

**O UNICÓRNIO DAS ESTRELAS:
SACRALIDADE E DRAMATICIDADE
NO TEATRO REVOLUCIONÁRIO IRLANDÊS**

Sandra LUNA ¹
Karina FONSACA ²

No *Prefácio* à edição de 1915 da peça "The Unicorn from the Stars", William Butler Yeats (1856 - 1939) narra como sua gradual falha na visão o levava a ditar o texto da referida obra para Lady Gregory (1852 - 1932), pois já não era capaz de escrevê-lo por si. Dos olhos já nublados de um autor místico, e através das mãos de Lady Augusta Gregory, treinadas na recolha de mitos e contos folclóricos da terra natal, chega-nos este drama representativo do movimento de renovação do teatro irlandês, cujos objetivos primeiros coincidiam com o clamor nacionalista que então dominava o país.

Sabe-se que, à época, segundo relato de Yeats no mesmo *Prefácio* (1915, p. 2-3), as trupes de atores irlandeses não encenavam as peças de seu próprio corpo de dramaturgos com a frequência desejada, devido à escassez de material para dar continuidade às montagens. Era preciso, portanto, incrementar as produções dramáticas, condição para a consolidação do teatro irlandês. Ao mesmo tempo, crescia o impulso nacionalista no sentido de dar cores ao passado ancestral da Irlanda, aproveitando-o como tema para representações alegóricas da própria atualidade dos autores do movimento, promovendo, em muitos aspectos, um desvio do cânone da literatura inglesa.

"The Unicorn from the Stars" aparece em sua primeira versão sob o nome de "Where there is Nothing" (1902, publicada em 1904), segundo Yeats, uma "peça em cinco atos, escrita em uma quinzena, para salvá-la do plágio" (*Ibid.*). Com a contribuição de Lady Gregory, o texto foi tomando proporções maiores e mais refinadas, até chegar à sua versão final. Segundo se observa, não só as mãos de Lady Gregory foram exímias no trabalho colaborativo de escrita, bem como sua atuação no movimento foi essencialmente voltada à arqueologia das fontes culturais e simbólicas irlandesas, não havendo, até então, peças exclusivamente de sua autoria, apesar do volumoso material folclórico e histórico por ela acumulado ao longo de anos de pesquisa. No caso de "The Unicorn from the Stars", o nome de Lady Gregory apareceu junto ao de Yeats, segundo este, em consequência de sua colaboração direta na criação de uma personagem e por alterações significativas por ela realizadas no enredo como um todo.

¹ UFPB.

² Mestra e Doutoranda em Letras - UFPB

"The Unicorn from the Stars", escrita em 1907 e publicada em 1908, tornou-se produção teatral em 23 de Novembro de 1907, antes mesmo da divulgação impressa do texto. Foi apresentada em Dublin, na sede do movimento teatral nacionalista irlandês, o *Abbey Theatre* (1904), o que a torna ainda mais relevante para a compreensão da marcha iniciada pelo grupo de escritores e dramaturgos envolvidos nessa renovação teatral na Irlanda. Para William Butler Yeats, as modificações da primeira para a segunda e definitiva versão da peça acontecem no âmago da personagem central, protagonista que evolve do mistério do transe à ação obstinada, e, com a "constância de um candeeiro", como diz Yeats, impulsiona o enredo, que também oscila entre o místico e o político, o sonho e a realidade, o desejo de ação e a redenção trágica.

Para compreender a construção da peça em seus moldes temáticos e estruturais, considere-se que, se Lady Gregory participa da parceria com Yeats emprestando-lhe seus vastos conhecimentos sobre os mitos e o folclore irlandês, Yeats, enquanto dramaturgo, pauta-se por um modelo estético que recusa os artificialismos na composição da ação. Contra os excessos que sobressaem nas articulações lógico-causais implicadas nas peças ditas "bem-feitas", Yeats considera serem mais impactantes justamente as ações mais simples. Em seu entender, quanto mais simples mais rica a ação, pois que capaz de fazer reverberar em sentidos múltiplos as emoções, que, para Yeats, são o estofado do drama (YEATS, 1978, p.452-453).

Assim, caminhando no sentido inverso ao de Ibsen, por exemplo, cujas ações dramáticas eram aclamadas por Joyce justamente por serem gradualmente iluminadas em direção à elucidação do tema-tese que buscavam legitimar, Yeats não parece ter uma tese a expor, não nesse momento em que produz "The Unicorn from the Stars". Interessa-lhe, então, a busca emocionada, e sua busca se dá no âmbito mesmo do mítico, do místico, do numinoso. Observando a vida enquanto via tortuosa e reconhecendo os limites das palavras na evocação do indizível, refugia-se nas sombras e nos sonhos para assim produzir símbolos, enigmas, mistérios. Não por acaso, diz preferir a lua ao sol, em suas próprias palavras: "não gravaram os egípcios numa esmeralda que todas as criaturas vivas têm o sol por pai e a lua por mãe? E não saem os homens de gênio às suas mães?" (*Ibid.*)

Não fossem as declarações de Yeats acerca de sua preferência pela simplicidade das tramas, talvez sequer notássemos essa falta de ambição estrutural por sob os elementos mágicos da peça "The Unicorn from the Stars", cravejada como se apresenta a ação com imagens, símbolos e sonhos místicos. A estrutura, entretanto, em sua linearidade, permite-se recontar num breve resumo. Na peça, um núcleo familiar composto por dois irmãos e um sobrinho, construtores de carroças, desfaz-se dramaticamente quando Martin, o jovem sobrinho e protagonista, em decorrência de um sono extático apocalíptico, faz-se ele próprio arauto da revelação e, arregimentando um exército de

mendigos andarilhos, comanda uma ação destruidora que incinera a cidadela com vistas à purificação do local. Caído novamente em transe no auge da ação devastadora, Martin desperta do êxtase à beira da morte, somente para reconhecer seu logro, pois que havia se deixado ludibriar por sua própria interpretação equivocada do primeiro sonho. Sua ação destruidora fora consequência nefasta de sua postura hubrística, ao julgar-se porta-voz do indizível. Com o despertar do segundo êxtase, reconhece os limites da decifração racionalista e abdica da ação revolucionária, legitimando em testemunho a existência de uma realidade espiritual que transcende a nossa razão e a nossa linguagem.

A despeito da simplicidade da ação em seu eixo estrutural, Yeats apresenta-se como um discípulo de Shakespeare no tocante à tipologia dos personagens. Não que suas figuras cênicas exibam profundidade psicológica, longe disso: suas caracterizações, extremamente simples, seguem o modelo clássico, aristotélico, isto é, os personagens assumem caracteres apenas para realizar suas ações, sendo esboçados com breves traços de composição em relação ao *ethos*, e nisso são condizentes com a simplicidade do mito e com o folclore que alimenta a trama. No entanto, constituem, em seu conjunto, uma tipologia efetiva e produtiva, apresentando-se como peças de um tabuleiro num jogo em que cada qual participa com uma função representativa específica, sem que se possam desvincular das regras do próprio jogo que, no drama de Yeats, projeta a experiência mística contra a mundaneidade. Se preferirmos apelar às tipologias shakespearianas, poderíamos dizer que Yeats concebe suas *personas* numa espécie de labirinto de espelhos, no qual as imagens se refletem umas nas outras, associam-se, confrontam-se, embaralham-se, confundem-se, à medida que avança a ação. Em outras palavras, em Yeats, como em Shakespeare, os personagens possuem duplos, mas estes não são fixos, antes seus traços de composição se refletem ou se refratam em seus pares, o que torna a peça convidativa a uma análise estrutural ilustrativa dessa estratégia de composição dramática.

Assim, por exemplo, Martin, o protagonista, compartilha com mais dois personagens experiências transcendentais, formando com eles uma espécie de trindade mística, em seu conjunto, muito significativa. Father John, o padre, assim como Andrew, tio de Martin, representam, junto ao protagonista, essa plêiade de figuras cujas existências gravitam em torno de esferas superiores. A questão é que justamente suas experiências mundanas os distinguem enquanto místicos. Father John, no passado, ao tentar fazer-se ele próprio de porta-voz do divino, intentando comunicar ao mundo suas revelações, sentiu sobre si o peso da religião institucionalizada, tendo sido silenciado numa ação clerical repressora que, se por um lado, o segregou, submetendo-o a um processo de secularização, por outro lado, forçou-o a abdicar do papel de profeta. Afastado de sua paróquia, colocou-se como eremita humilde na solidão da escuta ao divino e, assim, elevou-se em direção à

sabedoria. Andrew também foi silenciado, não pelo poder religioso, mas pelo próprio irmão, Thomas, que na peça representa o pragmatismo imposto aos que, como ele, para sobreviver no mundo da vida e zelar pela família, aprendeu a dedicar-se devotamente ao trabalho e à concretude do mundo com seu rol de exigências práticas. Compreende-se, portanto, como Thomas tenha tentado tolher as experiências visionárias de Andrew, sem sucesso, no entanto, como se depreende do diálogo abaixo entre este e Martin:

ANDREW [*entrando*]. Oh, mas espere. Eu compreendo você. Thomas não entende seus pensamentos, mas eu os entendo. Não estava eu lhe dizendo que já fui exatamente como você?

MARTIN. Como eu? Você já viu as outras coisas, as coisas do além?

ANDREW. Eu vi. Não são as quatro paredes da casa que me mantém contente. Thomas não sabe disso, oh, não, ele não sabe.

MARTIN. Não, ele não tem nenhuma visão.

[...]

MARTIN. Ele nunca ouviu a gargalhada e a música do além.

ANDREW. Ele não ouviu, nem a música de minha pequena flauta. Eu a escondi no palheiro lá fora.

MARTIN. O corpo foge de você, como foge de mim? Eles não fecharam sua janela para a eternidade?

ANDREW. Thomas nunca fechou uma janela que eu não pudesse atravessar. Eu sabia que você era um do meu próprio tipo. Quando estou lerdo pela manhã, Thomas diz, "Pobre Andrew está ficando velho." Isso é tudo o que ele sabe. O jeito de ficar jovem é fazer as coisas que os jovens fazem. Por vinte anos eu tenho escapado, e ele ainda nunca me encontrou!

MARTIN. Isso é o que eles chamam de êxtase, mas não há palavra que possa expressar com muita clareza o que significa. Aquela liberação da mente em relação aos pensamentos. Aquelas maravilhas que nós conhecemos, quando as colocamos em palavras, as palavras parecem tão pequenas quanto as amoras em relação à lua e ao sol.

ANDREW. Descobri isso eu mesmo no momento em que souberam que eu era louco, e costumavam me pedir pra dizer-lhes que prazer eu encontrava nas cartas, em mulheres e em bebida. (YEATS & GREGORY, 1915, p. 41-43, tradução nossa)³

³ ANDREW [*coming in*]. Oh, but wait. I understand you. Thomas doesn't understand your thoughts, but I understand them. Wasn't I telling you I was just like you once?

MARTIN. Like me? Did you ever see the other things, the things beyond?

ANDREW. I did. It is not the four walls of the house keep me content. Thomas doesn't know, oh, no, he doesn't know.

MARTIN. No, he has no vision.

[...]

MARTIN. He has never heard the laughter and the music beyond.

ANDREW. He has not, nor the music of my own little flute. I have it hidden in the thatch outside.

MARTIN. Does the body slip from you as it does from me? They have not shut your window into eternity?

Temos, portanto, no eixo central da ação da peça, uma tríade catalizadora de elementos místicos e simbólicos, absorvidos por perspectivas distintas. Martin, o jovem ainda inexperiente e totalmente entregue à sua *falling sickness*, uma condição corporal que oscila entre a enfermidade física e o transe espiritual. Associados a Martin, há, de um lado, um padre banido por sua religiosidade transgressora, de outro, um tio, cuja vida desviou-se do enlevo espiritual para o êxtase corporal, buscando Andrew nas cartas, nas mulheres e na bebida justamente o que lhe faltava ao preenchimento da alma.

Claro está que os três personagens orientam, por vias diversas, suas vidas em direção à ascese mística, a trajetória do padre sendo verticalizada para o alto, a de Andrew verticalizada para baixo, tangenciando o demoníaco, e a de Martin, pautada, a princípio, numa orientação horizontal, iniciada na ação revolucionária que engendra após o sono extático, abismando-se depois em uma catábase que o conduz, por fim, à ascese. Note-se que em nenhum dos casos podem os visionários escapar ao real. A vida terrena constitui-se como arena de luta para a conquista da elevação espiritual. O protagonista, ao decifrar seu arrebatamento místico como uma senha para a ação revolucionária, afasta-se do *lócus* familiar que o protege e lança-se ao cego combate. Na verdade, sua formação espiritual começara anos antes, quando Martin fora enviado à França pelos tios, para adquirir formação eclesiástica. Sua saída precoce do monastério e seu retorno à terra natal é já um signo de sua impaciência em fazer-se herói. Apesar de apenas fracamente iluminada sua figura, destaca-se como representativo de um *ethos* soberbo, tempestuoso, hubrístico. Numa linguagem mais afeita à teoria do drama, nem por isso estranha à sintaxe dos ritos de passagem, somente após o cometimento e o reconhecimento do seu “erro trágico” poderá o jovem encontrar-se com sua verdade, não mais na ação, mas na aceitação meditativa, contemplativa, intraduzível, porquanto a verdade da morte, jamais completamente compartilhada.

A trajetória de Martin, portanto, alimenta as ambiguidades e dicotomias da trama, fazendo a ação oscilar entre o divino e o humano, confrontando revolução e libertação, sobretudo dramatizando o anseio humano pela decifração da verdade, angústia do apocalipse. Uma decodificação linear da ação pode ajudar-nos a melhor compreender esse encadeamento de sonhos proféticos em direção à libertação pela morte.

ANDREW. Thomas never shut a window I could not get through. I knew you were one of my own sort. When I am sluggish in the morning Thomas says, "Poor Andrew is getting old." That is all he knows. The way to keep young is to do the things youngsters do. Twenty years I have been slipping away, and he never found me out yet!

MARTIN. That is what they call ecstasy, but there is no word that can tell out very plain what it means. That freeing of the mind from its thoughts. Those wonders we know; when we put them into words, the words seem as little like them as blackberries are like the moon and sun.

ANDREW. I found that myself the time they knew me to be wild, and used to be asking me to say what pleasure did I find in cards, and women, and drink. (p.41-43)

Fato é que Martin, misto de visionário e revolucionário, constrói enlances dramáticos nos três atos da peça, por ser ele mesmo portador do conflito entre o sonho e as regras da vida pragmática, a qual rejeita. Iniciando a peça *in medias res*, justamente em meio a um sono extático do protagonista, Martin cuidará em descrever e narrar suas visões, evocando, em diferentes instantes, as cenas mentais produzidas pela memória interpretativa através da qual realiza a exegese dos seus próprios sonhos. À medida que avança a ação, acumulam-se imagens e elementos que reforçam a percepção dos seus transe. Tais elementos associam-se, por um lado, à doença ou ao "mal" da personagem, por outro, evocam metáforas e símbolos de apelo religioso e místico.

Assim, já ao início da peça, o estado de transe de Martin revela-se fonte de mistério e duplicidade. De um lado, há a hipótese, formulada pelo tio Andrew, de que o jovem pudesse estar num estado de paralisia próprio da chamada *falling sickness*. Ora, no século XVI, esse termo era utilizado para definir a epilepsia e, se a doença manifesta na personagem fosse mesmo esta, poderia ser curada com drogas. O padre João, no entanto, entende ser outro o diagnóstico para o caso. Em suas palavras:

THOMAS. Pensei primeiramente que ele estava adormecido. Mas, quando, mesmo chacoalhando-o e berrando, não consegui despertá-lo, bem soube que era epilepsia. Acredite em mim, o doutor dará conta disso com suas drogas.

[...]

FATHER JOHN. Não, não, sua vida não está em perigo. Mas, para onde quer que ele mesmo, o espírito, a alma, tenha ido, não sei dizer. Foi-se para além de nossa imaginação. Ele caiu em transe. (YEATS & GREGORY, 1915, p.9, tradução nossa)⁴

Ao acompanharmos os diálogos iniciais, percebemos quão misteriosa e complexa é a posição de Martin. O padre diz que, apesar do corpo estar fora de perigo, a alma encontra-se afastada do mundo. Aos poucos, tomamos conhecimento de que as visões de Martin teriam se iniciado ainda em sua infância, quando, ao voltar dos campos, contava ao tio Thomas os sonhos com cavalos brancos e seres iluminados, à semelhança de anjos (*Ibid.*, p. 10). Note-se que, no princípio de suas experiências místicas, Martin sonhava com imagens que seriam recorrentes em suas visões posteriores. Entretanto, na idade adulta, as visões se tornariam mais obscuras, menos

⁴ THOMAS. I thought at the first it was gone asleep he was. But when shaking him and roaring at him failed to rouse him, I knew well it was the falling sickness. Believe me, the doctor will reach it with his drugs.

[...]

FATHER JOHN. No, no, his life is in no danger. But where he himself, the spirit, the soul, is gone, I cannot say. It has gone beyond our imaginings. He is fallen into a trance. (p.9)

racionalizáveis. Tal qual um *leitmotiv* insistente e insone, as imagens celestes repetem-se e acumulam-se na memória dos sonhos extáticos da personagem. São elas as responsáveis pelos seus profundos adormecimentos referidos ao longo dos três atos, e são elas, incompreendidas em sua totalidade, que incitam as ações excessivas de Martin, levando-o ao desvario e à queda.

As demais personagens oscilam ao expor as percepções sobre o estado de Martin: o tio Thomas, pragmático, não admite a possibilidade de uma realidade exterior à vida palpável e material, daí que ordene a busca de um médico para curar o sobrinho; o tio Andrew posiciona-se de modo instável, certamente por ter abandonado a sua própria vida mística, optando por uma existência calcada nos prazeres terrenos, que lhe recobrem os sentidos com outros estados de estupor, daí que tenha procurado o médico, como lhe ordenara o irmão, mas, não o encontrando, valeu-se do padre; o padre João, diferentemente dos demais, conhece profundamente a condição e as implicações do êxtase, por isso mesmo tece, a respeito dos sonhos de Martin, reflexões que condizem com o próprio enigma místico da trama, seja através de argumentos de fundo dogmático cristão, seja por sua própria sensibilidade e experiência acerca do sofrimento que acompanha a vida visionária rumo à ascese.

Quando da primeira aparição consciente de Martin na peça, no primeiro Ato, sabemo-lo irritado, por ter sido retirado de seu sono. Ao falar da experiência, Martin inverte a condição de realidade da mesma: o sonho não era sonho, o sonho era real. (*Ibid.*, p.28). Mesmo assim, sem outros recursos linguísticos para tratar dos elementos do êxtase/transe, estes se associam e se expressam por via de aspectos simbólicos e imagéticos do sonho. Na sequência dos diálogos aparecem, portanto, os apelos sensoriais, invocadores das construções oníricas da personagem:

FATHER JOHN. Você ainda está em seu sonho.

MARTIN. Não era nenhum sonho, era real... você não sentiu o cheiro das frutas despedaçadas... as uvas... a sala recende ao odor.

FATHER JOHN. Conte-me o que você viu no lugar onde esteve.

MARTIN. Havia cavalos... cavalos brancos precipitando-se com brancos, reluzentes cavaleiros... havia um cavalo sem cavaleiro, e alguém alcançou-me e colocou-me sobre ele, e cavalgamos, com o vento, como vento...

FATHER JOHN. Esta é uma imagem comum. Conheço muitas pobres pessoas que viram isto. (*Ibid.*, p. 28-29, tradução nossa)⁵

⁵ FATHER JOHN. You are in your dream still.

MARTIN. It was no dream, it was real ... do you not smell the broken fruit ... the grapes ... the room is full of the smell.

FATHER JOHN. Tell me what you have seen where you have been.

MARTIN. There were horses ... white horses rushing by, with white, shining riders ... there was a horse without a rider, and someone caught me up and put me upon him, and we rode away, with the wind, like the wind....

FATHER JOHN. That is a common imagining. I know many poor persons have seen that. (p. 28-29)

As sinestésias estimulam a *realidade* do sonho e transportam os símbolos para o terreno da visão extática. Exala pelo espaço o cheiro das frutas pisoteadas, das uvas. Vê-se a figura dos cavalos, montados por seres iluminados e um, único, sem montaria, selado para Martin, que, feito cavaleiro, trota como se fosse ventania. Apesar de a construção pictórica parecer ordinária, é justamente na simbologia religiosa e mística que se encontram pontos de apoio para a reflexão sobre esses estímulos sensoriais, nela repousa a carga metafórica dos trechos narrados por Martin.

Na fala a seguir, ocorre espécie de metamorfose maravilhosa nos animais do sonho. Os cavalos transmutam-se em unicórnios. O animal nobre e pacífico, símbolo de lealdade e retidão, torna-se a figura mítica, poderosa e gladiadora. Father John esforça-se por recuperar o sentido da referência mística: “Os unicórnios... o que aquele monge francês me contou... significavam força... força virginal, força impetuosa, persistente, incansável” (*Ibid.*, p.31, tradução nossa)⁶. Adiciona-se ao aspecto corpóreo do equino o elemento mágico e estranho da imaginação; fundem-se a espada e o corno, o cavaleiro e o cavalo, o cheiro das uvas e o som retumbante da marcha dos animais. Numa linguagem entremeada pelo discurso religioso cristão, pela mística pagã e por textos de Astronomia, o sonho de Martin se delinea, ao final, por um Céu tomado por unicórnios em marcha, os quais, em dado momento, batalham com espadas (cornos) flamejantes contra um inimigo desconhecido:

MARTIN. Nós avançamos e avançamos... demos num jardim docemente perfumado com um portal... e lá havia campos de trigo maduro por toda parte... e havia vinhedos como os que vi na França, e uvas nos cachos ... Eu pensei que fosse uma das cidades celestes... Então, eu vi que os cavalos em que estávamos tinham se transformado em unicórnios, e eles começaram a pisotear as uvas e despedaçá-las... Eu tentei pará-los, mas não pude.

FATHER JOHN. Isso é estranho, isso é estranho. E o que isso traz à mente... Eu ouvi em algum lugar, *Monocoros di Astris*, o Unicórnio das Estrelas.

MARTIN. Eles devastaram o trigal e o pisotearam sobre as pedras, e, então, eles derrubaram o que sobrou das uvas e as esmagaram e pisaram e pisotearam... Eu senti o cheiro do vinho, estava fluindo por todos os lados... então, tudo se tornou vago... Eu não consigo lembrar claramente... tudo silenciou... o tropel parou... estávamos todos esperando por algum comando. Oh! E ele foi dado! Eu estava tentando ouvi-lo... havia alguém me arrastando, arrastando-me para longe de lá... Eu tenho certeza que foi dado um comando... e houve uma grande e explosiva gargalhada. O que era aquilo? O que foi aquele comando? Tudo pareceu estremecer ao meu redor.

FATHER JOHN. Você despertou em seguida?

⁶ FATHER JOHN: The unicorns ... what did the French monk tell me ... strength they meant ... virginal strength, a rushing, lasting, tireless strength. (p.31)

MARTIN. Eu acho que não... tudo mudou... foi terrível, maravilhoso. Eu vi os unicórnios pisoteando, pisoteando... mas não nos sulcos de vinho... Oh! Eu esqueci! Por que você me acordou? (*Ibid.*, p. 29-31, tradução nossa)⁷

Há, inicialmente, o campo de trigo e o jardim perfumado, o portal de entrada, o vinhedo repleto de cachos de uvas; imediatamente, aparecem os cavalos/unicórnios pisoteando as frutas, avançando por entre o plantio, o som em *crescendo* dos cascos sobre as pedras e, num súbito silenciar, a tropa estática espera pelo comando seguinte. Preenchendo o vácuo deixado pelos agora emudecidos estrondos, a grande gargalhada, talvez, uma gargalhada sardônica, mortal, doentia.

O quadro onírico de Martin mostra-se, em sua força sensitiva, mistura de Paraíso e de arena de batalha e podemos associá-lo ao *Mysterium tremendum* exposto por Rudolf Otto, os eventos do sonho como espécie de *mistério arrepiante*:

Essa sensação pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, num estado de espírito a pairar em profunda devoção meditativa. Pode passar para um estado d'alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas também pode eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. *Pode induzir estranhas excitações, inebriamento, delírio, êxtase.* Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremecimento como que diante de uma assombração. Tem suas manifestações e estágios preliminares selvagens e bárbaros. Assim como também tem sua evolução para o refinado, purificado e transfigurado. Pode vir a ser o estremecimento e emudecimento da criatura a se humilhar perante - bem perante o quê? Perante o que está contido no inefável *mistério* acima de toda criatura. (OTTO, 2007, p. 44-45) [*Grifo nosso*]

Assim, as maravilhosas e, ao mesmo tempo, assombrosas visões de Martin compõem o universo da própria *psique* da personagem, pois, ao estruturar sua existência sobre os patamares do inefável, pelas vias do estado extático, exige delas uma resposta para sua condição de criatura perante o sagrado. Esta condição o leva para além da revelação de uma mensagem simbólica, hipoteticamente implícita nos sinais oníricos; ela também metamorfoseia a criatura em um *outro*,

⁷ MARTIN. We went on, on, on ... we came to a sweet-smelling garden with a gate to it ... and there were wheat-fields in full ear around ... and there were vineyards like I saw in France, and the grapes in bunches ... I thought it to be one of the town-lands of heaven. Then I saw the horses we were on had changed to unicorns, and they began trampling the grapes and breaking them ... I tried to stop them, but I could not.

FATHER JOHN. That is strange, that is strange. What is it that brings to mind ... I heard it in some place, *Monocoros di Astris*, the Unicorn from the Stars.

MARTIN. They tore down the wheat and trampled it on stones, and then they tore down what were left of the grapes and crushed and bruised and trampled them ... I smelt the wine, it was flowing on every side ... then everything grew vague ... I cannot remember clearly ... everything was silent ... the trampling now stopped ... we were all waiting for some command. Oh! was it given! I was trying to hear it ... there was some one dragging, dragging me away from that ... I am sure there was a command given ... and there was a great burst of laughter. What was it? What was the command? Everything seemed to tremble around me.

FATHER JOHN. Did you awake then?

MARTIN. I do not think I did ... it all changed ... it was terrible, wonderful. I saw the unicorns trampling, trampling ... but not in the wine troughs.... Oh, I forget! Why did you waken me? (p.29-31)

pois o numinoso, em um nível totalizante, é um ato essencialmente de diluição no incompreensível e no absoluto.

Para o padre João, a visão é "estranha, muito estranha, muito estranha mesmo" (YEATS & GREGORY, 1915, p.32, tradução nossa). Ciente da profundidade significativa das imagens, o padre repete o salmo "*Ex calix meus inebrians quam praeclarus est*"⁸, advertindo Martin sobre o terrível da contemplação apocalíptica. Por sua própria experiência visionária e seu conhecimento místico, o padre João sabe que o estado de contemplação é essencialmente terrível, pois que o numinoso paralisa e move ao mesmo tempo, e a expressão da linguagem cifrada da espiritualidade não está apartada da vivência corporal do asceta. Em suas palavras:

MARTIN. Como faço para voltar para aquele lugar?

FATHER JOHN. Você não deve retornar, não deve pensar em fazer isto; esta vida de visão, de contemplação, é uma vida terrível, pois há muito mais tentação nela do que na vida habitual. Talvez tivesse sido melhor para você ficar sob as regras do monastério. (YEATS & GREGORY, 1915, p.31-32, tradução nossa)⁹

No entanto, por mais que se exalte o drama da contemplação, não se faz dramaturgia sem ação, de maneira que Martin não tarda a atribuir sentido ao seu arrebatamento, investindo-se, ele próprio, do papel de cavaleiro do apocalipse em ação no orbe terrestre. Como dito anteriormente, faz-se comandante de um bando de mendigos andarilhos, representação não pouco significativa das carências sociais e humanas de uma Irlanda em crise. E se os misteriosos signos do sagrado podem induzir ao equívoco, o comando de Martin à ação revolucionária permite que os mendigos o tomem por um ex-líder político, que teria agora retornado incógnito do exílio na França para salvar a nação. Em respeito ao que julgam ser um anonimato deliberado por parte do tal líder, e seduzidos pela coragem insuflada por Martin, marcha a tropa em direção ao horror das chamas que ateam sem titubear. Em uma cruzada na qual o espiritual se confunde com o social e o político, entrecruzam-se os erros humanos. De um lado, o erro dos mendigos se fundamenta em suas próprias carências e anseios, pois, como diria Brecht, tratava-se de um povo que precisava de heróis. De outro lado, o equívoco de Martin, ao interpretar a si mesmo como o cavaleiro apocalíptico, destinado a destruir seu mundo para assim fundar uma nova ordem. Essa missão demoníaca fundamenta-se

⁸ O trecho refere-se ao Salmo 22, 5 do "Livro dos Salmos" de Davi, no Antigo Testamento. Trata-se de um canto utilizado para exaltar a divindade, a felicidade mística e a comunhão íntima com a sacralidade do rito. *Tradução nossa*: "Meu cálice que inebria/ transborda, quão admirável és!"

⁹ MARTIN. How can I get back to that place?

FATHER JOHN. You must not go back, you must not think of doing that; that life of vision, of contemplation, is a terrible life, for it has far more of temptation in it than the common life. Perhaps it would have been best for you to stay under rules in the monastery. (p.31-32)

fatidicamente na *hybris* que consubstancia o *ethos* daqueles que, sendo apenas mortais, querem-se eleitos, predestinados às grandes ações.

E aqui nos permitimos saltar da arte à vida para indagar sobre o impulso que move parte da humanidade a desejar convencer seus pares de verdades espirituais, baseando-se em experiências de contemplação, próprias ou alheias. É fato que no legado pagão, Platão, ou Sócrates, se preferirmos, nos brindaram com um exemplar mito de convencimento, o mito da caverna. Mas o filósofo que se afasta para ver o sol e volta ao grupo para convidar seus companheiros à contemplação da verdade dispõe de um signo muito concreto para o convencimento dos demais: ao deslocarem os membros e arregalarem os olhos todos veriam a luz solar. É certo que o mundo das ideias de Platão é tão abstrato quanto qualquer verdade religiosa, mas o convite à filosofia é, em última instância, um convite à dúvida, ao questionamento e ao diálogo. As religiões fundamentadas na conversão parecem fundadas na disposição humana para a *hybris*, pois o que mais, se não a *hybris*, inspiraria meros mortais a fazerem-se arautos de mensagens captadas para além da racionalidade humana, decifradas e anunciadas como um veredicto? De onde o desejo arrebatador de anunciar “a palavra”, “a verdade”, tomar o cavalo, a lança e atirar-se às chamas da destruição do ser do outro? O segundo sonho de Martin permite-nos evocar Borges (2001, p. 107-108): “Não acordaste para a vigília, mas para um sonho anterior. Esse sonho está dentro de outro, e assim até o infinito, que é o número dos grãos de areia. O caminho que terás de desandar é interminável e morrerás antes de ter acordado realmente”.

Ao instigarmos esse debate sobre o universo religioso, estamos, na verdade, induzindo também uma reflexão sobre a estética, considerando interpretações limitadoras em relação à dramaturgia do próprio Yeats, cujas peças, não raramente, são reduzidas à condição de alegorias políticas. Como dito em outra parte,

Yeats, com suas experiências místicas, suas vivências espiritualistas, suas atribuições políticas, é bem o herói de mil faces de Campbell. Suas buscas, mais que seus achados, parecem aflorar em sua dramaturgia. Claro está que somente uma crítica ávida por explorar, para além dos anseios da mente, os movimentos e as angústias do corpo e do espírito poderia fazer jus a obras que se excedem em ajuntar o máximo de complexidade em uma única e simples ação. (LUNA, 2015, p. 174)

Para Yeats, “quando a beleza e a verdade abrem suas bocas para falar, todas as outras bocas devem silenciar” (EGLINTON et al. 1899, p.36). Sem intentarmos reduzir a crítica ao silêncio, talvez seja hora de darmos ouvido ao próprio Martin, em seu encontro numinoso com a morte, afinal,

MARTIN. Padre João, o Céu não é o que acreditávamos que fosse. Não é lugar quieto; não se trata de cantar e fazer música e combater por um fim. Eu vi, eu estive lá. O amante ainda ama, mas com muito mais paixão; e o cavaleiro ainda cavalga, mas o cavalo move-se como o vento e salta os cimos; e a batalha continua sempre, sempre. Este é o júbilo do Céu, uma batalha contínua. Eu pensei que a batalha fosse aqui, e que a felicidade deveria ser encontrada aqui, na terra, que tudo o que se tinha de fazer era recuperar a antiga, a selvagem terra das estórias, mas não, não está aqui; nós não chegaremos a esta felicidade, esta batalha, até que tenhamos extinguido todos os sentidos, tudo o que pode ser visto e tocado, assim como eu apago esta vela. [*Ele apaga a vela.*]. Nós devemos extinguir todo o mundo, assim como eu apago esta vela. [*Ele apaga a vela*]; nós devemos extinguir a luz das estrelas e a luz do sol e a luz da lua [*Ele apaga as velas restantes e se abaixa para o lugar onde estão as outras*] até que tenhamos reduzido tudo ao nada outra vez. Eu vi isso numa visão fragmentada, mas, agora, tudo está claro para mim. Onde não há nada, onde não há nada... há Deus! (YEATS & GREGORY, 1915, p. 128-130)¹⁰

A morte, ou o retorno ao nada, ao *nihil* místico, arremata a tessitura trágica do enredo – misto de sonho e de materialidade – ora visão do Apocalipse, ora cenário de pretensa paz celestial, elementos transfiguradores das noções de racionalidade e irracionalidade que fazem entremear o sagrado ao domínio estético da peça "O Unicórnio das Estrelas". O apagamento dos sentidos corpóreos para a elevação do espírito, tal qual o apagamento das chamas da vela para a ocultação do objeto palpável na escuridão, transforma as ações de Martin ao longo dos Atos. A personagem vê-se mergulhada no mistério, o que nos leva às reflexões sobre o mesmo:

Conceitualmente, mistério designa nada mais que o oculto, ou seja, o não-evidente, não-apreendido, não-entendido, não-cotidiano nem familiar, sem designá-lo mais precisamente segundo seu atributo. Mas o sentido *intencionado* é algo positivo por excelência. Seu aspecto positivo é experimentado exclusivamente em sentimentos. (OTTO, 2007, p. 45)

O mistério manifestado pelos sonhos de Martin ultrapassa, portanto, as categorias da racionalidade, pois refere-se àquilo não-circunscrito aos limites da apreensão conceitual dos eventos. Ainda para Rudolf Otto (2007, p. 47): "Esse assombro somente é possível para a pessoa na qual despertou uma predisposição psíquica peculiar, com certeza distinta das faculdades "naturais" (...)". Tal predisposição para o *mistério arrepiante* conduz a uma vivência diferenciada, inclusive,

¹⁰ MARTIN. Father John, heaven is not what we have believed it to be. It is not quiet; it is not singing and making music and all strife at an end. I have seen it, I have been there. The lover still loves, but with a greater passion; and the rider still rides, but the horse goes like the wind and leaps the ridges; and the battle goes on always, always. That is the joy of heaven, continual battle. I thought the battle was here, and that the joy was to be found here on earth, that all one had to do was to bring again the old, wild earth of the stories, but no, it is not here; we shall not come to that joy, that battle, till we have put out the senses, everything that can be seen and handled, as I put out this candle. [*He puts out candle.*] We must put out the whole world as put out this candle [*he puts out candle*]; we must put out the light of the stars and the light of the sun and the light of the moon [*he puts out the remaining candles and comes down to where the others are*], till we have brought everything to nothing once again. I saw in a broken vision, but now all is clear to me. Where there is nothing, where there is nothing ... there is God! (p. 128-130)

de noções morais e éticas que subtraem os atributos de potência do numinoso. Os desvios de compreensão das visões, a extrema atitude de pôr abaixo o mundo, a *hybris* e seus encadeamentos devastadores, são partes integrantes tanto do aspecto benfazejo do divino quanto característica da *ira deorum*, da destruição, ambas expressões do sagrado em sua plenitude. Porém, como a vivência religiosa tal qual manifesta em Martin é falha – do ponto de vista da *psique*, do *tremendum* – os erros de convencimento e de apreensão desta experiência impulsionam as ações desviantes da "verdade" e do "comando" que a personagem acredita ter entendido claramente. A escuridão e o apagamento final das luzes apontam, pelo menos, para dois caminhos: celebração da extinção do real, conceitual e racional, para o mergulho redentor no sagrado; ou, afirmação da irracionalidade manifesta em erros e contradições quando nas mãos temerosas do humano, levando-o à hipotética decifração da mensagem do êxtase, à tentativa frustrante de ação redentora e, finalmente, à queda. Em termos estéticos, a ambiguidade do trágico, que dignifica e redime pela destruição, mantém a ambiguidade do sagrado, em sua dupla face, divina e demoníaca.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. A escrita do Deus. In: *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo, revisão de Maria Carolina Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- EGLINTON, John; MAGEE, William Kirkpatrick; YEATS, William Butler. *Literary Ideals in Ireland*. London: T. Fischer Unwin; Dublin: Daily Express, 1899.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento moderno)
- LUNA, Sandra. Símbolo, alegoria e política na cena irlandesa: contradições, impasses e perspectivas face à dramaturgia de Yeats. In: CANAN, A. G. e AMORIM, M. S. *BLOOMSDAY*. Ensaios 2014. Natal: EDUFRN, 2015
- OTTO, Rudolf. *O sagrado: Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução brasileira de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.
- RICORSO. Disponível em: <<http://www.ricorso.net/>>. Acesso em: 20 de Jan. 2014.
- YEATS, William Butler. Emotion of multitude. In: BARRETT, Clark. *European theories of the Drama*. New York: Crow Publishers, 1978. pp. 452-453.
- YEATS, William Butler; GREGORY, Lady Augusta. *The Unicorn from the Stars: and other plays*. New York: Macmillan, 1915, c1908.