ninfa-deusa do desejo erótico transfigura-se em diva do amor; assim o sátiro-fauno primitivo passa a ser “criminoso” na écloga moderna, por não refrear seus desejos nem mesmo pela Rainha das ninfas. Por isso o grotesco dessa união que se torna inconcebível entre um fauno e uma deusa aparece tão acentuado na cena moderna.

Além de todas essas sugestões ao grotesco que podem ser entrevistas ao longo do poema de Mallarmé, resta-nos, entre outras possíveis interpretações, a imagem primeira desse gênero, essencialmente híbrida e que fundamenta todas as outras: a do fauno em si mesmo. Este, por estar situado em um plano indefinível entre os universos humano, animal e divino, deixa rastros indeléveis dessa sua personalidade inconstante em seu discurso poético. É o que percebemos ao nos depararmos com suas oscilações entre o domínio sensual e o espiritual, entre a matéria e a arte, a realidade e o sonho, as ninfas e a deusa, o amor e a poesia.

Logo de início somos convidados a, junto com o fauno, abriremos nossos olhos interiores para descortinarmos essas ninfas que enlevam o espírito de nosso herói: “Ces nymphes, je les veux perpétuer” (v.1). Tal é o seu deslumbramento diante da beleza e leveza dessas criaturas que ele já nem sabe se estava diante de um quadro real ou se fora apenas iludido por um sonho (vv.2-3). Tudo o que almeja, contudo, é tornar a vê-las, admirá-las uma vez mais e sempre, eternizá-las em sua memória, pouco importando se estão próximas a ele ou não, se são carne como a sua ou antes “sopro artificial” (v.21) de seus suspiros. Assim ele as apresenta e se

apresenta a si mesmo como aspirante ao belo, ao alto, quem sabe mesmo a atingir a esfera do sublime!

Após constatar, porém, que, para sua triste desilusão, encontra-se efetivamente só em meio às ramagens do bosque (vv.4-7), ele é levado a refletir sobre o par de ninfas que vislumbrara (vv.8-13). A partir de então, sente-se dividido pelo impulso erótico que uma delas inspira-lhe – aquela que podemos associar simbolicamente ao amor, em concordância com Michel⁵² – e pela tendência ascensional que a outra – a qual pode ser associada à poesia – incute em seus sentidos perturbados. De tal modo arrebatado tanto pela paixão carnal quanto pela atração espiritual ele não vê outro meio de saciar-se senão pelo viés da arte, única capaz de proporcionar-lhe, ainda de acordo com Michel, o prazer que não alcançara em seu sonho fugidio. Por isso ele recorre à sua flauta, instrumento através do qual consegue vislumbrar uma realidade superior ao mero devaneio que o excita mas não o contenta, realidade esta despreendida da matéria e regida pela inspiração poética que se eleva até o céu (vv.14-22).

No decorrer do monólogo, a dualidade latente do personagem mallarmaico vai nos sendo revelada em todo o seu esplendor grotesco. Ora ele se deixa inflamar pelo ardor sensual que a lembrança das ninfas provoca-lhe (vv.32-37), ora ele transfere esse ardor à expressão poética modulada por seu canto (vv.45-51). Ora ele mergulha na embriaguez do vinho que, como em um transe dionisiaco, transporta-o a uma espécie de transcendência metafísica (vv.57-61), ora ele se entrega ao delírio amoroso, seja com as ninfas (vv.75-78) seja com a própria deusa do Amor (vv.101-104). Dessa maneira, conforme destaca Pierre-Olivier Walzer⁵³, o fauno situa-se sempre em um entrelugar – característica marcante do grotesco e também do monstruoso.

Transitando continuamente entre o real – a sua incontornável solidão – e o imaginário – seu venturoso enlace terrestre com as ninfas, ou divino, com Vênus –, ele não se fixa em nenhum dos dois planos. Antes, prefere refugiar-se na poesia, que lhe confere todo o prazer e gloriosa realização que lhe são recusados pela vida. A presença corporal das belas ninfas ou da esplêndida deusa que ele encontra em seu interior ao fechar os olhos e abandonar-se em seus sonhos é por ele mesmo transposta em presença virtual. Ocorre aí, pois, segundo a análise de Guy Michaud⁵⁴, um fenômeno de “deslocamento simbólico” em que à real presença de seus objetos de

⁵² MICHEL. *Les grands écrivains français par la dissertation*, pp.36-38.

⁵³ WALZER. *Essai sur Mallarmé*, pp.129-135.

⁵⁴ MICHAUD. *Méssage poétique du Symbolisme*, p.183.

desejo substitui-se uma alucinação, fruto de seus anseios eróticos acumulados e insatisfeitos. Estes só são verdadeiramente saciados pela arte, pelo lirismo poético que ele descobre na música.

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. Neste, ele não buscará as formosas ninfas que atijam sua natureza humana e animal, mas a própria Vênus, musa maior que enleva o seu espírito e cuja imagem transmite-lhe mais altas aspirações.

Como parte integrante da obra de Mallarmé – tal qual originariamente concebida –, as ilustrações de Manet que acompanham o poema do *Fauno* refletem vagamente alguns desses aspectos nele identificáveis que podem remeter-nos ao universo do grotesco. Isoladamente, elas não nos sugerem muito além da projeção, em uma (FIG.17), de três mulheres – as quais podem ser interpretadas como as ninfas – reunidas em meio a uma vegetação aparentemente pantanosa e, na outra (FIG.16), de um ente meio humano e meio animalizado, o nosso fauno, sentado por entre a mesma espécie de vegetação e a contemplar (ou imaginar), ao longe, algo que o seduz irresistivelmente. A partir desse primeiro nível de observação mais aparente, então, podemos supor, por exemplo, que o que o fauno divisa à sua frente a alguma distância seja justamente a sombra dessas ninfas que ele tanto persegue e que o inflamam de desejo, e que estas, ingênuas em seu calmo reduto, não o percebem nem podem pressentir a avidez de seu olhar. Ou, ainda, é possível supor que, pela expressão de uma das ninfas (a que se encontra entre as outras duas), a qual parece um pouco agitada e receosa, como se quisesse esconder-se por trás de suas irmãs, ela esteja realmente fugindo do faro ameaçador desse fauno que, quem sabe, correrá até ali a seu enalço... Tudo isso, contudo, não passa de conjecturas que podem ser por nós elaboradas ao observarmos os desenhos e tentarmos adivinhar a cena que os precederia ou que os sucederia.

Entretanto, se mudarmos nossa perspectiva e encararmos as duas gravuras lado a lado, como se ilustrassem simultaneamente as maliciosas divagações do nosso protagonista, as associações possíveis de serem tecidas entre elas se tornam mais visíveis. Em um primeiro plano, por exemplo, poderíamos relacionar cada uma das imagens aos “estratos” distintos do monólogo

que compõe o poema. Dessa forma, a figura que retrata o fauno poderia ser por nós entendida como correspondente ao seu discurso “exterior”, se assim concebermos a voz poética que primeiro ele enuncia, ao passo que a outra (que tematiza as ninfas) poderia ser ligada ao seu discurso “interior”, aquele que relata seus devaneios e que consiste nas interposições narrativas por ele introduzidas em seu monólogo. Afinal, as ninfas são o que mais fulgura em seus sonhos, como um verdadeiro ímã que o hipnotiza, mas sua realidade irremediável é a solidão, imerso na qual ele pode apenas invocar suas lembranças e seus insensatos delírios, que não poupam sequer a imagem da deusa soberana do Amor. Tal solidão contrasta, aliás, com o perfil dos sátiros e faunos antigos, recorrentemente projetados em bandos, enquanto o francês moderno parece nostálgico e isolado, esquecido da natural alegria contagiante entre seus ancestrais, fruto inclusive da completa irrepreensão sexual.

Ademais, a mesma sorte de inferências relativas ao grotesco feitas a partir do poema em si pode ser identificada ao observarmos paralelamente os desenhos em questão. Nestes as ninfas parecem exercer papel semelhante àquele que lhes é atribuído no monólogo, no qual representariam um aspecto mais sublime da existência, ligado à beleza, à espiritualização, ao dom da inspiração poética. Com efeito, ao atentarmos para a expressão sedenta do fauno, como a farejar o alvo certo que lhe propiciará prazer, supomos que a contemplação dessas atraentes criaturas femininas instigue em seu espírito masculino um estímulo a um só tempo à criação poética e à realização amorosa. Enquanto musas da beleza, delicadeza e por vezes até da pureza (segundo o imaginário moderno), as ninfas seriam para o fauno a iluminação que consegue elevá-lo de sua mera realidade, como um sopro divino a impulsioná-lo em direção a uma esfera superior; já enquanto detentoras do poder da sedução, são capazes de aprisioná-lo pela lascívia e precipitá-lo ao abismo do desejo, do vício da lubricidade e da paixão carnal.

O nosso protagonista, por outro lado, assim oscilando indefinidamente entre os domínios do nobre e do vergonhoso, do louvável e do desprezível, continua, como no poema, a manifestar sua tendência natural à ambivalência, à mistura de traços e comportamentos. Embora no decorrer do monólogo ele apareça mais nitidamente como infrator levado por seus instintos eróticos mas também como vítima de seus delírios frustrados, na ilustração que o focaliza percebemos sua vulnerabilidade às sensações e aos estímulos externos – provavelmente vindos de uma cena tentadora como a de um banho de rio das ninfas. Desse modo, ele pode deixar-se influenciar tanto por sentimentos dignos e apreciáveis, liberando a expressão de seus dons

artísticos (musicais ou poéticos, por exemplo), quanto por sentimentos indignos e reprováveis, deixando-se enfeitiçar pela beleza sedutora das ninfas e tornando-se vítima de seus impulsos animalescos irrefreáveis.

Em conseqüência a essas características perceptíveis no confronto de ambas as ilustrações, da mesma forma como podemos enxergar uma certa presença do grotesco no poema, talvez possamos também imaginá-la, ainda que mais sutilmente, nas gravuras em foco. Se uma remete-nos ao caráter pueril, ingênuo e casto das ninfas, a outra reflete um determinado ar malicioso e desejoso do fauno. Em contrapartida, os papéis podem inverter-se e, novamente tal qual no poema, podemos extrair da figura das ninfas uma atmosfera preponderantemente erótica e sedutora – sobretudo pelo fato de se encontrarem nuas –, enquanto a do fauno pode sugerir-nos a instantaneidade natural da reação de um ser semi-animalesco como ele diante de uma visão deslumbrante como a de suas musas a se banharem no rio. Contrapostas dessa maneira, as ilustrações possibilitam-nos identificar o grotesco tanto na divergência de ambas entre si quanto na dualidade que cada uma delas permite-nos imaginar em seu próprio interior.

Um detalhe que salta aos olhos, no entanto, é a disparidade de representação do aspecto erótico nos desenhos concebidos por Manet, de um lado, e nos documentos iconográficos que chegaram até nós da Antigüidade, de outro lado. Tal disparidade, sob nosso olhar moderno, leva-nos inevitavelmente a associar a essas respectivas formas de representação uma delicadeza que contrasta com a aparente rusticidade das imagens antigas. Não se trata de subestimar, nessa afirmação, a delicadeza – porém, de outra espécie – das obras antigas, nem de desconsiderar os fatores que as diferenciam das modernas, como, por exemplo, o suporte material e a técnica que lhes são distintamente aplicados. Os gregos construíam e ornamentavam seus vasos usando o recurso do barro, ao passo que as ilustrações de Manet contaram com incomparável requinte. É de fazer-se notar tão somente o contraste das intenções: enquanto as gravuras do pintor francês parecem querer esconder o que não poderia ser nitidamente retratado em seu tempo, os modelos primitivos parecem desconhecer esse pudor e oferecem à vista o que fielmente desejam representar.

As imagens referentes ao Capítulo 1, incluídas nos Anexos ao final deste trabalho apenas a título de ilustração sobre as descrições das entidades míticas aqui evocadas, já deflagram a viva jocosidade e o acentuado erotismo vinculados à representação de tais criaturas, especialmente quando se trata dos sátiros ou silenos – aos quais os faunos encontram-se mais

associados na visão dos latinos. Com efeito, os testemunhos iconográficos gravados em vasos e demais peças esculturais da Grécia Arcaica, conforme atesta em abundância a valiosa fonte do LIMC, deixam transparecer claramente, sem nenhuma atenuação, o hiperbolismo que realça os traços feios e baixos dessas figuras, derivados de sua aguçada animosidade. Os desenhos de Manet, ao contrário, se por um lado tematizam ainda a mesma feiúra ou baixeza sob a aparência híbrida de um fauno, por outro lado ocultam essa herança rústica das imagens arcaicas transmitindo leves nuances de um erotismo camuflado sob a “ingênua” nudez das ninfas. Portanto, se as ilustrações a *L'Après-midi d'un faune* permitem ser comparadas à perspectiva do grotesco-monstruoso, certamente não é da mesma forma como a enxergamos nas representações antigas dos entes mitológicos secundários.

Ligada à mesma temática retratada na obra mallarmaica está a produção de Nijinsky igualmente intitulada *L'Après-midi d'un faune*. Nesse balé coreografado pelo dançarino russo deparamo-nos novamente com as imagens míticas evocadas no poema: o fauno como figura central e uma série de ninfas, dentre as quais uma destaca-se como sua presa, a desfilarem em meio à paisagem bucólica representada. Logo, também essa produção artística, concebida em uma época ainda mais avançada (alguns anos à frente da composição de Mallarmé), tem seu quadro temático inspirado da mitologia greco-latina.

Já ao pensarmos sobre a problemática do grotesco associada desta vez ao balé de Nijinsky, podemos descobrir neste algumas marcas desse gênero. A que sobressai diante de nosso olhar, apesar da delicadeza geral de toda a encenação, é justamente a da disparidade surgida da união entre o fauno e uma das ninfas. Conforme observamos no poema, a imagem desse ente híbrido e rude contraposta às belas feições de uma ninfa causa uma impressão de estranhamento derivada do desajuste entre ambos. Contudo, no balé essa impressão é atenuada devido à sincronia dos movimentos desses personagens, dando a perceber uma relativa harmonia entre seus passos, e à própria suavização da rusticidade típica de um fauno, traços esses que verificamos visualmente, como demonstram as ilustrações referentes à montagem coreográfica, nos Anexos (na parte remetente ao Capítulo 3).

No que concerne ao cotejo desse aspecto visual do balé com o legado iconográfico da Antigüidade, agora sim podemos notar uma semelhança maior entre ambos do que a existente entre este e os desenhos de Manet para a obra mallarmaica. Tal semelhança deve-se a um fator principal: a nítida sugestão de movimento presente em algumas imagens arcaicas a qual pode ser

diretamente relacionada à coreografia criada por Nijinsky para o seu *Fauno*. De fato, diversas dessas imagens que exibem a rudimentar dança dos sátiros, por exemplo, deixam transparecer uma expressão corporal muito próxima àquela projetada pelo dançarino russo para seu balé moderno.⁵⁵ Até mesmo o figurino desenhado por Léon Bakst (1866-1924) para o fauno e, sobretudo, para as ninfas de Nijinsky assemelha-se às vestimentas e máscaras sob as quais são retratadas essas figuras em certas peças esculturais primitivas. Assim, a similaridade entre tais peças e o balé do *Fauno*, em especial quanto ao quadro gestual, permite supor uma possível inspiração do coreógrafo na iconografia greco-latina arcaica.

Percebemos, enfim, que tanto na obra de Mallarmé ilustrada por Manet quanto na peça coreográfica de Nijinsky há uma variada recuperação do imaginário da Antigüidade greco-latina por meio da tematização de entidades menores da mitologia como o fauno e as ninfas. Essas obras apresentam, cada qual à sua maneira, diversos pontos de contato com as representações primitivas de tais entidades, conforme testemunham documentos históricos, literários e iconográficos, como vimos. Todas elas, porém, ao recuperarem o mundo rebaixado de tais figuras menores da mitologia para o atualizarem na época moderna fazem-no de forma um tanto quanto discreta, isto é, amenizando seu hiperbolismo grotesco e apenas “sugerindo”, ao modo mallarmaico, o brutal erotismo que lhes é intrínseco.

Por englobarem justamente esse rol mítico mais rebaixado, paralelo à sublime linhagem dos deuses e heróis, é que podemos identificar nas criações de Mallarmé, Manet e Nijinsky, quem sabe, marcas do grotesco e até mesmo do monstruoso. Afinal, tais gêneros não deixam de qualificar o mundo dessas criaturas secundárias da mitologia. Todavia, uma leitura grotesca dessas obras não deve constituir aqui nossa preocupação central. Por isso, é hora de voltar nossa atenção a um exame mais detido do universo próprio a cada uma delas, o qual deve falar-nos em primeiro lugar.

⁵⁵ Comparar, por exemplo, FIGURAS 7, 8, 9 e 13 com FIGURAS 23, 26 e 28 nos Anexos.

Capítulo 2 – Lendo o *Fauno* mallarmaico

A fim de procedermos a uma análise mais cuidadosa sobre o conteúdo do poema de Mallarmé para em seguida contemplarmos alguns aspectos da obra em conjunto com os desenhos de Manet e alguns traços do balé de Nijinsky, abandonemos por ora as pistas neles entrevistas que podem levar-nos a uma abordagem baseada no grotesco-monstruoso. É preciso, afinal, antes de nos enveredarmos por leituras secundárias, deixar que esse fauno fale-nos aos olhos ou aos ouvidos o que ele revela por palavras ou passos de dança. É preciso, enfim, descobrir um meio de desvendar-lhe os segredos e de ler pura e simplesmente o que ele se põe a contar, a cantar ou a representar.

2.1) Preliminares à análise do poema

Antes ainda de nos debruçarmos sobre a leitura desta intrincada espécie de “epopéia” de aventuras que o herói do *Fauno* mallarmaico desenrola sob nossos olhos, convém situarmos rapidamente a história dessa “épica” em meio à poética de seu autor. Não foi a primeira vez, aliás, que esta fizera reviver espíritos provenientes do plano rebaixado da mitologia greco-romana. Ainda na juventude, Mallarmé os havia evocado por mais de uma vez em suas primeiras composições, designadas *Poèmes de jeunesse* e datadas por Bertrand Marchal, nas Obras Completas do escritor (volume I), dos anos entre 1854 e 1861. Dentre elas, destacam-se dois poemas: *Loeda*, concidentemente subintitulado “*Idylle antique*”, e *Pan*. Neles passeiam respectivamente as sombras de ninfas que se riem ao fugirem de “un faune lascif” (*Loeda*, v.10) e a imagem do deus árcade Pã. E, conforme aponta Marchal⁵⁶, já anteciparia o primeiro deles o motivo central de *L’Après-midi d’un faune*, também classificado pelo poeta dentro do gênero clássico da pastoral como “écloga”.

No que diz respeito à localização da composição de nosso poema no decorrer da conturbada vida literária de seu autor, ela se coloca nem tão ao princípio nem ao final, mas sim em um momento intermediário no qual a produção do poeta, apesar de escassa e muito lenta, fora

⁵⁶ MALLARMÉ. *Oeuvres complètes* I, p.1234.

decisiva para sua irreverência futura. De acordo com os críticos, dentre os quais Augusto de Campos cita o nome de Mário Faustino, existiram fundamentalmente “quatro Mallarmés”⁵⁷. O jovem “parnaso-simbolista” da primeira fase adotou um estilo predominantemente baudelairiano ao qual correspondeu um período bastante fecundo, comparado à produção posterior do poeta. Tal período inicial, segundo Henry Nicolas⁵⁸, teria perdurado de 1861 a 1864. Em sua segunda fase (1864-1868), Mallarmé “reconcilia a língua francesa com Racine e antecipa Valéry”⁵⁹, decidindo se “debaudelairisar”, como diz Nicolas; é dela que datam o primeiro esboço do que viria a tornar-se, dez anos mais tarde, *L’Après-midi d’un faune*, e também os primórdios de *Hérodiade*, poema trágico concebido paralelamente ao *Fauno* mas que restou permanentemente inconcluso. Nos quinze anos que se seguem (1868-1883), conforme descreve Nicolas, a criação poética do mestre conhece a míngua. Em compensação, “o derradeiro Mallarmé – o do *Lance de dados* e da obra inacabada”⁶⁰ –, a partir de então, retoma com relativo vigor a atividade literária, já com a idade de 42 anos. Só a abandona definitivamente em 1898, ao ser paralisado por uma crise fatal que lhe acomete a garganta como a sufocar seus projetos vindouros e talvez ousados demais para se concretizarem, os quais deveriam constituir o sonhado *Livro* (*le Livre*), obra total e totalizante em sua digna pretensão de encerrar todo possível princípio literário. Bem que ele o testemunhara em seu testamento improvisado à esposa e à filha, à véspera da morte repentina: “Il n’y a pas là, écrivait-il en parlant de ses petits papiers, d’héritage littéraire, mes pauvres enfants [...]. Croyez que ce devait être très beau.”⁶¹ De modo assim tão irregular, mas nem por isso menos brilhante ou surpreendente, trilhou o autor de nosso *Fauno* seu percurso artístico, cuja maturidade é identificada às duas últimas fases de sua produção devido à originalidade nascida, por sua vez, da radicalidade no uso de “uma linguagem (a poética)” e de “uma língua (a francesa)”, como definira Faustino⁶². E *L’Après-midi d’un faune*, embora anterior a tal maturidade, não pode ser excluído de suas glórias, marcante que fora na representação idealizante do universo artístico desde muito cedo vislumbrada pelo escritor e por ele destinada a compor a matéria principal do *Livro* a ser configurado, a seu ver, pela maior das artes: a Poesia.

⁵⁷ CAMPOS (irmãos); PIGNATARI. *Mallarmé*, pp.25-26.

⁵⁸ NICOLAS. *Mallarmé et le Symbolisme*, p.10.

⁵⁹ CAMPOS (irmãos); PIGNATARI. *Mallarmé*, p.26.

⁶⁰ CAMPOS (irmãos); PIGNATARI. *Mallarmé*, p.26.

⁶¹ “Não há aqui, escrevia ele falando de seus pequenos papéis, herança literária, minhas pobres filhas [...]. Creiam que isso deveria ser muito belo.” (MALLARMÉ *apud* NICOLAS. *Mallarmé et le Symbolisme*, p.12.)

⁶² FAUSTINO *apud* CAMPOS (irmãos); PIGNATARI. *Mallarmé*, p.26.

A rigor, a versão final da écloga mallarmaica data já da terceira fase do poeta, de acordo com a divisão de sua vida literária exposta por Nicolas. No entanto, considerando seu longo processo de elaboração e, por que não dizer, de maturação interna, seu nascimento situa-se efetivamente no início da segunda fase da produção do escritor. Apesar de ter vindo a público somente em 1876, sua forma primeira já havia ganhado vida bem antes, precisamente em 1865.

O Mallarmé de então, apenas aos 23 anos de idade, almejava a cena teatral como meio de realização mais nobre de sua arte. Alternando a composição de *Hérodiade* – poema aspirante a tragédia que lhe exauria aos poucos a energia – com o que havia concebido como “intermède héroïque”, planejava projetar sob as luzes do palco um personagem tão excêntrico como a figura de um fauno. É ele mesmo quem define desta maneira seu duplo intento:

J'ai laissé *Hérodiade* pour les cruels hivers: cette oeuvre solitaire m'avait stérilisé, et, dans l'intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. (...) Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes oeuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame. (...) J'ajoute que je compte le présenter en août au Théâtre-Français.⁶³

De tal iniciativa surge a primeira versão do *Fauno*, intitulada simplesmente *Monologue d'un faune*. Ela seria composta pelo referido monólogo como abertura, seguido de um diálogo entre duas ninfas chamadas Iane e Ianthé, após o qual ocorreria o despertar do fauno para, finalmente, dar lugar ao descer das cortinas. Contudo, consciente de que seus versos exigiam não menos que uma cena ideal, o poeta previra o fracasso da concretização de suas ambições: fora recusada a encenação do “intermédio heróico” pelo *Théâtre Français*. Desse projeto de peça que posteriormente o autor quisera deixar como poema, resta intacta não mais que a versão de *Monologue d'un faune* – contendo inclusive as respectivas didascálias – proveniente de uma cópia tardia de 1873-1874, conforme registra Marchal⁶⁴. Das demais partes do intermédio, temos apenas acesso a fragmentos das cenas de “Dialogue des nymphes”, “Réveil du faune” e do suposto “Finale”.

⁶³ “Deixei *Hérodiade* para os cruéis invernos: essa obra solitária me esterilizara, e, no intervalo, eu rimo um intermédio heróico, cujo herói é um Fauno. (...) E no entanto quero conservar toda a poesia de minhas obras líricas, meu próprio verso, que adapto ao drama. (...) Acrescento que conto apresentá-lo em agosto no Teatro Francês.” (MALLARMÉ. *Correspondance choisie* [à Henri Cazalis, Tournon, jeudi matin, 15 ou 22 juin 1865]. *Oeuvres complètes* I, p.678)

⁶⁴ MALLARMÉ. *Oeuvres complètes* I, pp.1229-1230.

Desiludido ou desanimado, o criador do *Fauno* acomoda-se, e só uma década mais tarde decide investir na restauração do mesmo projeto, não completamente esquecido, tampouco irremediavelmente abandonado. Dessa feita, porém, já em 1875, não visa mais o teatro; parece desejar somente alcançar a dignidade de poesia que fora negada à forma dramática que revestia o primeiro esboço do monólogo do fauno. Já transfigurada por certa revolução na linguagem e por maior refinamento de estilo, a nova versão, sob o título de *Improvisation d'un faune*, é teimosamente recusada pela segunda vez na ocasião de sua submissão à editoração da terceira coletânea da revista *Parnasse Contemporain*.

Novamente contrariado, o poeta decide-se a não mais esperar. Retomando pela terceira vez a composição incompreendida e, logo, menosprezada pela crítica literária de sua época, é com a firme resolução de providenciar ele mesmo sua edição que radicaliza ao último grau o requinte que a sustém. Este se faz claro não apenas no plano lingüístico, musical ou imagético, como conferiremos a seguir, mas inclusive no plano material propriamente dito, visto que o suporte a que a obra fora veiculada foi dotado de raro luxo. Assim tornou-se público o poema, sob o título definitivo de *L'Après-midi d'un faune* e publicado, pois, originalmente em um lançamento independente datado de 1876, graças a um acordo firmado com o editor Alphonse Derenne, em Paris. Em consequência, sua produção editorial inaugural fora bastante limitada, devido aos altos custos do projeto, e destinada quase que exclusivamente à apreciação de um grupo previamente escolhido de bibliófilos pertencentes ao círculo pessoal de amigos do escritor. Só na década posterior a composição seria relançada em larga escala sob nova edição, mas desprovida das graças da primeira.

Desse modo resume-se a história de nosso *Fauno*, nesse panorama praticamente tão conturbado quanto a própria atividade artística do poeta que hoje é considerado uma das maiores personalidades literárias francesas de todos os tempos. Após a morte do mestre, talvez ninguém melhor para contar essa história em todos os seus pormenores do que um dos maiores especialistas de sua poética, Henri Mondor, em seu célebre *Histoire d'un faune* (1948), também raro atualmente. Cientes, então, da peregrinação do fauno e de suas perseguidas ninfas ao longo das diferentes versões do poema, resta uma curiosidade que pode surgir de nosso pensamento: a motivação do autor para compô-lo. Mondor aborda a questão, bem como vários outros estudiosos da écloga mallarmaica. Todavia, uma solução clara e consensual para tal indagação não parece fácil a nenhum deles. Por isso, é bom lembrar ao leitor que talvez ele não encontre tampouco aqui

uma idéia conclusiva a esse respeito, quando muito poderemos juntos refletir sobre tal curiosidade.

Antes de prosseguirmos nossa investigação, de agora em diante um pouco mais detida, sobre o *corpus* desta pesquisa, convém ainda mencionar uma hipótese correntemente levantada pelos críticos acerca da questão acima referida. Albert Thibaudet já defendia desde 1926, em seu também clássico *La poésie de Stéphane Mallarmé*, a forte probabilidade – para ele, quase certa – de que o motivo de *L'Après-midi d'un faune* teria sido inspirado de uma pintura de François Boucher exposta na *National Gallery* de Londres à época de Mallarmé – cidade onde inclusive morara o poeta por alguns anos. A interessante similitude que de fato existe entre ambos é suficiente, na opinião de Thibaudet, para afirmar que Mallarmé retirara do quadro desse pintor do século XVIII, nomeado *Pan et Syrinx* (FIG.15) e datado de 1759, a inspiração para compor sua écloga, conforme atesta:

N'oublions pas ce qui chez Mallarmé demeure du XVIII^e siècle, et que d'ailleurs, à l'époque où il composa *L'Après-midi*, (...) la peinture de ce siècle était à la mode. Le tableau libertin des deux nymphes enlacées et surprises met au milieu du poème les mêmes centres de valeurs claires, de rose, de chair nue, de volupté, qui occupent le tableau de Boucher sur lequel il est copié.⁶⁵

Na esteira de Thibaudet, muitos foram os que creditaram a tal peça de Boucher o suposto “germe” do qual sobreviria a idéia do *Fauno*. Mondor, no entanto, ao comentar sarcasticamente sobre a improcedência dessa hipótese entusiástica de seu erudito antecessor, usando de um simples argumento de base cronológica consegue derrubá-la por terra. Segundo ele, a data confirmada pelos próprios conservadores do museu inglês de entrada do referido quadro na *National Gallery* é 1880, ou seja, quinze anos depois da concepção do poema (em sua primeira versão). Por conseguinte, de acordo com Mondor⁶⁶, não se conhece ocasião anterior a esse ano de 1880 em que Mallarmé poderia por ventura ter admirado a obra de Boucher.

Polêmica entre os críticos, a questão que gira em torno da elucidação das “origens” da écloga mallarmaica vai muito além dessa hipótese defendida por Thibaudet. Cogita-se igualmente, a esse propósito, a influência literária de predecessores do poeta francês, conforme

⁶⁵ “Não esqueçamos o que em Mallarmé permanecera do século XVIII, e que, aliás, à época na qual ele compôs *L'Après-midi*, (...) a pintura desse século estava na moda. O quadro libertino das duas ninfas enlaçadas e surpreendidas coloca no meio do poema os mesmos centros de valores claros, de rosa, de carne nua, de volúpia, que ocupam o quadro de Boucher sobre o qual ele é copiado.” (THIBAUDET. *La poésie de Stéphane Mallarmé*, p.367)

⁶⁶ MONDOR. *Histoire d'un faune*, pp.20-21.

acusa Albert Schinz em sua breve notícia intitulada, ironicamente ou não, “D’où sort *L’Après-midi d’un faune* de Mallarmé?” Dentre esses, são elencados Théodore de Banville – sobretudo com seu poema pastoral *Diane au bois*, de 1863 –, Victor Hugo com seu *Satyre* pertencente a *La légende des siècles*, Leconte de Lisle com seus *Poèmes antiques*, Chateaubriand com *Mémoires d’outre-tombe* – pela imagem de duas indianas às quais seriam assimiladas as ninfas de Mallarmé – e até mesmo Georges Sand com seu romance *Lélia* – novamente pela imagem das duas ninfas que reflete a personalidade das duas irmãs do romance.⁶⁷ Entretanto, não havendo aqui tempo hábil para examinar de perto tal questão, pensemos, doravante, apenas no que a análise da própria écloga em si pode sugerir-nos a esse respeito.

Importa esclarecer que o estudo sobre o *Fauno* mallarmaico desenvolve-se ao longo deste capítulo conforme uma certa divisão das partes (ou “seções”) do poema. Contudo, essa divisão não tem nenhuma pretensão ou intento de julgar que a referida composição obedeça a esse padrão ou deva ser lido de acordo com tal fragmentação. Seu objetivo aqui é apenas de facilitar a abordagem da obra muito antes que estabelecer criteriosamente em quais pontos ela permite ser dividida. Esclareço, ademais, que a análise a que ora procederemos leva em conta prioritariamente a versão definitiva do poema, publicada em 1876 já sob o título *L’Après-midi d’un faune*.⁶⁸

2.2) Primeira seção: o despertar (*L’Après-midi*, vv.1-22)

Logo no começo da composição mallarmaica deparamo-nos com um “fauno”, conforme nos é assim apresentado esse personagem um tanto quanto extraordinário, a divagar. Como imerso em um delicioso delírio, ele exterioriza seu ardente desejo: “perpetuar *estas* ninfas” (verso 1). E a que ninfas refere-se? Eis uma questão que nos conduz diretamente à problemática levantada por John Orr em um curto mas pertinente comentário – intitulado “*L’Après-midi d’un*

⁶⁷ Sobre a suposta influência de Chateaubriand e de Sand sobre o *Fauno* mallarmaico, cf., respectivamente, os interessantes artigos de John Orr (“*L’Après-midi d’un faune*: Mallarmé’s debt to Chateaubriand”) e de Austin Gill (“Mallarmé et l’Antiquité : *L’Après-midi d’un faune*”).

⁶⁸ A fim de satisfazer a curiosidade do leitor interessado em uma análise comparativa dos três estados do poema (desde 1865 a 1876), cf. os relevantes estudos sobre a evolução do *Fauno* mallarmaico empreendidos, por exemplo, por Lloyd James Austin (*Essais sur Mallarmé*) e Émilie Noulet (*L’oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*).

faune: Mallarmé's debt to Chateaubriand” – sobre a importância do papel das ninfas no poema, a qual é enfatizada pelo estudioso no que concerne à discussão sobre as origens do *Fauno* de Mallarmé. No entanto, não podemos por enquanto especular nada muito além de que tais ninfas proviriam, provavelmente, de uma recente reminiscência, talvez trazida à sua memória por um sonho, de algum contato (real ou imaginário) marcante com tais criaturas. O que é certo é que são “estas ninfas” que descortinam ao leitor todo o encantamento de que é dotado o discurso faunesco a desenrolar-se a seguir.

É interessante também notar como esse primeiro verso abre o poema sob um tom relativamente misterioso, dada a indefinição como essas deidades são-nos apresentadas, tamanha a abstração em que são inseridas. Com efeito, além de não suspeitarmos, até o momento, sobre que ninfas esse fauno põe-se a discorrer, somos instintivamente levados a imaginar de que modo ele seria capaz de eternizá-las: em suas fantasias apenas, em um sonho que ficará por sua vez eternizado em seus pensamentos, pela poesia contida em suas palavras ou no som de sua flauta...? É o que indaga igualmente o crítico Bernard Weinberg⁶⁹ em sua minuciosa análise de *L'Après-midi d'un faune*. Ele ressalta ainda a função do dêitico *ces*, que, por ser o primeiro termo do monólogo, serve simultaneamente para deixar vago o lugar das ninfas, ao invés de defini-lo, e para afirmar a anterioridade de sua existência (qualquer que seja ela) na mente de nosso divagador. Assim, somente esse primeiro verso já é suficiente para nos introduzir em uma atmosfera antes espiritualizada e sugestiva, de acordo com Guy Michaud⁷⁰, do que materializada e categórica.

Ademais, vários são os críticos que sublinham, desde a primeira linha do texto, a sua notável tendência à “desmaterialização” ou à idealização, especialmente pela decisiva presença do infinitivo *perpétuer* na fala inaugural do protagonista. Tal verbo, apontado por Lloyd James Austin⁷¹ e por Roger Bellet⁷² como “palavra-chave” do poema, exprime freqüentemente nas composições mallarmaicas, segundo Gardner Davies, “l'action d'assurer la survie à une impression ou à une pensée par le seul moyen dont il [le poète] dispose, la forme poétique”. Isto é, esse infinitivo colocado sintaticamente como complemento da maior vontade do fauno – “je les

⁶⁹ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.138.

⁷⁰ MICHAUD. *Mallarmé*, p.99.

⁷¹ AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.184.

⁷² BELLET. *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, p.88.

veux perpétuer”⁷³ (v.1) – já evoca, mesmo ainda tão misteriosamente, a arte enquanto meio mais eficaz de cumpri-la, de manter a lembrança flamejante das ninfas sempre acesa em sua memória ou, como diz Davies, de “le sauvegarder [le souvenir des nymphes] de l’oubli”⁷⁴.

Apesar dessa sugestão inicial bastante tênue para o verbo *perpétuer*, mas que ao longo da leitura vai sendo reforçada, ele encerra, na verdade, uma dualidade, conforme sinalizam Lloyd Austin⁷⁵ e Robert Cohn⁷⁶. Pode incorporar o mero desejo sensual de nosso enamorado personagem que aspira a prolongar sua excitante visão pelo simples prazer de rejubilar-se em suas delícias ou seu intuito mais nobre de imortalizar a beleza que ela exala pelos delicados meneios de seu canto. De qualquer modo, como faz notar Paul Bénichou, esse não pode ser um fauno ordinário tal qual os demais de sua espécie, pois não chegaria ao absurdo de duvidar da existência das ninfas perseguidas por todos de sua raça mal as tendo nomeado! Não... Não pode ser um fauno ordinário, esse é um “fauno poeta” – nos termos do estudioso:

Un faune a-t-il la mémoire si fragile, en matière de nymphes, qu’il ne puisse, après quelques heures, plus rien affirmer de ses exploits ! C’est donc un faune d’églogue, plus occupé de ses pipeaux que de la réalité, un faune à demi absent au monde, poète comme l’entend Mallarmé, quoique faune toujours.⁷⁷

É por isso que o autor põe em sua boca já no primeiro verso a palavra inaugural de sua arte e que, de acordo com Cohn, sintetiza a sua essência: *perpétuer*⁷⁸. Dessa maneira ele invoca, sob a voz de seu personagem, todo o poder alusivo e idealizador que só a arte é capaz de criar – embora o verbo “perpetuar” sugira também o sentido mais orgânico e vulgar de gerar, propagar, literalmente, de “dar sucessão à espécie”. Ora, é justamente esse poder sugestivo ou enigmático, aspirante à esfera do espiritual e do subjetivo e distante do plano material e objetivo, que Mallarmé reclama para a poesia. Esta, a seu ver, deve saber “evocar” muito mais que

⁷³ Grifos meus.

⁷⁴ “a ação de assegurar a sobrevivência a uma impressão ou a um pensamento pelo único meio do qual ele [o poeta] dispõe, a forma poética” (...) “salvaguardá-la [a lembrança das ninfas] do esquecimento” (DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, pp.47-48).

⁷⁵ AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.184.

⁷⁶ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.14.

⁷⁷ “Tem um fauno a memória tão frágil, em matéria de ninfas, que ele não possa, após algumas horas, mais nada afirmar de suas aventuras?! É então um fauno de égloga, mais ocupado com sua flauta que com a realidade, um fauno semi-alheio ao mundo, poeta como o entende Mallarmé, embora sempre fauno.” (BÉNICHOU. *Selon Mallarmé*, p.167)

⁷⁸ “*Perpétuer*, in sum, is of the essence of art.” – “‘Perpetuar’, em resumo, é da essência da arte.” (COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.14)

simplesmente “nomear” – teoria poética exibida em fragmentos críticos do próprio poeta reunidos por Henri Lemaitre⁷⁹. É, aliás, o que demonstram igualmente os desenhos de Manet feitos para compor a obra, os quais “sugerem” mais do que “exibem” nitidamente.

Tal poder evocatório é a chave para todo o poema do *Fauno*, bem como, talvez, para a obra mallarmaica em geral. Nos versos que se seguem, o poeta continua a explorá-lo sob as divagações flutuantes de seu personagem. Este começa a sondar a visão interior que contempla com tanto êxtase, e que parece envolvida por uma intrincada camada de devaneios obscuros – “l’air/ Assoupi de sommeils touffus” (vv.2-3). Seu objeto de desejo vai delineando-se como a querer desvelar-se, mas continua a aparecer-nos totalmente enigmático por trás do ar vertiginoso e sonolento que confunde o senso desse fauno aparentemente recém-desperto, porém ainda mergulhado em seu doce delírio.

É então que ele se pergunta: “Aimai-je un rêve?” (v.3). E sua dúvida, colocada dessa forma um pouco brusca, longe de dissolver-se no desenrolar de suas inquições, vai apenas imiscuindo-se em devaneios ainda maiores e mais extravagantes, até o ponto em que ela vence o final do monólogo sem ser efetivamente solucionada. Segundo comentário de Austin Gill⁸⁰ em um artigo bastante relevante sobre o poema, o sentimento de incerteza é nem sequer trocado pela mera ilusão consentida; ele simplesmente instala-se e prolonga-se, afetando não apenas os perturbados sentidos do fauno, mas inclusive o espírito assim embaraçado do leitor.

O questionamento repentino expresso por essa sorte de “personagem-sátiro” deixa-nos em alerta diante da miragem dessa cena que sugere uma delicada dança dessas beldades de pele rosada, como uma valsa executada em um círculo vicioso (por ser constante na memória do protagonista) e quase hipnotizante. Devido ao leve impacto de sua indagação, perguntamo-nos junto com ele se o que está para nos contar é real – dentro do nosso pacto ficcional de leitores, certamente – ou tão somente produto de sua imaginação habitada por desejos inescrutáveis. Conforme formula Albert Thibaudet, “s’éveille-t-il de quelque rêve ou prolonge-t-il quelque vision?”⁸¹ A dúvida, de fato, é apenas a primeira de uma série de questões que nos colocamos à medida que o fauno vai nos revelando suas confusões e as recordações de suas fantasias.

⁷⁹ LEMAITRE. *La poésie depuis Baudelaire*, pp.106-108.

⁸⁰ GILL. Mallarmé et l’Antiquité: *L’Après-midi d’un faune*, p.165.

⁸¹ “Desperta ele de algum sonho ou prolonga alguma visão?” (THIBAUDET. *La poésie de Stéphane Mallarmé*, p.362)

E nesse momento, se um dos principais temas da composição mallarmaica já fora lançado em seu franco início, a questão da Arte – realçada pelo marcante verbo *perpétuer* do primeiro verso –, acaba de sobressair aqui o segundo: o Sonho. De acordo com Chisholm⁸², em seu clássico estudo sobre o *Fauno*, e com o qual concordam Cohn⁸³, Noulet⁸⁴, Peyre⁸⁵ e Bellet⁸⁶, essa é uma temática que percorre todo o poema, apesar de parecer inconstante. O protagonista recorre a ela para tentar explicar a origem de suas alucinações, mas rejeita-a como se fosse uma imprudência; não obstante, ela sempre volta para assombrá-lo. “Poème du rêve heureux”, nas palavras de Bellet, ele é composto de um sonho eterno, que passa e permanece, instaura-se na realidade poética vivida e infinitamente prolongada por esse fauno divagador: “un rêve qui fut devient rêve éternel. On ne se souvient que d’un rêve; le souvenir est un rêve”⁸⁷. Desse modo, o tema do Sonho é latente durante todo o monólogo, e a pergunta que primeiro o deflagra (no verso 3), conforme bem lembra Noulet⁸⁸, projeta o pensar e o sentir faunescos para as fronteiras entre o real e o onírico.

Embora não consigamos, nessa espécie de “prólogo” à narrativa que nos será relatada, identificar claramente a visão que inquieta nosso protagonista, podemos todavia adivinhar o provável motivo dessa inquietude pela própria indagação que ele se faz. Afinal, esta não se refere ao que ele porventura testemunhara, enxergara ou descobrira, mas sim ao que “amara” (“Aimai-je [...]?” – v.3). Logo, é fácil compreender seu desejo de criar um laço perpétuo com as musas que aprisionaram seu coração e com quem ele denota já ter tido algum tipo de relação amorosa, como também destaca Weinberg⁸⁹ a respeito do mesmo verso.

No trecho seguinte (dos versos 4 a 7) o fauno, ainda imerso em seu deslumbre e na letargia que o domina, parece começar a investigar o seu redor na esperança, talvez, de reencontrar aquelas cuja imagem ficara retida em sua memória ou, quem sabe, ao menos na expectativa de visualizar a trilha por elas seguida. Ao notar, porém, que em meio à vegetação bucólica que o circunda ele não pode enxergar nada além de seu próprio rastro, conclui, a seu contragosto, que a doce lembrança que conservara após seu despertar não teria passado, sim, de

⁸² CHISHOLM. *L'Après-midi d'un faune*: exégèse et étude critique, p.18.

⁸³ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.15.

⁸⁴ NOULET. *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, pp.228-229.

⁸⁵ PEYRE. *La littérature symboliste*, p.51.

⁸⁶ BELLET. *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, pp.86-88.

⁸⁷ “Poema do sonho feliz” (...) “um sonho que foi torna-se sonho eterno. Lembra-se apenas de um sonho; a recordação é um sonho” (BELLET. *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, p.88).

⁸⁸ NOULET. *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.229.

⁸⁹ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.139.

uma traiçoeira ilusão. Afirmando dessa maneira o fim de sua dúvida – “Mon doute [...] s’achève” (v.4) –, ele chega a fazer-nos crer que tudo não passara, realmente, de um delicioso sonho, pois reconhece que, na verdade, estivera ali naquele bosque todo o tempo só – “demeuré les vrais/ Bois mêmes [...] bien seul” (vv.5-6) –, ou, como sugere, toda a noite por ele longamente vivida – “amas de nuit ancienne” (v.4).

Contudo, ele próprio não se convence ou, antes, não se quer deixar convencer dessa frustrante conclusão. Tal rejeição impulsiona-o a prolongar infinitamente sua incerteza, na qual passa a saborear cada detalhe desta tarde interminável de delírios. E em uma só palavra, convidamos a partilhar dessa incerteza e a mergulhar com ele neste oceano de águas densas e envolventes de que se compõem seus líricos e sensuais pensamentos: “Réfléchissons...” (v.8).

Até o ponto a que chegamos, podemos notar que o monólogo iniciado pelo fauno parte, aparentemente, de um problema simples mas para ele fundamental: descobrir se o que via diante de si, inclusive a impressão de ter “amado” as ninfas que lhe transtornaram os sentidos, tem por base um acontecimento real ou, ao contrário, um sonho que provavelmente sobreviera-lhe de um sono profundo e cujos efeitos ainda ressonavam em seu ser. A vaga inquirição que ele faz ao dar-se conta dessa atordoante ambigüidade parece em si mesma ambígua, uma vez que, ao invés de tentar resolvê-la pelo discernimento racional – para o qual não deixa de haver evidências à sua volta de que efetivamente estivera ali sempre sozinho –, ele irracionalmente apega-se à sua dúvida. Esta, figurada pela expressão um tanto enigmática “amas de nuit ancienne” (verso 4) – conforme admite Austin Gill⁹⁰ –, pode significar para esse amante de ilusões o único meio de realizar seus desejos e de ver-se saciado, mesmo que ilusoriamente, em seus devaneios. Nessa sua poética esperança, em última instância, estaria o motivo pelo qual nosso protagonista teima em vasculhar sua memória, refutando a lógica das evidências e persistindo na incerteza.

Tal interpretação para essa misteriosa expressão do verso 4, entretanto, não é consensual entre os críticos. Dentre os que se debruçaram sobre seu recôndito sentido, Gill⁹¹ propõe uma solução mais pautada em critérios biográficos – nas convicções filosóficas e nas concepções estéticas de Mallarmé – que no contexto do poema propriamente dito. O que, todavia, chama atenção em sua leitura é, quando busca contrapô-la a passagens igualmente obscuras de outras obras do poeta, sua sugestão de que a chave para entender a expressão em questão está

⁹⁰ GILL. Mallarmé et l’Antiquité: *L’Après-midi d’un faune*, p.166.

⁹¹ GILL. Mallarmé et l’Antiquité: *L’Après-midi d’un faune*, pp.166-168.

exatamente na vontade do personagem de prolongar ao máximo o prazer do breve momento de delírio que vivencia. Seguindo a mesma linha de raciocínio, reconhecemos que esse delírio não nasce somente de seus impulsos eróticos, mas igualmente de seus impulsos artísticos, ou da potencial satisfação que, sendo-lhe negada pela carne, ele encontra na poesia.

Noulet⁹² atribui a esse “*amas de nuit ancienne*” os desejos acumulados de um fauno que, devido à sua própria natureza semi-animalesca, não cessa de perseguir seu alvo predileto: as ninfas, todas elas objeto de sua paixão. Contudo, não sendo apenas um fauno e sim, acima de tudo, um fauno artista, ele prefere caçá-las não na realidade concreta, mas na realidade do sonho e da fantasia, na qual encontra maior enlevo. E por isso mesmo tal metáfora não deixa de designar, sob os pontos de vista semelhantes de Austin⁹³ e Davies⁹⁴, a confusão tenebrosa que se intensifica em sua mente durante o sono persistente que lhe arrebatava a lucidez.

Por seu turno, Weinberg⁹⁵, ao comentar sobre o mesmo trecho, acha para a expressão “*amas de nuit ancienne*” um sentido mais mítico, e até mais literal. Considerando a noção multiplicativa do substantivo coletivo *amas* – o qual pode ser compreendido como uma galáxia, constelação ou um amontoado de coisas – e a anterioridade primitiva que pode ser extraída do adjetivo *ancienne*, ele interpreta o questionamento do fauno como resultado de uma dúvida cumulativa que remontaria não apenas à noite passada, mas a uma longa série de “noites” desde as quais nosso protagonista, enquanto criatura arcaica e selvagem que é, já teria desejos animalescos e ousados devaneios. Finalmente, sublinhando a limitação intelectual desse ente “bestial” e “sub-racional” (nos termos do crítico), ele enxerga na sua permanente incerteza a incapacidade natural de distinguir entre ele mesmo e a natureza a seu redor (da qual ele é uma ramificação), entre suas fantasias e a realidade irremediável a que está sujeito.

A discussão tecida em torno dessa breve porém suficientemente enigmática e relevante expressão do verso 4 permite-nos refletir sobre alguns aspectos essenciais para uma leitura global do poema. Um deles refere-se justamente ao caráter mítico – sobretudo no sentido de “primitivo”, oriundo da cultura antiga ocidental – do tema reconstruído por Mallarmé na modernidade. Com efeito, não só as figuras que povoam a égloga são retiradas de um panteão mitológico primário – bem como o próprio gênero literário que herda resquícios da

⁹² NOULET. *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.230.

⁹³ AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.184.

⁹⁴ DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, p.50.

⁹⁵ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, pp.139-140.

Antigüidade –, mas também, poderíamos dizer por extensão, esse sentimento de “dúvida” que paira no ar desde o início do monólogo traduziria um instinto poético cuja veia é tão primitiva quanto a própria mitologia. Assim, esse “amas de nuit ancienne” expressaria, em sua obscura dualidade, tanto a ancestralidade mítica dessas criaturas semi-animalescas ou semidivinas tematizadas no poema quanto a longevidade ou a perpetuação que o fauno pretende dar, pela arte, à imagem projetada em sua mente – a qual ele não pode ou, antes, não quer distinguir se proveniente de reminiscências reais ou fictícias.

Instando sempre sobre o estatuto do conteúdo de sua memória, nosso visionário personagem introduz-nos às suas penetrantes reflexões. No fragmento que se segue (dos versos 8 a 22), ele hesita ainda uma vez a dar crédito às suas lembranças, suspeitando que elas sejam apenas um anseio de sua carne sedenta e de seus “fabulosos sentidos”. Estes podem ser tidos como insaciáveis mas também como fantasticamente imaginativos ou, como define Stefano Agosti, “suscitatori di favole”⁹⁶, interpretação essa que realça a personalidade mítica ou legendária do fauno. Assim entendem igualmente Cohn⁹⁷, Davies⁹⁸ – o qual inclusive ressalta a conotação libidinosa de *sens* (verso 9) – e Steinmetz⁹⁹. Segundo Austin, « le Faune, être mythologique, appartient à la ‘Fable’ ; ses sens racontent des choses fausses ou imaginaires ; ils sont merveilleux, enfin, splendides, comme dans le monde des fables »¹⁰⁰.

Vislumbrando um pouco mais detidamente as duas ninfas que o instigam, ele nos permite descobri-las mais de perto: uma recatada e a outra ardilosa. Dos “olhos azuis e frios” da primeira, “como uma fonte em prantos”, ele percebe, para seu desgosto, um traço de ilusão, a ilusão que o entorpece – como o faz a segunda “toda suspiros”, tal qual « ‘brise chaude’ de volupté », conforme a descreve Thibaudet: “Faune, l’illusion s’échappe des yeux bleus” (v.10). Esse engano tentador mascara toda a natureza ao redor, confundindo, sob a visão já fulgurante desse sátiro que deseja perpetuar seu sonho, o som de sua flauta com o murmurinho de uma fonte de água inexistente, o sopro que do instrumento exala a inspiração poética de nosso personagem

⁹⁶ “suscitadores de fábula” (AGOSTI. *Il Fauno di Mallarmé*, p.41).

⁹⁷ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.17.

⁹⁸ DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, p.55.

⁹⁹ In: MALLARMÉ. *Poésies et autres textes*, p.164.

¹⁰⁰ “o Fauno, ente mitológico, pertence à ‘Fábula’; seus sentidos contam coisas falsas ou imaginárias; eles são maravilhosos, enfim, esplêndidos, como no mundo das fábulas” (AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.185).

com uma suposta brisa calorosa simplesmente ausente nesta tarde – pois o horizonte permanece imperturbável, “pas remué d’une ride” (v.20).

Reconhecendo, enfim, que não há ali outra fonte que reflita o olhar casto de uma das ninfas a não ser a que rega de acordes o bosque à sua volta, nem outro vento que transmita o ardor da outra ninfa a não ser o “sopro artificial da inspiração” que alcança o céu – ambos provenientes da flauta, veículo de sua arte –, ele renega a miragem fantasiosa que insiste em iludi-lo: “Que non!” (v.14). Afinal, esta não passaria, nas palavras de Thibaudet, “[d’]une création poétique du désir”¹⁰¹, cujo prazer é proporcionado ao fauno não mais que pelo seu instrumento “mágico”. E, como diz Pierre Michel em *Les grands écrivains français*, é este que eleva seu sonho fugidio a uma esfera superior, a uma outra realidade que ele não logra alcançar pelo amor, o que se torna possível justamente por esse “sopro artificial” que lhe vem do seu espírito de artista, e não de fenômenos naturais (ou seja, de sopros de ventos reais).¹⁰²

Em sua exegese até esse ponto do poema (até o verso 22), Weinberg¹⁰³ ressalta que, após tomarmos conhecimento do dilema inicial vivido pelo protagonista – a dúvida quanto à real ocorrência ou não de sua aventura erótica com as ninfas –, somos capazes de perceber ao menos três hipóteses diferentes por este lançadas a fim de que meditasse sobre tal dilema. Essas hipóteses corresponderiam, na respectiva ordem em que elas aparecem, à possibilidade que ele enxerga de que a maravilhosa imagem das ninfas seria apenas fruto de um sonho fortuito – conforme ele indaga a si mesmo no verso 3 –, ou de que ela seria a mera encarnação de seus desejos, de seus aguçados instintos sensuais – conforme denota nos versos 8 e 9 – ou, finalmente, de que ela seria a ilusão que lhe fora inspirada pelo tocar da flauta – como sugere dos versos 10 a 22. De fato, tais conjecturas são evidenciadas à medida que o fauno avança em sua investigação. No entanto, não podemos encará-las como simplesmente “sucessivas” ou separadas umas das outras, nem sequer distintas – como dá a entender o crítico. Ao contrário, elas devem ser consideradas, antes de tudo, como emaranhadas umas nas outras, formando uma só hipótese que, no fundo, consiste no alicerce de sua incerteza, a partir do qual ele construirá todo o edifício de devaneios esfumaçados que nos será revelado no decorrer de seu monólogo.

¹⁰¹ “‘brisa quente’ de volúpia” (...) “[de] uma criação poética do desejo” (THIBAUDET. *La poésie de Stéphane Mallarmé*, p.362).

¹⁰² Cf. a respeito do verso 21: NOULET. *L’oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.233 – para quem *artificiel* é a palavra-destaque da passagem entre os versos 14 e 22 – e DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, pp.62-63.

¹⁰³ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.144.

Embora elas sejam, sim, apresentadas diante de nosso olhar isolada e gradativamente, se as interpretamos desse modo correremos o risco de perder de vista o seu efeito único no poema: o de criar e manter a tensão constante entre a realidade e a fantasia, o estável e o instável. Efetivamente, as três suposições levantadas ao longo desse trecho dos versos 1 a 22 – classificado por Weinberg como a primeira grande seção da composição – derivam, na verdade, da súbita desconfiança do fauno (expressa primeiramente no verso 3) de que as deidades que ele vislumbra não existam. Dessa primeira manifestação de dúvida, então, surgem as possibilidades pelas quais ele descobre uma maneira de explicar sua visão.

Contudo, o sonho (a primeira de tais possibilidades) pode ter motivação na sua sede insaciável de prazer (que compõe a segunda), o que, por sua vez, pode inspirá-lo a exercer seus dons artísticos pela música (a terceira), bem como pode fazê-lo também o próprio sonho. Conforme argumenta Bellet¹⁰⁴, o poema é construído pela imbricação incessante de três níveis: o da sensação, do sonho e da arte. Estes se encontram inevitavelmente subordinados um ao outro, e nenhum deles é apagado em prol dos demais. Ora, e o que são esses níveis senão justamente o dos instintos carnis de nosso herói, aquele que revela suas alucinações derivadas do mundo onírico e o da arte que ele é capaz de criar? Assim, Bellet também reconhece nesses níveis, correspondentes às explicações que o fauno tentará achar para seu delírio, a sua inseparabilidade.

Portanto, podemos até admitir, com Weinberg, que haja uma aparente “sucessão” de possibilidades para a visão do sátiro. Conforme atesta o estudioso, enfatizando o esforço que o protagonista empreende para descobrir a verdade sobre suas recordações: “He makes several successive hypotheses (...) and for each hypothesis he finds that it is possible to explain the impression or the recollection without concluding that the nymphs really existed”¹⁰⁵ – alias, é nessa segunda parte de sua afirmativa que o exegeta tem mais razão, como veremos. Todavia, tais hipóteses não seguem uma ordem rígida nem uma pode ser tida como mais forte ou mais fraca que as demais. Elas se encontram, sim, misturadas e confundem-se entre si, reforçando umas às outras e proporcionando, como uma hipótese única e multivalente, a criação poética através do exercício da arte.

É essa possibilidade de compreensão de tais conjecturas enquanto uma só e “total” hipótese que permite traduzir “la faute idéale de roses” (v.7), de acordo com a interpretação de

¹⁰⁴ BELLET. *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, p.89.

¹⁰⁵ “Ele faz várias hipóteses sucessivas (...) e para cada hipótese acha que é possível explicar a impressão ou a recordação sem concluir que as ninfas de fato existiram” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.144).

Austin¹⁰⁶ e Cohn, como a lírica idealização (por si mesma fictícia) de entidades femininas inspirada pela delicada coloração das rosas. A respeito dessa metáfora presente no verso 7, Cohn garante: “*Rose is always feminine for Mallarmé*”¹⁰⁷. E Davies elucida: « Pour Mallarmé les roses, qui évoquent ici les nymphes enfuies, symbolisent presque toujours l’amour, innocent ou charnel »¹⁰⁸. Não seria, pois, de admirar que o fauno visualizasse na ternura e beleza sedutora das rosas o alvo transfigurado de sua paixão.

Antes de passarmos adiante ainda resta um outro fator para o qual nos alerta Weinberg no que concerne a esta primeira seção do texto. Tal fator diz respeito à temporalidade. É curioso notar que, ao atinarmos para esse aspecto que até agora pode passar-nos despercebido, não encontramos nesta nem nas próximas seções referência direta ao tempo em que se situam o monólogo ou os acontecimentos (reais ou fictícios) sucedidos com o fauno a serem narrados em breve. O que temos são algumas esparsas indicações temporais – de que é exemplo o próprio título do poema – que, entretanto, não explicitam o exato tempo do discurso do protagonista nem o tempo da ação que ele se prepara para nos contar. Não podemos, pois, analisar esse fator se não nos pautarmos em inferências e suposições.

A começar pelo título, que nos serve de linha diretriz, ele sugere que algo acomete a habitual tranqüilidade do fauno durante uma certa tarde. No verso 4, aparece-nos a expressão “*amas de nuit ancienne*”, cuja obscuridade já foi discutida e que, para nossa maior intriga, aponta-nos uma (ou várias) noite(s) como um outro tipo de referência. Mais à frente, no verso 15, a última menção temporal com a qual nos deparamos nesta primeira seção é a expressão “*le matin frais*”, que alude à outra parte do dia que faltava. Temos, portanto, até aqui três períodos temporais diferentes, mas nenhuma pista de qual deles constitui o presente ou o passado para o personagem.

Quanto à enigmática expressão do verso 4, a referência por ela sugerida é inclusive debatida por Giuseppe Grasso e designada como se situando prioritariamente não em um plano cronológico, mas em um plano atemporal ou “*astorico*”. Isso remeteria, conforme já notamos a respeito de tal metáfora, ao universo mitológico no qual se insere nosso protagonista, aludido por

¹⁰⁶ AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.184.

¹⁰⁷ “‘Rosa’ é sempre feminino para Mallarmé” (COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.16).

¹⁰⁸ “Para Mallarmé as rosas, que evocam aqui as ninfas fugitivas, simbolizam quase sempre o amor, inocente ou carnal” (DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, p.54).

Grasso como “un remoto mondo primitivo, verginale”, ou ainda como a “infanzia del mondo”¹⁰⁹. Logo, esse “amas de nuit ancienne”, entrando em perfeita consonância com a origem fabulosa dos personagens da écloga de Mallarmé (não apenas do fauno), não deixa de constituir uma indicação temporal, porém, talvez não tão esclarecedora para apreendermos a temporalidade cronológica do poema – se é que ela existe realmente.

Por outro lado, devido a essa identificação feita pelo protagonista entre a sua dúvida e a noite (ainda no verso 4), poderíamos supor que a cena que retivera na memória (fosse ou não um sonho) ocorrera justamente na tarde precedente àquela noite (a mais recente para ele), visto que sua lembrança ainda está fresca e que, aparentemente, ele acaba de despertar de um longo sono, como insinua o verso 2: “assoupi de sommeils touffus”. Sob esse ângulo, uma seqüência possível seria: algo de extraordinário acontece-lhe à tarde – pois ele associa o calor do dia a uma das ninfas nos versos 12 e 13 –, que provavelmente sua imaginação prolonga, em sonho, durante toda a noite e, na manhã seguinte, ao acordar, essa visão sobrevém-lhe e ele começa a divagar sobre ela. Dessa forma, a manhã seria o tempo presente de seu monólogo (ao menos nesta seção), e a tarde e a noite anteriores, o tempo passado, no qual se localizam os fatos a serem por ele relatados. É o que também afirma Weinberg¹¹⁰, que acredita ser essa a dinâmica mais razoável para o poema.

Todavia, isso ainda não é tudo. O dia avança, a “manhã fresca”, já sufocando de calor, vai dando lugar à tarde que se aproxima: “Suffoquant de chaleurs le matin frais s’il lutte” (v.15). E, afinal de contas, o tempo presente no qual se desenrolam as reflexões e as fantasias faunescas não é estático. Muito ao contrário, ele transcorre ao longo do monólogo. Em breve nosso protagonista sofrerá novamente os efeitos do calor sufocante da tarde que se anuncia.

Sob uma perspectiva distinta, se considerarmos que a expressão alusiva à noite no verso 4 realmente não interfere na temporalidade cronológica da composição – uma vez que ela pode ser concebida como uma referência absolutamente atemporal ou primordial –, conseguimos depreender ainda uma outra possibilidade para a lógica temporal que a rege. Esta, elucidada por Chisholm¹¹¹ e creditada por este, por seu turno, como a mais provável, engloba apenas dois períodos do dia mencionados no poema como os decisivos para a compreensão de sua estrutura

¹⁰⁹ “um remoto mundo primitivo, virgem” (...) “infância do mundo” (GRASSO. *Mallarmé o la poetica dell'illusione*, p.34).

¹¹⁰ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.144.

¹¹¹ CHISHOLM. *L'Après-midi d'un faune : exegèse et étude critique*, pp.13-15.

cronológica: a manhã e a tarde. Esta corresponderia ao tempo presente do monólogo, no qual o fauno inicia seu discurso flutuante, ao passo que aquela corresponderia ao passado, inacessível para o leitor a não ser pelas duvidosas divagações do protagonista que rememora os supostos acontecimentos nele transcorridos e, portanto, anteriores ao seu relato.

De acordo com essa segunda possibilidade de leitura, tudo se passaria em um único dia. Em uma tarde de sol de um calor abrasador e de um ar imóvel e pesado, em que nem uma leve brisa sopra sobre a vegetação, o fauno despertaria (porém não por completo) de um sono provavelmente longo e intenso. Ainda sonolento e embalado pelo delírio amoroso que teria experimentado então naquela manhã, ele nos apresenta suas inquietudes e entrega-se, desse modo, ao sabor de suas reflexões que logo se misturam a novas alucinações incitadas pelo sufocante calor desta tarde quente.

Conforme percebemos, nem os críticos – a exemplo de Chisholm e Weinberg – conseguem achar uma interpretação que seja definitiva ou ao menos consensual para a questão da temporalidade no *Fauno* de Mallarmé. Afinal, tudo no poema parece tão fluido e interpenetrante que se torna difícil tirar uma conclusão até da lógica temporal que ele encerra. Isso nos leva, por conseqüência, a duvidarmos da própria existência de uma cronologia que lhe seja intrínseca, ou da pertinência que ela teria para a leitura global da écloga, tendo em vista mais uma vez a sugestão de sua atemporalidade figurada pelo “amas de nuit ancienne” do verso 4. Sobre essa dificuldade de definição temporal, assim se expressa Chisholm – aludindo também à musicalidade contida nos versos de *L’Après-midi d’un faune*:

Dans ce mélange de lucidité et de somnolence, les indications temporelles, telles qu’elles sont reflétées par la pensée, sont extrêmement importantes, et grâce à la musicalité de l’ensemble, ces indications sont assez difficiles à saisir. Comme en musique, chaque chose ici est fluide : passé et présent se fondent l’un dans l’autre, de sorte que, à certains moments, quand le Faune semble parler du présent, il se réfère en réalité au passé, c’est-à-dire que quand il a l’air de faire allusion à l’après-midi, il songe aux événements du matin.¹¹²

¹¹² “Nessa mistura de lucidez e sonolência, as indicações temporais, tais quais são refletidas pelo pensamento, são extremamente importantes, e graças à musicalidade do conjunto, essas indicações são bastante difíceis de compreender. Como em música, cada coisa aqui é fluida: passado e presente fundem-se um no outro, de modo que, em certos momentos, quando o Fauno parece falar do presente, ele se refere em realidade ao passado, isto é, quando ele parece fazer alusão à tarde, sonha com os eventos da manhã.” (CHISHOLM. *L’Après-midi d’un faune* : exegèse et étude critique, p.13)

Admitindo ou não a relevância da cronologia para o poema – que Chisholm enfatiza no trecho acima citado –, resta-nos todo o seu desenrolar pela frente, e cruzaremos com mais pistas temporais que podem, quem sabe, ajudar-nos a melhor avaliar esse aspecto. O que importa, por ora, é atentarmos, de agora em diante, para uma mudança fundamental na estrutura do monólogo que implicará igualmente uma variação na sua temporalidade. Tal mudança concerne à passagem que ocorrerá por três vezes consecutivas mas intermitentes entre o discurso direto do fauno, situado em um tempo presente (seja a manhã ou a tarde), e o relato a ser por ele tecido (como em um discurso indireto) acerca de fatos que se reportam a um passado que só ele conhece.

Essa passagem será tão proeminente para o sentido do texto que ela recebe até um destaque tipográfico: além do uso de maiúsculas em duas palavras localizadas nos versos de transição de um discurso para o outro (a saber, versos 25 e 62), as três ocorrências em que se instaura a narrativa aparecem entre aspas e em itálico (dos versos 26 a 31, 63 a 74 e 82 a 92). Esta, enquanto conteúdo a ser-nos “contado” ou “narrado” pelo protagonista, é designada por Roseline Crowley como “the Fable” e constitui, na sua opinião, o principal elemento do poema. O outro tipo de discurso, enquanto conteúdo “poético” propriamente dito que externaliza os pensamentos faunescos, é denominado pela estudiosa simplesmente como “the framing discourse”¹¹³, já que é ele que enquadra todo o monólogo. Portanto, a passagem entre ambos os discursos marcará não somente uma transformação temporal (do presente ao passado e vice-versa) como também uma variação do próprio conteúdo que nos é apresentado: ora referente às reflexões do espírito de nosso herói perturbado por seus impulsos sensuais, ora referente aos acontecimentos pretéritos que se esforça por recuperar em sua memória.

No que diz respeito à centralidade que a autora atribui à fábula, ela não deixa de ter razão, porque é em torno dos fatos nela atualizados que gira toda a história da écloga, desde o seu início; se não fosse por eles, seu protagonista não teria sobre o que meditar, nem cantar, nem poetizar. Não obstante, Weinberg argumenta justamente o contrário: “The narrative is, in every sense, merely a background for what really constitutes the essence of the poem, the meditation that the faun makes (...) upon his afternoon”¹¹⁴. O importante, enfim, é ter em mente que, mesmo

¹¹³ “a Fábula” e “o discurso estruturante” (CROWLEY. *Toward the poetics of juxtaposition: L'Après-midi d'un faune*, pp.33-35).

¹¹⁴ “A narrativa é, em todo sentido, meramente um pano de fundo para aquilo que realmente constitui a essência do poema, a meditação que o fauno faz (...) sobre sua tarde” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.137).

se a narrativa serve apenas de pretexto para o desenvolvimento da écloga, é ela que nos revela a força imaginativa de que é dotado o personagem-sátiro – tanto mais se a seqüência dos eventos não passa de uma invenção prazerosa aos seus instintos e por ele arquitetada. Aliás, é ela que realça sua astúcia em saber perpetuar a visão que procura descrever pela arte da palavra, até mais que de seu canto.

2.3) Segunda seção: a visão (*L'Après-midi*, vv.23-61)

Após essa interrupção da nossa leitura do poema para tratarmos de um fator importante, o da temporalidade, é hora de retomarmos o fio do raciocínio (a partir do verso 22) e voltarmos à segunda parte de um comentário de Weinberg, citado anteriormente, a respeito da tentativa do fauno de entender a origem da imagem das ninfas que ele contempla interiormente: “ele acha que é possível explicar a impressão ou a recordação sem concluir que as ninfas de fato existiram”¹¹⁵. Se durante a primeira seção do texto (até o verso 22) nosso personagem cogita três hipóteses que poderiam explicar sua visão – as quais, ao contrário de diferirem umas das outras, confundem-se e imiscuem-se entre si –, não obstante ele rejeita qualquer solução definitiva que venha da razão e escolhe, uma vez mais, a dúvida, a qual não deixa de servir-lhe para “perpetuar” essa visão bem como o deleite que dela ele extrai. Continuando, pois, a vacilar sobre a existência ou a inexistência de suas musas é que ele apela para a paisagem à sua volta (desse modo personificada), a fim de obter do seu testemunho a confirmação que busca, mas que no fundo não quer achar...

O que poderíamos considerar a segunda seção do poema – em que o próprio discurso do fauno será fragmentado entre o poético-estruturante e o narrativo – começa justamente com a primeira menção pontual à localidade no monólogo. É certo que na primeira seção já aparecem alusões a um cenário bucólico: sabemos que nosso herói, recém-desperto, decepçiona-se ao notar-se só em meio ao bosque onde provavelmente adormecera (versos 5 e 6), o qual, para seu duplo engano, não contém vestígios de nenhuma corrente de água ou de vento que poderia ter-lhe inspirado a feição das ninfas (versos 16 a 22). Apesar de conhecermos esse indício silvestre sobre o ambiente que o circunda – o qual, aliás, não poderia ser mais condizente aos hábitos de tal

¹¹⁵ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.144. (Cf. pág. 66, neste capítulo.)

personagem –, é somente a partir do verso 23 que descobrimos o ponto geográfico escolhido por Mallarmé como pano de fundo de sua écloga. Este consiste nas imediações da Sicília, como depreendemos do seguinte vocativo: “Ô bords siciliens” (v.23). Igualmente, não poderia deixar de convir às aventuras faunescas, uma vez que tal paragem servia tradicionalmente como painel onde se desenrolavam várias lendas da mitologia latina – narradas, por exemplo, nas éclogas virgilianas ou nos idílios de Teócrito¹¹⁶ – bem como o drama satírico euripídiano *O Ciclope*¹¹⁷.

É nesse cenário sugestivo “d’un calme marécage” (v.23) que nosso protagonista invoca pela primeira vez uma voz exterior em seu monólogo para descrever os fatos de que ele mal consegue lembrar-se. Dirigindo-se às costas sicilianas tórridas sob os incisivos raios solares e cujo pântano também andara devastando – pela simples vaidade de colher bambus provavelmente com o intuito de transformá-los no instrumento de Pã –, ele emite o imperativo “CONTEZ” (v.25). O verbo, destacando-se do restante do texto pela escrita capitular, marca exatamente a transição para o outro tipo discursivo a instaurar-se no poema: a narração. Entretanto, embora o fauno tenha incumbido a natureza ao redor de relatar o que ela mesma presenciara – como a um personagem secundário a que tudo assiste no silêncio de sua cumplicidade –, é ainda a voz de nosso herói imerso nos resquícios de suas reminiscências que ressoa aos nossos ouvidos. É nesse momento (do verso 26 em diante) que entra em cena a “fábula” da peça, a qual, a partir de então, dividirá espaço com os delírios faunescos atuais que, por sua vez, compõem seu discurso estruturante – ambos diferenciados, respectivamente, por caracteres itálicos e romanos.

Esforçando-se por recuperar do passado o que ficara gravado em sua memória, o protagonista recorda o instante em que, entretido em arrancar ao calmo pântano bambus ociosos visados por seu talento musical, ele percebe ao longe, entre folhagens de vinhas a refletirem a luz do sol pelo efeito das águas de que são banhadas, “une blancheur animale au repos” (v.29). Essa massa branca, ou melhor, esse corpo animal embalado pelas leves ondulações produzidas pelo movimento da água é repentinamente tirado de seu repouso pela súbita propagação de um som

¹¹⁶ Steven Walker (Mallarmé’s symbolist eclogue, p.116, nota 2) menciona dois dos idílios teocritianos (I e XI) que fazem referência ao monte Etna, localizado na Sicília, e também aludido adiante na écloga mallarmaica. Cohn testemunha igualmente acerca de traços do poeta clássico refletidos no cenário de *L’Après-midi d’un faune*: “The Sicilian setting is a vestige of Theocritus, the ancient practitioner par excellence of pastoral poetry such as this” – “O cenário siciliano é um vestígio de Teócrito, o antigo praticante por excelência de poesia pastoral como esta” (COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.19).

¹¹⁷ Não podemos esquecer que o drama satírico possui como diferencial a forte presença dos sátiros, os quais fazem dele um gênero todo particular – cf. pág. 25, no Capítulo 1. E, apesar de esses entes não corresponderem exatamente ao perfil que os latinos criaram para os faunos, eles não deixam de situar-se na “linha mitológica evolutiva” que desembocou nesses últimos.

estranho que teria alarmado esse bando de náiades tomadas por cisnes. Trata-se do prelúdio¹¹⁸ entoado por nosso herói artista e emitido pelos tubos que este acabara de fabricar. No entanto, por mais suave a melodia, ela não deixa de sobressaltar as ninfas das águas que, como em revoada de pássaros ou cardume de sereias a executarem o mesmo compasso, saltam ou mergulham instantaneamente por entre a correnteza, salvando-se – quem sabe para escaparem a iminente perigo, como a contemplação maliciosa e ameaçadora de um fauno... É dessa forma, entre a pureza e a voluptuosidade da brancura de cisnes ou da nudez das ninfas – conforme sublinham Cohn¹¹⁹ e Davies¹²⁰ –, que primeiro ele avista aquelas que serão seu alvo de desejo e que primeiro ele as perde.

Essa imagem das náiades, tão fugazmente descrita como em um *flash* fotográfico ou, mais liricamente, pictórico, amplia para nós aquela visão inicial apresentada desde o verso inaugural do poema e que nem mesmo nosso personagem, cujas lembranças são por ela habitadas (para não dizer assombradas), consegue identificar claramente. Após esse breve princípio de seu relato (dos versos 26 a 31), que lhe sobrevém em um momento de lucidez em meio às suas indistintas reflexões, começamos a entender melhor a origem de suas alucinações. Se inferíamos da primeira seção do monólogo que estas poderiam advir do par contrastante de ninfas aludido no trecho anterior (entre os versos 10 e 13), agora tomamos conhecimento de que, na verdade, seu delírio não teria surgido apenas da admiração de duas, mas, como sugere esse fragmento narrativo evidenciado em itálico e entre aspas, de um grupo de náiades flagradas em seu ambiente natural – o aquático – a banharem-se tranqüilamente. Delas o fauno provavelmente misturara a alvura comparável à branca pelugem de cisnes com a rubra coloração das rosas do bosque onde adormecera (verso 7), de modo a criar a ilusão de beldades de tez rosada a rodopiarem no ar (verso 2). E são elas que primeiramente seduzem seu olhar extasiado pela beleza desses corpos femininos que ele vislumbra a repousarem sobre as águas por entre a folhagem quente das vinhas – conforme os descreve Pierre Beausire¹²¹.

Tal referência ao banho das ninfas (versos 27 a 29), ainda que indireta e bastante sutil, certamente não aparece sem propósito no poema. De acordo com Jean-Pierre Richard, a ação do

¹¹⁸ A respeito desse termo, *prélude*, inscrito por Mallarmé no verso 30, Steinmetz (*in*: MALLARMÉ. *Poésies et autres textes*, p.166) lembra a composição musical de Debussy inspirada do poema e também intitulada *Prélude*, título esse que encontra sua justificativa explícita no próprio texto do poeta.

¹¹⁹ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.20.

¹²⁰ DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, p.67.

¹²¹ BEAUSIRE. *Mallarmé: poésie et poétique*, p.127.

banho guarda uma relevância especial no imaginário sensual construído por Mallarmé, pois recorrentemente em sua obra a carne, o desejo e tudo o que pertence a esse campo erótico vêm associados a fantasias aquáticas. Nas palavras do crítico: “à mainte reprise la chair se lie chez Mallarmé à un songe aquatique”¹²².

Mal nosso protagonista põe-se a vasculhar sua memória expondo, sob a pretensa voz desse “tácito” personagem – conforme ele qualifica as costas sicilianas –, os supostos acontecimentos que lhe teriam ocorrido, logo interrompe a seqüência cronológica de suas recordações – não menos duvidosas dada a inconstância de seu possuidor – para cair novamente no abismo de suas divagações. É quando somos outra vez jogados no reino das sensações e projeções “fabulosas” de seus devaneios, que se seguirão ainda mais intensamente pelo resto desta segunda seção do texto. Assim, vemo-nos fora da única lógica aparente de seu discurso (a do relato que ele mal iniciara a tecer) e deparamo-nos, a partir do verso 32, com a confusão mental que continua a inquietá-lo; ou seja, saímos do primeiro fragmento narrativo para de novo entrarmos na desordem de seus pensamentos presentes.

O calor ardente daquela tarde ensolarada estimula os instintos sensuais do herói aturdido – instintos esses, é bom lembrar, derivados de sua animalidade. Esquecido em sua inércia, verdadeira lassidão, e ainda envolvido pela atmosfera sonolenta que o aprisionara – sempre “assoupi de sommeils touffus” (v.2) –, ele não consegue atinar que fora, *hélas!* (v.6), justamente o exercício de sua arte, pela primeira nota tirada de sua flauta, que dispersara esse magnífico conjunto de deidades que ele bem teria amado – “Trop d’hymen souhaité” (v.34) –, como supusera que de fato ocorrera: “Aimai-je un rêve?” (v.3). É o que também observa Walzer¹²³, e é o que podemos apreender deste misterioso “*la*”, com ares de nota musical, de Mallarmé (verso 34).

Tal singelo monossílabo, a um só tempo poético e musical, exprime *l’au-delà*, o ideal que existe “além” da mera realidade e que consiste no fim último da poesia ou da arte em geral – de acordo com a concepção mallarmaica. Ademais, como uma fortuita coincidência, representa a penúltima nota da escala do solfejo – embora a existência de “coincidências” desse tipo seja duvidável em se tratando de Mallarmé. Mais relevante aqui, porém, é o fato de que, na música

¹²² “por inúmeras vezes a carne liga-se em Mallarmé a um sonho aquático” (RICHARD. *L’univers imaginaire de Mallarmé*, p.110).

¹²³ WALZER. *Essai sur Mallarmé*, p.131.

moderna, é justamente a nota “lá” que determina a afinação, sendo diapasão. O ideal poético e tonal expresso por esse *la* no monólogo parece, pois, entrar em sintonia com o ideal estético maior visado por Mallarmé, aquele simbolizado pela perfeita “afinação” com a arte. A propósito, Cohn¹²⁴ comenta sobre a intencionalidade musical do poeta que, dentre outros tantos artifícios, emprega no seu *Fauno* símbolos tonais do solfejo que servem simultaneamente como notas marcantes nos versos em que são articuladas – a exemplo do “la” do verso 34 e do “si” intensificador do verso 2 (“Si clair”...).

Por mais contraditório que pareça o fado desse ser essencialmente híbrido que é o protagonista de nossa écloga, é incontornavelmente seu dom artístico, de quem busca o acorde ideal para seu prelúdio ou mais amplamente a transcendência do palpável – “de qui cherche le *la*” (v.34) –, que o impossibilita de rejubilar-se com a união amorosa entre ele e esse “excesso” – “trop” (verso idêntico) –, para sua feliz surpresa, de atraentes corpos femininos descobertos ao acaso. Aliás, importa notar aqui a perspicaz ambigüidade de “hymen” (verso idêntico), indicando tanto a feminilidade das náiades prestes talvez a serem desvirginadas quanto seu potencial “himeneu” com o fauno. Por isso, ele condena o entusiasmo erótico que provavelmente animara seus sonhos e que persistira até o momento em que, após o despertar, percebera-se só. De igual maneira, condena a ingenuidade – comparável à dos lírios – de sua ilusão, prazerosa ao extremo para ser real:

Alors m’ éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l’un de vous tous pour l’ingénuité.
(vv.35-37)

É esse extremo – entendido como o gozo prometido pelo prazer carnal – que ele não atinge, ficando como em suspenso, “à la ferveur première,/ Droit et seul” (vv.35-36). Vemos aí a sutil descrição de um estado tal de tensão pronto para desfrutar do gozo de uma fantasia sexual que, ao final, não se concretiza.¹²⁵ Cohn¹²⁶ e Weinberg¹²⁷ admitem igualmente tais cintilações “fálicas” na mesma passagem do poema.

¹²⁴ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.14.

¹²⁵ Em termos mais diretos, é a imagem de uma ereção, o que é interessante ressaltar tendo em vista uma imagem similar que aparece (desta vez em cena) na montagem do balé de Nijinsky – conforme teremos oportunidade de conferir no Capítulo 3 – e que fora, no contexto de sua encenação original, inclusive censurada: a representação de uma espécie de “masturbação” do fauno.

No que concerne à metáfora dos lírios, desta vez relacionada à própria figura do herói da écloga – assim como a metáfora das rosas relaciona-se às ninfas (verso 7) –, muitos são os estudiosos que enxergam nela um símbolo da virgindade daquele. Tal qual a brancura dos cisnes – com os quais foram confundidas as náiades – evocaria a pureza destas, a brancura e delicadeza dos lírios surtiriam efeito semelhante para a imagem faunesca na opinião de Gianfranco Contini¹²⁸ e Émilie Noulet¹²⁹ – reiterada por Austin¹³⁰, Cohn¹³¹, Weinberg¹³² e Bénichou¹³³. Afinal, se a paisagem ao redor não lhe esclarece o motivo da súbita desapareição do apreciável bando de presas que encontrara e se ele não consegue confirmar a veracidade de sua visão, só poderia concluir que sua suposta condição anterior de pureza e castidade não mudara, uma vez que não pudera saciar seus desejos eróticos com as ninfas. Nessa direção aponta precisamente Noulet, ao afirmar que o fragmento em questão (dos versos 32 a 37) termina “par l’apothéose de l’être incorruptible et glorieux qu’est le Faune-poète”¹³⁴. Independentemente da legitimidade dessa alegação dos críticos em favor da interpretação da pureza ou da “inocência” do protagonista – o que, inclusive, contradiz sua personalidade animalesca –, a pertinência da polêmica está não no fato de encará-lo de um ou outro modo, mas apenas de notar mais esta dualidade latente incutida pelo autor no poema sob o disfarce das duas famílias diversas de flores: as rosas com seu rubor tendente à sensualidade para as ninfas e os lírios com sua alvura tendente à pureza para o fauno – o que não deixa de parecer-nos paradoxal devido à inversão das tendências.

É lamentando o fracasso desse potencial himeneu com as musas das águas ou vangloriando-se de conservar-se “ingênuo” como antes de presenciar a maravilhosa cena do banho das náiades que nosso sátiro prossegue com suas reflexões “sous un flot antique de lumière” (v.36) – que remete por sua vez à sugestão de primitividade do enigmático “amas de nuit ancienne” do verso 4. No trecho seguinte (dos versos 38 a 51), ele alarga tais reflexões por

¹²⁶ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.20.

¹²⁷ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.147.

¹²⁸ CONTINI. Sur les transformations de *L’Après-midi d’un faune*, p.147.

¹²⁹ NOULET. *L’oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.236.

¹³⁰ AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.187.

¹³¹ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.20.

¹³² WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.147.

¹³³ BÉNICHOU. *Selon Mallarmé*, p.172.

¹³⁴ “pela apoteose do ser incorruptível e glorioso que é o Fauno-poeta” (NOULET. *L’oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.236).

meio de impressões sensoriais – táteis, visuais, auditivas – ao divagar sobre suas ilusões amorosas e sobre a arte, manifesta em seu talento poético-musical. É então que, à medida que tenta discernir o que fora sonho ou realidade, o que vem de sua imaginação ou de sua memória, ele revela outras pistas obscuras de suas aventuras (fictícias ou não), tais quais a ardente sensação de um beijo, a inesperada marca de uma mordida e o deleite que extrai da fantasia bem como de seu poético canto.

Ao evocar um suposto beijo concedido pelas ninfas ou roubado a elas, “ce doux rien par *leur* lèvres ébruité [...] qui tout bas des perfides assure”¹³⁵ (vv.38-39), ele alude, outra vez de forma ambivalente, ao seu furor sensual intensificado por esse ato discreto selado em sussurro – se “tout bas” refere-se a “le baiser” – ou ressentido em seu “baixo corporal”, para lembrar a expressão bakhtiniana – se “tout bas” refere-se ao efeito excitante do beijo em seu corpo. E não só isso, mas reclamando para si a inocência da virgindade – “Mon sein, vierge de preuve” (v.40), o que talvez explique tal alegação pelos exegetas –, ele se insinua vítima de um atentado a seu “pudor”. A prova seria a marca “[d’]une morsure/ Mystérieuse, due à quelque auguste dent” (vv.40-41), deixada em seu seio. Quanto a esse sinal nele impresso mais interiormente que exteriormente por tão misterioso canino divinizado, ou este pertence àquela que lhe permitiu degustar a doçura de seu beijo, ou simplesmente é uma potente peça na boca das Musas que, bem dotadas como as Sereias, físgaram-no pelo seu maior atributo, o dom da Poesia.

“Mais, bast!” – declara nosso herói atordoado (verso 42). Sendo vítima do Amor ou da Arte, é a esta que ele se consagra por inteiro. Recorrendo ao nobre instrumento de dois tubos que com suas próprias mãos ele forjara e que lhe serve de confidente, entrega-lhe seu segredo sob o límpido azul celeste e as inquietações que o transfiguram: “arcane tel élut pour confident/ Le jonc vaste et jumeau dont sous l’azur on joue:/ Qui, détournant à soi le trouble de la joue”... (vv.42-44). Soprando em seus vastos tubos modula, como em sonho – “Rêve” (v.45) –, a melodia executada em longo solo que se estende em “une sonore, vaine et monotone ligne” (v.51). A música apenas, Canto poético inspirado pelas Musas, é capaz de proporcionar-lhe o intenso prazer que o Amor recusa-lhe – “aussi haut que l’amour se module” (v.48) – e que ele vê escapar da ilusão de provar a beleza feminina – “La beauté d’alentour [...] Évanouir du songe ordinaire de dos/ Ou de flanc pur” (vv.46-50). É o que reforça Walzer, para quem a tentativa faunesca de transmitir figurativamente à magia de sua arte o encanto de seres “reais” ou de misturar realidade

¹³⁵ Grifo meu.

e sonho “par des confusions fausses” (vv.46-47) constitui um procedimento de “transposição lírica”. Conforme bem sintetiza: « Tout ce que la vie lui refuse, la poésie le lui rend. Les nymphes réelles aux belles courbes (...) que le faune retrouve à l’intérieur de lui-même en fermant les yeux, il les résumera en un chant pur »¹³⁶.

Na mesma vertente de pensamento exprime-se Charles Mauron, o qual não utiliza o termo “transposição”, mas fala de “imitação” e “transformação”. Segundo o crítico, em suas glosas ao *Fauno* de Mallarmé, a flauta, impulsionada pelo sopro poético de seu regente, sonha em “transformar” os traços femininos cobiçados pelo olhar interior de seu admirador – isto é, em sua imaginação, uma vez que suas pálpebras mantêm-se cerradas, “suivis avec mes regards clos” (v.50) – em linha sonora, “par une *imitation* musicale de leurs formes”¹³⁷. É desse modo que ambos, artista e objeto pelo qual se manifesta sua arte, pretendem divertir – ou “seduzir”, como opina Chisholm no que tange ao sentido do verbo *amuser* no verso 45 – a paisagem circundante e as deidades que a habitam, “mêlant (...) sa beauté *visible* à l’*audible*, fictive (‘crédule’) beauté de la musique”¹³⁸.

Considerando essa pretensão do fauno de entreter as belas ninfas ao seu redor enganando-as com seu canto, Chisholm é mais um que ressalta a “transposição” da sua visão “ordinária” – “du songe ordinaire” (v.49) – ao nível superior da arte. Com isso concorda também Austin, o qual enxerga em tal processo a “*subtilisation* de la réalité solide” tão prezada por Mallarmé. Ademais, os dois exegetas, junto com Noulet¹³⁹, sinalizam o efeito de complementaridade trazido por essa imagem de ascendência de um plano material a um espiritual em relação aos versos 21 e 22. É como se “le visible souffle artificiel de l’inspiration” tomasse corpo nesse arabesco melódico exalado pela flauta a partir do arabesco desenhado no ar pelos contornos esculturais das musas das águas. Conforme elucida Austin,

là [vers 21 et 22] le Faune avait chanté le souffle de l’inspiration qui regagne le ciel. Ici il évoque la même ascension de la musique qui essaie de monter aussi haut que les élans lyriques de l’amour qui se module, en dégageant (« faire évanouir ») de la vision

¹³⁶ “Tudo que a vida recusa-lhe, a poesia concede-lhe. As ninfas reais de belas curvas (...) que o fauno reencontra no interior de si mesmo ao fechar os olhos, ele as resumirá em um canto puro” (WALZER. *Essai sur Mallarmé*, p.132).

¹³⁷ “por uma *imitação* musical de suas formas” (MAURON. *Mallarmé l’obscur*, p.113) – Grifo meu.

¹³⁸ “misturando (...) sua beleza *visível* à *audível*, fictícia (‘crédula’) beleza da música” (CHISHOLM. *L’Après-midi d’un faune* : exegèse et étude critique, p.25).

¹³⁹ NOULET. *L’oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.238.

habituelle au Faune (...), vision qu'il poursuit les yeux fermés, la ligne mélodique évanescence de sa flûte.¹⁴⁰

Contudo, essa equação transcendental que o protagonista pretende operar com a ajuda de seu mágico instrumento não lhe rende o resultado esperado, ao menos em um plano mais “concreto” – se é que é possível falar de alguma concretude neste poema. Tal fracasso justifica-se, primeiramente, pela imediata reação das náiades diante do som emitido (referida dos versos 30 a 34), oposta ao seu intento: se queria atraí-las, só conseguira dispersá-las. Em segundo lugar, a linha melódica pela qual almeja retratar os sensuais meneios das formas femininas que flanam incessantemente em seu espírito configura-se tão somente “vã” – desprovida de conteúdo, inclusive do reflexo das ninfas, e de eficácia – e “monótona” – desprovida igualmente de vivacidade, pois não alcança seduzir o alvo desejado nem entreter por completo o próprio músico.

Para esse decepcionante fracasso atentam Luigi de Nardis e Paul Bénichou, os quais apontam nele um indício de uma “falha” (proposital, certamente) na função idealizadora da arte do fauno – ou, por que não admitir, na de seu autor, que todavia professava essa doutrina estética. É o que leva o primeiro dos críticos a contestar qualquer concepção de “transposição” ligada à tentativa do personagem de abstrair a realidade. O segundo, por seu turno, alega certo tom humorístico para tal procedimento.

No comentário que tece especificamente acerca do verso 51 do poema mallarmaico, Nardis, contra-argumentando Chisholm, posiciona-se em desfavor à tendência – mostrada não só por este, mas por vários estudiosos do *Fauno*, como vimos – de considerar a imagem sintetizada nesse verso como produto de qualquer tipo de “transformação” de dados visuais descritos pela palavra poética do fauno em dados sonoros. Isso porque, segundo depreende da teoria estética de Mallarmé baseando-se em outros textos do escritor, apenas a palavra, isto é, a poesia encarnada, teria o poder de revelar a Idéia (pura, conforme vislumbrava platonicamente o poeta), enquanto a música poderia simplesmente evocá-la “fantasmagoricamente”. E esclarece:

La musica, infatti, volatilizza la natura, rifiutando il *testo* cui compete l'immagine, in strutture sonore prossime al pensiero (...) E questa volatilizzazione della realtà sarà il

¹⁴⁰ “*sutilização* da realidade sólida” (...) “lá [versos 21 e 22] o Fauno havia cantado o sopro da inspiração que reganha o céu. Aqui ele evoca a mesma ascensão da música que tenta subir tão alto quanto os impulsos líricos do amor que se modula, destacando (« faire évanouir ») da visão habitual ao Fauno (...), visão que ele persegue de olhos fechados, a esvaecente linha melódica de sua flauta.” (AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.189)

suo costante connotato: non transposizione dal fatto all'idea, ma dispersione, sparpagliamento, vaporizzazione, rarefazione.¹⁴¹

Nisso aproxima-se da análise de Bénichou que, embora nomeie a arte faunesca como uma “*transmutation* des formes féminines en une ligne mélodique”, ajunta: « Cette métamorphose du réel en sa figure raréfiée aura lieu (...) étant lui-même déjà musique; plutôt d'ailleurs que d'une métamorphose, il s'agit d'un *évanouissement* »¹⁴². Levando em conta essa problemática entre música e poesia tal qual a concebia o poeta é que Nardis discorda de que o mau cumprimento do fim idealista expresso nesse polêmico verso 51 corresponda a uma verdadeira “transposição artística”; ele significaria, quando muito, uma dispersão “vã e monótona” das fantasmagorias do personagem. Já Bénichou, por seu turno, não entrando no mérito dessa questão, sugere uma outra interpretação que dá margem até para pensarmos em uma relação mais estreita entre a écloga mallarmaica e os dramas satíricos da Antigüidade, a saber: a de que a inconsistência apresentada pela música do herói moderno reflete não mais que uma intenção de fazer “une satire de l'art déréalisant”¹⁴³ de seu autor.

De toda maneira, mesmo que o herói da écloga seja bem consciente dessa falha e também de que a existência de suas divas não passa de uma doce ilusão, ele não abre mão da esperança de “perpetuá-las” e permanece apegado à sua teimosa incerteza. Afinal, como afirma Weinberg, “yet the dream or the recollection of the afternoon is still both pleasant and satisfying to his vanity”¹⁴⁴. Cegado por tão voluptuosa vaidade ele prossegue com suas investigações.

No próximo trecho (dos versos 52 a 61), é não mais ao cenário que nosso protagonista dirige-se, mas à sua flauta, que fora instrumento da fuga das ninfas e, por isso, “maligna” – aliás, sua função é exatamente dispersar o som aos ares. Tratando-a por seu nome mítico, *syrinx* – numa clara alusão à lenda de Pã e Siringe¹⁴⁵ –, ele a exorta a “reflorir”: “Tâche donc [...], ô

¹⁴¹ “A música, de fato, volatiliza a natureza, rejeitando o texto ao qual compete a imagem, em estruturas sonoras próximas ao pensamento (...) E essa volatilização da realidade será o seu constante aspecto: não transposição do fato à idéia, mas dispersão, esparramação, vaporização, rarefação.” (In: MALLARMÉ. *L'Après-midi d'un faune* [a cura di Luigi de Nardis], p.85)

¹⁴² “*transmutação* das formas femininas em uma linha melódica” – grifo meu – (...) “Essa metamorfose do real em sua figura rarefeita terá lugar (...) já sendo ele mesmo música; aliás, mais que de uma metamorfose, trata-se de um *esvaecimento*” (BÉNICHOU. *Selon Mallarmé*, p.175).

¹⁴³ BÉNICHOU. *Selon Mallarmé*, p.175.

¹⁴⁴ “com efeito o sonho ou a recordação da tarde são ainda prazerosas e satisfatórias para sua vaidade” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.151).

¹⁴⁵ OVIDE. *Les Métamorphoses* I, vv.690-712.

maligne/ Syrinx, de refleurrir aux lacs ou tu m'attends!" (vv.52-53). Pudesse ela se transformar novamente em simples bambuzal – "les creux roseaux" do verso 26 – tal qual a encontrara no calmo pântano que saqueava antes de confeccioná-la (versos 23 e 24)... Talvez desse modo, pelo processo inverso da metamorfose nela aplicada, ele tornaria a divisar as náiades camufladas por trás de suas flores a repousarem no mesmo lago onde provavelmente abandonara-a a fim de, quem sabe, tentar alcançar suas presas.

Seria possível também a Pã ordenar aos tubos através dos quais podia escutar a melodiosa voz de Siringe que voltassem à sua forma de bambuzal – em que sua amada metamorfoseara-se fugindo de suas garras – na semelhante esperança de que dele ela se "desmetamorfoseasse"? Pelo sim e pelo não, orgulhoso – "fier" (v.54) – pelo alarde que causara à sua volta ou pelo cântico por meio do qual pode proclamar infinitamente – "perpetuamente" ("longtemps", verso idêntico) – sua idolatria pelas deidades que o enfeitiçaram, o fauno anuncia que à sombra (ou na ausência) delas desprenderá ainda outras cinturas de seus cintos, despindo-as "par d'idolâtres peintures" (v.55) – mesmo que o faça só nos quadros fictícios projetados por sua alma poética inata. Assim, após sugar o suco embriagador das uvas a penderem das verdejantes parreiras que encobriam a "blancheur animale" (versos 27 a 29), no torpor hilariante e sórdido que faz esquecer toda culpa – "pour bannir un regret par ma feinte écarté" (v.58) –, como em um transe dionisíaco, ele se entrega à inspiradora contemplação da luminosidade que atravessa o então inflado cacho da videira, esvaziado de seu precioso líquido e cheio do ar de seu sopro. Aqui voltamos uma vez mais aos versos 21 e 22, que se concretizam quase fielmente nesse sopro artificial por ele lançado contra as peles murchas das uvas sob esse "ciel d'été" (v.59).

No que concerne a essa última estrofe desta segunda seção do texto, imediatamente antecedente ao segundo fragmento narrativo que virá a seguir, novamente a opinião dos críticos é um pouco divergente, sobretudo para o sentido dos versos 52 e 53. Se a partir deles é possível supor que o fauno deixa sua flauta à beira do lago desde o momento em que, entrevendo as ninfas sobre as águas, espanta-as com seu prelúdio e sai em desatino ao encalço das mesmas, no entender de alguns, como Davies, ao invés de pensar nesse literal "abandono" do instrumento podemos apenas compreender figurativamente que ele está a pedir-lhe que reconstitua musicalmente a bela visão que tivera naquele lugar. De acordo com sua explicação: « Aidé par la musique de ses pipeaux, le Faune se laisse entraîner à l'exploitation de son souvenir des

nymphes. »¹⁴⁶ Outros – dentre os quais Chisholm, Nardis e Durand –, porém, reiteram a primeira leitura, depreendendo da imprecação pronunciada pelo personagem-sátiro contra sua siringe (“maligna”) a preferência deste não mais pela música, mas pelo instrumento verbal, a palavra poética. Na colocação de Pascal Durand:

dans le fantasme du chèvre-pied, (...) [la syrinx est] la cause de la fuite effarouchée des (...) « naïades » surprises parmi les roseaux où il la confectionnait (...) De là que, comme pour annuler l’effet en annulant l’instrument qui en a été la cause, le Faune exhorte la syrinx à « reflleurir aux lacs [...] » (v.53) avant de transmettre à la seule parole (« Moi, de ma rumeur fier, je vais parler [...] », v.54-55) la tâche de faire être, fictivement, ce qui, fictivement, a disparu, et de représenter au désir l’objet qui lui fait défaut. Le Faune musicien s’éclipse alors au profit d’un Faune poète, artisan du simulacre.¹⁴⁷

Tais vias de interpretação remetem-nos mais uma vez ao problema da temporalidade no poema mallarmaico. Se admitirmos o ponto de vista defendido por Davies, podemos imaginar que o protagonista faz-se acompanhar de sua flauta durante todo o seu monólogo; todavia, a expressão adverbial de lugar ao final do verso 53 (“aux lacs où tu m’attends”) aparentaria um tanto quanto obscura. Se, por outro lado, admitirmos a possibilidade de que ele tenha efetivamente abandonado seu instrumento no local onde situa o início da ação que está a relatar-nos fragmentariamente, teremos que reconhecer por conseguinte que ele não pode tê-lo ao seu lado no momento presente de seu discurso delirante, uma vez que acordara depois do incidente não mais à beira do lago, mas em um bosque (que deve circundá-lo). Chisholm percebera esse nó muito bem atado por Mallarmé em sua écloga, notando que, embora sejamos induzidos a pensar que o fauno está nostalgicamente a tocar sua flauta na primeira seção do monólogo – pelas referências a ela entre os versos 14 e 22 –, isso seria impossível, pois, segundo o estudioso, a “manhã fresca” (aludida no verso 15) já é passado em relação ao tempo do monólogo (começo da

¹⁴⁶ “Ajudado pela música de seus tubos, o Fauno deixa-se levar pela exploração de sua lembrança das ninfas.” (DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, p.85)

¹⁴⁷ “no fantasma do pé-de-cabra, (...) [a siringe é] a causa da fuga apavorada das (...) ‘náíades’ surpreendidas entre os juncos onde ele a confectionava (...) Disso decorre que, como para anular o efeito anulando o instrumento que fora sua causa, o Fauno exorta a siringe a ‘refleurir aux lacs [...]’ (v.53) antes de transmitir unicamente à palavra (‘Moi, de ma rumeur fier, je vais parler [...]’, v.54-55) a tarefa de fazer surgir, de forma fictícia, o que, na ficção, desaparecera, e de representar ao desejo o objeto que lhe faz falta. O Fauno músico apaga-se então em prol do Fauno poeta, artesão do simulacro.” (DURAND. *Poésies de Stéphane Mallarmé*, p.110)

tarde). Tal raciocínio leva-o a concluir que a *syrinx* « est donc en fait *absent*, ce qui est assez naturel dans un poème de Mallarmé »¹⁴⁸.

Ao longo desta segunda seção do texto do poeta, podemos averiguar as indicações temporais e também topográficas nela contidas. Quanto às primeiras, temos de início a transição entre presente e passado – este é evocado dos versos 26 a 31 e marcado pelo imperfeito “*coupais*” (v.26) que parece escorregar para um presente histórico em “*ondoie*” (v.29), “*naissent*” (v.30), “*se sauve*” e “*plonge*” (v.31). Além disso, há a menção atual à “*l’heure fauve*” no verso 32 que, por fazer *tout brûler*, pode ser tida como a hora do dia de maior incidência dos raios solares, ou seja, o meio-dia. E para incrementar talvez a complicação do fator cronológico no poema, cruzamos, no verso 61, com uma referência ao próximo entardecer, “*jusqu’au soir*”.

Quanto às indicações de lugar, se na primeira seção vimos que nosso herói, após seu despertar, encontra-se no “*bosquet arrosé d’accords*” (v.17), nesta outra vemos que ele encaminha-se ao calmo pântano (provavelmente a curta distância) onde suas aventuras tiveram início – como sinaliza a partícula “*ici*” do verso 26 –, dirigindo-lhe a palavra dos versos 23 a 25. Menciona inclusive fontes de água situadas, por sua vez, a alguma distância do pântano: “*lointaines/ Verdures dédiant leur vigne à des fontaines*” (vv.27-28). No verso 53, volta a nomear as águas que banham as vinhas. Como um todo, temos a referência (no verso 23) de que a paisagem pertence às paragens sicilianas.

Tais pistas temporais e topográficas serão ainda ampliadas até o fim do monólogo. Quem sabe na próxima seção conseguiremos vislumbrar melhor sua intrincada relação?

2.4) Terceira seção: o encontro (*L’Après-midi*, vv.62-92)

Será retomando alegoricamente o último quadro construído dos versos 57 a 61 que o protagonista recuperará, a partir do verso 63, o fio de seu relato introduzido brevemente entre os versos 26 a 31. A invocação que faz desta vez, no verso 62, às ninfas de seus sonhos – e não mais às “*tácitas*” costas sicilianas –, convidando-as a, com ele, rememorem ou reavivarem “*des SOUVENIRS divers*”, reflete seu sugestivo gesto contra o cacho de uvas. A ação de *regonfler*

¹⁴⁸ “está então de fato *ausente*, o que é muito natural em um poema de Mallarmé” (CHISHOLM. *L’Après-midi d’un faune* : exegèse et étude critique, p.14).

descreve justamente a translúcida imagem da pele das uvas a ser “reinflada” ou “repreenchida” pelo ar de seu sopro e através de cuja claridade ele consegue enxergar “além” – “au travers” (v.61) – da simples matéria. O mesmo procedimento ele deseja aplicar às suas lembranças, ávido para enxergar “além” (*au-delà*) da mera realidade que frustra suas expectativas, na busca do ideal expresso pela nota “la” do verso 34. Como bem disse Wallace Fowlie em um comentário que pode ser ligado à transição entre o retrato do personagem a contemplar o cacho brilhante – que encerra a segunda parte do texto que acabamos de analisar – e o próximo trecho narrativo, “to recall a dream is to blow it up, as the faun blows into the empty skin of the grapes after he has sucked out the juice”¹⁴⁹. Assim é que Weinberg e Davies¹⁵⁰, como já percebera Henri Mondor¹⁵¹, verão em tal moldura do fauno a assoprar contra as uvas uma analogia da reconstituição de suas aventuras que ele continuará a contar combinando “memory with regret”¹⁵², o qual ele tenta ignorar.

A terceira seção do poema será entrecortada pelos dois últimos fragmentos narrativos igualmente destacados em itálico e entre aspas. Ainda que intercalados com o discurso atual do personagem, eles se organizam segundo uma determinada ordem cronológica na qual são apresentados os supostos acontecimentos pretéritos por ele vividos – seja em sua imaginação seja em seu mundo real. É o que ocorre desde o segundo fragmento (dos versos 63 a 74), introduzido pelo verso 62 e cujo assunto resume-se pela palavra-chave “SOUVENIRS”, escrita em maiúsculo. Ele retomará a cena pintada entre os versos 26 e 31 e ampliará sua projeção, dando uma continuidade a esse primeiro fragmento em que o fauno iniciara sua exposição.

Evocando o mesmo cenário “d’un calme marécage” (v.23) onde, em meio ao junco (verso 63), ele colhia “les creux roseaux” (v.26) para fabricar seu instrumento, nosso herói admite, sem delongas, devorar com os olhos aquelas beldades tão subitamente descobertas e que já se esquivavam de sua audaciosa mira mergulhando por entre as ondas. Nessa fuga instantânea das náiades que mais parecem sereias tamanho seu poder hipnotizante sobre nosso enlouquecido personagem, este só alcança lançar-lhes a brasa de seu olhar. Desconsolado pela perda de tão precioso alvo – “ô pierreries!” (v.67) –, ele grita de raiva pela floresta à medida que cada cândido pescoço queimando – “brûlure” (v.64) – de constrangimento ou temor pela acirrada perseguição

¹⁴⁹ “relembrar um sonho é assoprá-lo, como o fauno assopra na pele esvaziada das uvas depois de ter sugado o suco” (FOWLIE. *Poem and symbol*, p.68).

¹⁵⁰ DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, p.86.

¹⁵¹ MONDOR. *Histoire d’un faune*, p.237.

¹⁵² “memória com remorso” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.152).

desaparece sob as águas em estremecimentos, levando consigo a formosa cabeleira – “le splendide bain de cheveux” (v.66).

A respeito do verso 65 – “Avec un cri de rage au ciel de la forêt” –, ele assume uma função adverbial indefinida. Pode ligar-se tanto ao fauno – “Mon oeil [...] dardait [...] avec un cri...” – quanto às ninfas – “chaque encolure [...] qui noie [...] avec un cri...”. Lloyd Austin enxerga nele a primeira dessas ligações, asseverando inclusive que fora tal alarde do caçador que causara a rápida fuga de suas presas: “elles s’étaient enfuies, effrayées, non par sa flûte, mais par son cri de rage”¹⁵³. Outros críticos – dentre os quais Davies¹⁵⁴ e Weinberg¹⁵⁵ –, ao contrário, associam-no às ninfas que, de acordo com Davies, expeliriam gritos de “excitação” ou “d’allégresse” pelo contato de seu corpo quente com a água fria do lago. Todavia, essa interpretação parece um tanto quanto despropositada, pois é o fauno, dotado de uma personalidade naturalmente extravagante e de instintos desmesurados e incontroláveis, que tem mais motivos para exprimir assim histericamente sua raiva diante da lamentável perda de tão apetitoso alvo.

Ademais, a expressão “chaque encolure immortelle” dos versos 63 e 64, como apontam Davies¹⁵⁶ e Weinberg¹⁵⁷, lembra-nos do caráter parcialmente divino das musas que seduzem nosso protagonista. Apesar disso, elas não deixam de ser “mulheres” – “femmes” (v.8) –, ou seja, humanas, tendo em vista sua personalidade igualmente híbrida. Contudo, esse epíteto (“immortelle”) que lhes é atribuído pode também realçar, segundo Davies, a beleza sobrehumana – dom pelo qual as ninfas são mais conhecidas – vislumbrada pelo fauno em sua nudez, que o reflexo da claridade do sol sobre as águas faz brilhar como a pedras preciosas.

Ao ver tão desejado alvo imiscuir-se entre as águas, o herói sai em destino na desesperada tentativa de deter ao menos alguma daquelas formosas náíades. É quando, surpreendentemente, depara-se a seus pés com um belo par de divas adormecido e esquecido na delícia de entreter-se “parmi leurs seuls bras hazardeux” (v.70). Sem pensar duas vezes, ele apodera-se das imprudentes irmãs distraídas na doce melancolia de não serem apenas uma – “*meurtries/ De la langueur goûtée à ce mal d’être deux*” (vv.68-69). Radiante pela conquista, carrega-as ainda unidas – “sans les déenlacer” (v.71) – ao perfumado rosal (já aludido no

¹⁵³ “elas fugiram, assustadas, não por sua flauta, mas por seu grito de raiva” (AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.191).

¹⁵⁴ DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, pp.92-93.

¹⁵⁵ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.133.

¹⁵⁶ DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, p.92.

¹⁵⁷ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.133.

verso 7) aquecido e iluminado pelo sol e invejado pelos simples arbustos em volta negligenciados pela luz do grande astro – “haï par l’ombrage frivole” (v.72). Será então a volúpia das rosas que lhe inspirará as mais ardentes façanhas com as assustadas ninfas. E, como os incisivos raios solares sugam daquelas todo o seu perfume, assim também pretende ele “sugar” – tal qual fizera com o cacho de uvas – toda a doçura e o sabor afrodisíaco dessas carnes frescas que tem agora diante de si, apesar da relutância das virgens – “notre ébat” (v.74) – a sofrerem a consumação desse ato – que adiante será qualificado pelo próprio herói de “criminoso”.

A descoberta desse par tão intimamente entrelaçado nessa espécie de união sáfica – como a caracteriza Nardis¹⁵⁸ – só nos é revelada pelo protagonista a essa altura de seu monólogo. Embora já tenhamos confrontado com pistas dessa dupla presa (principalmente entre os versos 10 e 13), somente após esse segundo fragmento narrativo tomamos ciência de que, com efeito, as divagações inebriantes de nosso visionário provêm, mais que da fugaz miragem de uma tropa de semideusas nuas a se banharem em um lago, da prazerosa sensação que pudera experimentar de alguma forma (mesmo que inteiramente imaginativa) com duas delas. Essa sua inesperada descoberta determinará todo o resto das ações que ele continuará a relatar-nos, conforme aponta Weinberg. O exegeta, aliás, vê nela – mais precisamente, na estreita ligação das ninfas tida por este como “a lesbian embrace” – tamanha ânsia sexual capaz até de estimular os eróticos sentidos do fauno e, inclusive, razão para a rejeição de sua masculinidade pelas náíades, bem como para o sono profundo que as domina, dado que, como tudo indica, “they have recently had sexual satisfaction together”¹⁵⁹.

Comparando esse segundo episódio da fábula inserida no monólogo com o primeiro que nos fora apresentado entre os versos 26 e 31, verificamos que, se antes fomos introduzidos na ambiência geral da “história” que nos é contada fragmentariamente, é aqui (entre os versos 63 e 74) que de fato conhecemos a sua ação principal. Esta desembocará, como expressa o verso 74 e como já aludira o verso 61 (“jusqu’au soir”), na prometida consumação do ato violento de nosso predador – porém não inteiramente como ele desejava – paralela à consumação do dia; é o que inferem também Weinberg¹⁶⁰ e Davies¹⁶¹. É, pois, só na segunda fração narrativa que o leitor compreende o motivo central que levava nosso herói à poetização de suas aventuras, tal qual

¹⁵⁸ In: MALLARMÉ. *L’Après-midi d’un faune* (a cura di Luigi de Nardis), p.98.

¹⁵⁹ “um abraço lésbico” (...) “elas recentemente tiveram satisfação sexual juntas” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.134).

¹⁶⁰ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.135.

¹⁶¹ DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, p.99.

comenta Austin: “Ici les souvenirs du Faune sont recréés sous une forme plus splendide par l’imagination poétique, qui prolonge l’incident ‘réel’, minime et incertain, et en fait une petite épopée du désir.”¹⁶²

Tendo tomado posse dessa presa fácil visto que abandonada ao traíçoeiro sono que vem aplacar a fúria dos amantes (ou das amantes, como é o caso), o protagonista da écloga interrompe por um instante (dos versos 75 a 81) o curso de seu relato para, lembrando o deslumbramento de deter em seu poder esse “sacré fardeau nu” (v.76), exprimir o gozo de sua conquista e o sensual enlevo ao qual, graças a ela, é transportado. Pelas pinceladas através das quais ele retrata suas sensações delirantes, desde o momento imediatamente após a captura das então encolerizadas ninfas – “courroux des vierges” (v.75) – ao prazer indescritível de desfrutar “la frayeur secrète de la chair” (v.78), podemos entrever a cena subsequente ao seu rapto ligeiro. Na verdade, mesmo em se tratando, nesse intervalo, da manifestação de seu êxtase ao relembrar os fatos (reais ou não), o que ocorre é que, como diz Weinberg, “in this part of the gloss, the faun is really continuing the narrative”¹⁶³.

Tomando de assalto suas vítimas, ele as tira bruscamente de seu doce langor e rejubila-se com sua resistência selvagem – “ô délice farouche” (vv.75-76) – a provar o calor de seus lábios e de seus impulsos masculinos em brasa. A luta por elas travada contra os braços infames e repulsivos (ainda que envolventes) desse predador que as mantém imobilizadas e seu esforço de se verem livres, fazendo sua pele alva e macia escorregar entre eles, excitam ainda mais o desejo do herói. Ele sente nas impotentes tentativas de fuga de seu adorado fardo o estremecimento fulgurante – pelo efeito da luz solar refletida pela alvura das náiades – de um relâmpago: “comme un éclair/ Tressaille!” (vv.77-78). Ou serão seus próprios lábios a explorarem esse inócuo temor da carne pura – “ma lèvre en feu buvant [...] la frayeur...” (versos idênticos) – que emitem, em seus beijos desvairados, tal ruído?¹⁶⁴ De qualquer maneira, é

¹⁶² “Aqui as lembranças do Fauno são recriadas sob uma forma mais esplêndida pela imaginação poética, que prolonga o incidente ‘real’, mínimo e incerto, e faz dele uma pequena epopéia do desejo.” (AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.191)

¹⁶³ “nesta parte da glosa, o fauno está de fato continuando a narrativa” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.154).

¹⁶⁴ Como nada no poema mallarmaico aparece suficientemente claro ou bem definido – tendência, por sinal, própria à poesia –, novamente temos esta outra expressão adverbial, “comme un éclair tressaille” (versos 77 e 78), que aparenta ter um sentido duplo. Ela pode ser ligada tanto à reação inconformada das ninfas realçando o modo como se debatem entre os braços de seu seqüestrador – se conectada ao verbo *glisser* do verso 76 – quanto às intensas carícias

aconchegando-as bem retidas em meio ao rosal que ele se entrega ao deleite de percorrer avidamente ambos os corpos a saborear o gosto inesquecível de cada mínima curva, dos pés da divinamente mais ardente – “de l’inhumaine” (v.79) – ao seio da mais tímida cujo remorso de uma inocência já perdida (a da virgindade) fá-la jorrar lágrimas cristalinas – tal qual fora associada a uma fonte em prantos no verso 11.¹⁶⁵

Sob a ótica de Richard, o elemento das lágrimas simboliza, no universo mallarmaico, « [les] premiers signes extérieurs d’une pudeur défaite, devenue eau – le plaisir roule dans la chair »¹⁶⁶. Seguindo a mesma linha de pensamento, Weinberg encontra justamente nessa perda da pureza virginal da mais inexperiente das duas ninfas a elucidação para o epíteto a ela atribuído: “humide de larmes folles ou de moins tristes vapeurs” (vv.80-81). A propósito, o crítico faz sobre esse trecho uma leitura um tanto quanto erotizada. Segundo ele, “humide” explica-se não somente pelo derramamento das abundantes (“folles”) lágrimas a encharcar a tez da náiade que já não é mais uma criança, mas também pelos “vapores” por ela exalados e que ele interpreta como “the excretions brought on by sexual excitement”¹⁶⁷. Chisholm e Cohn aderem a essa visão erotizante.¹⁶⁸ Assim, sob esse tom obscuramente sensual, nosso narrador deixa implícito que não fora o único que gozara desse momento de tensão estimulante, mas inclusive suas vítimas, as quais devem a ele a experiência (inaugural, provavelmente) desse prazer incomparável.

Extravasando sua paixão cujo fogo não cessa de incendiar em seu espírito nesse breve, porém denso, interlúdio de exaltação amorosa ou, nos dizeres de Noulet, nesse “hymne à

a que este as submete por seus lábios em chamas, como se soltasse faíscas ao contato do corpo trêmulo das virgens – se conectarmos a expressão ao verbo *boire* do verso 77.

¹⁶⁵ A fim de apreender o motivo de tal remorso e, conseqüentemente, do choro sentido dessa tímida semideusa, faz-se pertinente atentar para as sutilezas sintáticas da língua francesa as quais, por meio desse *que* (e não *qui*) empregado pelo poeta no primeiro lugar de destaque do verso 80, permitem depreender que a ninfa é (e nesse caso, involuntariamente) abandonada pela inocência e não o contrário – esta se torna sujeito da oração e aquela objeto de sua ação (*délaisser*). Já quanto à importância da condição de virgem, cf.: DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, pp.100-101 – para esse estudioso é possível entrever em toda a obra de Mallarmé “une sorte de culte de la virginité” – “uma espécie de culto à virgindade”.

¹⁶⁶ “[os] primeiros sinais exteriores de um pudor desfeito, tornado água – o prazer rola na carne” (RICHARD. *L’univers imaginaire de Mallarmé*, p.111).

¹⁶⁷ “as excreções provocadas pela excitação sexual” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, pp.155-156).

¹⁶⁸ O primeiro dos exegetas afirma: « Elle [la nymphe la plus timide] est humide de larmes de honte et de colère – ou peut-être, pense le Faune libertin, son corps est-il mouillé de passion (‘moins tristes vapeurs’) » – “Ela [a ninfa mais recatada] está úmida de lágrimas de vergonha e de cólera – ou talvez, pensa o Fauno libertino, seu corpo esteja molhado de paixão (‘moins tristes vapeurs’)” – (CHISHOLM. *L’Après-midi d’un faune : exegèse et étude critique*, p.27). O segundo, por sua vez, corrobora: “*moins tristes vapeurs* are no doubt erotic fluids” – “*moins tristes vapeurs* são sem dúvida fluidos eróticos” (COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.26).

l'amour"¹⁶⁹ que dura sete versos, o protagonista retoma sua fábula no verso 82. Tocado por um certo arrependimento – menos de seu ato violento que de ter perdido o controle sobre ele –, admite seu crime: o de, vencendo alguma hesitação e os melindrosos temores das virgens – “ces peurs traîtresses” (vv.82-83) –, ter separado pelo furor de seus beijos a densa cabeleira que os próprios deuses haviam unido.¹⁷⁰ E revela como fora punido, quem sabe pelas mesmas divindades enciumadas, por tal atentado – a partícula explicativa “car” (verso 85) introduz justamente o resultado desastroso de sua ousadia, o qual comprova que ela provocara a ira dos vingativos deuses e que por isso fora “criminosa”.

Em pleno auge de suas sensações eróticas – “à peine j'allais cacher un rire ardent” (v.85) –, ocupava-se o fauno intimamente de uma de suas presas – “sous les replis heureux d'une seule” (v.86) – enquanto mantinha a outra – “la petite” (v.89) – segura por um só dedo a testemunhar o deleite de sua irmã, “qui s'allume” (v.88). Contudo, antes que pudesse iniciar a segunda na arte da sedução masculina, ele é tomado por um repentino enfraquecimento, quase um desfalecimento – “de vagues trépas” (v.90) – que ocasiona a veloz fuga de ambas as ninfas. Dessa forma, mal se saciando com a primeira e reservando a mais ingênua para logo após – na esperança de que sua candura também se “manchasse” e se desfizesse em excitação (“afin que sa candeur de plume/ Se teignît à l'émoi de sa soeur”, vv.87-88) –, ele é surpreendido por esse golpe do destino (ou dos deuses) que lhe arranca impiedosamente as vítimas ingratas – pois a satisfação não fora só dele – e deixa-o soluçando de desejo.

Essa decepcionante perda das duas náiades assinala o fim do relato de nosso personagem no verso 92 – sinalizado tipograficamente pelo fechamento das aspas e pelo último uso da escrita em itálico. A súbita suspensão do gozo ascendente que com elas ele obtém leva-o a interromper, desta vez definitivamente, o livre curso de suas lembranças e até mesmo a desprezar

¹⁶⁹ “hino ao amor” (NOULET. *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.242).

¹⁷⁰ Apesar de a expressão “de baisers” que encabeça o verso 84 parecer reportar-se a “[avoir] divisé” no verso anterior – isto é, à atitude do fauno de atacar de beijos o duplo fardo que tinha sob seu domínio –, não é incoerente considerá-la também como adjunto a “la touffe échevelée” que lhe é imediatamente antecedente, sobretudo pela sua posição sintática intercalada entre o objeto de *avoir divisé* (“la touffe”...) e a oração que lhe é subordinada (“que les dieux gardaient”...). Nesse último caso, como o considera Steinmetz (*in*: MALLARMÉ. *Poésies et autres textes*, p.170), tratar-se-ia dos beijos das ninfas mesmas que, antes de serem assoladas pelos de seu intrometido amante, trocavam afagos entre si, tendo adormecido provavelmente com os lábios colados tal qual quiseram os deuses. Estes, por sinal, no entender de Davies (*Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, p.107), são aqui (verso 84) não mais que a figuração do destino, o qual projetara a aliança das duas almas gêmeas que o fauno viera desestabilizar. Ainda a propósito do painel “pintado” por Mallarmé nesse episódio do qual transparece esse abraço íntimo entre as ninfas e ao qual se deve, aliás, a suposição de alguns críticos de que ele teria sido inspirado do quadro de Boucher, cf. FIG.15 nos Anexos.

o que vivera (real ou ficcionalmente) para se lançar novamente na esfera do sonho. De agora em diante será não mais em um passado duvidoso que ele buscará a fonte do prazer que teima em querer prolongar – assim como almeja perpetuar a imagem de suas musas –, mas no próprio presente de sua imaginação ilimitada e no futuro fantasticamente (no sentido de fabulosamente) promissor que ela pode garantir-lhe.

Antes, porém, de nos encaminharmos para o término desta verdadeira “epopéia” de delírios e ilusões construída pelo nosso herói-poeta, convém revisarmos alguns aspectos importantes sugeridos por esta terceira seção do texto (dos versos 62 a 92) cujo fim coincide com a ruptura da narrativa que nele desenrolava-se. O mais marcante deles talvez seja justamente o de um sensualismo que, embora constante em todo o monólogo, nesta parte beira a exacerbação. Ora camuflado por trás de dualismos ou “eufemismos” – na opinião de Weinberg¹⁷¹ – ora flagrante sob a voz trepidante desse narrador apaixonado, ele assume tanto mais conotações eróticas quanto menos ingênuo for o olhar do leitor e, portanto, mais condizente a uma écloga que tem por protagonista um fauno.

A começar pelos versos 63 e 64, é com tal avidez que o sátiro encara seu alvo (“chaque encolure immortelle”) que o faz “queimar” de rubor (“sa brûlure”) – ou quem sabe até de excitação, o que levaria as ninfas a deixar sobre as águas “les frissons” (verso 67) de desejos reprimidos... Já quando descobre o casal adormecido e tão voluptuosamente entregue a toda sorte de carinhos “parmi leurs seuls bras *hazardeux*”¹⁷² (v.70) – braços esses livres para passearem à vontade –, essa cena provoca ainda maior ardência nos instintos do herói extasiado. Não só o fato de encontrar essas beldades nuas e intimamente ligadas em sua virgindade bem como a cólera destas de se verem, após despertadas, submetidas à força masculina aguçam sua sede de prazer. Tamanho é seu enlevo ao apoderar-se desse “sacré fardeau nu” (v.76) que por um momento (dos versos 75 a 81) ele paralisa a seqüência de sua história a fim de melhor deliciar-se em suas recordações.

Retomando-a no verso 82, ele não nega o desrespeito à vontade dos deuses: “avoir [...] divisé la touffe échevelée de baisers...” (vv.82-84). Tal gesto torna-se extremamente significativo se, junto com Jill Anderson, interpretarmos “la touffe échevelée” que ele reconhece ter desunido ou desenlaçado (enfim, por extensão, penetrado) “en tant qu’emblématique du sexe de la

¹⁷¹ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.136.

¹⁷² Destaque meu.

femme”¹⁷³. É essa a maneira pela qual ele degusta, com seu lábio “en feu” (v.77) e contendo “un rire ardent” (v.85), “la frayeur secrète de la chair” (v.78).

Continuando suas explorações malgrado o sacrilégio, ele distribui seus loucos beijos dos pés de uma ao coração da outra (verso 79). Da primeira ele conhece “les replis heureux”, pelos quais, segundo Davies, «le satyre entend sans doute désigner les zones érogènes qu’explore sa bouche»¹⁷⁴. Na mais acanhada ele tenta provocar o mesmo estado de incandescência que acende em sua irmã – “qui s’allume” (v.88) –, mas não ainda com seus lábios, que estão ocupados em deslizar pelo corpo “de l’inhumaine”, senão “par un doigt simple” (v.87). Por esse simples toque (sugestivamente sexual), conforme alega Weinberg, “he wishes to do far more than keep or retain the second naiad”¹⁷⁵. Esta, apesar de nem mesmo ruborescer (verso 89) – quer pela ingenuidade quer por ser “slower to take fire”¹⁷⁶ –, torna-se “humide [...] de moins tristes vapeurs” (vv.80-81). Por fim, o fauno, quase atingindo o apogeu de sua conquista, é subitamente acometido, como em castigo enviado pelas divindades, “de vagues trépas” (v.90) que, para Cohn, significam claramente “a typical male contretemps, provisional impotence”¹⁷⁷.

Além do traço sensualista fortemente inscrito nesta terceira seção do poema, podemos visualizar nela uma pequena expansão do aspecto topográfico-temporal, sobretudo no que concerne ao interior da narrativa. Vimos no primeiro fragmento desta (localizado entre os versos 26 e 31) que a ação, já situada no passado – “que je coupais...” (v.26) –, principia no calmo pântano das costas sicilianas onde o protagonista achava-se a colher bambus para confeccionar seu instrumento. No segundo fragmento (dos versos 63 a 74), o qual retoma o mesmo episódio do anterior iniciando-se novamente por um imperfeito – “dardait” (v.63) –, há também referência ao banho das ninfas que o fauno espreitava por entre os juncos do pântano e provavelmente a certa distância – como indica a expressão “de lointaines verdurees” dos versos 27 e 28 –, uma vez que sai em disparada para alcançá-las – “j’accours” (v.68). É nesse momento que ele se defronta com

¹⁷³ “enquanto emblemática do sexo da mulher” (ANDERSON. *Paroles creuses: du duo de vierges au solo du Faune*, p.244).

¹⁷⁴ “o sátiro entende sem dúvida designar as zonas erógenas que explora sua boca” (DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d’intelligibilité »*, p.108).

¹⁷⁵ “ele deseja fazer muito mais que segurar ou reter a segunda náíade” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.136).

¹⁷⁶ “mais lenta para incendiar-se” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.137).

¹⁷⁷ “um típico contratempo masculino, provisória impotência” (COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.28).

as duas adormecidas e carrega-as para o rosal (já aludido no verso 7) onde pretende consumir seu ato. No terceiro fragmento (dos versos 82 a 92), então, tendo evocado o passado por três vezes consecutivas – “avoir [...] divisé”, “gardaient”, “j’allais” (versos 82 a 85) –, conclui frustradamente seu relato.

Como um todo, sabemos que a cena que engloba a seqüência dos fatos situa-se em meio a uma floresta da Sicília, como denota a expressão “au ciel de la forêt” do verso 65. E, encerrando-se nesse ponto a narrativa das aventuras faunescas, torna-se mais fácil para nós, após o terceiro fragmento desta, compreendermos o constante jogo do qual não deixamos de participar entre presente e passado, e inclusive perspectivas futuras, inserido no monólogo. Este, tendo apresentado até aqui as embaralhadas meditações do personagem-sátiro entremeadas pelo relato intermitente de suas reminiscências, volta ao domínio obscuro de suas alucinações na última seção do texto, que se segue.

2.5) Quarta seção: o delírio (*L’Après-midi*, vv.93-110)

É com um ligeiro ar de descaso – “Tant pis!” (v.93) – que nosso fauno-poeta abandona nesse passado incerto suas recordações e põe-se a inventar novos amores com outras semideusas. Imagina-se transportado de arrebatamento pelas tranças das formosas musas que enlaçam seus chifres em mais uma cena de sedução. Cohn diria: em mais uma cena de claro erotismo. Segundo seu comentário sobre os versos 93 e 94: “The hair is the ideal emanation of the woman’s sensuality (...) as the horn is the sublimated (upper) male symbol (...); their union is gratifying. All this provides an excellent transition to the physical warmth exuded in the next episode.”¹⁷⁸

Dirigindo-se a si mesmo, o personagem-sátiro compara o ardor que sente fervilhar em seu interior à polpa púrpura e madura de uma romã já a estourar sob o calor do dia. Desta, as abelhas sugam o licor que escorre de suas sementes para a colméia, como o sangue do herói corre borbulhando de volúpia para o enxame do desejo:

¹⁷⁸ “O cabelo é a emanção ideal da sensualidade da mulher (...) como o chifre é o sublimado (ereto) símbolo masculino (...); sua união é gratificante. Tudo isso propicia uma excelente transição para o fervor físico descarregado no próximo episódio.” (COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.28)

Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
Et notre sang¹⁷⁹, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
(vv.95-98)

Exaltado como só poderia estar em pensamento, é precisamente neste momento do monólogo que ele comete o maior crime contra a estirpe divina. Em um arroubo de paixão, transpõe a visão empolgante com as náiades ao mais alto e profano delírio que poderia criar. No ápice de suas emoções e na tristeza de sentir a chama que nele brilhava tal qual o vulcão prestes a esgotar-se como adormece o Etna em seu ronco surdo, sonha simplesmente em apoderar-se da mais bela das deusas, Vênus ela própria, e rejubilar-se com seu dom primordial, o Amor. Sabe, porém, que a punição divina é inevitável:

À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant ses talons ingénus¹⁸⁰,
Quand tonne un somme triste où s'épuise la flamme.
Je tiens la reine !

Ô sùr chatiment...

(vv.99-104)

¹⁷⁹ A expressão pluralizada “notre sang” do verso 97 poderia ser entendida como a designação indiferenciada que o fauno faz de seu próprio sangue e do sumo da fruta entreaberta, pois ambos são “atrativos” para um enxame: o de abelhas (literalmente) que se aglomeram sobre a romã e o do desejo (figurativamente) que extrai toda a energia do herói. Na opinião de Weinberg (*The limits of Symbolism*, p.158), todavia, o protagonista está apenas a generalizar suas sensações, as quais seriam parecidas (nessa situação de entusiasmo sexual) para todos os entes de sua espécie.

¹⁸⁰ Sobre o epíteto “ingénus” desta vez associado a Vênus no verso 102, e não mais à flor de lis (verso 37) ou à tímida ninfa (versos 80 e 89, por exemplo), poderíamos depreender dele um certo tom de superioridade devido à sugestão de pureza e castidade que ele traz à figura divina. Levando em conta a recorrência do tema da virgindade ao longo do monólogo – e sua importância no conjunto da produção de Mallarmé –, Weinberg concebe essa qualificação à Mãe de Eros (Cupido, para os latinos) exatamente nesse sentido: “for the faun she is, like his other goddesses, a virgin, for that is the meaning to be given to ‘talons ingénus’, relating ‘ingénus’ to the lengthy series ‘ingénuité-innocence-vierge’ that has been developed through the poem” – “para o fauno ela é, como suas outras deusas, uma virgem, pois esse é o significado a ser dado a ‘talons ingénus’, relacionando ‘ingénus’ à longa série ‘ingenuidade-inocência- virgem’ desenvolvida no decorrer do poema” (*The limits of Symbolism*, p.159). Já Austin abstém-se da interpretação do intrigante epíteto e sublinha apenas o contraste que transparece da sua sobreposição à volúpia vulcânica – como se a Rainha em sua beleza e elegância supremas despertasse o fogo que ressona nas profundezas do monte e que consome os sentidos do indigno admirador da divindade. Deste modo expressa-se o estudioso: « L'effet surnaturel de son passage est exprimé par le contraste extraordinaire entre l'innocence enfantine des ‘talons ingénus’ et la lave, comme s'ils provoquaient en s'y posant une explosion des flammes primordiales » – “O efeito sobrenatural de sua passagem é expresso pelo contraste extraordinário entre a inocência infantil dos ‘talons ingénus’ e a lava, como se eles provocassem, nela posando, uma explosão das chamas primordiais” (*Essais sur Mallarmé*, p.194).

É curioso notar como esse episódio que prepara o final da écloga desenvolve a forte temática sensualista presente na seção anterior até atingir seu limite, o cúmulo da audácia contra os deuses – é mesmo a noção da *hubris* grega, a desmedida, como bem lembra Cohn¹⁸¹. Mal recuperando o fôlego após o soluço do gozo interrompido pela fuga de suas ingratas presas, nosso sátiro – o qual, segundo Marchal, “n’est pas du genre à remâcher son malheur”¹⁸² –, ainda e sempre instigado por seu apetite sexual, brinca perversamente em sua imaginação com outras ninfas, porém invertendo os papéis. Desta vez é ele que se pretende vítima daquelas, e sua transbordante satisfação – “le bonheur” (v.93) – ao ser por elas enlaçado reflete, como destaca Weinberg, “the passive-willing character of the lover”¹⁸³. Tal quadro é o que melhor simboliza, para Marchal, a intelectualidade do sensualismo faunesco, uma vez que o personagem enamora-se não de figuras reais, mas de representações que ele mesmo cria em suas fantasias. Conforme explica o grande especialista de toda a obra mallarmaica: « cette tresse nouée aux cornes de son front, c’est le cordon mental (sinon ombilical) jamais coupé des nymphes idéales nées d’un front toujours gros de naissances à venir, de fictions nouvelles »¹⁸⁴.

Dessa efêmera mas fecunda imagem do jogo sedutor entre as tranças e os chifres, o protagonista é levado a acalentar seus impulsos evocando a romã já no ponto de ser desfrutada pelas abelhas, como talvez ele esteja também a ponto de explodir (*éclater*) de desejo. Em uma sorte de extensão sinestésica, da vermelhidão da fruta madura – metáfora do auge de sua paixão – ele se projeta na vermelhidão e no calor incandescentes da paisagem vulcânica, a qual constitui por si própria, nas palavras de Marchal, “une invitation permanente au désir”¹⁸⁵. Essa transição é comparada por Cohn à anterior de “reinflar” (*regonfler*) as lembranças como o cacho murcho de uvas (dos versos 57 e 62): “The bursting-pomegranate image has been blown up to a thunderous volcano”¹⁸⁶. E a exaltação que se espalha por entre a folhagem do bosque circundante, inundado pelas cinzas das lavas ou pela obscuridade do crepúsculo que avança – “la feuillée éteinte” (v.100) – e provavelmente onde o fauno encontra-se a divagar, reproduz-se de forma semelhante

¹⁸¹ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.30.

¹⁸² “não é do gênero que remói sua infelicidade” (MARCHAL. *Lecture de Mallarmé*, p.75).

¹⁸³ “o desejoso caráter passivo do amante” (WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.158).

¹⁸⁴ “essa trança amarrada nos cornos de sua fronte são o cordão mental (senão umbilical) jamais cortado das ninfas ideais nascidas de uma fronte sempre avolumada de nascimentos a vir à luz, de novas ficções” (MARCHAL. *Lecture de Mallarmé*, p.75).

¹⁸⁵ “um convite permanente ao desejo” (MARCHAL. *Lecture de Mallarmé*, p.75).

¹⁸⁶ “A explosiva imagem da romã foi desmantelada em um troante vulcão.” (COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.29)

no espírito do herói. Este, como o cenário em volta, agita-se com a iminência da visita de Vênus à sede das forjas de seu temível esposo, Vulcano¹⁸⁷.

A descrição do bosque – que poderia representar aqui o próprio vulcão logo após sua erupção – e de suas ramagens nos versos 99 e 100 sugere, pela coloração e pelo efeito de diminuição da luminosidade, a aparência do pôr-do-sol no cair da tarde. É o que ressaltam unanimemente Austin¹⁸⁸, Chisholm¹⁸⁹, Davies¹⁹⁰, Weinberg¹⁹¹, Marchal¹⁹² e Cohn. Assim interpreta esse último: “The effect of light being gradually extinguished in the leaves is wonderfully caught; the fresh cool-of-the-evening paling light sifts through the growing shadows of the leaves, like dying firelight through ashes.”¹⁹³

Fascinado com a possibilidade de surpreender a Rainha que vem pousar seus delicados calcanhares sobre a brasa ardente do vulcão adormecido, nosso sátiro imprudente mergulha e delicia-se em seus sacrílegos pensamentos com a deusa. Como se não bastasse a ousadia, não hesita em endereçar-se ao próprio Etna: no vocativo enfático do verso 101 (“Etna!”) e pelos pronomes que lhe são concernentes – “parmi *toi*” (v.101), “sur *ta* lave” (v.102)¹⁹⁴. Tamanho é seu furor erótico que parece não recear consequência alguma de sua afronta, ou esquece-se de prever seu risco, declarando abertamente – ainda que apenas em sua mente (todavia, nada é ocultado aos deuses) – a posse da Soberana de todas as que fazem bater seu coração. É justamente devido a esse sensualismo exacerbado capaz de desviá-lo até do respeito ao sagrado que poderíamos dizer, com Austin, ser este “le point culminant du poème: le désir amoureux ne peut concevoir de plus haute ambition”¹⁹⁵.

Depois de já ter cometido a profanação imaginária é que sua consciência alerta-o para o perigo do castigo. Entretanto, cansado de tantas aventuras (ou desventuras) e não achando nem

¹⁸⁷ Vulcano ou Hefáisto (para os gregos) é o deus do fogo, cujos domínios estendem-se pelo Etna, sede mitológica dos trabalhos do divino esposo da deusa do Amor e de seus monstruosos auxiliares, os ciclopes.

¹⁸⁸ AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.194.

¹⁸⁹ CHISHOLM. *L'Après-midi d'un faune* : exegèse et étude critique, p.29.

¹⁹⁰ DAVIES. *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, p.116.

¹⁹¹ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.159.

¹⁹² MARCHAL. *Lecture de Mallarmé*, p.75.

¹⁹³ “O efeito que sofre a luz sendo gradualmente extinta nas folhas é maravilhosamente apreendido; a pálida luz do fresco entardecer passeia por entre as crescentes sombras das folhas, como a luz do fogo extinguindo-se entre cinzas.” (COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, p.29)

¹⁹⁴ Grifos meus.

¹⁹⁵ “o ponto culminante do poema : o desejo amoroso não pode conceber mais alta ambição” (AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.194).

mesmo palavras para prosseguir sua fábula – “l’âme de paroles vacante” (vv.104-105) –, o herói desta “epopéia” de delírios entrega seu corpo pesado de fortes tensões e sua alma esvaziada como a pele das uvas ao convidativo silêncio do meio-dia. Neste, propício aos devassos sonhos de um fauno e ao esquecimento de qualquer culpa – sobretudo a de uma blasfêmia contra os deuses –, ele repousa seu espírito sobre a areia alterada por suas comoções há pouco vividas. Ainda sob o mágico efeito do líquido purpúreo que extraíra da videira¹⁹⁶, é no sono reparador de forças que ele acredita tornar a vislumbrar as primeiras que fizeram a chama de seu desejo elevar-se às alturas, as duas ninfas que inicialmente inspiraram seu canto poético. Assim calando-se na consoladora esperança de revê-las, ele o arremata ligando o fim ao início do monólogo, em que a sombra – “l’ombre” (v.110) – de suas divas incitou-o a “perpetuá-las” pela arte que, como Vênus, é a rainha de todas as demais (inclusive da música), de acordo com a concepção mallarmaica: a poesia.

O simples vocábulo *ombre* do último verso denota toda a obscuridade que permeia o discurso do protagonista. É curioso notar, a propósito – como já ressaltara Cohn¹⁹⁷ –, a repetição de tal termo no poema: ele aparece somente duas vezes, exatamente no meio (verso 56) e no final. Lá, sugere que o assunto do poeta-cantor – o qual reconhece sua predileção pelo dom da palavra ao dom da música (“je vais *parler*”¹⁹⁸, v.54) – será antes ideal que real, serão representações que ele mesmo “pintará” em sua mente – “par d’idolâtres peintures” (v.55). Aqui, ao cabo de seu canto, aponta para o caráter fictício deste bem como para o universo onírico que o envolve e, quem sabe, para a constante irrealidade das musas que o inspiraram. Efetivamente, como enxerga nele Cohn, o vocábulo astutamente usado por Mallarmé encerra tamanha multiplicidade que costura as pontas do texto unindo-as com um nó que o sátiro não tem coragem nem vontade de desatar.

¹⁹⁶ Quanto ao verso 109, podemos ler nessa atitude do fauno, além de sua propensa embriaguez pelo vinho, a sua alegre receptividade ao astro que amadurece as uvas e que torna, pois, a fabricação do precioso líquido possível: o sol, sob o qual nosso personagem abandona-se – novamente “par l’immobile et lasse pâmoison” do verso 14 – no esplendor de seu brilho ao meio-dia. Essa é a leitura que faz a maioria dos comentadores, a exemplo de Weinberg, que afirma: “For the last time – just as he did with the bunch of grapes – the faun presents himself as a devotee of wine (as much, perhaps, as of love): (...) ‘à l’astre efficace des vins!’ as a periphrasis for the sun ascribes to it its principal virtue as of the moment” – “Pela última vez – assim como ele fez com o cacho de uvas – o fauno apresenta-se como um devoto do vinho (tanto quanto, talvez, do amor): (...) ‘à l’astre efficace des vins!’ como uma perífrase para o sol atribui-lhe sua principal virtude bem como do momento” (*The limits of Symbolism*, p.161).

¹⁹⁷ COHN. *Toward the poems of Mallarmé*, pp.23,31.

¹⁹⁸ Grifo meu.

Ademais, se voltarmos ao princípio das reflexões de nosso personagem, imediatamente após seu aparente “despertar”, qual a primeira impressão por ele revelada da atmosfera que o rodeia? É justamente a impressão sombria e confusa de quem acaba de deixar a emaranhada esfera dos sonhos para encarar a realidade nua e crua da vida. No entanto, esta ele tenta a todo custo remediar e, ainda assolado por “l’air assoupi de sommeils touffus” (vv.2-3), prefere persistir na incerteza, “à sombra” de suas fantasias. Esse é o percurso que transparece de sua trajetória épica marcada por uma indefinição perene. Nela, a obscuridade – literalmente sinalizada nos pontos-chave da composição, ou seja, começo, meio e fim, por “touffus” e “ombre” respectivamente – sobrepõe à realidade banal de todo fauno o reino fértil da imaginação e da inspiração criadora no qual escolhe viver nosso fauno-artista. Sintetizando essa sua trajetória, comenta Austin acerca do final da écloga:

Le dernier vers clôt un cycle et en rouvre un autre. Le Faune dit au couple des nymphes qu’il va voir l’ombre qu’elles devinrent. Les derniers mots sont riches de résonances : ils suggèrent la réalité initiale des nymphes ; leur transformation en ombre ; et leur survivance sous cette forme idéale, puisque le Faune compte voir cette ombre, qui est à la fois la vision impalpable des nymphes et les ténèbres propices à cette apparition de rêve.¹⁹⁹

2.6) Visão geral

Finalmente, após esse esboço de análise do conteúdo apresentado pelo poema de Mallarmé que pode ajudar-nos em uma leitura mais atenta mas que ainda está longe de abarcar todas as sutilezas que encerra, é hora de contemplar a obra como um todo e tentar depreender seus traçados principais. Um deles, relativo aos fatores temporal e topográfico, não cessa de parecer-nos obscuro embora tenhamos percorrido o texto passo a passo buscando identificá-lo. Contudo, não é de surpreender se seu completo entendimento escapa ao nosso senso, afinal, não é só o fauno que se vê perdido em um labirinto de enigmas, mas também o leitor de seu monólogo.

¹⁹⁹ “O último verso fecha um ciclo e dele reabre um outro. O Fauno diz ao casal de ninfas que ele vai ver a sombra em que elas se transformaram. As últimas palavras são ricas de ressonâncias: elas sugerem a realidade inicial das ninfas; sua transformação em sombra; e sua sobrevivência sob essa forma ideal, uma vez que o Fauno conta ver essa sombra, que é a um só tempo a visão impalpável das ninfas e as trevas propícias a essa aparição de sonho.” (AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.195)

Na última seção deste, novamente deparamo-nos com a referência ao bosque como no verso 6 – “ce bois d’or et de cendres” (v.99) – e à paisagem siciliana desta vez identificada pelo vulcão que a habita. Quanto ao tempo, há a sugestão de uma imagem do crepúsculo, ou seja, do entardecer – sobretudo pelo efeito das cores evocadas pelo protagonista em seu delírio com Vênus –, como também há a sugestão, no verso 106, de que o herói silencia sua voz ao meio-dia para se entregar inteiramente aos sonhos que não quer deixar morrer. Logo, é provavelmente no mesmo bosque em que iniciara seu discurso que ele o encerra.

Agora que não há mais como remediar a compreensão do aspecto topográfico-temporal, de que modo podemos juntar as peças deste quebra-cabeça de forma a extrair dele um sentido plausível? Uma vez conhecendo todo o desenvolvimento da égloga, talvez seja interessante pensarmos em termos dos dois discursos distintos que a compõem: o que se coloca em primeiro plano por corresponder ao momento em que o protagonista enuncia-o, ou o discurso *poético* que estrutura o monólogo em si, e o que se encontra em um segundo plano por descrever ações pertencentes a um momento passado em relação ao enunciado, ou o discurso *narrativo* desenrolado pelo fauno em três fragmentos bem marcados ao longo do texto pelo uso das aspas e da escrita em itálico. De ambos os discursos (contidos um dentro do outro, se quisermos compreendê-los assim), já identificamos, pois, que o primeiro, “the framing discourse” – de acordo com Crowley –, situa-se no presente para o sátiro e que o segundo, “the Fable”, relata fatos de um passado ao qual não temos acesso a não ser pelas duvidosas recordações de nosso divagador.

Cabe aqui a grande interrogação: qual é, afinal, a seqüência de toda esta peça?²⁰⁰ Se é mesmo possível respondê-la, e se é que uma solução faz-se pertinente, retomemos a um só tempo o princípio e o fim do discurso poético do personagem. Ao início, ainda na primeira seção, ele evoca o bosque onde teria despertado (dos versos 4 a 7) e a manhã fresca que já lutava contra o calor crescente do dia (verso 15). Ao final, na última seção, novamente alude ao bosque no verso 99 – sendo que o determinante *ce* de “ce bois” reforça a suposição de que se trata do mesmo reduto onde primeiramente se achava e onde permanece – fazendo, desta vez, referência explícita

²⁰⁰ Lembremos que *L’Après-midi d’un faune* fora originalmente concebido pelo autor como destinado à representação teatral – embora esta fosse por ele almejada não no sentido banalmente figurativo, mas em um sentido que ele pretendia “absoluto”. Segundo sua célebre declaração a esse respeito: « je le fais [ce poème] absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre » – “eu o faço [esse poema] absolutamente cênico, não possível ao teatro, mas exigindo o teatro” (MALLARMÉ. Correspondance choisie [à Henri Cazalis, Tournon, jeudi matin, 15 ou 22 juin 1865]. *Oeuvres complètes* I, p.678).

à hora em que resolve calar-se para penetrar outra vez na atmosfera onírica: ao meio-dia (verso 106). Tais indícios permitem-nos pensar – como já discutido na ocasião da análise da primeira parte do poema – em um certo transcurso de tempo durante o monólogo. Assim, se este termina no começo de uma tarde quente e ensolarada, o fauno pode muito bem tê-lo iniciado durante a manhã do mesmo dia, como sugere a primeira seção, e à medida que medita sobre suas lembranças e externaliza seus anseios sente a intensificação de seus desejos como o sol intensifica o calor daquele dia – desejos esses que explodirão na visão sacrílega com a deusa do Amor (versos 101 a 104).

Se podemos conceber o presente de sua enunciação – seu discurso poético – antes condizente ao decurso do tempo do que estático, durando apenas a transição de uma manhã para uma tarde, resta-nos tentar localizar o passado evocado por seu discurso narrativo. Para tanto podemos partir de duas hipóteses: a de que o relato de nosso herói baseia-se em uma visão real ou a de que, de veras, tudo não passara de um sonho, de uma criação de seus “fabulosos sentidos”. No primeiro caso, poderíamos supor que sua visão maravilhosa das ninfas teria ocorrido na tarde precedente à manhã em que desperta, tal como alega Weinberg, já que o personagem faz associações ao sol ardente ou ao típico calor da tarde – por exemplo, nos versos 13 e 73. No segundo caso, ele poderia ter vislumbrado as cenas que se põe a descrever-nos em sonho durante seu sono da noite anterior ou mesmo durante várias e várias noites, conforme sugere a expressão “amas de nuit ancienne” do verso 4. E, nesse segundo caso, a seqüência por ele imaginada, revivida e incessantemente renovada em seus devaneios pode passar-se não só durante a tarde precedente mas em qualquer tarde de fauno, “sous un flot antique de lumière” (verso 36) que nunca se apaga, pois a chama de seus desejos – como o vulcão sempre atizado por Vênus – não se extingue.

Talvez seja precisamente nesse calor inextinguível que inflama continuamente os instintos de nosso sátiro como o sol do meio-dia vem consumir todo o perfume das rosas que se encontra a chave para a compreensão da temporalidade encerrada pela écloga. Os críticos discutem, cada qual defendendo uma determinada hipótese, sobre o que vem antes e o que vem depois, se o fauno acorda de manhã ou à tarde, se sonha na mesma manhã ou na tarde anterior (ou ainda à noite), se dorme novamente ao meio-dia ou ao entardecer – ou se a alusão ao crepúsculo entre os versos 99 e 103 significa a projeção a um futuro próximo, conforme acreditam

Weinberg²⁰¹ e Marchal²⁰². Contudo, mais do que tentar identificar uma ordem cronológica para a sua história, o que parece importante é perceber que a imagem por ele vislumbrada habita o seu pensamento não apenas por um dia, ou em um certo momento do dia, mas constantemente. Nisto consiste “l’après-midi d’un faune” – título aliás repleto de ressonâncias, especialmente em se tratando de um fauno-poeta tal qual o nosso: em sugar, como das uvas, toda a doçura da miragem de suas musas, em embriagar-se de sua beleza e, pela arte do sonho, da música ou da palavra, assoprar para tornar a preencher (*regonfler*) a bolha de sua lembrança, perpetuando essa miragem e extasiando-se ao contemplá-la a cada nova vez.

O mesmo aplica-se à compreensão da topografia na peça. Mais que tentar traçar o percurso do protagonista ao longo de seu discurso narrativo ou que conjecturar se ele tinha ou não a flauta a seu lado no decorrer do monólogo ou se a teria de fato abandonado (como sugerem os versos 52 e 53), a exemplo de Chisholm, talvez seja relevante apenas atentar para a interessante referência ao bosque onde despertara no início e onde se entregara outra vez ao sono no final. Tal coincidência por si só não tem o poder de comprovar que o enredo por ele contado fora puro delírio ou invenção de seu espírito sedento de prazer. Todavia, ela não deixa de constituir um forte indício de que, se o herói inaugura e fecha seu discurso poético provavelmente no mesmo lugar e envolvido pela mesma languidez ocasionada pela sonolência, é porque lá ele permanecera todo o tempo, submetido ainda à confusão de seus sonhos, como semidesperto e semi-adormecido.

Com efeito, nada impede que seu monólogo tenha decorrido inteiramente no mesmo bosque em meio à floresta siciliana e que todos os seus deslocamentos tenham sido meramente imaginativos. Estes compreendem tanto aqueles ocorridos no espaço quanto no tempo, ou seja, tanto do bosque em imediações vulcânicas ao pântano, ao lago ou ao rosal, quanto do presente ao passado ou ao futuro. De qualquer jeito, atestar definitivamente a realidade ou a ficcionalidade de sua visão com as ninfas e de todo o conteúdo de seu relato não está ao nosso alcance, pois aparentemente nem o próprio personagem consegue convencer-se e decidir-se por uma ou outra conclusão. Guardemos apenas em mente que, como bem assevera Marchal, « pour le faune

²⁰¹ WEINBERG. *The limits of Symbolism*, p.160.

²⁰² MARCHAL. *Lecture de Mallarmé*, p.75.

comme pour Mallarmé, il s'agit donc non pas d'étreindre la réalité, mais d'accéder à la possession idéale des nymphes par la musique, le verbe ou le rêve »²⁰³.

Enfim, o que o tipo de epopéia construída pelo personagem-sátiro mostra-nos é a soberania de uma indefinição que não nos permite enxergar com suficiente clareza nem os limites da ficção e da realidade (dentro da ficção maior que a écloga propõe) nem os do sonho e da arte. Não é à toa que a noção de tempo e espaço parece-nos tão emaranhada. Tal indefinição, por sua vez, temperada de tamanha obscuridade, propulsiona o olhar de nosso herói (e também o nosso) sempre de volta ao seu mundo interior, quer ao universo onírico quer ao universo de fábulas de sua imaginação fértil. É um eterno retorno, como em um círculo vicioso que remete o final da écloga novamente ao seu início, e do qual o sátiro não se desprende. Afinal, é no reino das sombras que ele encontra maior prazer, onde se misturam suas incertezas, seus secretos e calorosos desejos e as fantasias (blasfematórias ou não) projetadas por sua mente de artista visionário, sua alma de poeta e seu corpo híbrido de fauno. Assim caracteriza-se, portanto, a tarde de nosso fauno: não a tarde de um dia apenas, a tarde anterior ou posterior ao seu discurso poético, ao seu monólogo, mas antes a tarde ensolarada que não tem fim. É a tarde de um tempo circular e mítico de cujo primitivismo sem marcação deriva nosso personagem. É a tarde cujo calor não se esgota nas cinzas do próximo crepúsculo, visto que é perpetuada em sua memória, em seus delírios, em sua arte de músico, acima de tudo, de poeta.

²⁰³ “para o fauno como para Mallarmé, trata-se então não de abraçar a realidade, mas de atingir a possessão ideal das ninfas pela música, pelo verbo ou pelo sonho” (MARCHAL. *Lecture de Mallarmé*, p.76).

Capítulo 3 – *L'Après-midi d'un faune* e a confluência entre as artes

Debruçando-nos ainda sobre o poema que para muitos constitui uma obra-prima de Mallarmé – como assevera Chisholm²⁰⁴, por exemplo –, é a partir dele, em primeiro lugar, que contemplaremos, neste último capítulo, algumas nuances das demais representações artísticas que abarcam o mesmo tema mitológico e que foram assumidamente nele inspiradas. Tais representações estendem-se pelos diversos domínios semióticos, como o das Artes Plásticas, da Música e da Dança, e será considerando-os antes conjuntamente que isoladamente que projetaremos nosso olhar às manifestações deles surgidas. Será aqui o caso das ilustrações de Manet que compõem a edição original de *L'Après-midi d'un faune*, de 1876, e do balé de mesmo título concebido por Nijinsky e cujo tema musical consiste em outra obra (autônoma por si só) de inspiração mallarmaica, o prelúdio ao *Fauno* de Debussy.

3.1) O verbo e a imagem em diálogo: a colaboração de Manet para a obra mallarmaica

Após a leitura compassada do poema, mas longe de ser exaustiva, à qual pudemos proceder no capítulo anterior, torna-se mais viável observarmos a sua estruturação global (inclusive em termos editoriais) tal qual elaborada por seu autor. Este, ao preparar a versão definitiva de *L'Après-midi d'un faune* para sua limitada publicação em 1876, contava não somente com o texto cuidadosamente e mesmo obstinadamente retrabalhado pela terceira vez e com o aparato luxuoso que ele receberia, mas também com os desenhos encomendados a Manet que prometiam trazer à pequena raridade um toque a mais de refinamento. Com efeito, se as duas frustrantes recusas anteriores de publicação do seu *Fauno* – desde a primeira versão de 1865 então intitulada *Monologue d'un faune* e destinada ainda à encenação teatral – desiludiram de certa maneira o jovem escritor entusiasta, na ocasião em que ele resolve retomar, dez anos mais tarde, o projeto engavetado e consegue firmar um acordo com o editor Alphonse Derenne, parece

²⁰⁴ Nas palavras do crítico, « *L'Après-Midi* se détache comme un chef-d'oeuvre poétique. C'est en vérité un des poèmes les plus exquis et les plus véritablement poétiques jamais écrits » – “*L'Après-Midi* destaca-se como uma obra-prima poética. É, com efeito, um dos poemas mais delicados e mais verdadeiramente poéticos jamais escritos” (CHISHOLM. *L'Après-midi d'un faune: exégèse et étude critique*, p.44).

não poupar esforços para que lhe seja oferecida toda a pompa merecida. Nessas condições, a contribuição do ilustre pintor e amigo pessoal do poeta só incrementaria o requinte do resultado esperado. Assim ele mesmo expressa ao cabo da dedicatória na qual insere o nome do caro colaborador: « Offrir à trois amis, ayant pour nom CLADEL, DIERX & MENDÈS, ce peu de vers (qui leur plut) y ajoute du relief; mais autant vaut que mon cher Éditeur en saisisse le public rare des amateurs : l'illustration faite par MANET l'ordonne. »²⁰⁵

Conta-nos Jean-Michel Nectoux²⁰⁶ que Manet, ao executar a tarefa que lhe fora incumbida, agiu com a arte e a independência de um grande mestre: ao invés de representar o tema que, a seu ver, ocupa o lugar central da écloga, o do fauno músico, preferiu deixar-se inspirar por um de seus trechos mais ardentes (do verso 63 ao 67, conforme citado por Nectoux). O estudioso ainda complementa: « Dans son enthousiasme, Manet dessine trois Nymphes, lorsque le Faune de Mallarmé en rêvait deux... »²⁰⁷. Isso indica que, se a concepção total da obra pelo poeta incluía as ilustrações, estas no entanto foram-lhe acrescidas após a recomposição do poema por Mallarmé. Tal fato pode parecer um mero detalhe, porém já demonstra que o texto poético não guarda uma relação de dependência nem mesmo de submissão à influência daquelas, senão o contrário. São os desenhos de Manet que refletem, ainda que da forma mais sutil, a maestria dos versos mallarmaicos que lhes servem de fonte inspiradora primeira.

Lembremos, ademais, que, se Mallarmé pretendia dotar sua obra de todas as peculiaridades que fariam dela uma preciosa raridade para os mais aguçados gostos literários – como efetivamente não demorou muito para que fosse assim considerada –, ele não poderia talvez ter eleito melhor parceiro para a concretização de tal ambição. A escolha por Manet representava, aliás, até mais que uma admiração pessoal do poeta pelo trabalho do pintor ou que uma projeção de sucesso do resultado previsto, uma determinada forma de revolução na arte de seu tempo, e mesmo uma “solidariedade estética” com o prezado amigo. De fato, se recordarmos um pouco a história da recepção crítica da produção de Manet em sua época, ficaremos convencidos da incompreensão que impedia o público de apreciá-la com olhos devidamente livres de preconceitos tradicionalistas. Ora, não demonstraria tal reação uma nítida coincidência

²⁰⁵ “Oferecer a três amigos, tendo por nome CLADEL, DIERX & MENDÈS, esses poucos versos (que lhes agradaram) aqui acrescentam destaque; porém tanto mais vale que meu querido Editor conquiste com eles o público raro dos amadores: a ilustração feita por MANET ordena-o.” (MALLARMÉ. *L'Après-midi d'un faune*: églogue, 1876 [édition originale])

²⁰⁶ NECTOUX. *Mallarmé*: un clair regard dans les ténèbres, p.33.

²⁰⁷ “No seu entusiasmo, Manet desenha três Ninfas, quando o Fauno de Mallarmé sonhava com duas delas...” (NECTOUX. *Mallarmé*: un clair regard dans les ténèbres, p.33)

com a semelhante incompreensão que acometera o percurso artístico do escritor – inclusive as primeiras impressões sobre seu *Fauno*? Por isso, mais que uma simples afinidade entre artistas, poderíamos entender a união de ambos para a realização de projetos comuns²⁰⁸ como uma leve provocação ao seu público em prol da veiculação de ideais estéticos próprios; digamos, enfim, que a pareceria entre ambos funcionava como uma “jogada de mestres”.

É Antoine Compagnon quem é aqui convocado para nos falar sucintamente dessa rejeição da crítica à arte impactante – sob o ponto de vista daquela época – do pintor: “Manet foi atingido pelos escândalos que suas obras provocaram. Os primeiros modernos queriam agradar. Não se fazia ainda da hostilidade enfrentada por um artista o sinal de sua glória futura e, inversamente, de seu rápido sucesso, a prova de sua mediocridade.” Mais adiante:

Os dois quadros de Manet que provocaram escândalo foram *Le Déjeuner sur l'Herbe* e *Olympia*. (...) com esses dois quadros, era evidente que a realidade à qual Manet se apegava não era a dos temas, mas a da pintura. Não só a pintura histórica tem pouco interesse para ele, e a significação do quadro devendo ser procurada apenas no próprio quadro, como também este (...) é reduzido à sua superfície, sem perspectiva, nem modulação para criar a ilusão de profundidade. Tanto o fundo quanto a forma contribuíram para o escândalo²⁰⁹.

Podemos nos perguntar: que escândalo seria esse senão aquele causado pelo choque da banalização da vida moderna – notadamente da parisiense, como representava Manet – em prol do fim, aliás incompreendido pelo público, de elevar a pintura à sua condição essencial de arte sem subterfúgio? É o que denota o mesmo autor neste outro trecho: “a vida moderna serve para abalar a rotina artística, mas a reconciliação da arte com a vida não parece ser seu objetivo. A vida moderna é um meio e não um fim da arte, a pintura da vida moderna representando uma etapa necessária para a purificação da pintura.”²¹⁰ Assim teria o pintor reconquistado “a pintura pela pintura”, conforme Mallarmé inclusive faz notar em seu texto de 1876 chamado “Os impressionistas e Édouard Manet” – citado por Compagnon.

Em que, afinal, tudo isso nos instrui acerca de nosso *Fauno*? Primeiramente, a rejeição do público tanto a obras do poeta quanto do pintor não parece pouco para indicar uma

²⁰⁸ Não estranhe o leitor a pluralização da expressão. Recorde-se que a colaboração prestada por Manet a Mallarmé não ocorrera apenas na preparação à publicação do *Fauno*, mas ainda em um outro projeto igualmente bem sucedido, o qual consistia no lançamento da tradução feita pelo poeta da obra de Edgar Allan Poe *The raven (Le corbeau)*, também ilustrada pelo pintor.

²⁰⁹ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, pp.31-32.

²¹⁰ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p.35.

certa identificação estética entre ambos. É o que comenta Éric Benoit em uma resenha sobre o livro *Crises: Mallarmé via Manet* (1998) de Pascal Durand, no qual o autor, ao discorrer sobre o artigo de Mallarmé acima mencionado, ressalta a dupla crise que teria atingido pintor e escritor em fins do século XIX: a da representação – tanto da poesia quanto da pintura – e, aliada a esta, a da recepção, que questiona a legitimidade do trabalho desses artistas. Estes, sendo excluídos do meio institucional que domina as manifestações artísticas da época, são estimulados a permanecerem à margem dos padrões estéticos “oficiais”, conforme sinaliza Benoit. Desse modo, o envolvimento de Manet na produção final de *L’Après-midi d’un faune*, além de enriquecer o volume, pode ser entendido como uma radicalização da total indiferença apresentada pelo projeto de Mallarmé em relação ao julgamento de uma crítica convencional que se credita ser a única legítima em seu tempo.

Em segundo lugar, se Manet concebia a arte de maneira similar a Mallarmé, ou seja, a arte pela arte, sendo mais importante o ato de representar do que o próprio tema a ser representado, tal concepção parece harmonizar-se bem com a ideologia estética veiculada por nossa écloga moderna. A esse propósito, é curioso observar como os desenhos do pintor que a ilustram em sua edição original (FIGURAS 16 a 19) diferem do quadro de Boucher (FIG.15) – referido no capítulo anterior –, por exemplo. Este, pelo esmero técnico com a questão da representação, típico do academicismo tal qual praticado no século XVIII, é capaz de evocar claramente a passagem do mito de Pã e Siringe como relatado por Ovídio²¹¹. Aqueles, em oposição, não deixam clara sua ligação a esse mito como tampouco sua relação com a écloga, se não fossem contemplados paralelamente à leitura da mesma. Ademais, seus traçados emaranhados e pouco nítidos – o que entra em perfeita sintonia com os pensamentos do personagem do monólogo mallarmaico – em nada se assemelham aos traçados acadêmicos de Boucher que denunciam veementemente aquilo que representam. Acrescente-se a isso o fato de que, na linguagem divertida de Pignatari, “o que o baixinho [Mallarmé] viu de ninfas (...) foram carnações acadêmicas no Louvre, nos *salons* ou em reproduções – não as banhistas impressionistas”²¹² de Manet, como podemos inferir, as quais, portanto, apesar de não o terem influenciado desde o início, sugerem as aspirações do herói que ele criara.

²¹¹ OVIDE. *Les Métamorphoses* I, vv.690-712.

²¹² CAMPOS (irmãos); PIGNATARI. *Mallarmé*, p.86.

Antes de conferirmos a configuração final da obra mallarmaica em sua edição original de 1876 e dotada, pois, das ilustrações do pintor, talvez possamos inicialmente descobrir no próprio poema em si traços picturais que sugeriram imagens mais ou menos precisas ao longo da “epopéia” construída pelo nosso fauno. É bem verdade que, ao considerá-lo como um todo, temos a impressão de estarmos diante, mais que de um texto, de uma seqüência imagética quase ininterrupta, tamanho o poder evocativo (ou musical, conforme argumenta Chisholm) de sua linguagem verbal. Contudo, na maior parte do tempo tal seqüência afigura-se-nos tão oscilante, nebulosa, indefinida, quando não completamente obscura, que ela mais se assemelha às figuras um tanto quanto vagas desenhadas por Manet que a imagens claras ou realmente precisas. Seja como for, a identificação de quaisquer características típicas do domínio pictórico na composição da écloga pode lançar luz sobre o papel dessa manifestação visual na obra de Mallarmé, além de ajudar na comparação das efetivas ilustrações que a compõem.

Desde o princípio do monólogo, dos versos 1 a 3, o protagonista apresenta-nos as divas de seus sonhos como em uma pintura enfumaçada na qual não é possível distinguir o seu semblante nem o seu número, mas na qual podemos perceber o ligeiro reflexo de seus delicados volteios no ar e da rosada coloração de sua alva tez. Em seguida, a mesma atmosfera sombria e confusa é evocada pelo escuro tom de “amas de nuit ancienne” (verso 4), e desta vez o leve rubor associado à feição das ninfas parece emanar diretamente das rosas aludidas no verso 7. Adiante, entre os versos 8 e 13, outras sugestões sinestésicas permitem inferir um pouco melhor o perfil do par feminino que seduz o fauno: o azul e a frieza líquida de uma fonte e, em oposição, o rubro e volátil calor de uma brisa quente. Entretanto, ao término desta primeira seção do texto, dos versos 14 a 22, é justamente uma imagem contrária que vislumbramos. Novamente como em uma pintura quiçá um pouco mais nítida que ao início, visualizamos finalmente nosso herói, só (verso 6), a exercitar seu talento musical em meio ao bosque regado apenas pelos acordes emitidos por sua flauta, onde nenhum vento vem perturbar a paisagem a não ser o de seu sopro sob o límpido céu.

Já na segunda seção do monólogo, entrevemos algumas passagens que se destacam como se estivéssemos a enxergar nelas desenhos vivos de um cenário, de uma cena ou até de uma série de ações concatenadas. Ao invocar as costas sicilianas entre os versos 23 e 25, nosso sátiro descreve-as como se pudéssemos admirá-las a distância e contemplar o calmo pântano que o preenche sendo inundado pelos exuberantes raios de sol naquela tarde de um calor abrasante.

Logo depois, o primeiro fragmento narrativo que se segue (diferenciado tipograficamente pelas aspas e a escrita em itálico) desdobra-se sob nossos olhos como uma seqüência. Nela distinguimos ao menos três ações encadeadas: o fauno a devastar o bambuzal em meio ao pântano, o bando de náiades a se banharem nas águas de fontes que circundam vinhas próximas e sua súbita dispersão provocada pelo som da flauta. Após o desastroso efeito do prelúdio que entoava, então, miramo-lo (entre os versos 32 e 34), inerte como tudo ao seu redor, em uma postura a um só tempo atônita e desconsolada pelo desaparecimento de seu alvo, e ávido por vislumbrá-lo outra vez ao longe.

É somente no fim da seção (dos versos 57 a 61), todavia, que nos deparamos com uma visão extraordinária de nosso personagem. Trata-se de seu retrato risonho diante do luminoso cacho de uvas que ele sustém ao alto, a fim de penetrar com o olhar sedento sua pele translúcida e de vislumbrar o intangível. Nessa cena ele parece imerso em uma pintura tão sugestiva que tal trecho, tornado célebre, é freqüentemente tido como a imagem por excelência capaz de representar o poema. Aliás, o próprio vocábulo “pintura” aparece explícito no verso 55 (“par d’idolâtres peintures”), como a legitimar a associação intuitiva e inevitavelmente feita pelo leitor entre a linguagem verbal e a visual.

A terceira e quarta seções do texto deixam-nos sensações similares às experimentadas na anterior, sobressaindo algumas passagens. A primeira delas, inserida no segundo fragmento narrativo (entre os versos 68 e 70), refere-se ao quadro descrito pelo protagonista das duas virgens entrelaçadas e adormecidas com as quais ele se defronta inesperadamente. A exclusividade queorna seu relato nesse momento focaliza o objeto da feliz descoberta como se este ocupasse o centro de uma moldura: podemos até imaginar o fauno, na posição de um focalizador, absorto na admiração dessa duplamente bela e ingênua presa. Um pouco adiante, entre os versos 95 e 98, temos uma outra metáfora de um fruto (não a uva, mas a romã) que nos permite visualizar interiormente o fenômeno das abelhas a sugarem seu sumo, como o desejo consome o sangue do caçador. Em seguida, aparece-nos esplendorosamente a surpresa das surpresas: Vênus a passear sobre as lavas do vulcão prestes a ser, ela mesma, profanada por nosso ousado herói. As cores do crepúsculo sugeridas nessa última imagem contrastam tanto com as cores que realçam no panorama diurno (o verde e o azul, principalmente – “lointaines verdurees”, vv.27-28; “sous l’azur”, v.43) quanto com a brancura das náiades (“une blancheur animale”, v.29). Por fim, no trecho final do monólogo (dos versos 105 a 110), supomos um painel do fauno

novamente entregue ao sono, deitado sob a luz do grande astro e desejoso de reviver em sonho as aventuras passadas com o atraente par de ninfas.

Todas as passagens acima enfocadas das quatro seções do texto afiguram-se potencialmente ilustráveis na mente do leitor. Isso aponta para o caráter altamente visual do poema, mesmo que o grau de clareza (nitidez) ou obscuridade varie de um caso a outro. Ademais, outros recursos utilizados no nível verbal podem fazer transparecer a influência pictural em sua linguagem. Exemplos deles são a recorrência ao léxico de colorações ou tonalidades típico das artes plásticas, o uso da técnica da descrição que causa a impressão de imobilidade da imagem e o próprio emprego explícito de palavras ou expressões que remetem diretamente a esse campo visual, como “*idolâtres peintures*” no verso 55, “*je regarde*” no verso 61, “*je vais voir*” no verso 110, etc. Portanto, constatamos que o domínio pictórico faz-se de certa forma presente na écloga mallarmaica. A questão que ora se coloca é como, então, poderíamos entender ou classificar tal presença.

Liliane Louvel, em um artigo intitulado “*Nuances du pictural*”, expõe sua compreensão de como o elemento visual ou pictórico pode fazer-se notar em um texto literário e propõe critérios bem fundamentados para que ele seja identificado, os quais podem esclarecer-nos quanto à sua representatividade no poema mallarmaico. Começando por tentar lançar uma definição desse elemento de picturalidade que seja abrangente o suficiente para não excluir nenhuma de suas manifestações, e levando em conta a dificuldade da crítica em chegar a um consenso para sua clara delimitação, a autora sintetiza sua concepção do mesmo enquanto surgimento de uma referência às artes visuais²¹³ em uma obra literária de maneira mais ou menos explícita, gerando um efeito de metapicturalidade textual²¹⁴. A partir de tal parâmetro até bastante amplo, apresenta-nos o que ela chama de “*typologie des descriptions picturales*”²¹⁵, que consiste em uma categorização dos diversos níveis de picturalidade que podem estar contidos em um texto. Estes são ordenados pela pesquisadora segundo uma escala que oscila de acordo com a variação do grau de “*saturação pictural*” da obra (maior ou menor). E esse grau só pode ser medido rigorosamente, a seu ver, pela verificação e análise de certos “*marcadores*” (diretos ou indiretos) comuns aos dois meios de expressão artística (o visual e o literário). Dessa forma, ela

²¹³ Estas são por ela consideradas em duas dimensões apenas, seja como pintura, gravura, desenho, etc; logo, estão excluídas a escultura e a arquitetura.

²¹⁴ LOUVEL. *Nuances du pictural*, p.175.

²¹⁵ “*tipologia das descrições picturais*” (LOUVEL. *Nuances du pictural*, p.176).

demonstra como um texto pode encontrar-se impregnado do elemento pictural mesmo quando este não lhe é explícito, não sendo por ele convocado *in praesentia*, mas *in absentia*.

Seguindo a escala tipológica elencada por Louvel, podemos conferir as distintas modulações picturais por ela enumeradas e ordenadas em grau crescente de saturação. Estas vão do simples “efeito-quadro” (*l’effet-tableau*), em que as alusões ao campo visual são indiretas e diluídas, à *ekphrasis* propriamente dita, em que a evocação a esse campo é direta e a qual incorpora o mais alto grau de saturação pictural em um texto, constituindo a “description d’oeuvre d’art déclarée comme telle”²¹⁶. Em todas elas, porém, os marcadores de picturalidade desempenham papel de grande importância, pois são eles que sinalizam, explícita ou implicitamente, a emergência do fator visual no texto. Ademais, eles podem indicar em um mesmo objeto literário a presença de mais de uma modalidade de descrição pictural, dado que sua escala não é rígida, tampouco inflexível; ao contrário, admite flutuações dentro de uma só obra. Assim, englobando desde citações diretas a referências indiretas aos gêneros das artes visuais, por exemplo, os marcadores estendem-se a todos os níveis de saturação pictural distribuídos pela escala tipológica tal qual apresentada pela autora, permitindo ao texto literário expressar-se também pela linguagem visual, conforme sua maior ou menor inclinação a absorver o elemento pictórico. Nos próprios termos de Louvel, esta seria a função-chave dos marcadores: « bref, tout ce qui ouvre plus ou moins le texte à l’image picturale, lorsqu’il tend vers son être d’image sans jamais l’atteindre, car l’image textuelle restera toujours une ‘image en l’air’ »²¹⁷.

Tendo em vista esse painel graduado de descrições picturais exposto por Louvel, torna-se cabível refletirmos se os exemplos aqui colhidos das cintilações picturais na composição do *Fauno* de Mallarmé podem ser lidos de acordo com a tipologia organizada pela pesquisadora. De início, poderíamos pensar em duas modalidades indiretas de picturalidade: a aparência de uma moldura e de uma vista pitoresca. A primeira delas, a mais vaga, discreta e subjetiva modulação pictural classificada pela autora – denominada *effet-tableau* –, corresponde a um efeito de “enquadramento” (*cadrage*), como se o leitor (e subitamente espectador) deparasse com um quadro ou uma janela aberta diante de si e focalizasse através deles uma cena ou imagem em uma espécie de moldura. Tal efeito resulta, dentre outros fatores, da impressão de ausência de

²¹⁶ “descrição de obra de arte declarada como tal” (LOUVEL. Nuances du pictural, p.183).

²¹⁷ “em resumo, tudo que abre mais ou menos o texto à imagem pictural, quando ele tende à sua existência de imagem sem jamais a atingir, pois a imagem textual permanecerá sempre uma ‘imagem no ar’” (LOUVEL. Nuances du pictural, p.177).

movimento e de suspensão da passagem do tempo e, conseqüentemente, do desenrolar do relato – se for o caso – pelo emprego, por exemplo, de tempos verbais como o pretérito imperfeito ou o presente atemporal, que não expressam ação – o que, aliás, caracteriza a transição de uma narração para uma descrição. Já a outra modalidade (*la vue pittoresque*), situada em segundo lugar na escala de saturação pictural, corresponde a qualquer cena ou imagem atraente aos nossos olhos e que, aguçando nossos sentidos, parece-nos digna de ser reproduzida ou suscetível de ser pintada, como uma bela paisagem que nos apraz contemplar. Tal modulação é da ordem da reminiscência, conforme qualificada pela estudiosa: no caso da *vue pittoresque*, « l’effet-tableau se produira par le truchement de la mémoire, qui souvent ‘recompose’ les détails d’une scène en un tableau ‘pittoresque’, donnant ainsi accès au sens caché d’un souvenir »²¹⁸. Ambas as modalidades, consistindo em indícios mais indiretos e por isso menos evidentes da inscrição de traços visuais no texto, dispõem, por conseguinte, de recursos por vezes bastante sutis que deflagram a sua latência na obra literária; esse parece ser justamente o caso do nosso poema aqui em estudo.

O efeito de enquadramento faz-se notável em algumas passagens em particular, como a que reflete a misteriosa imagem das ninfas que rodopiam no ar e cuja lembrança deslumbra o fauno no princípio de seu monólogo (entre os versos 1 e 3), a que o retrata a admirar detidamente o esvaziado e brilhante cacho de uvas (entre os versos 57 e 61) e a que relata seu surpreendente encontro com o adorável par de náiades unidas uma à outra em um íntimo e sonolento abraço (entre os versos 68 e 70). Da primeira, é interessante ressaltar o relativo destaque tipográfico recebido por esse trecho inaugural do poema, marcado pelo branco do espaço das linhas entre os versos 1 e 2, 2 e 3, 3 e 4. Esse branco intercalar, segundo Louvel²¹⁹, pode constituir um indicador de abertura e fechamento de uma descrição pictural, como parece ser o caso desse trecho, especialmente porque os intervalos consecutivos preenchidos pelo espaço em branco focalizam o segundo verso no meio, o qual concentra a descrição das ninfas. Função semelhante incorpora o dêitico *Ces* que abre o monólogo, como se estivesse a apontar para a enigmática pintura de seres deslumbrantes que ele descortinará aos olhos do leitor/espectador.

²¹⁸ “o efeito-quadro produzir-se-á pelo intermédio da memória, que freqüentemente ‘recompõe’ os detalhes de uma cena em um quadro ‘pitoresco’, dando assim acesso ao sentido oculto de uma lembrança” (LOUVEL. Nuances du pictural, p.179).

²¹⁹ LOUVEL. Nuances du pictural, p.176.

Quanto às outras duas passagens, realça-se desta vez o recurso da pontuação como esse marcador que pode indicar abertura ou fechamento de uma descrição pictural. É o papel que aparentam possuir os dois pontos do final do verso 56, como a darem lugar ao retrato do herói mirando a pele “reinflada” das uvas, e os do final do verso 70 que, opostamente, parecem sinalizar o encerramento do painel das náiades que acaba de ser mostrado e preparar a seqüência do episódio. Além dos dois pontos, o excerto dos versos 68 e 69 contém um parêntese significativo para a breve exibição das duas delicadas criaturas, pois coloca em relevo, mais que a postura física, a postura moral destas. Ainda é notável, em ambas essas passagens, o recurso da aparência de imobilidade – conforme acusa o emprego dos verbos no presente (“j’élève”, v.59; “je regarde”, v.61; “s’entrejoignent”, v.68) –, como um rápido *flash* fotográfico que interrompe qualquer movimento; esse também constitui um indício de picturalidade exemplificado por Louvel²²⁰. Portanto, o uso de tais estratégias nessas e em outras partes do poema contribui para gerar a impressão de *cadrage* típica do *effet-tableau*, ou seja, a ilusão que induz o leitor/espectador a enxergar tais imagens como enquadradas por uma moldura, tal qual em uma pintura.

No que concerne aos traços da vista pitoresca na écloga mallarmaica, essa própria classificação de gênero nela inscrita pelo poeta já remete ao bucolismo que lhe é evidente. E a percepção desse ambiente pastoril e “pitoresco” por excelência encontra-se diluída na sua inteira extensão. Os sinalizadores que podem nitidamente atestá-lo distribuem-se majoritariamente no nível lexical. É o que confirmam palavras ou expressões espalhadas ao longo de todo o monólogo do tipo: “les vrais bois mêmes” (versos 5 e 6), “au bosquet arrosé d’accords” (verso 17), “lointaines verdure” e “des fontaines” (versos 27 e 28), “aux lacs” (verso 53), “les joncs” (verso 63), “la forêt” (verso 65), “ce bois d’or et de cendres” (verso 99), “la feuillée éteinte” (verso 100).

Para citar dois fragmentos nos quais o efeito da vista pitoresca ganha maior relevo, observemos, por exemplo, o fim da primeira seção (entre os versos 14 e 22) e o início da segunda (dos versos 23 a 31). Em ambos, que na verdade encadeiam-se em seqüência, visualizamos a encantadora paisagem ao fundo como em uma pintura que focaliza o fauno músico no primeiro e, no segundo, a beleza tácita das paragens sicilianas a encobrirem a inocente nudez das náiades em

²²⁰ LOUVEL. Nuances du pictural, p.177.

seu banho repousante. Para esse fundo pitoresco nosso olhar é seduzido, como se admirássemos nas entrelinhas do texto o cenário vivo e colorido tal qual “pintado” pelo poeta.²²¹

No segundo trecho, em especial, o registro memorialístico faz-se relevante, pois conclamando e descrevendo ao mesmo tempo seu entorno enquanto testemunha plácida dos acontecimentos que deseja rememorar, nosso personagem-sátiro reanima a cena que ele crê ter presenciado. E o episódio narrativo que é introduzido em itálico e entre aspas por um verbo no imperfeito (“coupais” – verso 26) passa a apresentar, a partir do verso 29, um presente histórico ou atemporal – “ondoie”, “naissent”, etc. Ou seja, a narração torna-se descritiva, permitindo-nos desse modo conceber visualmente toda a cena pitoresca que, embora se desenrolando em ações consecutivas, deixa-nos a impressão de permanência das imagens.

Após esse apanhado geral das manifestações do pictural no poema mallarmaico, o que dizer, afinal, das ilustrações de Manet que o acompanham em sua edição original? A fim de melhor analisá-las à luz das influências pictóricas que pudemos perceber primeiramente no texto da écloga, talvez valha a pena conferirmos a disposição final da obra conforme fora lançada em 1876. Vale lembrar que não se trata aqui de uma investigação dos planos que o autor tinha em mente para a configuração global do livro ou dos acordos que ele provavelmente travara com o pintor e com o editor a respeito de todos os detalhes de edição – até porque, além de dificilmente acessíveis, tais informações extratextuais não constituem o foco de nossa atenção. Esta concentra-se, sim, nos aspectos intrínsecos à obra estudada, isto é, naquilo que apreendemos de nossa leitura e visualização da mesma. Logo, posicionamo-nos prioritariamente do ângulo da recepção, acima do da produção.

A primeira publicação da versão definitiva do *Fauno*, de 16 páginas e 195 exemplares no total apenas, artesanalmente produzida (tendo papel e impressão feitos à mão), recebera refinamentos raros de bibliófilo. Luxuosamente fabricada em papéis holanda e japonês, sob uma capa revestida por feltro japonês cor de mármore, adornada com fitinhas de seda chinesa em preto e rosa e com título em elzevir gravado a ouro, a ilustre *plaque* contava ainda com quatro gravuras também em preto e rosa desenhadas por Manet e transpostas em madeira para sua reprodução com base em procedimentos japoneses. Segundo Nectoux, Manet desenhara as

²²¹ Por que não lembrarmos, aqui, novamente do quadro *Pan et Syrinx* de Boucher (FIG.15), o qual, tendo ou não servido de inspiração a Mallarmé, retrata muito bem essa vista pitoresca em meio ao bucolismo de sua paisagem?

ilustrações mas não as gravara na madeira ele mesmo. Para tanto, provavelmente entregara seu modelo original a um profissional em gravação em madeira, conforme era costume à época. E, desejoso de experimentar (pela primeira vez na Europa) essa técnica de gravação em cores, como era executada no Japão, fizera o próprio pintor a aplicação de uma leve camada de tinta rosada sobre as gravuras reproduzidas em preto de cada exemplar.

Aliás, não somente a técnica era japonesa, como ainda as fontes de inspiração para os desenhos. Nectoux afirma ser o motivo do nenúfar (o primeiro a constar no livro), por exemplo, « une interprétation presque littérale de l'une des planches du grand recueil de dessins de Hokusai intitulé *La Manga*, bien connu des milieux artistiques parisiens »²²². Anne Hanson, em uma resenha sobre o livro de Alain de Leiris intitulado *The drawings of Édouard Manet*, reitera a afirmativa, asseverando:

Manet not only copied motifs from the *Mangwa* in his illustrations for *L'Après-midi d'un faune* but the production method as well. He made four little drawings which were engraved in wood by a professional, printed in black and heightened with areas of pink wash. A glance at the works themselves confirms Manet's debt to Hokusai beyond any possible doubt.²²³

Consistiam as gravuras em quatro singelos motivos destinados a cumprir cada qual uma função específica no volume. Dos dois menores, a imagem do nenúfar foi inscrita em ex-líbris (FIG.18) – o qual, aliás, continha o número do exemplar e o nome de seu destinatário caligrafados pelo próprio autor a tinta vermelha – e a do pequeno cacho de uvas em *cul-de-lampe* (FIG.19); dos dois maiores, o que retrata o fauno serviu como frontispício (FIG.16) e o das ninfas como florão (*fleuron* – FIG.17). Tal caracterização equivale, pois, à seguinte ordenação: em primeiro lugar o ex-líbris, em segundo o frontispício (ambos no exterior do texto, precedendo-o); depois, na mesma página inicial do monólogo o florão (acima do texto) e, ao fim do volume, o *cul-de-lampe* (na última página do texto, logo após o verso final). Assim fora confeccionada a

²²² “uma interpretação quase literal de uma das pranchas da grande coletânea de desenhos de Hokusai intitulada *La Manga*, bem conhecida dos meios artísticos parisienses” (NECTOUX. *Mallarmé: un clair regard dans les ténèbres*, pp.33-34).

²²³ “Manet não só copiou motivos de *Mangwa* em suas ilustrações para *L'Après-midi d'un faune* mas também o método de produção. Ele fez quatro pequenos desenhos que foram gravados em madeira por um profissional, impressos em preto e postos em relevo por áreas de levíssima coloração rosa. Uma olhadela nos próprios trabalhos confirma o débito de Manet a Hokusai além de qualquer possível dúvida.” (HANSON. [Untitled review of the work] *The drawings of Édouard Manet* by Alain de Leiris, p.545)

distinta *plaque* que de fato tornou-se rara – como preconizava Mallarmé na dedicatória ao livro – e rapidamente esgotou-se na casa editorial.²²⁴

Não podemos especular sobre as motivações que teriam levado autor e/ou ilustrador a decidirem-se por essa exata distribuição das figuras dentro da obra. O fato é que, devido ao extremo cuidado sob o qual fora preparada, sua requintada aparência (na edição original) levamos a crer que não teria sido inteiramente aleatória a escolha de Manet (e/ou Mallarmé) por tal distribuição. Muito menos seria aleatória sua opção pela confecção desses quatro motivos específicos (o fauno, as ninfas, o nenúfar e as uvas), em vez de quaisquer outros. Da mesma forma, apesar de não ser possível certificarmos-nos acerca da razão da preferência pelos tons negro e rosa – reproduzido tanto nas gravuras quanto na cor das fitas de seda que adornam o volume –, não parece incoerente supor que tal preferência tenha sido tampouco aleatória. Nectoux²²⁵ sugere enfaticamente, a esse propósito, que o pálido rosa dos desenhos e das fitas representaria as rosas aludidas no verso 7 do monólogo e o suave rubor das ninfas – “leur incarnat léger” (v.2) – que povoam a mente do fauno. Em todo caso, o aparato tão meticuloso no qual fora veiculado o poema, juntamente às ilustrações, não deixa de apresentar relações possíveis ao texto poético.

A fim de rapidamente contemplarmos os quatro desenhos elaborados por Manet, comecemos pelo primeiro (FIG.18), seguindo a ordem em que eles aparecem na obra. Sobre o pequeno motivo gravado em ex-líbris, é importante atentarmos para esse curioso elemento geralmente presente em um exemplar de alta estima para um bibliófilo. O ex-líbris representa uma fórmula privilegiada de valor artístico e pessoal – contendo geralmente o nome ou as iniciais do possuidor do volume –, normalmente colado à contracapa do livro e podendo trazer uma pequena estampa alegórica. É justamente esse caráter alegórico que podemos associar à imagem do nenúfar.

Essa planta aquática cujas flores brancas recebem nome derivado do das musas da natureza que encantam faunos e sátiros, “ninfas”, marca o verão com sua beleza sempre renovável e enamorada de si mesma. Signo da juventude das águas pelo seu próprio rejuvenescimento incessante refletido pelo espelho líquido da superfície, como o lembra Bachelard, essa flor dos lagos, ribeiros e pântanos, fresca a cada dia, tira seu segredo da noite,

²²⁴ O poema só seria republicado, sob nova edição – porém já desprovida das ilustrações de Manet e, obviamente, do custoso e sofisticado aparato original –, em 1887.

²²⁵ NECTOUX. *Mallarmé: un clair regard dans les ténèbres*, p.33.

quando mergulha sob as ondas para restaurar seu esplendor durante um sono repousante. E a cada nova manhã torna a exibi-lo, renascendo com a aurora e escondendo-se com o crepúsculo, demonstrando de tal maneira « une si fidèle soumission au rythme du jour et de la nuit »²²⁶.

O que teria essa planta, « fleur ainsi toujours jeune, fille immaculée de l'eau et du soleil »²²⁷, de assemelhável à temática da écloga mallarmaica para figurar como um símbolo na vinheta anteposta à “epopéia” faunesca? O que teria ela a dizer das aventuras de nosso personagem senão atestar sua ilusão pela paixão a tão belas porém inapreensíveis criaturas com as quais se identifica? Efetivamente, os nenúfares ou as ninféias de verão, com sua alva e delicada carnação, constituem a surpresa do dia e o orgulho do grande astro que o ilumina, tanto quanto as ninfas das águas embelezam o ambiente que se deleita em abrigá-las e arrancam suspiros enlouquecidos dos entes que nele coabitam e que alcançam flagrar sua intimidade. De modo similar, as águas calmas do remanso acolhem e nutrem as formosas flores brancas em seu recolhimento após o entardecer como servem de morada e refúgio às igualmente formosas e alvas náiades, sobretudo em momentos de perigo iminente – quando, por exemplo, propiciaram a Siringe escapar das garras de Pã, de acordo com o que nos relata Ovídio²²⁸. Ademais, as ninféias parecem ter herdado de suas lendárias madrinhas, além do nome, essa invejável capacidade de regeneração que lhes permite com estas partilhar o dom da duradoura juventude. Diante de tão numerosas constatações, não parece disparatado entender a pequena imagem do nenúfar impressa em ex-líbris na edição original de *L'Après-midi d'un faune* como alegoria da própria imagem que assombra incansavelmente os pensamentos do protagonista do monólogo: a das náiades que dele fogem inicialmente em grupo ao serem surpreendidas em seu banho repousante, afundando seu divino dorso – “chaque encolure immortelle” (vv.63-64) – sob as águas, e depois em dupla ao serem capturadas mas logrando a escapatória.

Entretanto, constatação mais forte ainda, talvez, seja a de que também a flor do nenúfar, um dia, de tão branca e majestosa, resolvendo não mais ocultar sua beleza debaixo da superfície aquática durante a noite, vaidosa adquire uma suave e discreta coloração rosada, como

²²⁶ BACHELARD. *Les nymphéas ou les surprises d'une aube d'été*, p.10 – “tão fiel submissão ao ritmo do dia e da noite” (BACHELARD. *As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão*. In: _____. *O direito de sonhar*. Trad. de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia Monteiro e Maria Isabel Raposo. 2.ed. São Paulo: Difel, 1986. p.4).

²²⁷ BACHELARD. *Les nymphéas ou les surprises d'une aube d'été*, p.10 – “flor assim sempre jovem, filha imaculada da água e do sol” (BACHELARD. *As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão*, p.4).

²²⁸ OVIDE. *Les Métamorphoses* I, vv.690-712.

a ruborescer-se da própria puberdade. Tal processo descreve o filósofo amante das flores tanto quanto o pintor e o poeta:

Sans doute un jour vient où la fleur est trop forte, trop épanouie, trop consciente de sa beauté pour aller se cacher quand le soir tombe. Elle est belle comme un sein. Sa blancheur a pris un rien de rose, un ton rose-tentation-légère sans lequel la couleur blanche ne pourrait avoir conscience de sa blancheur.²²⁹

Queríamos nós, por ventura, similitude maior à miragem que desassossega o herói da écloga que essa? Não corresponderia esse fenômeno que também acomete as ninféias exatamente ao retrato das ninfas que o fauno deseja perpetuar em sua memória? Afinal, as divas que ele acredita ter amado, e das quais só consegue perceber agora seu “incarnat léger”, “si clair” (verso 2), já não possuem a mesma inocência de criança; ao contrário, foram por ele inclusive – conforme supõe – iniciadas nas artimanhas do amor bem como nas estratégias de sedução que dão graça à transição para a idade madura. Logo, assim como as ninféias desabrochadas e as rosas ardilosas, as náiades do poema de Mallarmé guardam sua “brancura animal” de delicadas flores por sob um tênue rosado que realça levemente a tentação da carne. Não deixam de aludir ao quadro dos devaneios de nosso sátiro, desse modo, a menção das rosas no texto (verso 7) ou a inscrição do desenho de um nenúfar em ex-líbris, a flor da tarde de verão do fauno.

Passando adiante na seqüência das ilustrações, a segunda (FIG.16) é o frontispício que traz no centro o protagonista da écloga ou, nos termos de Nectoux, “le Faune aux aguets”²³⁰, expressão que corresponderia ao “fauno à espreita”, isto é, atento, vigilante. De fato, tal imagem não parece representar muito além de um fauno em seu meio natural, rodeado por vegetação rasteira, quem sabe de um bosque ou de um pântano, a olhar com curiosidade e certa avidez um foco ao longe. Uma vez que não notamos seu inseparável instrumento a seu lado, a figura negligencia, conforme acusara Nectoux, um dos temas principais do poema, o de seu talento artístico de músico, para enfatizar outro tema relevante sugerido por sua postura inclinada e atenta: o da sensualidade.

²²⁹ BACHELARD. *Les nymphéas ou les surprises d'une aube d'été*, p.10 – “Sem dúvida, chega um dia em que a flor está forte demais, desabrochada demais, por demais consciente de sua beleza para ir se esconder ao cair a noite. Está bela como um seio. Sua brancura assumiu um quase nada de róseo, um tom rosa-leve-tentação sem o qual a cor branca não poderia ter consciência de sua brancura” (BACHELARD. *As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão*, p.4).

²³⁰ NECTOUX. *Mallarmé: un clair regard dans les ténèbres*, p.33.

Ora, não sejamos ingênuos de supor que o que ele mira e admira tão fixamente seja outro alvo senão aquele perseguido por todo fauno que se preza: as atraentes entidades femininas espalhadas pela natureza que vivem, na maioria dos casos, esquivando-se de seus insaciáveis admiradores. Por que com nosso personagem seria diferente? Se admitimos, pois, que o que ele fita camufladamente por detrás das folhagens sejam as ninfas de seus amores ou, mais precisamente, as náiades a que se refere em seu monólogo, somos obrigados a concordar com Nectoux uma vez mais sobre a evidência de que o desenho em questão representaria a passagem dos versos 63 a 67, uma das mais sensuais do texto – não havendo outra que melhor descreva o que a imagem parece mostrar. Esta, observada com cuidado, revela que a postura inclinada do herói sugere, além da busca em saciar sua sede de prazer, uma intenção de soerguimento pelo movimento ascendente da cabeça. Considerando a ardência que certamente inflama seus impulsos carnis nessa contemplação clandestina de seu alvo, tal intenção pode muito bem simbolizar a sublimação de uma ereção. Acima de tudo, podemos inferir que tal figura, colocada nesse lugar de destaque como frontispício do volume, antes mesmo do título da obra, estaria aí posicionada como emblema de um fauno visionário (seja sua visão real ou não), atizado por seus aguçados instintos e portador da ambiciosa aspiração de imortalizar essa visão que consiste na fonte de seu júbilo.

A terceira ilustração (FIG.17), já na página inicial do monólogo, preenchendo a função de florão, reflete a imagem de três mulheres que supomos serem as ninfas desejadas pelo herói mallarmaico, as quais provavelmente confabulam entre si ou entretêm-se em meio a ramagens de paragens vizinhas ao local de onde este as observa, quem sabe à beira de um lago. Pela posição por ela ocupada, bem acima do primeiro verso do poema, logo a associamos à primeira descrição que o protagonista emite sobre as semideusas que rodopiam em suas fantasias (dos versos 1 a 3), a qual cria a ilusão do “efeito-quadro”, conforme já vimos. No entanto, a cena retratada mostra maior consonância com o trecho dos versos 27 a 31 (inserido no primeiro fragmento narrativo) do que com os demais. Nele, no qual identificamos, por seu turno, a impressão da vista pitoresca, as náiades, a princípio confundidas com cisnes por sua “brancura animal”, banham-se entre folhagens de vinhas como parecem fazê-lo as ninfas do desenho – sobretudo porque são três, e não duas para representar o par posteriormente descoberto pelo fauno. Além disso, os versos 30 e 31 referem-se à debandada do vistoso grupo, como podemos interpretar as maneiras da personagem central da figura, a qual é desenhada abaixada e com a

face voltada como se já estivesse alarmada e tomando atitude de fuga. Assim, podemos enxergar nessa ilustração a imagem encarnada da vista pitoresca que nos vem à mente ao lermos o primeiro fragmento narrativo do monólogo. O desenho traz também a exposição do objeto de desejo e de fascínio do herói, objeto esse literalmente – ou melhor, visualmente – envolvido por um “matagal” assimilável às zonas erógenas femininas que nosso protagonista pretende explorar, ou “penetrar”.

O quarto motivo (FIG.19) gravado na obra, logo abaixo do último verso do poema, consiste, enfim, no *cul-de-lampe* a ela apostado como requinte final. Sob a forma triangular típica desse elemento das artes gráficas, o singelo cacho de uvas é extremamente significativo para a temática geral da écloga. São várias as simbologias que ele pode assumir em seu contexto, desde a lembrança da filiação faunesca à ordem do dionisíaco (da qual o vinho, líquido precioso da videira, é o maior representante) a um dos recursos de que usufrui nosso herói para tentar abstrair-se da realidade e imergir na mágica esfera de sonhos e delírios na qual ele luta por permanecer.

Semelhantemente ao florão das ninfas que nos induz a associá-lo ao trecho inaugural do monólogo, esse último desenho sugere-nos sua imediata ligação aos versos que o encerram, sobretudo pela explícita menção do vinho no verso 109. Com efeito, podemos encará-lo como alegoria da inclinação do fauno artista e visionário à embriaguez dionisíaca que instiga seus sentidos a buscar incessantemente a transcendência do mundo palpável. Todavia, o trecho que mais condiz a essa interpretação alegórica do último motivo ilustrado é único e inconfundível no poema: o que se situa entre os versos 57 e 61 e no qual novamente detectamos a impressão do “efeito-quadro”. Desse modo, mesmo que o desenho não exiba o quadro completo que visualizamos mentalmente nessa passagem – falta a figura aérea do personagem-sátiro a mirar o cacho por ele sugado e “reinflado” –, ele pode ser tido como parte dessa pintura e signo do impulso idealizante de nosso fauno que, não esqueçamos, é primordialmente poeta.²³¹

Levando em conta essa exploração acerca das ilustrações veiculadas na edição original do livro de Mallarmé, resta-nos apenas averiguarmos sua relação com o texto poético do

²³¹ A respeito da ligação que pode ser feita entre essa imagem do cacho de uvas como símbolo da embriaguez dionisíaca propiciadora do transe, é interessante compararmos o retrato do fauno que ela representa, conforme “pintado” pelo poeta entre os versos 57 e 61, e a imagem do deus grego que transparece da FIG.3, por exemplo, na qual Dioniso é igualmente retratado com seus “adornos” mais típicos: o fruto da videira. Podemos também nos lembrar da pintura de Michelangelo Caravaggio denominada *Bacco* (1593-1594), reproduzida nos Anexos (FIG.20).

Fauno não mais nos níveis temático ou simbólico, mas sob o prisma intersemiótico ou intermedial. Da mesma forma como a tipologia das marcas de picturalidade em uma obra literária e a metodologia para identificá-las propostas por Louvel auxiliaram-nos a proceder à distinção desse elemento (o pictural) no poema mallarmaico, desta vez será a classificação elaborada por Leo Hoek que constituirá nosso suporte teórico para a tarefa inversa. Podemos considerá-la inversa na medida em que agora não se trata da análise das influências das artes visuais na literatura (no texto poético em estudo), mas desta naquelas, ou seja, de como o texto motivou a confecção dos desenhos de Manet.

Independentemente da focalização de um ou outro desses sentidos – seja do campo visual ao literário ou vice-versa –, Hoek, no ensaio intitulado “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, propõe uma lúcida reflexão que privilegia a situação de comunicação que envolve o texto e a imagem em vez de sua natureza intrínseca – na qual se pauta prioritariamente a abordagem de Louvel em “Nuances du pictural”. De acordo com o pesquisador, a diferença do tipo de ligação entre ambos depende de suas condições de produção e recepção, às quais ele associa os critérios de sucessividade e simultaneidade, respectivamente. A sucessividade corresponde à precedência do texto sobre a imagem ou o contrário, ao passo que a simultaneidade remete à proximidade (ou não) de ambos.

Partindo dessa primeira distinção categórica, ele divide em quatro as modalidades de relações físicas entre texto e imagem: do ponto de vista da produção, a primazia (anterioridade) do texto ou, inversamente, a da imagem; do ponto de vista da recepção, a apresentação simultânea ou separada de ambos – sendo esse último caso o que ele chama de “(co)referência”, quando “texto e imagem autônomos são comparados em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas”²³². E, no interior dessa classificação, o autor ainda distingue duas ocorrências: quando a transposição intersemiótica veicula duas formas de expressão artística em um mesmo suporte o resultado é uma obra “multimedial”; já quando a transposição origina duas obras diferentes, veiculadas por suportes distintos, elas consistem em produções “transmediais”. Dessa maneira, examinando a variada tipologia da conexão texto/imagem, Hoek chega a um quadro final de grande relevância para se refletir sobre a diversidade de processos intermediáticos

²³² HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p.170.

perceptíveis nas relações entre obras de arte e para guiar, de certo modo, nossa leitura das mesmas.²³³

Levando em consideração os critérios levantados por Hoek quanto à situação de comunicação que envolve a relação texto/imagem, sob a perspectiva da produção podemos pensar na obra ilustrada de Mallarmé – tal qual publicada em 1876 – em termos do critério da sucessividade. Visto que, no caso do nosso objeto de estudo, é o texto literário que precede a imagem e não o contrário, podemos dizer, com Hoek, que é ele que exerce a primazia entre ambos. Segundo seu esclarecimento, “no caso da ilustração, é a imagem que explica e interpreta um texto pré-existente”. Efetivamente, a natureza própria de qualquer ilustração é a “submissão” da imagem ao texto, no sentido de que somente nele ela “encontra sua origem, sua razão de ser, sua referência” – invertendo os fatores da explicação do teórico, quando se refere à submissão do texto à imagem. Ainda de acordo com sua explanação: “A primazia do texto implica a transposição do texto à imagem; esta pressupõe o texto que a inspira.”²³⁴

E quando o resultado de tal transposição é veiculado por um mesmo suporte, isto é, quando imagem e texto apresentam-se lado a lado dentro de uma só obra, esta pode ser caracterizada como “multimedial”, conforme classifica o estudioso. Nessa situação, o produto final desse “discurso multimedial”, por ele assim denominado, é a justaposição dos elementos verbal e visual que guardam ambos, porém, as propriedades da separabilidade e da autosuficiência. Isso equivale a dizer que “a coerência individual de um e de outro permanece intacta”²³⁵.

Ora, não é esse exatamente o caso do livro de Mallarmé? Analisando sua confecção, sabemos que as gravuras de Manet foram acrescentadas ao texto poético (inspirando-se nele, inclusive) somente para incrementar o volume, mas o poema já existia muito antes delas. Não haveria motivo para a produção destas, aliás, se não fosse para ilustrá-lo, uma vez que foram apenas concebidas pelo pintor após a encomenda que lhe fizera o poeta. No entanto, essa sua relativa “dependência” (ao menos no contexto de sua elaboração) ao texto que as inspirou não exclui sua separabilidade nem sua autosuficiência. Afinal, tirando-as do volume – como de fato o poema foi publicado posteriormente, sem as ilustrações –, nem o texto deixa de ser compreensível e completo em seu sentido nem as imagens perdem seu valor, embora estas,

²³³ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p.185.

²³⁴ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, págs.169, 171 e 177, respectivamente.

²³⁵ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p.178.

enquanto ainda “submetidas” àquele, só possam ser plenamente entendidas e adequadamente interpretadas quando contrapostas à écloga que motivara sua origem. Assim, sob a ótica da produção, a obra ilustrada do *Fauno* corresponde ao padrão multimedial, conforme qualificado por Hoek.

Por outro lado, se encararmos nosso mesmo objeto de estudo do ponto de vista da recepção, esse critério da sucessividade é anulado, pois, para o receptor da obra, imagem e texto são exibidos simultaneamente, não havendo mais primazia de um sobre o outro. E, se a apresentação de ambos é simultânea, como ocorre nos livros ilustrados em geral, não se trata mais de conceber a existência de cada componente isolada e independentemente. Com efeito, sob o ângulo do receptor, o que importa é o que lhe chega aos olhos, e essa visão não pode ser separada, dado que ela é constituída por um único discurso no qual os elementos verbal e visual são combinados. Apesar de manter cada qual sua própria identidade, eles já não são auto-suficientes por si mesmos, uma vez que não cabe aqui sua dissociação, mas apenas sua observação composta, derivada da justaposição do verbal e do visual. Dessa maneira, texto e imagem compõem um “discurso misto”, segundo a taxionomia proposta pelo pesquisador²³⁶, cuja separabilidade é ainda possível, mas não auto-suficiente. E seria esse o tipo de discurso mais próximo do caso do *Fauno* de Mallarmé ilustrado por Manet, sob a perspectiva da recepção, dentro da classificação de Hoek.

Conforme vimos, os variados indícios de picturalidade que podem ser apreendidos ao longo da écloga mallarmaica deflagram sua proximidade das artes visuais. Tal proximidade, como tivemos oportunidade de comprovar, não se restringe apenas ao nível intrínseco ao próprio texto, mas é inclusive explicitada, na edição original da obra, em seu nível extrínseco pelas ilustrações que o acompanham. Logo, segundo a terminologia empregada por Louvel, ela é não só convocada *in absentia* – no interior do poema, sob os efeitos de enquadramento ou da vista pitoresca – como também *in praesentia* – podendo o volume composto pelo texto e pelas gravuras ser concebido, de acordo com a terminologia proposta por Hoek, como correspondente ao padrão multimedial (do aspecto da produção) ou ao misto (do aspecto da recepção).

²³⁶ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p.179.

3.2) Uma impressão de movimento... O Fauno finalmente ganha a vida do palco com Nijinsky

A fim de voltarmos nossa atenção para uma outra forma de expressão artística que incorporou a mesma temática da obra mallarmaica e projetou-a em cena, lancemos um olhar à produção do balé igualmente denominado *L'Après-midi d'un faune*. Antes tenhamos em mente, porém, que tanto o teatro quanto o balé – a dança, em especial – eram almejados pelo poeta francês como meios de expressão do seu *Fauno* – se não plenamente possíveis, ao menos ideais. Quanto ao primeiro, tornara-se célebre sua afirmação – citada aqui anteriormente: « Ce poème (...) je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre »²³⁷. Quanto ao segundo, é Thomas Munro que encontra esta citação do escritor nas páginas do programa oficial do balé de Nijinsky de 1912 – à qual é creditada a primeira sugestão de transformação do poema em dança: « On devrait danser *L'Après-midi d'un faune* au milieu d'un paysage avec des arbres en zinc »²³⁸. Seguindo ou não essa sugestão, a ela se assemelham a figura de Nijinsky, representando o fauno, que constava na abertura do programa original do balé (FIG.21), bem como o cenário projetado para sua primeira exibição (FIG.22), pela aparência artificial (metálica e brilhante) das árvores que o compõem e a uma das quais o protagonista acha-se entrelaçado na capa do programa.

Elaborada pelo dançarino Vaslav Nijinsky e originalmente apresentada em Paris (*Théâtre du Châtelet*) em 1912, como parte do programa oficial da sétima estação dos Balés Russos, a montagem coreográfica do *Fauno* contou também com os trabalhos de Léon Bakst (cenógrafo e figurinista), de Serge Diaghilev (diretor da companhia e coordenador artístico) e, musicalmente, apoiou-se na composição de Debussy intitulada *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"*, cuja primeira performance orquestral dera-se em 1894. Apesar de consistir em uma única peça artística, tal produção, pela própria natureza de um balé, não é de maneira alguma “monovalente”, envolvendo, ao contrário, diversos códigos semióticos a um só tempo, tais quais os da dança, da música, do teatro e das artes visuais, que inclusive estão presentes no arranjo do cenário. Portanto, temos agora, mais que a união entre sistemas verbal e visual – como na

²³⁷ “Esse poema (...) eu o faço absolutamente cênico, não possível ao teatro, mas exigindo o teatro” (MALLARMÉ. Correspondance choisie [à Henri Cazalis, Tournon, jeudi matin, 15 ou 22 juin 1865]. *Oeuvres complètes* I, p.678).

²³⁸ “Dever-se-ia dançar *L'Après-midi d'un faune* em meio a uma paisagem com árvores de zinco” (MALLARMÉ *apud* MUNRO. *The Afternoon of a faun and the interrelation of the arts*, p.98).

publicação ilustrada do *Fauno* de Mallarmé –, “a single compound work of art, a ballet”²³⁹, conforme qualificação de Thomas Munro em seu célebre artigo “*The Afternoon of a faun and the interrelation of the arts*”.

Olhando ainda, contudo, e uma vez mais para o nosso poema, fonte inspiradora (ao menos em parte) das demais obras aqui em estudo, será que descobriríamos nele traços desses outros campos artísticos envolvidos na criação do balé? Certamente, se atentarmos para as especificidades de cada um deles em uma leitura focalizada do texto encontraremos reflexos dessas especificidades mesclados à sua linguagem, sobretudo de uma musicalidade que lhe é aderente, como sinaliza a massa da crítica, a exemplo de Chisholm, que faz o elogio do caráter “polivalente”, artisticamente falando, da obra mallarmaica: “la musicalisation de la peinture dans *L’Après-midi d’un faune* est à ce point une réussite qu’elle touche presque au miracle”²⁴⁰. Contudo, tal empreitada exigiria uma análise bem mais acurada do poema do que a que se apresenta viável ainda neste trabalho. Em todo caso, quem sabe ele deixe transparecer, até em seu nível mais superficial, pistas de outros domínios semióticos que o transpassam?

Grosso modo, faz-se perceptível no decorrer da écloga ao menos um traço distintivo que nos induz a associá-lo à manifestação das artes de espetáculo²⁴¹ e que contrasta com o ar de imobilidade e languidez que domina o personagem ao longo de todo o seu monólogo. Tal traço corresponde à “impressão de movimento” que nos é transmitida no desenrolar da fábula inserida fragmentariamente no discurso poético do protagonista e que, como vimos, constitui seu discurso narrativo. Se por um lado o primeiro desses tipos discursivos (o estruturante) é marcado pela acomodação de um fauno que, tomado por uma sonolência e indecisão arrebatadoras, parece esquecido no tempo e no espaço, imóvel e totalmente entregue aos delírios alimentados por seus sagazes desejos, o segundo (o narrativo), por outro lado, caracteriza-se pelo encadeamento de ações que conferem um ar de viva mobilidade à seqüência de cenas relatadas. Desse modo, a oposição entre ambos os discursos já sugerida no nível tipográfico – pela confrontação entre o

²³⁹ “um único composto trabalho artístico, um balé” (p.95)

²⁴⁰ “a musicalização da pintura em *L’Après-midi d’un faune* é a tal ponto um sucesso que ela quase toca o milagre” (CHISHOLM. *L’Après-midi d’un faune: exégèse et étude critique*, p.46).

²⁴¹ As chamadas “artes de espetáculo” podem ser aqui entendidas de acordo com a concepção de Ariano Suassuna exposta em seu *Iniciação à Estética*. Segundo esse autor, o que as diferencia das demais é basicamente a combinação de uma ação com a atuação real e instantânea de atores em um determinado cenário. Isto é, elas constituem “a narrativa de um acontecimento sucedido a *personagens*” (SUASSUNA. *Iniciação à Estética*, p.343); porém, o que as distingue da Literatura é justamente o fato de que essa narrativa é contada em cena, por atores reais que assumem o papel dos personagens envolvidos na história. Dessa maneira, ele classifica dentro de tal categoria o Cinema, o Teatro, a Ópera e o Balé.

românico e o itálico – adquire consistência quando comparados em termos da dinâmica que expressam.

Para relembrarmos um pouco da seqüência narrativa do poema, no primeiro fragmento em itálico – no qual observamos inclusive o efeito da vista pitoresca –, visualizamos o herói a devastar o bambuzal do calmo pântano siciliano, quando, ao longe, ele avista as beldades que o enfeitiçam mas que são alvoroçadas pelo som que ele emite. Só nesse trecho (dos versos 26 a 31) temos três ações concatenadas. No próximo (dos versos 63 a 74), o protagonista pinta novamente a mesma cena ampliando o quadro para contar como, após correr ao encalço das fugitivas náiades, ele surpreende o casal adormecido e rapta-o em direção ao rosal. No terceiro (dos versos 82 a 92), enfim, após testemunharmos seu regozijo com o par de presas que detém em seus braços, vemos como estas conseguem escapar de seu jogo e como ele fracassa em sua conquista.

Contemplando a seqüência como um todo, em vez da inércia demonstrada pelo personagem durante suas meditações, notamos seus deslocamentos e atitudes na tentativa desesperada de cativar o charmoso alvo que descobrira em meio à paisagem. E o interessante é que, embora essa série de ações e transições (no tempo e no espaço) desenrole-se sob nossos olhos como uma legítima narração, temos simultaneamente a sensação de estarmos diante de uma detalhada descrição. Tal confusão explica-se pela mistura de características de ambos os tipos discursivos. Apontam para a narração, por exemplo, o foco narrativo em primeira pessoa – “je” nos versos 26, 68, 71, 85 e 92; “mon” nos versos 63 e 82, “mes” nos versos 68 e 90, “notre” no verso 74 – e marcadores temporais tais quais “quand” (versos 27 e 68) que indicam, nesses casos, mudança para uma cena ulterior. Enquanto isso, sugere a descrição principalmente o emprego dos verbos não nos tempos dinâmicos como o pretérito perfeito, mas nos tempos mais estáticos como o presente e o pretérito imperfeito, tempos da descrição por excelência – “coupais” (v.26), “ondoie” (v.29), “dardait” (v.63), “soit” (v.74), “se délivre” (v.91), etc. Por isso, poderíamos dizer que a fábula inserida na écloga pode, sim, ser considerada um discurso predominantemente (e não puramente) narrativo – até porque o presente de alguns verbos nela usados assemelha-se a um presente histórico –, mas talvez ela poderia também ser chamada uma “narração descritiva” – o que permite, aliás, enxergarmos em determinadas partes dela tanto a vista pitoresca quanto o efeito-quadro, conforme já tivemos oportunidade de verificar.

Se novamente recorrermos ao estudo de Louvel acerca das modulações picturais, encontraremos ao menos alguma similitude entre esse aspecto narrativo/descritivo detectável nesses três fragmentos em itálico do poema mallarmaico e a terceira modulação que a pesquisadora situa na escala crescente de saturação pictural: a hipotipose (*l'hypotypose*) que vem em seguida ao grau da vista pitoresca. Segundo sua definição dicionarizada, tal figura de retórica (como é classificada) consiste em uma “descrição tão viva e animada de um objeto ou de uma ação, que apresenta *à vista* o que pretende significar”²⁴². É exatamente a definição citada pela autora, emprestada de Fontanier: [*l'hypotypose*] « *peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante* »²⁴³. E ainda acrescenta: « *figure d'imitation de la peinture, figure paradoxale (...) elle ne fige pas le texte, en le spatialisant comme de coutume, mais le temporalise. Elle serait alors un exemple de narration descriptive* »²⁴⁴. Esse modelo de “narração descritivizada” ou “descrição narrativizada” cria uma impressão de movimento decorrente da vivacidade e da seqüencialidade das imagens por ele retratadas sem, contudo, fazer referência explícita à pintura. O efeito pictural continua sendo aqui implícito, dependendo da sensibilidade do leitor de percebê-lo ou não. Assim, não sendo o caso de associar toda a fábula do poema à hipotipose, esta não deixa de fazer-se relativamente notável na sutil dinâmica que a rege.

No que concerne a eventuais marcadores picturais identificáveis nessa espécie de “relato-descritivo” tecido pelo fauno ao longo de seu monólogo, notamos que ele é introduzido justamente pelo verbo discursivo “CONTEZ” e, depois, reintroduzido pelo substantivo altamente ressonante “SOUVENIRS” – ambos destacados graficamente nos versos 25 e 62, nessa ordem. A partir disso, podemos fazer uma comparação entre esses termos introdutórios da fábula no poema e as fórmulas que freqüentemente introduzem o quadro da hipotipose em um texto, do tipo “Figure-toi”, “Peins-toi” ou, em inglês, “Picture the scene” (“Représente-toi la scène”)²⁴⁵. Não explicitando, todavia, o valor pictural diretamente evocado por essas fórmulas, os termos

²⁴² FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*. (grifo meu)

²⁴³ “*pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica, que ela as coloca de algum modo sob os olhos, e faz de uma narração ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva*” – grifo meu. (FONTANIER *apud* LOUVEL. *Nuances du pictural*, p.180)

²⁴⁴ “*figura de imitação da pintura, figura paradoxal (...) ela não imobiliza o texto, tornando-o espacial como de costume, mas temporaliza-o. Ela seria então um exemplo de narração descritiva*” (LOUVEL. *Nuances du pictural*, p.180).

²⁴⁵ “*Imagine você*”, “*Pinte você*”, “*Represente a cena*” (LOUVEL. *Nuances du pictural*, p.180)

“CONTEZ” e “SOUVENIRS”, aludindo respectivamente aos fatores narrativo e memorialístico, ainda assim possibilitam depreender da seqüência que eles precedem um valor imagético, o qual será desenvolvido no decorrer do relato que tem por origem as próprias imagens gravadas na memória do nosso sátiro divagador.

Diante da percepção não só das marcas do efeito-quadro e da vista pitoresca como também dos rastros da hipotipose na écloga, particularmente ao longo de sua fábula, em que isso nos auxilia a distinguir nela a manifestação das demais artes, além das visuais? Ora, o que nos permite pensar na hipotipose dentro dessa passagem narrativa do monólogo, compreendida pelos três fragmentos destacados em itálico e entre aspas, é sobretudo a sugestão de movimento e do transcurso do tempo entre uma cena e outra. Tal dinâmica entra em claro contraste com o ar praticamente estacionário, “assoupi de sommeils touffus” (v.3), que paira sobre a totalidade do discurso poético-estruturante do protagonista. E qual das artes pode ser mais capaz de representar essa dinâmica que anima o relato de nosso personagem do que a dança, a própria arte do movimento por excelência? É certo que os outros sistemas semióticos não se acham isentos dessa capacidade, como a Música, o Teatro, o Cinema, etc, uma vez que é o transcurso do tempo que permite sua exibição. As artes visuais, inclusive, não são excluídas da possibilidade de igualmente incorporarem o movimento – o balé como arte “composta” ou “multimidiática” em si mesmo depende essencialmente do domínio visual para sua execução. Portanto, se ao longo de todo o poema do *Fauno* transparecem traços de picturalidade e de musicalidade²⁴⁶ imiscuídos em sua linguagem verbal, podemos entrever em suas linhas – em especial no decurso dos três fragmentos narrativos – também a projeção das artes de espetáculo, que parecem insinuar-se em meio aos versos e emprestar-lhes o palco e o cenário para o desenrolar da ação. Tal presença sorrateira é, aliás, brilhantemente descrita por Chisholm no seguinte comentário acerca da “polivalência” artística do poema:

Le Faune (...) lorsqu’il reconstruit ses tableaux mémoriels (...) leur retire de la sensualité somnolente de sa nature, satisfaisant l’artiste plastique qui, au côté d’un musicien, séjourne dans son âme. Les passages en italiques figurent plutôt les scènes et dialogues d’un opéra, les images illuminées d’un ballet. Et pour cette raison, peut-être, Mallarmé leur attribue une mise en évidence favorisée par une typographie spéciale. Ses italiques sont semblables au feu de la rampe qui s’allume soudain dans le théâtre obscur, quand s’achève l’ouverture et que le rideau s’élève.

²⁴⁶ Quanto a esta, que não tivemos ocasião de abordar aqui, a crítica atribui-lhe grande importância para a ressonância magistral da obra mallarmaica.

Pour poursuivre cette analogie, nous pourrions ajouter que quand le poème s’achève, le rideau à nouveau tombe, les feux de la rampe s’éteignent et les derniers vestiges de la beauté plastique s’évanouissent dans la phrase : « Je vais voir l’ombre ». ²⁴⁷

Permitindo a écloga, por si só, uma associação também às artes de espetáculo – como o próprio Mallarmé chegara a insinuar almejando sua representação cênica pelo teatro ou pela dança –, poderíamos cogitar se a obra homônima de Nijinsky, encenada pela primeira vez anos após a morte do poeta, conseguira apreender essa associação e transmiti-la pela arte do balé ou, antes, se esse era mesmo o seu fim. De acordo com Thomas Munro e com Suzanne Bernard, a criação coreográfica de *L’Après-midi d’un faune* não parece ter correspondido exatamente a uma “tradução” ou adaptação fiel do mundo das palavras ao mundo do palco. A estudiosa de Mallarmé menciona inclusive a impossibilidade prática de tal pretensão, uma vez que, segundo testemunhos por ela recolhidos, conhecia-se a dificuldade lingüística de Nijinsky em relação ao domínio do francês. Por conseguinte, ele não poderia interpretar a fundo o poema mallarmaico, senão pela via da composição musical de Debussy, conforme atesta: « Il semble que Nijinsky, auteur de l’interprétation chorégraphique, connaissait mal notre langue, et n’a pu retenir de *L’Après-midi d’un faune* qu’un scénario assez sommaire (...) C’est donc la musique qui a, en quelque sorte, servi d’interprète. » ²⁴⁸ Esta, por sua vez, fora caracterizada pelo compositor como não mais que “l’impression générale” ou « une illustration très libre du beau poème de Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt les décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune dans la chaleur de cet après-midi » ²⁴⁹.

²⁴⁷ “O Fauno (...) ao reconstruir seus quadros memorialísticos (...) retira-os da sensualidade sonolenta de sua natureza, satisfazendo o artista plástico que, ao lado de um músico, hospeda-se em sua alma. As passagens em itálico figuram antes as cenas e diálogos de uma ópera, as imagens iluminadas de um balé. E por essa razão, talvez, Mallarmé coloca-as em evidência pelo uso de uma tipografia especial. Seus itálicos assemelham-se à luz da rampa que se alumia repentinamente no teatro obscuro, quando se encerra a abertura e a cortina se eleva. Para prosseguir essa analogia, nós poderíamos acrescentar que, quando o poema acaba-se, a cortina de novo desce, as luzes da rampa apagam-se e os últimos vestígios da beleza plástica esvaem-se na frase: ‘Je vais voir l’ombre’” (CHISHOLM. *L’Après-midi d’un faune*: exégèse et étude critique, p.39).

²⁴⁸ “Parece que Nijinsky, autor da interpretação coreográfica, conhecia mal nossa língua, e só pudera reter de *L’Après-midi d’un faune* um enredo bastante sumário (...) Foi, pois, a música que serviu, de alguma forma, de intérprete.” (BERNARD. *L’Après-midi d’un faune* : du poème à la musique, de la musique au ballet, p.172)

²⁴⁹ “a impressão geral” ou “uma ilustração muito livre do belo poema de Mallarmé. Ela não pretende tampouco [corresponder] a uma síntese deste. São antes os cenários sucessivos através dos quais se movem os desejos e os sonhos do fauno no calor dessa tarde” (DEBUSSY *apud* BERNARD. *L’Après-midi d’un faune* : du poème à la musique, de la musique au ballet, p.168).

Corroborar a alegação da pesquisadora o anúncio da encenação do *Fauno* veiculado pelo programa oficial de espetáculos incluídos na sétima estação dos Balés Russos, na ocasião de sua apresentação em 1912 em Paris: “*L’Après-midi d’un faune*, tableau chorégraphique de Nijinsky sur le *Prélude à “L’Après-midi d’un faune”* de Claude Debussy, dans le décor de Léon Bakst”²⁵⁰. Tal anúncio não alude à obra mallarmaica, nem sequer ao nome do poeta, senão indiretamente pela referência ao prelúdio de Debussy. Com efeito, o sucinto argumento da peça de Nijinsky tal qual constava no programa original deixa claro que a produção coreográfica, embora guardando o mesmo título do poema, não consistia necessariamente em uma releitura deste para ser exibida em cena, mas antes em uma leitura criativa da música nele inspirada, a partir da qual era sugerida uma representação visual viva sobre o mesmo tema. É o que entendemos da primeira sinopse do balé, transcrita por Munro:

Ce n’est pas *L’Après-midi d’un faune* de Stéphane Mallarmé; c’est, sur le prélude musical à cette épisode panique, une courte scène qui la précède. Un Faune sommeille ; des Nymphes le dupent ; une écharpe oubliée satisfait son rêve ; le rideau baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires.²⁵¹

No que concerne à criação de Nijinsky em si mesma, *L’Après-midi d’un faune* foi a primeira coreografia elaborada pelo jovem bailarino. Peça de apenas um ato e de curtíssima duração (11 minutos), recebeu em sua montagem inaugural a distribuição de sete dançarinas que desempenhavam o papel das ninfas (FIG.23) e um dançarino no papel principal, o do fauno, interpretado pelo próprio Nijinsky (FIGURAS 24 e 25). A coreografia, tendo sido anotada em um peculiar sistema de transcrição inventado por ele mesmo, permanecera indecodificável por longos anos, conforme nos revela Ann Guest em seu artigo denominado “Nijinsky’s *Faune*”. Após o falecimento de seu criador, as produções subseqüentes baseavam-se tão somente no registro memorialístico. Apenas em 1989 o código pôde ser decifrado e traduzido para o sistema Laban por duas estudiosas das notações originais do balé, Claudia Jeschke e Ann Guest, graças às quais este pôde ser integralmente reproduzido.

²⁵⁰ “*L’Après-midi d’un faune*, quadro coreográfico de Nijinsky sobre o *Prélude à ‘L’Après-midi d’un faune’* de Claude Debussy, no cenário de Léon Bakst” (citado por: MUNRO. *The Afternoon of a faun and the interrelation of the arts*, p.101).

²⁵¹ “Não é *L’Après-midi d’un faune* de Stéphane Mallarmé; é, sobre o prelúdio musical a esse episódio pânico, uma curta cena que o precede. Um Fauno cochila; algumas Ninfas enganam-no; uma echarpe esquecida satisfaz seu sonho; a cortina abaixa-se para que o poema comece em todas as memórias.” (In: MUNRO. *The Afternoon of a faun and the interrelation of the arts*, p.101)

Tendo se inspirado ou não mais na música de Debussy que no poema mallarmaico, como alega Bernard, ao compararmos, não obstante, o conteúdo deste ao do balé, as divergências fazem-se notáveis. Em contraste à sofisticada poética do *Fauno* de Mallarmé, a controversa performance do *Fauno* de Nijinsky buscou um maior arcaísmo ou rusticidade na adequação da representação ao primitivismo típico de que era revestida a temática no contexto da mitologia greco-latina. Munro²⁵² sublinha tal divergência ao comparar o caráter abstrato de muitas das idéias contidas na égloga à simplicidade do efeito visual concreto da pantomima usada pelo coreógrafo no palco. Devido à impossibilidade de encenação de várias nuances do poema, tanto por motivos teatrais – a limitação da pantomima para exprimir noções abstratas – quanto por motivos morais, a ação do balé deveria forçosamente desviar-se do conteúdo do monólogo, quer fosse nele diretamente inspirada ou não. Assim explica o pesquisador:

Thus the action of Mallarmé's poem is entirely transformed to meet the practical requirements of the ballet. In part, these arise from the moral conventions of our time, which would proscribe any pantomimic showing of the nude maidens' intimate embrace, the Faun's attempted rape and the details of his frustration; such images are tolerated only in rather cryptic, literary symbolism. Even Nijinsky's fetishistic pantomime with the scarf was too vividly erotic for contemporary Parisian taste, and it has been toned down in subsequent performances by other dancers. In part, the change is due to the ballet's need for concrete objects and for action of some kind, to replace the poem's many abstract images. Hence the sleeping nymphs become lively dancers, and a colorful scarf is introduced, to augment the decorative scheme.²⁵³

A escolha de Nijinsky pela precária forma de expressão da pantomima e por outros fatores que pareciam um tanto quanto arcaicos para um balé daquela época, em plena efervescência do sentimento de modernidade – tais quais o emprego de gestos angulares, da perspectiva bidimensional, de posições em pés paralelos –, fundamenta-se em sua preferência por tentar recriar as imagens gravadas em vasos gregos dos séculos VI e V a.C. É o que documenta Munro²⁵⁴, e o que podemos perceber ao observar as figuras antigas elencadas para o Capítulo 1

²⁵² MUNRO. *The Afternoon of a faun* and the interrelation of the arts, pp.97-98.

²⁵³ “Assim a ação do poema de Mallarmé é inteiramente transformada para se adaptar às exigências práticas do balé. Em parte, estas advêm das convenções morais do nosso tempo, as quais condenariam qualquer exibição pela pantomima do íntimo abraço das donzelas nuas, da tentativa de violação praticada pelo Fauno e dos detalhes de sua frustração; tais imagens são antes toleradas apenas em um criptografado simbolismo literário. Até mesmo a pantomima fetichista de Nijinsky com a echarpe era vivamente erótica em demasia para o gosto parisiense da época, e fora descartada em performances subseqüentes por outros dançarinos. Em parte, a mudança é devida à necessidade do balé por objetos concretos e por algum tipo de ação, para substituir as muitas imagens abstratas do poema. Logo, as ninfas adormecidas transformam-se em vívidas dançarinas, e uma colorida echarpe é introduzida, a fim de aumentar o esquema decorativo.” (MUNRO. *The Afternoon of a faun* and the interrelation of the arts, pp.101-102)

²⁵⁴ MUNRO. *The Afternoon of a faun* and the interrelation of the arts, p.109.

nos Anexos ao final desta dissertação. Desejando preservar esse espírito primitivo, o inovador coreógrafo optou por relegar a técnica clássica a segundo plano e por aplicar uma técnica própria, com ares extremamente simplórios, de movimentos transitórios entre os eixos horizontal e vertical, tanto quanto possível, culminando muitas vezes em poses de perfil com a cabeça, mesmo quando a visão dos ombros dos bailarinos era frontal – conforme demonstra a FIG.23. Além disso, sua silhueta aparecia constantemente pontiaguda devido aos ângulos formados pelos joelhos e cotovelos.

Apesar desse aspecto aparente de fácil execução dos passos, o perfeccionismo de Nijinsky e a excentricidade de sua técnica totalmente desconhecida das experientes dançarinas por ele recrutadas levaram-no a exigir cento e vinte ensaios para preparar a seu modo a execução da breve mas trabalhosa montagem. É o que nos revela Guest, a qual complementa:

Because of all the preparation which went into this ballet, the careful tutoring required, and its complete departure from the kind of dancing he had previously performed, Nijinsky must have been intimately familiar with each movement of the seven nymphs in addition to his own role. Three years later such knowledge facilitated his recording of each part in the ballet.²⁵⁵

As poses atribuídas por Nijinsky a seus personagens, as quais pareciam simplistas mas que em realidade eram exaustivamente ensaiadas, resultavam de curtas frases coreográficas. Por entrarem em claro desajuste com o fluido fundo musical, como se ambos estivessem fora de sintonia, segundo Guest²⁵⁶, causaram certo impacto na platéia na estréia do espetáculo. E, na opinião de Bernard, precisamente nisto consistiu o erro de Nijinsky: não em introduzir em sua peça recursos que no poema eram apenas sugestivos – como a presença real das ninfas – ou absolutamente inexistentes – o caso da famosa echarpe –, como discutem alguns²⁵⁷, mas, devido à sua exagerada obstinação por reproduzir os modelos gregos arcaicos, em acabar afastando-se da delicada tonalidade impressa na écloga por Mallarmé e ilustrada por Debussy. É sobretudo essa disparidade entre a música e a dança que condena a estudiosa²⁵⁸, pelo fato de esta ter submetido aquela, a seu ver, à condição de mero acompanhamento sonoro, desprezando sua vida artística

²⁵⁵ “Devido a toda a preparação que foi feita para esse balé, a cuidadosa supervisão requerida, e sua completa estréia se comparada ao estilo de dança por ele usualmente executado anteriormente, cada movimento das sete ninfas deve ter sido intimamente familiar a Nijinsky, em adição ao seu próprio papel. Três anos depois tal conhecimento facilitou seu registro de cada parte no balé.” (GUEST. *Nijinsky's Faune*, p.4)

²⁵⁶ GUEST. *Nijinsky's Faune*, p.3.

²⁵⁷ Cf.: MUNRO. *The Afternoon of a faun* and the interrelation of the arts, p.102.

²⁵⁸ BERNARD. *L'Après-midi d'un faune* : du poème à la musique, de la musique au ballet, p.175.

própria, quando ela nem fora concebida por seu compositor para comportar uma coreografia. Em suas palavras:

On ne peut donc reprocher au ballet d’user des moyens qui lui sont propres, représentations concrètes ou stylisation symbolique. Ce qu’on peut reprocher à Nijinsky, en revanche, c’est d’avoir superposé « à une symphonie délicieusement onduleuse et floue », écrit L. Vallas, « une chorégraphie abominablement anguleuse, reproduction clichée, inintelligente, absurde, de documents antiques ». (...) Comment être plus loin à la fois de Debussy, et de Mallarmé ? Des arabesques, des fluidités, des indécisions voulues du poète et du musicien, Nijinsky ne gardait rien, il écrasait des volutes de songes sous des piétinements géométriques.²⁵⁹

Impacto maior, porém, foi ocasionado pelo ardente e ousado episódio final do balé, no qual o fauno mergulha em um delírio amoroso não com a ninfa que seduzira, mas com o único traço por ela deixado: a echarpe, polêmico meio empregado em cena para, como diz Bernard, “simbolizar” o que não pode ser representado claramente aos olhos do público (FIGURAS 26 e 27). De acordo com o comentário de Guest: “In 1912 Nijinsky’s final motions were sexually overtly suggestive; subsequently he toned it down, but that first performance caused a scandal, a furore”²⁶⁰. Não foi por acaso, afinal, que o virtuoso e excêntrico bailarino conseguira suscitar duras críticas à sua estrepante carreira de coreógrafo, até mesmo de Debussy, conforme expõe Bernard²⁶¹. Esta, aliás, não lograra prosperar, devido, principalmente, ao transtorno mental que motivara sua internação em institutos psiquiátricos ao longo de seus últimos trinta e três anos de vida e que, conseqüentemente, cedo o privara das acrobacias e experimentações no palco – tendo sua última performance ocorrido em 1917, como relatado no documentário biográfico *Nijinsky, uma história real* realizado por Herbert Ross em 1980. Mal compreendido em seu tempo, Nijinsky é lembrado hoje como um grande ícone para a revolução da dança moderna.

Não nos sendo possível, neste trabalho, contemplarmos mais de perto a versão original do balé *L’Après-midi d’un faune* com toda a atenção e o cuidado merecidos, resta-nos cotejar as informações de que aqui dispomos acerca da criação de Nijinsky aos dados e análises

²⁵⁹ “Não se pode, pois, criticar o balé por usar de meios que lhe são próprios, representações concretas ou estilização simbólica. O que se pode censurar a Nijinsky, em revanche, é de ter sobreposto ‘a uma sinfonia deliciosamente ondulante e imprecisa’, escreve L. Vallas, ‘uma coreografia abominavelmente angular, reprodução clichê, ininteligente, absurda, de documentos antigos’. (...) Como estar mais longe a um só tempo de Debussy, e de Mallarmé? Arabescos, fluidez, indecisões propositais do poeta e do músico, Nijinsky nada conservava, ele esmagava volutas de sonhos sob passos geométricos.” (BERNARD. *L’Après-midi d’un faune* : du poème à la musique, de la musique au ballet, p.173)

²⁶⁰ “Em 1912 os movimentos finais de Nijinsky eram abertamente sugestivos no sentido sexual; ulteriormente ele os eliminou, mas aquela primeira performance causara um escândalo, um furor” (GUEST. *Nijinsky’s Faune*, p.3).

²⁶¹ BERNARD. *L’Après-midi d’un faune* : du poème à la musique, de la musique au ballet, p.173.

que pudemos extrair do primeiro *Fauno*, o de Mallarmé. Certo é que, se o próprio argumento que sintetiza a ação da peça inaugurada em 1912 e publicado no programa oficial dos Balés Russos esclarece não se tratar de uma interpretação coreografada da obra mallarmaica mas, antes, de uma encenação sobre o mesmo tema cujo enredo precederia o começo da écloga, podemos considerá-la uma obra de arte autônoma. Portanto, ainda que inspirada pelas respectivas composições de Mallarmé e de Debussy, ela não deixa de ter vida própria e de ser legitimamente hábil a evocá-las à sua maneira, mesmo que para isso deva recorrer a seus próprios artifícios.

Com efeito, se enxergamos na montagem coreográfica uma ação modificada, porém, ainda relacionada ao poema, podemos concebê-la como um fragmento representativo da fábula inserida no interior daquele – distribuída pelas três passagens destacadas tipograficamente em itálico. Nesta o herói, rememorando suas aventuras, narra-nos (ou descreve-nos) seu suposto encontro com as náiades, desde o momento em que ele as surpreende em bando repousando sobre as águas até a sua efetiva captura de duas delas e seu fugaz deleite, interrompido cruelmente pela fuga de suas selvagens presas. Ora, o que poderia representar a ação do balé senão esse interlúdio memorialístico que perpassa o monólogo do *Fauno* mallarmaico? Acaso não estaria o protagonista de Nijinsky a viver exatamente o mesmo episódio que o outro se esforça por reconstituir em seus pensamentos?

Embora as adaptações requeridas pelo novo meio semiótico (o da cena) transfigurem a roupagem do quadro, não se continua a tratar, em essência, de um fauno que, após tentar uma abordagem às ninfas de seus amores e alcançar entreter-se com uma em especial – “a grande ninfa”, conforme ilustra a FIG.28 –, sonha e delira em mantê-la cativa e em tornar a amá-la, mesmo depois de ter-se ela desvencilhado de seus braços? Isto é, não arde também ele em desejos de “perpetuá-la”? Assim, abaixando-se as cortinas ao término do espetáculo para dar livre curso às lembranças do herói já fatigado – bem como se encerra o monólogo para retornar indefinidamente ao próprio início –, abrem-se as portas para que afluam as confusas e incertas reflexões e reminiscências desse fauno enamorado. Este, passeando pelas diversas artes, finge-se de muitos, mas na verdade não passa de um só: o mesmo músico herdeiro dos dons de Pã, visionário com Manet, até dançarino com Nijinsky e, acima de tudo, poeta, como o elevou Mallarmé.

Considerações finais

Bem faz Lloyd Austin ao convocar as palavras de Mallarmé em seu comentário a propósito de uma das imagens mais marcantes de *L'Après-midi d'un faune* que pode, inclusive, representar sua essência resumida em uma única metáfora. Trata-se da célebre figura do fauno a sustentar contemplativamente o cacho de uvas diante de seu olhar extasiado, imagem esta “pintada” pelo poeta entre os versos 57 e 61 e descrita pelo exegeta como “noyau central du poème, germe initial peut-être, elle en est à coup sûr le sommet et le symbole essentiel de la création poétique”²⁶². É justamente ao discorrer sobre a importância da simbologia que ela transmite em relação a toda a estética mallarmaica que o estudioso reúne sabiamente depoimentos do próprio mestre acerca de sua arte.

Segundo Austin, tal imagem do fauno a admirar as uvas simboliza um princípio capital à concepção estética de Mallarmé. Esse princípio, conforme lembra o crítico, fora formulado e reformulado pelo autor por mais de uma vez, e por ele mesmo definido nesta expressão que deixara sua marca (algo platônica) na história literária: “la divine transposition [qui] va du fait à l'idéal”²⁶³. Ora, não seria esse exatamente o princípio do *Fauno* em suas múltiplas versões semióticas ou midiáticas? Afinal, não é apenas na écloga que, nutrindo-se de ilusões, o herói persegue em suas fantasias a pureza de um ideal através da perpetuação de suas lembranças, mas também no retrato de seu olhar absorto focalizado por Manet bem como em suas posições sensuais e delirantes exibidas na dança projetada por Nijinsky.

Esse desejo de pureza de um ideal intensificado pela fixação de uma lembrança incorpora, para o poeta, o fundamento do próprio ato da escrita, ao qual ele associa “quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences”²⁶⁴. E assim complementa Austin: « Le Faune assume ce devoir de ‘tout recréer, avec des réminiscences’ »²⁶⁵. É o que sintetiza a referida imagem do cacho de uvas, impresso por Manet inclusive em *cul-de-lampe* ao poema como sutil emblema da ideologia por ele veiculada. A expansão de suas cascas murchas operada pelo fauno reflete a mesma expansão infinita que ele almeja conferir às suas recordações a fim de renová-las

²⁶² “núcleo central do poema, germe inicial talvez, ela é certamente seu cume e símbolo essencial da criação poética” (AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.190).

²⁶³ “a divina transposição [que] vai do fato ao ideal” (MALLARMÉ *apud* AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.191).

²⁶⁴ “algum dever de tudo recriar, com reminiscências” (MALLARMÉ *apud* AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.191).

²⁶⁵ “O Fauno assume esse dever de ‘tudo recriar, com reminiscências’” (AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.191).

continuamente em sua memória, de alcançar a transcendência que lhe possibilite a eterna “recriação” de seu ideal por um único sopro poético, “le visible et serein souffle artificiel de l’inspiration” (vv.21-22).

Não teria sido por acaso, aliás, que Austin juntara, como adendo ao mesmo comentário sobre a simbologia para a estética mallarmaica da metáfora do fauno a assoprar sobre as uvas, ainda esta outra formulação interconexa do escritor, a qual fora tomada para epígrafe do presente trabalho: “Toute naissance est une destruction, et toute vie d’un moment l’agonie dans laquelle on ressuscite ce qu’on a perdu, pour le voir, on l’ignorait avant”²⁶⁶. Não descreve ela, com efeito, a verdade de todo processo poético conforme o entende Mallarmé? Tal processo deve fazer surgir perpetuamente da morte ou do esquecimento de uma imagem passada uma outra que lhe seja superior enquanto mais aspirante à perfeição, ao ideal correspondente àquela imagem. E isso só se torna plenamente possível no nível das reminiscências, visto que este é o único capaz de armazenar a seqüência das imagens, as quais vão se sucedendo umas às outras.

Não é esse também o procedimento do fauno? Mesmo após o silenciar de seu discurso ao fim do monólogo ou o descer das cortinas ao fim de sua performance em cena, o herói não se cansa de ir à caça de seu alvo, embora no reino das sombras – “l’ombre” do verso 110 –, ou seja, apenas no domínio das imagens mentais. Para tanto, ele vasculha incessantemente suas lembranças, buscando descobrir o mínimo vestígio da imagem sensual que ele anseia perpetuar em pensamento ou em sonho. E sua obsessão em vislumbrar a figuração ideal de seus desejos é tanta que ele não poupa a própria deusa suscitadora de todos os desejos possíveis, cometendo na écloga a audácia de possuir Vênus em seus devaneios. Desse modo, a aparente “destruição” da esplêndida visão que ele luta por resgatar possibilita o seu “ressurgimento”, para empregar um termo bakhtiniano, ou sua “ressurreição”, como diz Mallarmé, nas fantasias do personagem, visão essa que pode ser prolongada indefinidamente enquanto durar a veia poética que o nutre.

Tal ambivalência entre uma impressão de morte que engendra, contudo, um novo nascimento, tal qual expressa a frase mallarmaica usada como epígrafe desta dissertação, remete-nos, por sua vez, à problemática do grotesco debatida ainda no Capítulo 1. Efetivamente, lembrando-nos das teorizações de Bakhtin acerca desse gênero e cotejando-as especialmente com o poema do *Fauno*, tal ambivalência já não nos parece tão estranha como poderia sê-lo à primeira

²⁶⁶ “Todo nascimento é uma destruição, e toda vida por um momento a agonia na qual se ressuscita o que se perdeu, para vê-lo, o que se ignorava antes” (MALLARMÉ *apud* AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.199, nota 31).

vista. Para repetir as palavras do estudioso, não é ele mesmo quem diz que “a degradação (...) [dá] lugar a um *novo* nascimento”? E, indo ao encontro da idéia contida na referida frase mallarmaica, complementa: “por isso [a degradação] não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação”²⁶⁷, dando-nos assim margem para associá-la à figura central da obra do poeta francês que constitui nosso objeto de estudo, o fauno.

O dualismo que Bakhtin enxerga na base do grotesco faz-se igualmente presente na écloga de Mallarmé, embora sob uma roupagem bastante disfarçada ou um tanto quanto transfigurada. Essa presença é tão marcante que se espalha ao longo de toda a composição, a qual parece pautar-se inteiramente em dissonâncias. A começar pelo próprio protagonista, cujo hibridismo imanente já conhecemos, podemos dizer que sua natureza dividida entre aspirações humanas e animais, ou até divinas, bem como sua personalidade inconstante imprimem em seu discurso poético as oscilações típicas de seu caráter. Tendo por herói (ou “anti-herói”, se preferirmos) uma figura tão singular quanto a do nosso fauno, um fauno artista, muito menos essa écloga dos tempos modernos pode ser uma écloga banal, em tudo semelhante aos modelos clássicos antigos. Não... Tal qual nosso fauno destaca-se dentre os demais de sua espécie, também seu monólogo distingue-se dentre todos os possíveis pensamentos de faunos ocupados unicamente com suas presentes e imediatas conquistas.

Até mesmo a forma na qual se desenrola o discurso do protagonista mostra-se ambivalente, pois ela partilha seu espaço entre a voz poética do fauno e uma outra voz (embora sempre a sua) que se exprime de uma maneira mais indireta e desta vez orientada por uma suposta ordem cronológica. Essa divisão aparece ainda mais clara aos nossos olhos pela distinção tipográfica dada à segunda dessas vozes, a qual é transcrita entre aspas e em caracteres itálicos em três fragmentos distribuídos ao longo do texto. E, conforme tivemos oportunidade de verificar no Capítulo 2, a primeira delas pode ser tida como o discurso poético propriamente dito tecido pelo personagem, por incorporar suas reflexões presentes, enquanto a outra corresponde ao relato que ele desenrola acerca de suas peripécias (reais ou imaginárias) com as ninfas de seus sonhos – ou, de acordo com a denominação de Crowley²⁶⁸, “the framing discourse” e “the Fable”, respectivamente.

²⁶⁷ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.19.

²⁶⁸ CROWLEY. *Toward the poetics of juxtaposition: L'Après-midi d'un faune*.

Por esses e outros fatores ilustrativos da ambivalência geral que reina na écloga mallarmaica, alguns dos quais podemos constatar ao longo do item 1.3 do Capítulo 1, não pretendo simplesmente afirmar nem sugerir que se trata, afinal, de uma obra grotesca. Aliás, a própria aproximação aqui realizada entre os conceitos e noções relativos a esse gênero desenvolvidos por Bakhtin e a análise do *Fauno* pode parecer disparatada ou no mínimo discutível aos olhos de muitos. No entanto, há que se considerar que, sendo as figuras míticas arroladas em *L'Après-midi d'un faune* uma forma arcaica de manifestação do “realismo grotesco”, como o teórico mesmo o denuncia²⁶⁹, por que não poderiam elas continuar a sê-lo no contexto artístico moderno? Certo é que, investigando seu papel em peças modernas tais quais as que compuseram o *corpus* deste trabalho, vimos que as influências de seu primitivismo grotesco nelas perceptíveis não são as mesmas que Bakhtin detectara no quadro rabelaisiano, por exemplo. Isso não exclui, contudo, a possibilidade de contemplarmos em tais peças, mesmo que de maneira totalmente diversa, reflexos de um grotesco mais sutil mas ainda assim marcante. Por que não dizer, afinal, reflexos de um “novo grotesco”?

Ora, a breve análise comparativa que podemos estabelecer entre a representação das figuras míticas secundárias na Antigüidade e no *Fauno* mallarmaico – pela literatura ou pela iconografia – já é suficiente para demonstrar sua disparidade em vários aspectos. Embora o poeta francês da modernidade – e com ele também o pintor – utilize-se do imaginário primitivista greco-latino para compor uma écloga à sua maneira, ele o faz não da forma como os primitivos fariam, mas inevitavelmente à moda moderna. Isto é, ele se apropria dos mitos e personagens antigos, até mesmo de seu grotesco, para transformá-lo em sublime. Se para os antigos não existe ingenuidade nas ninfas, Mallarmé as “purifica”; se a deusa da paixão carnal é movida tão simplesmente pelo baixo-ventre como os sátiros e as ninfas, ela é elevada ao patamar mais nobre e digno da modernidade, à condição de Virgem das virgens e Soberana do Amor; se faunos e silenos exibem sem escrúpulos seu corpo erigido de desejo e seu membro viril constantemente ereto, o fauno francês só pode fazê-lo pela sublimação fálica de sua flauta e de seus chifres; se a união de um sátiro com Afrodite é tão banal quanto com qualquer outra ninfa, ela se torna uma profanação com a Vênus sonhada por nosso fauno, um sacrilégio ou crime fatal que, só de ocorrer em pensamento, deve ser imediatamente esquecido. O que Mallarmé faz através dessa “suavização” da sexualidade natural flagrante na concepção pagã de mundo é, enfim, nada mais

²⁶⁹ Cf.: BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, pp.27-28.

que proceder a uma volatilização do carnal – típica, aliás, do Simbolismo – a fim de atingir, por meio dela, a espiritualização ou a intelectualização requeridas pela expressão do sublime, cujo grau máximo é concretizável, para o poeta, apenas pela arte. Assim é que, apropriando-se do grotesco antigo e transfigurando-o para a modernidade, Mallarmé acaba inventando um novo grotesco que tange as margens do sublime, ou do Ideal, por ele tão almejado.

A interface que pode ser descoberta, ademais, entre a temática do fauno que anseia perpetuar sua fonte de prazer e uma certa carga grotesca (e quem sabe até monstruosa) vinculada à sua figura não se restringe, ao que parece, ao contexto da composição poética mallarmaica. Apesar de não termos tido ocasião de explorar detalhadamente os eventuais traços grotescos que, acredito, também deixam seu rastro no balé de Nijinsky, essa constitui uma das questões (ou, se quisermos, das hipóteses) que permanecem aqui em aberto para possíveis investigações futuras. Com efeito, a encenação dessa espécie de epopéia faunesca como quis “pintá-la” Mallarmé e como fora tão delicadamente ilustrada por Manet expressa a mesma dualidade inerente à natureza híbrida do personagem na montagem de Nijinsky. Esta, embora contando com recursos distintos para veicular tal expressão, inclusive aqueles próprios das artes visuais, consiste ainda e sempre em uma forma de representação igualmente capacitada a transmitir a ambivalência latente na obra por si só “multimedial” ou “mista” – para lembrar a terminologia de Hoek – que conjuga, *in praesentia*, a literatura à arte do desenho e, *in absentia*, a poesia aos domínios pictórico e musical bem como às artes de espetáculo. Nesse sentido é justa a seguinte descrição de Chisholm:

Le Faune est, de manière fort troublante, humain: (...) *ni ange ni bête*, et cependant les deux à la fois. Sa sensualité est entièrement animale, mais il est capable d'exquises notations et de sublimes. L'artiste en lui, peintre et musicien, le retire de l'animalité et sublime ses rêves ardents en musique et en tableaux alternativement.²⁷⁰

Uma vez que tudo se resume, enfim, no poder de representar ou de evocar “la divine transposition [qui] vai du fait à l'idéal”²⁷¹, conforme concebia e pregava o mestre Mallarmé, cabe também ao balé, no caso do *Fauno* de Nijinsky, a atribuição associada por Márcia Arbex às artes literárias e visuais: “Poesia e pintura, texto e imagem, através de sistemas de signos diversos e de

²⁷⁰ “O fauno é, de maneira bastante perturbadora, humano: (...) *nem anjo nem besta*, e no entanto os dois a um só tempo. Sua sensualidade é inteiramente animal, mas ele é capaz de delicadas notações e de sublimes. O artista nele contido, pintor e músico, retira-o da animalidade e sublima seus sonhos ardentes em música e em quadros alternativamente.” (CHISHOLM. *L'Après-midi d'un faune* : exegèse et étude critique, p.40)

²⁷¹ “a divina transposição [que] vai do fato ao ideal” (MALLARMÉ *apud* AUSTIN. *Essais sur Mallarmé*, p.191).

meios específicos a cada um, compartilham e apresentam uma das questões que estão no cerne da atividade artística: representar.”²⁷²

É justamente ligado a esse poder de representação das diversas artes que se encontra, talvez, o fio que une as três formas de expressão – poesia, pintura e balé – da mesma temática faunesca por nós contemplada nesta dissertação: uma certa veia erótica derivada da “sensualidade animal” mencionada por Chisholm no trecho citado acima. Ora, se olharmos retrospectivamente para os três capítulos em que pudemos discutir esse tema herdado da mitologia greco-latina tal qual fora apropriado por Mallarmé, Manet e, posteriormente, por Nijinsky, o que nele identificamos, mais até que uma relativa propensão à manifestação do grotesco-monstruoso, é a manifestação de um erotismo que se faz perene e incisivo ao longo das figurações desse personagem mítico na história das artes. A própria iconografia desses diferentes períodos históricos serve de testemunho para essa constatação. Efetivamente, da curta seleção das imagens aqui exibidas nos Anexos, as provenientes da Antigüidade Clássica – arroladas para o Capítulo 1 – já demonstram o erotismo exacerbado dos seres rústicos da mitologia dentre os quais o fauno corresponde a uma evolução atenuada das grosseiras imagens dos sátiros ou silenos (seus ancestrais helênicos); aquelas pintadas por Boucher ou Caravaggio – arroladas para os Capítulos 2 e 3, respectivamente – expõem, sob a (semi)nudez de seus personagens, uma sensualidade que, ainda que pareça ingênua, não deixa de fascinar os olhos do espectador; os desenhos de Manet – arrolados para o Capítulo 3 – sugerem discretamente o erotismo que impulsiona o fauno a farejar o rastro de suas belas presas; aquelas que retratam fragmentos da peça de Nijinsky – também arroladas para o último capítulo – demonstram de forma um pouco mais direta a mesma sensualidade intrínseca à natureza desse fauno conquistador. Aliás, mesmo se não admitido pela crítica – a exemplo das alegações de Bernard²⁷³ – parece que o coreógrafo e bailarino russo perscrutara muito bem esse erotismo camuflado nas entrelinhas do poema mallarmaico, e lograra transmiti-lo em cena, embora tendo sofrido os efeitos da condenação da censura da época. Desse modo, se há um traço que sobressai de todos os demais relativos à temática faunesca abordada ao longo deste trabalho, tal traço consiste no marcante erotismo associado à imagem do fauno a partir da qual Mallarmé buscara representar o ideal da arte.

²⁷² ARBEX. *Poéticas do visível*, p.58.

²⁷³ BERNARD. *L'Après-midi d'un faune* : du poème à la musique, de la musique au ballet.

Por fim, após ter percorrido o árduo, mas não menos estimulante, trajeto desta pesquisa, posso dizer que tenho agora a impressão não de ter concluído um trabalho que se pretenda minimamente completo ou tampouco exaustivo acerca da temática de *L'Après-midi d'un faune* e de todas as discussões por ela suscitadas, sobretudo quando se contrasta o poema de Mallarmé não só às imagens de Manet mas também ao balé criado por Nijinsky sob o mesmo título, sem falar do poema sinfônico de Debussy. Muito ao contrário, tenho a impressão, sim, de ter apenas (re)lançado a proposta da abordagem potencialmente intermediária do *corpus* que foi, aqui, não mais que sucintamente tratado considerados sua amplitude temático-estrutural e o fôlego analítico-comparativo que ele demanda. Por isso, espero que esse fôlego não falte a futuros estudiosos e admiradores de faunos e ninfas antigos e modernos nem a uma eventual continuidade desta empresa apenas iniciada e, agora sim, pronta para ser aperfeiçoada e aprofundada.

Encerrando, assim, esta etapa a qual desejo que seja a inaugural, não a final, de um projeto mais longo para o porvir, convoco novamente as palavras do mestre; que valham elas, e não as minhas. Isto testemunhara o autor de *L'Après-midi d'un faune*: « Ce poème renferme une très haute et très belle idée »²⁷⁴, a qual se traduz pelo ideal estético que nosso herói músico busca “perpetuar”. Nisso não passam de um só tanto o protagonista da écloga retratado por Manet em toda a sua avidez quanto o sedutor (ou seduzido?) dançarino encarnado por Nijinsky. De suas divagações surgem a cada instante oposições enraizadas em seu âmago: no poema ele é incapaz de optar por uma ou outra das ninfas, como não consegue decidir-se tampouco entre o gozo carnal ou o espiritual, entre a embriaguez ou a sobriedade, o sonho ou a realidade, a razão ou o delírio... Sua incerteza é aquela de alguém que escolhe simultaneamente todas essas opções, que vive à margem de qualquer possibilidade, que não sabe colocar-se em outro domínio que não seja o das fronteiras. E, se nesse comportamento identificamos algo de grotesco ou mesmo de monstruoso, resquício de um hibridismo imanente e persistente capaz de gerar todas essas oposições, só pode ser uma maneira paradoxal e extremamente refinada – ainda que violentamente erótica – de dar a conhecer uma realidade mista que ora tende ao baixo ou animalesco, ora à intelectualidade humana, ora ao sublime ou divino. De modo semelhante dão as

²⁷⁴ “Este poema encerra uma muito elevada e muito bela idéia” (MALLARMÉ. *Correspondance choisie* [à Henri Cazalis, Tournon, jeudi matin, 15 ou 22 juin 1865]. *Oeuvres complètes* I, p.678).

Musas a conhecer ao poeta – personificado nas obras aqui focalizadas por esse “fauno de écloga” (“un faune d’églogue”²⁷⁵) – seu dom mais sagrado, a Poesia.

²⁷⁵ BÉNICHOU. *Selon Mallarmé*, p.167.

Referências

Dicionários e enciclopédias

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. v.2. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

BRILL'S New Pauly. *Encyclopedia of the Ancient World*. v.4, 5, 10. Boston: Leiden, 2007.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza R. Costa, Vera Whately. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COMMELIN, P. *Mythologie grecque et romaine*. Paris: Garnier, 1948.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. de Victor Jabouille. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1986.

HORNBLOWER, Simon and SPAWFORTH, Antony (eds.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

LIMC (LEXICON Iconographicum Mythologiae Classicae). v.III, VIII, 2. Zürich: Artemis Verlag Zürich und München, 1981.

NATHAN, Jacques. *Encyclopédie de la littérature française*. Paris : Fernand Nathan, 1952.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

STAPLETON, Michael. *The Hamlyn Concise Dictionary of Greek and Roman Mythology*. London: Hamlyn, 1982.

Obras literárias

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EURÍPIDE. *Le Cyclope*. Texte ét. et trad. par Louis Méridier. 4.ed. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes*. Trad. de Mário da Gama Kury. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *Um drama satírico e duas comédias*. Trad. de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. *L'Après-midi d'un faune*: églogue. (éd. originale avec frontispice et ex-libris hors pages, fleurons et cul-de-lampe par Manet) Paris: A. Derenne, 1876.

Disponível em : < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70715c.r=L%E2%80%99Apr%C3%A8s-midi+d%E2%80%99un+faune+-+%C3%A9glogue.langFR>>. Acesso em : 15 de outubro de 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *L'Après-midi d'un faune* : frammenti, stesure, testo definitivo del 1876 con alcune proposte interpretative (a cura di Luigi de Nardis). Roma: Bulzoni, 1976.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Tome I. Paris: Gallimard, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies et autres textes*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz. Paris : Librairie Générale Française, 2005.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte ét. et trad. par Georges Lafaye. 12.ed. Tomes I et III. Paris: Les Belles Lettres, 1957.

VIRGILE. *Énéide*. Texte ét. par René Durand et trad. par André Bellessort. 6.ed. Tome II. Paris: Les Belles Lettres, 1957.

Estudos de história, crítica e teoria literárias

ADAM, Antoine. *L'Après-midi d'un faune* : essai d'explication. *L'information littéraire*. Paris, v.1, n.4, pp.137-140, juillet-octobre 1949.

AGOSTI, Stefano. *Il Fauno di Mallarmé*. Milano: Feltrinelli, 1991.

ANDERSON, Jill. Paroles creuses: du duo de vierges au solo du Faune. In : MARCHAL, Bertrand ; STEINMETZ, Jean-Luc (dirs.). *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*. Paris : Hermann, 1999. pp.241-254.

AQUATI, Cláudio. O grotesco. In: _____. *O grotesco no "Satíricon"*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. pp.18-45.

ARISTOTE. *Poétique*. Traduction, introduction et notes de Barbara Gernez. Paris : Les Belles Lettres, 2008. (Classiques en poche, 9)

AUSTIN, Lloyd James. *Essais sur Mallarmé*. Manchester : Manchester University Press, 1995.

BACHELARD, Gaston. Les nymphéas ou les surprises d'une aube d'été. In : _____. *Le droit de rêver*. 3.ed. Paris: P.U.F. (Presses Universitaires de France), 1973. pp.9-13.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2008. (Linguagem e Cultura, 12)

BARBOSA, Tereza Virgínia. Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. pp.24-39.

BARBOSA, Tereza Virgínia. Os sátiros em *Diktyulkoi*, *Ichneutas* e *Ciclope*. Manuscrito de conferência proferida no 3º Simpósio de Estudos Clássicas da USP, 30 out. 2008.

- BEAUSIRE, Pierre. *Mallarmé: poésie et poétique*. Lausanne (Suisse) : Mermod, 1949.
- BELLET, Roger. *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*. Seyssel (France) : Champ Vallon, 1987.
- BÉNICHOU, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poetica, 1992. (Ensaio, 2)
- BRUNEL, Pierre. *L'Après-midi d'un faune, ou la comédie du désir*. In : ____. *Les poésies de Stéphane Mallarmé ou échec au néant*. Paris : Éditions du Temps, 1998. pp.45-57.
- CHISHOLM, A. R. *L'Après-midi d'un faune: exégèse et étude critique*. Trad. de François Van Laere et l'auteur. Bruxelles: Jacques Antoine, 1974.
- CLAY, Jenny Strauss. *Hybrids*. In: ____. *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp.150-174.
- COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp.25-60.
- COHN, Robert Greer. *Toward the poems of Mallarmé*. Los Angeles: University of California Press, 1965.
- COHN, Robert Greer. *Mallarmé et les grecs*. In : _____. *Vues sur Mallarmé*. Paris : Nizet, 1991. pp.177-187.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- CONTINI, Gianfranco. *Sur les transformations de L'Après-midi d'un faune*. In : GUYAUX, André (ed.). *Mallarmé*. (Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998.) Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, nov. 1998. pp.145-156.

CROWLEY, Roseline. Toward the poetics of juxtaposition: *L'Après-midi d'un faune*. *Yale French Studies*. New Haven, n.54, pp.33-44, 1977.

DAVIES, Gardner. *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*. Paris : José Corti, 1988.

DEBROHUN, Jeri Blair. Centaurs in love and war: Cyllarus and Hylonome in Ovid *Metamorphoses* 12.393-428. *American Journal of Philology*. Baltimore, v.125, n.3, pp.417-452, 2004.

DURAND, Pascal. *Poésies de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1998.

FANTHAM, Elaine. Fantasy, the fabulous and the miraculous: metamorphoses of nature. In: _____. *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press, 2004. pp.105-118.

FOWLIE, Wallace. *Poem and symbol : a brief history of French Symbolism*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1990.

FRIEDRICH, Hugo. Mallarmé. In : _____. *Structures de la poésie moderne*. Paris : Denoël/Gonthier, 1976. pp.125-187.

GENGOUX, Jacques. La scission ou vie : *L'Après-midi d'un faune*. In : _____. *Le symbolisme de Mallarmé*. Paris : Nizet, 1950. pp.147-159.

GILL, Austin. Mallarmé et l'Antiquité: *L'Après-midi d'un faune*. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. Paris, n.10, pp.158-173, 1958.

GOFFIN, Robert. Hérodiade et le Faune. In: _____. *Mallarmé vivant*. Paris: Nizet, 1956. pp.81-94.

GRASSO, Giuseppe. *Mallarmé o la poetica dell'illusione: lettura dell'Après-midi d'un faune*. Chieti (Italia): Marino Solfanelli, 1990.

HUGO, Victor. *La préface de Cromwell*. Paris: Hatier, 1957.

JOHANSEN, Svend. *Le Symbolisme: étude sur le style des symbolistes français*. Genève : Slatkine, 1972.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *Les grands auteurs français du programme : XIX^e siècle*. v.5. Paris : Bordas, 1966-68.

LARSON, Jennifer. Gods, goddesses, and nymphs. In : _____. *Greek nymphs: myth, cult, lore*. Oxford : Oxford University Press, 2001. pp.91-103.

LAWLER, James. Mallarmé and the “Monstre d’or”. In: _____. *The language of French Symbolism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969. pp.3-20.

LEMAITRE, Henri. *La poésie depuis Baudelaire*. 2.ed. Paris : Armand Colin, 1965.

LISSARRAGUE, François. De la sexualité des satyres. *Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens*. Paris, v.2, n.1, pp.63-90, 1987.

LISSARRAGUE, François. Satyres, sérieux s’abstenir. In: DESCLOS, Marie-Laurence (dir.). *Le rire des grecs: Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000. pp.109-119.

MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé : Poésies, Igitur, Le coup de dés*. Paris : José Corti, 1985.

MARCHAL, Bertrand. *Stéphane Mallarmé*. Paris : Ministère des Affaires Étrangères, 1999.

MAURON, Charles. *Mallarmé l’obscur*. Genève : Slatkine, 1986.

MICHAUD, Guy. Les poètes maudits : Mallarmé, poète de l’absolu. In : _____. *Méssage poétique du Symbolisme*. v.1. Paris : Nizet, 1961. pp.159-198.

MICHAUD, Guy. *Mallarmé*. 3.ed. Paris: Hatier, 1958.

MICHEL, Pierre. *Les grands écrivains français par la dissertation*. XIX^e siècle: la poésie symboliste. v.8. Paris: Foucher, [19--].

MONDOR, Henri. *Histoire d'un faune*. 5.ed. Paris : Gallimard, 1948.

NICOLAS, Henry. *Mallarmé et le Symbolisme*. Paris : Larousse, 1965.

NOULET, Émilie. *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Bruxelles: Jacques Antoine, 1974.

O'MEARA, Maurice A. La vision métaphysique et artistique dans *L'Après-midi d'un faune*. *Language and Style : an international journal*. Springfield, Illinois, v.7, n.2, pp.138-142, Spring 1974.

ORR, John. *L'Après-midi d'un faune: Mallarmé's debt to Chateaubriand*. *The Modern Language Review*. London, v.51, n.1, pp.77-80, jan. 1956.

PEYRE, Henri. *La littérature symboliste*. Paris : P.U.F., 1976. (Que sais-je? 82)

PREISS, Axel. *Histoire de la littérature française : XIX^e siècle*. v.2. Paris : Bordas, 1988.

RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.

SCHINZ, Albert. D'où sort *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé ? *Modern Language Notes*. Baltimore, v.52, n.7, pp.485-487, nov.1937.

SOULA, Camille. Essai sur *L'Après-midi d'un faune*. In: _____. *Gloses sur Mallarmé*. Paris: Diderot, 1945. pp.243-291.

SUTTON, Dana. The satyr play: a preliminary sketch. In: _____. *Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain, 1980. pp.134-145.

THIBAUDET, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. 2.ed. Paris: Gallimard, 2006. (Tel, 339)

WALKER, Steven F. Mallarmé's symbolist eclogue: the "Faune" as pastoral. *PMLA*. New York, v.93, n.1, pp.106-117, jan. 1978.

WALZER, Pierre-Olivier. *Essai sur Mallarmé*. 2.ed. Paris: Seghers, 1973. (Poètes d'aujourd'hui, 94)

WEINBERG, Bernard. *The limits of Symbolism: studies of five modern French poets*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

Estudos de literatura comparada e outras artes

ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

AUSTIN, Lloyd James. Mallarmé and the visual arts. In : _____. *Poetic principles and practice : occasional papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. pp.121-154.

BENOIT, Éric. [compte rendu sur] *Crises. Mallarmé via Manet* (De «The Impressionists and Édouard Manet» à «Crise de vers») par Pascal Durand. *Romantisme*. Paris, v.30, n.109, pp.126-127, 2000.

BERNARD, Suzanne. *L'Après-midi d'un faune : du poème à la musique, de la musique au ballet*. In : _____. *Mallarmé et la musique*. Paris: Nizet, 1959. pp.165-175.

BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dirs.). Littératures et arts. In : _____. *Précis de littérature comparée*. Paris : P.U.F. (Presses Universitaires de France), 1989. pp.245-261.

CLÜVER, Claus. *Inter textus/ inter artes/ inter media*. Trad. de Elcio Loureiro Cornelsen. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, n.14, pp.11-41, jul./dez. 2006.

DÉLAVAUD-ROUX, Marie-Hélène. Danse et transe: la danse au service du culte de Dionysos dans l'antiquité grecque. In: GHIRON-BISTAGNE, Paulette (org.). *Transe et théâtre*. Montpellier: Université Paul Valéry – Montpellier III, 1988. pp.31-53. (Cahiers du Gita, 4)

GUEST, Ann Hutchinson. Nijinsky's *Faune*. *Choreography and dance: an international journal*. London, v.1, n.3, pp.3-34, 1991.

HANSON, Anne Coffin. [Untitled review of the work] *The drawings of Édouard Manet* by Alain de Leiris. *The Art Bulletin*. New York, v.53, n.4, pp.542-547, december 1971.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. de Márcia Arbex e Frederico Marques Sabino. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. pp.167-189.

KAHANE, Martine. *Nijinsky*. (Catalogue d'exposition présentée au Musée d'Orsay du 23 octobre 2000 au 18 février 2001.) Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2001.

LOUVEL, Liliane. Nuances du pictural. *Poétique* : revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris, n.126, pp.175-190, avril 2001.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Trad. de Eliana Lourenço de Lima Reis. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, n.14, pp.42-65, jul./dez. 2006.

MUNRO, Thomas. *The Afternoon of a faun* and the interrelation of the arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Philadelphia, v.10, n.2, pp.95-111, Dec. 1951.

NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé : un clair regard dans les ténèbres*. Peinture, musique, poésie. Paris : Adam Biro, 1998.

ROSS, Herbert (dir.). *Nijinsky, uma história real*. Hollywood: Paramount Home Video, 1980, 1 fita VHS (125 min.), leg., son., color.

SOUFFRIN-LE BRETON, Eileen. The young Mallarmé and the Boucher revival. In: BOWIE, Malcom; FAIRLIE, Alison; FINCH, Alison (eds.). *Baudelaire, Mallarmé, Valéry: new essays in honour of Lloyd Austin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. pp.283-313.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

Sites mais consultados

Bibliothèque numérique Gallica. Disponibiliza consulta *online* ao acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em: 15 de outubro de 2010.

Danser en France. Enciclopédia eletrônica que disponibiliza informações e dados sobre o mundo da dança e sua história na França. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com/index.htm>>. Acesso em: 15 de outubro de 2010.

Jstor. Disponibiliza consulta a periódicos internacionais de grande relevância científica em várias áreas do conhecimento. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: 15 de outubro de 2010.

Persée: Portail de revues en Sciences Humaines et Sociales. Disponibiliza consulta a periódicos internacionais de grande relevância científica na área de Ciências Humanas e Sociais. Disponível em: <<http://www.persee.fr/web/guest/home>>. Acesso em: 15 de outubro de 2010.

Polo Museale Fiorentino. Sítio oficial dos museus e galerias de arte de Florença. Disponível em: <<http://www.polomuseale.firenze.it>>. Acesso em: 15 de outubro de 2010.

Project MUSE. Disponibiliza consulta a periódicos internacionais de grande relevância científica em várias áreas do conhecimento. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/search>>. Acesso em: 15 de outubro de 2010.

The National Gallery. Sítio oficial da instituição inglesa de exibição de obras de arte. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk>>. Acesso em: 15 de outubro de 2010.

Youtube. Disponibiliza vídeos e gravações para visualização *online*. Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 15 de outubro de 2010.

Anexos

“Tridução” do poema *L'Après-midi d'un faune* por Décio Pignatari²⁷⁶

A tarde de verão de um fauno/ A tarde de um fauno/ A sesta de um fauno

Ces nymphes, je les veux perpétuer. Si clair,	Quero perpetuar essas ninfas. Tão claro
	Essas ninfas eu quero eternizar. Tão leve
	Vou perpematar essas ninfas. É tão claro
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air	É o rodopio de carnes, que ele gira no ar É a sua carnação, que ela gira no ar Seu ligeiro encarnado a voltear no ar Entorpecido de pesados sons.
Assoupi de sommeils touffus. Aimai-je un rêve?	Sonho ? Sonolento de sonhos e arbustos. Foi sonho?
	Espesso de mormaço e sons. Sonhei ou...?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève	Borra de muita noite, a dúvida se acaba Massa de muita noite, a dúvida se arma Massa de muita noite, arremata-se a dúvida
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais	Em raminhos sutis que são o próprio bosque, Em filetes sutis que são a própria mata, Em mil ramos sutis a imitar a mata,
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais	Prova cabal de que, em dom bem solitário, Prova infeliz de que eu sozinho me ofertava Prova infeliz de que em gozo solitário
Pour triomphe la faute idéale de roses.	Eu triunfava em meio à falta ideal de rosas. À guisa de triunfo a ausência ideal das rosas. Eu me dava em triunfo a falta ideal das rosas.
Réfléchissons...	Reflitamos... Vamos pensar... Refletir...
ou si les femmes dont tu gloses	E se essas moças, minhas glosas, Se essas moças que tu glosas Vamos que as mulheres que tu glosas

²⁷⁶ CAMPOS (irmãos); PIGNATARI. *Mallarmé*, pp.87-105 – Algumas mínimas diferenças, às vezes na ortografia, às vezes na pontuação, são notadas na transcrição do poema original francês para esta edição que acompanha a tradução de Pignatari; porém, elas não trazem grandes implicações para o entendimento do texto de Mallarmé.

Figurent un souhait de tes sens fabuleux !

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus

Et froids, comme une source en pleurs, de la plus
chaste :

Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste

Comme brise du jour chaude dans ta toison ?

Que non! par l'immobile et lasse pâmouison

Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,

Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte

Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent

Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant

Qu'il disperse le son dans une pluie aride,

C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,

Le visible et serein souffle artificiel

De l'inspiration, qui regagne le ciel.

Não passarem de sonho e senso fabulosos ?

Forem só fumo dos sentidos fabulosos ?

Não passem de ilusão dos sentidos da fábula ?

Fauno, dos olhos da mais casta, azuis e frios,

A fria ilusão azul escorre, fauno,

Fauno, desfaz-se a ilusão nos olhos frios

Flui a ilusão como uma fonte em prantos, rios :

Dos olhos da mais casta como fonte em prantos :

E azuis daquela que é mais casta, pranto em fonte :

Mas, da toda suspiros, achas que difere

Porém, como contraste, da que é suspiros,

Mas, em contraste, o hálito da outra, arfante,

Da outra, nos teus pelos, como um vento quente?

Dizes que é o ar do dia quente em teu toirão?

Não é o sopro de um dia quente nos teus pelos?

Mas, não ! No pasmo exausto e imóvel, a manhã

Não, não ! Na quietude do abandono exausto,

Mas, não ! Pelo desmaio imóvel e cansado,

Se debate em calor para manter-se fresca

Sufocando a manhã se ela resiste fresca,

Sufocando a manhã de calor, se reage,

E água não canta que da avena eu não derrame

A água não murmura se não vem da flauta

Só o que murmura é a linfa que da avena venha

No bosque irrigado de acordes – e o só sopro

Vertendo sons no bosque – e não há outro vento

Regar de acordes o capão ; e só o vento

Além do exalado pelas duas canas

Além do modulado pelos tubos prestes a

Que flui da flauta dupla prestes a exalar-se

Pronto a extinguir-se antes que se disperse em

chuva

Desvanecer-se antes que o som se disperse

Antes de dispersar o som em chuva estéril,

Estéril, é somente o sopro no horizonte

No chuvisco impotente de uma chuva árida,

Se ouve – não se ouvisse no horizonte liso

Sem uma ruga a perturbá-lo, da visível

A não ser no horizonte sem rugas a calma

O sopro artificial, visível e sereno,

E calma inspiração artificial do céu.

Daquela inspiração que re-expira o céu.

Da inspiração que volta a ascender ao céu.

Ô bords siciliens d'un calme marécage

Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,

Tacites sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ

« *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*

Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines

Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,

Ondioie une blancheur animale au repos :

Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,

Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve

Ou plonge... »

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve

Sans marquer par quel art ensemble détala

Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* :

Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,

Droit et seul, sous un flot antique de lumière,

Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Ó calmos pantanais das costas da Sicília,

Ó orla siciliana das baixadas calmas,

Ó pântano estagnado às costas sicilianas,

Que, êmula de sóis, minha vaidade pilha,

Que eu saqueio vaidoso em disputa com o sol,

Que eu disputo com sóis na pilhagem vaidosa,

Tácita, sob centelhas floridas, CONTAI

Tacitamente, sob centelhas-flores, CONTE

Sob centelhas de flores, taciturno, CONTE

« Que aqui eu cortava os caniços, domados

Que aqui com arte e engenho vinha eu domar

Que eu costumava aqui cortar caniços ocos

Pelo talento, quando no ouro azul dos longes

Caules ocos no glauco ouro de longínquos

Com meu talento e era, no ouro azul de longes

Às fontes os vergéis ofertavam suas vinhas

Verdes, oferecendo às fontes as videiras,

Verdes, às fontes dedicando seus vinhedos,

E ondulava um brancor animal em repouso :

Vendo branco ondular um repouso animal:

Uma animal brancura ondulando em sossego:

E que ao lento prelúdio onde nascem as flautas,

E que ao prelúdio lento em que nascem as flautas,

E que ao lento prelúdio das varas de visgo,

Este arroubo de cisnes, ou náíades! fuge

Este vôo de cisnes, náíades! Se esquiva

Esses signos no ar, mulheres! Ludibriam

Ou mergulha...

Ou imerge...

Ou afundam..."

Arde a tarde inerte na hora fulva

Incêndio inerte na hora fulva,

Inerte é a tarde na hora rubra

Sem um sinal das artes pelas quais partiram

Sem traço da arte combinada que desfez

Sem traço da arte vária pela qual fugiu

Tantos hímens sonhados por quem busca o *lá* :

Tanta núpcia ansiada por quem busca o *la* :

O excessivo himeneu de quem procura o *la* :

Despertarei então à devoção primeira,

Assim, vou retornar ao meu primeiro voto,

Então rejuvenelho no ardor primevo,

Ereto e só, sob um fluir de luz antiga,

De pé e só sob uma luz que flui de outrora,

Direito e só, sob um fluir velho de luz,

Lírio ! e um de vós todos pela ingenuidade.

Leia! Pela engenhosidade, um só devoto.

E, pela ingenuidade, lírio! um dentre vós.

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruite,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;
Mais, bast! arcane tel élu pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :
Qui, détournant à soi le trouble de la joue
Rêve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Évanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.
Tache donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de reflourir aux lacs où tu m'attends !

Bem diverso do beijo, doce nada esparso
Mais que esse doce nada, arrulho de seus lábios,
Mais que esse doce nada a dar de boca a boca,
Através de seus lábios a insuflar perfídias,
O beijo que, bem baixo, é bífida perfídia,
O beijo que, bem baixo, é perfídia segura,
Atesta uma mordida este meu seio virgem,
Dá prova o peito puro de uma morte certa,
Virgem de prova, o seio exhibe uma mordida
Misteriosa marca de algum dente augusto;
Mordida misteriosa de algum dente augusto;
Misteriosa, dente de algum deus supremo ;
Mas, chega ! que esse arcano elege por amigo
Mas, basta! Que esse enigma optou por confidente
Mas, silêncio ! que o enigma tem por confidente
O junco vasto e gêmeo sob o céu tocado :
O junco vasto e gêmeo sob o céu gemendo :
O junco imenso e gêmeo sob o céu que sopra :
Ei-lo que chama a si a turbação da face
Eis que assumindo a excitação da face, sonha,
Que para si chamando o tumulto da face,
E num extenso solo sonha que entretemos
Num solo prolongado que estamos deleitando
Num longo solo longo aspira a que encantemos
A beleza ao redor, mediante confusões
A beleza ambiente através das ambíguas
O lugar que nos cerca através de enganosas
Falsas entre ela própria e o nosso canto crédulo –
Confusões entre ela e o nosso canto ingênuo
Confusões entre ela e este canto bisonho
Procurando no módulo do amor mais alto
E tanto quanto alcance um módulo amoroso
E façamos, no módulo do amor mais alto,
Esgarçar, da quimera ordinária de costas
Faz que se esvaia a ilusão banal de dorso
Desmaiar a miragem banal em decúbito
Ou bem de flanco puro seguidos com o olhar,
Ou de lado, seguidos pelo olhar sem ver,
Ou reclinada pura no olhar fechado,
Uma linha monótona, sonora e vã.
Numa linha enfadonha, inútil e sonora.
Numa sonora, vã e monótona linha.
Volta, pois, instrumento de fugas, maligna
Flauta nefasta, pífano de fugas, trata
Flauta nefasta, instrumento de escapes, trata
Flauta, a reflorescer nos lagos onde me ouves :
De reflourir no lago onde por mim esperas!
De reflourir na água onde por mim aguardas!

Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps

Des déesses; et par d'idolâtres peintures,

À leur ombre enlever encore des ceintures ;

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,

Pour bannir un regret par ma feinte écarté,

Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide

Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide

D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.

« Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure

Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure

Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;

Et le splendide bain de cheveux disparaît

Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !

*J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent
(meurtries*

De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)

De meu tropel cioso, irei falar de deusas
Orgulhoso de som, vou falar longamente
Altivo em meu rumor, vou falar longo tempo
Por muito tempo – e em muita pintura profana,
De d e ss – e graças a quadros idólatras,
Das deusas, e, mercê de profanas pinturas,
À sua sombra hei de enlaçar muita cintura ;
À sua sombra ainda hei de enlaçar cinturas ;
À sua sombra ainda arrebatam cinturas ;
E quando a luz das uvas tenha eu sorvido
E assim que chupe a luz destes cachos de uva,
E quando da razão tenha sugado a luz,
P'ra banir uma dor por fingimento oculta,
Afastando um pesar pela astúcia esquecido,
Banindo um dissabor por fingimento oculto,
Ridente, elevo ao céu do estio os bagos murchos
Gozador, ao verão do céu ofertado os bagos
Ergo ao céu, com sarcasmo, o cacho esvaziado
E soprando as bexigas radiosas, sedento
E soprando nas peles translúcidas, ávido
E enchendo de ar bagos de luz, ávido e ébrio
De embriaguez, contra a luz os contemplo, bêbado.
E ébrio, fico olhando através até a noite.
De través os contemplo até o cair da noite.

Re-inspiremos, ninfas, MEMÓRIAS, de versos.
Ninfas, vamos inflar RECORDAÇÕES diversas.
Reavivemos, ninfas, LEMBRANÇAS diversas.

*« Pelos juncos, o olhar violava as colinas
Varejava, nos juncos, meu olho, uma a uma,
Pelos juncos, meu olho espiava as colinas
Imortais, que na onda afogam o cautério,
As curvas imortais no refrigério da onda
Imortais, que afogam na onda a queimadura,
No céu da mata desfechando um impropério ;
– Irados gritos contra a abóbada da mata –
Soltando gritos de ira contra o céu da mata ;
E o banho esplêndido de pêlos se dilui
Os mais esplêndidos cabelos esvaindo-se
E o banho esplendoroso dos cabelos some
Em calafrios e claridades, pedrarias !
Em claros calafrios de raras pedrarias!
Em pedrarias de faíscas e tremores !
Precipito-me – e eis a meus pés, enroscadas,
Corro e vejo, a meus pés, enlaçadas, doridas,
Lanço-me e vejo ali, entrejuntas e langues,
Langorosas haurindo esse mal de ser dois,
Do gostado langor desse mal de ser dois,
– Melancolia doce do mal de ser dois –*

Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;

Je les ravis, sans les désenlacer, et vole

A ce massif, haï par l'ombrage frivole,

De roses tarissant tout parfum au soleil,

Ou notre ébat au jour consumé soit pareil. »

Je t'adore, courroux des vierges, ô délice

Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse

Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair

Tressaille ! la frayeur secrète de la chair :

Des pieds de l'inhumaine au coeur de la timide

Que délaisse à la fois une innocence, humide

De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.

« Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs

Traîtresses, divisé la touffe échevelée

De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée ;

Car, à peine j'allais cacher un rire ardent

Duas carnes dormindo entre os braços do acaso :
As dormindas dormindo entre seus próprios braços:
Adormecidas, sós, as ninfas aos abraços :
Empolgo-as sem desvencilhá-las e me arranco
Sem desfazer o enlace, arrebató-as e alcanço
Sem desuni-las arrebató-as e encontro
Rumo a esse alcatife, odiado pela frívola
Ao canteiro – que a sombra leviana odeia –
O canteiro de rosas (assédio de sombras),
Sombra, de rosas desperfumando-se ao sol,
De rosas exaurindo todo o odor ao sol
Mação de perfumes a fundir-se ao sol,
Para esse embate igual ao dia que se consome.
E ali o nosso embate ao dia que finda iguala.
Onde o nosso prazer, junto com o dia, acabe.”
Eu te adoro, furor de virgem, ó delícia
Ira das virgens, eu te adoro, ó delícia
Ó cólera das virgens, eu te adoro, gozo
Feroz do fardo nu e sagrado que se esquiva,
Feroz do fardo nu e sagrado que desliza,
Selvagem dessa carga nua que se insinua
Fugindo à boca em água ardente, quando um raio
Para fugir, à boca em fogo e sede, como
Para fugir à boca em fogo – como um raio
Faz tremer ! o temor mais secreto da carne :
Um raio treme! A via secreta da carne:
Sobressalta-se ! o medo em segredo na carne :
Dos pés da desumana ao coração da tímida
Dos pés da inumana ao coração da tímida
Dos pés da desumana ao peito da mais tímida
Pela inocência abandonada, ora úmida
Que a pureza abandona, orvalhada ora por
A inocência abandonando a ambas, úmida
De pranto doido ou de vapores mais alegres.
Lágrimas tristes ou não tão tristes vapores.
De pranto solto ou de suores menos tristes.
« Meu crime é o de abrir, com beijos, o tufo
Meu crime foi de ter, contente de vencer
Meu crime é o de haver, alegre por vencer
Hirsuto que tão bem mantinha um deus cerrado ;
Um medo insidioso, aberto ao meio o bosque
Temores infiéis, partido ao meio a moita
Pois mal me dispunha a esconder um riso ardente
Desgrenhado, que os deuses guardavam ciosos;
De beijos, pelos deuses tão bem guarnecida ;
Sob as pregas felizes de uma só (guardando
Assim que me propunha a esconder um riso ar-
Mal ia eu introduzir um riso ardente

*Sous les replis heureux d'une seule (gardant
Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
Se teignît à l'émoi de sa soeur qui s'allume,
La petite, naïve et ne rougissant pas :)
Que de mes bras, défaites par de vagues trépas,
Cette proie, à jamais ingrate, se délivre
Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre ».
Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front :
Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus*

Com simples dedo, a fim que o seu candor de pena
Dentes nas dobras álacres de uma (gesto
Sob as felizes comissuras de uma (dedo
Se maculasse na emoção de sua irmã –
De dedo vigilante – que o candor de pluma
Simples de guarda – a fim que seu candor de pluma
Aquele que é pequena, ingênua e não se peja :)
Se tinja na emoção de sua irmã que brilha
Se contamine ao frêmito da irmã que inflama
Que de meus braços moles por deíquios vagos
– Guardando a pequenina, ingênua e que não cora:)
– À pequenina, ingênua e que não enrubesce :)
Liberta-se essa presa para sempre ingrata,
Já de meus braços vagamente amolecidos
Que de meus braços moles por incertas mortes
Sem pena do soluço ainda em mim cativo.
Escapa-me essa presa para sempre ingrata,
A presa, para sempre ingrata, se liberta,
Sem piedade de mim na ebiez do soluço.
Sem pena do queixume ainda a inebriar-me.”
Tanto pior ! ao gozo não de levar-se outras,
Azar ! Não de arrastar-me outras ao prazer,
Felicidade, paciência! Virão outras
Emaranhando suas tranças nos meus cornos :
As tranças amarrando aos chifres desta frente :
Aos cornos desta frente emaranhar as tranças:
Tu sabes, vida minha : púrpura e madura.
Minha vida, é assim : já madura e vermelha,
Minha paixão, tu sabes que madura e rubra
Toda romã explode e em abelhas murmura ;
Toda romã estala em zumbidos de abelhas;
Toda granada explode em murmúrios de insetos ;
E o sangue, enamorado de quem vai colhê-lo,
E o nosso sangue, preso a quem vai possuí-lo,
E o nosso sangue, amante de quem vai sugá-lo,
Escorre pelo eterno enxame do desejo.
Corre por todo o enxame eterno do desejo.
Corre por todo o eterno enxame do desejo.
E quando o bosque tinge-se de ouro e cinza,
E na hora em que o bosque é de cinza e de ouro,
Na hora em que se banha o bosque em cinza e ouro,
Exalta-se uma festa na ramada extinta :
Uma festa se exalta na ramada extinta:
Na folhagem extinta uma festa se eleva:
Etna! é em teu meio quando Vênus vem
Etna! é em meio a ti, visitado por Vênus,
Etna ! Tu és a festa quando Vênus vem

Sur ta lave posant ses talons ingénus,
 Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme.
 Je tiens la reine!
 O sûr châtiment...
 Non, mais l'âme
 De paroles vacante et ce corps alourdi
 Tard succombent au fier silence de midi :
 Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
 Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
 Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!
 Couple, adieu; jê vais voir l'ombre que tu devins.

Pousar em tua lava as plantas inocentes
 Pousando em tua lava o calcanhar ingênuo,
 Pousar em tua lava o calcanhar ingênuo,
 E estronda um sono triste ou esmorece a chama.
 Se troa um sono triste ou desfalece a flama.
 Num resultado triste ou num fogo que apaga.

Tomo a dama!
 Minha, a rainha !
 Conservo as rédeas!

Castigo certo...
 Ó punição...
 Ó castigo...

Não, mas a alma

Vazia de palavras e este corpo espesso
 De palavras vazia e este pesado corpo
 Desocupada de palavras e este corpo
 Sucumbem ao feroz silêncio meridiano :
 No tardo meio-dia, em quietude, morrem :
 Tarde sucumbem ao silêncio meridiano :
 Sem mais, dormir no esquecimento da blasfêmia,
 O que resta é dormir no olvido da blasfêmia,
 Sem mais, cumpre dormir e afugentar a injúria
 Na areia ressupino e sedento – e sequioso
 Jazendo sobre a areia, alterado e amando
 Sobre a areia sedenta a jazer e, a gosto,
 De abrir a boca ao astro eficiente dos vinhos !
 Oferecer a boca ao astro audaz dos vinhos!
 Ao eficaz astro do vinho abrir a boca!
 Ninfas, adeus ; vou ver a sombra que vos tornais.
 Ninfas, adeus; vou ver a sombra que ora sois.
 Casal, adeus; vou ver a sombra que és agora.

Capítulo 1

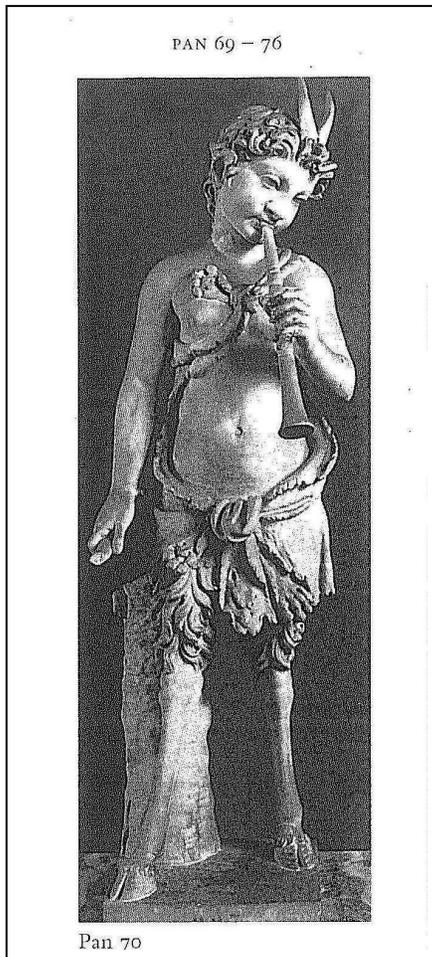


FIGURA 1: Pã
Fonte: LIMC VIII, 2, p.618.

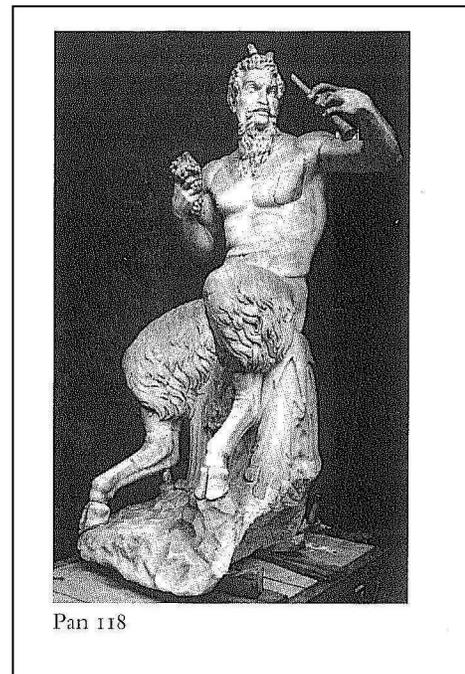
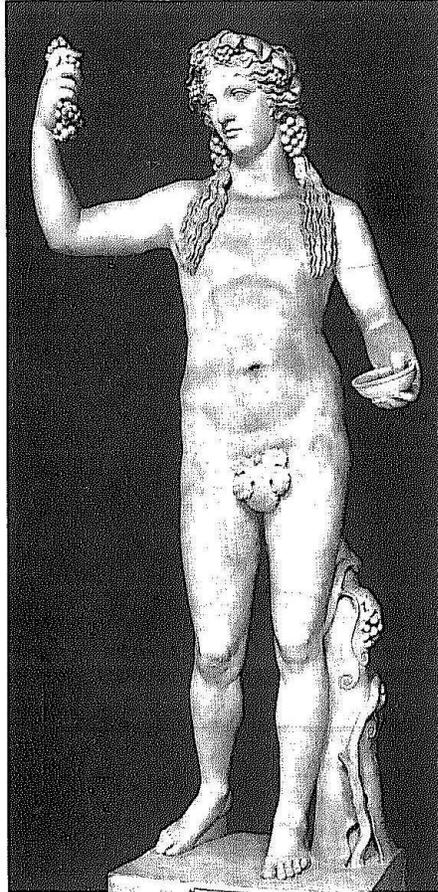


FIGURA 2: Pã
Fonte: LIMC VIII, 2, p.622.

428

I



Bacchus I a

FIGURA 3: Dioniso
Fonte: LIMC III, 2, p.428.

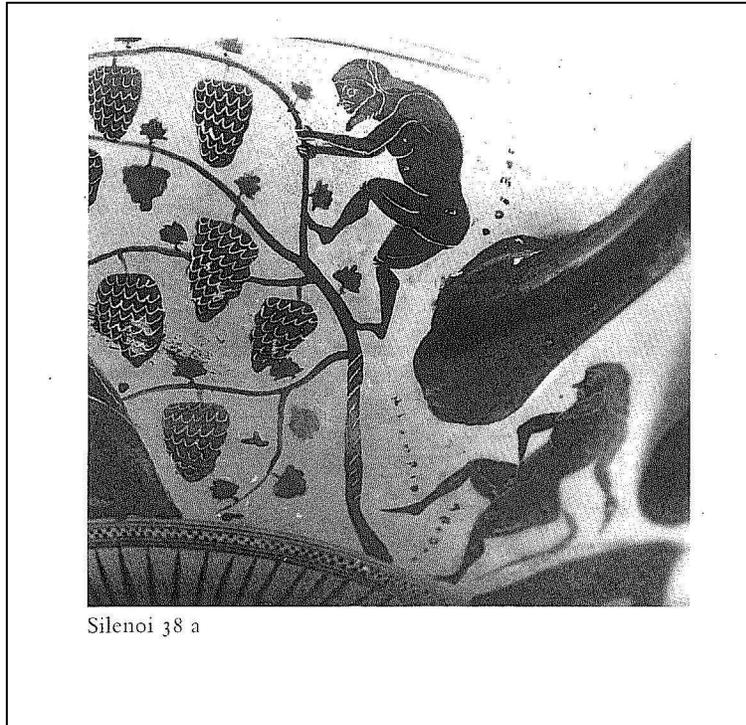


FIGURA 4: silenos
Fonte: LIMC VIII, 2, p.752.

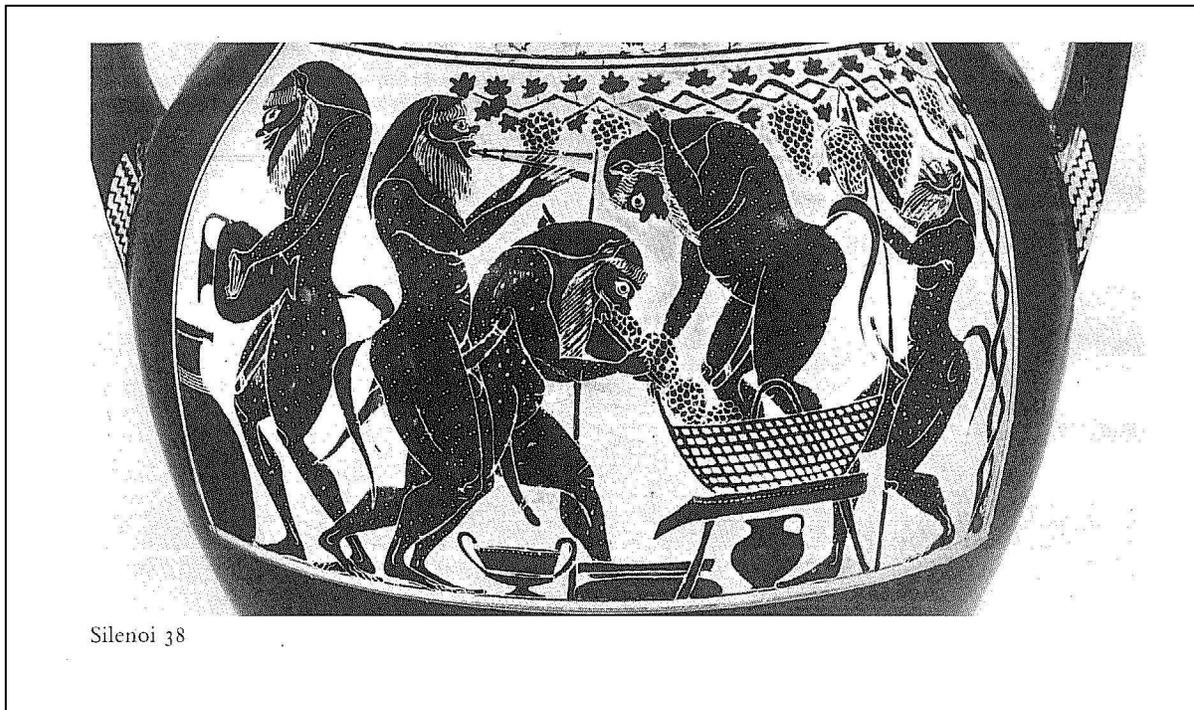
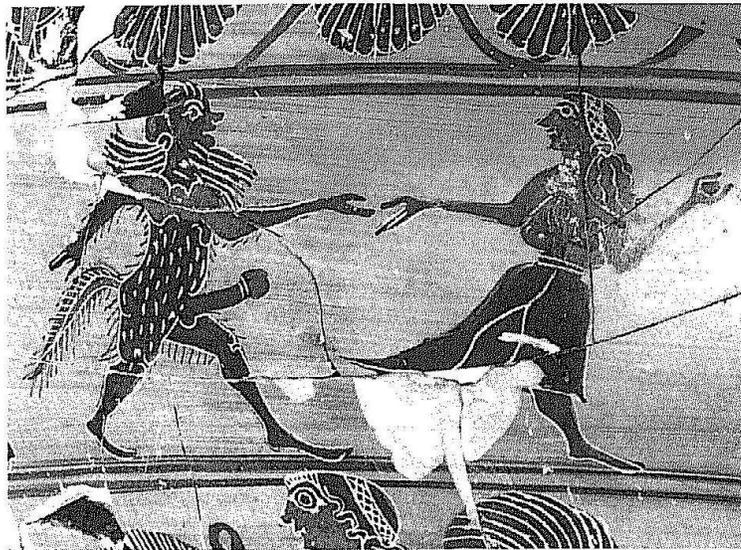


FIGURA 5: silenos
Fonte: LIMC VIII, 2, p.752.

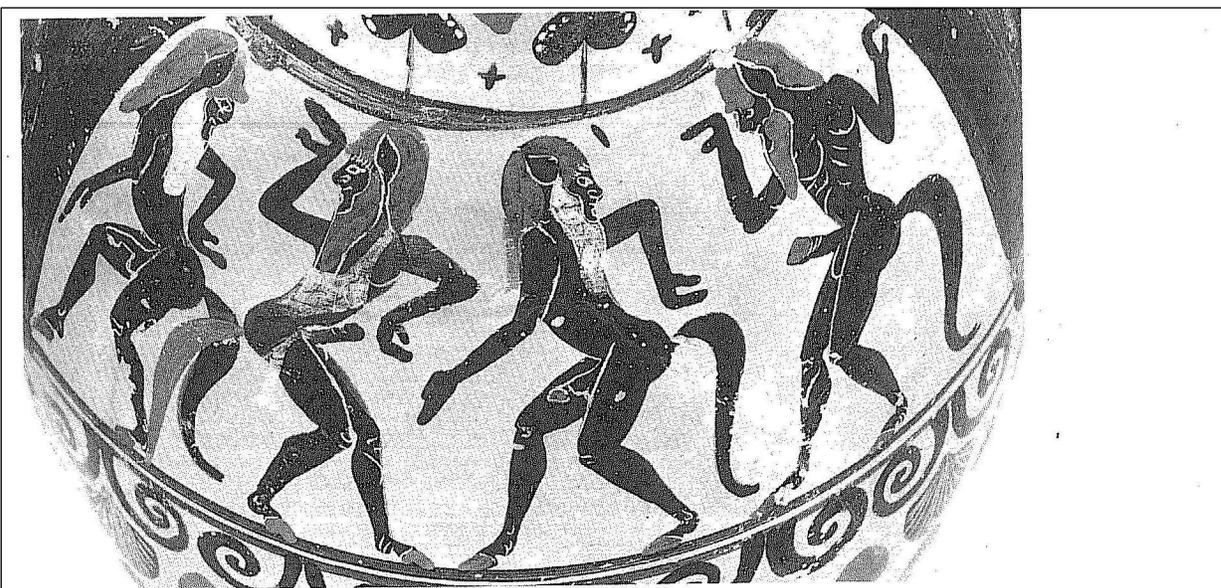
SILENOI 28 - 33

751



Silenoi 29

FIGURA 6: sileno com ninfa
Fonte: LIMC VIII, 2, p.751.



Silnoi 28 a



Silnoi 28 b

FIGURA 7: silenos
Fonte: LIMC VIII, 2, p.748.

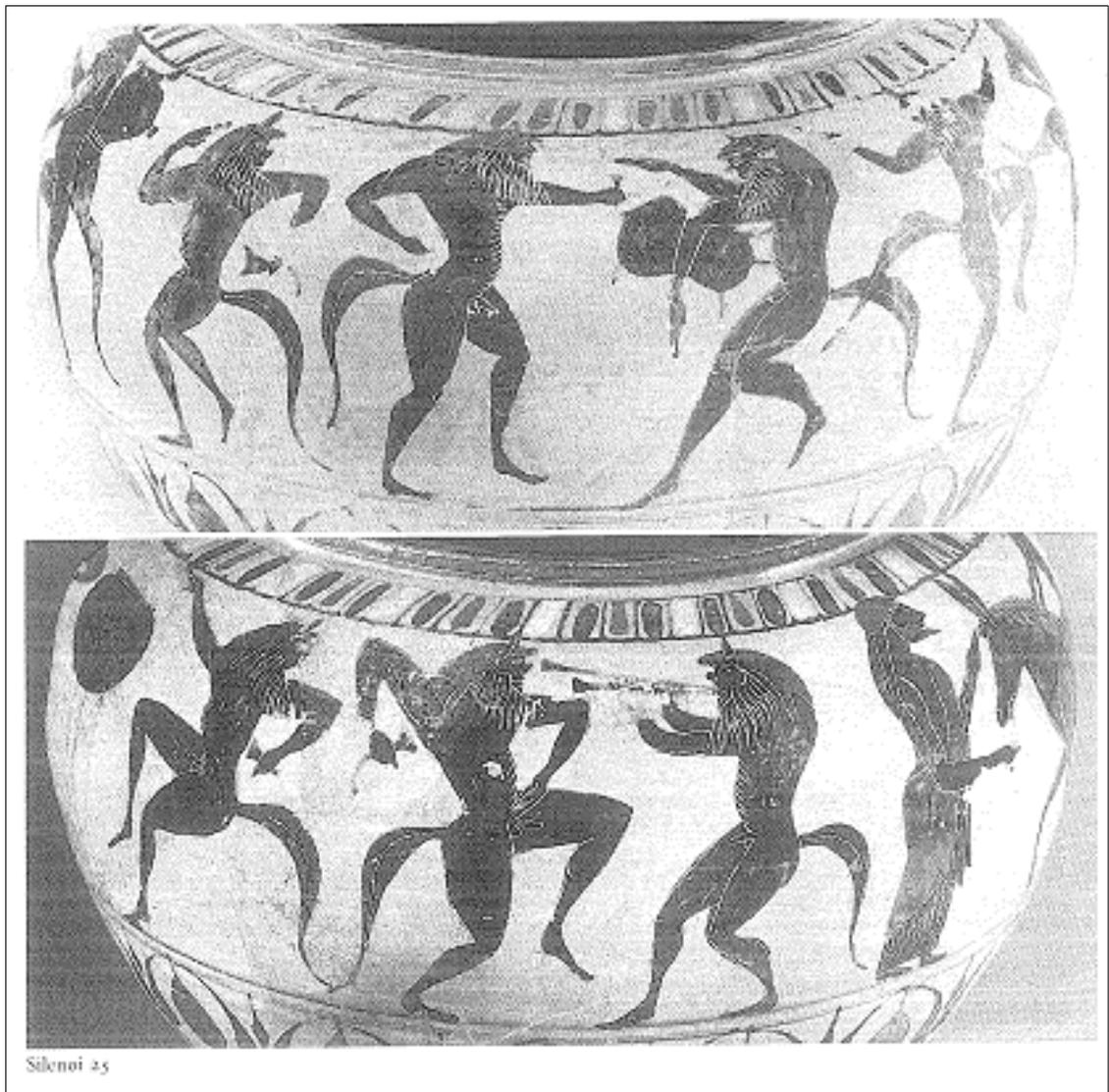


FIGURA 8: silenos
Fonte: LIMC VIII, 2, p.749.



Silenoi 25

FIGURA 9: silenoi

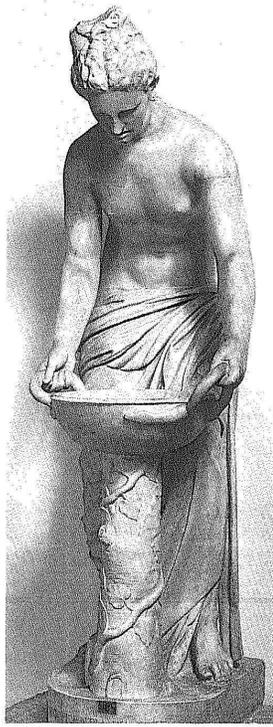
Fonte: LIMC VIII, 2, p.749.



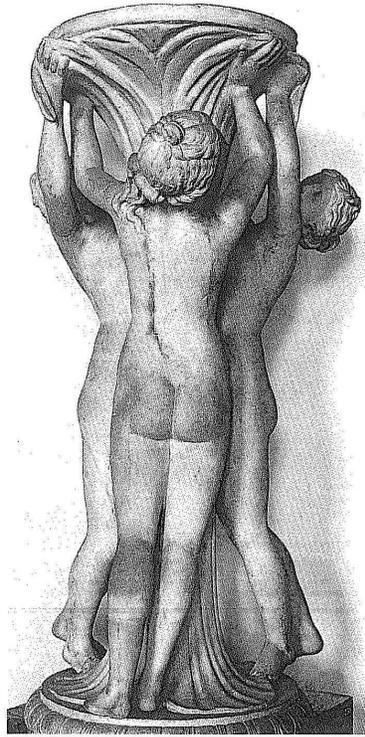
Nymphai 6

FIGURA 10: ninfa

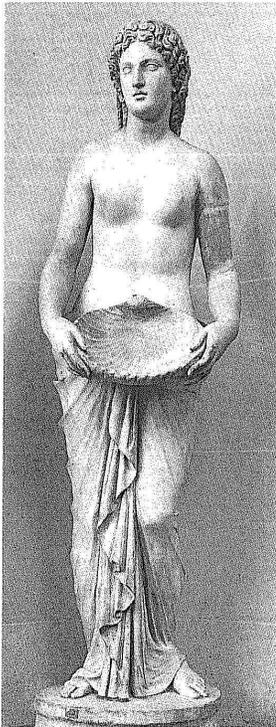
Fonte: LIMC VIII, 2, p.590.



Nymphai 10



Nymphai 12



Nymphai 13 b



Nymphai 16

FIGURA 11: ninfas
Fonte: LIMC VIII, 2, p.586.

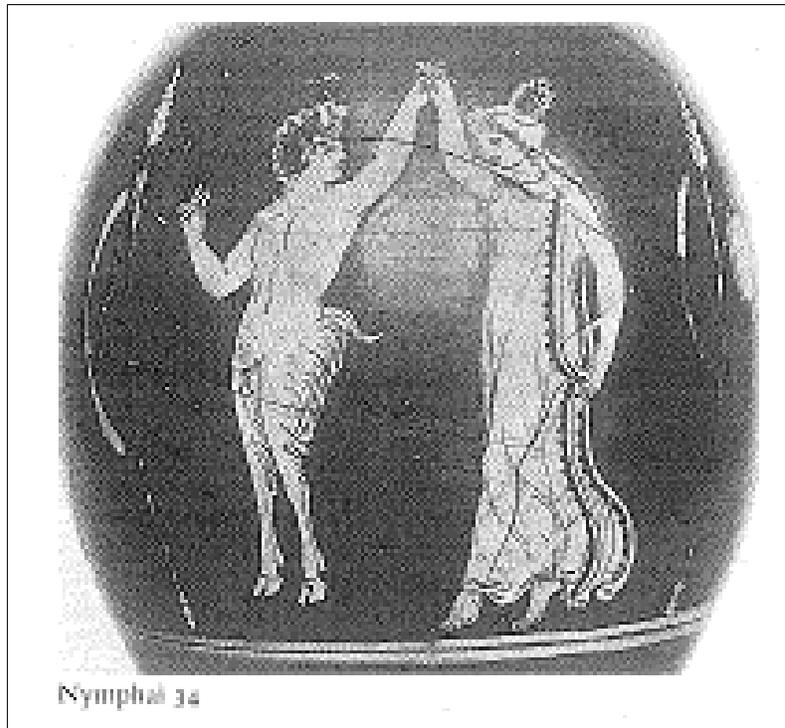


FIGURA 12: ninfa com sátiro
Fonte: LIMC VIII, 2, p.584.

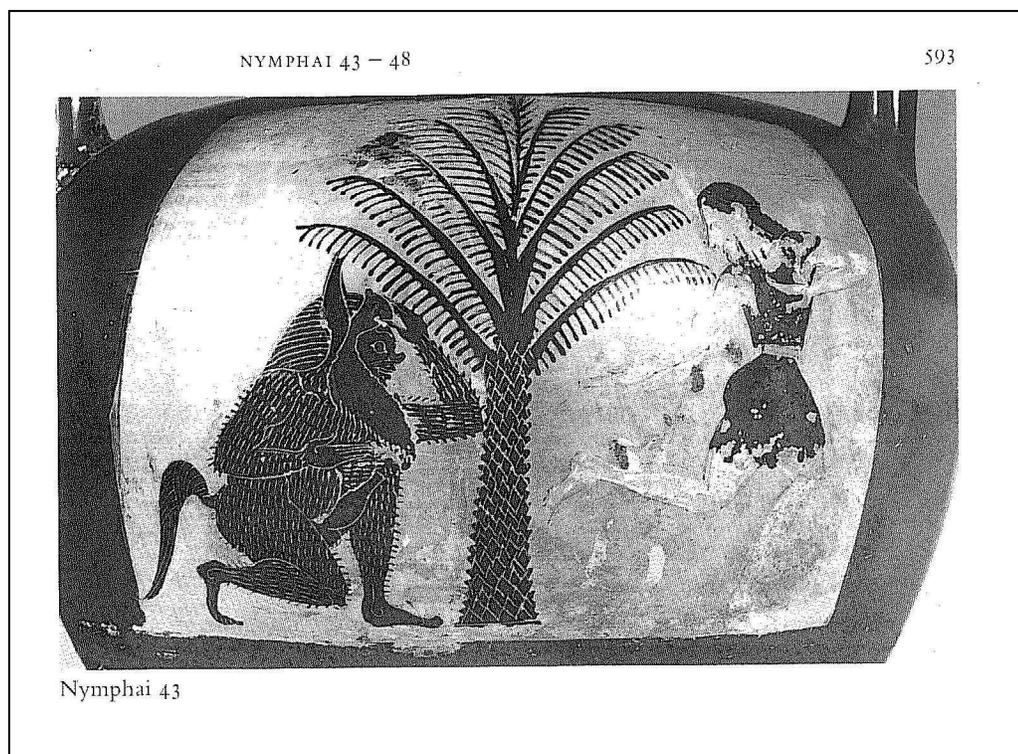


FIGURA 13: ninfa com sátiro
Fonte: LIMC VIII, 2, p.593.

752



Silenoi 35

SILENOI 35 - 38



Silenoi 37

FIGURA 14: silenos
Fonte: LIMC VIII, 2, p.752.

Capítulo 2



FIGURA 15 : *Pan et Syrinx* (Boucher, 1759)

(Óleo sobre tela, 42 x 32 cm – National Gallery, London)

Fonte: *The National Gallery*. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francois-boucher-pan-and-syrinx>> (Acesso em : 15 de outubro de 2010).

Capítulo 3

Desenhos de Manet vinculados à obra de Mallarmé em sua edição original, de 1876²⁷⁷:



FIGURA 16: frontispício (*frontispice*) a *L'Après-midi d'un faune*

Fonte: *Bibliothèque numérique Gallica*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>> (Acesso em : 15 de outubro de 2010).

²⁷⁷ Cf.: MALLARMÉ. *L'Après-midi d'un faune*: églogue. (éd. originale avec frontispice et ex-libris hors pages, fleurons et cul-de-lampe par Manet).

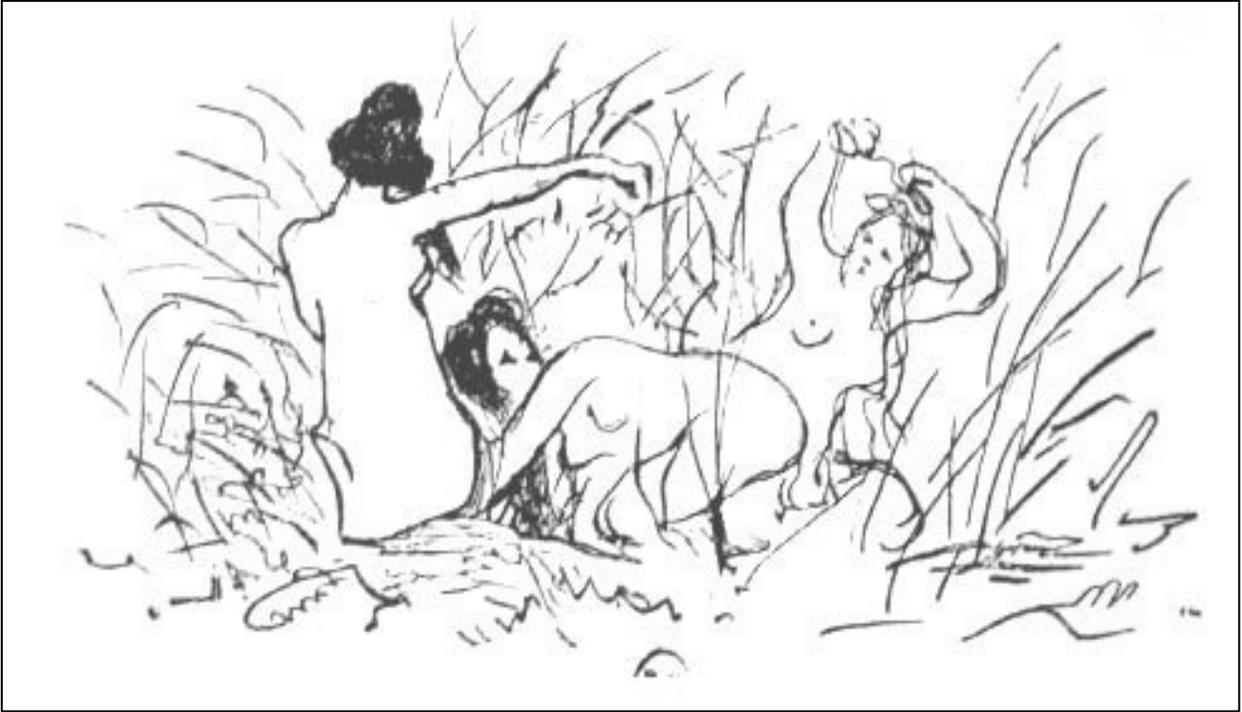


FIGURA 17: florão (*fleurons*) a *L'Après-midi d'un faune*, exibido à página inicial do poema
Fonte: *Bibliothèque numérique Gallica*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>> (Acesso em : 15 de outubro de 2010).

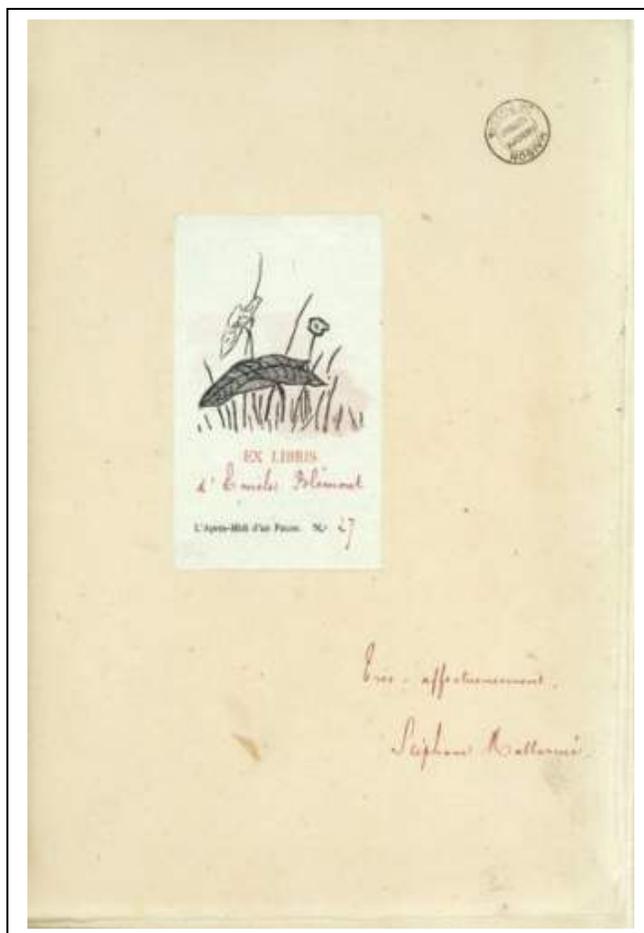


FIGURA 18 : ex-líbris a *L'Après-midi d'un faune*

Fonte: *Bibliothèque numérique Gallica*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).

Je tiens la reine!

O sûr châtement...

Non, mais l'âme

De paroles vacante et ce corps allourdi
Tard succombent au fier silence de midi :
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!

Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.



FIGURA 19: *cul-de-lampe* a *L'Après-midi d'un faune*

Fonte : *Bibliothèque numérique Gallica*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>> (Acesso em : 15 de outubro de 2010).



FIGURA 20: *Bacco* (Caravaggio, 1593-1594)
(Óleo sobre tela, 95 x 85 cm – Galleria degli Uffizi, Firenze)
Fonte: *Polo Museale Fiorentino*. Disponível em:
<<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp>> (Acesso em : 15 de outubro de 2010).

Fotos e imagens relativas à montagem original do balé *L'Après-midi d'un faune*, de Nijinsky (Paris, 1912):



FIGURA 21: Nijinsky em *L'Après-midi d'un faune* (aquarela de Léon Bakst para a capa do programa da sessão de 1912 dos Balés Russos)

Fonte: *Danser en France*. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).



FIGURA 22: cenário projetado por Léon Bakst para a estréia de *L'Après-midi d'un faune*
Fonte: *Danser en France*. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).



FIGURA 23: ninfas do balé *L'Après-midi d'un faune* entretidas com o fauno
Fonte: *Danser en France*. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).



FIGURA 24: Nijinsky no papel do fauno

Fonte: *Danser en France*. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).



FIGURA 25: Nijinsky no papel do fauno

Fonte: *Danser en France*. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).

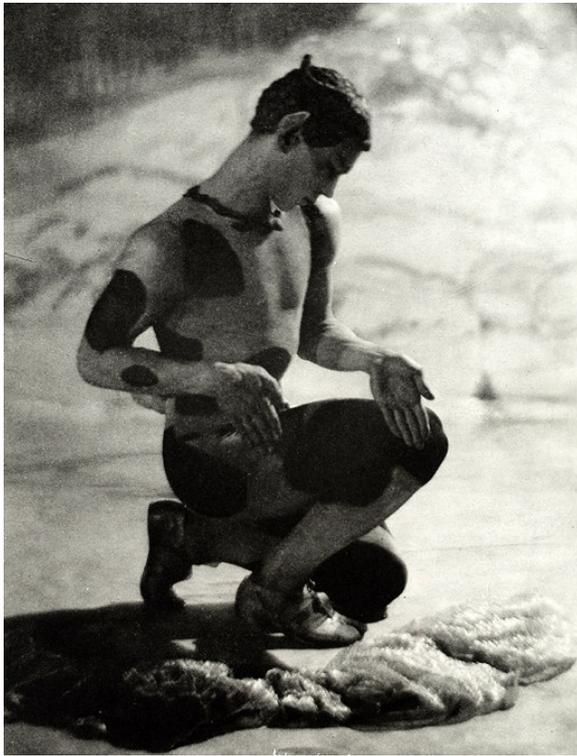


FIGURA 26: Nijinsky no papel do fauno

Fonte: *Danser en France*. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).

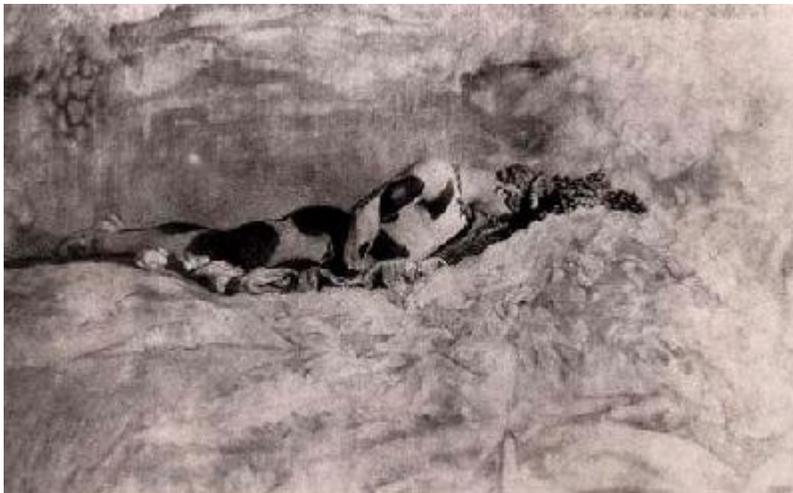


FIGURA 27: Nijinsky no papel do fauno

Fonte: *Danser en France*. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).



FIGURA 28: o fauno e a grande ninfa em *L'Après-midi d'un faune*
Fonte: *Danser en France*. Disponível em: <<http://www.danser-en-france.com>> (Acesso em: 15 de outubro de 2010).