

ENSAIO



TEATRO ANÍMICO DE FERNANDO PESSOA

A Verônica Fabrini

Maria Lúcia Fabrini de Almeida*
Doutora em Literatura
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

La misión del poeta es esta: animar,
en su exacto sentido: dar alma

Frederico Garcia Lorca

Trata-se, contudo, simplesmente, do temperamento
dramático elevado ao máximo; escrevendo
em vez de dramas em atos e ação, drama em almas.

Fernando Pessoa
(sobre a gênese dos heterônimos)

Nos textos em prosa sobre estética, Fernando Pessoa lança instigantes reflexões sobre o que ele chama de “teatro estático” ou ainda “teatro do êxtase”. Em meio a outras colocações, tais como, a criação dramática e a cultura da época, a diferença entre o romance e o drama, e mesmo a arte de representar (o ator é um fingidor, diríamos, igualado ao poeta fingidor, já que *a base da representação é a falsidade*, como anota o próprio Pessoa), ele

chama de teatro estático aquele em que o enredo dramático não constitui ação; é um teatro em que as personagens “não agem nem se deslocam, nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo” (PESSOA, 1976, p. 283)

Antecipando-se a uma possível objeção às suas colocações – “Dir-se-á que isto não é

teatro”, escreve ele, e responde de pronto:

Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação das situações (...). Pode haver a revelação das almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade” (PESSOA, 1976, p.283 - grifos nossos)

Aí está a afirmação que nos parece mais instigante – e que dá origem às reflexões que se seguem – levando-nos a considerar o teatro estático ou teatro do êxtase, como o teatro anímico de Fernando Pessoa. Para isto recorreremos às concepções de James Hillman, contidas nos fundamentos da psicologia arquetípica, por ele criada:

A alma deve ser a metáfora primária da psicologia. Psicologia (logos da psique) etimologicamente significa: razão, discurso ou narrativa compreensível da alma. A psique como anima mundi, a alma neoplatônica do mundo, já está dada junto com o mundo, de tal forma que a segunda tarefa da psicologia é escutar a psique falando através das coisas do mundo, recuperando assim o mundo como lugar da alma (HILLMAN, 1988, p. 40).

Pessoa vai em busca de afinidades eletivas e as encontra em Nicolai Evreinof, dramaturgo do teatro simbolista russo, autor de *O Teatro da Alma*, cujo exemplar consta na biblioteca

pessoal de Pessoa e a partir do qual ele esboça um “drama estático dedicado à vida interior, em que as personagens se caracterizam como as várias sub-individualidades componentes d’esse pseudo-simplex a que se chama espírito”. (Fischer, J. C. http://www.brown.edu/departments/Portuguese_Brazilian).

Tais escritos são dedicados ao drama de Evreinof, cuja primeira didascália se abre assim: “a ação se passa na alma, no período de meio segundo”. (Fischer, J. C. http://www.brown.edu/departments/Portuguese_Brazilian).

Hillman, por sua vez, vê a alma não como substância, mas como uma perspectiva e, ao mesmo tempo, chama a atenção para a ambiguidade inerente a este conceito resistente à definição. Para ele a alma diz respeito à transformação de eventos em experiências amorosas, religiosas e relacionadas à morte que são, fundamentalmente, experiências de profundidade. Daí a metáfora por ele utilizada para falar da alma: ela é o vale, em contraposição ao espírito, que é o pico

Mas, para nós, é de especial interesse a visão de Hillman sobre a alma, “como a possibilidade imaginativa em nossa natureza, o experimentar através de especulação reflexiva, de sonho, imagem e fantasia – aquele modo

que reconhece todas as realidades como primariamente simbólicas e metafóricas” (HILLMAN, 1988, p. 41) E mais ainda quando ele associa alma e retórica. Como se segue:

Ao falar de alma como metáfora primária, em lugar de definir a alma substantivamente e tentar deduzir seu status ontológico de demonstrações empíricas ou argumentos teológicos (metafísicos), a psicologia arquetípica reconhece que a realidade psíquica está inextricavelmente envolvida com retórica. A perspectiva da alma é inseparável da maneira de falar da alma, uma maneira que evoca a alma, puxa-a para a vida e nos induz a uma perspectiva psicológica. Em sua preocupação com a retórica, a psicologia arquetípica vem contando com recursos poéticos e literários para ampliar sua visão. (IBID, 1988, p. 43, 44).

Hillman esclarece que usa o termo alma de modo livre, sem sentidos e usos específicos para que se mantenha o caráter conotativo da palavra. Mas chama atenção para o uso intercambiável dela com o grego *psiché*, (referente a *Psique*, tal como aparece no mito narrado por Apuleio, em *Eros e Psiqué*), com o alemão *seele* e o latim *anima*. Daí encontrarmos nos textos de Hillman a equivalência alma–anima, terminologia de extração junguiana, para caracterizar o arquétipo anima “como uma figura personificada e função da imaginação que”, segundo Hillman, “confere um rico imaginário, patologias e qualidades de sentimento àquilo que de outra forma poderia se tornar apenas conceito filosófico” (HILLMAN,

1988, p. 42).

Portanto, *psique* ≡ *alma* ≡ *anima*. Daí, teatro anímico, no sentido hillmaniano do termo.

O *Marinheiro* é a obra pessoana representativa, por excelência, do teatro estático.

Na rubrica inicial do texto, lemos:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente em quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

É noite e há como um resto de luar

No diálogo das três veladoras, a alma é o *lócus*, o lugar, e surge assim:

Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca a alma.

é sempre longe na minha alma.

Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver os montes, debruçar-me-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz.

Cantai sempre, minha irmã, cantai sempre...(....)Só

pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

O marinheiro do sonho de uma das veladoras cria, com sua alma, o país sonhado. Assim: “A princípio ele criou as paisagens; depois criou cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria de sua alma”. As almas das veladoras e a do marinheiro sonhado se entrelaçam, se confundem, abolindo os limites entre o vivido e o sonhado que se incorpora numa presença pressentida:

Há mais presenças aqui do que as nossas almas...

A trama onírica em que se enredam as veladoras é uma teia textual: é o sonho que fala através de sua própria linguagem, a linguagem das imagens. Assim:

Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma, a alma uma teia negra que nos prende?

Quarenta e oito. Quarenta e oito vezes o sonho e o sonhar, substantivo e verbo, substância e movimento estático da alma secretando imagens; o passeio é devaneio em busca da fala anímica:

Se passeássemos? Onde? Aqui, sonhos de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos

Dissolvência do tempo no sonho, onipresente:

(...) vi que já tive esse sonho...Não sei onde ele teve princípio...

O passado não é senão um sonho... De resto nem sei o que não é sonho

A visitação surpreendente, inesperada, a imagem nos colhe quando quer:

Toda hora é materna para os sonhos mas é preciso não o saber.

Infinita beleza, a imagem:

De eterno e belo há apenas o sonho...

Vertente infinita de imagens, a fala da alma:

Esse sonho, como continua?

Ao menos, como acabou esse sonho?

Não acabou...Não sei...Nenhum sonho acaba...Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo minha vida?..

Sim, *la vida es sueño*. O mar, matriz dos sonhos, gênese de imagens que a alma se põe a contar:

Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira mar?
Contai-nos agora o que foi que sonhastes à beira mar...

O sonho dentro do sonho, imagem sobre imagem, enlace, fusão de almas, o contar dentro do contar:

Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua
O que sonhava o marinheiro?
Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara
Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma praia que nunca tivesse tido
Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar(...)

MAS

Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar...

O cansaço do sonho traz com ele a fuga das imagens: para onde foram elas? Nem a irrealidade da imagem onírica é real. A imagem posta em dúvida:

Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?

O sonho é uma Sherazade interna, anima que secreta imagens para que a morte não venha.

No diálogo das veladoras, uma delas pergunta:

Por que é que se morre?

A outra responde:

Talvez por não se sonhar bastante

Mas no território insubstancial do sonho vida e morte se esvaem no esquecimento:

Não valeria a pena fechar-mo-nos no sonho e esquecer a vida para que a morte nos esquecesse?

Mas a morte está ali, na mulher que é velada, força centrípeta da cena, alma do teatro estático, ele próprio encenado porque emite imagens. Fingidora, como os poetas, dona da imagem mais bela, do sonho mais eloquente e mais povoado de mistério. Decifra-me ou eu te devoro:

Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também...Estou certa de que o sonho dela era o mais belo de todos...Ela de que sonharia?

Velada está a morta - oculta por um véu.
Sabedora do sonho velado?

Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para

que servem os sonhos...

Hillman diz assim:

A relação da alma com a morte - um tema que percorre toda psicologia arquetípica - é portanto uma função da atividade metafórica da psique. O método metafórico não fala por afirmações categóricas nem explica por contrastes claros: ele entrega todas as coisas às suas sombras (1988;47).

Noturna, lunar, como o cenário da peça, a linguagem da psique-alma, se pendura a beira de, levanta-se do chão seguro da consciência e fica ali, no umbral do mistério, contemplando o profundo:

A consciência humana falha, de acordo com uma psicologia baseada na alma, porque a natureza metafórica da alma tem uma necessidade suicida, uma afinidade com o mundo das trevas, um destino - diferente das reivindicações do mundo da vigília - os quais tornam a psique fundamentalmente incapaz de se submeter à "hubris" de uma noção egocêntrica da subjetividade como conquista, definida como cognição, conotação, intenção, percepção e assim por diante. (1988;47,48).

A afinidade com o mundo das trevas, está em cena, na imobilidade e no silêncio da morta.

Afinal, quem é essa mulher que as três irmãs velam? Sim, porque as três são irmãs, nomeadas pela abstração dos números: Primeira, Segunda, Terceira. A Segunda, a que está entre, é

quem lida com a morte mais proximamente:

Só viver é que faz mal. Não roçemos pela vida nem a orla de nossas vestes.

Hillman anuncia que

a transposição metafórica - esse movimento de "lidar com a morte" que ao mesmo tempo re- desperta a consciência para um sentido de alma - é o ponto central da psicologia arquetípica, sua intenção maior (1998;48)

As imagens de Filemon, Elias, Salomé, que Jung encontra no devaneio de sua imaginação ativa, reclamam um reconhecimento de importância vital porque essas criaturas, nas palavras de Hillman, *vêm da terra dos mortos*. Para ele,

A terra dos mortos é o país dos ancestrais, e as imagens que nos invadem são nossos ancestrais. Mesmo que não sejam literalmente o sangue os genes de quem descendemos, são nossos progenitores históricos, ou arquétipos de nosso espírito particular, informando-o com cultura ancestral. (2010;97,98).

Há um poeta andaluz que entrega todas as coisas às suas sombras, nessa afinidade com o mundo das trevas, nesse habitar no vale profundo e dele falar por meio das imagens em sua obra 'enduendada'. Porque, escreve Garcia Lorca,

España está en todos tiempos movida por el duende

[ou o 'daimon' de que fala Hillman], como país de música y danza milenária, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país aberto a la muerte. (1975; 1073)

O trágico lidar com a morte, levou-o, por fim: “Todo el mundo siente inquietude al presentir el más allá de la muerte”, escreve Lorca no fragmento de uma peça inacabada, criada em sua juventude, intitulada *Teatro de almas: Paisajes de uma vida espiritual*, (cerca de 1916, 1917, três ou quatro anos depois de *O Marinheiro*).

Pessoa, Evreinof e agora Lorca, teatralizam a alma . E a fala endeudada, sangrenta e noturna, soando da profundidade, é também uma ruptura formal da dramaturgia. Lembremos a advertência de Pessoa: *Dir-se-á que isto não é teatro*. E Lorca: *Esta comedia, o lo que queráis llamarle, es un episodio espiritual* (Lorca, apud Regino, 2011; 28)

Entramos no território do Sonho, também ele personagem, mensageiro hermesiano do mundo interior lorquiano: *La escena en el teatro maravilloso de nuestro mundo interior*. (Idem, op. cit, p. 29)

Como mediadora entre a vida e a morte, a Segunda veladora, está entre as outras, entre a terra e a água, à beira do mar de mistérios – *olhava para o mar e esquecia-me de viver* – imensidão e abismos, quase morte. O mar, surtidor de imagens. A Segunda é a dona do sonho; a Primeira e a Terceira, suas ouvintes. A Segunda segura a estaticidade da cena para que a imagem não se desvaneça:

Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto e cada gesto interrompe um sonho

O Teatro Estático, o Teatro da Alma - ou o Teatro Anímico de Pessoa, e as veladoras, suas “heterônimas” (prefigurações daqueles três outros Pessosas), dão a palavra à alma, re-animam-na, re-imaginam-na pela via do sonho, lugar da fala almada, enduendada, paradoxalmente ouvida pela cena mórbida, patologicamente encenando a perda (morte) da própria alma.

No Primeiro Fausto - outro poema dramático de Pessoa – a perda da alma também está em cena: *Já não tenho alma. Dei-a à luz e ao ruído,/ Só sinto um vácuo imenso onde alma tive...*

Hillman vai em busca dos desbravadores da alma humana:

Assim como Freud e Jung tentaram descobrir o “erro” fundamental da cultura ocidental de maneira a resolver a miséria do homem encapsulado no declínio do Ocidente, a psicologia arquetípica especifica esse erro como uma perda da alma, perda que ela depois identificará como a perda das imagens e do sentido do imaginário.(...)O processo de re-imaginar e de re- animar a psique cultural, necessita de patologizar, pois somente esse enfraquecimento ou “desestruturação”(...) quebra uma subjetividade autocentrada e a restitui às suas profundezas na alma, permitindo a reaparição da alma no mundo das coisas.(1998;48,49).

Eis o que Pessoa faz: quebra uma subjetividade autocentrada e a restitui às suas profundezas na alma (repito deliberadamente as palavras de Hillman): eis os heterônimos, a re-imaginação e re-animação da psique cultural. Não é a toa que logo depois de *O marinheiro* (11,12, de outubro de 1913), surge Alberto Caeiro (08 de março de 1914); em agosto do mesmo ano, Ricardo Reis escreve seu primeiro poema; em julho, Alvaro de Campos envia uma carta a um jornal; em agosto, os heterônimos estão em atividade intensa: as várias sub-individualidades componentes d’esse pseudo-simplex (repito deliberadamente as palavras de Pessoa anteriormente citadas)

Hillman não está sozinho; relembra

Vico,dando vida às coisas ao transformá-las em imagens: *metáfora...dá sentido e paixão a objetos inanimados* (1998;49)

Mas Pessoa vai também em busca do imaginário oriental. Sakyamuni faz parte de um projeto não realizado de obras dramáticas do teatro estático, ao lado de outras, apenas sonhadas como *Salomé* (inspirado pela *Salomé* de Oscar Wilde, cujo exemplar foi adquirido e assinado por Pessoa, por volta de 1915); *Auto das bacantes*, *A morte do príncipe*, *Diálogos no jardim do palácio*, *A hora do diabo*, *Diálogo na sombra*.

Curiosamente a vertente oriental indiana, evocada por Sakyamuni, - de resto afinada histórica e culturalmente à terra de Buda pelo navegar é preciso - nos faz pensar numa possível aproximação entre o teatro estático e as concepções da estética sânscrita sobre o teatro clássico indiano. Estudiosos da obra dramática pessoana, como Richard Zenith, refere-se ao *Marinheiro* como “*non-drama, anti-play, negation of action, plot, progress, and even character*”. Arthur Ransome observa a influência de *Salomé*, de Oscar Wilde, no drama estático pessoano:

a potencial as opposed to kinetic drama (which) expresses itself not in action, but in being unmoved by action (...) an expression of the aspiration towards purely potential speech characteristic of the French symbolists (Ransome.1913;163).

Ingalls (1965;38) observa que a peça teatral sânscrita,

(...) não é um drama porque a palavra drama significa ação e pode referir-se apenas a uma peça onde a ação e o conflito dos personagens (...) são essenciais fatores da peça(...) O texto é mais lírico que dramático (...)

Ora, a crença de Pessoa é que o teatro estático tende a ser meramente lírico. E o lirismo mora na alma, dá forma poética às emoções que dela brotam. Os teóricos indianos chamam de *bhava* as oito ou nove emoções humanas caracterizadas como estáveis (o erótico, o cômico, o heroico, o medo, o compassivo, o terrível, o repulsivo, o maravilhoso, o apaziguado), postas em relação com 38 emoções transitórias (suspeita, lassidão, ciúme, embaraço, desfalecimento, arrogância, impaciência, espanto, etc.) A depuração delas constitui o modo, *rasa*, 'sabor', 'essência', 'sumo', base da estruturação da peça sânscrita que, ao contrário do que poderíamos pensar, não acontece na obra artística em si: o *rasa* é criado no trânsito entre o poeta e os apreciadores da obra (Ingalls, H. H. Daniel, 1965. p. 14, 38). No intervalo, no vazio gerador de sentidos. Octavio Paz já dizia que não

há poema em si; há poema em ti e em mim.

Depuradas as emoções pessoais – Hillman as denominaria de subjetividades autocentradas – surgem as emoções universalizadas. Inspirada em Hillman eu as denominaria “almadas”; inspirada em Lorca eu diria “enduedadas”- imagens arquetípicas das emoções. A isto convidam o teatro sânscrito, o teatro anímico de Fernando Pessoa- e por que não?- os fragmentos do teatro da alma lorqueano: a revelação da alma na sua dinâmica interna, a psique cultural re-animada, universalizada na ‘anima mundi’.

Se foi preciso patologizar a cena de *O Marinheiro* que, no nível da linguagem do teatro estático, corresponde à desestruturação da ação dramática com a morte da alma, tal desconstrução do drama foi para que houvesse a ressurreição da ‘anima mundi’: a psique cultural por fim reanimada. Desafio e, ao mesmo tempo, convite ao espectador: ele só contempla o reaparecimento da alma do mundo se for um *rasika*, ou seja, aquele que experimenta - saboreia - o *rasa*, o sumo da peça e assim recupera o sentido da imaginação.

* MARIA LÚCIA FABRINI DE ALMEIDA é pesquisadora da área da literatura e da mitologia, e das relações interculturais entre Índia, Brasil e América Latina. É autora dos livros: *Topografia Poética: Octavio Paz e a Índia* (São Paulo: Annablume, 1995) e *O Cabeça de Elefante e outras histórias da mitologia indiana* (São Paulo: Cosac&Naify, 2002). É doutora em literatura (1987), com a tese *(A) Inteiração Lua/Sol no Lance de Dados do Espelho Interior (Uma Leitura do “Mito Solar” na Versão Mallarmaica de Quatro Contos Indianos, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.*