



umanitas

73

***A TRILOGIA DE TRÓIA DE JOÃO DE CASTRO OSÓRIO:
UMA REESCRITA NIETZSCHEANA DO MITO DE HELENA***

***THE TROY TRILOGY OF JOÃO DE CASTRO OSÓRIO:
A NIETZSCHEAN REWRITING OF THE MYTH OF HELEN***

MARIA DO CÉU FIALHO
mcfialhofluc@gmail.com
Universidade de Coimbra
<https://orcid.org/0000-0003-2115-9638>

Artigo submetido a 04-09-2017 e aprovado a 29-11-2018

Abstract

This production of João de Castro Osório has the high documental value of attesting a unique presence: that of the influence, in the Portuguese theater, of the Nietzsche / Wagner axis, in an ideological context that is expected. He is the single case of dramatic trilogies composition in Portugal. His theatre is marked by a strong component of ultra-romantic rhetoric, what makes this trilogy difficult to be put on stage. The author classifies it as a ‘Dramatic Poem’. If the closest motivating happening of its composition was, perhaps, the Colonial War and the defense of the colonies’ maintenance, evoking the glorious past of Portugal, when breaking the seas and conquering distant lands, quickly, throughout the *Trilogy of Troy*, the author detaches himself from this historical reference to higher flights, in his aesthetic imaginary concerning the myth of Troy and its epic Homeric treatment. In the three plays – *Helena*, *Aquiles*, *Apoteose* - the evolution of the action arrives to an unexpected end: the loving pair Achilles and Helen goes higher and higher through the flames of Troy acropolis, until an apotheosis: Gods of fear are defeated by the heroes, in whom the truly Divinity inhabits – so, heroic man is too great to be destroyed. Death and Life are the two faces of the same reality: Immortality.

Keywords: Castro Osório; Homer; Nietzsche; Wagner; trilogy; Troy; Achilles; Helen.

Resumo

Esta produção de João de Castro Osório tem o alto valor documental de atestar uma presença única: a influência, no teatro português, do eixo Nietzsche / Wagner, num contexto ideológico esperado. Ele constitui o único caso de composição de trilogias dramáticas em Portugal. O teatro de Castro Osório é marcado por um forte componente da retórica ultra-romântica, o que torna difícil a sua encenação. De acordo com a classificação do autor, trata-se de um “Poema dramático”. Se o acontecimento motivador mais próximo de sua composição fosse, talvez, a Guerra Colonial e a defesa da manutenção das colónias, evocando o glorioso passado de Portugal, ao romper os mares e conquistar terras distantes, rapidamente, em toda a *Trilogia de Tróia*, o autor se demarca desta referência histórica para vãos mais elevados, no seu imaginário estético sobre o mito de Tróia e o seu tratamento épico-homérico. Nas três peças - *Helena*, *Aquiles*, *Apoteose* - a evolução da acção chega a um fim inesperado: o par amoroso Aquiles e Helena caminha, cada vez mais alto, através das chamas da Acrópole de Troia, até uma apoteose: os Deuses de medo são derrotados pelo heróis, em quem a verdadeira Divindade habita – é que o homem heróico é demasiado grande para ser destruído. A Morte e a Vida constituem as duas faces da mesma realidade: a imortalidade.

Palavras-Chave: Castro Osório; Homero; Nietzsche; Wagner; trilogia; Tróia; Aquiles; Helena.

João de Castro Osório nasce no final do séc. XIX, no seio de uma família da aristocracia culta, e vem a falecer em 1970. Era filho de Ana de Castro Osório e do poeta Paulino de Oliveira e irmão do escritor José Osório de Oliveira. Sua mãe, escritora e mulher profundamente envolvida em causas sociais, é considerada a criadora de uma literatura infantil em língua portuguesa. Foi pioneira, em Portugal, na luta pela igualdade de direitos entre homem e mulher. Escreveu, em 1905, *Mulheres Portuguesas*, o primeiro manifesto feminista português, ainda nos últimos anos da monarquia e já com a oposição republicana em franco crescimento e consolidação¹.

¹ Foi uma das fundadoras do Grupo Português de Estudos Feministas, em 1907, da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, em 1909, da Associação de Propaganda Feminista, em 1912, da Comissão Feminina *Pela Pátria*, em 1916, a partir da qual se formou, no mesmo ano, a Cruzada das Mulheres Portuguesas. Seu marido, pai de João de Castro Osório, era membro do Partido Republicano. Ana de Castro Osório aproximou-se da causa republicana, tendo, após a instauração da República (5 de Outubro de 1910), colaborado com o ministro da Justiça, Afonso Costa, na elaboração da Lei do Divórcio. A 17 de Maio de 1919 foi feita Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada e a 5 de Outubro de 1931 foi feita Comendadora da Ordem Civil do Mérito Agrícola e Industrial

Todavia, como se pode perceber pelas memórias do próprio João de Castro Osório, foi na boca do seu avô, juiz, que ele escutou, na infância, o relato de epopeias antigas de heróis gregos e romanos, a par do de episódios da história nacional, evocados como equivalentes, epicizada a História de Portugal e apropriadas, como “nossos heróis” as personagens das sagas greco-romanas, que assim se converteram num universo familiar, marcado pelo espírito de comunhão e pertença à criança atenta e entusiasmada. Assim, à memória de tais relatos ficou Castro Osório para sempre preso pelo fascínio e pela identificação². Essa idiosincrasia e essa presença inspiradora virão a preponderar sobre a marca materna, sendo decisivas na sensibilidade e caminhos posteriormente seguidos pelo jovem.

Seguindo a tradição familiar, também Castro Osório fez a sua formação superior na Faculdade de Direito – mas da Universidade de Lisboa. Em 1919 é iniciado na Maçonaria na Loja Fiat Lux, de Lisboa. Data dessa mesma época a sua simpatia pelo movimento nacionalista português, que traduz na sua primeira publicação – o Manifesto Nacionalista - vindo a associar-se ao Sidonismo³. Move-o, consoante ele mesmo afirma, a convicção da vocação

Classe Agrícola. Pertenceu ao primeiro grupo da Maçonaria Feminina em Portugal, tendo chegado a ser Venerável de uma loja feminina.

² É expressiva do que foi dito a dedicatória preliminar à memória de seu avô, escrita por João de Castro Osório no que designa como ‘poema dramático’, *A Trilogia de Tróia*.

³ Este movimento deve a sua designação à personalidade que o accionou: o general Sidónio Pais. Sidónio Bernardino Cardoso da Silva Pais de seu nome (1872-1918) foi um militar, político e matemático. Foi Oficial de Artilharia, doutorou-se e foi Professor de Matemática na Universidade de Coimbra, onde leccionou Cálculo Diferencial e Integral. No contexto da vida política, exerceu altas funções nos governos da Primeira República (e. g. Ministro das Finanças, Embaixador de Portugal em Berlim, Ministro da Guerra, Ministro dos Negócios Estrangeiros). A extrema instabilidade política e económica da Primeira República e a entrada de Portugal na Primeira Grande Guerra fizeram com que Sidónio Pais, ao tempo Embaixador em Berlim, regressasse a Portugal e se juntasse aos numerosos descontentes quanto à entrada de Portugal na guerra. Afirmou-se então como o principal líder da contestação ao Governo então vigente, do Partido Democrático, e em Dezembro de 1917 liderou uma insurreição como Presidente da Junta Militar Revolucionária. O golpe de estado acabou vitorioso, após três dias de duros confrontos, nos quais o papel dos grupos civis foi determinante para a vitória dos revoltosos. Foi eleito Presidente da República, cargo que desempenhou de forma ditatorial, sem consultar o Congresso: Suspendeu e alterou por decreto algumas normas da Constituição de 1911, protagonizando a primeira grande mudança no republicanismo português. Fundou a *República Nova*, de cunho presidencialista e de breve existência— transformando-se numa das figuras mais controversas da política

titânica de Portugal para a formação do Quinto Império⁴. A sua obra literária reflectirá essas mesmas convicções.

Em 1938 obtém o diploma da Escola Superior Colonial com a dissertação *Direito e Dever de Império*, uma tese sobre administração colonial. Chegou a dedicar-se à advocacia, que abandonou em 1937, um ano antes da obtenção do diploma acima mencionado⁵. Mais tarde, concorreria ao magistério na Escola Superior Colonial, mas sem sucesso. A partir daí, parece ter-se dedicado ao estudo, à pesquisa de biblioteca, à elaboração de trabalhos de ordem cultural, remunerados, por encomenda do Secretariado Nacional de Informação (SNI)⁶ e em colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian⁷.

Possuidor de uma riquíssima biblioteca, herdada e constituída pelo próprio, Castro Osório dispunha, assim, à partida, de todas as condições para se tornar um homem de cultura e leitura. A sua facilidade e competência de escrita, do texto argumentativo de causídico ao manifesto político, que havia já publicitado na juventude, o seu fascínio pela grande poesia épica, bem como pela tradição poética portuguesa, levou a que o filho da escritora Ana de Castro Osório se dedicasse, também ele, ainda que com outra cromática ideológica, a uma intensa actividade de polígrafo e de editor.

Assim, admirador de Camilo Pessanha, Castro Osório publicou sucessivas edições da *Clepsidra*, com base nos autógrafos que zelosamente conservou.

portuguesa do século XX. Sidónio Pais foi assassinado em finais de 1918. Vide Malheiro da Silva (2006), Parte Primeira, caps. 4-5; Parte Segunda, cap. 6.

⁴ Recordava Domingos Monteiro, após a sua morte, *apud* prefácio à edição póstuma (1999) p. 8 d' *A Trilogia de Tróia* de Castro Osório: “Nós fomos – dizia ele – com a Grécia e com Roma, os maiores criadores da humanidade, ensinámos aos outros 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”.

⁵ A propósito do processo disciplinar movido contra Castro Osório pela Ordem dos Advogados, que o teria levado a abandonar a profissão, adianta Rodrigues (2012) pp. 86-87: “O abandono da profissão esteve relacionado, com efeito, com a sua integração na Legião Portuguesa – organização paramilitar de carácter fascizante e de orientação germanófila –, da qual recebera ordem de dispensa da instrução da unidade de Cavalaria 2, em virtude do conhecimento da instauração deste processo. Segundo o arguido, a perseguição levada a cabo pelo Conselho Distrital da Ordem dos Advogados tinha origem maçónica e a intervenção de um advogado de nome Maurício Costa, “agente principal da Maçonaria em várias «frentes populares»”: “o facto de se saber ali que eu me inscrevi na Legião Portuguesa bastaria para que a perseguição redobrasse.”

⁶ Organismo de apoio ideológico-cultural ao regime autoritário criado durante o Estado Novo em Portugal.

⁷ Rodrigues 2012: 87.

Dentro da sua linha de pensamento, anima-o o revivalismo da tradição, associado a um Neoparnasianismo, no contexto de um Neo-romantismo de cariz vitalista, em reacção contra um Simbolismo decadentista⁸. Esta posição está na origem da criação da revista *Portugal*, com outros contemporâneos ideologicamente próximos, como Afonso Lopes Vieira ou António Sardinha, um dos fundadores do Integralismo Lusitano, com o qual, como é evidente, Castro Osório se identifica.

O seu já mencionado envolvimento com a Legião Portuguesa, no contexto da primeira fase do Estado Novo, traduz a sua sensibilidade germanófila. Teve familiaridade com a língua alemã, desde cedo (teve, na infância, uma preceptora alemã). A crença numa vocação heróica nacional e na dimensão titânica dos heróis nacionais – os verdadeiros titãs, movidos por um absoluto que é a Vida, a Luz, a Humanidade – encontrou, assim, na leitura de Nietzsche, por aquele ângulo que a concatena com a apropriação feita pela estética wagneriana, a inspiração doutrinária adequada.

Admirador de Wagner, não só da sua música, mas também do modo como o compositor alemão mergulhou na saga germânica de antiga tradição e trouxe à luz genuínas figuras, iluminadas pela influência de Nietzsche, de deuses e de homens, da mitologia nórdica, para lhes dar vida e os pôr em acção como sobre-humanos lutadores, pela luz ou pelas trevas – pelo absoluto da vida, ou pelas trevas da perfídia, pujantes de virtudes ou de vício, imagem de totalidade força, de desassombro ou de insídia, Castro Osório molda os seus heróis greco-romanos segundo o modelo wagneriano. Estas personagens são a imagem da incessante luta do homem e da tensão permanente que os grandes, excepcionais, conhecem, na sua excepcionalidade, até ascenderem, por essa luta, ao espaço e estatuto que espera os privilegiados: para além do bem e do mal, iguais aos deuses, se

⁸ Vide Pereira 1999: 48: este reputado lusitanista chama a atenção, todavia, para a diversidade de leituras e apropriações de Nietzsche na primeira metade do séc. XX em Portugal. Vide Rodrigues 2012: 48: “A corrente vitalista do Neo-Romantismo apresenta, sobretudo, os seguintes temas ou motivos: primazia do irredutível fenómeno da Vida, atitude combativa em relação à tradição espiritual e ética cristãs e aos valores decadentistas, “euforia vital”, exacerbamento do voluntarismo vitalista em novo heroísmo prometeico e até vertigem nitzschiana, efusão unanimista e apologia titânica do trabalho. O carácter vitalista do pensamento de Nietzsche teve, com efeito, uma acção revigoradora na estética literária do início do século XX, pois dele era difundido o perfil de um iconoclasta da tradição cristã, demolidor de mitos, um pensador e crítico antidecadentista, que correspondia à imagem de Nietzsche construída em contexto europeu”.

não os verdadeiros habitáculos do divino. E quem são estes heróis, nas trilogias de Castro Osório? Os do espaço-tempo matricial das civilizações meridionais – da nossa, greco-romana de génese, pertencente à comunidade daquelas outras que também aprenderam a falar com Gregos e Romanos⁹.

Com Fernando Pessoa, com quem se encontra e corresponde, Castro Osório partilha o sonho do Quinto Império, decantado no imaginário estético de ambos.

Como atrás foi referido, João de Castro Osório foi um verdadeiro polígrafo, que repartiu a sua actividade pela ensaística, crítica literária, recolha poética de um cancionero da tradição portuguesa popular, contista, dramaturgo. É de salientar, no contexto da sua produção dramática, que a sua actividade se iniciou, nos anos vinte, com tragédias isoladas, como *A Horda* (1921) e *O Clamor* (1923), para, cerca de vinte anos mais tarde, amadurecer com a clara opção do autor por peças concatenadas, de final aberto, em que o desfecho da acção se dá no final da última peça: *Tetralogia do Príncipe Imaginário* (1940/1941); *Trilogia de Édipo* (1954); *A Trilogia de Tróia*¹⁰.

Esta estrutura tem a sua esplendorosa origem na tragédia grega, em Ésquilo. Nas reescritas do mito e do teatro grego contemporâneas que se conhecem em Portugal, João de Castro Osório constituiu, até 2015, o único exemplo de dramaturgo que optou por trazer à modernidade tal estrutura, naquilo que ele designa por ‘poesia dramática’, ainda que tenha a forma de prosa. Em 2015 vem à luz e aos palcos portugueses uma nova trilogia, de cariz absolutamente diverso, da autoria do dramaturgo e director teatral Tiago Rodrigues: a ‘Trigédia’ *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, publicada e representada no Teatro Nacional D. Maria, de que o autor é director, nesse mesmo ano.

Pelo contrário, as duas trilogias de Castro Osório, que levam a designação de ‘poemas dramáticos’, ainda que, como acima foi dito, sejam teatro em prosa, dificilmente se deixam representar, já que, por um lado, as marca um forte pendor retórico, com longos rompantes de matriz epicizante

⁹ Lembra em nota Rodrigues 2012: 53 que Castro Osório casou, em segundas núpcias, com uma talentosa pianista, Maria Helena de Assis Lopes, discípula do famoso Mestre Viana da Mota, um dos maiores admiradores e conhecedores de Wagner entre nós.

¹⁰ Pelo meio fica a tragicomédia *O Baptismo de D. Quixote* (1944). Quanto a *A Trilogia de Tróia*: foi publicada postumamente em 1999. Não sabemos ao certo a data da sua composição, mas há referências internas que a situam cronologicamente posterior à *Trilogia de Édipo*. Trata-se da última produção dramática do autor e é bem possível que remonte aos anos sessenta – década em que deflagrou a guerra colonial.

e epidíctico, por outro lado, tanto na *Trilogia de Édipo* como n' *A Trilogia de Tróia*, os cenários imaginados para a acção compreendem multidões em cena, amplos espaços com muralhas, portas, campo de batalha repleto de lutadores, de mortos, de vencidos, uma imensidão de naus ancoradas na praia, e, finalmente, uma cidade em chamas, atravessadas por personagens que se afastam ao longe, lá no alto. Trata-se, essencialmente, de um teatro retórico, para ser lido, ou declamado com ritmo, como a antiga épica que vem de Homero. É como se a tragédia, consoante Aristóteles a entende, radicada e desenvolvida até à sua plenitude a partir dos *Poemas Homéricos*, regressasse de novo ao seu berço épico.

Estaremos, certamente, no final da década de cinquenta ou nos anos sessenta, em pleno regime do Estado Novo, sob a pesada mão do ditador Oliveira Salazar. O discurso da vocação imperialista do 'Portugal dos Descobrimentos', que tão frequentemente se vê confirmado numa leitura distorcida dos *Lusíadas* de Camões, o sonho do Quinto Império, são postos em causa pela própria História e ameaçam ruir. A União Indiana, cuja independência foi reconhecida em 1947, começou por se apoderar dos enclaves coloniais portugueses de Dadrá e Nagar-Aveli em 1954 e, em Dezembro de 1961 de Goa, Damão e Diu.

Nesse mesmo ano de 1961, os movimentos independentistas dos territórios sob domínio português em África entram em conflito armado contra civis e militares considerados como 'colonos'. Portugal envia corpos de combate para as colónias – está aberta a Guerra Colonial ou, de acordo com a designação do regime, da Guerra do Ultramar, que viria a fazer sangrar gerações e gerações de jovens, que aí perderam a vida ou que regressaram mutilados, de corpo e alma. Só a Revolução de 25 de Abril de 1974 virá a pôr termo à guerra e reconhecer a independência das colónias.

Nos anos sessenta, o regime e os seus apoiantes e ideólogos desdobram-se na invocação de Camões, na leitura épica da história de Portugal, na sua vocação para dominar os mares e se afirmar como império – esta é, neste contexto epocal, a voz de uma consciência colectiva de certa percepção desesperada (da direita salazarista) de uma época que está prestes a chegar ao fim.

É precisamente neste contexto epocal, ainda que não haja referências cronológicas concretas, que João de Castro Osório compôs a sua *A Trilogia de Tróia*. Compõem-na três peças: *Helena*, *Aquiles*, *Apoteose*.

A primeira peça remonta ao período do episódio narrado por Eurípides em *Ifigénia em Áulide*, pela boca de Agamémnon (vv. 49-65), da disputa

dos pretendentes de Helena para obter a sua mão em casamento e da condição imposta por Tíndaro: que todos os pretendentes celebrassem um juramento de defesa da jovem, em caso de necessidade futura, e de quem ela viesse a escolher.

Porém, o motivo do juramento é tratado de modo diverso em Castro Osório. Tíndaro apresenta-se, no início da peça, como o velho chefe eleito por todos os Aqueus, desde há muito, e que logrou mantê-los unidos e em paz e prosperidade. Tíndaro orgulha-se da paz e união que conseguiu manter, pautado por um conhecido exemplo do passado¹¹:

O glorioso Édipo realizou na paz a união e a grandeza dos homens!

Estas suas palavras parecem corroborar a cronologia relativa entre esta e a *Trilogia de Édipo*.

Vale, por seu turno, para o velho rei, o ancestral princípio de um pai escolher o noivo de sua filha e seu sucessor no poder. No entanto, novos tempos chegam. Ao mesmo tempo que uma embaixada troiana vem garantir condições de acessibilidade, aos Gregos, para navegar e aportar a oriente, os chefes gregos confluem à presença de Tíndaro, alterados, clamando por guerra, por uma “guerra sagrada”. Cada qual argumenta de acordo com uma perspectiva diversa, desde a da libertação, para uma verdadeira civilização, dos homens das terras a conquistar (Idomeneu¹²), até à mais pragmática, a de Ulisses, reforçada com a componente retórica da liberdade e heroísmo¹³:

O Mar é a pátria livre dos homens fortes. Não navegam as nossas frotas livremente para as terras de Oeste, as terras do ouro e do pão. Os mares do Oriente e do Sul parece que esqueceram as nossas velas e remos. As riquezas que vêm das terras onde o Sol nasce pagam tributo de passagem. Deixareis, homens do Mar, que as portas dos mares nos sejam fechadas?

e mais adiante, em resposta a um Agamémnon já hesitante, tal como o conhecemos nas tragédias de guerra de Eurípidés, que parece ceder a Tíndaro:

A nossa terra é pobre, e só o mar nos dá a riqueza e a vida. Queres pagar tributo pela Vida e os caminhos do mar?

¹¹ Cena Primeira, p. 15.

¹² Cena Primeira, p. 16.

¹³ Cena Primeira, pp. 16-17

Esta argumentação, no contexto histórico em que a trilogia deve ter sido escrita, remete, claramente, para uma defesa da Guerra Colonial e do imperialismo colonial português, recorrendo poeticamente ao conhecido *topos*, evocado pelos representantes do Estado Novo, nos seus discursos, incluindo os próprios Presidentes da República e Presidente do Conselho, Oliveira Salazar, da vocação marítima de Portugal, do país de navegadores que cruzou e conquistou mares e terras a ocidente, a sul, a oriente e, mais pragmaticamente, à da pobreza da terra, comparada com as riquezas prometidas pela aventura nos mares¹⁴.

Também Aquiles, já na sua primeira intervenção, moldada pelo seu carácter feroso, de herói que aspira ao absoluto da luta e da vitória, em que Vida-Morte ganham sentido e se equivalem, reforça a posição de Ulisses¹⁵:

E quando, com a nossa vergonha, se comprasse a paz lucrativa? De pouco e por pouco aproveitaria. Desuniu-se e desfez-se o domínio dos Reis Hititas. E de longe, no Oriente, vem surgindo a ameaça de mais forte e duro domínio de conquista, a que ele servia de barreira... Ai da liberdade gloriosa dos homens navegadores, se não firmarmos o nosso poder nas terras da Ásia!...

O leitor é, assim, sensibilizado para esta aliança mar-guerra, que opõe estes heróis, às convicções do velho Tíndaro, no início da peça, e o grito de Aquiles parece exprimir a consciência de que o mito por excelência do país de navegantes – a descoberta e domínio do caminho marítimo para a Índia – está seriamente ameaçado com a ocupação dos últimos enclaves coloniais portugueses, por parte da União Indiana.

O indício de referência histórica como motivação para uma guerra de Tróia como guerra do Ultramar funde-se, na peça, com a prevalência do mito reelaborado: Tíndaro, perplexo por este súbito e apaixonado desejo de luta, precisamente quando os Troianos oferecem condições para um tratado, interpela os heróis sobre o móbil desta paixão que, simultaneamente, os une e os desune. Em uníssono revelam: é Helena, imagem de beleza, amor e glória.

Para Helena converge, assim, uma galeria de heróis da saga épica grega, como personagens desta primeira peça: para além de Tíndaro, temos em cena Ulisses, Agamémnon, Menelau, Diomedes, Idomeneu, Ajax,

¹⁴ A cobiça é, curiosamente, apontada em Eurípides, sob o tom de uma forte crítica, como o móbil para o empreendimento da guerra de Tróia (e. g. *Ifigénia em Áulide*: o eros da guerra)

¹⁵ Cena Primeira, p. 17.

Menesteu, Teucro. Acresce ainda o sacerdote principal dos Aqueus, que recebe aqui o nome de Antílogos e que não faz, naturalmente, parte do elenco de pretendentes, outros Sacerdotes e Acompanhantes gregos, Chefes e Guerreiros de toda a Hélade – Arautos, Guardas e Acompanhantes de Helena. Do lado troiano tomam parte na acção dois príncipes troianos – Páris e Polidoro –, o Séquito de Páris e Polidoro. Finalmente temos Helena e Guardas, Mulheres Acompanhantes e Serviçais de Helena.

Numa derradeira tentativa de paz na guerra, Tíndaro propõe, então, à partida, uma forma de juramento reelaborada a partir da tradição e ajustada ao contexto dramático presente: que Helena seja o prémio escolhido pelos deuses para o guerreiro que mais se destacar na guerra. E que os restantes se comprometam, sob juramento, a aceitar esta decisão e a defendê-la. O juramento fica em suspenso, até à Cena Terceira.

Porém, Helena transcende a personagem: ela representa, para Aquiles¹⁶, “a beleza divina e todo o Amor”. Por ela e por esse amor combaterá. Para Diomedes ela representa a glória, para Ajax o triunfo. Esta como que transfiguração de Helena, pelos valores que representa e incarna, em supremo grau, elevam-na a um plano de absoluto que toca o divino e que impõe uma evidência a todos os heróis e a todos os Guerreiros que, clamando esta evidência, não podem, contudo, pela brevidade e teor meramente exclamativo das suas intervenções, ser vistos como um esboço de Coro: Helena, a quase-deusa, só pode descender dos deuses: Helena é filha de Zeus.

Deste modo combina Castro Osório o duplo filão da tradição mitológica, quanto à origem de Helena: filha de Tíndaro ou/e filha de Zeus.

A apologia da guerra tem agora um duplo fundamento: o do combate épico-cavaleiresco de matizes gregos, mas também medievais. Os heróis anseiam pelo combate para tornarem visível a sua *arete* guerreira – e o absoluto da *arete* evidenciada pode representar absoluto de vida ou de morte, equivalendo-se ambas –, mas, o prémio, dir-se-ia, a *time*, decorrente dessa competição bélica é Helena. Mas esta Helena tem toda a aura da dama medieval, por quem os cavaleiros combatem e morrem, se necessário for, na demonstração da sua devoção total. O outro fundamento para a guerra é, como se viu, o da expansão e domínio dos mares e das terras em que a presença dos Gregos (*versus* Portugueses) está ameaçada. Assim, o tratado de conciliação proposto pelos Troianos não pode ser aceite. Tróia constitui o pretexto por excelência para a guerra cavaleiresca, associado à vontade de

¹⁶ Cena Primeira, p. 21.

domínio sem contemplações e posse das riquezas – este é, afinal, o móbil que nos chega da Hélade, sobretudo através da tragédia e, em particular, da tragédia euripídiana.

Assim, quando, na Cena Segunda, a embaixada troiana aporta em terra grega, chefiada por Páris, é, à partida, evidente, que não há pacto de paz e amizade, por parte das cidades da Ásia, que possa ser aceite. Castro Osório recorre à associação que já provém da épica (*Iliada*, 3. 380 *sqq.*) e que tem as suas raízes no episódio do julgamento de Páris, de Afrodite a Helena e Páris. O príncipe vem com a missão de propor a paz, a troco de uma inesperada contrapartida:

PÁRIS

Uma aliança apenas de paz, na inteira união do sonho dos homens em volta do Mar Sagrado. A Deusa suprema, Astarté, que acende a febre divina no coração dos homens e os entrega ao poder da Divindade, no supremo abandono, Astarté, a que nasceu do Mar Sagrado, quer que sobre ele reinem a paz e o amor.

Para selarmos na aliança a sua realeza, e para sempre a Rainha dos Deuses e dos homens estenda sobre nós a sua bênção, a Astarté deve ser consagrada, como Sacerdotisa, a mais bela entre todas as mulheres. Ela encarnará para os homens a presença divina de Astarté e será o sinal vivo da nossa união e da nossa paz. Ó Rei Tindaro, concede, pois, aos Troianos, para que a consagrem a Astarté, como Sacerdotisa do Amor; a tua filha Helena.

A surpreendente condição posta pelo príncipe bárbaro evoca, talvez, a euripídiana situação da virgem Ifigénia, sacerdotisa de uma Ártemis cruel em terra dos Tauros (Eurípides, *Ifigénia entre os Tauros*). Na presente peça o sacerdócio exigido é àquela deusa cujo poder Helena parece incarnar – a deusa do Amor –, fazendo deflagrar uma paixão colectiva e absoluta, que é plenitude de vida e que, simultaneamente, roça as fronteiras da morte e com esta se identifica: Afrodite na sua versão fenícia, Astarté.

Tal exigência exacerba ainda mais os ânimos, de imediato. Afrodite/Astarté revelam a sua força primitiva, de deusas guerreiras que o foram originariamente¹⁷. Obviamente, os Gregos não reconhecem esta equivalência

¹⁷ Vide Fialho 2009: 253-261 e bibliografia aí citada; C. Morenilla Talens 2013: 21-22 sobre as origens de Afrodite como deusa guerreira. De facto, Burkert 1993: 301-302 sustenta a proveniência semita de Afrodite da deusa Istar-Astarté, que, de resto, Heródoto regista (1. 105; 131). Esta deusa é adorada em altares de incenso e com sacrifício de pombos,

e, acima de tudo, Helena é filha de Zeus. Astarté representa o obscurantismo, a pulsão animal que actua nas trevas, as próprias trevas. Esta tensão – que constitui também uma tensão entre civilização e barbárie – dramatiza a realidade agónica cósmica e antropológica da Luz e das Trevas, do Bem e do Mal, do maniqueísmo de Zaratustra em leitura de Nietzsche. A guerra chama assim, a si, uma nova dimensão – uma dimensão cósmica, em cujo centro está o Homem. Trata-se, também, de uma luta em nome da Luz, identificada com o Amor, a Vida, a Beleza – síntese que os heróis gregos projectam sobre Helena. Amar Helena e lutar por Helena significa amar tudo isto e lutar por tudo isto, ascender a um plano de herói habitado pela Divindade, com ela identificado e arredado daqueles a quem Aquiles designa por ‘os Deuses’ – entidades obscuras, enigmáticas, contrárias à realização do que mais sublime há no homem.

Para trás fica Tíndaro, o pai mortal de Helena, que nela vê apenas uma mulher perecível, a herdeira cuja mão fará subir ao trono um sucessor do pai. É neste contexto extremo que Tíndaro tenta salvaguardar tal possibilidade, sem luta entre os chefes gregos, mediante o juramento, na Cena Terceira (p. 36):

TÍNDARO

Homens da Hélade, para que não haja motivo da vossa desunião, tomar-vos-ei um juramento sagrado. Aceitareis sem lutas a escolha de um entre vós, e jurareis defender o seu lar como se vosso fosse. E que escolham os Deuses aquele que com Helena deve erguer um lar.

Os padrões de Tíndaro correspondem aos padrões do discurso sócio-moral vigente ao tempo: a sagração do lar e da mulher no lar, como garante da continuidade da ordem estabelecida; aliás, ‘lar’ é um termo recorrente na boca de Tíndaro nesta cena (p. 38).

Esta constitui a primeira prova para a excepcionalidade dos guerreiros: todos acatam o juramento, excepto Aquiles. O jovem e fioso herói, que na Guerra de Tróia, segundo a saga grega, se distinguiu como o melhor de todos os guerreiros, na sua breve existência, iluminada pela luz de uma incedível *arete* guerreira, e que havia preferido um destino de vida breve mas gloriosa a uma vida longa e apagada, nega-se, na presente peça, a participar no juramento (p. 36):

tal como Afrodite, é a deusa do amor, mas também da natureza e dos jardins, mas pode aparecer armada, na sua qualidade acumulada de deusa guerreira – tal como Afrodite nos tempos mais antigos. Lembremos que Afrodite entra na peleja, na guerra de Tróia (*Il.* 5).

Ó Rei, eu não jurei, nem juro. O amor de Helena será meu, mesmo contra as decisões dos Deuses. Que me importa a escolha que façam? O meu amor humano vai para além da vontade poderosa dos Deuses. Morrerei por Ela ou terei o seu amor.

Eis o meu juramento: Helena ou a Morte!

Este continua a ser o mesmo Aquiles da épica antiga, de escolhas absolutas, ainda que numa reescrita do mito em que o jovem filho de Tétis e Peleu se apresenta como inusitado pretendente de Helena. No entanto, Castro Osório combina os elementos da tradição grega, na sua reescrita, com uma perspectivação nitzscheana: o absoluto daquele ‘Drang’ que inflama o homem fá-lo superar aquele plano a que o comum dos mortais dá o nome de ‘Deuses’: supera-o em luta, de que sai vitorioso, por estar inflamado pela chama invencível que o torna divino, ainda que o resultado dessa luta seja a realização suprema do Amor ou a Morte.

Como uma deusa, Helena surge no pórtico do palácio, perante o clamor e êxtase de todo o exército. A escolha de Helena revela que ela é aquela que é digna de Aquiles e de quem Aquiles é digno, elevados como Sobre-humanos acima da multidão¹⁸:

Escolho aquele que não jurou. Escolho o que sabe querer-me contra os Homens e contra os Deuses.

A Cena Quarta representa uma extensão da Cena Terceira: enaltecimento dos valores heroicos, adesão ou contestação da causa de Aquiles. Sobressai o apoio de Ulisses e a óbvia objecção de Menelau. Esta Cena termina com o clamor humano e estrépito de armas, no extracénico, que indiciam uma batalha sangrenta: Helena foi raptada por Páris, que já navega, ligeiro, rumo a Tróia. É chegado o momento da grande batalha: aquela que, segundo Ulisses, representa a própria natureza agónica da Vida em contínua conquista sobre a Morte, qual luta no Mar e pelo Mar. Ou seja, depreende o leitor, o Super-homem capaz de afrontar esta luta vive no esforço de todo um povo de vocação marítima ao longo da História e no esforço a que é chamado pela defesa do designado por ‘Ultramar’ – as colónias portuguesas sob ameaça de forças independentistas.

¹⁸ Cena Terceira, p. 39.

Do mito à história, da história ao mito, a cena termina com o expressivo grito de Ulisses (p.45):

É a guerra! O Mar Sagrado será dos Aqueus. O Mundo será dos homens fortes. Ó grande Mar, faz correr os teus corcéis de guerra de crinas de espuma. Anuncia a luta que vai chegar às ribeiras da Ásia. Irão por sobre ti, corcéis de guerra, as naves dos Homens lutando pela vitória da sua paixão e da Verdade.

Rápido é o desfecho na Quinta Cena e última. No rescaldo da batalha que se travou ainda em solo grego, Aquiles regressa com o prisioneiro troiano Polidoro. Também este encontra em Helena – no seu rapto conseguido – o sentido da sua acção que o levará à morte. Helena será, como a mais bela das mulheres, a sacerdotisa eleita por Astarté. Porém, Astarté representa a outra face do Amor – não aquela que redime o homem, que se torna motor da sua acção gloriosa, luz e fogo que incendeia a alma humana e a engrandece e diviniza, nos rasgos de heroísmo, mas uma paixão de trevas e noite que, como diz Polidoro (p. 46) “aniquila a vontade dos homens na morte de amor”. Jungindo-os sob o mesmo impulso, Astarté aproxima o homem do animal irracional, enquanto o Amor heróico o eleva e diviniza. Astarté é sombria, como reconhece Menesteu (p. 47). Ela pertence ao reino dos deuses da sombra, segundo Idomeneu (p.46).

A guerra a travar será, afinal, o espelho da luta incessante entre a Vida e a Morte, a Luz e as Trevas, a divinização sobre-humana e a bestialização degradante, entre civilização e barbárie. Tíndaro reconhece que nada pode trazer de volta o seu sonho de concórdia e união. Por isso retira-se e, fazendo jus à tradição do mito, entrega, sem mais razões dramáticas palpáveis, o ceptro de Esparta a Menelau. Do mesmo modo, e *ex abrupto*, Agamémnon declara, como contrapartida e para que os deuses concedam a vitória ao lado grego, que consagra a Ártemis, como sua sacerdotisa, sua filha Ifigénia. Trata-se, obviamente, de uma concessão ao mito e ao episódio, tratado pelos trágicos, do sacrifício de Ifigénia a Ártemis.

O autor extirpou a dimensão do sacrifício humano, convertendo-o em sacerdócio da deusa. Nada o faria prever; não há ventos adversos, nem ausência de ventos – estamos perante um puro acto de vontade de Agamémnon, de resposta súbita e espontânea à situação. Recordando Aristóteles, trata-se de uma acção verosímil, mas não ditada pela necessidade.

A peça termina com a partida para Tróia e o grito de Ulisses e de Aquiles (p. 49):

ULISSES

Vencerá a Vida.

AQUILES

Vencerá o Amor ou a Morte.

A luta que já se trava e que atingirá o seu clímax em Tróia já ganhou, para além de Helena ou em Helena, dimensões de *agon* cósmico em terras de Além-mar. A proporção dramaturgica entre as primeiras cenas e a Quinta Cena faz desta partida um episódio surpreendentemente rápido em relação ao corpo da acção e do confronto retórico. Castro Osório soltou-se já da eventual alusão à Guerra Colonial e defesa da causa do Estado Novo, para dar asas à sua imaginação, marcada por Nietzsche-Wagner, na reescrita do mito.

A acção da segunda tragédia, *Aquiles*, decorre em um espaço do acampamento guerreiro dos Gregos que cerca Tróia, entre a costa marítima, com os barcos varados em terra, e as muralhas da cidade. Figuram nesta peça Aquiles, Ulisses, Nestor, Calcas, Agamémnon, Menelau, Idomeneu, Diomedes, Ajax, Menesteu, Pátroclo, Automédon, a personagem colectiva designada por ‘Reis, Chefes de Guerra e Combatentes dos Confederados Aqueus’, Heitor, Briseida, Mulheres Acompanhantes e Serviçais de Briseida.

O autor quis, na parte inicial desta peça, manter um eco do ambiente e diferendo dos chefes aqueus no início da *Iliada*. Não se trata de ofensas à honra por Agamémnon ter chamado a si o troféu de guerra de Aquiles, após ter restituído ao sacerdote troiano, Crises, a sua filha, nem de qualquer epidemia que percorra o exército. Dez anos são passados, a guerra alimentava-se de incessantes reforços vindos da Hélade e de incessantes reforços que confluem para Tróia, vindos do Oriente. Tróia, porém, não caiu, mas as conquistas e vitórias do lado grego abriram caminhos de navegação e proporcionaram tesouros inumeráveis aos combatentes.

Fazendo eco dos símiles homéricos, o Agamémnon desta tragédia recorre a símiles para descrever essas ondas incessantes de guerreiros que reforçam o combate: os Gregos são como aves marinhas, migratórias, que chegam periodicamente. Os Troianos e seus aliados são como “novas alcateias de homens armados” que “surgem das terras imensas do Oriente”¹⁹.

Esta aplicação de símiles pouco tem da isenção homérica: em Homero “os Troianos erguem um grito como se fossem pássaros: era como o grito de groux que ressoa do céu, quando fogem ao inverno” (*Il.* 3.2-4).

¹⁹ Cena Primeira, p. 56.

Os Aqueus tanto podem ser comparáveis a um enxame de abelhas (*Il.* 2. 86 sqq.), como a um leão faminto (Menelau: *Il.* 3. 23). O critério é, essencialmente, conferir vivacidade e visualismo à narrativa. Em Castro Osório, aquela distribuição na aplicação de símiles visa, essencialmente, sublinhar o confronto civilização/barbárie. O mesmo ocorre com a breve alusão de Ajax, na Cena Quarta (p.82), à sua força de “onagro selvagem” contra a “matilha reles de Troianos”. Trata-se de uma referência ao símile de *Iliada* 11. 558 sqq., no qual o herói, ao entrar pelas hostes inimigas, é comparado a um burro que entra por uma seara, causando estragos, sem que os rapazes consigam, a poder de bordoadas, desviá-lo. Os rapazes são, no símile, os Troianos. A diferença no tratamento da comparação é eloquente.

Outrotanto não acontece com a utilização, por Agamémnon, ainda na parte inicial da peça, de um breve símile que aproxima as sucessivas gerações humanas que morrem na guerra e o outono que sempre regressa e faz cair as folhas as árvores. Trata-se de uma referência breve que recorda o famoso símile das folhas de árvore, desenvolvido em Homero com outra amplitude e conteúdo (*Il.* 6. 146-149).

Na presente peça, é Agamémnon, marcado, porventura, com traços da sua figura na tragédia euripidiana, quem hesita e equaciona a possibilidade de regressarem à Hélade, perante uma guerra que se afigura infundável e que, até ao imediato, proporcionou aos Gregos vitórias e riquezas. Aquiles, por seu turno, secundado pelo sábio Nestor e por Ulisses, clama pela entrega total àquela causa: reconhece em Agamémnon o “Chefe eleito de Reis”²⁰(o *anax* homérico) e insta para que seja dada ordem de assalto a Tróia. Aquiles entregar-se-á, com todas as suas forças e ânimo excepcional, a um combate que será por Helena e contra esses deuses obscuros que se interpõem entre o herói e o seu ideal de Amor e Vida – Helena – animados por uma força tal que confinam, potencialmente, com o Fogo e a Morte, a que o herói se entregará se for essa a sua única forma de rasgar as trevas que prendem o homem a uma existência de submissão ao que chamam ‘destino’ ou ‘vontade divina’. A paixão converte-se em fúria – de “furor combativo” fala Agamémnon, no início da peça. E essa fúria, como o outro lado da paixão, transporta para a peça o motivo homérico da ira de Aquiles.

Calcas, o adivinho dos Gregos, revela, na *Iliada*, a causa da epidemia de peste que dizima o exército (*Il.* 1. 93-100) e que, em última análise, irá levar Agamémnon a devolver a jovem cativa Criseida ao sacerdote troiano,

²⁰ Cena Primeira, p. 58.

seu pai, mas, a exigir, como compensação, a cativa de guerra que coubera em sorte a Aquiles – Briseida. Este é, em Homero, o primeiro motivo da fúria de Aquiles, que o levará a retirar-se do combate. A embaixada de chefes que o visita na sua tenda, no canto 9, apenas consegue, como resultado, que Aquiles consinta o regresso de seu amigo Pátroclo ao campo de batalha, revestido com a sua armadura. Será a morte futura de Pátroclo, às mãos de Heitor, no final do canto 16, que desencadeará uma fúria mais violenta, em Aquiles, e o fará regressar ao campo de batalha, no canto 19, com novas armas, forjadas por Hefesto, para vingar a morte do amigo. Morto Heitor, Aquiles há-de prendê-lo ao seu carro de guerra e arrastá-lo em volta das muralhas, para saciar a sua fúria de vingança (*Il.* 22).

Os motivos do furor encadeado de Aquiles – o que o afasta do campo de batalha e o que o faz regressar, para vingar o amigo – estão presentes em Castro Osório. O móbil da primeira fúria reside, também, no conteúdo das palavras de Calcas, mas não por factos que desencadeia, antes por elas mesmas: Calcas afirma que é a deusa Astarté que protege Tróia e instiga os Gregos a renderem-se ao seu poder nocturno e a reconhecerem nela a Afrodite grega, a aceitarem a entrega votiva de Helena ao sacerdócio da deusa. Assim escaparão os Gregos ilesos e poderão regressar a casa, se apaziguarem os Deuses.

Estes são, precisamente, os deuses como entidade enigmática, que provoca o pavor nos homens e os faz render à superstição, inimiga da suprema e luminosa liberdade. Calcas actualiza neste contexto a função do profeta Olenos, representante da superstição que domina e atemoriza os homens na *Trilogia de Édipo*, por oposição a Tirésias, na mesma Trilogia²¹. É expressivo o uso iterativo do termo ‘Deuses’ na boca de Calcas²²:

CALCAS

... .. *Ofendemos os Deuses. Para maior ofensa, quereis esta guerra tornada luta contra Deuses, em nome de outros Deuses que fazeis abraçar as vossas paixões. E por isto os poderosos Deuses que recebem culto em*

²¹ Vide Fialho 2006: 489. Lembrem-se as palavras de Tirésias na *Trilogia de Édipo* (p.17): “A Necessidade engendrou os Deuses, mas eles devem impor a sua lei ao Caos”. Como tal não ocorre, abre-se o espaço do Terror e da superstição, que Olenos representa. Édipo, como um Messias, Übermensch que chega para salvar Tebas, dirá (p. 45): “A maior divindade vive nos homens. ...É a força divina que em mim se afirma e quer combater”.

²² Cena Segunda, p. 66.

Tróia a defendem. Só tereis a vitória e o regresso feliz se apaziguades os Deuses ofendidos por vosso orgulho – ou já soberba – e por vossa ambição. Quereis apaziguar os Deuses?

Os Reis e Chefes Guerreiros bem como Agamémnon deixam-se persuadir pelas palavras de Calcas – os outros heróis, excepto Aquiles, compactuam tacitamente com esta cedência, já que acedem em lutar ao lado de Agamémnon. Nestor, o velho guerreiro conhecedor das gerações humanas, sintetiza com lucidez esta cedência – que é também a sua²³:

NESTOR

Tua é a razão, Ulisses, e tua a verdade, ó Eácida. Mas quem poderá dominar a paixão e o pavor religioso dos homens?

Eles não querem a luta sublime ou o abandono da luta que perdeu o sentido sagrado. Ambos manteriam intactas a força e a grandeza das suas almas. Conheço os homens, ó Heróis de ânimo e de ambição invencíveis. O que eles querem, na grande maioria, é a vitória aparente e os lucros imediatos. A vitória aparente, ainda que diminua a nobreza das suas almas. Ficarão diante de Tróia, jurando o novo pacto para que lhes dê, por fim, essa vitória. Se nos abandonais, poderá ser a derrota. Que a vossa paixão nobre se sacrifique à paixão dos homens. Ajudai-nos a vencer ao menos a imperfeita vitória dos homens.

Só Aquiles não cede e retira-se do combate, com Pátroclo, em fúria. Que os Gregos pereçam. A sua luta será uma, herói isolado e destacado de todos os outros, um dia, quando chegar a hora. O ‘Übermensch’ destaca-se da multidão dos homens medianos, comuns, que Nestor descreve, e recolhe à sua tenda, esperando o momento da sua acção de heroísmo absoluto. Assim trata Castro Osório a retirada de Aquiles, dominado pela sua primeira cólera.

A notícia das vicissitudes do exército grego vai chegando pelas diversas personagens que vão entrando em cena, com o intuito de persuadir Aquiles a voltar ao combate. Castro Osório não recriou a cena homérica da embaixada, constituída por Fénix, Ulisses, Ájax e dois arautos, que surpreendem Aquiles e Pátroclo, na tenda, deleitando-se serenamente com a lira e o canto (*Il.* 9. 182 sqq.). Na reescrita portuguesa os heróis vão entrando em cena – o espaço aberto do acampamento –, um a um: primeiro Fénix, depois Nestor, a quem se segue Agamémnon, ferido, Diomedes, Menesteu, Menelau,

²³ Cena Segunda, p. 68.

Ájax, Idomeneu. Dilui-se, assim, o efeito que poderia ter tido a embaixada homérica, para dar lugar a uma cena agitada, com uma sequência larga de personagens que entram e saem, após as suas intervenções, dentro de um estilo que já vem da primeira peça. De facto, os sucessivos quadros, na Cena Quarta, são fortemente dominados pelo registo retórico à volta de *topoi* que vêm de trás: o que é o orgulho, o heroísmo, a fraqueza e a coragem, em função da tentativa de fazer voltar o Sobre-humano solitário ao combate, como o único que pode salvar os Gregos e alcançar a vitória. Entra Calcas, por breves instantes, para denunciar a derrota como castigo dos deuses ofendidos por Aquiles e participar a sua intenção de se oferecer aos deuses como resgate, e logo sai.

Neste contexto, esbate-se o efeito da saída de Pátroclo para o combate, para regressar, ainda na mesma cena, ferido de morte por Heitor. À maneira dos heróis do teatro e da ópera romântica, Pátroclo não morre antes de pronunciar duas veementes falas – na primeira pede o perdão de Aquiles para a sua desobediência, ao avançar para o combate, na segunda, em delírio, vê-se elevado, na morte, até Helena, transfigurada, até ao Céu.

Tal como em Homero, a segunda fúria de Aquiles supera os motivos da primeira e leva o herói de novo ao campo de batalha. No início da Cena Quinta e última, Aquiles encontra-se frente a frente com Heitor. O Troiano advoga a causa da sua cidade, protegida por Astarté na figura de Helena, sua sacerdotisa, o Grego redobra de furor de guerra e lança-se, com o seu corpo de guerreiros, ao combate. Está iminente a chegada das forças de Pentésileia, mas neste momento, e enquanto mais uma outra personagem, à semelhança do que ocorre na *Iliada* (19. 287-300) ganha voz para lamentar Pátroclo e a sua doçura, lhe prestar honras fúnebres e declarar o seu amor por Aquiles – Briséis, a cativa de Aquiles –, o herói grego e o troiano enfrentam-se numa luta corpo-a-corpo. Heitor cai morto. As suas últimas palavras são para Helena, consagrada a Astarté. Quanto a Briséis, o autor amplifica, dentro do registo peculiar da peça, as disposições e sentimentos explícitos da personagem. Briséis lembra, em Homero, o momento em que Aquiles lhe matou o marido e saqueou a sua cidade e o amparo e consolação prestados por Pátroclo, que a não deixou chorar e lhe acalentou esperanças de que Aquiles viesse a convertê-la em sua legítima esposa (296-299).

A peça termina com Aquiles a iniciar a sua tenebrosa vingança sobre o cadáver de Heitor, preso ao seu carro de guerra, e as palavras de Nestor, como leitor privilegiado dos acontecimentos, numa apologia da guerra sacralizada:

NESTOR

É a vitória terrível. É a vitória do furor concentrado e da cólera invencível de tudo o que padeceu o Homem. Ergue-te, mesmo que seja na cólera e na crueldade, ó Herói. Que da guerra nasçam a glória do Homem e a vitória da Verdade e do puro Amor, ainda que por caminhos de crueldade e de morte.

A peça final da Trilogia, *Apoteose*, tem o mesmo espaço cénico da peça anterior. Nela figura, tal como nas anteriores, uma imensa constelação de personagens: Aquiles, Ulisses, Nestor, Agamémnon, Menelau, Idomeneu, Diomedes, Ajax, Menesteu, Guerreiros Aqueus, Helenos e Argivos (não se percebe qual é a diferença entre estes guerreiros), Príamo, um Arauto do Rei Príamo, um Arauto dos Aqueus, Acompanhantes do Rei Príamo, Páris, Sacerdotes, Guardas Armados e Servidores de Astarté e Acompanhantes de Páris, Eneias, Guerreiros e Habitantes de Tróia, Andrómaca, Pentésileia, Cavaleiros da Guarda Pessoal de Pentésileia, Helena.

O rumo da guerra mudou, tal como na *Iliada*, com o regresso de Aquiles ao combate, animado pela fúria da vingança e por redobrado intento de cumprir aquilo a que chama o seu Sonho de Eternidade – conquistar Helena, sobre as ruínas da cidade que a detém. Aquiles comanda agora o exército, por iniciativa de Agamémnon, que nele reconhece o “iluminado herói”²⁴, a quem declara prestar obediência. Porém, toda a energia dos guerreiros fica suspensa pelo fascínio perante o aparecimento de Helena, branca e luminosa, no alto das muralhas, como uma deusa, tendo Príamo a seu lado. Todo o exército grego e seus chefes clamam o seu nome, em êxtase. Esta cena é inspirada na *teichoscopia* do canto 3 da *Iliada*, mas trabalha-a invertendo os efeitos e pontos de vista: não é contado como Helena sobe às muralhas, é vista e admirada pelos anciãos troianos, nos seus véus brilhantes, que a reconhecem como “semelhante às deusas imortais” (3. 158), avista os chefes gregos, cuja identidade vai revelando, a pedido de Príamo; em contrapartida, em *Apoteose*, Helena no alto das muralhas é objecto de visão, não sujeito que visiona, por parte dos Gregos, extasiados. O efeito é o de uma epifania divina, na sua beleza inatingível, na brancura e luminosidade das suas vestes.

A este momento de suspensão da luta se segue o redobrar de furor e desespero de Aquiles²⁵:

²⁴ Cena Primeira, p. 99.

²⁵ Cena Primeira, p. 101.

Poluiram o meu Sonho, e só no incêndio total da Cidade a terra será purificada.

Porém, a batalha não prossegue, por via da chegada do Arauto de Príamo. O velho rei de Tróia, avistado há pouco o alto das muralhas, está agora prestes a chegar, para cumprir a tradição da narrativa épica: a Cena Segunda põe, frente a frente, Príamo, “sou o Emissário da minha própria dor”, e Aquiles, inabalável na sua cólera. Príamo suplica que lhe seja entregue o cadáver profanado de Heitor, oferecendo, em troca, as riquezas de Tróia; Aquiles exige, em vão, Helena, que, segundo Príamo, pertence aos deuses. A fúria de Aquiles não abranda, como ocorre em Homero, por compaixão para com o ancião, semelhante a seu pai, mas antes recrudescer. É então que, criando um efeito de eco do lamento fúnebre de Andrómaca, ao saber da morte de Heitor, no campo de batalha, no canto 22 (vv. 477-514), ou sobre o cadáver de Heitor já em Tróia, em *Iliada* 24. 725-745, Castro Osório faz entrar em cena a inconsolável Andrómaca, que também se lança por terra, na peça, sobre o cadáver de Heitor, desfeita em lágrimas e declarando o seu amor pelo herói morto, o seu ultra-romântico ‘perpétuo noivado’ na morte. O quadro tem semelhanças com o de Briseis chorando a morte de Pátroclo, ainda que o amor desta vá para Aquiles. A simples e veemente manifestação de amor e luto de Andrómaca faz com que Aquiles lhe entregue, sem condições, o corpo de Heitor. Na *Iliada*, em contrapartida, o segundo lamento fúnebre ocorre após a restituição do cadáver do guerreiro morto ao velho Príamo, seu pai. Não é o motivo da paixão e luto femininos que provoca o gesto de Aquiles. Por seu turno, o conteúdo do lamento da Andrómaca homérica vai além da manifestação de afecto e da dor da perda – a princesa chora o seu destino e a sorte futura que antevê, de possível escrava, mulher privada de defesa para si e para seu filho, ainda de tenra idade e sujeito a uma sorte funesta.

Para Aquiles, na Trilogia portuguesa, vale, antes de mais, a paixão incondicional. Tal como a cena de Briseis, também esta tem muito de melodrama teatral, num tratamento ultra-romântico do sentimento amoroso, que faz entrar em cena demasiadas personagens, provocando a dispersão na acção.

Recrudescer a batalha, na Cena Terceira, com a sorte a favor dos Gregos. Redobram as declarações de ânimo e espírito heróico, do radicalismo da causa bélica, por parte de Aquiles, nos costumados termos – “Helena ou a morte” (p. 111). Chega a notícia de que Ulisses se infiltrou, sem ser pressentido, nas defesas de Tróia e que aguarda ordem de assalto (p. 111).

Percebe-se que Castro Osório recorreu a situações bélicas descritas por Homero em *Iliada* 10. Por seu turno, não há qualquer alusão – como também não ocorre na *Iliada* – ao motivo do cavalo de madeira, o que é compreensível, na medida em que o dolo é contrário ao combate heróico dos guerreiros excepcionais, de causas absolutas.

O aguerrido exército de Pentesileia já chegou ao campo de batalha e inflige pesadas perdas. Sem que seja perceptível como, Pentesileia, previamente ferida de morte, aproxima-se de Aquiles, ensanguentada, a cavalo, seguida dos seus guerreiros (o autor não fala de guerreiras amazonas). Pentesileia chega para morrer, como uma alma gémea da de Aquiles, confessando, na sua agonia, a sua paixão pelo herói e o conhecimento prévio de que ela lhe traria a morte no combate, já que os seus mundos são distintos. No instante derradeiro, a rainha reconhece²⁶:

Morrer com a Cidade Sagrada... Morrer com os Deuses que eu amei... São os funerais de um mundo, ó Rei... o meu noivado infindável de amor.

Com Tróia é, de facto, um mundo obscuro e mágico, de esplendor e riqueza que soçobra e com ele os seus ídolos, instâncias do pavor religioso.

Mas a vitória de Aquiles sobre esse mundo e seus deuses arrasta Pentesileia, por paixão, a abandoná-los ao morrer. O amor liberta-a para seguir Aquiles na Eternidade. Trata-se do sacrifício de uma alma solitária que se oferece à Morte por paixão. Ainda que o tratamento do mito seja diverso, contudo, esta atmosfera do *Liebestod*, é profundamente kleistiana e está peculiarmente presente na *Pentesileia* de Kleist. Ao sentimento do *Liebestod* não foi, de resto, alheia a estética de Wagner²⁷. Consoante à rubrica de cena dada por Castro Osório, sobre a morte de Pentesileia²⁸, “resvala a sua cabeça sobre o corpo de Aquiles, a face de altiva beleza iluminada por intensa e transcendente alegria”.

O motivo da súbita e mútua atracção, coincidente com a ferida mortal, infligida por Aquiles em Pentesileia, que associa, assim, *eros* e *thanatos*, na força dos olhares que se encontram, não é homérico, mas fixou-se na tradição posterior do mito e das suas narrativas poéticas. De facto, o tratamento do tema, desenvolvido, por certo no poema épico perdido *Etiópida* (séc. VII

²⁶ Cena Terceira p. 116.

²⁷ Pense-se, particularmente, em *Tristão e Isolda*. Vide Lukács 1993: 46; Zizek-Dolar 2002: 127 sqq., 151, 197.

²⁸ Cena Terceira, p. 116.

a. C.) inspirou, se nos ativermos apenas à Antiguidade grega, a épica post-homérica e obras-primas na arte figurativa, como a grande taça de figuras vermelhas, do Pintor de Penteseleia, exposta nas Antikensammlungen de Munique, em que essa força dos olhares convergentes é impressionante para quem contempla presencialmente a cena, ou a ânfora de figuras negras, do pintor Exéquiias²⁹.

A originalidade do tratamento de Castro Osório consiste, pois, em quebrar essa tradição, tendo em conta a grande e única paixão de Aquiles – Helena – que absorve, por completo, o sentido da sua acção e heroísmo: tanto Aquiles como Penteseleia moribunda dirigem os seus olhares para Tróia em chamas: Aquiles vê a sua vingança realizada, Penteseleia interroga-se³⁰:

É a agonia do Sol poente?... É o ocaso dos Deuses?... É a vitória de um outro Deus?

Estas interrogações, deixadas em aberto, deitam luz, em meu entender, sobre os propósitos do autor para o efeito do final da Trilogia.

Recrudescem os lamentos e os gritos na cidade em chamas, enquanto se abrem as portas da muralha para deixar avançar um inesperado e desesperado cortejo: os sacerdotes Troianos, acompanhando os guerreiros, carregam aos ombros um andor sobre o qual assenta um alto trono dourado. Nele se senta Helena, pálida, hierática e de beleza sobre-humana. Esta encarnação, segundo eles, da deusa Astarté protege-los-á na luta final. Perante os Aqueus extasiados, esta procissão dá ensejo ao encontro, frente a frente, de Aquiles e Helena. Esta quebra o seu silêncio para denunciar até que ponto, ao longo dos anos, alimentou o seu ódio até ver cair os Troianos que a subtraíram à vivência de um amor humano. Aquiles rejubila com o amor de Helena, assim confessado e motor da glória imortal de ambos. Se o amor humano não é possível, por cima do ódio e da vingança, é possível um perdão que faz renascer os heróis para uma instância mais alta, em que se elevam ao plano da imortalidade, ainda que nessa imortalidade Vida e Morte se equacionem. O mundo, o universo, clama por purificação – e essa, só o fogo a poderá realizar.

Assim, incendiada a Acrópole de Tróia, habitáculo dos deuses temíveis que subjagam os povos pelo terror, os heróis e Guerreiros Aqueus avistam,

²⁹ Sobre a recepção do mito de Aquiles e Penteseleia desde a Antiguidade até à contemporaneidade portuguesa, vide Hörster-Silva 2015: 169-192.

³⁰ Cena Terceira, p. 116.

cada vez mais longe, Aquiles e Helena que, de mão dada, caminham por entre as chamas. erguem-se, cada vez mais alto. Venceram os Deuses e caminham para uma Imortalidade que está para além da Morte, aberta e destinada aos seres excepcionais.

Com as palavras de Nestor finaliza *A Trilogia de Tróia*:

O Homem é demasiado grande para que possa morrer!

Por terra jaz Páris, sob um golpe de Ulisses. De Tróia parte, para um destino glorioso de fundador de nova pátria, Eneias³¹. Trata-se de uma concessão do autor – concessão, aliás, dispersiva – à poderosa Roma, modelo de futuros impérios e do imaginário de outros tantos impérios. O herói entra no aguerrido combate com Aquiles, no canto 20 da *Iliada*, mas, obviamente, de fundação de Roma não fala Homero.

As palavras da moribunda Pentesileia, ao interrogar-se sobre o “ocaso dos deuses” fará luz sobre este final? O autor, na sua adesão ao ideário nitzscheano através da perspectiva e tratamento estético de Wagner, parece ter colhido elementos, para este final, em *Götterdämmerung*, a ópera que encerra a tetralogia *Der Ring des Nibelungen*, estreada em Bayreuth em 1876.

Em conclusão, esta produção de Castro Osório tem, sobretudo, o alto valor documental de atestar uma presença única: a da influência, no teatro português, do eixo Nietzsche/Wagner, num contexto ideológico esperável. Marcada por uma forte componente de retórica ultra-romântica, que lhe confere, com alguma frequência, o tom de melodrama teatral, esta trilogia seria de difícil encenação. Tal como o autor a classifica, e, dentro de uma linha comum na época, trata-se de um Poema Dramático⁷, profuso em personagens.

Se o móbil mais próximo inspirador da sua composição foi, acaso, a Guerra Colonial e a defesa da manutenção das colónias, evocando o glorioso passado de Portugal, ao desbravar os mares e conquistar terras longínquas, depressa, ao longo d’ *A Trilogia de Tróia*, o autor se desprende desta referência histórica para mais altos voos, no seu imaginário estético. O leitor facilmente constata que se encontra perante um homem culto, profundo conhecedor da literatura antiga, nomeadamente da épica homérica, bem como de uma determinada linha do teatro e alemão do séc. XIX, de Nietzsche, da ópera de Wagner. A estas fontes deve ter tido acesso directo, já que Castro Osório conhecia bem a língua alemã.

³¹ Cena Quinta, p. 128.

BIBLIOGRAFIA:

- Burkert, W. (1993), *Religião grega na época clássica e arcaica*, Lisboa 1993 (trad. do alemão).
- Fialho, M. C. (2006), “A Trilogia de Édipo de João de Castro Osório” *Humanitas* 58, pp. 481-494.
- Fialho, M. C. (2009), “A sexualidade na poesia grega”, in J. A. Ramos, M. C. Fialho e N. Simões Rodrigues (eds.), *A sexualidade no Mundo Antigo*, Porto, 253-261.
- Hörster, M. A. e Silva, M. F. S. (2015), “Penthesiléa, de Hélia Correia. Notas de leitura” *Humanitas* 67: 169-192.
- Lukács, G. (1993), *German Realists in the nineteenth century*. MIT Press.
- Morenilla Talens, C. (2013), “A la búsqueda de la harmonía cívica perdida: Eros, Afrodita y la reformulación dramática en las tragedias tardias de Sófocles” *Exemplaria Classica. Journal of Classical Philology* 17: 15-27.
- Osório, João de Castro (1999), *A Trilogia de Tróia*. Lisboa.
- Pereira, J. C. Seabra (1999), *O Neo-romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925*. Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Coimbra.
- Rodrigues, A. C. (2012), *Tragédia e política. João de Castro Osório*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Silva, A. Malheiro da (2006), *Sidónio e o Sidonismo. Vol. II: História de um caso político*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Zizek, S. e Dolar, M. (2002), *Opera's second death*.

(Página deixada propositadamente em branco)