

humanitas

Vol. LVIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. LVIII • MMVI



A TRILOGIA DE ÉDIPO DE JOÃO DE CASTRO OSÓRIO

MARIA DO CÉU FIALHO

Universidade de Coimbra

Abstract: João de Castro Osório is the only example of a trilogic dramaturgy in Portugal. His *Oedipus Trilogy*, written in 1954, testifies to the influence of Nietzsche's concept of a Prometheic dimension of a certain mankind – that one of the chosen heroes, whose destiny is to fight against fears and darkness, the so-called 'Gods' who terrify humanity. This is the fight of Oedipus against the Sphynx. The trilogic structure may also testify to an echo of Wagner's influence. As Wagner sang the *Urbild* of the German saga, Castro Osório chooses the Greek heroes as the *Urbild* of our own saga.

Consoante o sublinha George Steiner, no seu livro dedicado à pervivência do mito Antígona¹, o imaginário romântico, determinado, aliás, pelo idealismo na leitura hegeliana dos Gregos, consagra Sófocles como o trágico por excelência. Se, ainda assim, a matriz aristotélica perdura nesta eleição, muito deve ao próprio Lessing, que confessa: “Desde que lamento ter preferido o estudo da *Poética* de Aristóteles ao modelo a partir do qual ele praticou a abstracção, fico mais atento ao nome de Sófocles, encontre-o onde o encontrar, que ao meu próprio nome”.

De entre as sete tragédias, foi precisamente *Antígona* que exerceu o maior fascínio sobre a sensibilidade romântica. A ele não foi alheia, por um lado, a trama da peça, que contrapõe a protagonista ao detentor do poder em Tebas, Creonte, o que Hegel, nas suas *Vorlesungen*, leu como condensação do conflito de esferas do direito; por outro lado, a acção e caracterização da filha de Édipo prestava-se à projecção, sobre ela, de um

¹ G. Steiner 1995: 17.

certo espírito prometeico, de mártir da resistência ao poder tirânico, soberba na veemência da sua oposição.

A figura de Édipo, por sua vez, inextricavelmente presa à acção trágica de *Rei Édipo* de Sófocles, representa o protagonista daquela que o Ocidente recebeu como a tragédia ideal. A eleição é aristotélica, já que Aristóteles, como o próprio Lessing compreendeu, desenvolveu o seu discurso de reflexão sobre a mimese trágica ideal a partir desse modelo que escolheu. Como tragédia ideal se converteu em tragédia de imitação quase impossível, pois pouco era o espaço de criação que restava a quem, de acordo com os cânones aristotélicos, se propunha reescrever a peça.

Foi a leitura do mito grego, por parte de Freud, como cristalização de conflitos da *psyche* humana, que abriu à recepção criadora da tragédia *Rei Édipo* novos caminhos, libertos de cânones formais decorrentes de uma análise de superfície, para lhes iluminar o campo inovador rasgado pela análise de profundidades².

A presença da casa dos Labdácidas nos palcos portugueses do séc. XX foi bastante diversificada, de acordo com a figura central da dramatização do mito e com as potencialidades abertas pela tragédia-arquétipo e pela sua recepção.

Não deixa de ser um fenómeno sintomático que, na escrita dramática e nos palcos portuguesas, até à década de sessenta, Antígona prevaleça sobre qualquer outra das figuras sofoclianas — a heroína, no contexto da peça arquétipo e nas criações nela inspiradas, adequa-se a dar voz a todas as resistências, como representante de direitos naturais, sagrados e invioláveis, de acordo com a leitura hegeliana de Sófocles e com a coloração romântica que o mito recebeu, representava uma presença muito mais viva e sugestiva que a de Édipo no contexto de um regime repressivo.

Essa preponderância dura até aos anos sessenta, altura em que o tratamento dramático do mito do filho de Laio ganha uma nova vida³.

² M. C. Fialho 1993: 67-82. Veja-se também C. Astier, *Le mythe d'Oedipe*, Paris, 1974.

³ Refiro-me à obra-prima *António Marinheiro* de Bernardo Santareno, apresentada a público em 1967 no Teatro S. Luís. No mesmo ano a Companhia Rey Colaço Robles Monteiro promove, no Teatro Nacional D. Maria, conferências

A partir daí, pai e filha, Antígona e Édipo, concorrem de múltiplos e diferenciados modos no palco português (quer em reposição de dramaturgia portuguesa já representada, em encenação das peças sofocianas por companhias teatrais ou grupos escolares, em representação de reescritas de texto para encenação, sobretudo no caso de Édipo, ou, pura e simplesmente, em novas peças sobre o velho mas inesgotável mito, de autores portugueses ou de grandes dramaturgos europeus, como Cocteau, Anouilh, Brecht).

De facto, desde a implantação do Estado Novo até à queda do regime, em 1974, o mito de Antígona serviu para dar voz à resistência, quer em encenação da peça grega, quer em literatura dramática panfletária, com poucas possibilidades de real efeito cénico, como é o caso do texto de António Sérgio, quer na reescrita dramática do mito por homens de teatro⁴. Ficou particularmente famosa a *Antígona* de António Pedro, composta em 1946, a mais representada de entre todas até ao presente. O autor recorreu à técnica dramática pirandelliana de teatro no teatro. Igualmente é perceptível influência da *Antígona* de Jean Anouilh, que António Pedro, grande conhecedor do teatro europeu e director do TEP, certamente viu representar nos palcos de França e fazer a sua estreia em Portugal em 1945, nos jardins da Embaixada de França em Lisboa⁵.

Brecht, que virá a ser o mais representado dos dramaturgos imediatamente a seguir a 1974, foi encenado, mais ou menos clandestinamente, em Maio de 1969, em pleno movimento estudantil, pelo grupo de teatro do ISTL⁶.

Rei Édipo, por sua vez, é representado no Real Teatro de S. João, no Porto em 1904, ainda no reinado de D. Carlos, em versão francesa sob o título *Oedipe-Roy*⁷. O papel do protagonista interpretava-o o famoso actor Monet-Sully que ao tempo já arrebatava o público na Comédie Française no papel de Édipo — é esse mesmo actor que tanto impressionará Cocteau, ainda criança, cujo imaginário tão marcado se revela pela figura do Labdácida.

dedicadas ao teatro greco-latino, com representação de cenas das peças abordadas — entre elas *Rei Édipo*.

⁴ O que pode ser verificado em M. F. Silva 1998, 2001, 2004.

⁵ Veja-se C. Morais, 'Jean Anouilh, *Antigone*', in: M. F. Silva 1998 45.

⁶ A. P. Quintela, 'Bertold Brecht, *Antígona*' : *ibid.* 53-54.

⁷ M. C. Fialho, 'Sófocles, *Rei Édipo*' in: M. F. Silva 2001.67.

Só em 1954 — precisamente cinquenta anos volvidos — *Rei Édipo* parece ter regressado à cena. Tratou-se do primeiro espectáculo de um grupo amador, com a participação de operários da Fábrica Portugal, e a peça foi representada no Teatro da Voz do Operário, em Lisboa. Percebe-se que o motivo da escolha residiu no objectivo de iniciar a vida do grupo com a encenação de uma grande peça clássica.

Se tivermos em conta que, entretanto, a leitura psicanalítica do mito havia já aberto novos caminhos para a inspiração dramática no teatro francês, como em Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, representada em 1934, e antecedida de um momento de ressacralização do mito na ópera-óratorio *Oedipus Rex*, de 1927, com música de Stravinsky⁸, em André Gide, *Oedipe*, 1931, e se tivermos em conta que ainda em meados do séc. XX a vida cultural de Paris exercia forte atracção e influência sobre os intelectuais portugueses, mais será de estranhar o não-aparecimento de dramaturgia inspirada no mito de Édipo. A partir da leitura freudiana e lévy-straussiana do mito, Pasolini viria a apresentar a sua famosa produção cinematográfica, *Edipo Re*, em 1967, estreado em 3 de Setembro na XXVII Mostra di Venezia⁹.

A explicação parece-me residir, por um lado, no aparato de censura posto ao serviço da moral e bons costumes, do política e socialmente adequado — o mesmo que virá a fazer de Pasolini, próximo do Partido Comunista Italiano, um cineasta *non grato* em Portugal. Quanto ao seu *Edipo Re*, ele só viria a aparecer nas salas de cinema nos anos setenta, após a revolução de Abril.

Esse desvelar do incestuoso destino de Édipo como projecção de um impulso do inconsciente de cada cidadão converteu os novos caminhos do mito em matéria pouco grata ao público de uma sociedade fechada. Por seu turno, a dramaturgia de oposição veria noutros mitos, como o de Antígona, maiores possibilidades de expressão. Será a genial criação de um dos melhores dramaturgos do nosso séc. XX, Bernardo Santareno, com o seu *António Marinheiro* ou *Édipo de Alfama*, peça estreada em 1967

⁸ M. C. Fialho (1993) “Jean Cocteau — La machine infernale e as vozes da tradição”, *Humanitas* 45, 379-380.

⁹ P. P. Pasolini (1971) *Oedipus Rex*, (Transl. into English by J. Mathews). London.

no Teatro S. Luís em Lisboa e várias vezes reencenada¹⁰, quem libertará o mito dramatizado do peso restritivo da tradição, num tempo que se adivinha cheio de tensões e de mudança próxima¹¹.

Atrás de si esta peça tem duas composições dramáticas não escritas para representação de cariz e orientação estético-ideológica totalmente diversas.

A primeira documenta um caso isolado de concepção de escrita dramática — o de João de Castro Osório. Trata-se de uma das suas trilogias, a *Trilogia de Édipo*, publicada em 1954. Três anos mais tarde, em 1957, surge a publicação de uma outra obra, significativamente apodada pela autora também de “poema dramático” — *O progresso de Édipo*, da escritora Natália Correia. Esta obra parece constituir, em meu entender, uma réplica polemizante ao texto de João de Castro Osório, a partir da vigorosa escrita, de marca surrealista e assumida influência freudiana.

João de Castro Osório nasce no final do séc. XIX no seio de uma família culta. Como o próprio Castro Osório recorda, foi da boca de seu avô, juiz, que ele escutou, na infância, os relatos da epopeias antigas de heróis gregos e latinos, a par de episódios da história nacional, e a eles ficou para sempre preso pelo fascínio. Também Castro Osório fez a sua formação na Faculdade de Direito, em Coimbra. Envolve-se então no movimento nacionalista português, vindo a associar-se ao sidonismo. Move-o, consoante ele mesmo afirma, a convicção da vocação titânica de Portugal para a formação do Quinto Império¹².

A sua obra literária reflecte essas mesmas convicções. É o produto de um homem de letras, integrado num Neoparnasianismo que reage

¹⁰ Vide M. C. Fialho ‘Bernardo Santareno, António Marinheiro – o Édipo de Alfama’ in: M. F. Sousa e Silva 1998: 80-81.

¹¹ Sobre a dimensão trágica do teatro de Santareno veja-se, sobretudo, J. Oliveira Barata (1990) “A presença do trágico em Bernardo Santareno” *Biblos*, 66 203-243.

¹² Recordava Domingos Monteiro, após a sua morte, apud prefácio à edição póstuma de João de Castro Osório (1999), *A Trilogia de Tróia*. Lisboa. 8: “Nós fomos — dizia ele — com a Grécia e com Roma, os maiores criadores da humanidade, ensinámos aos outros os caminhos do futuro e se “uma apagada e vil tristeza” nos faz esquecer momentaneamente o que fomos e somos capazes de ser, um dia virá em que havemos de retomar a nossa vocação”

contra um Simbolismo decadentista. Anima-o o revivalismo da tradição. Esta posição está na origem da fundação da revista Portugal, com outros contemporâneos ideologicamente próximos, como António Sardinha ou Afonso Lopes Vieira.

A crença numa vocação heróica nacional e na dimensão titânica dos heróis nacionais — os verdadeiros titãs — encontrou, na leitura de Nietzsche, a inspiração doutrinária adequada.

Para além da *Trilogia de Édipo*, poema dramático, em prosa, publicado em 1954, Castro Osório comporá, inspirado na mitologia antiga, uma *Trilogia de Tróia*, onde o enaltecimento dos feitos na empresa bélica de além-mar ganha sentido em função de um ideal corporizado em Helena¹³. A opção pela arquitectura trilogica faz deste autor um único exemplo na nossa escrita dramática. Ela parece justificar-se pela possibilidade de recuperar grandes planos temporais da epopeia, ao serviço de um enquadramento de figuras heróicas cuja acção sobrepasa a dos comuns mortais e representa, essencialmente, o resgate da própria limitação humana. Contrariando a moderna tendência de concentrar, na representação contemporânea, a única trilogia sobrevivente do teatro antigo — a *Oresteia* —, ou de condensar na escrita o mito e situar a acção num momento já avançado, em que a primeira etapa do texto inspirador é pressuposta, como virá a ser o caso de *As Moscas*, de Sartre, em relação ao modelo esquiliano, Castro Osório recupera a concepção trilogica, com ela procurando obter o efeito de recuperação de uma grandeza primordial do homem e da acção humana. Esta é entendida como tensão e esforço, entre redenção e abismo da queda, e só aos heróis verdadeiramente excepcionais está aberto o caminho da superação, pela vontade, pela clarividência e pelo sacrifício. Este titanismo romântico, à luz do qual Castro Osório configurou a sua figura de Édipo, eleva a personagem para além do que é humano, dentro de uma concepção de grandeza trágica de cariz nitzscheano em que a dimensão de super-homem está presente. A trilogia perde, no entanto, em dimensão humana da acção, com a qual o leitor se possa identificar — e refiro-me a 'leitor' já que o texto, ainda que acompanhado por rubricas de cena, dificilmente se deixaria encenar.

O cenário imaginado é o da Acrópole de Tebas, onde se situa o palácio real, o templo e um altar — uma acrópole sobranceira a um precipí-

¹³ João de Castro Osório 1999.

cio, como se as alturas e o abismo, o enaltecimento e a ameaça, convivessem lado a lado.

Pode esta concepção inspirar-se no conteúdo do estásimo IV de Rei Édipo, no momento em que o Coro reconhece, no destino de Édipo, o destino-padrão da condição humana: após o apogeu da aparência, o abismo da queda espera o homem (OT 1189-1192). Por aqui se percebe o carácter complexo, profundamente marcado por uma dimensão simbólica, do cenário imaginado pelo autor. Tal grandiosidade, marcada pela simbologia da própria acção, sublinhada pelos efeitos concebidos no decorrer da trilogia, destina-se mais à imaginação do leitor que à execução cenográfica.

A trilogia abre com uma *Esfinge* (o nome e o tema não são mera coincidência com a peça homónima de Hofmannsthal). A que se segue *Jocasta* e *Antígona*. Nesse mesmo cenário imaginado de uma cidade sobre abismos, chega a manhã. Os sacerdotes dos deuses celestes saúdam a luz da manhã que nasce. Contrasta a luz do dia nascente com o clima de terror pela chegada da Esfinge. É que este é o dia de o monstro vir reclamar o seu tributo de morte. Castro Osório concebe duas dimensões antagónicas da mântica, pelo que apresenta duas figuras também antagónicas de profetas: Tirésias e Olenos— o primeiro é o vate da clarividência, da esperança, que acredita na redenção do homem, o segundo é o profeta da superstição e das trevas, que acredita no poder esmagador dos deuses tenebrosos sobre a Humanidade; é como que uma antecipação da presença da Esfinge na cidade. Assim desdobra o Autor o paradoxo de luz e cegueira, tão típico da dramaturgia sofocliana. A partir do lado sombrio do Tirésias sofocliano molda Castro Osório Olenos; a partir da clarividência do profeta de Sófocles, configura o autor português o humanismo luminoso e triunfalista de um vate da própria grandeza da humanidade (p. 17):

TIRÉSIAS

A Necessidade engendrou os Deuses, mas eles devem impor a sua lei ao Caos. Assim a claridade acorda o mundo e o sol da escuridão.

Este desdobramento prepara a vinda de Édipo como uma espécie de Messias, o filantropo que, de *motu proprio*, se envolverá, por amor a essa mesma humanidade, na luta contra o domínio das trevas.

Édipo chega assim como um *Übermensch*, generosamente disposto a entregar-se a essa teomaquia, da qual o homem sairá libertado. Não há

enigma a decifrar — apenas a coragem solitária de um desconhecido excepcional que vence o Terror, mesmo quando se adivinha que o preço será alto. Não é, pois, o elemento da sabedoria mas da filantropia e teomaquia esclarecedora que vigora nesta primeira peça. A cena sétima deixa aparecer, à luz de relâmpagos de uma tempestade imensa, a figura desmedida da Esfinge sobre a montanha frente a Tebas. Édipo prepara-se para o seu combate solitário, no alto da Acrópole, com a seguinte proclamação (p. 40):

...Tomo também para mim o vosso destino de homens, em face do Destino Terrível. Quero também para mim a maldição da Esfinge, para me sentir maior por esta luta que aceitais.

É assim que Édipo surge, para socorrer as Virgens, no terror da sua morte iminente, à beira de serem devoradas pela voracidade insaciável da besta, como que saído do intemporal, da própria bruma do mito, sem condicionantes, amado e esperado, surgido de um cenário apocalíptico para assumir sobre si as dores da humanidade e se oferecer à luta com o Destino e as Trevas.

Que deuses são, afinal, este que ameaçam o homem na sua humanidade? A eles se contrapõe a Claridade, como reconhece Tirésias (p. 37) — uma claridade que é cósmica mas que habita, também, o próprio homem e nele tem de ser resgatada. É esse o papel deste Édipo-Prometeu: o fogo que traz aos homens está dentro deles mesmos, como tenta ensinar (p. 43):

ÉDIPO

À Esfinge vou opor o Homem.

Mais adiante proclama, antes do grande combate (p.45):

A maior Divindade vive nos homens.
...É a força divina que em mim se afirma e quer combater.

O segredo da vitória consistirá, como o proclama Tirésias, em que (p. 54):

A Esfinge não pode sofrer a luz do Homem, que venceu a sua treva.

Como se percebe, a luta deste Édipo, salvador da Cidade tomada como *pars pro toto* pela própria humanidade, é, essencialmente, uma luta de dimensão espiritual, projectada metaforicamente como acção no espaço. Por isso mesmo, a acção dramática centra-se, essencialmente, na palavra, ostentando esta um forte componente retórico.

Apesar de consideráveis desvios, a segunda peça da trilogia segue mais de perto *Rei Édipo* de Sófocles. Também aí ocorre uma patética descrição da peste, mas a anteceder o aparecimento do monarca, a chegada daqueles que identificam Édipo, o suicídio de Jocasta, a cegueira de Édipo e o seu exílio.

É nesta segunda peça, *Jocasta*, que o mito ganha nova luz. Prolonga-se, de forma latente, a tensão entre as duas forças que Olenos e Tirésias representam, como plano de fundo contra o qual Édipo, o bom governante, o filantropo e representante de um humanismo laico, rege a vida na Cidade.

Olenos atribui os males a desígnios divinos, à ira e revolta dos deuses perante o orgulho humano e o lugar que lhes foi tirado. O povo e Creonte deixam-se conduzir pelo discurso deste adivinho. Édipo, pelo contrário, rejeita o argumento do temor e do mistério oracular. Contrapõe o argumento da coragem e da divindade do próprio homem, roubada aos próprios deuses. É este humanismo prometeico que o seu discurso racionaliza, suportado aqui pela vontade e clarividência de Tirésias. As duas figuras, que em Sófocles antagonizam pela trama do paradoxo de visão e cegueira (o cego vidente Tirésias e um Édipo sofocliano que vê, no episódio I, mas é cego para a verdade), reforçam-se em Castro Osório, a ponto de Édipo reconhecer no adivinho a congenialidade de uma alma irmã da sua, onde a centelha de divino habita (p.125).

Tirésias pressente a revelação da identidade de Édipo como uma maldição urdida pela Esfinge, mas anima-o na sua luta gigantesca, ainda que de vitória adiada, sobre o monstro, mesmo que à custa de sofrimento (p. 83):

TIRÉSIAS

...É o fim que deves crer e não a marcha para ele. Édipo, fecha o teu coração à dor que vai chegar.

O percurso de dor sabe-o Édipo também, dentro dessa concepção agonística que faz dos escolhidos verdadeiros heróis, no esforço dispendido e na luta contra o que impede o homem da sua vocação de grandeza

— uma luta, afinal, que tem mais como teatro o interior do próprio homem que o espaço físico (p. 111):

ÉDIPO

A luta é entre os Deuses e a minha alma. Entre a minha alma e a Fatalidade.

Que Deuses são estes? Aquilo que impede ao homem a libertação e realização da sua divina humanidade. Castro Osório reordena os conceitos gregos de *moira* e *hybris* como infracção de limites, através da Fatalidade que o adivinho Olenos invoca em *Jocasta*: ela é o limite à liberdade humana, sinónimo de Justiça Divina (p. 110):

A Justiça Divina é um limite imposto às coisas e aos homens. O crime é ultrapassar esse limite. Tu desafiaste a desgraça, querendo fazer subir demais a tua força e lutando com os mistérios. Resigna-te e pede ao Eterno o perdão, no seio da sua Eternidade.

Eternidade é aqui sinónimo de trevas e a resignação é filha da abdicação da humanidade heróica. Num reconhecimento feito lentamente, em que a personagem do Pastor e do Mensageiro desempenham as tradicionais funções, Édipo reconhece também as forças que o aniquilam — as Trevas que venceu, a Esfinge, que vive oculta na sua alma. Como verdadeiro visionário, Tirésias proclama a inocência do filho de Laio e mostra-lhe que o caminho da luta o redimirá, na sua grandeza e superioridade perante a Necessidade.

A multidão apavora-se, impotente, incapaz de agir por si e ameaçada pela privação de Édipo, retrato colectivo do homem do vulgo, incapaz dos grandes rasgos.

O suicídio de Jocasta, que se lança do alto da Acrópole no precipício, em momento posterior da trilogia, representa, não a fuga, mas o altruísmo de quem se entrega voluntariamente como vítima propiciatória aos mortos e à sombra da Esfinge para resgatar Édipo. E é deste modo que o acto de se cegar é cometido por Édipo à vista do espectador. Ele parece, num primeiro tempo, ser originado pelo desespero mas, num segundo tempo, recupera a dimensão da visão interior sofocliana, oposta à cegueira física. Embora o incesto constitua parte integrante do mito, é

aqui propositadamente diluído para deixar a dimensão de um Édipo *theomachos*, defensor da Humanidade, ganhar relevo (p. 123):

A minha força crescerá tanto que redimirei todos os homens do terror, do medo da morte e da desgraça. Não sentis a vossa alma erguer-se contra os Deuses, e triunfar?

A partida para o exílio, acompanhado pela filha Antígona, retoma um motivo da tradição deixado por *Édipo em Colono*. A multidão chora o filantropo que parte mas, de algum modo, sente-se que regressará de uma outra forma, talvez inspirada esta partida, e o futuro regresso, na transformação da presença do Messias, entre morte e ressurreição.

A última peça da trilogia, *Antígona*, abre, tal como *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, em clima de guerra. A cidade de Tebas está sitiada pelo exército de Polinices. Os combatentes, nas muralhas, e a multidão celebram uma vitória recente. No entanto, Castro Osório faz coincidir a causa de Etéocles e Creonte com o velho terror dos deuses tenebrosos e a escravidão humana a esse terror — é um novo reinado da Esfinge que domina a cidade.

Não deixa de ser expressivo o facto de as três peças da trilogia terem o nome de figuras femininas — a primeira a do monstro, a segunda a da vítima sacrificial do monstro, a terceira a daquela que representará, na cidade, o legado de Édipo contra a ameaça sempre possível das esfinges que habitam o homem.

Da versão do *Coloneus* se recupera o direito de Polinices ao trono. Não se trata de direitos de irmão mais velho, mas de sintonia com o espírito de Édipo. Na cidade, Antígona representa a voz de Polinices — a voz da antiga causa de Édipo — como resistente disposta ao martírio, de acordo com a leitura romântica do mito de Antígona. Acompanha-a a generosidade de Hémon.

Após o combate mortal, extracénico, dos dois irmãos, o povo de Tebas, quase em êxtase místico, vê um Édipo transfigurado regressar, como Cristo, da sua própria morte. Carregando o cadáver de Polinices, encaminha-se para a Acrópole, onde derruba a estátua da Esfinge. Trata-se do último e decisivo combate contra a Esfinge de um Édipo iluminado, cujo sofrimento o preparou para um caminho de perdão dos crimes humanos. Nele se associam, de facto, a dimensão de Prometeu e de Cristo. Como seu legado espiritual proclama o reinado da “piedade santa de Antígona” e do “heroísmo de Hémon”.

As suas palavras finais representam o anúncio profético de que ao homem estará um dia reservada a revelação do mistério da sua própria vitória na luta contra o destino — mas apenas aos iniciados no sofrimento, por força da excepcionalidade da sua coragem e da sua grandeza. A pedagogia pelo sofrimento, de matriz esquiliana, é reordenada em novas dimensões neste contexto e a trilogia encerra com uma mensagem de fé profunda no poder da excepcionalidade humana.

São óbvias as marcas de uma tradição romântica que se configura num Édipo tornado imagem universal de uma grandeza de titã-filantropo, de auto-afirmação da generosidade humana, no sacrifício heróico, na luta contra o monstro que representa as trevas do medo, da ignorância e da superstição e que recolhe ao oculto — a esse reino dos temores e dos fantasmas que ameaça tolher a humanidade suprema e libertada. A luta de Édipo é uma luta eterna a que o homem não pode dar tréguas e que o convida a superar-se. É na capacidade de chamar a si essa eterna tensão, para a superar, que, para Castro Osório, a dimensão heróica se revela.

Este teatro de ideias, não vocacionado à encenação, atesta a sedução por uma dimensão plástica do agónico, também ela romântica, que enaltece o humano num cenário imaginado de contrastes fortes de luz e sombra. Opera como uma espécie de transposição de cenários dantescos para com eles representar as próprias tensões da alma humana, o próprio drama da humanidade.

Quanto ao texto dramático, ele é escrito num estilo proporsitadamente marcado pelo épico de grandes rompantes retóricos. Nele sentimos, bem como na concepção plástica do drama, marcas neoparnasianas.

A visão nitzscheana de um Super-homem no contexto de um drama universal de tensões que o marcam e que ele supera ofereceram a Castro Osório o modelo pelo qual reelabora o mito grego. Maximamente subvertido, o arquétipo sofocliano sofre um processo de miscigenação com outros momentos da mitologia grega, com vista à amplificação trágica pretendida — a da tragédia universal, que no homem se joga e que este é impelido a superar. Só a excepcionalidade abre caminho a esse apelo e viabiliza a superação, pelo esforço titânico, do que prende o homem à sua pequenez. Só aquela o leva à esforçada e dolorosa conquista de si mesmo e de um mundo sem deuses nem receios, para além do bem e do mal, como o visiona Nietzsche, à luz de uma nova moral, a que dá voz o poeta-profeta inspirado — Zaratustra.

Penso que nos aproximamos da razão por que Castro Osório optou pela composição trilogica em *Édipo* e em *Tróia*. A leitura e admiração por Nietzsche, patente no seu teatro, levou-o, certamente por razões do seu itinerário ideológico e em paralelo com a experiência histórico-cultural próxima, à admiração pela grandiosidade do modelo de composição wagneriano da tetralogia do *Anel dos Nibelungos*.

Para a saga germânica, que alcançou o carácter de *Urbild* da essência da alma germânica na modelação estética de Wagner, terá Castro Osório pretendido encontrar paralelo, no mito grego, para visibilizar esteticamente um titanismo de marca nitzscheana, eco tardio do Romantismo que, no contexto da sua obra e do seu ideário, se adivinha como um titanismo nacionalista, no âmbito de um imaginário épico marcado pelo sonho do Quinto Império.

Para tal, encontrou no perfil e destino do protagonista sofocliano campo para uma reelaboração prometeica, à luz da leitura romântica da figura de Prometeu.

A obra caiu no esquecimento. Representa, todavia, um importante documento cultural e, na história do texto dramático português, uma opção invulgar de composição dramática, com uma marca epocal e ideológica bem definida, por parte de um autor cujas referências culturais, que atestam um conhecimento apropriado da cultura alemã, se destacam da relação mais frequente, na literatura e cultura portuguesas de então, à literatura e cultura francesa.

BIBLIOGRAFIA:

- C. Astier (1974) *Le mythe d'Édipe*. Paris.
- M. C. Fialho (1993), "Rei Édipo: tragédia e paradigma. Algumas etapas na história da sua recepção" in: *Actas do Colóquio As Línguas Clássicas. Investigação e ensino*. Coimbra, 67-82.
- J. Castro Osório (1954) *Trilogia de Édipo*. Lisboa.
- (1999) *Trilogia de Tróia*. Lisboa.
- P. P. Pasolini (1971) *Oedipus Rex*, (Transl. into English by J. Mathews). London.
- J. C. Seabra Pereira (1999), *O neo-romantismo na poesia portuguesa. 1900-1925*, 2 vols. Coimbra, FLUC (diss. Dout.).
- F. Rosas (coord.) (1992), *Portugal e o Estado Novo*. Lisboa.
- M. F. Silva (coord.) (1998, 2001, 2004.), *Representações do teatro clássico no Portugal contemporâneo*, vols I, II, III. Coimbra.
- G. Steiner (1995) *Antígonas*. Lisboa