

Estética e ética do imaginário, educação fática e hermenêutica simbólica em *Le martyre de Saint-Sébastien* de Claude Debussy

Aesthetics and Ethics of Imaginary, factual education and symbolical hermeneutics in Le martyre de Saint-Sébastien from Claude Debussy

Denis Domeneghetti BADIA
FCL-UNESP
J.C.de Paula CARVALHO
FE-USP

- Para o *Doudko*, no dia de São Sérgio de Radonejski.
- A Madame VIERNE, au bon souvenir de nos cours bachelardiens et jankélévitchiens d'Esthétique et Éthique de l'imaginaire à l'Université Stendhal (Grenoble III).

Resumo

Situando *Le Martyre de Saint-Sébastien* na “bacia semântica da Decadência”, o texto pretende realizar uma mitanálise da obra entrelaçando os mitemas literários aos temas e motivos da estruturação musical, respectivamente na esteira de Gilbert Durand e de Vladimir Jankélévitch. Trata-se de um exercício recente no Brasil e também de uma obra culturalmente assaz significativa. Tentamos aqui seguir as pegadas - poupando-se o peso da excessiva e técnica análise estético-musicológica - de Michel Guiomar, emérito discípulo de Bachelard. A obra irá se configurar como um “rito particular na Decadência”, mais genericamente, como “ritual poético ou dispositivo mítico-ritual” abrindo, assim, caminho para amplificações éticas de uma educação como formação de sensibilidades de teor “mythopoiético”.

Palavras-chave: Debussy, estética, ética, imaginário, educação.

Abstract

It basing The Martyrdom of Saint-Sébastien in the “the semantic basin of the Decline”, this study aims to be a mythanalyse of the work which weaves the poetic mythèmes with “attractile” of the musical structuring, done in the sphere of the thought of

Gilbert Durand and Vladimir Jankélévitch; It is a recent exercise in Brazil and of a work very important too. We try follows there the intentionality of the work of Michel Guiomar, the large disciple of Bachelard – preventing his excessive aesthetics and musicological analyses of the relations between poetry and music presentified in “dramas crowned” with the help of the fitting of the structures of the imaginary one. The work will take the face of a “rite particulière in the Decline”, a “ritual poetic or mythico-ritual device” which cuts through a path towards an ethics being given like education or training of sensitivities of mythopoietic content. It should be stressed that this work of analysis set of themes and transversal on esthetics, the poetic one and the herméneutique one of imaginary musical - moreover, on an exemplary and culturally ergodic work - is an enough innovator, in Brazil especially.

Keywords: Debussy, aesthetics, ethics, imaginary, education.

C'est exactement à ce moment qu'est survenu Gabriele d'Annunzio avec Le Martyre de Saint-Sébastien, pour lequel j'ai accepté de faire de la musique de scène... Je n'ai pas besoin de vous dire que le culte d'Adonis y rejoint celui de Jésus: que c'est très beau, par affirmation... (Lettre de Claude Debussy à Robert Godet, février 1911).

I have dreamed for a long time of the bleeding youth transfigured in the Christian myth, like the beautiful wounded god mourned by the women of Byblos before the catafalque of ebony and purple, in the vernal equinox.

I had chosen this line from a verse of Veronica Gambara, the great Italian poetess of the Renaissance:

“He that loves me most, wounds me.” My mystery play is a development of this theme.

(D'Annunzio, apud Notes by John N. Burk, p. 56)

Attention ... attention. Il faut parler à voix basse, maintenant ... L'âme humaine est très silencieuse. L'âme humaine aime à s'en aller seule ... (Mot d'Arkel dans “Pelléas et Mélisande” de Maeterlinck-Debussy)

Le Martyre de Saint-Sébastien é um drama misterioso ou sagrado, ou simplesmente um *mistério* (dada a referência medieval de D'Annunzio), cujo texto reduzido provém de D'Annunzio e cuja “música de cena” se deve a Debussy. Foi composto em 1911 sob encomenda da dançarina judia russa Ida Rubinstein (ligada aos *Balés Russos* de Diaghilev), que interpretou São Sebastião. Trata-se, portanto, antes de uma *Gesamtkunstwerke*, de uma articulação entre poesia, música, teatro (mimo e mistério), cenografia, canto, declamação e dança ... e religião mistagógica. Tem como *molduras histórico-cultural e hermenêutico-antropológica a bacia semântica da Decadência* (que se estende entre 1848-1930, do Pós-Romantismo às vanguardas artísticas, em nosso caso, sobretudo o Simbolismo), por um lado e, por outro lado, às estruturas do imaginário nas obras de D'Annunzio e de Debussy. A obra carrega significações de ambas as molduras.

Procederemos assim: num primeiro momento detectaremos os mitemas da bacia semântica da Decadência e o *imaginário de ruptura* que envolve, ao que se segue o modo de presentificação desses mitemas e traços imagéticos na *figura mítico-imaginal de São Sebastião*. Num segundo momento - sempre por afinamento em direção à obra em análise e à temática do *pranto ritual* e da hibridação entre os mistérios de Adônis e de Cristo (pois São Sebastião é uma pseudomorfose de Adônis-Cristo) - levantaremos os traços e as estruturas do imaginário da obra completa de D'Annunzio e de Debussy, mostrando como se presentificam em *Le Martyre* articulados juntamente com os mitemas do Simbolismo Decadente. Teremos, num terceiro momento, chegado à obra em análise: dispendo-se em cinco *mansões/estações*, um breve resumo poético-musicológico levar-nos-á a reter sobretudo as mansões/estações II, III e IV, pois é o *núcleo polissêmico* tanto da *hibridação*

mistérica Adônis/Cristo-Sebastião, quanto do modo do pranto ritual ou ritual piacular e do sentido fático de sua presença epocal a partir de uma *hierogênese do lamento e das lágrimas* traçada por De Martino.

Esse texto é um *estudo mitocrítico*: ora, em antropologia da religião não se pode estudar temas (como as lágrimas e os lamentos, a dor e o sofrimento) se não estiverem integrados num *quadro mítico-ritual*; do mesmo modo pensamos, contra as “críticas temáticas literárias” (Clancier), que a literatura tornou-se o cenário que herda a dinâmica mítico-ritual e arquetípica e que, numa *dessacralização às avessas*, segundo Eliade, deveremos resgatar. Também nessa linha de pensamento é que, por ordem histórica de investigação, situam-se os trabalhos de G.Dumézil, G.Durand, N.Frye, M.Bodkin, L.Cellier, S.Vierne e J.Weston, que Paula Carvalho prolongou criticamente na abordagem da *mitocrítica*. Assim, mesmo se se trata de uma abordagem mais *temática*, no universo da literatura e da música, em nosso caso, não podemos esquecer que procuramos evidenciar, como mostraram Frye, Bodkin, Burgos e Levillain, um *ritual poético*; por isso, a temática dos lamentos-lágrimas (e isso é verdadeiro sobremaneira em *Le Martyre*) apresenta-se, num *estudo mitocrítico*, como um *ritual poético* que enquadra um *rito piacular* onde se situam os elementos do pranto ritual, sobretudo os lamentos e as lágrimas. Destarte, não poderíamos fazer economia das *molduras mitanalíticas* de enquadramento temático, sobretudo em se lidando com a candente hibridação dos rituais agrários e do ritual eucarístico de Adônis e Cristo (aspectos para os quais nos alertam Loisy e Rahner em *Eranos*), filtrados pela cosmovisão da *Decadência*.

Um preâmbulo sócio-histórico. Quase sempre o estudo da *estética da recepção* fornece elementos significativos para a compreensão de uma obra: *Le Martyre* trouxe consigo escândalo. Alguns traços e temas aí se configuram como fatos sócio-culturais: 1. a atribuição do papel de São Sebastião a Ida, cujo comportamento assexuado e andrógino é inequívoco; 2. a associação e contaminação entre sensualidade pagã e espiritualidade cristã, objeto de

cominações exaradas, pelo Arcebispo de Paris, aos católicos que assistissem às representações; 3. o índice de todas as obras de D’Annunzio; 4. a declarada oposição crítica de Debussy aos rituais e práticas católicos, acrescentando à suspeita de “heterodoxia misteriosófica” e “heresiarquia gnóstica” (que compartilha com D’Annunzio), uma “profissão de fé panteísta e a elaboração de uma religião da misteriosa Natureza” (ao que D’Annunzio acrescentaria o culto mediterrâneo do Reino das Mães e dos filhos-amantes ou heróis lunares, bem como os antigos rituais piaculares euromediterrâneos e anatólicos do pranto ritual); 5. o apadrinhamento de M.Barrès (a quem a obra é dedicada) que identifica a genialidade do “homem do Renascimento, da Itália pagã dos Abruzzi, dos ritos arcaicos” e deplora o “jansenismo da cultura francesa”: como lembra M.Praz, D’Annunzio foi “o Victor Hugo da Decadência”, portador de uma “sensibilidade bárbara” que dava “carnação às idéias” e “sangue ao Verbo”; 6. a quase impossível deglutição pela cultura francesa do dandismo e da *part maudite* em D’Annunzio, “duplo italiano” do amigo íntimo de Debussy: Pierre Louÿs ...; 7. a ressurgência e a explosão da recalçada ambovalência e das ambigüidades de um comportamento lábil (presentificado nos traços anteriores, questionando o “projeto da Modernidade” em seu *imaginário da ordem* e hipócrita consciência moral vitoriana) que fazem emergir o *Es*, de Freud e de Groddeck, com a *estranha inquietude*, a *angústia original das crises* e a *transvaloração* como proposta ética imoralista/amoralista; 8. o sincretismo religioso e a colagem que, em termos de *paisagem mental da Decadência*, não escapa, em seu sentido antropológico inovador e “crísico”, a alguns eruditos, como G.Cohen (sumidade em literatura românica e protocristã), afirmando que a famosa crise dos séculos III e IV levou à desintegração dos valores morais numa época da história romana em que o paganismo do Oriente e da Grécia confunde-se com os novos valores da moral cristã. Segundo ele, D’Annunzio considera o cristianismo sob seu aspecto mais arcaico e, assim, nesse sincretismo, - que foi tão bem estudado na Antigüidade tardia, em Roma, por Cumont, e no início do cristianismo por Jonas, assim como um belo

mapeamento das procedências e rotas dos cultos místéricos é feita por Riffard -, acentua a natureza masoquista de São Sebastião e introduz, como nos jardins de Klingsor, no *Parsifal* de Wagner, milagres e elementos de magia. Os estudos de P. Brown mostram a gênese, o ideário e a imagética dessa visão sincrética na crise dos séculos III e IV, ao mesmo tempo em que aí situa a visão da corporeidade, da virgindade e da recusa sexual, bem como das derivações pré-genitais, contexto que emoldura o martirológico. Sabemos, por J. Quasten e M. Bouyer, que o martírio é um *testemunho de sangue e um batismo de sangue*, mas também uma *imitatio Christi*: temos, para comprovação, a literatura martirológica, ou seja, *Acta martyrum*, *Passiones et Martyria* e *Legendae Martyrum*. Desse terceiro *corpus* participam os martírios romanos, e aqui está São Sebastião, que repete o modelo de Cristo. Mas seria o belíssimo texto de Dodds que evidencia, nessa *crise de angústia*, a aproximação entre pagãos e cristãos no modo de sentir, pensar, agir, ou seja, precisamente se trata de uma *paisagem mental borderline* (termo do vocabulário da Decadência: a *mythopoiética borderline*). Não há, pois, casualidade e gratuidade na aproximação entre o culto de Adônis e o culto de Jesus: no Colóquio de Bordeaux, *Fins-de-siècle*, uma das conclusões gerais é que, nos fins de século, *percolam* os mesmos elementos em *pseudomorfoses*; e, com relação à Decadência, o mesmo Colóquio mostra as claras relações temáticas e de sentido com a Decadência Romana.

Vejamos o primeiro momento de nosso texto.

Investigar a bacia semântica da Decadência consiste, em primeiro lugar, em fazer um levantamento dos *topoi culturais*, ou seja, da *paisagem mental ou atmosfera-ambiência* e os *paideumata* veiculados pelas “escolas fáticas” dos movimentos decadentes (*salons*, *saraus*, *tertúlias*, *encenações místicas e esotéricas*, *cenáculos do teosofismo iluminista*, *iniciações mistagógicas*, *cabarés e manifestos*, além da crítica de arte); em segundo lugar, mostrar-lhe os *mitemas* constitutivos.

Em primeiro lugar, a paisagem mental engloba os traços que Dédéyan identificou como *nouveau*

mal-du-siècle. Segundo M. Praz, a Decadência e os movimentos de vanguarda nada mais são (ainda naquilo que contestem) do que um *Pós-romantismo*; vale dizer, uma transformação ampliada do Romantismo (que fora regido pela poética do *mal-du-siècle*) onde persistem os *topoi* das “metamorfoses de Satã”, da *Belle Dame sans merci* e da *femme fatale* e o bizantinismo da magia perversa. Trata-se, na expressão de C. E. Schorske, de uma *cultura da graça* (em oposição à *cultura da palavra*) que encampa o esteticismo e a poética da inspiração em Ruskin, Pater e pré-rafaelitas ingleses. Nesse sentido, pode se apresentar tanto como um anti-naturalismo, quanto como uma religião da Natureza. Em ambos os casos, entretanto, será sempre um anti-realismo. E isso porque acolhe, por um lado, a *agonia* ou *anamorfose do eu*, através da *corporeidade explodida* que se manifesta no *grito estertoral* e no *mimo dramático*, com a revalorização de uma imagem do corpo invertido / “perverso” e com a teatralização da vida, seja através do *dandismo* onde, por sob a *áscara/persona*, espreita a presença de Lilith ou da mãe obscura, ou do pai ambíguo, como mostraram os trabalhos de K. Kérényi e J. Bril, seja através de uma explosão do teatro, da dança e da gestualidade. Em suma, o *cogito energético* de Bachelard. Por outro lado tipifica a tanatoscopia através da *irrupção do inconsciente e do imaginário*, da deformação imagética, do fantástico e do satanismo (ou o “daemônico”), do universo dos fenômenos pára-psíquicos e da consciência oníróide, das neurastenias e dos estados *borderline*, da *psychopathia sexualis*, dos lugares malditos da inquietação. Portanto, emerge um contra-universo ao universo da primavera industrial: o universo da angústia e o dionisismo vitalista, um *pensamento em anima*, como diz Bachelard, que vai ativar uma busca e uma dinâmica do *V olksgeist*, das culturas “folclóricas” e das ritológicas mediterrâneas dos cultos da fertilidade no universo das Grandes Deusas. Aqui se situa o universo dos *numes que morrem* (J. Frazer), dos *ritos piaculares* e do *pranto ritual* nessa dinâmica culturalógica.

Os traços que a ampla investigação de Dédéyan (de 1848 a 1914) sintetizam são os

seguintes: as ruínas de um mundo e o desencantamento com as promessas do projeto da Modernidade; a emergência sorrateira e ladina da ambivalência denegada; a busca da evasão, a revolta (a apofecia regressiva às origens míticas e aos rituais arcaicos / a palingenésia ou a profecia proversiva ao futuro mítico / o apocalipse / o apocatastasis) e o tédio existencial como saídas; o chamado da Morte, a *Weltschmerz* ou a *Urleid*; a angústia e a metafísica da dor; a incidência do Mal; o dandismo heróico, o satanismo e o “daemônico”; a andromística e o misticismo intimista; o contra-universo da inversão sócio-cultural, da heterodoxia ou da heterologia; a importância da música e da Natureza; a religião da arte. É sempre presente, desde o Romantismo, essas noções intradutíveis: *Gemüt*, que capta a religião da *anima*, e *Sehnsucht*, que capta um *paideuma* de *Eros* como *imaginário de Pothos*.

Em segundo lugar, Durand apresenta os seguintes *mitemas da bacia semântica da Decadência*: a subversão, a perversão, a inversão, a reversão e a transvaloração; o tédio negro /orientalizado ou o “monstro delicado” em seus gradientes: *spleen*, desesperança, monotonia, melancolia, *dépaysement*, derrelição, angústia e morte; o declínio crepuscular e o fascínio da morte; a mulher fatal (a mulher mantódea, a que devora o macho) / o Reino das Mães / os “heróis lunares”; a renúncia ao amor / a renúncia ao (outro) sexo / o celibato homoerótico / as dificuldades com os sentimentos / a *psychopathia sexualis*; a exaltação mórbida, o deleite com a morte e os temas da morte por decapitação, por enforcamento e dos martírios. Eles se presentificam através das *figuras numinosas* ou *mítico-imaginais* de Salomé, Orfeu, Dionísio, Hermes, Psyche e a Irmandade da Noite, as Deusas Mães e seu cortejo de acólitos míticos, os “heróis lunares” ou “filhos-amantes” da Grande Mãe, o Cristo Negro, as figurações do Duplo, o Andrógino, todas em contraponto a Prometeu. A *Decadência* é a proposta de um *contra-universo sócio-sêmico* (estudado por Z.Bauman, G.Durand e G.Vattimo) ao *projeto da Modernidade* (definido por um *imaginário da ordem e forclusão da*

ambivalência). Portanto, com a *promoção ontológica da ambivalência e suas figurações histórico-semânticas* projetam-se, nas *dimensões da organizacionalidade da noosfera*, tanto a *pluralização da libido* quanto das *energéticas semióticas* ou *polissemias simbólicas psico-culturais e paideumata* correlatos presentificando-se como um *imaginário da ruptura* (G.Balandier). É a ruptura dos códigos expressivos (perspectiva, tonalidade, sintaxe e léxico, “corpo ritológico” e “vitoriano/prussiano”, processos de (de)-composição artística) e a acolhida do anômico/a-estrutural e das personalidades anômicas.

É nessa *paisagem mental* que encontraremos a *figura numinosa* ou *mítico-imaginal* de São Sebastião, de modo genérico e na versão que lhe dá o simbolismo decadente de *Le Martyre*, regido pelo *mito do Andrógino*. Nela *percolam*, como mostrou explicitamente G.Durand, *sobretudo* os mitemas da inversão/perversão; a fascinação pela morte; a mulher fatal em seu “contra-tipo”, a viúva Irene (aquela que cuida de suas chagas, figurada tanto na oração do hagiólogo latino, quanto no quadro *Descenso e Funeral* (1876), de Burne-Jones, um dos expoentes do pré-rafaelismo) e o Reino das Mães. São Sebastião, repetindo o destino de Jesus Cristo (o martírio como *imitatio Christi*), repete o destino dos heróis-lunares ou filhos-amantes (P.Solié) envolvidos com os rituais agrários mediterrâneos e orientais da Grande-Deusa Mãe e seus ritos piaculares e pranto ritual, regidos pelo arquétipo do *puer* (J. Hillman). E os demais mitemas: a renúncia ao amor / homoerotismo “virtual” e *pothos* / a androginia; a exaltação mórbida e o deleite com o martírio, o rito sacrificial erótico-agápico (Solié). O *corpo etéreo* é figurado nas danças de São Sebastião, em *Le Martyre*, através da dança extática sobre o braseiro e através do mimo da Paixão. O *corpo estertoral* acha-se figurado, por exemplo, em Tiziano, em G.Moreau e O.Redon mas, com os traços trágicos do corpo contorsionado sadomasoquisticamente na sua desfigurada expressão, é Il Sodoma que o representa paradigmaticamente e, segundo G.Durand, com a inequívoca figuração da homossexualidade. Enfim, o *corpo efebo e andrógino*

aparece no santoral latino. De qualquer forma, configuram-se na figuração mítica do santo tanto as constelações da transvaloração / contaminação sincrética entre paganismo e cristianismo no Baixo Império e na crise dos séculos III e IV, quanto a inequívoca paixão homoerótica do Imperador Diocleciano pelo belo capitão dos arqueiros. A hagiomaquia, conforme as fontes lendárias do martirologio, vacila: condenado por Diocleciano (após vãs tentativas para salvar da morte o dileto) a ser sufocado sob tapeçarias e flores, é salvo por seus arqueiros. É, então, condenado a ser atado a uma árvore sendo morto a flechadas. Há aqui um vazio. É de fato salvo? Ou a morte se transfigura, como parece ser o caso de *Le Martyre*? Ocorrendo a primeira alternativa, intervém a viúva Irene, e ele depois é condenado a ser morto a bastonadas.

Vejamos o segundo momento. Evidenciar aquilo que o imaginário de D'Annunzio e o imaginário de Debussy retém da *Decadência*, em termos de estrutura arquetipológica do imaginário (G.Durand e Y.Durand) e em termos mitemáticos e musicológicos.

Os estudos de Dédéyan, de Alatri e de Tosi sobre D'Annunzio permitem encaminhar o mitema do tédio combinado com o declínio crepuscular e a fascinação pela morte. Conquanto nas pegadas de Carducci - o que acentuará os traços da andromística e do "daemônico" presentificados no mitema da mulher fatal e no Reino das Mães -, no ciclo do *Poema paradisiaco* e das *Odi navali*, de 1893, se verificam os traços do misticismo intimista através das ruínas do mundo, da apofecia regressiva às origens míticas e aos rituais arcaicos, da angústia e da metafísica da dor, com a importância dada à Natureza. Os temas modulam-se sobre *a voz que se lamenta, a alma que se atormenta, o pranto e as lágrimas*, num cenário de *jardins dos mistérios e estátuas esqueléticas, a Natureza como signo e Verbo, a mística do amor e morte*, numa gradativa aproximação aos "jardins de Adônis" cujas ritológicas emergem com as ruínas arcaicas, onde se desenha o perfil adoniasta. Na impossibilidade de coletar textos, fiquemos com esse, ergódico para nossos propósitos, de *Il trionfo delle morte* (1894), na

quarta parte (*Vita nuova*): *Sua terra e sua gente lhe apareciam transfiguradas, fora do tempo, com um aspecto lendário e temível, prenhe de coisas misteriosas e eternas, inomináveis. Como uma grandiosa cepa originária, surgia do centro uma montanha, como um grande seio recoberto por neves eternas. Um mar cambiante e triste banhava as costas e os promontórios consagrados às oliveiras; ali os veleiros exibiam as cores do luto e da chama...Ritos de religiões mortas e esquecidas aí sobreviviam; símbolos incompreensíveis de potências declinando aí permaneciam intactos, usos e costumes de povos primitivos para sempre desaparecidos aí persistiam transmitidos imutáveis de geração em geração.* Eis o cenário dos Abruzzi, de Pescara, e portanto da Itália pagã, meridional, da Sicília e da Sardenha, onde a Escola Mediterraneista Italiana, com Pettazzoni, Pestalozza e De Martino, dentre outros, irá pesquisar a sobrevivência de Adônis e dos ritos da Grande-Deusa Mãe, do *pranto ritual* portanto. Stelio, em *Il fuoco*, diz: *De muito longe, muito antigo, emergia esse ardor que perturba, das mais longínquas origens, da bestialidade primitiva das uniões imprevistas, do antigo mistério das volúpias sagradas.* Como lembra os estudos de M.Praz, trata-se da *Itália bárbara, dos distantes e incultos Abruzzi, dessa vida instintiva e primordial, constitutiva do núcleo duro da sensualidade semi-bárbara que é o patrimônio originário de D'Annunzio.* Diríamos: o *homem arcaico* (Jung) e a *paleopsyche* (Solié). Por isso, mesmo quando o poeta, ao final, busca a solidão do deserto líbio, nas *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* (no terceiro livro, *Alcione*), a solidão é uma regeneração por uma fusão com a vegetação e a água da chuva, numa sinestesia dos sentidos que o mergulha nos mistérios da vegetação e da terra, num claro panteísmo, onde Ermione é a Natureza-Dea Natura-Deusa Mãe: *Estamos mergulhados no espírito da floresta, vivendo a vida das árvores, teu rosto com embriaguez é lavado e fecundado pela chuva como uma folha, teus cabelos exalam o perfume dos cedros, ó criatura terrestre que te chamamos Ermione...E chove em nossos rostos silvanos, chove em nossas mãos nuas, em nossas vestes transparentes, em nossos tenros pensamentos que brotam de nossa alma rejuvenescida*

e regenerada, sobre a “favola bella” ... que é o mito, pois tudo aqui é mítico-ritual. E não nos enganemos: mesmo em plena ação guerreira de *condottieri del Fiume*, em *La sagra dei Mille*, sempre as mães (as figurações multiformes do eterno feminino) e seu pranto ritual: *As mães, as irmãs, as mulheres amadas seguíam o caminho ... chorando, se lamentando, rezando, consolando, esperando e desesperando, as cálidas lágrimas, as trêmulas vozes, a ternura a braços ...* E a seguir, a Grande-Mãe sob um rosto geográfico-imaginal (ou geosófico) e o rito sacrificial dos “filhos lunares”: *E cada uma dessas criaturas vivas não era para os que partiam tão vivas como aquela a que eles se ofereciam sacrificialmente para a eternidade, como aquela que abandonava seu corpo noturno ao mar de maio, viva com um hálito, um olhar, um rosto indizíveis, amada de amor e adorada de dor: a soberana dos tempos, a soberana dos reinos, a Itália.* Jung, na fenomenologia e figurações do arquetipo da Mãe, observa que a Pátria, a Nação, o povo, e correlatos, são figuras típicas.

Já os estudos de M.Praz, de G.A.Borghese e de F.Flora permitem encaminhar a fenomenologia do mitema da *femme fatale* combinado com as valências nefastas da Grande-Deusa Mãe, com a transvalorização erótica, o mitema do fascínio e deleite pela morte, a *algolagnia* exaltada e a *inspiração/embriaguez pânica* de uma sensualidade mórbida de “transgressão” e *violência sacrificial* (o primeiro mitema em Durand), os mistérios da *volúpia do sangue e do crime*, o *contágio do frenesi fúnebre* ... que se lamenta ritualmente com as lágrimas, gritos, estertores e gestos do *planctus/kopetos* e da *nenia/threnos*, pólos do *pranto ritual* e do *rito piacular* euromediterrâneo ... e anatólico, dos mistérios de Osiris-Isis, Tamuz-Ishtar, Atis-Cibebe, Adonis-Astarte ... Maria-Jesus...cuja fenomenologia foi tão bem estudada pela obra monumental de Frazer e pelo trabalho profundo de J.Weston, a que retornaremos no terceiro momento de nosso texto. De um modo genérico poderíamos dizer, por um lado, que a sensualidade mórbida de D’Annunzio remonta, como vimos acima, à *paisagem mental do homem arcaico dos Abruzzi* e, por outro

lado, retém - através das percolações ou pseudomorfofos da Itália pagã - aqueles aspectos do Feminino em suas valências nefastas, estudadas amplamente no arquetipo da Grande Mãe e seus filhos-amantes (*heróis lunares*) por Neumann e Solié. Em Neumann estão ligados aos *mistérios da vegetação, da embriaguez e da morte*, fundamentalmente captando aspectos da Mãe Terrível e seus avatares no Feminino nefasto - Demeter Kelaino, Isis, Lilith, Circe, Astarte/Afrodite, Medusa, Hecate, Kali, Artemis (de Éfeso) ... - das figurações míticas das mulheres fatais e letais, mantódeas, ficando uma grande interrogação com relação à figura de Maria e ao estatuto das relações com o cristianismo (segundo De Martino, aqui entraria a questão do *pranto ritual* na *figura pedagógica da Mater Dolorosa*: quais suas valências?). Em D’Annunzio temos um verdadeiro desfile dessas *vamps e suas paixões*, que de fato constituem-lhe o núcleo semântico-simbólico da obra. Ilustrando. Já no *Poema Paradisiaco*, Pamphila reencarna Helena e Sapho (*Por todos possuída...portadora de antigos mistérios...Em seus membros impuros ... e em seus olhos mergulharei na bruma de coisas abscondidas e obscuras...*). Em *Il Fuoco*, Stellio aproxima a Foscarina a Helena-Ennoia (...a pesada tristeza...dessa mulher solitária e nômade...sua densa bestialidade...o divino e calcinante estertor da arte (de amar) arrancado por um grito de paixão e um soluço de dor ou por um silêncio de morte ... essa mulher sábia e desesperada...) - lembremos, com Leisegang, que no sistema gnóstico de Simão, o Mago e de Dositeu de Tiro (na Fenícia, lugar do culto de Astarte, como em Byblos, o de Adônis), Helena-Ennoia é o pensamento, a idéia e a gnose mas, antes, é *paredros* de Simão, que é *hestos-Deus*, e na *sizígia* é a Lua, a Deusa Mãe, a Sabedoria, de modo que esse *erethismo sárquico e cerebral* é testemunhado pelo próprio D’Annunzio em *La Gloria*: *Sempre algo de carnal, algo que se assemelha a uma violência carnal, um misto de atrocidade e de embriaguez, acompanha o ato criador de meu pensamento.* Em *Il Trionfo della Morte* Giorgio caracteriza Ippolita: *A crueldade é latente no fundo de seu amor...Nela ha algo de intensamente destrutivo ...E ele revia a imagem aterradora e quase gorgônea e*

meduséia dessa mulher... Ela possui um grau incrível de intensidade simbólica para exprimir o princípio do eterno feminino... a fatalidade do amor num luar de verão... Ela é uma máquina brutal de amar, a Romana esquálida e voraz. Nela a Morte me chama, diz Giorgio. No *Re di Cipro*, a Quimera é o binômio massacre-volúpia. Em *La Gloria*, Comnena assim tratava suas vítimas: ...arrastando-as nos pântanos e pocilgas do vício como isca; cozendo-as na espuma de todas as corrupções; não havia algo vil ou incitante ao desespero que lhe fora desconhecido. Séculos de fasto nefasto, de perfídia e de rapina (de Bizâncio) cavavam um poço abissal de onde borbulhavam os gestos e o pranto, sangue de traidores e de usurpadores, raça homicida. Em tudo que tocava, tudo que sua carne infernal abraçava era uma chaga aberta e irremediável... Era o mal, o suplício, a perdição certa... Ela sempre quis empanzinar sua alma antiga com os crimes das idades arcaicas... Em *Forse che sì, forse che no*, Isabella desempenha a função de teorizadora da *algolagnia*: ...é a presença de um verbo testemunhado pelo martírio... aproximar-se de meu mistério é compreender que nenhuma palavra, nenhuma lágrima poderá persuadir que não cedi ao vício informe mas a esse sentido divino do sofrimento e da dor... mas conduzi numa descida à busca do profundo abismo, e talvez do templo subterrâneo. Não fiz obra de carne, mas de triste iniciação... Para você também sou uma ciência e uma arte... uma ciência severa e mortal... Nada é certo, só a crueldade e a fome do coração, o sangue e as lágrimas, o fim de tudo, e não se sabe mais qual é o tempo de prantejar. Faça-me sofrer, cada vez mais... porque só nos pareceremos um ao outro na crueldade e na dor. E M.Praz faz a importante observação: Em *Le Martyre de Saint-Sébastien* a volúpia do martírio enuncia-se de modo bem claro; em que esses traços seriam diferentes daquelas vítimas trespassadas pelas flechas de Basiliola? São Sebastião é atado a uma árvore do bosque de Apolo; mas lembremos: E.Harding mostra arquetipicamente que os hieródulos da Deusa Lunar eram atados a uma árvore, pinheiro ou cedro - em São Sebastião parece ser o loureiro, árvore de Apolo -, para serem castrados; e nos dramas agrários da Ásia Menor também os

"heróis lunares" ou "filhos-amantes" da Grande-Deusa Mãe para serem sacrificados/martirizados. Ou seria num bosque de Adônis, São Sebastião-Cristo-Adônis aí sendo sacrificado? ... Mas, mesmo com Apolo, os estudos de López-Pedraza e de Sergent nos mostra a divindade como uma via de apadrinhamento da iniciação homoerótica na Grécia... Bem, São Sebastião apostrofa seus arqueiros com palavras que tornam o martírio, como apresentado aqui, um ato de volúpia sacrificial algolagnica: *Mirai de perto, eu sou o alvo / Das profundezas, das profundezas. / Clamo por vosso amor terrível! / Mais, ainda mais flechas!* M.Praz aproxima uma cena de *priapismo funerário*, em *Fossa Fuia*, na imploração de Gauro a Basiliola: *Vem, Basiliola! Meu peito está aberto. Vem, pega a espada de duplo corte e me abate. Acerta-me aqui, entre as costelas. Faze a lâmina entrar profunda até o osso (sou Gauro, aquele que te odeia e te ama)... faze a lâmina entrar até mergulhares tuas mãos em minha carnação sanguinolenta, até que teus braceletes sejam tintos pelo jorro de sangue...* E eis a figura de Basiliola em *La Nave*: ...Nela mora algo de eterno que escapa ao destino e à morte e que nenhum homem pode domar... Ela morou nos montes relvados, nos bosques, nas grutas das panteras; e sua mão maldita dava a seus hóspedes pães e bolos fumegantes, com sucos inebriantes e, em suas pocilgas, trancava aqueles a quem metamorfoseara. Ela foi Byblis que furiosa correu atrás do irmão; foi Myrrha que engravidou na cama do pai; foi Pasiphae que se entregou ao touro, e o adultério da Grécia que ensanguentou torres e navios por dez anos. Dalila que nas coxas cortou a força do cabeludo, Jezebel que chafurdou suas partes pudendas no sangue dos profetas, Hogla que ajoelhada agüentou o bode. Ela conheceu todos os incestos e as cópulas da bestialidade, as luxúrias que vagiam, as fraudes que corrompiam o sêmen, os espamos que fazem os ossos gritar. Ela divulgou as lubricidades em suas pocilgas nutrientes. Colocou seu catre nos lugares públicos e no limiar das ruas, no cais e nos portais, na taverna e nos acampamentos. Os homicidas experimentaram suas almofadas. Os ladrões conheceram seus lençóis. Os mercenários, seus corrimentos... Não sentiste em suas madeixas um cheiro

de barbárie? o húngaro amarelo e o mouro da Numídia, o huno de Ister e o sármata do Tanais não a deixaram marcada para sempre? Assim, se produz a *superfêmea* que emascula o masculino, a mulher/mantódea sagrada e o teor de seu amor “decadente”, que Mirbeau, em *O Calvário*, tão bem sintetiza: *Amor besuntado de sangue, embriagado pelo lodaçal, Amor de furores onanistas, Amor maldito que adere viscoso ao homem como uma goela dentada e uma ventosa que lhe suga as veias, chupando-lhe a medula, descarnando seus ossos.* Enfim, a *estrutura do imaginário* de D’Annunzio é, sem dúvida, o *universo da angústia* - que Eliade nos lembra ser o universo da Morte e do Nada, também da Culpa, segundo Boss -, ou melhor, é um *universo dramático (ou sintético) polimorfo com teor de universo da angústia*, sobretudo na dominante mística; melhor ainda, é um *universo sintético simbólico diacrônico tipo cíclico com teor de universo da angústia*: é regido pelo *tempo cíclico do eterno retorno apofético e a constante revisitação e enação do Reino das Mães como potências nefastas.*

Os estudos de estética musicológica e de análise temática na obra de Debussy permitem identificar uma *estrutura do imaginário* que seria, também, sem dúvida, um *universo da angústia*, ou melhor, é um *universo dramático (ou sintético) bipolar com teor de universo da angústia*; melhor ainda, é um *universo sintético simbólico sincrônico de tipo misto com teor de universo da angústia*. Como *universo sincrônico de tipo misto* este micro-universo mítico é regido pela *intersecção do tempo e da eternidade*; Y.Durand fala na *intersecção*, na *bipolarização mítica*, do *tempo cíclico cotidiano e do tempo de eternidade*. G.Durand também mostra que, no *espiralóide helicoidal ou solenóide* temos, por um lado, a presença de uma *teofania lunar* e, por outro lado, as especulações aritmológicas, de tal modo que essa *sincronia* significa, em suas palavras, *um glifo universal da temporalidade e da permanência do ser através das flutuações da mudança*. Trata-se, pois, nessa *intersecção do tempo e da eternidade*, do *instante instantâneo (exaihnès)*, no sentido em que o estuda Bachelard, e também Y.Durand ao se referir,

aqui, à *harmonia dos contrários*: é o sistema T em Lupasco, observações que poderiam sugerir a *presentificação de um tempo espiral*. Y.Durand adverte: mas não de modo necessário, pois pode acontecer haver *ambivalência e potencialidade da mediação* ... Doravante a questão é: se a música é temporalidade, como mostrou Jankélévitch, que tipo de temporalidade poderíamos ter numa sincronia? Veremos logo mais que, em Debussy, o *evolver é bloqueado*... tanto pela linguagem musical, quanto pela estrutura da dramatização, apresentada por D’Annunzio, que a retoma ao teatro medieval em sua cenarização em *Mansões/Estações*.

Quanto à linguagem musical, as análises de Gervais e de Halbreich, de Chailley também, mas sobretudo as de Jankélévitch permitem captar esse teor da linguagem musical e do *melisma debussysta* articulando-os com a análise mitemática. Jankélévitch afirma que, após os estudos de Lockspeiser e Jarocinski, temos em Debussy um Simbolismo, não Impressionismo. Sobretudo, dada a atração exercida por Poe - Debussy nos legou rascunhos e alguns manuscritos de um trabalho inacabado que pretendia poética e musicalmente captar o *teor psicológico de The fall of the house of Usher*, de Poe -, a *melancolia do fanado e o fascínio das profundezas* tornam perfeitamente aplicáveis, em Debussy, as páginas que Bachelard escreveu sobre a *queda imaginária e o complexo do abismo* em Poe: *presentificam-se*, destarte, o *geotropismo e o maelström (vórtice turbilhonar descendente)* que lhe regem a linguagem musical e os temas poéticos. Trata-se inequivocamente do *universo da angústia* presentificado nessa *nictomorfia e catamorfia durandianas*. Mas a linha descendente da frase visa, nas palavras de Jankélévitch, *um ponto situado no infinito, abaixo do Baixo absoluto, além do não-ser, é a obsessão abissal debussysta, que não cede nem às reconversões do sistema de referência tonal*. Nisso consiste o *geotropismo*, cujos instrumentos temáticos articulam-se em torno de uma *poética do destino* e cujos instrumentos musicológicos procuram traduzir esse inevitável *descensus ad inferos* ou *nekyia*. Para

Jankélévitch essa *poética do destino é o mistério do instante* e dela podemos apreender três faces: a música de Debussy é uma *poética do mistério* sob os rostos dos *mistérios de angústia, mistérios de volúpia e mistérios da morte*. O fio que os articula é o *vínculo ontológico amor e morte* e, no todo, trata-se do *mistério da destinação que é a morte*, que é um Destino. Os mitemas do fascínio da Morte e da *femme fatale* - que se presentificam mais numa versão com o Reino das Mães onde, sem dúvida, o teor nefasto está presente, mas onde o *feminino* se dá numa estranha combinação, em *Pélleas et Mélisande* (1893-1902) por exemplo, pois Mélisande flexiona Melusina que é *Mère Lusine/Tellus Mater e Magna Mater*, Lilith ou a mãe obscura, enfim, por um lado e, por outro, articula, Melusina ao Andrógino, como mostrou Markale - acentuam tanto o *vínculo amor e morte*, quanto o *movimento do maelström* ou *geotropismo* que rege a obra, em termos de estruturação musical e em termos mitemáticos. Os instrumentos musicológicos desse *geotropismo* ou *descida nos subterrâneos abissais* (o *underworld* de Hillman) são temas regidos pela *catamorfia*: a queda súbita e vertiginosa; a queda em zigzag, ansiosa e ameaçadora; a queda lânguida da cabeleira lunar de Mélisande que se desfaz, presentificando a ausência de forma e o *esvanecer-se*; a fuga pânica; o movimento depressivo de *glissement vers le bas*; a *auction* com violência da frenética aceleração e a vertigem; a vertigem e a sedução nictomorfas e talassais; a *espreita* do informe, na cabeleira, nos estrépitos das tempestades, das nuvens e das brumas, das neblinas, chuvas e neves, do crepúsculo outonal acinzentado; enfim, a fonte e os jorros como “*recaída cíclica*”, e mais o *iter mysticum* através das grutas, águas estagnadas e remoinhos subterrâneos vorazes, poços insondáveis; enfim, Mélisande /Melusina. E não nos enganemos: *La Demoiselle Élue* (de 1887-88, sobre poema de Dante Gabriel Rossetti, pré-rafaelita inglês) está num Paraíso que, como o da Mansão V (*O Paraíso*) de *Le Martyre*, como Jung permite afirmar, é uma figuração do arquétipo materno ... portanto, fora do patriarcalismo e joachimismo do tempo escatológico-messiânico judaico-cristão. Os instrumentos técnicos sobre que

se rebate essa *cenarização* imagético-mítica são regidos pelo *dever bloqueado* ou *recusa de evolver* - a mediação simbólica é bloqueada pois não há modulações, mas *cromatismos* -; em oposição, como diz Jankélévitch, à *melodia ascendente, contínua e infinita do bergsonismo de Fauré*, cuja mediação simbólica não-bloqueada são as *modulações*. Por isso temos o *universo síncrono*. Os testemunhos da linguagem musical são as notas repetidas, os acordes perfeitos justapostos em blocos que se contrastam opondo-se, a sétima e a nona justapostas, o *jet d'eau* como movimento estático, a agitação das ondas como rodopios unilocados e ciclicamente repetidos, o movimento imóvel (turbilhões, orbitações e espiras), a velocidade estacionária (a dança, o jogo e o vento nos campos), a viscosidade rítmica e o *cíclico ritardando* que retorna e reencontra; as metáforas obsessivas do *tempo gnosiano* e dos pedais. Mas esse *dever bloqueado* e *recusa de evolver* encontram-se concentrados na onto-lógica musical da *bitonia* ou das *tonalidades superpostas/opostas em blocos*, que justificam plenamente o que falamos sobre o *universo síncrono* como *estrutura profunda* e o *mistério do instante* - aliás parte do título da obra fundamental de Jankélévitch sobre Debussy - como *modo do tempo transversalizado cíclico/eternidade*. Mas, não haveria em Debussy uma *presença total*: a hora meridiana, o apogeu de luz e de altura, a primavera, o céu aberto, o *plein air*? Tudo isso não passa de *um instante*, um lampejo metaléptico retido pela viscosidade metabólica, um *Augenblick*: é o mistério da emergência/con-surgência súbita ... e que esmaece num *pontilhismo*. Assim, os perfumes da noite, as festas distantes, os sinos longínquos, a luz noturna, o imediato e a inocência são captados pela *co-presença das superposições dissonantes e pela cacofonia*. Há dois modos de explicitar isso: um deles remete à adoção, por Debussy, da perspectiva estereofônica (distanciamento e patamarização) que enquadra o espaço e o longínquo do *plein air*; trata-se da adoção da *perspectiva sonora poliplanar* de G. Migot e do *cromatismo obsessivo* onde as figuras se esfumam e se dissolvem. O outro modo, consiste no *imprécisme*: segundo L. Arnould - no denso estudo de 1930, *Les*

grands imprécistes du XIX^e.siècle: Turner, Wagner, Corot - há um princípio estético comum a esses e a outros artistas fundando-se na *ambigüidade*: O “*imprécisme*” na arte está na *tendência a velar a expressão para obter um efeito sensorial ou emocional num gradiente do desejo realizado até o mundo dos sonhos*. Não se trata, pois, de imprecisão ou vagueza ou inexactidão; ao contrário, destacar a nota ou o acorde que se harmoniza com uma tonalidade ambígua é a qualidade suprema de Debussy, como evidenciou a análise exaustiva das harmonias debussystas por Milhaud.

Inserir-se, aqui, o terceiro momento de nosso texto.

Quanto à estruturação do cenário em *Mansões/Estações* - cujos cortes, e justaposições no drama, são reforçados, numa oposição constante de pólos, pela restritiva escolha que faz Debussy sobre as muitas mansões de D’Annunzio, elas se apresentam, no texto remanejado definitivo e na partitura, *especializadas e polarizadas em contigüidade síncrona de opostos justapostos* -, já é uma lição hermenêutica. As Mansões II, III e IV, a nosso ver, representam o núcleo e os vetores semânticos. São emolduradas pela Mansão I, espécie de intróito à problemática dramática, e pela Mansão V, a apoteose de teor cristão. Mas o centro é verdadeiramente a Mansão IV, cujas raízes hermenêuticas estão na cenarização da Mansão III: nelas acontece o *rito piacular do pranto ritual*. A Mansão I, *O Pátio dos Lírios*, adota um esquema que vai se enrijecendo até chegarmos à exclusão adoniasta (Mansão IV, *O loureiro Ferido*) ou à exclusão cristã (Mansão V, *O Paraíso*), pois aqui, na Mansão I, temos um aparente evoluir, em profundidade uma justaposição de opostos onde são marcados tanto a ambivalência quanto o artificialismo da “*resolução*”. Na Mansão II, *A Câmara Mágica*, temos uma distribuição quase-espacial dualista (*dualismo diametral*, diria Durand) dos opostos adoniasta e crístico. Na Mansão III, *O Concílio dos Falsos Deuses*, temos a ação dramática que tenta dialetizar esses opostos fazendo-o, entretanto, ao modo de um *dualismo concêntrico mitigado mas*

“*manqué*”, em profundidade, pois as polarizações/polaridades tornam a se enrijecer: a mediação simbólica é bloqueada, em linguagem musical (o evoluir bloqueado), e o vetor adoniasta imanta a resolução profunda, que ocorre na Mansão IV, excluindo absolutamente o crístico no texto; ao contrário, na Mansão V, o vetor crístico artificialmente, em ruptura semântica, elimina absolutamente o adoniasta do texto ... e a música dos corais *a cappella* é feita não por Debussy, mas por Caplet (a pedido de Debussy) ... Significaria que a obra, para Debussy, para D’Annunzio, acabaria na Mansão IV ...? Isso indicaria um vetor hermenêutico, e não só o contágio adoniasta, mas também, talvez, uma “*resolução misteriosa*” ...

Um breve resumo da ação dramática das Mansões. Na Mansão I, Sebastião assiste ao martírio dos gêmeos Marcos e Marcelino: *Irmão, cantam os gêmeos, que seria do mundo sem o nosso amor!/Em minha alma pesa o coração/ como a pedra na funda./ Eu o peso; para lá da sombra/eu o arremesso para o dia auroral.../Belo Cristo* (cf. a corrente expressão mitológica, *Belo Adônis...*), *que seria do mundo sem o teu amor*. Como *leitmotif*, a Cruz percorre todo o texto musical, retomando velha tradição medieval, que se prolonga até Bach, sob forma gráfica mesmo: constrói-se só sobre intervalos de quartas, quintas e segundas. Também é um *leitmotif* o Chamado: enunciado *Sebastião! Sebastião!/Sebastião, tu és o testemunho*, se vale do misticismo da “*gama japonesa*” em sua variante menor. Emocionado, no momento em que o Prefeito atea fogo e se faz o braseiro, Sebastião mira o céu com uma flecha que dispara e pede um sinal. A flecha não retorna. Em êxtase ele diz: *Sou um arqueiro seguro de seu alvo*. A multidão vibra e Sebastião executa a *dança extática* (um mimo) sobre o braseiro aceso -*Danço na ardência de lírios!*-, que se transforma num *pátio de lírios* (um “*jardim de Adônis*”?). E em mi pentafônico maior, usando a “*gama chinesa*”, explodem os coros dos gêmeos e dos corifeus: *Cantos, a sombra se apaga/Deus é, será sempre Deus/Celebrai seu nome pelo fogo!...* E o coro dos serafins: *Salve, ó luz,/ luz do mundo, cruz*

poderoso e profunda/signo da vitória/e palma de glória,/e árvore de vida. Na Mansão II, sob abóbada reluzente como espelho, há uma porta de acesso ao interior de um templo. Sete graus aí conduzem: em inspiração pela astrologia caldaica, sete mulheres com mitras e roupas sacerdotais figuram os sete planetas, o Sol e a Lua estando gravados nas folhas da porta. A atmosfera sonora é tenebrosa, em atmosfera tonal indecisa - destaque dados aos contrabaixos, seguidos pelas cordas divididas e pelos cornes - oscilando entre o fá # e dó # menor. O coral hierático em sol # menor é conduzido pelas harpas e oboés, retornando ciclicamente com *tremolos* das cordas e apoiado pela melodia dos contrabaixos. Sebastião, com uma clava à mão, precipita-se para arrombar a porta. Mas é detido pela pureza de uma voz sobre-humana: a Virgem Erígone (que é Ermione, na mitologia ática, assim como vimos em *Alcione* de D'Annunzio, *Dea Natura e Deusa Lunar*, e que se transforma em estrela após o suicídio pelo enforcamento em um pinheiro, árvore de Dionísio e da Deusa Lunar, antes) - *Colhia a espiga de trigo .../E era virgem,/fiel à minha sombra e ao meu canto plangente.* -, cuja presença é tecida pela oscilação alternada de flautas e pentacórdios. Os iconoclastas incitam Sebastião numa violenta altercação com a multidão pagã. Mas Sebastião proclama o Novo Reino e a Nova Estrela (a dos Reis Magos) que o anuncia. Eis quando a *Vox Caelestis* presentifica a Virgem Imaculada. A porta se abre e Sebastião vê o interior do templo e o escabelo da lua crescente sobre o qual repousam a Virgem e a Criança. Aos poucos apagam-se os "temas maléficos" na música e a transfiguração em sob b maior é conduzida por cornes e trombones. Depois do canto da *Voz Caelestis* - *Quem pranteia minha terna criança,/ meu lírio florido à luz tão pura?/Ele brilha no meu colo./Não tem feridas./Vêde. E em meus cabelos/ todos os astros louvam sua luz!* ... -, há contrapontos orquestrais entre as linhas melódicas pagã e cristã, da Virgem Erígone e da Virgem Maria, retomadas aos respectivos contextos. As demais mansões, versando sobre o drama do pranto ritual, serão retomadas naquele preciso momento. É importante observar que todos os personagens de *Le Martyre* são representados por

mulheres (inclusive São Sebastião) e que os papéis de São Sebastião, do Imperador e da *Mater Dolorosa* são declamados no estilo da tragédia grega.

É esse processo de espacialização e representação síncrona das polaridades num jogo dualista de contra-universos, mas também de figuração de uma mediação simbólica estática, ou situada in illo tempore, são evidenciados. De modo que, pela intencionalidade e jogo de cosmovisões (entre mistérios de Adônis e mistério cristão), teríamos uma estrutura aparente: um universo sintético simbólico "diacrônico" (tanto o relato mítico, quanto o evoluir musical pedem essa diacronia ...) de tipo misto (o cíclico referindo-se aos rituais agro-lunares de Adônis, e o progressivo ao mistério cristão da Ressurreição). Entretanto subjaz, de modo larvar, pela estruturação da composição poético-musical e sua "resolução", a estrutura profunda: o universo síncrono misto. Instauram-se tanto a labilidade/ambivalência, quanto a indeterminação da resolução indecidível.

Conhecemos, pelo trabalho de L.Guichard, as vinculações esotéricas de Debussy: desde 1890 ele se interessa pelo ocultismo de Mourney e de J.Bois, compartilhado por D'Annunzio, por outras vias, além do teosofismo iluminista mais tradicional. Sabemos, também, que Debussy se declara, no tocante à produção de *Le Martyre*, ser avesso às práticas católico-romanas, professando um panteísmo e a criação de uma religião da Natureza, com o que concorda também D'Annunzio, envolvido que sempre estivera com as seitas humanitaristas do *Risorgimento* e com a tradição arcaica dos Abruzzi. Em termos de Henderson, poderemos dizer que, na figura numinosa de São Sebastião, traços do *arquétipo do homem natural* vão se apresentar em combinação/contágio, em Cristo, com outros numes, não só Adônis e os "deuses que morrem", mas também Dionísio, Hermes e Orfeu - sobretudo Orfeu, mostrou-o Juden, é reitor na literatura da Decadência e, destaca Durand, um dos patronos inequívocos do homoerotismo, seguido por São Sebastião-. Ademais, todo esse esoterismo é subsumido por aquilo que Jonas designou como *síndrome gnóstico-existencial*. Eis

porque as suspeitas católicas, a hesitação mesma de Barrès visaram certo: nessa *paisagem mental*, poderia ser apresentada com fidedignidade a *Ressurreição*? não acabaria sendo “bloqueada” pela *simbólica adoniasta do pranto ritual*? Pois a *Ressurreição* supõe, em sua economia redentora, um tempo judaico-cristão, de teor progressivo no evolver escatológico, em suma, um *tempo histórico*, cujo traçado claro provém de Joachim de Fiore? É de se presumir que não poderia ser fidedigna, como deixa entrever a análise da estrutura do imaginário e do micro-universo mítico em D’Annunzio e em Debussy. Ora, *Le Martyre* apresenta, como texto, um *universo sintético simbólico diacrônico de tipo misto com predomínio do cíclico e do teor universo da angústia* e, como linguagem musical, um *universo sintético simbólico sincrônico de tipo misto com teor de universo da angústia*. Assim, em definitivo, um *universo sintético simbólico de tipo misto com teor de universo da angústia*, onde avultam as *resoluções cíclicas* - que pedem o tempo do eterno retorno - e *síncronas* - que pedem a eternidade da *coincidentia oppositorum* do instante -; portanto temporalidades *outras* com relação ao tempo judaico-cristão de evolver escatológico-messiânico e historicista - e basta um olhar nos textos de Ricoeur para nos convencer disso. Sobretudo porque irá ser ativado o tempo dos arquétipos e dos mitos. É por desconhecer tanto as razões esotérico-gnósticas, quanto a estruturação mítico-imaginária do universo da obra, mas sobretudo a defasagem que ocorre entre *intencionalidade (declarada)/ estrutura de superfície e estrutura profunda*, que autores ocorrem em interpretações especiosas, inclusive com pleno conhecimento de estruturação musical, como é o caso do erudito Halbreich, que lê a obra precisamente num *evolver contínuo de drama cristão*. Não será esse nosso caso. É além dessas três considerações já feitas, agregaríamos mais duas de importância capital. A primeira diz respeito ao *ritual poético*. Eliade mostra como a literatura, com a secularização do desencantamento de mundo, se torna o receptáculo mítico-ritual das figurações dos mistérios e iniciações: torna-se um ritual poético de busca da Palavra perdida. Caberia, pois, uma *dessacralização às avessas*, que L.Cellier, N.Frye,

S.Vierne, M.Bodkin, J.Burgos e H.Levillain, dentre outros, praticaram sobre vários autores. Entretanto, o campo semântico se amplia na medida em que começam a ocorrer tanto a *correspondência das artes*, quanto as transversalizações. E nesse trajeto três pontos de articulação básicos: o estatuto do teatro nos movimentos da Decadência que, com Wagner e Debussy, se alça à *Gesamtkunstwerke* e ao *teatro mítico*; na Decadência, como estudou Durand, a instauração de uma *religião da arte*; enfim, como mostra Green, os estudos de Freud que manifestam o teatro como espaço de cenarização por excelência do Inconsciente e seus fantasmas. Portanto, no teatro - que articula todas as artes - emerge a *rituística misteriosa e esotérica*. A segunda consideração diz respeito ao sentido e ao por quê disso ocorrer nos movimentos da Decadência, de modo ergódico? Qual a *função do escândalo* que pro-voca? Sabemos que a proposta de um contra-universo sócio-sêmico da ambivalência (imaginário da ruptura) ao projeto da Modernidade, regido por Prometeu e pela história, propõe a religião da arte e a vida como obra de arte; e mais, pelas “tenazes” da sociologia profunda de G.Durand, vemos que emergem outras figuras numinosas, que passam a reger o cenário: Psyché e a Irmandade da Noite, Dionísio, Orfeu, Salomé e outros avatares do Reino das Mães terríveis, Hermes, o Duplo, o Andrógino ... Mas, em ambos os casos, contra o historicismo e progressismo das Luzes e da primavera industrial, com a Decadência reaparecem, como os designa Durand, *os escândalos do arquétipo e do mito* - e o tempo do mito se diz em *metábole e metalepse* (Durand) - e *o escândalo do evhemerismo às avessas* - que se diz em termos de *eternidade*. Portanto, pela *ambivalência noturna e cíclico retorno lunar e sincronidade*, poderemos reencantar o mundo numa *dessacralização às avessas* - isto é, que sob o profano cotidiano se desvende o sagrado matricial -, invertendo o que Eliade dissera sobre a Modernidade: com ela *caímos da eternidade no tempo e do tempo na história* ... Em função dessas considerações, poderemos afirmar que *Le Mystère* se configura como um *ritual poético de um dispositivo mítico-ritual*, que passamos a especificar.

Pelo lado de o mítico, temos os *mistérios de Adônis/Cristo e o séquito misteriosófico dos "deuses que morrem"*, do ciclo agro-lunar, da mística telúrica-ctônica e dos mistérios da vegetação, da embriaguez e da morte. A figura mítica de São Sebastião pode ser vista sob dois ângulos: por um lado, lembrando com M. Berthold (para o teatro) e E. Caminada (para a dança) a gênese e o evoluir do *mimo cristológico* que, a nosso ver, segundo H. Reich, evolve para *mimo cristológico* e para o *martírio*, São Sebastião dança na Mansão I, num martírio de gêmeos, como fará o mimo da Paixão na Mansão III, seu martírio. Como mártir perfaz a *imitatio Christi*. Com o martírio configuram-se o fascínio da morte, a dor e o sofrimento e a algolagnia. Também o homoerotismo é reorientado pelo mito do Andrógino (lembramos: está ligado, por Melusina, a Lilith ... e ao Reino das Mães ...); Eliade, Delcourt e Libis levam-nos a compreendê-lo como "mistério da totalidade" e "harmonia dos contrários". Temos aqui, por outro lado, o outro ângulo: São Sebastião como filho-amante ou herói-lunar, vinculado, como *puer*, pelo rito sacrificial, ao Reino das Mães e ao séquito dos "deuses que morrem", dentre os quais, Cristo. O estatuto de Maria se configura, de modo ambivalente: está, no texto de Neumann, na galeria das Grandes-Mães, entre os mistérios da vegetação de Deméter e as Musas, vinculando-se aos *mistérios da inspiração*; no texto de De Martino, é a *Mater Dolorosa*, como em *Le Martyre*. De qualquer modo, as valências nefastas podem estar eufemizadas também, seja por tais figurações, seja pelo contra-tipo da mulher fatal, Irene, assim como ocorrera uma eufemização do homoerotismo pela androginia. Por isso é capital a justaposição/confronto diametral na Mansão II entre a Virgem Erigone e a Virgem Maria, o pólo adonista e o pólo cristão. Graves nos lembra que a estória de Erigone mobiliza os elementos dionísacos (sacrificasse, enforcando-se num pinheiro, após saber do assassinato do pai, Icaros, a quem Dionísio revelara o mistério do vinho) e seus antecedentes nos mistérios de Atis-Cybele (que o antecedeu na Ática aos mistérios dionísacos, que o transformam); mas tal vinculação com o Reino das Mães e seus filhos lunares fica ainda mais clara quando Graves mostra que a

Virgem Erigone (a Ermione de D'Annunzio) é um nome variante de Artemis Condyleatis (a Enforcada), cujo santuário ficava em Caphyes, na Arcádia, e de Helena das Árvores ou Dendrytes, enforcando-se em Polyxo, em Rhodes. E que todas são variações de Ariadne (sacratíssima), nome da Deusa-Lunar cuja dança creto-micênica e beócia celebrava-a como a "a grandiosa, a fecundíssima Mãe-Cevada (ou Trigo)" e que, enfim, reproduzia a "Artemis como matriarca primitiva". Em *Le Martyre Erigone* entoa: *Eu ceifava a espiga de trigo...* Ainda sob esse ângulo, na visão de São Sebastião no *bosque do martírio*, Frazer permite se colocar a pergunta: bosque de Apolo ou bosque de Adônis?. Diz o autor: *Célebre referência de São Jerônimo é significativa: ele nos fala que Bethléem, o lugar do nascimento tradicional do Senhor, era obumbrado por um bosque que pertencia ao senhor sírio bem mais antigo, Adônis, e que lá onde o menino Jesus vertera lágrimas, haviam desde sempre chorado o amante de Vênus... Se, com efeito, como mostramos, Adônis era realmente o "espírito do trigo", não se teria podido imaginar nome mais conveniente para sua casa que o de Bethléem, "a Casa do Pão", e ele pode ser adorado em sua "Casa do Pão" séculos antes do nascimento d'Aquele que dizia: Eu sou o pão da vida"... Portanto, para falar como São Jerônimo, o lugar sagrado que ouviu o choro do menino Jesus, ouvira também - talvez ainda ouvisse, segundo o Santo... - as lamentações do pranto ritual por Adônis. Portanto, na visão de São Sebastião, o Cristo- Bom Pastor, como mostrou Miller, pode se contaminar, também, com traços de Hermes ...e depois... com traços de Sileno... e Dionísio. E, lembramos: o subsolo anatólico do dionísico é claro: Atis seguido pelos mistérios sírio-fenícios de Adônis! Enfim, com Jung e Henderson, há clara aproximação de traços entre o "Filho do Homem" e os traços, com os quais Cristo com-põe, de Dionísio e Orfeu ... Em todos os casos, o *arquétipo do homem natural e um solo arcaico dos mistérios anatólicos/sírio-fenícios e traco-frígios impregnando o mistério cristão*. Também, Frazer e James evidenciarão a contaminação com Adônis, não só em termos de bosque, mas do "pão", pois o "vinho" remete a Dionísio. Frazer é incisivo, após longa*

documentação (que fala, também, das sobrevivências na Sicília e Sardenha, como De Martino, onde a dança sobre o braseiro é um ritual mágico do equinócio vernal...): *O modo é análogo, pelo qual a Igreja católica teve o costume de representar, diante de seus fiéis, sob uma forma cênica visível, a morte e a Ressurreição do Redentor. Tais dramas sagrados são altamente eficientes para a imaginação e os sentimentos ardentes de uma raça meridional ... As solenidades observadas na Sicília na Sexta-Feira Santa, data da crucificação... evidenciam análogos elementos na Páscoa dos Abruzzi e certamente em muitos outros locais da cristandade. Quando nos lembramos da freqüência e feroz com os quais a Igreja soube enxertar a nova fé no antigo tronco do paganismo, conceberemos com clareza a idéia de que a celebração pascal do Cristo morto e ressuscitado se espalhava sobre similar e anterior celebração de Adônis morto e ressuscitado que acontecia, na mesma época do ano e na mesma estação (rito sazonal vernal), na Síria. O tipo ... da deusa inconsolável, carregando o amante nos braços, é semelhante, e talvez tenha servido de modelo, à Pietà da arte cristã: a Virgem Santa com o corpo moribundo de seu Filho divino ao colo e nos joelhos... onde a viva dor da mãe contrasta com o mortal langor de seu filho, e o pranto ritual estilizado, com a pregação crística da contensão...*

Pelo lado de o ritual, temos a configuração do ritual poético como um ritual piacular de deploração que desponta na hierogênese e destinos do pranto ritual e o sentido em que é esposado por *Le Martyre* e pela Decadência, cuja hermenêutica está centrada nas Mansões III e IV, precisamente o núcleo simbólico do drama sagrado: a primeira representa o martírio e a segunda o préstito fúnebre adoniasta de São Sebastião rumo ao Hades/Inferno, ao passo que a Mansão V é a justaposição, por oposição, do Paraíso cristão. Essa cenarização arquetípica por contrastação Inferno/Céu pode ser simbolicamente muito rica desde o estudo de M. Bodkin. Nas três mansões a justaposição de opostos incomponíveis, seja em termos cênicos, seja em termos musicais, mas sobretudo ideacionais e písticos, sem que isso quebre

a estruturação, faz lembrar um *contraponto em várias dimensões e patamares*, que não se resolvem senão pela mediação bloqueada e pelo dualismo mitigado do universo imaginário sincrônico (ou de tipo misto) que estrutura a obra. Se o personagem São Sebastião, que está no centro dessa mediação potencializada e ambivalente no encontro de dois caminhos, parece não padecer dessa indecidibilidade limítrofe, fica claro, pela justaposição, aquilo que Ortiz-Osés designou, para contexto semelhante, como *pecado de idealização e angelismo cristãos*. Vejamos a cenarização do féretro e o destino cenarizado dado ao pranto ritual como ritual piacular, atendo-nos à linguagem musical e ao texto poético. Constatando, com R. Smith, a *ambivalência do sagrado*, Durkheim define como piaculares *as cerimônias que são festas tristes de deploração*. O termo "piaculum" (que é apresentado como sinônimo de desgraça e dor, em Plínio) apresenta a vantagem que, despertando a idéia de expiação, apresenta, entretanto, significação muito mais extensa. Toda infelicidade, todo nefasto, tudo que inspira sentimentos de angústia ou de temor precisa de um "piaculum" e, por conseguinte, é chamada "piacular". O termo cabe propriamente para a designação de ritos que se celebram na inquietação ou na tristeza, sendo que o luto (luto sagrado) é o mais importante exemplo dos ritos piaculares. Ademais - e não teríamos condições de resumir aqui o livro inteiro de De Martino -, De Martino analisa que no *lamento fúnebre folclórico euro-mediterrâneo* - em sua forma mais sagrada, quando se trata do *desaparecimento de um nome ou luto sagrado* - ou *pranto ritual/planctus/kopetos* atuando através das *lamentações gestuais estertoras e das convulsivas lágrimas (deplorações)/nenia/threnos*, o lamento fúnebre funciona como encantação mágica e, originariamente, envolve como elementos estruturais e processuais da *conquista do discurso apotropaico (ritos apotropaicos: de proteção, exorcistas ou "adorcistas"*, nesse último caso marcando, na hierogênese do pranto ritual, o "imprinting" cristão da *internalização e da corporatura de "stasis"*, como no "Stabat Mater" e na *figura pedagógica da Mater Dolorosa*): o estupor e a estupefação no *planctus desordenado*; a periodização

e ritualização poético-musical (o *io* ou *iao*, que aparece em *Le Martyre*, é um grito de dor... adoniasta) pelos ritornelos emotivos estereotípicos e coletivos; a retomada coral dos ritornelos emotivos (os corifeus, os hierofantes e as mulheres de Byblos em *Le Martyre*); as modulações literárias, mímicas, dançarinas e melódicas (a *cenografia do mimo* e o evoluir do *mimodrama* rumo ao panegírico/elegíaco/oração fúnebre bem comportados); enfim, a singularização da dor. Com o pólo adoniasta, estamos em plena lamentação coletiva e *mimodrama sagrado*; com o pólo cristão, no caminho adorcista da internalização, contenção, transformação e sublimação de teor metafísico. As estruturas poético-musicais presentificam essa *dinâmica de justaposições*. Quando na Corte de Diocleciano São Sebastião recusa o amor homoerótico travestido em glória e poder, e atira o troféu ao chão, recusando-se a servir aos deuses e proclamando o Cristo, quando é condenado à morte, executa o famoso *mimo da Paixão*: destacar essa dança é importante porque musicalmente é um evoluir em *Do Maior*, que é a *grande tonalidade da consonância no universo debussysta* e a *luz meridiana da dinâmica ascensional*, com relação à qual Jankélévitch diz: *Do Maior não implica nem a renúncia, nem a indiferença às iluminações pitorescas: longe de ser um grau zero incolor resume em si, ao contrário, a possibilidade de toda policromia; como Meio-Dia no centro do dia, é a luz bruta; é o apogeu e o superlativo da claridade e da iluminação!* Ao mimo acresce o *leitmotif* da Cruz, e a estruturação, atormentada e cromática, ao contrário do resto da partitura, é de predominância diatônica e modal. Trata-se da repetida Paixão do Filho do Homem, repetida no martírio que se avizinha. Mas as dissonâncias atingem a acuidade politonal e, aos poucos, a dança é pontuada pelo ritmo martelado dos címbalos e dos crotalos em quartas aumentadas, de modo que a progressiva e des-constructiva tensão dissonante culminará nas síncopas plangentes e entrecortadas de dor cujo paroxismo anunciará a entrada dos coros adoniastas com os címbalos e crotalos fatídicos do Oriente pagão geocentrado descensionalmente. Começa a grande deploração

cromática e oriental das mulheres de Byblos. Aqui, como no átrio da Corte de Diocleciano, a banda é eivada por instrumentos orientais - de que nem sempre dispõem os teatros, dadas as carências desses dispositivos etnomusicológicos -: o *aulos*, a *lyra*, a *cythara*, a *syrix*, o *salpynx*, o *keras*, o *psalterion*, o *pentaphono* ou *pentakordio*, o *tympanon*, os *kymbala* e os *krotalon* e os *seistron* ... todos instrumentos dos mistérios isíacos, adoniastas e dionisíacos, como mostram J.Chailley e T.Reinach. Essa atmosfera de luto sagrado oriental, em vozes ásperas e quebradiças, soluçantes e estertóreas, com a glissagem melismática dos *threnoi/heniae* no estilo de crocitos e grasnidos greco-anatólico-balcânicos dos funerais, desenvolve-se marcando o pólo adoniasta, sempre que está em contraponto, mas adquirindo uma intensidade dramática pungente sobretudo na Mansão IV, no enterro. Envolve, com os instrumentos mencionados obsessivamente, tonalidades raras e complexas (Dó b menor, Ré b menor) que explodem na bitonalidade característica do geotropismo descensional debussysta e utiliza os "modos místicos", proscritos na evolução cristã medieval das "paixões": o lídio e o mixolídio. O cotejo/confrontação/justaposição com o pólo crístico do mimo da Paixão, assim como da *Voz Estranha*, desenvolve-se no sentido de que essas se constroem sobre os obsessivos Dó Maior e Si Maior. Vejamos agora o texto onde as justaposições se dão, com a música, em dois blocos: corifeus/mulheres de Byblos e a *Voz Estranha*. (Corifeus, Mulheres de Byblos): *Pagão, lira áurea, arco de prata! Pagão!/ Senhor de Delos e de Smintha./Belo rei dos cabelos de luzes./Pagão! Ó Apolo!/ Io! Ah! choras o bem-amado. Choras o arqueiro do Líbano. Ó irmãs! Ó irmãos! Io, choras Adônis./Ele morre, o belo Adônis!/ Ele morreu, o belo Adônis!/Mulheres, chorai, chorai! Adônis! Io! Adônis/Chorai/Chorai!* (*Voz Estranha e Côro*): "Eu sofro." / *Ele gemeu. Escuta:/ "Eu sofro! O que fiz?/ Eu sofro e sangro./ O mundo é púrpura, tingiu-se pelo meu tormento. Io! O que fiz? Quem me abateu?/ Expiro, morro, ó rara visão! Morro, mas para renascer imperecivelmente."/ Io! Deixem de chorar, carpideiras! O mundo é luz, como ele o anuncia./ Ele renasce, deus, virgem e moço,/ aquele*

que floresce./ Ele renasce, renovando-se,/ ó irmão das estações gêmeas./ De pé! A morte é imortal,/ Deus, por teu sangue./ Io! Adonistas! Ó irmãs, ó irmãos, exultai! / O Senhor ressuscitou./ Ele conduz a dança dos astros./ Desfaizei as tranças./ Soltai as roupas! Do negro Hades onde estão as almas/ ele retorna a nós, o Bemaventurado. Observe-se a contaminação de ideário e de imaginária ainda que o seja, e sobretudo, no pólo cristão da *Voz Estranha*, com o adonismo: segundo Eliade e Vysheslawzeff (em *Eranos 5 e Eranos 6*), a regeneração *ressurrecta* estaria contaminada pela regeneração/renascimento numa hibridação mítico-simbólica. O texto da Mansão IV acentua o pólo adonista excluindo o pólo cristão, como a Mansão V o faz com o segundo às expensas do primeiro: temos aqui uma espacialização dualista Inferno/Céus, e o extremado jogo dos contrários opostos. O texto da Mansão IV, sobre o enterro, diz: *Io! Io! Io! / Chorai, ó mulheres da Síria,/ gritai, "Io! meu Senhor!"/ Todas as flores se fanaram. / Gritai, chorai! Ele desce rumo às negras portas./ Tudo o que é belo/ Leva-o o morno Hades./ Virai as tochas.* (Cf. Eros, com as tochas eretas; sua Sombra, com as tochas viradas para baixo, Thanatos)/ *Eros! Chorai!* A Mansão V, o Paraíso, é um desenvolvimento coral do Salmo 150 ... mas o Paraíso de *Le Martyre*, como lembra Jankélévitch, apesar de candidamente branco, é tinto pelo sangue e perpassado pela dor e sofrimento humanos ... Por isso, lembra, também, que em Jung, é uma das figurações do *arquétipo da Mãe* ... Na hierogênese, De Martino lembra que, já na Grécia, se dera a contenção da *akolasia* / desmesura gestual, encaminhando, com Solon, os elementos dos ritornelos emotivos e da intensa mímica estertoral rumo à oração fúnebre e ao gênero literário. Apesar de em Israel subsistirem essas *expressões de mimismológicas ou mimodrama*, como as chama M.Jousse em sua antropologia do gesto - aliás, na década de 1930, M.Jousse e seus colaboradores da Sorbonne, na Escola e Laboratório de Bio-Antropologia e de Ritmo-Pedagogia, com a colaboração de grandes especialistas do aramaico, hebraico, síriaco, copta, pode recriar o estilo judaico e protocristão das lamentações, através do *formulismo targúmico*, das *mimismológicas da*

intussuscepção e do *mimodrama da palavra manducada*, em meio étnico-palestino e no cristianismo aramaico, com exibições públicas, no teatro-drama sagrado de Paris, por cientistas e atores, o que provocou escândalo na igreja católica, e de certo modo inverte o trajeto da hierogênese do pranto ritual traçada por De Martino, mais ainda, aproximando a contaminação Adônis/Cristo ... - , com o cristianismo dos Pais Capadócioc e de São João Crisóstomo e Santo Agostinho sobretudo, apoiando-se em Mt.9,18-26, Lc., 12-15, Atos 9, 36-42 , a polémica cristã tenta extirpar os traços teatrais e carpidores do pranto ritual, distinguindo renovação e ressurreição, portanto dois modos, o pagão e o cristão, de ver a morte, o pranto ritual sendo substituído pela salmodia. Entretanto, vemos claramente as *percolações* do *planctus/nenia* ou *kopetos/thenos* nas situações existenciais, apesar da "corporatura de "stasis" da *Mater Dolorosa* e de sua *função pedagógica sincrética*, onde ocorre, segundo Jousse, uma *intussuscepção do mimodrama*. De certo modo há uma ambivalência no *Stabat Mater* (poema da liturgia católica que aparece em 1306, atribuído a Jacopone da Todi): *Stabat Mater dolorosa/ iuxta crucem lacrymosa/ dum pendebat filius:/ cuius animam gementem, / contristatam et dolentem/ pertransivit gladius.* De Martino observa que o cristianismo oriental, em virtude dos contatos com o *Volksgeist* greco-anatólio-balcânico - assim com o euro-mediterrâneo lucano, sardo e siciliano -, de intenso *mimodrama*, conviveu harmoniosamente com a gestualidade. É o que Dalmais nos faz ver nos vários *ritos do cristianismo oriental: rito alexandrino-rito copta; rito antioquino (ritos síriaco, maronita, caldaico e armênio)* e no *rito bizantino*, em todas suas derivações e persistências atuais como estudamos, no Brasil inclusive.

Nossas conclusões e perspectivas centram-se no espectro de tangenciamentos à questão: por quê e qual o sentido de um ritual poético piacular na *Decadência*? Quais suas projeções? Por um lado, na esteira de Nietzsche, há um movimento de crítica ao cristianismo, sobretudo na sua versão católico-romana - com o cesaro-papismo, os concordismos e os

aggiornamenti -, implicando a ressurgência do eterno retorno e da moralidade da tragédia grega, bem como do paganismo correlato de suas origens. Nesse sentido coaduna-se com a subversão e a transvaloração da *Decadência*. Por outro lado, a religião da arte encontra-se realizada no projeto da *Gesamtkunstwerke* e no teatro mítico, cujo centro é Bayreuth. *Le Martyre*, segundo Vuillermoz, é o *Parsifal* francês ... que não encontrou ainda seu Bayreuth, mas cuja projeção é imensa. Assim está, declaradamente, na *rítmica selvagem* de *A Sagração da Primavera* de Strawinski; nas *desconstruções* de *Daphnis et Chloé* de Ravel; na *escrita dura e nas estranhas sonoridades*, captadas ao *Völkgeist*, das escolas nacionalistas de Kodályi, Bartók, Prokofieff, Janacèk, Villa-Lobos ... Mas também no expressionismo da *poética do grito* - retomada do pranto ritual como mimodrama - dos *Schrei-Dramen* de A.Stramm, do *Sprechgesang* de Schoenberg e Berg, como inspirará A.Honegger, em *Le Roi David*, e O.Messiaen, em *La Nativité et la Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, posteriormente. Entretanto, temos a importância dada ao teatro (seja como cenarização fantasmática, seja como teatralização do/no corpo "em transe"): seguem-se as emergências do trágico em Reinhardt e Stanisláwski e dos atores-personalidades anômicas-corpos "em transe" nas perspectivas da cenografia - A. Appia, E.Gordon Craig e J.Copeau - e nas perspectivas da dança - seja do corpo estilizado e ritual, com M.Graham, seja do corpo espontâneo e epifânico, com I.Duncan, ou ambas as tendências nos *Balés Russos* e, com Nijinski, o *acting-out* do corpo estertoral. Assim, a vida se torna uma obra de arte e o teatro sua forma ergódica de elaboração. A música e o mito, seus relatos ... de vida. Esse é o **teor fático da Gesamtkunstwerke em sua perspectiva de formar uma sensibilidade sincrética mythopoética**.

Bibliografia

- ALATRI, P. *Gabriele d'Annunzio*. Paris: Fayard, 1992.
- BACHELARD, G. *L'intuition de l'instant*. Paris: Gonthier, 1975.
- BALANDIER, G. *Imaginaire, religion et politique dans les cultures africaines*. In: *Sociologie de la connaissance*. Paris: Payot, 1983.
- BATAILLE, G. *Histoire de l'érotisme*. In: *Oeuvres Complètes (VIII)*. Paris: Gallimard, 1976.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BORGHESE, G. A. *Gabriele d'Annunzio*. Napoli: Ricciardi, 1995.
- BOSS, M. *Angústia, culpa e libertação*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- BOUYER, L. *Le Martyre*. In: *Histoire de la spiritualité chrétienne*. Paris: Aubier, 1966.
- BODKIN, M. *Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- BRIL, J. *Lilith ou la mère obscure*. Paris: Payot, 1989.
- _____. *Le Masque ou le père ambigu*. Paris: Payot, 1991.
- BROWN, P. *La gènes de l'Antiquité tardive*. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*. Paris: Seuil, 1985.
- _____. *Corpo e Sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- BURGOS, J. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.
- BUSNARDO, A. 2002. *Mitocrítica e estória de vida em Oscar Wilde: a educação fática em "Retrato de Dorian Gray" e "Escritos do Cárcere"*. Tese (Doutorado em educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- CAMINADA, E. *História da Dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CARROUGES, M. *La mystique du surhomme*. Paris: Gallimard, 1968.

- CELLIER, L. *L'épopée humanitaire et les grand mythes romantiques*. Paris: SEDES, 1971.
- _____. *Parcours initiatiques*. Paris: La Baconnière, 1989.
- CHAILLEY, J. *La musique grecque antique*. Paris: Belles Lettres, 1979.
- _____. *Histoire musicale du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1969.
- CIORAN, E. M. *Des larmes et des saints*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1996.
- CITTI, P. (éd.). *Fins-de-siècles*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1990.
- CLANCIER, A. *Psicoanálisis, literatura y crítica*. Madrid: Catedra, 1976.
- CLIFFORD, J. Sobre o surrealismo etnográfico. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1998.
- COLLECTIFS: *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e. siècle. Actes du Colloque du Centenaire 1962*. (J. Chailley éd.). Paris: Éd. du CNRS, 1965.
- CUMONT, F. *Les religions orientales dans le paganisme romain*. Paris: Leroux, 1985.
- D'ANNUNZIO, G. *Opera omnia*. Ed. Nazionale a cura di A. Sodini (49 vol. in-8). Milano: Mondadori, 1927-1937.
- DALMAIS, H.I. *Églises chrétiennes orientales*. In: *Dictionnaire des Religions*. Paris: PUF, 1984.
- DE MARTINO, E. *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Boringhieri, 1975.
- _____. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri, 1973.
- _____. *Sud e Magia*. Milano: Feltrinelli, 1959.
- DEBUSSY, C. *Lettres (1884-1918)*. Paris: Hermann, 1980.
- _____. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1971.
- DÉDÉYAN, Ch. *Le nouveau mal-du-siècle: de Baudelaire à nos jours (1848-1914) (2 vol.)*. Paris: SEDES, 1968.
- DELCOURT, M. *Hermaphrodite: myths and rites of the bisexual figure in classical Antiquity*. London: Studio Books, 1961.
- DETIENNE, M. *Les jardins d'Adonis*. Paris: Gallimard, 1982.
- DODDS, E. R. *Paiens et chrétiens dans un âge d'angoisse*. Grenoble: Éditions La Pensée Sauvage, 1979.
- DOVER, K. J. *A homossexualidade na Grécia antiga*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- DUCREY, G. *Corps et Graphies: poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e. siècle*. Paris: Honoré Champion, 1996.
- DUMÉZIL, G. *Du mythe au roman*. Paris: PUF, 1958.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Introduction à la mythologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- _____. *Beaux-arts et archétypes: la religion de l'art*. Paris: PUF, 1989.
- _____. *Archétype et Mythe*. In: *Mythes et croyances du monde entier*. Paris: Lidis-Brépols, 1981.
- DURAND, Y. *L'exploration de l'imaginaire: introduction à la modélisation des univers mythiques*. Paris: L'Espace Bleu, 1988.
- DURKHEIM, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF, 1968.
- DUVIGNAUD, J. *Les Ombres Collectives: sociologie du théâtre*. Paris: PUF, 1973.
- ELIADE, M. *Symbolisme religieux et valorisation de l'angoisse*. In: *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *Méphistophélès et l'Androgyne*. Paris: Gallimard, 1962.

- ERANOS 2: *The Mysteries (Papers from the Eranos Yearbooks)*. New York, Princeton University Press, 1971.
- ERANOS 5: *Man and Transformation (Papers from the Eranos Yearbooks)*. New York, Princeton University Press, 1964.
- ERANOS 6: *The mystic Vision (Papers from the Eranos Yearbooks)*. New York, Princeton University Press, 1968.
- FLACELIÈRE, R. *L'amour en Grèce*. Paris: Belles-Lettres, 1971.
- FLORA, F. *D'Annunzio*. Napoli: Ricciardi, 1995.
- FONSI, M. *Imaginário da corporeidade, violência e educação fática na bacia semântica da Decadência (1860-1930): o teor do imaginário da ruptura no projeto da modernidade*. 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FRAZER, J. *Le Rameau d'Or: 2. Le dieu qui meurt (Adonis, Attys et Osiris)*. Paris: R. Laffont, 1983.
- FREUD, S. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- FRYE, N. *Anatomie de la critique*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *Fables of identity: studies in poetic mythology*. New York: HBJ Books, 1963.
- GERVAIS, F. *Étude comparée du langage harmonique de Fauré et de Debussy (2 vol.)*. Paris: Ed. Richard Masse, La Revue Musicale, 1974.
- GRAVES, R. *Les mythes grecs (2 vol.)*. Paris: Fayard, 1967.
- GREEN, A. *Le mythe, un objet transitionnel collectif*. In: *Temps de la réflexion (1980-1)*. Paris: Gallimard, 1980.
- GUIOMAR, M. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris: Corti, 1998.
- HARDING, E. *Os mistérios da mulher*. São Paulo: Paulus, 1985.
- HENDERSON, J. L. *Os mitos antigos e o homem moderno*. In: JUNG, C. G. (org.). *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- HILLMAN, J. *Puer Papers*. New York: Spring Publications, 1979.
- _____. *The dream and the underworld*. New York: Harper, 1979.
- _____. *Anima: anatomia de uma noção personificada*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *Loose ends*. New York: Spring, 1989.
- HUGHES, H. S. *Consciousness and Society: the reorientation of european social thought (1890-1930)*. New York: Vintage Books, 1961.
- JAMES, E. O. *The ancient Gods: the history and diffusion of religion in the Ancient Near-East and the Eastern Mediterranean*. London: Weindenfeld and Nicolson, 1960.
- JANKÉLÉVITCH, VI. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: La Baconnière, 1949.
- _____. *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Neuchâtel: La Baconnière, 1968.
- _____. *De la Musique au Silence: II. Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976.
- _____. *La Mort*. Paris: Flammarion, 1986.
- JAROCINSKI, S. *Debussy, impressionisme et symbolisme*. Paris: Seuil, 1970.
- JONAS, H. *La religion gnostique: le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*. Paris: Flammarion, 1978.
- JOURDE, P. *L'alcool du silence: sur la Décadence*. Paris: Honoré Champion, 1994.
- JOUSSE, M. *Anthropologie du geste (3 vol.)*. Paris: Gallimard, 1974.
- JUDEN, B. *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*. Genève: Slatkine Reprints, 1984.
- JUNG, C. G. *De l'archétype et en particulier de l'idée d'anima./ Les aspects psychologiques de l'archétype de la Mère*. In: *Les racines de la conscience*. Paris: Buchet-Chastel, 1971.
- _____. *Aion*. In: *The Collected Works of C.G. Jung. (v. 9, part II)*. New York: Princeton University Press, 1959.

- KÉRÉNYI, K. *Miti e misteri*. Torino: Boringhieri, 1979.
- _____. ; JUNG, C. G. *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris: Payot, 1974.
- KIERKEGAARD, S. *Le concept d'angoisse*. Paris: Gallimard, 1990.
- LEIRIS, M. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Étiopiens de Gondar*. Paris: Plon, 1958.
- LEISEGANG, H. *La Gnose*. Paris: Payot, 1971.
- LEVILLAIN, H. *Le rituel poétique de Saint-John Perse*. Paris: Gallimard, 1974.
- LIBIS, J. *Le mythe de l'Androgyne*. Paris: Berg, 1980.
- LINGUA, C. *Ces anges du bizarre: regard sur une aventure esthétique de la Décadence*. Paris: Nizet, 1995.
- LOCKSPEISER, E. *Claude Debussy: sa vie et sa pensée / analyse de l'oeuvre*. Paris: Fayard, 1980.
- _____. *Debussy et Edgar Poe*. Mônaco: Patiño, 1961.
- LOISY, A. *Los misterios paganos y el misterio cristiano*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- LÓPEZ-PEDRAZA, R. *Hermes e seus filhos*. São Paulo: Paulus, 1999.
- LOT-BORODINE, M. *De l'amour profane à l'amour sacré*. Paris: Nizet, 1979.
- MANUEL, R. (dir.). *Histoire de la musique (2 vol.)*. Paris: Pléiade, 1960/1963.
- MARKALE, J. *Mélines ou l'Androgyne*. Paris: Retz, 1983.
- MAZEL, J. *As metamorfoses de Eros*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MILLER, D. *Christs: meditations on archetypal images in christian theology*. New York: Seabury Press, 1981.
- NELLI, R. *Érotique et Civilisation*. Paris: Lib. Weber, 1972.
- _____. *L'amour et les mythes du coeur / Le corps féminin et l'imaginaire*. Paris: Hachette, 1975.
- NEUMANN, E. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NILSSON, M. P. *The dionysiac mysteries of the hellenistic and roman age*. New York: Arno Press, 1975.
- OTTO, W. F. *Dionysos, le mythe et le culte*. Paris: Gallimard, 1969.
- PAULA CARVALHO, J.C.de. *Cultura da Alma e Mitanálise: imaginário, poesia e música*. Londrina: UEL, 2000.
- _____. ; BADIA, D. D. *Viáticos do Imaginário*. São Paulo: Ed.Plêiade; OSJJ, 2002.
- _____. ; _____. *As Igrejas Ortodoxas no Brasil: aspectos históricos, organizacionais e doutrinários-rituais. Cadernos do ISER (Diversidade Religiosa)*, Rio de Janeiro (no prelo).
- PESTALOZZA, U. *Religione mediterranea*. Milano: Feltrinelli, 1971.
- _____. *Pagine di religione mediterranea (2 vol.)*. Milano: Adelphi, 1971.
- PETTAZZONI, R. *La religion dans la Grèce antique*. Paris: Payot, 1953.
- PRAZ, M. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème. siècle: le romantisme noir*. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. *Il patto col serpente*. Milano: Mondadori, 1995.
- PRZYLUCKI, J. *La Grande Déesse*. Paris: Payot, 1951.
- QUALLS-CORBETT, N. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: Paulus, 1990.
- QUASTEN, J. *Les premiers Actes des Martyres*. In: *Initiation aux Pères de l'Église. (vol.I)*. Paris: Cerf, 1955.
- RAMBAUX, Cl. *Tertullien face aux morales des trois premiers siècles*. Paris: Belles-Lettres, 1979.
- _____. *Trois analyses de l'amour: Catule (Poésies), Ovide (Les Amours) et Apulée (Le Conte de Psyché)*. Paris: Belles-Lettres, 1985.

REINACH, T. *La Musique Grecque*. Paris: Les Introuvables, 1926/1975.

ROMILLY, J. *La tragédie grecque*. Paris: PUF, 1973.

ROUGEMONT, D. *L'amour et l'Occident*. Paris: Gallimard, 1935.

RICOEUR, P. (org.) *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela UNESCO*. Petrópolis: Vozes/EDUSP, 1975.

RIFFARD, P. A. *L'ésotérisme occidental (v.1)*. Paris: Laffont, 1999.

SABATIER, F. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts (1800-1950)*. Paris: Fayard, 1995.

SABBATUCCI, D. *Essai sur le misticisme grec*. Paris: Flammarion, 1982.

SCHAEFFNER, A. *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. La Haye: Mouton, 1980.

SCHORSKE, C. E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SERGENT, B. *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*. Paris: Payot, 1986.

_____. *L'homosexualité dans la mythologie grecque*. Paris: Payot, 1984.

SOLIÉ, P. *Le sacrifice, fondateur d'individuation et de civilisation*. Paris: [s/d.], 1995.

_____. *La femme essentielle: mythanalyse de la Grande-Mère et ses Fils-Amants*. Paris: Seghers, 1993.

TESTARD, M. *Chrétiens latins des premiers siècles. La littérature et la vie*. Paris: Belles-Lettres, 1981.

THOMAS, L. V. *Anthropologie de la mort*. Paris: Payot, 1988.

TOSI, M. G. *La tentation symboliste chez D'Annunzio*. In: *Revue des Sciences Humaines*, Paris, 1955.

TURCAN, R. *Vivre à la cour des Césars, d'Auguste à Dioclétien (I er.-III è. siècles ap. J.-C.)*. Paris: Belles-Lettres, 1988.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIERNE, S. *Rite, roman, initiation*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1998.

WAGNER, R. *Opéra et Drame (vol.IV et V)*. In: *Oeuvres complètes en prose (13 vol.)*. Paris: Les Introuvables, 1928.

WESTON, J. *From ritual to romance*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

WIND, E. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1972.

Discografia

CLAUDE DEBUSSY:

The Martyrdom of St. Sebastian. Ch.Munch, Boston Symphony, New York, RCA, 1956 (1 LP).

Le Martyre de Saint Sébastien. M.Tilson-Thomas, Choeur et Orchestre Symphonique de Londres, Sony, 1992 (1CD).

Le Martyre de Saint Sébastien / La Demoiselle Élue. D.E.Inghelbrecht, Orchestre Nationale de Paris, Montaigne, 1995 (2 CD).

LITURGIAS ORIENTAIS:

The liturgy of orthodox Holy Week. VI.Novik, Perm, Le Chant du Monde, 1994 (1 CD).

Panikhida: Orthodox Requiem. A. Grindenko, Paris, Opus Production, 1994 (1 CD).

Serbian and Bulgarian Religious Chants. V.Rybin. Paris: Le Chant du Monde, 1993 (1 CD).

Chants de la Liturgie Slavone. Dom G.Bainbridge, OSB. Mas de Vert, Harmonia Mundi, 1988 (1 CD).

Ancient Slavonic Chants. T.Christova. New York, Monitor/Balkanton, 1984 (1 LP).

Chant Traditionnel Maronite. Soeur Marie Keyrouz, S.B.C. Mas du Vert, Harmonia Mundi, 1991 (1 CD).

Chant Byzantin: Passion et Ressurrection. Soeur Marie Keyrouz, S.B.C. Mas du Vert, Harmonia Mundi, 1989 (1 CD).

Chants Sacrés Melchites. Soeur Marie Keyrouz, S.B.C. Mas du Vert, Harmonia Mundi, 1994 (1 CD).

Cantiques de l'Orient (Liban). Soeur Marie Keyrouz, S.B.C. Mas du Vert, Harmonia Mundi, 1996 (1 CD).

CANTOS DA SIBILA:

Cant de la Sibilla. J.Savall. Roma, Astrée/Auvidis, 1988 (1 CD).

El Canto de la Sibila II. J.Savall. Barcelona, Astrée/Auvidis, 1996 (1 CD).

VOLKSGEIST (Festivais e Folclore):

Musique de la Grèce Antique. G.Paniagua. Mas de Vert, Harmonia Mundi, 1979 (1 CD).

Musique Traditionnelle des Carpates Orientales. F.Kiss e A.Stoller. Mas du Vert, Harmonia Mundi, 1991 (1 CD).

Le Mystère des voix bulgares. U.Balls and V.Ivanoff. Trondheim, Jaro Medien, 1993 (2 CD).

Authentic Greek Folk Dances. New York, Colonial, 1970 (1 LP).

East of the Urals: folk music of Siberia and Central Asia. New York, Monitor, 1986 (1 LP).

Folk Songs from the Caucasus. New York, Monitor, 1987 (1 LP).

Turkey. Hollywood, Request, 1984 (1 LP).

Baal'Bek Festival: Armenian Songs and Dances. S.Ilandjian. New York, Monitor, 1989 (1 LP).

Baal'Bek Festival: Lebanon. Fairouz and Wadi al-Safi. New York, Monitor, 1990 (1 CD).

