



Medievalis

v. 9, n. 2 (2020)

Reflexos do medievo em *Il martirio di San Sebastiano*

Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda ¹

Resumo: Este artigo pretende abordar alguns elementos do teatro medieval que podem ser observados na obra teatral *Il martirio di San Sebastiano* (1911), do poeta italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Reconhecidamente um amante das artes e das diferentes culturas, o poeta abruçês evidencia, em seu texto, elementos como o paganismo e a fé cristã, em um misto de sensualismo e violência, típicos das representações teatrais do medievo. Além disso, os temas do mistério e das mansões, típicos do teatro medieval de território francês durante os séculos XIV, XV e XVI, são identificáveis na estrutura cênica do texto, através das poéticas e detalhadas didascálias. A figura estética e a história de mártir do Santo, símbolo de alegoria para os poetas decadentes do século XIX, são a inspiração dannunziana ao escrever o seu mistério em ritmo francês. Nesse sentido, D'Annunzio burila, assim como um artefício das palavras, todos esses elementos em seu texto, tipicamente novecentesco.

Palavras-chave: Teatro medieval; Gabriele D'Annunzio; *Il martirio di San Sebastiano*; Decadentismo italiano.

Riassunto: Questo articolo si propone di affrontare alcuni elementi del teatro medievale che possono essere visti nell'opera teatrale *Il martirio di San Sebastiano* (1911), del poeta italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Amante delle arti e delle diverse culture, il poeta abruzzese evidenzia, nel suo testo, elementi come il paganesimo e la fede cristiana, in un misto di sensualità e violenza, tipico delle rappresentazioni teatrali del medioevo. Inoltre, i temi del mistero e delle mansioni, tipici del teatro medievale in territorio francese durante il XIV, XV e XVI secolo, sono identificabili nella struttura scenica del testo, attraverso una didascalia poetica e dettagliata. La figura estetica e la storia del martire del santo, simbolo di allegoria per i poeti decadenti del XIX secolo, sono l'ispirazione del poeta quando scrive il suo mistero composto in ritmo francese. In questo senso, D'Annunzio burila, come un arteficio della parola, tutti questi elementi del suo testo, tipicamente novecentesco.

Parole chiave: Teatro medievale; Gabriele D'Annunzio; *Il martirio di San Sebastiano*; Decadentismo italiano.

¹ Doutora em Literatura Italiana pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

<http://lattes.cnpq.br/5773876132283260>

E-mail: fernandagerbis@gmail.com





Introdução

Nascido em Pescara, na região do Abruzzo, na Itália, o multifacetado Gabriele D'Annunzio (1863-1938) foi autor de inúmeras obras que abrangem desde romance, poesia, teatro, novelas até discursos políticos. Particularmente conhecido como um poeta de vocabulário e gostos refinados, daí seu título de poeta *Vate*, D'Annunzio, para além dos rótulos que lhe foram atribuídos, era um ávido leitor e detentor de cultura ímpar o que lhe destinou a ser o *modus operandi* de escrita para muitos poetas italianos, com seu estilo *dannunzianesimo*.

Dentre as inúmeras referências possíveis de se apreender de uma produção dannunziana, nosso trabalho se limitará às questões do teatro medieval, identificáveis no texto teatral *Il martirio di San Sebastiano* (1911). Para isso, iniciamos nossa exposição apresentando uma breve retomada à história do teatro medieval, com o intuito de explorar características marcantes desse período no teatro, como a força e a violência, própria dos *nimi* e dos *pantomimi* e, principalmente, o contraste entre o sacro e o profano. Tais características, em seguida, serão observadas no texto do poeta italiano, que as burila à sua maneira a partir da originalidade de sua pena.

Além dos pontos já mencionados, Gabriele D'Annunzio, para a produção de sua tragédia, atenta-se ainda a dois conceitos caros ao medieval francês, em especial: mistério e mansão. Sobre eles, procuraremos esclarecer seus conceitos de maneira que o primeiro, mistério, possa ser desassociado do significado religioso e, o segundo, mansão, possa auxiliar o leitor para a percepção da representação cenográfica do texto.

Por fim, a partir da exposição da história da obra em análise, de maneira pontual, observaremos de que forma o autor italiano utilizou os elementos medievais em sua composição, apresentando-nos a história do martírio de São Sebastião com uma roupagem decadentista, uma vez que mescla os mundos pagão e cristão.

O teatro medieval

A instituição teatral da antiguidade com a sua complexa estrutura organizativa é desfeita e desaparece com a queda do Império Romano. O período conhecido didática e cronologicamente como Idade Média compreendeu o século V ao XV da era cristã. Nessa fase, existiam no continente europeu, três culturas diferentes: a árabe, a bizantina e a feudal. É importante ressaltar, como recorda Cebulski (2010:23), que quando se fala em





Teatro Medieval, “delimita-se o espaço em que ele ocorreu, numa referência aos países da Europa Feudal: França, Itália, Alemanha, Suíça, Inglaterra, Holanda, Bélgica, e, paulatinamente, Portugal e Espanha (denominações atuais)”. Esse teatro teve uma duração de mil anos e pode ser dividido em duas fases: Alta Idade Média e Baixa Idade Média.

O modelo de teatro que hoje se apresenta nos palcos ocidentais e, em particular, no palco italiano, pode ser considerado como uma forma expressiva autônoma e voltada ao público, entretanto, muito diferente daquela praticada durante o período medieval. Isso ocorre porque até o Renascimento Italiano², o teatro era identificado como uma dramaturgia litúrgica ou como uma festa, muitas vezes religiosa ou profana. Dessa forma, entende-se que Idade Média, por muitos séculos, não deteve um conceito preciso e coerente de teatro, entretanto apresentou cerimônias religiosas e festas profanas que eram ricas de motivos e situações teatrais. Assim, é possível considerar que a dramatização foi, portanto, um aspecto fundamental e principal da cultura medieval.

A Igreja Católica, principalmente nos concílios papais, combateu e restringiu de forma direta as produções teatrais herdadas do período greco-romano. Por conseguinte, atores e atrizes começaram a ser perseguidos pela Igreja e o espetáculo passou a ser reduzido aos saltimbancos e aos cantores e malabaristas ambulantes que realizavam pantomimas e palhaçadas em circos e feiras populares. Dessas representações surgem dois tipos de teatro: o *mimi* e o *pantomimi*. Esses eram um tipo de teatro recitado sem máscaras, apresentando cenas de violência e morte, claramente desprezado pelos mais cultos da sociedade. Para Luigi Allegri (2015:10):

Os espectadores se encontram em um lugar funcionalmente construído não para a participação de um evento-rito, não para se interrogarem sobre valores, não para encontrarem um momento comunitário que os permita se reconhecerem como comunidade e, por isso, se emoldurarem como tais, mas para assistir, como pessoa individual não relacionada às outras, a um espetáculo o qual se atribui somente uma relação visual, em uma situação psicológica de passividade comunicativa que a turbulência das relações (...) não contradiz, mas, muito mais, reforça.³ (tradução nossa)

² Período aproximado entre a metade do século XIV e todo o século XVI.

³ No original: Gli spettatori convengono in un luogo funzionalmente costruito non per partecipare ad un evento-rito, non per interrogarsi sui valori, non per trovare un momento comunitario che permetta loro di riconoscersi come comunità e dunque di cementarsi in quanto tale, ma per assistere, come singole persone irrelate alle altre, ad uno spettacolo a cui li lega solo una relazione visiva, in una situazione psicologica di passività comunicativa che la turbolenza delle reazioni (...) non contraddice ed anzi rafforza. (ALLEGRI, 2015:10)





Por ser um teatro com características violentas e ainda manter fortes laços com o teatro clássico e a religião pagã, a Igreja Católica, como mencionado anteriormente, passa a desaprovar tais encenações, excomungando os atores e dando conselhos aos cristãos de como cantar na igreja: de maneira organizada e baixa (ALLEGRI, 2015:11). A eles era negado também assistir aos espetáculos de teatro, de dança e de lutas entre os animais ferozes.

A Baixa Idade Média e o teatro religioso

É na Baixa Idade Média que o teatro volta ao seu apogeu, uma vez que a Igreja se aproxima novamente com o intuito de educar os fiéis, sendo a maioria analfabeta na doutrina cristã. Durante essas cerimônias católicas, iniciou-se o hábito de apresentar os passos do evangelho, comentados pelos sacerdotes. Essas apresentações passaram a ter a sua própria autonomia e depois começaram a ser apresentadas fora das igrejas.

Os festivais de representações religiosas ou profanas eram realizados ao ar livre, no entorno dos prédios religiosos, nas grandes praças medievais, e tinham duração de três a quatro dias, com duas sessões diárias, principalmente na Páscoa e no Natal.

As formas dramáticas conhecidas hoje, como nos esclarece Paolo Toschi (1976:7), nascem da mesma origem: o rito das cerimônias religiosas. Inclusive, continua o autor, a comédia, ou seja, o teatro profano, teve suas origens no mundo ritualístico da religião pagã. É importante esclarecer que o teatro profano é antecedente ao teatro cristão e que “O fascínio do teatro medieval é exatamente constituído pela co-presença nele mesmo de diversas formas dramáticas, pagãs e cristãs, mas ligadas aquela origem ritual da qual é o seu fundamento – não se pode esquecer – do teatro grego, trágico e cômico”.⁴

O rito, portanto, se exprime de diversas maneiras, mas possui um fio condutor tanto na cerimônia litúrgica que ocorre na Igreja quanto nas grandes festas anuais como o Ano Novo e o Carnaval. Esse fio condutor seria a celebração coletiva que eliminaria todos os males acumulados durante o ano, como doenças, dores, desgraças, pecados e delitos. A passagem da liturgia ao drama religioso tem seu início no *tropo*. Importante estudioso do teatro europeu, Federico DOGLIO (1989:78) define o *tropo* como “uma

⁴ No original: Il fascino del teatro medioevale è proprio costituito dalla compresenza in esso di forme drammatiche assai diverse, pagane e Cristiane, ma legate da quell’origine rituale che è a fondamento – non bisogna dimenticarlo – del teatro greco, tragico e comico (ANTONUCCI, 1995:12)





breve ampliação do texto canônico (isto é, oficialmente estabilizado pela liturgia) para melhor modular – pelo corista – a *a* do Aleluia.⁵ O desenvolvimento desse tipo de teatro na Itália vai do século XI até o século XII e envolve além do drama de Páscoa “o da Anunciação, dos Pastores, da Epifania, da Pentecoste, da Ascensão, da Purificação, da Aparição a Emaus e de outros temas evangélicos.”⁶

No que tange ao texto e à língua utilizada nessas representações, recorreremos às palavras de Antonucci (1995:13)

O extraordinário desenvolvimento dos *Tropi*, que pertenceu tanto aos textos (nos quais a um certo momento foram usados também os versos e não mais a prosa) quanto aos seus aparatos cênicos, é um capítulo entre os mais significativos e sugestivos de todo o teatro medieval, mas um capítulo estranho aos confins de nossa história do teatro que refere as expressões dramáticas em vulgar e não em latim.⁷

As origens do teatro *in volgare* são caracterizadas por uma prioridade cronológica e por uma prevalência dos textos dos *giullari*, “figuras entre as mais interessantes da cultura medieval, mas também entre as mais difíceis de definir pela identificação nelas de funções muito diversas como, por exemplo, a ‘dos trovadores’ e dos mímicos, dos bufões, dos musicistas, dos acrobatas e assim adiante⁸.”

Os *giullari*, portanto, são aqueles que viviam entre os mais importantes socialmente, sempre com extrema cortesia, tocando instrumentos, cantando versos e canções fáceis e prazerosas de serem ouvidas, de autoria ou não de cada grupo. Os textos *giullareschi* desaparecem na segunda metade do século XIII, uma vez que se colocavam cada vez mais a margem dos artistas e por, ao mesmo momento, estar nascendo e se desenvolvendo o teatro religioso em vulgar. Tal teatro terá, como afirma Antonucci

⁵ No original: Un breve ampliamento del testo canonico (cioè ufficialmente stabilito dalla liturgia) per meglio modulare – da parte del corista – la *a* dell’Alleluia (DOGLIO, 1989:78).

⁶ No original: quello dell’Annunciazione, dei Pastori, dell’Epifania, della Pentecoste, dell’Ascensione, della Purificazione, dell’Apparizione a Emmaus e di altri temi evangelici. (ANTONUCCI, 1995:12)

⁷ No original: Lo straordinario sviluppo dei tropi, che riguardò tanto i testi (nei quali a un certo punto furono usati anche i versi e non più la prosa) quanto il loro aparato scenico, è un capitolo fra i più significativi e suggestivi dell’intero teatro medioevale, ma un capitolo estraneo ai confins della nostra storia del teatro che riguarda le espressioni drammatiche in volgare e non in latino. (ANTONUCCI, 1995:13)

⁸ No original: figure fra le più interessante della cultura medioevale, ma anche fra le più difficili da definire per l’indentificazione in essi di funzioni assai diverse come, ad esempio, quelle dei “trovatori” e dei mimi, dei buffoni, dei musicanti, degli acrobati e così via. (ANTONUCCI, 1995: 14).





(1995:15), uma longa vida que se transformará na Sacra Representação e durará até o final do século XV.

Após o desenvolvimento dos *giullari*, as *Laude* dramáticas também tiveram seu momento de ascensão. Sua história se cruza com o movimento de renascimento religioso que tem destaque em 1258, ano da Peste. Seus locais de maior produção foram primeiramente na Úmbria, com São Francisco de Assis e o *Cântico das criaturas* e Iacopone da Todi, com *Il pianto della Madonna*. As *Laude* se desenvolveram desde as histórias do Evangelho até as histórias dos Santos e as cerimônias para os mortos, para no fim se tornarem um tipo de “representação privilegiada da espiritualidade popular”.⁹

Roma também teve seu teatro religioso, uma vez que depois de certo tempo e expansão pela península esses modelos de representação tornaram-se algo grandioso. Assim, em pleno século XV era possível assistir representações como *La Passione*, no Coliseu e *La Resurrezione*, na Basílica de São João de Latrão ou na de São Pedro.

Florença foi a cidade onde esse tipo de teatro teve uma última repercussão e desenvolvimento artístico, no final do século XV¹⁰. Foi também ali onde nasceu e se desenvolveu a obra de refinados autores intelectuais florentinos, como Feo Belcari (1410 – 1484), Bernardo Pulci (1438 – 1488) e, o mais representativo deste período, Lorenzo Il Magnifico (1449 – 1491).

No final do século, o tema sacro era apenas uma lembrança de um passado e já não pertencia exclusivamente às necessidades da igreja.

Gabriele D’Annunzio e os ecos da cultura medieval

Alguns traços da cultura medieval podem ser observados em toda obra dannunziana. Neste momento, nos concentraremos no texto teatral *Il martirio di San Sebastiano* (1911). Para além do drama em destaque, o medieval ecoa também em outra peça teatral como *Francesca da Rimini* (1901) e também na poesia *La sera fiesolana*, que pertence ao livro *Alcyone* (1903), com reflexos do *Canto das Criaturas*, de Francisco de Assis, além dos inúmeros traços dantescos.

Como visto anteriormente, na Idade Média, o teatro religioso ou litúrgico surgiu antes do teatro profano. Esse teatro visava apresentar o mistério, o milagre e a moralidade

⁹ No original: rappresentazione privilegiata della spiritualità popolare (ANTONUCCI, 1995:16).

¹⁰ Século XV.





aos espectadores e objetivava-se na educação moral dos mesmos. Na peça *Il martirio di San Sebastiano*, D'Annunzio utiliza-se, principalmente, da questão do mistério, advindo dessas representações religiosas, para escrever no âmbito do decadentismo italiano sobre o Santo.

É oportuno, contudo, ressaltar que o poeta abrucês se exilou, para fugir dos credores italianos, por quinze anos na França. Nesse período, pode aprofundar seus conhecimentos sobre o teatro medieval francês assim como a língua do país.

Assim, *Il martirio di San Sebastiano* é a versão italiana, escrita pelo poeta, do original, também de sua autoria, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, em língua francesa¹¹.

O uso do termo *mistério*, como nos esclarece Cebulski (2010: 25), é uma denominação muito comum dada às representações teatrais do medievo realizadas de acordo com o calendário religioso para, inicialmente, apresentar aos fiéis os mistérios que envolviam os sacramentos. Com o tempo, nelas foram incluídas passagens bíblicas e a vida dos santos, com o intuito de transmitir ao povo, de forma acessível e concreta, a história da religião e os seus dogmas. Na França o termo “mistério” nasce a partir de certas cerimônias de culto católico e permaneceu ligado aos temas da Paixão de Cristo e da Ressurreição. Entre os Mistérios dedicados aos santos, são conhecidos os de São Nicolau e Santa Bárbara. Esclarece-nos Albertini (2012:5) que, embora todo o significado de sua ortografia, a palavra “Mistério” ou *Mistero*, em italiano, não designa algo relativo aos mistérios da religião. A palavra, segundo Albertini, deveria ser compreendida a partir de seu sentido original do latim, *ministerium*, ou seja, função, exercícios ou representação.

Os “mistérios”, como representação, tiveram seu maior desenvolvimento nos territórios de língua francesa e são hoje “aqueles mais significativos e estudados¹²”. Essas representações, quando se afastam da liderança religiosa, vão se aperfeiçoando, principalmente nos séculos XIV, XV e XVI, e, cenicamente, se estruturam de forma inovadora: é possível observar no palco “a representação global do universo, da terra, e do paraíso e do inferno (...)”¹³.

¹¹ Uma vez que nosso propósito não é o de estudar as comparações entre versões e nem mesmo o de realizar um estudo linguístico entre elas, optamos em utilizar aqui o texto em língua italiana por questões de afinidade com o idioma.

¹² No original: *Quelli di gran lunga più noti e studiati.* (MOLINARI, 2015:69)

¹³ No original: *La rappresentazione globale dell'universo, della terra, e del paradiso e dell'inferno (...).* (MOLINARI, 2015:69)





No texto dannunziano observa-se o mistério de São Sebastião¹⁴, santo escolhido pelos poetas decadentistas como ícone de grande importância na representação da arte decadentista do final do século XIX, a partir do mito do andrógino. Para além do mito, o poeta condensa em *Il martirio* elementos diversos, segundo Antonucci (1995:2), como o medievalismo, o misticismo ambíguo e mórbido, a violência de seus textos precedentes e um erotismo nada dissimulado.

Outro elemento do medioevo francês incorporado na obra dannunziana é o uso do termo “manções”. Como já ressaltado anteriormente, o espaço teatral que corresponde ao período medieval é bastante análogo a realidade que se apresenta hoje para nós de uma sala de teatro. Assim, o teatro era constituído de um espaço aberto, plano, como um solar, onde eram dispostas, ao fundo, as manções, ou seja, pequenas construções independentes de tal forma que permitiam aos atores de circular livremente de uma para outra. Segundo Albertini (2012:6), “na França o nome de ‘ mansion’, talvez tenha sido derivado do inglês ‘mansion’, que significa ‘casa’, na Itália chamaram-se ‘luoghi deputati’, na Alemanha ‘burgen’. (...) Alguns dizem que cada mansão era dividida de uma para outra por meio de um compartimento; quando a cena não servia, vinha fechada por uma tenda¹⁵.”

A pitoresca grandiosidade dos ‘mistérios’ acendeu a fantasia de D’Annunzio, chamando sua obra de *Mystère*, em francês. Assim, a tragédia dannunziana apresenta, através de cinco mansões, dois mundos em contraste, o pagão e o cristão. Vence o segundo. As três primeiras mansões, tipicamente pagãs, representam a vitória do sensualismo sobre o espírito. As duas últimas são a vitória do mundo cristão. A respeito da força do texto dannunziano, Albertini (2012:9) destaca que “tudo é dominado por um forte sentido ilustrativo; a representação, como nos antigos mistérios, supera a ação, por este motivo até os acontecimentos mais dramáticos ascendem ao grandioso esplendor dos frisos pictóricos¹⁶”.

¹⁴ As notícias histórias sobre São Sebastião são poucas, mas a difusão do seu culto resistiu por milênios. Como exemplificação, observa-se na Itália três pequenas cidades que recebem o nome do santo e tantas outras que o têm como patrono.

¹⁵ No original: In Francia il nome di “mansion”, forse derivò dall’inglese “mansion”, che vuoi dire “casa”, in Italia si chiamarono “luoghi deputati”, in Germania “burgen”. (...) Alcuni dicono che ogni mansione era divisa dall’altra per mezzo di uno scomparto; quando la scena non serviva veniva chiusa da una tenda. (ALBERTINI, 2012:6)

¹⁶ No original: Tutto è dominato da un forte senso illustrativo; la rappresentazione, come negli antichi misteri, supera l’azione, per questo motivo anche gli avvenimenti più drammatici assurgono al grandioso splendore dei fregi pittorici. (ALBERTINI, 2012:9)





Elementos do medievo em *Il Martirio di San Sebastiano*

A história dannunziana narra a vida de São Sebastião, nascido na Gália Narbonense¹⁷, onde viveu e foi educado e que, em seguida, se muda para Roma. Lá, seu valor militar foi tal que o imperador Diocleciano o nomeou capitão da primeira corte das milícias.

Sebastião, entretanto, ajudava os escravos cristãos, e o imperador, contrariado, mandou prendê-lo. Junto a ele estavam também dois irmãos gêmeos, Marco e Marcellino, seguidores do Santo. Enquanto os irmãos estão acorrentados em uma pilastra e uma grossa camada de carvão para queimá-los é preparada, eles cantam súplicas ao céu. Há um homem, o prefeito, que ordena e coordena as torturas, mas que repetinamente interrompe esse processo de castígos, pois fica encantado com a beleza dos irmãos e propõe algumas alternativas para salvá-los.

O Prefeito: Carrascos, preparem a garra de ferro para lhes cortarem o peito; tragam tesouras, cortem os seus cabelos (...). Não. Esperem. Estão tão pálidos! E eu tenho piedade da juventude deles. Eu desejo dissipar a demência deles. Rendam-se¹⁸.

Esses irmãos, entretanto, afirmam que não são mais dois, mas apenas um, e que a fé é o que os guia. Nesse instante, a mãe dos gêmeos, desesperada e comovida, chega ao local da crucificação, pedindo que os filhos abandonem o martírio. Sebastião, como prova de sua fé, caminha e dança sobre brasas em chama. A mãe dos gêmeos ao ver o milagre do Santo e ao ouvir o discurso de fé dos filhos acaba por se oferecer também ao martírio.

A segunda mansão é aquela mais repleta de misticismo e onírica, ou seja, a mais pagã. Passa-se em uma câmara mágica, onde são representados o sol e a lua, recordando o templo de Salomé. Há sete magas que alimentam um fogo colorido, representando cada planeta, e que se apresentam ao Santo. Outros personagens também interveem na cena, como, por exemplo, um escravo que conversa com o Santo, e, por fim, a corrente que liga as sete magas se desfaz, uma luz celestial aparece na porta e ouve-se a voz de Maria.

¹⁷ Região que hoje corresponde a cidade de Milão, na Itália.

¹⁸ No original: Il Prefetto: Carnefici, preparate l'unghie di ferro per travagliare i petti; portate cesoie, tagliate loro le chiome (...) No. Aspettate. Son così pallidi! E io ho pietà di lor giovinezza. Dissipare io voglio la loro demenza. Si renderanno.⁶ (D'ANNUNZIO, 1995:110)





O escravo: Você nos ensina a sofrer e a morrer.

O santo: A renascer.

O escravo: Onde renascemos?

O santo: No Reino.

O escravo: E o Reino, onde é?

O Santo: É fora do mundo.¹⁹

Em seguida, na terceira mansão, há a presença do imperador, em uma sala repleta de colunas escuras. Um grupo de sacerdotes, adivinhos, astrólogos, gramáticos e escravos estão eufóricos pedindo para serem ouvidos pelo Imperador. Diocleciano, entretanto, encantado pela beleza do rapaz, apresenta ao Santo os seus deuses: algumas esculturas de deuses gregos, romanos, egípcios, orientais, feitos de madeira, mármore, pedra e ouro. Os dois conversam e o Imperador deseja confirmar se o jovem andou e dançou sobre as brasas de fogo, o Santo nega. Diocleciano, então, oferece-lhe um templo, diz, encantado pela beleza de Sebastião e pela memória de seu soldado favorito, que deseja fazer dele um deus e que em aceitando, seria feito um culto em seu nome. O Santo ri e desdenha do Imperador. Em mais uma tentativa, Diocleciano oferece dividir seu reino com Sebastião, mas esse, mais uma vez, nega invocando o nome de Jesus. Enraivecido, o Imperador ordena que o seu rosto se torne uma ferida fumegante, que ele seja crucificado e sufocado abaixo de colunas de ouro e de flores.

O imperador: Eu não acredito, eu não quero acreditar nos delitos que te acusam (...) És muito belo. / O Santo: Sim, tu me foste liberal, senhor. / O imperador: Eu não quero saber se você tem sonhos estranhos (...) Sim, eu te chamo Criança dos sonhos, não te chamo assim para te degolar(...) / O Santo: Cesar, sabes que eu escolhi o meu deus. / O imperador: O Sol? E eu te farei pontífice do Sol (...) / O Santo: Aquele, aquele que você chama de escravo vermelho (...) o rei sanguinário, eu o escolhi com toda a minha alma, além de minha alma. (A raiva de Augusto range como um fogo embaixo da chuva) / O imperador: Ele quer sangue, quer sangue, este pálido mancebo, sangue, sofrimento e trevas! E temos isso, e temos isso (...)²⁰

¹⁹ No original: Lo schiavo: Tu ci insegni a soffrire ed a morire. /Il Santo: A rinascere. /Lo schiavo: Dove rinascere? / Il Santo: Nel Regno. / Lo schiavo: Ed il Regno dov'è? / Il Santo: È fuori del mondo²⁴. (D'ANNUNZIO, 1995:146-147)

²⁰ No original: L'imperatore: Io non credo, io credere non voglio ai delitti onde ti accusano (...) Sei troppo bello. (...)/ Il Santo: Sì, tu mi foste liberale, signore. /L'imperatore: Io non voglio sapere se tu fai sogni strani (...) S'io ti chiamo Fanciullo dei sogni, non ti chiamo così per sgozzarti. (...) /Il Santo: Cesare, sappi che io ho scelto il mio dio. /L'imperatore: Il Sole? E io ti farò pontefice del Sole (...) /Il Santo: Colui, colui che tu chiami lo schiavo rosso, (...) il re sanguinante, io l'ho scelto con tutta l'anima mia, oltre l'anima mia. (La colera dell'Augusto stride come un fuoco sotto la grandine.)L'imperatore: Egli vuol sangue, vuol sangue, questo pallido efebo, sangue, sofferenze e tenebre! E ne abbiamo, e ne abbiamo.²⁷ (...) (D'ANNUNZIO, 1995:162-163)





Ocorre, então, a quarta mansão, onde Sebastião já aparece amarrado em um tronco para ser flechado. O Imperador, a pedido dos seguidores do Santo, acaba por alterar a pena do soldado. Os companheiros e devotos do Santo clamam por piedade, entretanto esse com o olhar para o alto, deseja se martirizar e afirma que reviverá. As flechadas iniciam e Sebastião, em transe, com o olhar ao céu repete inúmeras vezes que continuem flechando-o. Ao final de todas as flechadas, quando Sebastião já está morto, seu corpo é levado pelos fiéis. De repente, sua alma se eleva e se aproxima das portas do paraíso.

O Santo: Mais! (Alguns, subitamente, deixam cair os arcos, caem sobre os joelhos; e soluçam, com a fronte contra a terra.)/ Mais! / (Outros, subitamente, caem em uma convulsão de susto agitando as próprias mandíbulas com um riso sardônico.) / Mais!²¹

Ao chegar ao céu, na quinta e última mansão, São Sebastião é recebido por todos os mártires, virgens, apóstolos e anjos. Certamente, é neste capítulo que observamos, cenograficamente, um espetáculo muito mais pagão que cristão e com detalhes orientais. Apresenta-se, então, um paraíso completamente dannunziano e, por isso, decadente. Observa-se um local ornado por cruzes luminosas, vestimentas com cores vivas, elementos de ouro, safira, topázio e ametista. A cena se encerra com a alma do Santo cantando e dançando.

Anima Sebastiani: Io vengo, io salgo. Ho le ali. Tutto è bianco. (...) Io sono la stilla, la favilla e la festuca. Un'anima sono, Signore, un'anima nel tuo seno.²²

Dessa forma, observa-se que *Il martirio di San Sebastiano* é construído conforme a significação de mistério medieval já desenvolvido anteriormente. Além disso, o autor enquadra os seus episódios principais entre a decadência do mundo pagão, violento, luxurioso e feroz, e a formação do mundo cristão, ou seja, ainda repleto de elementos pagãos: a luta dos dois mundos e as perseguições dos cristãos; o misticismo e a magia; o êxtase e o masoquismo.

²¹ No original: Ancora! / (Alcuni, subitamente, lasciano cadere gli archi, si piegano sulle ginocchia; e singhiozzano, con la fronte contro terra.)/ Ancora! / (Altri, subitamente, si rovesciano in una convulsione di spavento che agita le loro mascelle come il riso sardonico.) / Ancora! (D'ANNUNZIO, 1995: 178)

²² No original: Alma de Sebastião: Eu venho, eu subo. Tenho asas. Tudo é branco. (...) Eu sou a gota, a fásca e o galho. Uma alma, eu sou, Senhor, uma alma no teu peino. (D'ANNUNZIO, 1995: 182)





A partir de um tipo de ‘festa de consagração’, o ritual de D’Annunzio coloca em evidência a crueldade e a sensualidade de certas imagens cristãs. A partir da piedade e do medo ocorre a purificação das emoções mais primitivas de ódio e violência, o *pathos*.

Em São Sebastião a sensualidade e a luxúria têm prevalência sobre o espírito. Sebastião aparece em transe, pela fé e pela morte. Nele, assim como em todos os outros mártires dannunzianos²³, não existe a divina serenidade do fiel que, por meio dos suplícios, vê a sua salvação eterna. Contudo, o que ocorre é o desejo de sentir o sangue que escorre pela carne: *Ancora, ancora!*

Se existe um sentido religioso em o *Martirio* é aquele primitivo e selvagem que se manifesta na origem da civilização e se renova sempre em tempos tórpidos, repletos de fermentos espirituais. Assim, podemos pensar em sacrifícios humanos impostos pelas antigas religiões, como os iniciados dos mistérios dionisíacos, por exemplo, até os dias de hoje.

Conclusão

O presente texto não se propôs e, na verdade, não seria trabalho simples, elencar todas as possibilidades de intertextualidades e referências que o texto *Il martirio di San Sebastiano*, de Gabriele D’Annunzio, nos possibilita. Nesse sentido, nosso objetivo foi o de apontar de que maneira o teatro do medievo reflete nesta obra do poeta italiano.

Destaca-se, portanto, que a dicotomia entre teatro sacro e teatro pagão, característica do teatro medieval, foi elemento de inspiração para o desenvolver da história sobre a vida do Santo, pelo olhar dannunziano. As passagens do texto, em destaque, ilustram os diferentes momentos em que o Santo se alterna entre esses dois mundos.

A religiosidade encontra seu ápice no prazer do observar: existe, em o *Martirio*, um teatro para os olhos. Observamos essa característica quando o Santo por duas vezes encanta ao dançar. Na primeira vez, quando dança em cima das brasas, encanta quem o assiste: seus arqueiros, a família dos gêmeos e todos aqueles que lá estavam para assistir o sofrimento do jovem. Na segunda vez, Sebastião dança para o Imperador, que se encanta com sua juventude. São, portanto, momentos em que o prazer é obtido pelos olhos. Tanto

²³ Aqui destacamos: Mila, de *La figlia di Iorio*, por exemplo.





aqueles que observam Sebastião dançar nas brasas quanto o Imperador se encantam com o que veem.

Assim, em *Il Martirio di San Sebastiano*, D'Annunzio mistura a carne e a religião em um verdadeiro mistério de estetismo. O verdadeiro martírio é aquele da carne e do desejo. D'Annunzio é, em *Il Martirio*, o poeta da barbari e do decadentismo.

Referências

ALBERTINI, Gabriella. **Scene e immagini nell'opera dannunziana**. 2^a edição. Sambuceto: Mancini, 2012.

ALLEGRI, Luigi. **Teatro e spettacolo nel medioevo**. Urbino: Laterza, 2015.

ANTONUCCI, Giovanni. **Storia del teatro italiano**. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.

CEBULSKI, Márcia Cristina. **Introdução à história do teatro no ocidente dos gregos aos nossos dias**. Paraná: Unicentro, 2010.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Il martirio di San Sebastiano**. Milão: Garzanti Editore, 1995.

DOGLIO, Federico. **Teatro in Europa**. Milão: Garzanti Editore, 1989.

MOLINARI, Cesare. **Storia del teatro**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2015

TOSCHI, Paolo. **Le origini del teatro italiano**. Torino: Boringhieri, 1976.

