

Teatro mitológico de Fernando Pessoa: a Trilogia dos Gigantes

FILIPA DE FREITAS*

A produção dramática de Fernando Pessoa tem sido recuperada em edições em papel e eletrónicas. Após o indispensável estudo de Teresa Rita Lopes, na década de 70, intitulado *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, e ocasionais investigações posteriores sobre o teatro pessoano, temos assistido, nos últimos dez anos, a um renovado interesse por esta faceta do poeta português. A publicação de *Inércia* (editado por Monteiro), em 2014, do *Teatro Estático* (Freitas e Ferrari), em 2017, do *Fausto* (Pittella), em 2018, e de «O Amor» (Freitas), no mesmo ano, representam as principais tentativas de trazer à luz um *corpus* que permanece ainda maioritariamente inédito. Seguindo esta linha, surgiu, em 2020, o projeto de edição eletrónica da *Trilogia dos Gigantes*, no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras¹. O título do projeto é autoexplicativo: trata-se de um conjunto de três peças sobre os gigantes da mitologia clássica – Briareu, Livor e Tífon.

A *Trilogia* tem cerca de 80 manuscritos, raramente datados, cuja análise material sugere que Pessoa se terá dedicado à escrita da obra entre 1908-1909 e 1913. Se a datação estiver correta, é um projeto que antecede o chamado *Teatro Estático*, iniciado com *O Marinheiro* em 1913-1914, e que poderá ter contribuído para a posterior produção dramática do autor. Existem vários projetos em que o título da Trilogia está presente, o que nos permite não só corroborar a datação, mas

* Colégio Valsassina/Centro de Estudos de Teatro (FLUL-UL).

¹ Projeto financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. As transcrições apresentadas seguem a edição disponível em Arquivo – Teatro de Autores Portugueses – Trilogia dos Gigantes.

também perceber a evolução do projeto inicial. O projeto mais antigo em que consta alguma referência à Trilogia é de c. 1909, em que Pessoa refere Briareu e Tífon, agrupando-os sob o título «Os Gigantes» (MSS 144D-2r). Ao contrário de outros textos de Pessoa, não parece ter havido dúvidas quanto ao título a atribuir à trilogia. Não é insignificante, todavia, que, após a lista de projetos de 1909, tenhamos de esperar até 1913 para que nova menção à peça surgisse, agora referindo-se o terceiro gigante, Livor (MSS 144E-4r). Nesta pequena lista, Pessoa elenca textos ligados ao paganismo e/ou ao trágico, referindo, por exemplo, *Fausto* e *Inês de Castro*, outras peças que ficaram incompletas. Um ano depois, nova lista de obras cria um impasse típico em Pessoa: a mudança do plano original da peça com o intuito de substituir a personagem Tífon por outra: Encelado (MSS 48E-6v). Posteriormente, num projeto possivelmente dos anos 20, o poeta volta a integrar Tífon (identificado como Tifo) como protagonista da *Trilogia*, abandonando, assim, a mudança prevista (MSS 144G-38r). É interessante notar que, apesar de nunca finalizada, como tantos outros projetos pessoanos, a ideia da obra está presente em planos até aos anos 30, sugerindo, assim, que não se tratou apenas de mais uma ideia temporária.

Patricio Ferrari e Teresa Filipe (2021) analisaram possíveis fontes usadas por Pessoa para se inspirar ou reunir informações sobre os mitos da *Trilogia*. Os investigadores destacam três enciclopédias em que Pessoa possivelmente se terá inspirado para adquirir informação sobre os gigantes, apesar de nenhum dos exemplares apresentar anotações do autor: o *Dictionnaire encyclopédique d'histoire, de biographie, de mythologie et de géographie*, impresso em 1874; *The Nuttall encyclopaedia of universal information*, impressa em 1900; e *Nelson's Encyclopaedia*, impressa em 1905. De entre as três enciclopédias, apenas a francesa descreve a versão latina de três gigantes (Briareu, Encelado e Tífon), ao contrário das inglesas, que descrevem os mitos na cultura clássica grega. Assim, no *Dictionnaire encyclopédique*, Briareu é descrito como um «géant à 100 mains et à 50 têtes, fils du Ciel et de la Terre, se revolte avec

ses frères contre Jupiter, qui les precipita dans un abîme; puis les appela à son aide contre les Titans, avec lesquels les poètes latins les ont souvent confondus»² (1874: 316). Encelado, por sua vez, é identificado como «fils du Tartare et de la Terre (...), un des Titans qui se révoltèrent contre Jupiter»³ (1874: 677) e Tifon é «Typhee, geant a cent tetes, fils du Tartare et de la Terre, força les Dieux du ciel a se cacher en Egypte, sous la figure d’animaux. Jupiter le foudroya et l’ensevelit sous l’Etna»⁴, (1874: 1938). Uma vez que Encelado é identificado como Titã, compreende-se que, no final, Pessoa tenha optado por escolher a personagem de Tifon, de modo a dar coerência à sua trilogia. Livor é o último gigante que surge na história, mas a sua origem não é clara. Segundo Ferrari e Filipe, a referência a Livor surge na obra de Ovídio não como nome próprio mas como nome comum, a inveja, não constando assim da história mitológica (2021: 12). Livor também pode estar associado à «palidez» a que se refere a expressão «livor mortis», a palidez da morte ou a primeira cor da morte. Na peça de Pessoa, Livor é um dos gigantes, irmão dos demais, condenado a errar sozinho pelo mundo, numa solidão eterna, consciente da sua imortalidade.

A *Trilogia* de Pessoa acolhe elementos dos mitos gregos, dos latinos, da mitologia dos gigantes e dos titãs, que pertencem a gerações diferentes. Hesíodo, na sua *Teogonia*, esclarece: tanto a geração dos Titãs, que veio primeiro, como a dos Gigantes, que lhe sucede, têm os mesmos pais – Geia/Terra e Urano – e partilham um destino de violência: a perseguição

2 «gigante de 100 mãos e 50 cabeças, filho do Céu e da Terra. Com os seus irmãos revolta-se contra Júpiter, que os precipitará sobre um abismo; após o que lhes pedirá auxílio contra os Titãs, figuras com as quais os poetas latinos muitas vezes os confundiram».

3 «filho de Tártaro e da Terra (...), um dos Titãs que se revoltou contra Júpiter».

4 «um gigante de cem cabeças, filho de Tártaro e da Terra, que obriga os deuses a refugiarem-se no Egito sob a figura de animais. Júpiter enterra-o sob o Etna».

e o desejo de destronar quem detém o poder. Briareu é um Titã que ajuda Zeus a destronar os Gigantes; Encélado e Tífon pertencem à geração dos gigantes. A *Trilogia* parte, por conseguinte, destes mitos (sem os distinguir realmente), mas a obra é mais do que uma mera adaptação: em *Briareu* encontramos longos diálogos da personagem com a sua mãe (Terra), revelando o desejo de destronar Júpiter, e as tentativas de dissuasão da segunda, condenado ao destino trágico de ser soterrado debaixo do monte Etna, cuja descrição, feita pelo Coro, tem uma belíssima intensidade dramática; *Livor* representa a solidão do gigante concentrado no seu tédio; e Tífon que, segundo a mitologia, obriga os deuses a fugirem para o Egito em forma de animais, representa, numa nota deixada por Pessoa, «o ódio ao passado» (MSS 119-Liv-11a).

Mais do que a ação, que é praticamente inexistente, ao estilo do que Pessoa faria em obras dramáticas posteriores, o que predomina é a tensão através da linguagem, sugerindo, não só pelas datações, mas também pelo estilo, que a *Trilogia* surge como uma experiência que seria posteriormente desenvolvida no teatro estático. Embora, em nenhum momento, Pessoa tenha qualificado a sua *Trilogia* como trágica, alguns elementos do género podem ser identificados: em *Briareu*, por exemplo, encontramos a *hybris* (o desafio) quando, num diálogo com a mãe, afirma o desejo de destronar Júpiter, o pathos (o sofrimento), presente nos vários monólogos ou pequenos diálogos da personagem em que se evidencia um conflito interior entre a consciência da beleza da vida e a distância a que se encontra; e a catástrofe final, com o castigo cruel do gigante. Em *Livor*, o que parece predominar é o pathos ao longo da peça, o sofrimento do gigante que parece infundável. A presença de coro e o número reduzido de personagens são, ainda, marcas evidente do teatro clássico. Por fim, importa ainda notar que, tal como no *Teatro Estático*, os textos da *Trilogia* parecem mais adequados à leitura do que à representação: o que carecem em ação e indicações cénicas sobeja-lhes em ritmo poético e em intensidade dramática.

A *Trilogia* revive, em parte, a história mitológica, com Briareu, mas revela também a pós-condenação dos gigantes cujas circunstâncias permitem desenvolver temas caros ao poeta, como a solidão, o tédio e a fragmentação. Particularmente na peça *Livor*, mas também em *Briareu*, podemos encontrar um estilo intimista muito ao gosto de Pessoa, que suscita a empatia do leitor. Briareu afirma que lhe é

suave e doce o sentimento/da existência e dos seres, seja a terra,/a fresca terra audaz a sorrir/eternamente, onde estendo o corpo/, seja o céu distante/e as estrelas que adoro; quer o mundo/e essas crianças (...) do universo,/ as flores e as brisas, quando vêm despertar a andorinha deslizando,/e o rouxinol que acorda o meu sonhar/e o meu sonhar embala e que enfim me deixa/sonhando mais.

Aos olhos do gigante, a vida é um caminho de beleza constante que reconhece, a que se alia a consciência da enorme distância a que essa própria beleza se encontra, levando a um conflito de sensações e de emoções que caracterizam a personagem, despertando-lhe «um sossego e uma ânsia, um confranger da vida na alma e um libertar de sonhos, um desejo e um desesperar, um desejo de ardente ligeireza e um peso d'alma, um peso de viver». Esta coexistência conflituosa é acentuada por um olhar atento, porque necessário, inevitável, perante aquilo que o rodeia e que não lhe pertence. O retrato detalhado da natureza surge, então, como meio de revelar a amplitude da realidade e a consciência disso: «Nem me são 'stranhos, nos jardins das deusas, o cravo rendilhado, o amor-perfeito aveludado em cores de tristeza, a rosa com a dobra e o contorno desbotoando do centro; a camélia com sua pompa minuciosa em folhas, o seu pequeno, mal-amarelo olhar», concluindo, noutro excerto, que «Ávido sou da vida que me dói».

A dor da lucidez, tema tão caro a Pessoa, que o manifestou de tantas formas, está igualmente presente em Briareu, o gigante que, apesar dessa dor, não pode escolher a distância da

vida. A avidez que o caracteriza assinala esta proximidade que, na sua inevitável ligação com a consciência, está condenada ao fracasso. Num estilo muito similar à inquirição de Fausto ou de Campos, em que a dor de pensar e de reconhecer o mistério dos seres é fonte de profunda inquietação, a personagem afirma: «Eu não quero sonhar o que é a vida./Queria cerrar a ela os olhos/Desatentos do seu mistério eterno/e antes fechá-los p'ra melhor sentir/esse prazer suave quando a brisa/nos beijar as pálpebras. Antes isso/do que abrir o olhar inquiridor/e perguntar ao mundo o que é o ser». Olhar e desejar a vida com avidez implica, para além da relação sensorial, a consciência, pois é nesta que o reconhecimento das sensações se dá e, como tal, a revelação de que a vida é mais do que se mostra. A pergunta ontológica, apesar de constituir uma das angústias principais de Briareu, não impede a procura de uma redenção, encontrada provisoriamente no amor de Cefisa, uma possível divindade das águas, uma personagem que Pessoa considerou integrar na peça, pois existem alguns, poucos, fragmentos com esse título.

Num estilo que faz lembrar a traição de Judas, também Briareu é traído por aquela que ama: «Tua memória será sempre a minha vida,/o lembrar-te a minha alma./Ah, Cefisa, Cefisa!/ Eu viverei tua memória em mim/como daquela que eu amei,/ como daquela que ainda/Me não traíra a Jove./Sonharei que alguém amei/e que outrem me traiu». Num monólogo que parece conter já, por um lado, o gérmen do sensacionismo, e, por outro, o dualismo ontológico de Pessoa, Briareu descreve o seu sofrimento amoroso:

Quem me dera ser o teu coração./para sentir toda a tua alma,/variando em meu bater,/para pausar a tua dor,/para bater tua alegria,/para morrer contigo.//Quem me dera ser mais do que isto,/viver da tua essência/e amar do teu amor;/mas sem nos perdermos/num ser outro que nós/dos nossos seres feito./Amar em teu amor,/ viver em tua vidas/em mais ter do que tu./Trocar almas,

ficando/as almas não trocadas/o mesmo amor vivendo/
em dois seres que fossem/um ser que não é um,/mas
em eterna unidade,/com dualismo eterno,/amarmo-nos
perenemente,/sentindo a mesma vida/no nosso ser co-
mum,/diversamente a mesma,/eternamente o mesmo/e
dois eternamente.

O clímax da peça ocorre com o castigo final de Briareu, antecedido por um longo diálogo entre o gigante e a sua mãe, a Terra, sobre o desejo de derrubar Júpiter. Terra tenta dissuadir o filho do seu desejo louco, revelando, como argumento, o facto de Júpiter ter derrotado o seu próprio pai, Saturno, na tradição romana, ou Cronos, na tradição grega: «Vê que venceu Saturno,/Cronos, o formidável,/a seu jugo dobrando-o,/ sendo seu próprio filho./E quem a Cronos assim vence,/a ti, um imortal,/mas não onipotente,/foste apenas no sonho/e na audácia empreendedora/que o sonho gera na alma/do eterno sonhador,/a ti quão facilmente vencerá!».

A referência a Saturno, considerado invencível, é precisamente o argumento que Briareu também usa para mostrar que Júpiter pode ser derrubado, tal como Saturno fora, pois nenhum deus é realmente eterno e a única entidade imortal é o Antigo. Numa referência claramente mística, o Antigo revela-se o princípio criador da vida: «nem tem sombra de nome,/nem forma de existência/que o pensamento atinja,/nem mesmo o pensamento d'imortais,/imortais como nós,/em quem houve princípio,/mas que não têm fim». É um princípio «pelo qual tudo é ser,/mudança na mudança,/essência em cada essência,/ em cada cousa o que é,/o que não falta ao Nada/para o Nada ser nada./A isto chamas o Antigo». A referência ao Antigo, por um lado, funciona como argumento contra a invencibilidade de Júpiter, na medida em que há uma entidade mais antiga e permanente, e, por outro, surge como uma forma de evidenciar o próprio mistério da vida, um tema que ocupou longamente o autor.

A tentativa de subversão de Briareu termina, como a mitologia explica, com o castigo. Neste contexto, é o coro, como personagem coletiva, que anuncia a tragédia, numa passagem cuja dramaticidade vale a pena constatar:

Horror! Horror!/Já lentamente,/pesadamente,/com horroroso esforço ao descobrir/lentamente das mãos,/dos centros de mãos,/o monte lentamente/sobre o gigante prostrado/treme os músculos rígidos/dos obreiros de Júpiter (...). De repente,/das mãos em sangue/dos obreiros/cai,/pouco esforço,/o monte enorme/e do seu peso enorme carregado/enterra pela terra dentro,/debaixo de si para sempre,/o corpo que não pode morrer/do gigante Briareu!/Para sempre, sim, para sempre!/Para sempre! Para sempre! Para sempre!

A vivacidade com que o episódio é descrito pelo coro causa, no leitor, uma sensação de repúdio, por um lado, e de comoção, por outro, acentuando a empatia pela personagem. O uso recorrente do advérbio «lentamente» contribui para a visualização de uma cena dolorosamente longa, em que a vítima é gradualmente soterrada por baixo do monte. A descrição da violência do ato é acentuada também pelo sangue dos trabalhadores de Júpiter e a lentidão da ação suscita, ao leitor, a consciência de que o próprio Briareu sofre parte do seu castigo na antecipação do sofrimento prestes a acontecer. A intensidade dramática que Pessoa dá à peça encontra-se, de forma admirável ainda, na reação da mãe do gigante, Terra, face à crueldade do deus, que fecharia a peça, segundo a indicação de um dos fragmentos.

Na segunda peça, *Livor*, irmão de Briareu, surge como uma espécie de manifestação dos conflitos existenciais mais prementes em Pessoa: a solidão e o tédio. É a própria personagem que explica a sua situação: «Meu irmão Briareu, e meu irmão/Encelado, e Tífon, e outros ainda/irmãos meus – o que é deles? São tornados/torturas-montes, cárceres de pedra/de

si próprios, e eu, o único que lanço/a minha móbil sombra sobre a terra,/quantas vezes alheio a saber que ando/irei pisando essa noite». O anúncio da morte ou do aprisionamento dos outros gigantes permite, por conseguinte, perceber que se trataria da última parte da *Trilogia*. A datação da maior parte dos fragmentos de *Livor*, de c. 1913, também mostra que foi a última peça a ser pensada e escrita.

Livor é, então, o último gigante vivo e, por isso, completamente só em relação à sua espécie. A solidão de quem erra pelo mundo sem ser visto, mas vendo, como um observador solitário e lúcido, é um dos sofrimentos do gigante, como o próprio indica: «Na terra esvaziada de gigantes/erro arrastado e só, e mesmo às horas/em que o crepúsculo é uma febre incerta,/ninguém se vem sentar ao pé de mim./Hora em que às portas calmas dos casais/a família se ajunta, e pelas estradas/os noivos, mão em mão, fundido o olhar,/deixam entrar na poeira os passos lentos.../Mas eu entre eles estou só... Eu erro/pelo lado oculto e interno da terra,/sobre ela e não sobre ela». A ausência de uma consciência humana do plano divino ou semidivino é, por conseguinte, condição para uma solidão mais evidente: estar só, ser anónimo e ter consciência disso são as circunstâncias que conduzem a vida do gigante. A solidão de *Livor* poderia suscitar a vontade de viver no sonho, como sucede, por exemplo, com Bernardo Soares, mas a lucidez da personagem impede-o, num estilo semelhante ao muito posterior Barão de Teive: «Mas para não afugentar o sonho/não levantei os braços para ele,/fugiu-me sem o ter no meu gesto». O sonho não serve porque o tédio contamina o ser e o poder ser: «Não: esta dor que não é mágoa,/mas um estéril aborrecimento/de tudo de quanto é ou pode ser,/em que o presente dói como o passado/e o futuro dói como o presente».

Nesta última peça da *Trilogia*, o coro funciona como um conselheiro do gigante cuja dor procura minimizar, chamando a sua atenção para a riqueza da vida que o rodeia, para a alegria que outros sentem e que se pode imitar, para a celebração da vida mesmo perante a consciência da morte. Numa

bela descrição sobre a ação humana e a sua forma de viver o instante, o coro sugere a Livor que intervenha junto dos homens e lhes ensine «a ter nessa alegria/um sentido profundo/da imortalidade». Em diferentes fragmentos que apresentam pequenos monólogos de Livor, o gigante protagoniza, então, a dor de viver consciente da sua imortalidade e da sua solidão, perdido na incapacidade de encontrar sentido na realidade:

Cansam-se os dias até serem noites/e as noites deixam-se tornar em dias,/e o mesmo véu pesado, do Universo/ser como é, enche-me o poder/conceber que ele seja como eu quero./Minhas minúcias de desassossego/analisei-as já até achar/inútil o analisá-las. Chego/à margem sempre a mesma deste rio/e o rio é sempre o mesmo, a correr sempre/na sua eterna forma de correr.

O tédio como estado permanente do sujeito, em que se manifesta, por um lado, a incerteza de tudo e, por outro, a indiferença perante essa incerteza, a inutilidade do olhar e do pensar sobre a vida, numa desistência final em que apenas sobra a monotonia da solidão, são os traços expostos ao longo da peça Livor. Briareu agiu e foi castigado; Livor não age e o seu castigo é, precisamente, a imobilidade da sua vida.

Por fim, temos a peça *Tífon*, que é a mais fragmentada, com apenas meia dúzia de textos incompletos, cuja análise não permite perceber qual seria a ideia principal de Pessoa para este gigante. Num estilo discursivo semelhante ao de Livor, Tífon menciona a consciência da mutabilidade da vida e da imortalidade que leva ao desespero, mas também um tema importante para Pessoa que talvez pudesse distinguir Tífon dos demais gigantes caso tivesse sido desenvolvido: a fragmentação e o desconhecimento do eu. Cito, a este propósito, o texto:

A vida deve ser consciente e nossa/e eu ser alheio a mim... Sou um cadáver/que uma vida imortal finge ser sua./sou a máscara móbil de uma vida/estranha a mim,

posto que minha.// Mas esta minha vida não é minha./
Não sei quem sou./Mas no mar da vida/corre entre nós
o oceano do inter-ser,/e por mais que amor estenda os
braços/dum ser para outro ser, por mais que os beijos/e
o aderir dos corpos finja q'rer/fazer de dois um só, ainda
assim/os dois seres, por dois, persistem dois/e o amor,
como dividido em ambos,/morre por não haver o ser que
deve./Falsa imortalidade, sem poder/nem para conhecer-
-se, nem ao menos/para se contentar desconhecendo-se!

Os poucos fragmentos de *Tífon* só permitem deduzir que os temas pensados para esta peça não destoariam dos conflitos existenciais apresentados pelos outros gigantes, revelando, então, que a *Trilogia* evoca temas caros a Fernando Pessoa. Dada a datação das peças, tratou-se de um projeto temporalmente próximo de *Fausto* e do *Teatro Estático*, corroborando, assim, a importância da dramaturgia na obra pessoana. Na *Trilogia dos Gigantes*, apesar da ausência de didascálias, os textos sugerem uma imobilidade ou uma ação mínima das personagens, de modo que a tónica dos textos encontra-se nos diálogos e na representação de estados psicológicos das personagens. Assim, a *Trilogia* parece surgir como uma espécie de pré-teatro estático em que Pessoa fez uma primeira exploração do seu «teatro em gente», posteriormente desenvolvido de forma exímia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV.1905-1907. *Nelson's Encyclopaedia*. London, Edinburgh, Dublin, Leeds, Paris, Leipzig, New York: Thomas Nelson and Sons.
- Ferrari, Patricio; filipe, teresa. 2021. «Milton, Anon e prosódia na Trilogia dos Gigantes». *Pessoa Plural - A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 20, pp.3-83.
- Freitas, Filipa. 2017. «O amor: uma peça inédita de Fernando Pessoa». *Pessoa Plural - A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, pp. 670-684.

- Grégoire, Louis. 1874. *Dictionnaire encyclopédique d'histoire, de biographie, de mythologie et de géographie*. Paris: Garnier Frères.
- Hesíodo. 2014. *Teogonia*. Trabalhos e Dias. Lisboa: INCM.
- Lopes, Teresa Rita. 1977. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pessoa, Fernando. *Inércia*. Edição de Luísa Monteiro. Lisboa: Cama de Gato.
- 2017. *Teatro Estático*. Edição de Filipa Freitas e Patricio Ferrari, colaboração de Claudia Fischer. Lisboa: Tinta-da-china.
- 2018. *Fausto*. Edição de Carlos Pitella, colaboração de Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- Wood, James. 1900. *The Nuttall Encyclopaedia of Universal Information: Being a Concise and Comprehensive Dictionary of General Knowledge*. London: Frederick Warne & co.