

Espaços e Paisagens

Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas

**Vol. 2 Línguas e Literaturas. Idade Média.
Renascimento. Recepção**

**Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira,
Paula Barata Dias (Coords.)**



O ESPAÇO FÍSICO COMO ALEGORIA DA TRAGÉDIA HUMANA. CONCEPÇÃO DO ESPAÇO DRAMÁTICO NA TRILOGIA DE ÉDIPO DE J. DE CASTRO OSÓRIO

ÁLIA ROSA C. RODRIGUES
Universidade de Coimbra
alia.classicas@gmail.com

Abstract

Here is a strong and proud city. Here is the same city, but destroyed and infertile. Its flights of steps first dignify the hero, then shove him to his downfall. At the end, these stairs lead the hero to the highest level, the divine, which belongs to none other than Man, to the one that once deciphered the Sphinx. On the horizon, there is a mountain that casts shade upon the city and, although distant, it is always dreadfully present. These are some of elements that build the scenario of the dramatic poem *Oedipus Trilogy* from João de Castro Osório, a poet, essayist, literary critic and dramatist situated, in the Lusitanian tradition of the Neo-romantic aesthetic. This article focuses on the construction of the mythical place of Thebes as well as on the elements that symbolize and embody the implicit meanings of the myth. Therefore, it is intended to illustrate how the construction of the scenario corresponds to the concept, both in space and time, of the tragic.

Keywords: hero, myth, Neo-romantism, Nietzsche, Oedipus, reception, *Superman*, tragedy, trilogy.

Palavras-chave: herói, mito, Neo-romantismo, Nietzsche, Édipo, recepção, *super-homem*, tragédia, trilogia.

Num tempo de provação, num tempo de cegueira, num tempo de trevas, renasce novamente a Esfinge maldita, a mesma que outrora desafiou Édipo em Tebas. É este o tempo que gera profetas, heróis, deuses. Do meio da bruma surge Édipo transfigurado pelo tempo, pela espera, pela estética do seu criador, João de Castro Osório, paladino do novo caminho da claridade, do heroísmo e de um “Novo Humanismo”¹ aos leitores coevos.

Poeta, ensaísta, crítico literário e dramaturgo, João de Castro Osório distingue-se, do ponto de vista ideológico, por abraçar o programa do

¹ Cf. “Nota Crítica” de João de Castro Osório (1954) 213-215. J.C. Osório dirigiu a revista *Descobrimto* (1931-32), que apesar da sua efemeridade – saíram apenas sete números – defendia uma nova civilização humanista. Sobre o tema do “Novo Humanismo” em J. C. Osório, veja-se ainda D. I. Cruz s. d.: 30-32 e J. B. Chorão 2001: 75-80

Nacionalismo Lusitano, bem como o ideário sidonista.² No panorama literário, situamo-lo no neo-romantismo, na corrente lusitanista que se propunha “*reaportuguesar* Portugal”. Apologista acérrimo da heroicidade histórica da pátria, sublimador das manifestações artísticas da *raça portuguesa*, legou-nos o primeiro testemunho deste pensamento no *Manifesto Nacionalista* (1919).

Escrita por volta do final da II guerra, a *Trilogia de Édipo*, a peça que aqui nos ocupa, é publicada dez anos após a sua escrita, no ano de 1954. Três anos depois é publicado o “poema dramático” de Natália Correia intitulado *O Progresso de Édipo* e finalmente, em 1960, a obra-prima, *António Marinheiro – O Édipo de Alfama*, de Bernardo Santareno. Porém, o herói tebano da *Trilogia de Édipo* é bem diferente dos tratamentos míticos posteriores, marcados pela influência freudiana e surrealista.³

A peça que aqui nos ocupa distingue-se dos subsequentes tratamentos tanto do ponto de vista formal, como narrativo e mítico. A estrutura trilogica do drama⁴ é o aspecto que distingue verdadeiramente a obra, pois recupera *uma forma de dizer o trágico*, que remonta aos antigos trágicos⁵, tendo sido reutilizada por Wagner, na *Tetralogia do Anel do Nibelungo*.⁶ A forma coaduna-se bem com o tema, um hino ao heroísmo, próprio para exaltar a grandeza épica da acção humana, em perfeita harmonia com o mito, ou melhor, com este tratamento do mito tebano.

O Herói, por sua vez, é perfilado à luz do *Super-Homem* nietzscheano⁷, uma versão humana de Prometeu. O *poema dramático* de J. C. Osório é composto pelas tragédias a *Esfinge*, *Jocasta* e *Antígona*; enquanto que a primeira não se baseou, segundo o próprio, em nenhum modelo, já as outras vão beber, embora com consideráveis desvios, às narrativas do ciclo de Tebas, que contavam já “com numerosas traduções modernas.” (p. 212).

² Na sua actividade de doutrinador político, publicou o *Manifesto Nacionalista* (1919), *Revolução Nacionalista* (1922). Quanto a obras mais directamente relacionadas com o Sidonismo, legou-nos o prefácio da compilação dos “discursos e alocuções” de Sidónio Pais, intitulado *Sidónio Pais e o messianismo dictatorial* in *Um Ano de Ditadura*. Lisboa 1924.

³ Em “Nota Crítica”, J. C. Osório manifesta o seu desagrado pelas modernas interpretações do mito Édipo, classificando-as de “deturpantes e falsas” (p. 212).

⁴ Além da obra que aqui nos ocupa, escreveu ainda mais que apresentam este tipo de construção, nomeadamente a *Tetralogia do Príncipe Imaginário* (1940-41) e *Trilogia de Tróia* (1999).

⁵ É expressiva a opinião de J.P. Serra 2006: 90: “Os séculos XIX e XX não reconheceram nesse tipo de poesia grandiloquente e a aristocrática o meio para expressarem a sua “alma”, o seu sentir e o seu pensar.”

⁶ Sobre a recepção de Richard Wagner em Portugal, veja-se o capítulo de V. Simões 1911: 225-251, o artigo de J. de F. Branco 1976: 54-59, bem como o estudo de M. V. de Carvalho, *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativas desde os fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa 1993.

⁷ Para conhecer uma visão mais objectiva da recepção das ideias do filósofo de Röcken em Portugal, veja-se o exaustivo estudo de A. E. Monteiro (2000), bem como o capítulo “Sobre certa recepção literária de Nietzsche em Portugal” in J. C. S. Pereira 1979: 33-40 e o artigo de J. Ferreira 1996: 98-128.

O cenário onde terá lugar a acção das três tragédias configura desde logo a dimensão trágica da peça, como se a acção das personagens estivesse já implícita e inscrita no próprio espaço:

“A cena principal é na Acrópole, onde se vêem o palácio dos Reis e um Templo, em face do qual se eleva uma ara, encimada por uma estátua”. (p.9)

Até aqui estamos a desenhar a Tebas sofocliana, um espaço elevado do ponto de vista físico, moral e ético, marcado por uma aura de excepcionalidade que faz adivinhar o mesmo em relação ao destino dos personagens que ali se confrontarem.

Contudo, embora o autor tenha procurado seguir a narrativa mítica na sua versão cristalizada, acaba por advertir o leitor mais adiante:

“Só o assunto lbes é comum, (...) as lendas do mito tebano foram, por mim, recriadas (...) também com a independência precisa para que pudessem representar em figuras vivas um pensamento dramático muito diverso”. (p. 210)

De facto, na Tebas *recriada*, ergue-se, imponente, uma escadaria:

“À esquerda, com o acesso defendido, uma escadaria larga para a cintura exterior das muralhas e para uma das portas da Cidade, flanqueada por duas torres. A parte mais alta das torres e a grande porta das muralhas sobem quase ao nível da cidadela”. (p.9)

Severamente defendida por altas muralhas que desencorajam qualquer ofensiva exterior, esta protecção confere ao povo de Tebas uma forte sensação de estabilidade. Ergue-se, porém, uma montanha:

“Vê-se, por cima do casario e das muralhas, a planície e, para além, a grande montanha escalvada que fecha o horizonte, ameaçadora”. (p. 9)

A montanha constitui assim um elemento natural opressor não só para a natureza como para o homem que a vê e sente como “ameaçadora”, como que uma limitação cósmica em relação à acção daquela comunidade:

“A cena deve representar bem o coração de uma Cidade, forte e orgulhosa, dos Homens, amuralhada contra os inimigos e as forças exteriores e onde resiste o seu poder e força religiosa, mas de onde, como de um terraço mais alto, melhor se vê o horizonte hostil que a rodeia”. (p.9)

Assim, um cenário com estas dimensões reduz o homem à sua insignificância, mas convida-o também ao heroísmo, criando essa mesma expectativa no próprio leitor. Porém, qualquer acção que ultrapasse a mediocridade humana conduz à perdição e lá está o profundo abismo junto à acrópole para o lembrar.

Esta paisagem corresponde portanto ao horizonte físico da Cidade, “mirante dos Homens sobre o Mundo”, e configura, ao mesmo tempo, o horizonte psicológico da Cidade, isto é, vem provar a insuficiência da acção humana e a sua ineficácia para resistir à fatalidade, pois é justamente “o terraço mais alto” que permite ver a hostilidade do horizonte. Tebas representa uma comunidade “forte e orgulhosa”, com esferas de poder bem definidas, um microcosmos em tensão, numa espera contínua da ruptura derradeira.

A primeira peça, *A Esfinge*, abre entre a luz e as trevas, o mesmo é dizer, entre a esperança da prosperidade e o início do terror esfíngico:

*“Vai clareando a manhã: todo róseo o céu, a oriente.
Mas sombria, ainda a montanha ao fundo”.* (p. 13)

Porém, a Luz cede às Trevas, a grande Sombra avança sobre a Cidade e posto que o tributo anual tem de ser prestado à Esfinge, terá de ser derramado o sangue das virgens oferecidas em sacrifício. Reconhecemos, neste avanço e recuo da Luz e da Sombra, a presença da dualidade sofocliana luz/trevas,⁸ a primeira como caminho da verdade e do auto-conhecimento e a segunda como extensão figurativa da cegueira inerente à condição humana. As trevas assumem, porém, um significado mais profundo, pois parecem configurar a alegoria do medo como princípio da cegueira e obediência fundamentalista às divindades nocturnas.⁹

Eis a paisagem da versão lusitana do mito edipidiano: a Esfinge, a montanha e a escadaria, elementos que constroem mecanicamente uma simbologia própria, a partir do seu enquadramento na acção dramática. Na verdade, a existência e insistência destes elementos acabam por densificar a significação de cada momento, abrindo caminho para o clímax final, quer seja de júbilo, como é o caso da primeira e da terceira tragédia, quer seja de lamento, como é o caso da tragédia *Jocasta*, motivado pela anagnórise e pela partida de Édipo.

O elemento mais significativo deste cenário é, sem dúvida, a escadaria larga que se estende desde a Acrópole até à cintura exterior das muralhas. Referida sempre nos momentos mais reveladores das tragédias, ora a elevar ora a rebaixar o herói: cada subida ou descida tem sempre um efeito terrível no herói e consequentemente na vida de toda a Cidade. Quando Édipo, sozinho, vai desafiar a Esfinge,

“Afasta-se, pela escadaria, para as muralhas. (...) Um silêncio longo de espanto. E no silêncio dos homens que esperam ecoa a voz de Édipo que, ao franquear a porta, se vira e grita ainda a sua força”. (p. 48)

Triunfante e sozinho, o herói sobe a escadaria ao som de gritos de louvor e de júbilo proclamados por toda a Cidade. (Cf. pp. 56, 57, 58)

⁸ Sobre a simbologia da dicotomia luz/trevas no teatro sofocliano, veja-se o estudo de M.C. Fialho 1992.

⁹ Cf. J. C. Osório 1954: 196, 23, 34, 40, 154.

“O cortejo triunfal vem subindo as escadarias. (...) Édipo chegou ao alto da escadaria”. (p. 57-58)

A subida do Herói é gradualmente descrita, representando a apoteótica ascensão de um homem estrangeiro e desconhecido pela população, que, em delírio exultante, deposita nele a responsabilidade do presente e a esperança de um futuro próspero. Contudo, para subir, triunfante e sozinho, a escadaria, o herói teve primeiro de a descer e pôr à prova os limites da sua humanidade, a mesma atitude que distingue afinal os entes superiores. A multidão - qual massa informe - molda-se ao *hic et hunc*, ora elevando-se ora rebaixando-se com o Herói, o único com auto-determinação para *ser* o seu próprio destino.

O Herói, ao contrário da Cidade, não presta obediência às divindades das Trevas, e por isso não vê a Sombra, metáfora de medo, pois Édipo conhece apenas a sua divindade, intrínseca à geração humana:

“A maior Divindade vive nos homens. É a força divina que em mim se afirma e quer combater”. (p. 45)

Na segunda tragédia, depois da anagnórise, Édipo, já cego, volta a descer voluntariamente a escadaria. Note-se o peso e o sofrimento desta descrição:

“Antígona, com a mão de Édipo sobre um dos ombros, começa a descer a escadaria da Cidade. (...) Édipo, apoiado em Antígona vai descendo (...)”. (p. 127)

Esta descida contrasta com a primeira vez que Édipo desce a escadaria para, sozinho, desafiar o Monstro. O Herói desafia novamente a Esfinge, o auto-conhecimento, mas agora com outros olhos, com outra lucidez. Torna-se ele próprio a Esfinge, pois é ele que agora questiona:

“Horror! Horror! Horror! A Esfinge vive... O monstro vive dentro de mim. Precipitou-se no meu peito, quando a venci? Salvei a Cidade, para me perder?” (p. 106)

Na última tragédia, o herói de outrora surge-nos agora transfigurado pelo tempo, pelo sofrimento, mas mais iluminado e elucidado pela carência de visão física que lhe abriu os olhos para a Verdade. Note-se mais uma vez a descrição da marcha de Édipo, pesada, lenta e solitária:

“A multidão solta gritos de adoração, de espanto e de terror sagrado, enquanto Édipo lentamente sobe até à Acrópole de Tebas, ajojado com o peso do filho morto”. (p. 191)

Na verdade, na paisagem física da trilogia está já inscrito o estigma da queda do Herói, espelho do Homem, que configura a dimensão do trágico. O cenário acaba por corporizar o sentido mais profundo da peça, o problema do

determinismo da tragédia grega, o fatalismo, conciliado com a liberdade cristã ou o heroísmo. Por isso, mais do que uma alegoria da queda, a paisagem mítica relata a ascensão do Homem, apenas concebível após a queda. A ostentação desta afirmação afasta este tratamento da versão sofocliana, quando recordamos a reflexão final do coro no IV Estásimo:

*“Ó gerações dos mortais,
Como a vossa vida ao nada
Se me iguala!”¹⁰. (v.1185)*

Na verdade, J. C. Osório procurou recriar “as lendas sem as trair nem amesquinhar, mas sobre os seus dados essenciais inventando um novo Mito de Édipo.” (p.214) A mitogénese era, de facto, apanágio da geração neo-romântica, peculiar à estética do lusitanismo, pois urgia buscar um poder místico que unificasse a nação.¹¹

A analogia entre o perfil deste Herói e uma certa recepção do *sobre-humano* proclamado pelo iluminado Zaratrusta, é corporizada na figura de Édipo, que, segundo o autor, apresenta uma grandeza já devidamente reconhecida pela tradição épica e dramática¹².

J.C. Osório mais não desejava do que “exprimir alguma coisa da tragédia e heroísmo da humana condição.” (p. 218) A queda, neste ponto de vista, consiste apenas num caminho, num estado transitório, numa fatalidade cósmica que tem de ser superada para que o Homem possa de novo subir essa escadaria, vitorioso, depurado de qualquer mancha. Este Homem já foi miticamente representado por Édipo, o que distinguiu como paradigma ideal para configurar a alegoria da tragédia humana numa paisagem impossível:

“Venceu o Homem, Édipo venceu a Esfinge”. (p. 58)

Distante já da concepção trágica sofocliana, este Édipo tem tal auto-determinação que toca mesmo a impiedade religiosa.

*“Mesmo que sejam adversos, os Destinos não podem obrigar-me a cometer o que não quero”.
(p. 81)*

Este herói é arauto do caminho de um dia de luz, do Novo-Humanismo e para este, a divindade não é omnisciente, não *é*, mas habita já no Homem¹³. A

¹⁰ Tradução de M.C. Fialho 1995: 136.

¹¹ António Sardinha defende uma adaptação nacional da teoria de G. Sorel (1847-1922) da noção de mitogénese, quando este filósofo atribui um valor social e nacional ao mito. Vide *idem* (1952), *Glossário dos Tempos*, p. 115-116 Além deste, também é considerada a visão do sociólogo V. Pareto (1848-1923) que reconhece no mito um valor sinérgico e catalítico nas sociedades.

¹² Vide “Nota Crítica”, pp. 210-211.

¹³ Cf. J. C. Osório 1954: 70, 106, 113, 125.

divindade é agora uma presença contínua, sem ser, ao mesmo tempo, mortal, pois não se extingue com o corpo, mas está acesa em toda a criatura humana e revela-se sempre que o Homem se supera. O espaço dramático da *Trilogia de Édipo* reflecte o tempo psicológico do autor, um tempo de provação e de cegueira que gera o novo Homem, *dito* através de uma paisagem impossível e épica.

Bibliografia

Edições

- M. C. FIALHO (1995), *Sófocles. Rei Édipo*. Lisboa.
A. MARGARIDO (2004), *Nietzsche. Assim falava Zarathustra*. Lisboa.
J. de C. OSÓRIO (1954), *A Trilogia de Édipo*. Lisboa.

Estudos

- J. de F. BRANCO (1976), “Como e quanto se tem conhecido Wagner em Portugal?”, *Colóquio/Artes* 27 54-59.
J. B. CHORÃO (2001), “O drama de João de Castro Osório”, *Foro das Letras* 4/5 75-80.
D. I. CRUZ (s.d.), “Neo-classismo na obra de João de Castro Osório” in *Introdução ao Teatro Português do séc. XX*. Lisboa.
J. FERREIRA (1996), “Os veios nietzscheanos da modernidade literária portuguesa” in *A Questão do Modernismo na Literatura Portuguesa*. Brasília, 98-128.
M. C. FIALHO (1992), *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra
_____(1993), “Rei Édipo: tragédia e paradigma. Algumas etapas na história da sua recepção”, in *As Línguas Clássicas. Investigação. Ensino*. Coimbra 67-82
_____(2006), “A *Trilogia de Édipo* de João Castro Osório”, *Humanitas* 58 481-494.
A. E. MONTEIRO (1988), *A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa: 1892-1939*. Porto.
J. C. S. PEREIRA (1979), *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*. Coimbra.
_____(1999), *O neo-romantismo na poesia portuguesa: 1900-1925*. Diss. Doutoramento Coimbra.
A. SARDINHA (1915), *O Valor da Raça. Introdução a uma Campanha Nacional*. Lisboa.
J. P. SERRA (2006), *Pensar o Trágico*. Lisboa.
V. SIMÕES (1909) “A nova geração do Neo-Lusitanismo”, *Serões* 51 201-211.
_____(1911), *A Nova Geração: estudo sobre as tendências actuaes da litteratura portuguesa*. Coimbra.