

Na capa:  
Édipo e o coro. *Édipo Rei* de Sófocles, Stratford Shakespeare Festival (1955).  
Foto de Peter Smith.

**ÁLIA ROSA DA CONCEIÇÃO RODRIGUES**

**A EXPRESSÃO DO TRÁGICO  
EM JOÃO DE CASTRO OSÓRIO**

**Uma leitura da *Trilogia de Édipo***

Dissertação de Mestrado em Poética e Hermenêutica, na especialidade de Poética e Hermenêutica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação dos Professores Doutores Maria do Céu G. Z. Fialho e José Carlos Seabra Pereira.

**UNIVERSIDADE DE COIMBRA**  
FACULDADE DE LETRAS  
2009

## PREFÁCIO

Terminado – ou iniciado – este percurso, vejo como enevoado foi o seu início e como agora, atingido um certo ponto de chegada, todos os dados convergem para criar uma paisagem estética coerente, plena de luz.

Perante a encruzilhada de múltiplos caminhos, escolhi tratar este tema, proposto em conversa informal pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria do Céu Fialho no segundo semestre da *Pós-Graduação em Teatro Clássico e Sua Recepção* (2006/2007). Desafiante e inquietante, o objecto de estudo proposto impunha-se por ser tão interessante quanto complexo: o estudo da expressão do trágico na *Trilogia de Édipo* de J. de Castro Osório, cujas fronteiras extravasavam largamente o âmbito filológico, já que este *modo de dizer* o trágico vai tanto beber a Nietzsche, na construção do herói, como a R. Wagner e à Tragédia Grega, na concepção do drama e dos cenários. Interessante por estudar um caso de recepção tão particular, a de um nacionalista, ex-sidonista e salazarista que abraça Nietzsche e Wagner, a sua obra testemunha a vitalidade da cultura grega e recupera, ao mesmo tempo, a figura de Édipo em forma de *Übermensch*, à escala de uma Trilogia de dimensão wagneriana. Trabalho complexo, na medida em que a demanda de uma coerência entre as diferentes dimensões de análise conheceu alguns obstáculos, que se prenderam, numa primeira fase, com a raridade de estudos ou de referências ao autor, seja no domínio político seja no literário, o conhecimento do espólio do autor constituiu o ponto de partida. Lidos e reconhecidos Wagner e Nietzsche ao longo da obra, era também forçoso averiguar o impacto da recepção da respectiva obra e pensamento na vida intelectual portuguesa. Entre os estudos mais decisivos para o fundamento teórico desta tese evoco, em primeiro lugar, o de A. C. Pinto (1989) para o percurso político de J. Castro Osório, além das teses de M. Vieira de Carvalho (1993) e A. E. Monteiro (2000) – muito reveladoras no âmbito da recepção da obra de R. Wagner e F. Nietzsche em Portugal – e, finalmente, a análise de M. A. F. Witt (2001), onde colhi a categoria “fascista intelectual”, artista ou intelectual que, sem apresentar actividade política, ostenta um compromisso estético com o regime político vigente.

O labor intelectual não se concretiza sem o apoio institucional, nem se faz sentido sem o afecto humano. Dirijo, por isso, uma palavra de sincera gratidão aos

orientadores, a Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria do Céu Fialho e o Prof. Doutor José Carlos Seabra Pereira pelo acompanhamento atento e próximo, bem como a sabedoria e o incentivo que ofereceram ao progresso do nosso trabalho. Ao Prof. Doutor Delfim Leão que, na qualidade de orientador do Projecto *Plutarco. Fundamentos da Identidade Europeia*, que integro enquanto bolsista, teve sempre em consideração a condição de mestranda e o trabalho que desenvolvi paralelamente às tarefas incumbidas. Ao Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, na pessoa da sua directora, a Prof.<sup>a</sup> Doutora do Céu Fialho, ao Instituto de Estudos Clássicos e à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra que garantiram o apoio logístico e as condições de trabalho necessárias, expresso também o nosso tributo.

Além dos estudiosos que referi, outras pessoas houve a quem devo um justo reconhecimento e que me acompanharam de perto, contribuindo mais directamente para o estudo que agora apresento, seja qual for o seu mérito. Críticas atentas e gestos de amizade que não serão esquecidos. Ao Carlos, pelo sábio sentido de realidade, ao Rodolfo, pelas sugestões de análise, e ao Jorge, pelo entendimento holístico dos dados políticos, determinante para as opções estéticas deste fascista intelectual.

As últimas palavras de apreço vão para os meus pais, o meu irmão e outros amigos íntimos que deram o seu contributo para a conclusão destes trabalhos, estímulo amigo que sempre me acompanhou.

A todos, a minha profunda gratidão.



## NOTA PRELIMINAR

No que respeita ao modelo de citação bibliográfica, optámos pelo chamado método de Harvard, pelo que terá esta apresentação: J. P. Serra (2006: 90), constando a referência bibliográfica completa na bibliografia final.

Contudo, quando, nas notas de rodapé, a referência bibliográfica aparece pontualmente completa, tal deve-se ao facto da obra ter sido usada apenas para a tratar aquela questão em específico, a mesma para a qual remete.

Quanto à ortografia, advertimos que todas as citações de textos, nomes próprios, títulos de jornais aparecerão com a ortografia actualizada. Por exemplo, o nome próprio do escritor “Manuel da Silva-Gayo” aparecerá “Manuel da Silva-Gaio”.

## INTRODUÇÃO

---

## INTRODUÇÃO

“Também na Alemanha a poesia se renovou, mergulhando nas nascentes ancestrais e tirando de lá, com Herder, os fundamentos dum nacionalismo resgatador”

A. Sardinha (1925: 6-7)

Neste estudo, pretendemos trazer à luz o conhecimento de uma obra que, seja por excesso de erudição, seja por a noite de um tempo hostil a ter ocultado, não tem um eco muito significativo: *A Trilogia de Édipo*, data de 1954, embora estivesse já sido anunciada em 1936<sup>1</sup>, período entre as duas Grandes Guerras.

Além do estudo desta obra, é também nosso intuito dar a conhecer o seu autor, João de Castro Osório (1899-1970), figura polémica do panorama político e literário da primeira metade do século XX, representante de uma geração política emocionalmente nacionalista, que marcou a sua época. Tanto pela sua formação política como pelo percurso intelectual e literário, João de Castro Osório legou-nos um testemunho bem representativo, constituindo uma eloquente expressão desse tempo.

*A Trilogia de Édipo*, em conjunto com outras obras de Castro Osório, recupera uma forma de dizer o trágico há muito adormecida, o poema dramático<sup>2</sup>, um dos raros exemplos no panorama literário português do século XX. O retorno deste tipo de construção literária reveste-se de maior importância quando é produzido num contexto alheio a tal arquitectura textual, pois a sociedade dos séculos XIX e XX não reconheceu, nesta forma, a expressão privilegiada para dizer o trágico. Apesar do abismo que se cavou entre a tragédia e seu modo de expressão<sup>3</sup>, tal não inibiu o nosso autor de investir na construção de duas trilogias e uma tetralogia, *A Tetralogia do Príncipe Imaginário* publicada entre 1940 e 1941.

A arquitectura trilogica remete para os grandes planos temporais da epopeia, devolvendo ao homem o seu heroísmo antigo, dignificado pela prática de uma acção titânica, sobre-humana. Em pleno século XIX, numa Alemanha nacionalmente necessitada de *exempla* míticos, Richard Wagner, baseado em poemas e narrativas medievais – a *Völsunga Saga*, a versão narrativa *Edda*, o poema épico *Das Nibelungenlied* (c. 1200) e *Thidreks af Bern* (c.1260-70), e na Antiguidade Clássica bem como nas traduções da *Oresteia* e do *Prometeu Agrilhado* por Johann Gustav

---

<sup>1</sup> Vide a lista de livros do autor constante em *Cancioneiro Sentimental* (1936).

<sup>2</sup> A classificação de “poema dramático” foi atribuída às referidas trilogias e à Tetralogia pelo próprio J. C. Osório. Esta noção será abordada e discutida no terceiro capítulo deste estudo, vide pp. 128-34.

<sup>3</sup> Vide J. P. Serra (2006: 90).

Droysen –, recupera motivos da mitologia teutónica, *O Anel do Nibelungo* – representada pela primeira vez em 1876 na inauguração da ópera de Bayreuth – numa altura em que o poema *Nibelungenlied* se tinha tornado popular na Alemanha, tendo-se convertido, por volta de 1840, um símbolo representativo da unificação alemã<sup>4</sup>. A obra operática de Wagner produziu efeitos irreversíveis na sociedade e no pensamento germânicos, tendo sido aproveitada do ponto de vista político, como aliás aconteceu com a obra de Wagner em geral, tema que será abordado mais adiante.

O célebre (mas efémero) admirador de Wagner, Friedrich Nietzsche, apresenta também o novo homem, o *Übermensch* ou *Super-Homem*, capaz de repor uma nova ordem, a humana, liberta da ideia de Deus, o mesmo é dizer, da opressão que escraviza a Humanidade desde a Revelação Cristã. A recepção de Nietzsche em Portugal foi sentida já no início do século XIX, primeiramente através dos pálidos ecos dos seus lusos discípulos, ou melhor, de leituras de traduções francesas, quando não eram mesmo meras citações de artigos e estudos críticos francófonos de traduções, artigos de periódicos ou admiradores que frequentemente o citavam<sup>5</sup>, ou então via Wagner, cujo acolhimento foi anterior ao do filósofo.

Com efeito, a obra de R. Wagner manifestou-se entre nós antes de Nietzsche, quer pelo seu inovador conceito de estética *Gesamtkunstwerk* ou *Obra de Arte Total*, quer pela obra operática que foi exibida e reposta nos palcos portugueses na primeira metade do século XX. O diálogo estético entre estes vultos germânicos constitui uma síntese incontornável do revolucionário conceito de estética em demanda de um Homem novo. Como tal, não é possível ler os poemas dramáticos, a *Trilogia de Édipo* ou a *Trilogia de Tróia*, por exemplo, e interpretar a acção prometeica do rei Tebano na *Trilogia de Édipo* ou o heroísmo titânico de Aquiles na *Trilogia de Tróia*, sem convocar Nietzsche ou Wagner e encontrar neles uma forma de nietzschianismo lusíada, consequência de uma certa leitura do filósofo, claramente germinada no contexto político e cultural coevo. Assim, enquanto que o filósofo conceptualizou o herói, o

---

<sup>4</sup> Cf. B. Millington (2001: 285-98) e os valiosos contributos de Paulo Ferreira de Castro, “Arte, mito e revolução: o prólogo”, *Das Rheingold. Der Ring des Nibelungen* (Libreto do Teatro S. Carlos). Lisboa, pp. 95-111 e “Forjando o Anel: do mito ao poema”, *Die Walküre. Der Ring des Nibelungen* (Libreto do Teatro S. Carlos). Lisboa, pp. 109-27, datados de 2006 e 2007 respectivamente. No primeiro trabalho referido, o crítico musical aborda o percurso político de R. Wagner ao mesmo tempo que analisa a gestação d’*O Anel do Nibelungo* enquanto que o segundo, tal como o título indica, analisa a forma como o compositor reutiliza e sintetiza as fontes – poemas e narrativas medievais – de que dispunha, apresentando ainda um apêndice iconográfico sobre a representação do tema da *Canção dos Nibelungos*.

<sup>5</sup> Sobre os primeiros meios de divulgação da filosofia de Nietzsche em Portugal, vide o cap. I do estudo A. E. Monteiro (2000: 25-204), J. Ferreira (1996) e J. C. Seabra Pereira (1979).

músico deu-lhe expressão máxima na sua obra, insuflando-lhe ainda a música, forma suprema para *dizer* o ser humano e a sua condição, ou no limite, a sua tragédia.

Note-se que Joaquim de Oliveira (1959: 211-32), autor de um projecto de encenação da peça *A Esfinge* (1959)<sup>6</sup> – primeira peça da *Trilogia de Édipo* – também viu nesta encenação uma recriação da ópera wagneriana – idealização consentida e aplaudida pelo próprio autor, conforme explicita no posfácio ao projecto, e reconhecida por outros escritores coevos.

Tal como procedeu o compositor germânico em relação às suas fontes, era também desejo de João de Castro Osório (1954: 214) recriar “as lendas sem as trair nem amesquinhar, mas sobre os seus dados essenciais inventando um novo Mito de Édipo.” A mitogénese constituía, de facto, apanágio da geração neo-romântica e peculiar à estética do lusitanismo, pois sem um poder místico unificador, as sociedades não perduram. A busca de uma identidade nacional reconhecida, intensificada pelos acontecimentos que marcaram o século XIX, exige e promove a busca de outro homem português:

Eis então o homem desprovido de mitos, eterno faminto escavando e remexendo por todas as épocas passadas à procura de raízes (...)

F. Nietzsche (1997b: 161)

Não seriam, porém, os ícones da epopeia história nacional, de que são exemplo D. João I, o Condestável ou mesmo D. Sebastião, os símbolos mais nobres para dar voz a um nacionalismo? Por que se terá o nosso autor inspirado no drama clássico? Até que ponto seria pertinente a evocação destes mitos clássicos para a consciencialização e auto-determinação da *raça portuguesa*?

João de Castro Osório considera essencial o conhecimento das “obras geniais da Antiguidade Greco-Latina”, pois tal é o caminho para o advento do “Novo Humanismo”, um novo ressurgimento do milagre da Civilização Grega do século V e, ao mesmo tempo, a continuação do áureo período da expansão marítima portuguesa, segundo o próprio refere (1948: 17):

Quando (pelos séculos VIII ou VII a.C.) a vida marítima e guerreira da Grécia se exprimiu nos poemas épicos de Homero, a afirmação inicial do

---

<sup>6</sup> A descoberta deste projecto, tão significativo para o nosso trabalho, devemos-lo sobretudo à Prof. Doutora Fernanda Brasete, docente da Universidade de Aveiro, a quem agradecemos por nos ter cedido gentilmente este estudo.

novo homem, do Homem como realidade máxima, embora sujeita ao Destino e a condição basilar de uma nova civilização estavam feitas.

É esta a última forma de engrandecer o homem, de o insuflar de uma energia nacionalista. Arauto do advento de um “Novo Humanismo”, o nosso autor considerava que a reutilização dessa forma antiga era o aviso catalisador de uma nova época que estava para vir (1931: 26):

Chamamos Descobrimento à fase de uma civilização em que ela toma consciência de si própria e descobre o homem novo e o novo universo.

Tomando o futuro como uma eterna recuperação do passado, o novo Homem teria necessariamente de recuperar formas antigas, neste caso a mais nobre de todas, o áureo século V grego. Contudo, antes de apresentarmos o percurso biográfico, político e intelectual de Castro Osório, expomos antes uma análise da cosmovisão trágica contida na sua obra, nomeadamente n’ *A Trilogia de Édipo*. Importa fazer uma contextualização política e social do período entre os séculos XIX e XX, bem como um périplo pelas principais teorias que configuraram a cosmovisão trágica do século XX, das quais o nosso autor se revelou lúcido e consciente discípulo.

Dedicaremos um espaço considerável às abordagens políticas das obras de Nietzsche e Wagner e ao impacto que exerceram na cultura europeia, nomeadamente no contexto português a partir do final do século XIX. Premente se torna observar a evolução da penetração da obra de Nietzsche no pensamento político, sobretudo a concepção do *Super-Homem* que absorveu nítidos contornos políticos, imagética que aparece reflectida no tratamento deste mito de Édipo. Este herói tebano surge então marcado não só pela versão sofocliana, mas também pela nova dimensão trágica do herói luminoso e maximizado à luz de Nietzsche e titanizado com o molde wagneriano da trilogia, tentativa de reposição do teatro trágico grego conforme era representado no século V.

Pretendemos com esta parte inicial dedicada à recepção do filósofo e do compositor, iluminar e fundamentar a leitura do trágico e do modelo de herói que levaremos a cabo na última parte deste estudo.

## **PRIMEIRA PARTE**

---

A recepção de R. Wagner e F. Nietzsche na vida intelectual  
portuguesa no início do século XX

# 1. UMA NOVA LUZ SOBRE A TRAGÉDIA ANTIGA

“Quando o sofrimento se revoltou, quando o pensamento duvidou não puderam esperar a substituição de um Deus por outro Deus - encontraram o homem, a sua alma, a sua essência eterna.”

João de Castro Osório (1970: 31)

O título deste capítulo que agora se inaugura é demasiado ambíguo e vago pelo que exige uma nota prévia<sup>7</sup>. O termo “trágico” acumulou, com efeito, uma grande variedade de significados ao longo dos tempos, devido ao múltiplo uso que dele se fez, como nota J. P. Serra (2006: 26):

(...) verifica-se desde cedo, ainda na Antiguidade, um progressivo esbatimento dos contornos da noção de tragédia, correspondendo a profundas mutações semânticas (...) o que inevitavelmente nos conduz a concepções de tragédia e de trágico completamente diferentes e até antagónicas entre si.

Assim, por uma questão metodológica – tal é a complexidade de que se reveste este conceito –, iniciamos a nossa análise com uma visão retrospectiva sintetizadora de algumas das teorias apresentadas sobre a tragédia grega<sup>8</sup>. Concluída esta fase, que partirá de um universo de análise necessariamente selectivo, tentaremos delimitar a cosmovisão trágica que terá iluminado J. C. Osório.

O processo de recuperação da tragédia grega que teve, no Renascimento, o seu fulgor, vai conhecer uma nova e entusiástica fase no Romantismo alemão, ao longo do século XVIII, sobretudo com F. Schiller e F. von Schlegel, tendo-se alargado aos principais centros intelectuais europeus e prolongado por toda a primeira metade do século XX. Contudo, conforme nota J. P. Serra (2006: 90), “as primeiras dificuldades encontradas na tentativa de captação do trágico contemporâneo consistem naquilo que se poderia designar por dispersão e descaracterização.”

---

<sup>7</sup> Não é possível uma definição de “tragédia”, ou melhor, seria inglório procurar a definição, pois os sentidos multiplicam-se conforme o contexto em que o conceito foi formulado, pelo que acumulou e acumula uma grande variedade de significados ao longo do tempo, consoante o uso que dele se faz: “Nesta situação, reconhecida a ondulação semântica do vocábulo, perceptível não apenas nos nossos dias mas delineável já na Antiguidade, difícil se torna responder à pergunta o que é a tragédia, ou, com mais rigor, o que é o trágico na tragédia.” Vide J. P. Serra (2006: 26).

<sup>8</sup> Para um pormenorizado panorama teórico sobre a questão da tragédia e do trágico ao longo do século XX, veja-se sobretudo J. P. Serra (2006: 19-190); para uma abordagem sociológica deste tema, veja-se o estudo de J.-M. Domenach (1968); finalmente, para uma visão mais abrangente, a célebre análise de G. Steiner (1963).



Esta “descaracterização” prende-se sobretudo com o aspecto formal, pois, tal como referimos anteriormente, os séculos XIX e XX não elegeram o poema dramático como meio para expressar a sua mundividência trágica, tendo originado “um definhamento, para não dizer extinção do que tradicionalmente se considerava a tragédia como género literário.” (ibidem).

Estaremos, por isso, perante *a morte da tragédia*? Certamente que não. A dimensão trágica é intrínseca à condição humana e, por isso, achará sempre um curso próprio que continuamente flui, encontrando outros modos de expressão, independentemente da convencionalidade que a tradição impõe.

Liberto das leis glaciais da conveniência é o ideal que os poetas gregos construíram para o homem – segundo F. Schiller (1759-1805) – que nunca esquecem o seu estatuto e conservam sempre o rígido *decorum* ao contrário das princesas e dos heróis de um Corneille. Reconhecendo que este tipo de teatro falsifica a expressão da natureza, o filósofo nota que recorrendo a tal artificialidade é impossível retratar a natureza humana de modo integral:

Vede Homero e os trágicos: a natureza sofredora fala neles com verdade, ingenuamente, e de maneira a penetrar-nos até ao fundo do coração; todas as paixões jogam aí livremente o seu jogo, e as regras de conveniência não comprimem aí nenhum sofrimento<sup>9</sup>.

Conforme refere o pensador germânico, o πάθος é essencial no modelo de herói trágico, que deve apresentar uma enorme carga de sofrimento, não devendo o tragediógrafo deixar de investir de forma alguma nesta *parte* da tragédia. A representação deste πάθος é, com efeito, um efeito performativo do espaço concedido à manifestação da natureza humana na tragédia grega: tal como o escultor nos mostra o próprio homem, também o dramaturgo deve rejeitar as *roupas* da retórica tradicional, que ocultam a verdadeira revelação humana. Assim, o autêntico conhecimento do homem só se dá na vitória solitária sob a tirania das paixões, nesta luta – contínua, mas superável – pela sua própria acção.

Ao longo do século XIX, outros ilustres filósofos e dramaturgos – Goethe, Humboldt, Schlegel, Constant, Manzoni, Stendhal, V. Hugo, Hegel, Wagner, Nietzsche, Maeterlink – se debruçaram sobre o lugar da tragédia no género dramático. A copiosa bibliografia então produzida sobre esta questão constitui, ao mesmo tempo, sintoma de

---

<sup>9</sup> In “Du Pathétique” (1793), tomo VIII, p. 122 apud M. Borie et alii (2004: 242).

uma clara preocupação com a definição do estatuto ontológico do termo “trágico”, fruto das inquietações mais prementes desse tempo, que se estenderiam, por sua vez até ao século XX, recuperando assim um modo de dizer o mundo, o trágico.

Contudo, apesar das contribuições destes filósofos para a moderna definição de “trágico”, nenhuma análise teve tanto impacto, nem gerou tanta polémica quanto *O Nascimento da Tragédia* do filósofo de Röcken. Publicada em 1872, a obra pertence aos escritos da juventude de F. Nietzsche e é a realização de um projecto idealizado entre 1870 e 1871 quando era ainda professor na Universidade de Basileia. Pouco tempo depois da publicação da obra, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, ex-colega de Nietzsche e na altura um jovem doutor de vinte e quatro anos, que haveria de alcançar grande prestígio na área da filologia clássica, lança um violento opúsculo criticando a obra do ex-colega de Bonn: “Filologia do Futuro, réplica a *O Nascimento da Tragédia* de Fr. Nietzsche”, título que parodia ao mesmo tempo a obra de R. Wagner, *A Obra de Arte do Futuro* (1850). Wilamowitz não seria, contudo, a única voz dissonante, pois a ela se juntou a de Ritschl, o professor que mais influenciou Nietzsche em Leipzig, como o próprio confessou numa carta a Paul Duessen datada de 4 de Abril de 1867:

Não imagina a que ponto estou pessoalmente ligado a Ritschl, não posso nem quero me desligar dele ...o menor de seus julgamentos reflete tal bom senso, tal vigor, tal respeito pela verdade que ele se tornou para mim uma espécie de consciência científica.

Apud R. Machado (2005: 17).

Estranhando o silêncio do mestre, Nietzsche escreve-lhe solicitando um comentário sobre a sua mais recente publicação. No dia 14 de Fevereiro de 1872, Ritschl responde-lhe que “o ex-aluno jamais teria nele um aliado para a sua interpretação da Grécia e sua defesa para a Grécia e Alemanha”, acrescentando que já era demasiado velho para iniciar caminhos tão novos<sup>10</sup>. Além disso, o mestre discordava da metodologia de Nietzsche, pois para ele a história constituía o principal instrumento da hermenêutica filológica, rejeitando a relação directa estabelecida pelo discípulo entre filologia, música e filosofia, algo também veementemente criticado pelo jovem helenista Wilamowitz. Com efeito, apenas E. Rohde e R. Wagner, a pedido do

---

<sup>10</sup> Ritschl (1822-1889), professor em Leipzig e antigo mestre de Nietzsche, discordava, com efeito, da tese do discípulo, pois considerava ele que mesmo que a cultura grega permanecesse uma fonte de cultura universal, “as formas e as forças espirituais de um povo, como o grego, não podem servir de modelo ou de regra para outros povos e outros períodos” (excerto de carta de Ritschl a Nietzsche de 14 de Fevereiro de 1872). Vide R. Machado (2005: 18).

próprio Nietzsche, publicaram recensões a elogiar a sua mais recente tese, sendo que o primeiro viu a sua primeira análise do livro recusada pela *Litterarische Zentralblatt*, uma revista especializada em filologia, tendo sido publicada posteriormente, a 26 de Maio de 1872, num jornal político *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. Conhecida a posição deste jovem filósofo, era necessário responder a uma crítica tão contundente, altura em que R. Wagner entra em cena, ele que, de resto, foi a última voz a defender Nietzsche dos sucessivos ataques dos filólogos de então, dado pouco surpreendente tendo em conta a forte amizade que os unia. Numa carta aberta a Nietzsche de 14 de Junho de 1872, o compositor critica os representantes da filologia alemã da época, referindo que “só serve para produzir filólogos pura e simplesmente úteis a si próprios”, elogiando, pelo contrário, Nietzsche como um filólogo “que se dirige a nós e não a filólogos e, por isso, faz nosso coração vibrar”, agravando ainda mais a relação de Nietzsche com os filólogos, pois deslocava a interpretação da tragédia grega para a esfera da ópera alemã<sup>11</sup>. A polémica ainda continuou depois com os ataques sucessivos entre E. Rohde e U. von Wilamowitz que, apesar de ter como pano de fundo a tese *O Nascimento da Tragédia*, degenerou para uma disputa pessoal, que não era mais do que a consequência da chamada *Philologenkrieg* ou a “guerra dos filólogos” que teve lugar em Bonn no ano de 1864 entre Ritschl e Otto Jahn, antigo mestre de Wilamowitz<sup>12</sup>.

Terminada a polémica, o filósofo de Röcken não mais volta a tratar esta tese. Nos livros publicados entre 1878 e 1882 não se ouve mais do que o silêncio; é como se nunca antes tivesse escrito sobre Ésquilo ou Sófocles. Só mais tarde, no final de *A Gaia Ciência* (1882), a ela regressa para anunciar a vinda de Zarathustra, o profeta da ideia do Eterno Retorno<sup>13</sup>. N. Nabais (1997: 10-1) também aflora a polémica que envolveu a publicação d’*O Nascimento da Tragédia* e acrescenta que, no ano seguinte, Nietzsche não tinha um único aluno inscrito nos seus cursos de Filologia Clássica da Universidade de Basileia, tal foi o efeito desastroso que esta polémica teve na sua carreira. Perante esta situação, o filósofo abandona a Universidade em 1879 com 35 anos, e “torna-se um pensador errante, vagueando eternamente entre Turim, Nice, Veneza, Engandine. O tema da tragédia desaparece completamente dos seus textos.” Como vaticinou o autor a

---

<sup>11</sup> Vide R. Machado (2005: 226).

<sup>12</sup> Vide idem: 32.

<sup>13</sup> Contudo, mesmo na obra *Assim Falava Zarathustra*, que viria a ser publicada dois anos mais tarde, Nietzsche não volta a frisar as oposições dionisíaco/apolíneo ou helenismo/cristianismo. Apesar de tudo, esta obra será lembrada como “o testamento trágico de Nietzsche, como o libreto de uma tragédia nova (...) reconcilia Nietzsche com a sua leitura dos trágicos. Em 1886 aceita escrever um *Ensaio de Autocrítica* para inserir como prefácio de uma nova edição de *O Nascimento da Tragédia*.” Vide N. Nabais (1997:12).

respeito da própria obra, o livro terá um lento avanço ao longo do tempo, pois é impossível que as verdades eternas que nele se expressam pela primeira vez não tenham eco<sup>14</sup>.

A polémica obra do filósofo apresenta três ideias essenciais: a origem da tragédia grega, baseada nos conceitos de apolíneo e dionísio, partindo da dualidade vontade e representação desenvolvidas por Schopenhauer<sup>15</sup>; o segundo ponto importante relaciona-se com a responsabilização de Eurípides pela morte da tragédia pela influência de um certo socratismo estético que o levou a excluir a música, o elemento dionísio da tragédia, anulando, por isso mesmo, a essência em favor da aparência, a chamada dimensão apolínea. E a terceira ideia, que é afinal a mais importante, consiste na tentativa de fazer renascer a tragédia, segundo os moldes clássicos, nas manifestações culturais coevas:

Pensemos numa cultura sem um lugar de origem seguro e sagrado, condenada a esgotar todas as possibilidades e a alimentar-se precariamente de todas as culturas – eis o presente, como resultado daquele socratismo orientado para a destruição do mito.

F. Nietzsche (1997b: 161)

Eis Richard Wagner, um compositor que lera, extasiado, a *Odisseia*, a *Oresteia* e o *Prometeu Agrilhado* de Ésquilo<sup>16</sup> – a peça predilecta do período romântico<sup>17</sup> – não mais se reconciliando com a literatura moderna depois deste encontro. Hugh Lloyd-Jones (2001: 158) reconhece a influência dos dramas esquilianos na construção do *Anel do Nibelungo*, a começar pela forma adoptada que era, no fundo, a trilogia<sup>18</sup> constituída

---

<sup>14</sup> Carta de Nietzsche a Gersdorff de 4 de Fevereiro de 1892 apud R. Machado (2005: 19).

<sup>15</sup> Conforme lembra A. Marques, o Nietzsche d’*O Nascimento da Tragédia*, não é o primeiro a ponderar a possibilidade da representação simbólica do irrepresentável. Vide Nietzsche (1997b: X). Na verdade, antes do filósofo de Röcken, tal já acontecera na filosofia romântica, de que é exemplo Kant, que, na sua *Teoria sobre o sublime (Crítica do Julgamento, 1790)*, o define como uma forma de representação, cuja característica é a de representar, não por semelhança de figuras, mas por semelhança de regras.

<sup>16</sup> No que respeita ao conhecimento da língua helénica, parece que R. Wagner quis, de facto, aprender grego, tendo chegado a contratar um preceptor particular, Samuel Lehrs, um famoso filólogo na altura. Este, porém, acabou por o convencer a desistir desta empresa, pois melhor seria que conhecesse os textos gregos através de traduções vernáculas. Cf. H. Lloyd-Jones in B. Millington (2001: 159).

<sup>17</sup> Note-se que J. W. Goethe, uma das figuras mais importantes do Romantismo europeu, compôs o poema *Prometheus* (1774), que, tanto quanto sabemos, foi traduzido pela primeira vez do original alemão por Maria Magalhães de Castro Osório, primeira mulher de João de Castro Osório: *Prometeu. Fragmento dramático*, publicado no último número da revista *Descobrimento* (1932), vol. II, pp. 241-68.

<sup>18</sup> Segundo H. Lloyd-Jones (idem: 160), R. Wagner teria-se baseado na reconstrução da *Oresteia* de Johann Gustav Droysen para a concepção do *Anel*. O mesmo filólogo estabelece os paralelos entre Brunilde, a donzela guerreira e Atena e até mesmo Prometeu. Além da analogia entre personagens e deuses, o mesmo estudioso observa a semelhança entre a culpa hereditária da casa de Laio e aquela do

por um prólogo, *O Ouro do Reno*, seguido de três peças, *A Valquíria*, *Siegfried* e *Crepúsculo dos Deuses*:

In the construction of the libretto of the *Ring*, however, which Wagner began in 1848, the part played by Aeschylus is of great importance; in Aristotelian terminology Wagner may be said to have imposed a Greek form upon matter supplied by the Nordic legends.

(p.159)

O compositor alemão dava assim corpo a este ideal de renascimento da tragédia apolíneo-dionísia, tanto do ponto de vista teórico, pela concepção do ideal artístico *obra de arte total* [Gesamtkunstwerk], que visava a recuperação da tragédia ateniense, como através da sua obra operática, sendo o *Anel do Nibelungo*, a expressão máxima, já que o compositor colocou nela em prática os seus escritos teóricos<sup>19</sup>.

De qualquer forma, Nietzsche apenas deu continuidade a uma linha de pensamento iniciada por Winckelmann, Kant, Lessing, Goethe, Schiller, sobretudo Schopenhauer, que propunha a Grécia enquanto modelo para pensar a cultura alemã. A originalidade da sua tese em relação a estes filósofos consiste na importância atribuída à música na concepção da tragédia, reconhecendo nela o elemento dionísio, senão basta lembrar o título original desta obra em 1872, *O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música* [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste Der Musik] que foi depois abreviado na segunda edição (1886) para *O Nascimento da Tragédia* com o sub-título *Ou Helenismo e Pessimismo* [Oder: Griechentum und Pessimismus]. Nietzsche conceptualiza o *trágico*, estabelecendo uma metafísica da tragédia herdada de Schopenhauer, que constitui também ele um ponto de chegada das interpretações de Schelling, Hegel e Hölderlin<sup>20</sup>.

Curioso é constatar que *O Nascimento da Tragédia* foi a obra mais traduzida após a morte do seu autor, em 1900, e outras obras como *Para Além do Bem e do Mal* (1886), *A Genealogia da Moral* (1887), *O Anticristo* (1888) ou *O Crepúsculo dos Deuses* (1889), também conheceram um crescente número de traduções, o que permitiu difundir o pensamento nietzschiano pela Europa. Uma das teses nietzschianas que conheceu maior divulgação em Portugal foi, sem dúvida, o *Super-Homem*

---

nibelungo Alberich. Sobre a influência do drama clássico grego na concepção da ópera wagneriana, veja-se o interessante estudo de M. O. Lee (2003b).

<sup>19</sup> Veja-se a propósito do uso do *leitmotiv* nesta tetralogia, o interessante e raro estudo de Paulo Ferreira de Castro (2008).

<sup>20</sup> Vide R. Machado (2005: 33).

[*Übermensch*]<sup>21</sup>, segundo a qual o ser é essencialmente vontade de poder (*Wille zur Macht*), marcado por um instinto de auto-conservação darwiniana. O profeta persa Zaratustra anuncia as qualidades do *Super-Homem*: um ser superior em relação às massas, capaz de ultrapassar o ressentimento do homem do rebanho. Este tipo excelente não é um ponto de chegada de um processo evolutivo, mas encontra-se no centro de uma luta entre dois contrários, que tem uma frequência cíclica: a *grande saúde* e a recaída na grande melancolia. Nesta medida, “o sobre-humano não é mais do que a repetição do trágico, isto é, a luta sempiterna dos contrários”, como uma estrutura prometeica que constantemente se repete:

A grandeza do Homem está em ele ser uma ponte e não uma meta; o que se pode amar no Homem é ser ele *transição e perdição*.

F. Nietzsche (<sup>13</sup>2004: 25)

Eis a dimensão trágica deste *agon*: aceitar o eterno retorno dos tipos contrários, mas pugnar pela superioridade do primeiro em relação ao segundo. De outro modo, o mito do eterno retorno em Nietzsche está directamente relacionado com o *Super-Homem*, que recupera sempre um paradigma universal, o trágico. Apesar de os homens superiores assumirem diversas figuras ao longo da transmutação, têm em comum um objectivo: depois da morte de Deus, devem substituir os valores divinos pelos valores humanos. A transmutação destes seres representam, afinal, o devir da cultura ou o esforço para pôr o homem no lugar de Deus<sup>22</sup>, pois se não existe a transcendência de mundos, o “*Super-humano* é o sentido da terra” (<sup>13</sup>2004: 23). O efeito do *Super-humano* na terra será o de um *raio*, o de uma *pesada gota caída da sombria nuvem suspensa sobre os homens* (idem: 26).

Esta ideia não está relacionada com uma qualidade do homem em geral, nem uma essência inerente ao homem, antes diz respeito a uma forma de vida humana preponderante na cultura europeia contemporânea. Ao homem excelente está associada a nova moral nos nobres, que se caracteriza por um instinto de vida (*Leben*) e de hierarquia, luta pela autoconservação e satisfação de necessidades, e, para tal, tem de manifestar a vontade de poder. Nietzsche apresenta “a vontade de poder”, como o

---

<sup>21</sup> Segundo P. Wotling (2001: 49), o substantivo *Übermensch* surgiu pela primeira vez na obra *Assim Falava Zaratustra*. O mesmo estudioso chama a atenção para a complexidade semântica deste composto: “(...) le préfixe *über* («sur») indique toujours chez Nietzsche une élévation de degré, donc de valeur, au sein d’une hiérarchie – en l’occurrence celle de la typologie humaine, des différentes formes dont est susceptible le système pulsionnel de l’homme.”(idem).

<sup>22</sup> Cf. G. Deleuze (1994: 37).

centro de todo o seu pensamento sobre a moral<sup>23</sup>. Com efeito, o filósofo adota sempre uma perspectiva extra-moral, o mesmo é dizer, heterodoxa em relação à noção de moral veiculada pela tradição cristã, *para além do bem e do mal*:

O tipo de homem nobre sente-se a *si mesmo* como determinador de valores, não tem necessidade de aprovação, julga que «aquilo que é prejudicial para mim é, em si mesmo prejudicial», sabe que é ele que, em primeiro lugar, concede dignidade às coisas e é *criador de valores*.

F. Nietzsche (1999: 224)

Deste modo, é a classe dominante que estabelece uma moral baseada nos valores úteis a si mesma instrumentalizando deste modo toda a acção, na medida em que esta concorre para o acréscimo da sua vontade de poder<sup>24</sup>. Nesta medida, na dinâmica de qualquer sociedade viva existirá uma classe que explora e outra que é *naturalmente* explorada, uma consequência objectiva desse processo. Nisto, a autêntica vontade de poder não é mais de vontade de viver, não sendo, por isso, entendida como um sintoma de perversão moral:

(...) a própria vida é, essencialmente, apropriação, ofensa, domínio violento do estranho e do mais fraco, repressão, dureza, imposição das próprias formas.

F. Nietzsche (1999: 221)

Estabelecem-se, por isso, dois tipos de moral, a moral aristocrática que diz respeito aos homens excelentes e a moral dos escravos, subordinada à primeira:

As diferenças entre valores morais nasceram, ou numa classe dominadora que se tornou consciente, com agrado, da sua diferença em relação à dominada (...). No primeiro caso, quando são os dominadores a determinar o conceito de «bom», os estados de alma elevados e orgulhosos são sentidos como distintivos e determinantes da hierarquia.

(p. 223)

---

<sup>23</sup> Vide A. Marques in Nietzsche (1997b: XLIII).

<sup>24</sup> P. Wotling (2001: 58) acentua ainda o carácter plural da noção de vontade de poder, pois também do ponto de vista tradicional, que a identifica com uma forma de distinguir o tipo de homem superior, ela encontra correspondência com a actividade puramente hermenêutica: “L’idée centrale est donc celle d’un processus de maîtrise et de croissance: “(...) En vérité, l’interprétation est un moyen en elle-même de se rendre maître de quelque chose. Le processus organique présuppose un perpétuel interpréter” (FP XII, 2 [148]).

Anti-hegeliano, este filósofo também não acreditava no progresso, ideia moderna – falsa portanto –, para avaliar a história, tendo em conta que o desenvolvimento não conduz necessariamente ao aperfeiçoamento nem ao fortalecimento:

(...) florescerem constantemente casos isolados em diferentes regiões da Terra, provenientes das mais diversas culturas, nos quais se manifesta efectivamente um tipo superior: tipo que, relativamente ao conjunto da humanidade, constitui uma espécie de super-homem.

F. Nietzsche (<sup>11</sup>2005: 19)

Tendo o século XX conhecido tantas perdas humanas e éticas de forma massiva, a dimensão do trágico humano enriqueceu a sua densidade ontológica e conheceu outra dimensão antropológica, introduzindo um maior grau de consciência da realidade<sup>25</sup>. É por isso previsível a obsessão pela reactualização dos tradicionais conceitos gregos de ὕβρις, μοῖρα, ἀνάγκη, ἀρετή, νέμεσις, εὐσέβεια, μῦθος, λόγος e ἀμαρτία, pois é necessário que o respectivo significado se adeque à mundividência do pensamento ocidental coevo.

Como sublinha J. O. Barata (1990: 226) a propósito do lugar da tragédia grega no pensamento e “sentir” europeus em meados do século XX: *reler* o passado e *adaptá-lo* é a enorme operação hermenêutica que subjaz a todo o florescimento de *reescrita* dos grandes mitos como que a confirmar que o trágico não está, pois, exclusivamente nos homens. E para reforçar esta tendência refira-se o trabalho de *reescrita* de mitos clássicos que se verificou na maioria das dramaturgias europeias<sup>26</sup>. Cada autor, com efeito, debruçou-se sobre um arquétipo mítico grego, encontrou nele o que esperava,

---

<sup>25</sup> Inspirados pelo aparecimento de novas leituras da tragédia ática, são muitos os críticos que analisam a produção dramática de autores contemporâneos e a reactualização que estes fazem das categorias trágicas do teatro clássico grego. Além dos exemplos supra-referidos (n. 21) temos outros bastante sugestivos: J. Monnerot (1969), *Les Lois du Tragique*, P.-A. Touchard (1968), *Le Théâtre et L'Angoisse des Hommes*; J. Jacquot, “Les Tragiques grecs au goût du jour. I- L’Orestie” et J. Gillibert, “Les tragiques grecs au goût du jour. II- L’Oedipodie” in *Le Théâtre Moderne, Hommes et Tendances* (1978), pp. 89-105 e 109-16, respectivamente.

<sup>26</sup> Referimos alguns exemplos de autores e respectivas obras que levaram a cabo este tipo de reescritas: A. Gide, *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), *Philoctète. El Hadj* (1899), *L’Oedipe* (1931), *Thésée* (1946); B. Brecht, *Antigone* (1922); J. Cocteau, *La Machine Infernale* (1934) e *Œdipe-roi. Les Chevaliers de la Table ronde* (1937); Hugo von Hofmannsthal, o drama *Ōdipus und die Sphinx* (1906) e libretos da sua autoria encomendados por R. Strauss para as suas óperas, *Elektra* (1908), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Ägyptische Helena* (1928), *Électre* (1937); J. Giraudoux, *Mourning Becomes Electra* (1931); J. Anouilh, *L’Antigone* (1944), *Médée* (1946); E. O’Neill, *Die Antigone des Sophokles* (1947/1948). A nível nacional, destacamos, as peças intituladas *Antígona*, uma de António Sérgio (1930) e outra de António Pedro (1946), as duas trilogias de João de Castro Osório, *Trilogia de Édipo* (1954) e *Trilogia de Tróia* (1999, póstumo) e o poema dramático *O Progresso de Édipo* (1957) de Natália Correia.



como se reflectisse uma forma específica de angústia ou de esperança, um sistema completo de referências intemporais capaz de exprimir qualquer realidade humana.<sup>27</sup> Contudo, neste contexto concreto, este lago de Narciso reflecte, na maioria das vezes, um homem impossível, sem referências, esvaziado de passado ou envolvido num conflito insolúvel com ele mesmo, como nota J. P. Serra (2006: 94):

A expressão mais intensa do trágico contemporâneo, melhor se encontra, talvez, no desespero, no vazio, na ausência de sentido e no absurdo, nesse sentimento que um nada consome tudo (...).

Esta solução para o conflito não é, contudo, a única pois outra alternativa houve e diametralmente oposta, nascida do mesmo *humus* pessimista e materializada na imagem do Prometeu a caminho da libertação final, a reacção vitalista. L. Hudson, no capítulo “The Return to Greek Tragedy” (1974) critica precisamente esta visão miserabilista do homem, reconhecendo na tragédia o poder de o elevar a um lugar condigno do seu passado, ou melhor, da grandeza que lhe atribuíram os dramaturgos da Grécia antiga, para a reconstrução do presente:

The trouble with the theatre in the twenties, and indeed with modern thought, was that it took a mean and sordid view of life. It regard man as a trivial creature without dignity or significance. This was the very antithesis of tragedy. For this attitude, the negation of man’s nobility and worth is the true opposite of tragedy<sup>28</sup>.

### 1.1 - Entre os séculos XIX e XX: *Em busca do tempo perdido*

E que fica? Também nós todos acreditámos que Atenas ía voltar com Fídias e Péricles; e em vez da cidade de Platão, a arte dá-nos os dias de Corinto e as noite de Mileto (...)

O. Martins (1993: 66)

O conturbado clima político vivido nos finais do século XIX minava a viabilidade do país, gerando um profundo esvaziamento ideológico e patriótico<sup>29</sup>,

---

<sup>27</sup> Cf. J. Jacquot (1958: 104-5).

<sup>28</sup> Apud J. Castro Osório apud J. Oliveira (1959: 225).

<sup>29</sup> Como acentua Albert-Alain (1880-1971) “nul pays en Europe n’est aussi brutalement ni aussi soudainement frappé par une triple crise, politique, économique et financière, sociale et culturelle que le

assistindo-se ao avanço do socialismo e do republicanismo depois de se constatar a falência do sistema monárquico.

Uma atitude niilista e pessimista absorve o espírito dos intelectuais da época do ponto de vista *político*, vulgarizando-se expressões como *Finis Portugaliae* ou *Pobre Portugal* a encabeçar estudos sobre o estado da nação<sup>30</sup>. Escritores como Fialho de Almeida (1857-1911), Alberto de Oliveira (1873-1940), M. de Laranjeira (1877-1912) entre outros, bem como o historiador, Oliveira Martins (1854-1894) testemunharam este “mal du siècle” em que Portugal mergulhara:

E também chegámos todos à conclusão de que é inútil agitarmo-nos; de que, acima dos planos dos homens, está a obscura fatalidade das coisas levando as sociedades para destinos indetermináveis. E também por isso chegámos todos à depressão da vontade, ao amesquinamento do carácter, e ao tédio morno da existência passiva.

O. Martins (<sup>2</sup>1993: 65)

Em 1909, M. de Laranjeira confessa não acreditar que a “campanha de sanidade moral” venha a ter sucesso em Portugal:

Creio que isto é uma raça perdida. Começo a crer que biologicamente a nossa decadência degenerativa é manifesta. Não se trata apenas duma desagregação da alma colectiva, trata-se de uma dissolução mais funda, mais íntima, passada na alma de cada um. Dá vontade de morrer - de vergonha.”

In P. Calafate, ed. (2006: 48)

Esta demanda identitária conduziu a um investimento na representação literária de Portugal, que remonta já a A. Garrett e A. Herculano, com os quais renasce uma nova nacionalidade<sup>31</sup>, sendo o poema “Camões” (1925) um marco a iniciar a Era Romântica.

---

Portugal vers 1890”. In A.-A. Bourdon (1987), “La crise du libéralisme au Portugal à la fin du XIXe siècle” in J.-A. França, *Le XIX siècle au Portugal: histoire-société, culture-art: actes du colloque*. Paris, p.11.

<sup>30</sup> A. E. Monteiro (2000: 29) acrescenta ainda outras expressões dignas de nota a propósito desta questão: *Portugal no Calvário, Portugal Enfermo, Portugal Moribundo, Portugal Agonizante*. Estas expressões correspondem, também a títulos de obras que então se publicavam.

<sup>31</sup> Vide J. C. Seabra Pereira (2007). A propósito da questão da representação em Portugal na literatura do século XIX e XX, veja-se, além do estudo já citado, outro do mesmo autor, *O neo-romantismo na poesia portuguesa: 1900-1925* (1999), no qual expõe minuciosamente os tópicos temático-formais da representação literária de Portugal; *Portugal como Problema. Século XX. Os Dramas de Alternativa* (2006), organizado por Pedro Calafate, uma recolha de textos dos autores que se debruçaram sobre esta problemática, fornecendo um revelador índice de movimentos e correntes doutrinárias. Temos ainda outro estudo do final da década de oitenta, *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos*

À semelhança de J. G. von Herder (1744-1803), também estes escritores convidavam os autores portugueses a ir beber à fonte medievalista de forma a fixar o *Volksgeist* português no seu estado mais impoluto. Com efeito, reconheceu-se à literatura a capacidade de preencher este vazio; só ela poderia agora reconfigurar uma nova fé na grandeza histórica e garantir a viabilidade do presente e a continuidade de um futuro português.

J. C. Seabra Pereira (2007: 528) nota, porém, que esta serventia identitária teve um efeito mais edificante no Primeiro Romantismo, tendo-se desenvolvido linhas mais duradouras: exaltação do espírito histórico da Pátria, louvor do “corpo telúrico e marinho da mátria” e a idealização de uma “alma nacional”. Os autores da segunda e terceira gerações românticas pouco mais acrescentaram a este projecto iniciado por Garrett e Herculano, mais concorreram para o empobrecimento do “culto da tradição nacional em estereótipos temático-formais e contrariam aquela directriz dos mestres em servis glosas das suas inovações” (ibidem). Recordemos os fiéis discípulos de Castilho, João de Lemos ou Tomás Ribeiro, autor dos poemas *D. Jaime* (1862) e *A Portugal* (1863)<sup>32</sup>, Mendes Leal, Soares dos Passos, Pinheiro Chagas, Camilo Castelo Branco, representantes da segunda geração, perfilaram Portugal à luz de um profundo patriotismo passadista, procurando nele a edificação do presente, temas marcados pela agudização de traços românticos, como o sentimentalismo e melodramatismo. Esta corrente estética começou depois a tomar nova direcção com a formação da Geração de 70, representada por Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós e Álvaro do Carvalho que, críticos do idealismo sentimentalista ultra-romântico, alargaram os horizontes e emprenderam leituras renovadas de autores em voga na cultura literária europeia, como Goethe, Balzac, Heine, Nerval, Leconte de Lisle, Baudelaire e filósofos de grande repercussão como Hegel, Stuart Mill, A. Comte, J. G. Von Herder e H. Taine<sup>33</sup>. Os elementos desta geração, ao contrário dos anteriores – que propunham a recuperação da tradição como forma de inspirar sentimentos nacionalistas – lutam por outro modelo para repensar o país e a sua realidade: superação da crise nacional através

---

(1989) de António Quadros, que apresenta uma retrospectiva da representação literária de Portugal, numa altura em que Portugal se *européizava* e que tinha que se adequar a normas comuns.

<sup>32</sup> Este longo poema narrativo conheceu, na data da sua publicação, um sucesso extraordinário que, entretanto começou a declinar no início do século XX. Quanto ao poema lírico *A Portugal*, foi acrescentado à segunda edição do poema *D. Jaime* e tinha como fim abrir um drama sinfónico. Vide J. C. Seabra Pereira (2007: 530).

<sup>33</sup> Vide O. Paiva Monteiro et M. A. Ribeiro (2001), “Romantismo”, *Biblos*, vol. 4, cols. 963-86.

da racionalidade científica e pragmática que Oliveira Martins, mais tarde, lamentará<sup>34</sup>. Contudo, apesar de a Geração de 70 apresentar um programa ideológico e estético potencialmente regenerador do ponto de vista social, divulgava uma imagem de Portugal manifestamente disfórica, como um país que padecia por se localizar na periferia da modernidade europeia, o que tornava premente um radicalismo na transformação do país<sup>35</sup>. Marcada pelo nacionalismo literário de um Teófilo Braga e pelas correntes neogarretianas, a nova geração neo-romântica aparece representada por Alberto de Oliveira e pelo neolusitanista M. Silva Gaio a ostentava uma tendência passadista, marcada, por isso, pela maximização do sentimento nacionalista, pela pregnância vitalista das ideias de raça e de povo, baseada na crença de que só a recuperação do passado pode ter um efeito regenerador no presente do povo português<sup>36</sup>.

Iniciado por volta da década de oitenta, o Neo-Romantismo lusitanista<sup>37</sup> gerou uma mudança na representação literária de Portugal, ao investir num teatro não só de exaltação histórica, mas também marcadamente retórico e sentimentalista, de que são exemplo o *Amor Louco* de H. Lopes Mendonça, *Os Velhos e o Ganha-Perde* de D. João

---

<sup>34</sup> Vide J. C. Seabra Pereira (2007: 530). Mais tarde, depois de, retrospectivamente, equacionar as conquistas desejadas e não atingidas, Oliveira Martins (1993: 65) lamentará, em memória de Antero, esta incansável fé na ciência e na racionalidade lógica, frustração também sentida a nível nacional: “Também nós desonrámos o cérebro arquiectando teorias, qual d’elas mais bem grudada, para explicar a substância das coisas, em substituição das teorias ortodoxas caídas em descrédito. E também, depois de vermos tombar por terra sucessivamente essas construções do engenho especulativo, nos encontramos diante do vazio. Fazia gosto ver a pujança e a suficiência com que afirmávamos ter-se afinal descoberto a Verdade; tanto gosto, quanto tristeza o contemplar a falência da inteligência especulativa.”

<sup>35</sup> Cf. J. C. Seabra Pereira (2007: 532-6), A. Quadros (1989: 85-178) e P. Calafate (2006).

<sup>36</sup> Nos domínios em que ainda não existia uma produção de cariz nacional, como a música, por exemplo, urgia criar e buscar inspiração em fontes lusíadas, para que a música se passasse a alimentar do húmus lusitano. É esta a opinião das *auctoritates* musicais em Portugal, Mestre Alexandre Rey Colaço, Viana da Mota e do crítico Ruy Coelho, na senda de outros países europeus: “o ensino da música em Portugal seja resolvido (...), tendo-se no entanto em vista, na minha opinião, uma constante direcção nacionalista, como acontece na Alemanha, na França, na Rússia, para que um dia tenhamos também a «Nossa Música»”, pois uma *raça* que tinha uma expressão literária consolidada também havia de achar uma expressão musical à altura. R. Coelho (1917), “Comentários ao estudo do sr. José Viana da Mota sobre *O Ensino da Música em Portugal*”, *Atlântida* (26) 325-6. Cf. J.-A. França (1992: 109).

<sup>37</sup> Para uma análise mais detalhada desta vertente do Neo-Romantismo, veja-se J. C. Seabra Pereira (1999: 1081-418). Esta corrente foi a única das três – a vitalista, a saudosista e a neolusitanista – que teve antecedentes nos finais do século XIX; apresentando no primeiro decénio do século XX menos adeptos, teve alguns ecos nos periódicos do grande público, como *Ilustração Portuguesa* ou *Serões*, sem, no entanto, chegar a definir um programa (J. C. Seabra Pereira 1999: 52). Veja-se também V. Simões (1911) e (1909). Segundo J. C. Seabra Pereira (1999: 57-8), o primeiro emprego histórico-literário do qualificativo “neo-romântico” surgiu durante o período de formação do Romantismo, nos domínios germânico ou escandinavo. Por esta razão, apareceram importantes estudos literários provenientes da área germânica ou referentes às literaturas de língua alemã. Assim, os escritores ou críticos que reagiam por volta de 1900 às tendências naturalistas evocavam para si mesmos a denominação de “neo-românticos”. Veja-se a propósito da flutuação semântica da terminologia *neoromantic* e *neuer romantik*, posteriormente fixada por Anne Kimmich, o estudo J. C. Seabra Pereira (idem: 58-60).

da Câmara<sup>38</sup>. Posteriormente disseminada pela lírica e pela narrativa, a corrente neolusitanista trava uma luta contra os fenómenos ideológicos e tendências sócio-políticas tidas por desnacionalizantes. Todos investem num reaportuguesamento da literatura, e para tal, sentem-se próximos de Garrett ou identificam-se mesmo com ele<sup>39</sup>, de que é exemplo João de Castro Osório, com ele se identifica a nível literário e estético, dedicando-lhe estudos e a própria *Trilogia de Édipo*<sup>40</sup>. Nesta medida, intensificam-se as reacções literárias contra importações culturais ou fenómenos sociológicos como o francesismo, consequência de uma vincada convicção de auto-suficiência do génio autoctóne<sup>41</sup>. Derivado deste narcisismo da personalidade colectiva da nação, desenvolveu-se, no final do século XIX, outro traço que haveria de ficar associado ao Neo-Romantismo lusitanista: “a exploração literária de dados etnográficos, a preocupação folclórica com lendas, superstições, costumes, danças, falares, trajos, artefactos (...)”<sup>42</sup>. Inspirada por esta doutrinação de Teófilo Braga, a corrente do neolusitanismo recupera os motivos da terra e do sangue e institui o culto da tradição e dos heróis, numa demanda herderiana para encontrar *exempla* devidamente mitificados que inspirem o presente:

O integrismo católico-nacionalista interfere não só na configuração dos heróis pátrios, mas também na própria hierarquia que a poesia do Neo-Romantismo lusitanista estabelece no panteão nacional. Por outro lado, assim se justifica que na teoria dos heróis modelares, cuja acção, memória e influxo são factores constitutivos da própria Nação através dos tempos, surjam em evidência, ao lado dos barões, a quem se deve a fundação, consolidação e defesa, expansão ou restauração de Portugal.

J. C. Seabra Pereira (1999: 1245)

---

<sup>38</sup> Vide O. Lopes e J. S. Martins (1996: 217-8) e J. C. Seabra Pereira (1999: 9, 42).

<sup>39</sup> J. C. Seabra Pereira (1999: 43) refere testemunhos que evidenciam desta identificação: Manuel da Silva-Gaio (1860-1934) nas *Primeiras Rimas*, António Nobre (1867-1900) no *Só*, Alberto de Oliveira nas *Cartas de última hora*, no qual surge a designação de neogarretismo, bem como nas *Palavras Loucas*, Alfredo da Cunha e Trindade Coelho (1861-1908) na “Apresentação” da *Revista Nova*. Conforme conclui o mesmo investigador, “uns mais do que outros, todos são executantes nem sempre fiéis da herança garretiana, dado o desequilíbrio evasivo com que sobrepõem um historicismo sem relação dinâmica com o presente e uma idealização regressiva desse presente, alheada da historicidade social.” (ibidem).

<sup>40</sup> Aqui transcrevemos a dedicatória que consta no início desta obra (1954): “À memória gloriosa de João Baptista de Almeida Garrett no primeiro centenário do seu falecimento, esperando seja também, este ano de 1954, o da merecida consagração do Precursor de toda a verdadeira e grande Literatura Portuguesa Moderna, em testemunhi de gratidão, por seus ensinamentos, e homenagem ao genial Poeta Dramático.” Castro Osório também lhe dedica muitos estudos e palestras, vide cxs. 8 e 9 do Arquivo do autor.

<sup>41</sup> Vide A. M. Machado (1986), *Les romantismes au Portugal: modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, pp. 385-402. Vide J. C. Seabra Pereira (1999: 43).

<sup>42</sup> Vide J. C. Seabra Pereira (1999: 44).

Do conjunto de heróis nacionais – Viriato, Conde D. Henrique, D. Afonso Henriques, Mestre de Avis, Vasco da Gama, entre outros – a poesia neo-romântica elege o Condestável D. Nuno Álvares Pereira como símbolo histórico da grandeza e essência da Pátria que deu nome, em pleno sidonismo, a uma pequena liga nacionalista, que João de Castro Osório integrou<sup>43</sup>. Este culto é previsivelmente motivado pela valorização extraordinária da história da nação, enquanto *pequena casa lusitana* ou *império*, na tentativa de reencontrar e afirmar a vocação maximalista de Portugal. Deificadas as figuras que compuseram a história da pátria, também esta adquire uma natureza transcendente, supraterritorial, transformando-se em sentimento e ideia, podendo por isso, ser vivenciada em terras estranhas. Esta concepção idealista da pátria surge sempre acompanhada de um compromisso político, com vista à alteração da situação vigente, levando vários poetas a aderir a um militantismo de intervenção directa<sup>44</sup>.

No período entre os anos 1890-1926, o Neo-Romantismo concretizado nas três correntes – vitalista, saudosista e lusitanista – investe na representação literária de Portugal, tornando-se um *topos* de destaque na criação literária, imagem também modelizada pela proximidade das respectivas componentes ideológicas de carácter nacionalista. Nessa mesma altura, porém, J. C. Seabra Pereira (2007: 541) também identifica duas abordagens literárias da nacionalidade que subvertem o padrão eufórico até aí consolidado. A primeira é da autoria de António Sérgio (1883-1969), que contesta

---

<sup>43</sup> Sobre a construção literária e histórica da memória do herói-símbolo Nuno Álvares e a generalização do seu culto cívico, político e religioso, veja-se o capítulo “Nuno Álvares: memória e símbolo” E. Castro Leal (1999: 49-89). Em pleno sidonismo, Julho de 1918, é constituída a pequena liga nacionalista a *Cruzada Nacional de Nun’Álvares*, que apesar da sua dimensão e de não ter desenvolvido uma actividade política contínua até 1926, desempenhou um importante papel no derrube da I República. Fundada por Afonso de Miranda, integravam a direcção desta liga elementos de partidos conservadores, republicanos, monárquicos e católicos, além de militares. Quase desaparecendo após 1918, a Cruzada volta a relançar-se em 1921 com um manifesto que propunha uma reforma nacionalista do Estado, através de um programa “levantar intensamente as energias do povo português, despertando-lhe e radicando-lhe o amor pela sua terra e o culto pelos seus heróis”, nacionalizando todos os bens culturais e humanos gerados pela sociedade portuguesa. Ainda assim, a acção política desta liga ficou marcada por um nacionalismo difuso e neutro, essencial para um organismo que acolhia tantas tendências políticas. A facção republicana, por exemplo, era representada por António José de Almeida, João de Barros e Teixeira-Gomes, que foi presidente da República; entre os católicos, contavam-se Oliveira Salazar e o cardeal Cerejeira. Até 1926, a acção da Cruzada sofreu uma viragem ideológica fascizante e nesse mesmo ano, assume a presidência da Cruzada Filomeno da Câmara, representante da extrema-direita e futuro golpista na Ditadura Militar. Além deste, também Martinho Nobre de Melo, jurista e ex-ministro da justiça sidonista, chegou à direcção, tendo sido o autor da Lei Eleitoral que determinou os limites da governação de Sidónio Pais (cf. notas 88, p. 158). Vide verbete de A. Costa Pinto (1996) in F. Rosas e J. M. Brandão de Brito (eds.), *Dicionário do Estado Novo*, vol. I, Lisboa, pp. 242-3. Sobre os antecedentes, a evolução e a repercussão desta liga nas origens do Estado Novo, vide E. Castro Leal (1999).

<sup>44</sup> Vide J. C. Seabra Pereira (1999: 1238).

toda a mitofilia e providencialismo lusitano, envolvendo-se em polémicas com figuras ligadas ao movimento saudosista – Teixeira de Pascoaes, por exemplo – numa atitude iconoclasta em relação às conquistas históricas do povo, como a desvalorização das façanhas do tempo das Descobertas<sup>45</sup>. Temos, por outro lado, o irreverente Almada Negreiros (1893-1970), que propõe problematizar a tradição e o seu culto em prol da invenção de uma pátria<sup>46</sup>.

Teixeira Pascoaes (1877-1952), profeta do destino metafísico de Portugal, também não esperava menos do novo órgão da *Renascença Portuguesa*:

Neste momento genésico e caótico da nossa Pátria, é necessário que todas as forças reconstructivas se organizem e trabalhem (...) Criar um novo Portugal, ou melhor ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral (...) *Mas não imagine o leitor que a palavra Renascença significa simples regresso ao Passado. Não! Renascer é regressar às fontes originárias da vida, para criar uma nova vida.*

In P. de Calafate, ed. (2006: 64).

No estudo *A Nova Geração*, Veiga Simões (1888-1954)<sup>47</sup> também critica a ausência de sentido patriótico e do desinteresse pelas tradições portuguesas, vincando a necessidade de descobrir e fixar a idiosincrasia da alma portuguesa. Para isso, urgia definir um programa para a nova geração que se formava e renovar a noção de artista à luz do conceito proposto por H. Taine de que R. Wagner era exemplo máximo:

A geração nova tem a seu cargo a mais nobre das tarefas: ressuscitar com inteira consciência os textos populares, ou na doçura simples das canções portuguesas, ou na esquecida riqueza das formas poéticas do povo.

V. Simões (1911: 47)

---

<sup>45</sup> Cf. P. Calafate (2006: 200-58).

<sup>46</sup> Sobre a formação e o percurso estético de Almada-Negreiros, o “poeta-pintor” e “pintor-poeta”, veja-se o estudo de M. das Neves Henriques (2008), *Antes de um Manual de Pintura e Caligrafia: uma poética modernista por Almada Negreiros*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra.

<sup>47</sup> Escritor, jornalista e político, distinguindo-se sobretudo como diplomata. Exerceu funções diplomáticas em Londres (1911), Manaus (1915) e Pará (1918), quando em 1920 é nomeado ministro plenipotenciário de 2ª classe em Viena de Áustria, e dois anos depois passou a exercer as estas mesmas funções em Berlim. No início da década de trinta (1932) integrou o Instituto de Altos Estudos Diplomáticos em Bruxelas e em Berlim, no ano seguinte, tendo-se transferido depois para Paris, onde faleceu. A maior parte da sua produção literária baliza-se entre os anos 1906-1911, tendo publicado *Nitocris*, *Escola de Coimbra*, *A Nova Geração*, *Sombras*, *Elegia da Lenda* que abrange tanto conto, como teatro e ensaio. Para conhecer a vigorosa ascensão política desta figura, veja-se L. Alves Madeira (2002), *Alberto da Veiga Simões. Esboço biográfico*. Coimbra.

As tradições populares constituíam monumentos estéticos, verdadeiras manifestações genuínas da raça que explicavam o fundo sentimental de um povo: “Quando conscientemente uma individualidade dá forma artística às emoções do povo, então a poesia transforma-se de *popular* em *nacional*.” (p. 33).

## 2. RECEPÇÕES LUSITANAS DE F. NIETZSCHE E R. WAGNER

### 2.1. Recepção de Nietzsche

A maioria aceita de Nietzsche o que está apenas neles, o que de resto acontece com todos os discípulos de todos os filósofos. A maioria não compreendeu Nietzsche e são esses poucos os que seguem fielmente a doutrina dele.

F. Pessoa (1968: 135-6)

Do conjunto de países europeus que apresentam as primeiras traduções de Nietzsche, França liderou o grupo seguida da Grã-Bretanha, Espanha e Itália<sup>48</sup>. Quanto a Portugal, conheceu a primeira tradução de Nietzsche com a obra *Assim Falava Zaratustra* em 1913, quinze anos depois da maioria europeia, tendo-se verificado uma tradução sistemática da obra de Nietzsche a partir da década de cinquenta, como se pode constatar pelas datações que se seguem: *Ecce Homo* (1952), *O Nascimento da Tragédia* (1954), *Para Além do Bem e do Mal* (1958), *A Gaia Ciência* (1967), entre outras, prolongando-se, no mínimo, até 1997, com a primeira tradução do opúsculo de *Nietzsche contra Wagner*. O evidente atraso de Portugal em relação aos outros países no que respeita à data da tradução das obras de Nietzsche não significa, contudo, que a sua obra não se tivesse já difundido entre nós na mesma altura que em toda a Europa. Com efeito, quando saía do prelo, em 1913, a obra do filósofo alemão, pela primeira vez, em língua portuguesa, era ela já uma referência no panorama literário e filosófico nacional.

O atraso na tradução de Nietzsche para português esteve também relacionado com um fenómeno sociológico que marcou a elite intelectual tanto no século XIX como no início do século XX em Portugal: o bilinguismo, com preferência pelo francês,

---

<sup>48</sup> O pequeno estudo introdutório ao catálogo da exposição *Depois de Nietzsche. Mostra Bibliográfica*, que esteve patente entre os dias 12 de Julho e 19 de Outubro de 2001 na Biblioteca Nacional, oferece-nos uma síntese cronológica e geográfica das traduções de Nietzsche em todo o mundo. Vide M. Castelo-Branco (2001: 14).



língua da *intelligentsia* portuguesa da altura e que contava com numerosas traduções<sup>49</sup>. O alemão era, por outro lado, também conhecido por figuras da área da Ciência e do Direito – a partir de 1840, o germanismo teve grande difusão – ainda que Portugal não tenha tido uma tradição muito vincada no ensino da língua alemã. A geração de 1870 volta descobrir o interesse pela literatura alemã, mas, desta vez, pela acção da Escola de Coimbra, registando-se depois, a partir de 1900, um aumento do número de traduções de obras alemãs. Este cenário, só sofreu alteração depois da Primeira Grande Guerra<sup>50</sup>. De qualquer forma, parece certo que a maioria das obras de Nietzsche foram lidas em francês, apenas vinte por cento terão sido lidas na língua original do autor<sup>51</sup>. Os leitores mais assíduos do filósofo distribuam-se pelas diversas esferas da sociedade portuguesa de então, pois além do círculo literário, em que se integram Fialho de Almeida (1857-1911), Fernando Pessoa (1888-1935), A. Lopes Vieira (1878-1946), Vitorino Nemésio (1901-1978), também banqueiros e coleccionadores, como o conde de Castro Guimarães, políticos como António Sardinha (1887-1925) e músicos, como Viana da Mota (1868-1948), discípulo de Liszt, e outros historiadores ou médicos, conheciam e liam o filósofo alemão, a julgar pelo acervo das respectivas bibliotecas<sup>52</sup>. A verdade é que todos estes possuíam as obras do filósofo alemão não só na edição original, mas também as respectivas traduções francesa e espanhola. O discípulo de Liszt<sup>53</sup>, Alfredo Pimenta (1882-1950) e o juriconsulto José de Magalhães (1878-1959) adquiriram

---

<sup>49</sup> Cf. *ibidem*.

<sup>50</sup> G. Carreira (1944: 5). No estudo de M. M. G. Delille (1992), é também tratado o meio e o modo de recepção da Alemanha por Antero e os seus companheiros de Coimbra. Com efeito, estes jovens e outras figuras da vida intelectual portuguesa contemplaram a Alemanha pelo monóculo francês: “Foi de facto graças a tradutores e críticos franceses intensamente empenhados na revelação e discussão da cultura de além-Reno que estes jovens estudantes, sem domínio da língua alemã, tomaram contacto com várias obras representativas da poesia e filosofia germânicas.” (idem: 26). Este grupo de Coimbra, em especial Antero, vivendo num período de intensa militância revolucionária, bebiam avidamente as doutrinas dos filósofos e poetas alemães. Sobre a recepção da filosofia alemã na obra e pensamento de Antero, veja-se o estudo de L. R. dos Santos (2002), em especial o capítulo “Antero e Feuerbach. Sobre a filosofia anterior da religião (pp. 119-52). Veja-se ainda M. M. G. Delille (1980 e 1981), que tratam respectivamente das recepções produtiva e valorativa do teatro de F. Schiller e da recepção literária de H. Heine no Romantismo português. Veja-se J. Barrento (1986), “O sensacionismo português...fala alemão”, *Colóquio/Letras* 94, pp. 5-13 e G. Domingues (1942), *O Pensamento Alemão. Ensaio sobre o sentido da alma Germânica e Espírito da Nova Europa*. Lisboa, a propósito da exaltação da nova Alemanha criada por Adolf Hitler, que, segundo este autor, era um governante exemplar que faz surgir o Novo Homem e uma Nova Europa.

<sup>51</sup> Cf. J. Ferreira (1996: 126).

<sup>52</sup> Vide M. Castelo-Branco (2001: 10-1). Sobre F. Pessoa, vide A. Azevedo (2005) e S. Yabunaka (1990: 188).

<sup>53</sup> Referimos, a título de curiosidade, que Viana da Mota foi mestre de Maria Helena de Assis Lopes de Castro Osório, mulher de João de Castro Osório e notável pianista, segundo A. Osório (2005: 19) e C. Lobo de Oliveira (1970: 15).

mesmo todos os livros editados até então. Por tudo isto, é justo afirmar que Nietzsche chegou ainda a Portugal na última década de oitocentos.

A. E. Monteiro, autor do exaustivo estudo *A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa: 1892-1939* (2000), situa o início da recepção de Nietzsche em Portugal por volta do ano 1891, data em que são publicados ensaios sobre o filósofo em revistas francesas tais como *Revue Bleue*, *Revue Blanche* e *Revue des Deux Mondes* (2000: 14). Perante isto, o autor do estudo denomina estes últimos anos do século XIX como o período “pré-nietzschiano” (2000: 25-52), pois pouco mais se conhece de Nietzsche do que um nome, um símbolo, uma esfinge longínqua:

As referências feitas não passam de ténues ecos de leituras de ensaios publicados em revistas estrangeiras, de predominância francesa. Há como que um nietzscheanismo vago e difuso. Ao ler-se determinados ensaios ou obras da época tem-se a sensação de *déjà lu* em Nietzsche, mas nada de palpável, de preciso.

(p. 25)

A verdade é que antes da morte do filósofo constatamos em Portugal uma recepção indirecta, não baseada num conhecimento das suas obras, mas por intermédio de comentários ou notícias sobre as mesmas, veiculados sobretudo por publicações francófonas<sup>54</sup>. O primeiro registo documentado de Nietzsche surgiu na revista lisboeta *Ocidente* de 21 de Abril de 1892 na secção “Crónica Ocidental” de Gervásio Lobato (1850-1895), conhecido pela sua actividade de ficcionista, dramaturgo e jornalista. O escritor nota que a imprensa francesa, espanhola, inglesa, italiana ou alemã era então dominada pelos temas do anarquismo e niilismo, do qual o mais famoso ícone era Nietzsche<sup>55</sup>.

Antes da geração *Orfeu*, o filósofo de Röcken era frequentemente citado e tratado por autores como Henrique Vasconcelos (1876-1924)<sup>56</sup>, Eugénio de Castro

---

<sup>54</sup> Cf. A. E. Monteiro (2000: 42). O mesmo investigador (idem: 43) dá-nos um exemplo que demonstra como o conhecimento indirecto pode determinar e decidir as leituras da obra e imagem do filósofo. Em 1864, surgiu, entre nós, a tradução francesa da obra *Dégénérescence* de Max Nordau, que rotula Nietzsche e outros de desequilibrados mentais: “Foi através dessa obra, que a Nietzsche dedica cerca noventa e nove páginas e a qual entre nós frui de grande popularidade, que muitos dos nossos literatos e pensadores tiveram acesso ao poeta do Eterno Retorno.”

<sup>55</sup> Apud A. E. Monteiro (2000: 35-6). Sobre a recepção destes temas na vida política portuguesa, veja-se os ensaios de filosofia política de Martinho Nobre de Melo, *Para Além da Revolução* (1925).

<sup>56</sup> Poeta e ficcionista de origem cabo-verdiana, Henrique Vieira de Vasconcelos esteve ligado à estética simbolista e decadentista que vigorou no final do século XIX em Coimbra, onde se licenciou em Direito. Do ponto de vista político, ligou-se ao Partido de Afonso Costa, no qual foi deputado e como tal participou em várias missões diplomáticas. Colaborou nas revistas *Revista Nova* e *Ave Azul* e dirigiu *Os*

(1869-1944)<sup>57</sup> e Alberto Oliveira (1873-1940), na imprensa ou na correspondência pessoal<sup>58</sup>. J. C. Seabra Pereira (1979: 33-40) chama a atenção para um revelador escrito de Eugénio de Castro que vem demonstrar o estado embrionário do conhecimento de Nietzsche em Portugal:

Actualmente, quem conhece, entre nós, os assombrosos trabalhos de Nietzsche, os poemas de Swinburne e de Mallarmé, os livros místicos de Ernest Hello e a obra dos pré-rafaelitas ingleses? É assim que a prodigiosa estética wagneriana continua a ser, para os nossos compatriotas, qualquer coisa de semelhante a um tijolo coberto de cuneiformes ou a um obelisco mordido de hieróglifos<sup>59</sup>.

A. E. Monteiro (2000: 14) delimitou o final do período de recepção nietzschiana no ano 1939, data em que assiste à eclosão da II Guerra Mundial e se levantava novamente a questão já colocada em 1914: Até que ponto Nietzsche, com a sua apologia do Homem Supremo, da Auto-afirmação, da Vontade de Poder, é responsável pelo desencadear das forças demoníacas? Por esta altura, os periódicos que mais divulgavam as ideias do filósofo de Röcken ou cessam, como é o caso da *Águia* – que edita o último número em 1932 – ou perdem a antiga projecção que auferiam, como a *Seara Nova* e a *Presença*.

Doutrinadores e poetas como Jaime Cortesão (1884-1960), João de Barros (1881-1904) e Teixeira de Pascoaes (1877-1952), os órgãos da República e respectivos jornais acolheram Nietzsche, numa atitude reactiva face à realidade pessimista de então. A Vontade de Poder originaria uma mudança no âmago da sociedade portuguesa nos diversos domínios: do ponto de vista político, o país deveria abraçar o sistema

---

*Novos*, tendo publicado uma vasta obra lírica, como *Flores cinzentas* (1893), *Os esotéricos* (1894) ou *Sangue das rosas* (1912). Vide F. Guimarães (2005), *Biblos*, vol. 5, cols. 622-3), cf. J. C. Seabra Pereira (1979: 39) e J. Ferreira (1996: 105). Alberto de Oliveira participou na divulgação das correspondentes literárias francesas do final do século XIX e ficou marcado, a nível literário pelo neo-romantismo de cariz garretiano e nacionalista; veja-se as composições *Melodia Outonal* e *Viagem ao Minho*. Vide Pedro B. Custódio (2005), *Biblos*, vol. 3, cols. 1251-2. Eugénio de Castro, docente da Universidade de Coimbra, fundou com Manuel da Silva Gaio, a revista *Arte* e é conhecido, sobretudo, como introdutor do Simbolismo em Portugal com a publicação do poema *Oaristos* (1890). Sobre o espírito e temas da poesia decadentista e simbolista nestes três autores, veja-se o estudo de J. C. Seabra Pereira (1975).

<sup>57</sup> Vide também J. Ferreira (1996: 105).

<sup>58</sup> Vide carta de Teixeira de Pascoaes ao poeta Carlos de Moraes (1881-1975) e carta de M. Laranjeira a António Patrício, datada de 14 de Fevereiro de 1905 apud J. Ferreira (1996: 107).

<sup>59</sup> Vide secção literária de *O Instituto*, Coimbra, 1895. Esta reflexão é sugerida pelo aparecimento em França da tradução do libreto de R. Wagner, *La tétralogie de l'anneu du Nibelung* por Louis Pilate de Brinn Gausbast e Edmond Barthlemy, em contraste com o conhecimento que se tinha do compositor alemão em Portugal: “Portugal tem sido até hoje um desgraçado país onde os grandes movimentos literários e científicos que lá fora se vão sucedendo só chegam depois de velhos.” Apud A. E. Monteiro (2000: 44-5).

republicano, do ponto de vista cultural, a Renascença Portuguesa inaugurava uma era de democratização do saber<sup>60</sup>. Conforme nota J. Ferreira (1996: 117), chegara-se, nesta altura, a um ponto em que a leitura ou a aproximação a Nietzsche se tornava já um lugar-comum entre os escritores da Renascença Portuguesa. Um excerto d' *Os Parocsistas* de Fran Paxeco dá-nos conta desta fluída recepção da obra do filósofo alemão:

Apregoam-se ainda o pragmatismo heróico e o imperialismo estético, hauridos porventura em Nietzsche, embora os atribuam aos paradoxos bergsonianos, o Sócrates da moda (...)<sup>61</sup>.

Contudo, nenhum autor terá acolhido com maior entusiasmo a obra de F. Nietzsche do que João de Barros<sup>62</sup>, ministro da I República, um “caso emblemático da recepção positiva da obra de Nietzsche e também o primeiro receptor produtivo da mesma”, segundo A. E. Monteiro (2000: 79). Joaquim Manso, outro receptor “positivo” da obra de Nietzsche<sup>63</sup>, ao elogiar o poema dramático *Anteu* de João de Barros, reconhece a dimensão nietzschiana da obra:

A obra de João de Barros, em curva ascendente de emoção e visão, é toda inspirada em modernidade e vida intensa, traduzindo, na graça um pouco bárbara das suas estrofes, a perturbadora ânsia de domínio que ocupa os sonhos e ambições do homem actual. (...) Todo o orgulho é humano, todo o império é terrestre.

J. Manso (1913), *Alma Inquieta*. Lisboa, p. 15, 18.

Barros manifesta no poema *Terra Florida* um optimismo e voluntarismo nietzschianos, baseado no telurismo de Zaratustra e numa certa apologia de vida: “E eu

---

<sup>60</sup> Vide J. Ferreira (1996: 106) e A. E. Monteiro (2000: 210-8). Segundo este último, a figura e a obra de Nietzsche ganham discípulos entre os intelectuais republicanos, e exemplo disso é o jornal *República* que, lhe dedicou um número integral. Cf. o texto de João de Barros, “O super-homem de Nietzsche e a educação”, Revista literária, científica e artística *O Século* (1906.09.16).

<sup>61</sup> Vide F. Paxeco (1914), *Os Parocsistas. A Vida Portuguesa*. Porto, pp. 12-3.

<sup>62</sup> Cf. J. Ferreira (1996: 108). Sobre a recepção produtiva verificada na obra de João de Barros, veja-se A. E. Monteiro (2000: 79-87).

<sup>63</sup> Joaquim Manso (1878-1956) jornalista e professor, formado em Teologia e Direito, foi redactor da primeira série do jornal *Capital*, redactor principal da *Pátria* e foi fundador do *Diário de Lisboa*. Desempenhou também cargos políticos tendo sido secretário de Bernardino Machado e governador civil de Vila Real e enquanto docente, chegou a reger a cadeira de literatura dramática no Conservatório e publicou obras como *Alma inquieta* (1913), *Livro de Moralidades* (?). Vide Costa Júnior (1971), *Verbo Enciclopédia luso-brasileira de Cultura*, vol. 12, col. 1326. Tal como João de Barros, também Joaquim Manso colaborou na revista *Descobrimento* com o ensaio “A Vida, ensaio de anti-literatura”, I vol., 1931, pp. 73-88.

quero a Terra forte e sensual e florida / De cor e de perfume – ou de desejo humano!”.<sup>64</sup> (1909: 13). Em 1900, o mesmo autor publicou a obra *Pomar de Sonhos* e em 1912, *Anteu*, na qual corre energicamente seiva nietzschiana na figura do deus grego, que ao contrário do mito, vence Hércules, inspirado por uma força telúrica inquebrantável:

Nada receies. Nada Temas.  
A Vida é luta sempre... E nas horas extremas  
Em que, descrente, a alheia fé nos desampara,  
Goza-se mais esta paixão de dominar.  
É sempre esta ambição, esta febre insofrida  
De conhecer, de dominar, de conquistar!

J. Barros (1960: 91)

João de Barros também travou conhecimento com João de Castro Osório conforme se verifica pela correspondência trocada entre ambos<sup>65</sup>, ou se depreende pela participação de Barros na revista *Descobrimento* (1931-1932), dirigida pelo este autor<sup>66</sup>. Além deste, outros autores se revelam fiéis discípulos de Nietzsche<sup>67</sup> como Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941) tanto no conto *Colónia* como no romance *Maria Adelaide*; António Patrício (1878-1930) que abre o drama *O Fim* com uma epígrafe em francês colhida no *Crepúsculo dos Ídolos*; Leonardo Coimbra (1883-1936) deixou-se influenciar por H. Bergson e F. Nietzsche na sua fase vitalista<sup>68</sup>. Em revista pela poesia portuguesa do início do século XX, o filósofo português (1917: 226) constatou mesmo raízes nietzschianas na poesia de Teixeira de Pascoaes, bem como o estudo de Raul

---

<sup>64</sup> Nas páginas poéticas de *Terra Florida* encontramos o vigor vitalista nos poemas *Canção do Homem*, *Alegria* e *Junto da Terra*. Conforme nota J. Ferreira (1996: 110), “toda a tônica da *Terra Florida* é altamente exaltadora da Vida, da força, do optimismo, do orgulho, da luta”. O mesmo autor chama a atenção para a inclusão, nesta obra, de um verso de E. Verhaeren (1855-1916): “Je vais éperdument du côté de la joie” (idem: 111). Com efeito, a tradução da poesia de Verhaeren para todas as línguas europeias a partir de 1895 terá exercido influência nos jovens poetas, como refere M. Otten, num estudo publicado entre 1989 e 1990 (apud idem: 111). A propósito de “Terra Florida”, veja-se também J. C. Seabra Pereira (1999: 115 sqq).

<sup>65</sup> Grande parte da correspondência pessoal relativa a João de Castro Osório – senão mesmo toda – continua inédita, arquivada no espólio do autor na Biblioteca Nacional desde 2004, doado pela viúva, a notável pianista D. Maria Helena de Assis Lopes de Castro Osório. Por isto, a nossa referência à localização destas cartas será de acordo com o guia preliminar elaborado pela Biblioteca Nacional, que se encontra ainda em fase de processamento. Encontram-se duas cartas enviadas por João de Barros a João de Castro Osório (cx. 19).

<sup>66</sup> Vide, por exemplo, J. de Barros (1931), “Orfeu”, *Descobrimento*, vol. I, pp. 533-7.

<sup>67</sup> Cf. J. Ferreira (1996: 113). Também Urbano Tavares Rodrigues (1996: 154) partilha do mesmo ponto de vista, quando sintetiza a obra de Manuel Teixeira-Gomes como “carreia pensamentos-palavras frequentes de Nietzsche”. Existem, com efeito, várias cartas trocadas entre M. Teixeira-Gomes e João de Barros, dois republicanos entusiastas. (J. Ferreira 1996: 114 n. 58)

<sup>68</sup> Segundo demonstra J. Ferreira (idem: 126), Leonardo Coimbra terá recorrido sobretudo a traduções espanholas dos textos de Nietzsche, conforme prova o índice de livros que constam na sua biblioteca.

Proença (1918: 370-9) que o coloca entre o grupo dos divulgadores de Nietzsche em Portugal. O director literário d'A *Águia* não foi alheio, como sabemos, às leituras de Nietzsche, pois uma carta trocada com Carlos Morais (1904) testemunha as discussões do escritor com Manuel de Laranjeira sobre o *Super-Homem* de Zaratustra<sup>69</sup>.

Outro autor de quem João de Castro Osório também esteve próximo foi Fernando Pessoa, ligação que remonta, pelo menos, a 1931, data em que o semi-heterónimo Bernardo Soares e o ortónimo Pessoa participam na revista *Descobrimento*<sup>70</sup>. Segundo Jacinto do Prado Coelho (<sup>11</sup>1998: 173), o pensamento de F. Pessoa teria sido influenciado por Shopenhauer e Nietzsche, “ambos sobejamente divulgados na época da juventude do poeta”<sup>71</sup>:

Quanto a Nietzsche, Pessoa parece ter-lhe herdado, além do voluntarismo irracionalista que adopta no plano político (cf. *Interregno*), o individualismo aristocrático, a ideia de morte dos deuses, a concepção do cristianismo como religião decadente boa para os fracós.

(Idem: 174)

F. Pessoa, com efeito, confessa esta mesma recepção:

No que posso chamar a minha terceira adolescência, passada aqui em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Manuel de Laranjeira releva-se apavorado com a perspectiva do Super-homem nietzschiano: “E um homem sem afectos unicamente vivendo a vida mental não é um homem, é um monstro. Nietzsche chama-lhe um Sobre-homem. (...) Mas a mim apavora-me uma tal perspectiva.” (M. Laranjeira 1993: 371).

<sup>70</sup> Vide B. Soares (1931), “Do “Livro do Desassossego” composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”, *Descobrimento*, vol. I, pp. 403-16. A relação entre João de Castro Osório e Fernando Pessoa terá sido duradoura, pois é o que podemos observar pelos dados a que tivemos acesso: a primeira correspondência – por nós conhecida – a ser trocada data de 1923 e trata-se de uma proposta de Pessoa à editora gerida por João de Castro Osório – *Lusitânia Editora* (representante no Rio de Janeiro, *Castro Osório & C.*) – para a tradução das principais obras de Shakespeare e de outras de menor extensão. Vide F. Pessoa (1993), *Pessoa Inédito* (coord. T. Rita Lopes), Lisboa, p. 222-3; além deste dado, recordamos a participação de Fernando Pessoa na revista *Descobrimento*, nove anos depois e as duas fotos datadas da década de trinta com os dois escritores. M. Parreira da Silva dá ainda conta da possibilidade de existência de uma terceira carta, mas com reservas, pois o destinatário aparece apenas designado como “João”. Nesta carta revela que deixou dois exemplares da revista de comércio e contabilidade, lamentando ainda da ortografia estar actualizada e termina a carta dizendo “A Europa ainda existe como a Grécia...Sempre e muito seu, Fernando Pessoa.”. Vide M. Parreira da Silva (1999), *F. Pessoa. Correspondência 1888-1935*, Lisboa, p. 113.

<sup>71</sup> Cf. J. Ferreira (1996: 121-2), a propósito da influência da filosofia de Nietzsche nos heterónimos pessoanos.

<sup>72</sup> Carta de F. Pessoa a Osório de Oliveira publicada no *Diário de Lisboa* datada 29-5-1936. Apud J. P. Coelho (<sup>11</sup>1998), *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, p. 172.

Perante este elenco, é inequívoca a entusiasta recepção de Nietzsche entre os intelectuais portugueses neogarretianos e *renascentistas*<sup>73</sup>. Contudo, se existiu um conjunto de autores que apresentou leituras eufóricas da obra de Nietzsche, outros houve que partilharam interpretações negativas e deformadas das suas ideias. Desse número fizeram parte Sampaio Bruno (1857-1915) e Ângelo Jorge (1883-1922), que condenaram sobretudo a ideia do *Super-Homem*<sup>74</sup>. Eis o que diz o último<sup>75</sup>: “O Super-Homem não existe. É uma bizzarria, uma extravagância teórica, não corporizada jamais nos factos sociais. Melhor: o Super-Homem existe: É a Humanidade.” Finalmente, também Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) considerava a teoria do *Super-Homem* uma cópia infeliz e redutora do mesmo ideal já formulado no século XVI por César Bórgia.

J. C. Seabra Pereira (1999: 48) reconhece, com efeito, uma certa recepção de Nietzsche numa das correntes do Neo-Romantismo no início do século XX, a vitalista, pois era este o traço do filósofo alemão que mais colhia discípulos em Portugal:

(...) assim, também a temática, mais ou menos messiânica, do heróico pode decorrer da referência do ímpeto voluntarioso à vertigem nietzscheana do super-homem do Neo-Romantismo vitalista, pode relevar da projecção mítica do *Volksgeist* ou da evolução ascensional do humano no Neo-Romantismo saudosista, pode traduzir mais obviamente a exploração tradicionalista da exemplaridade das grandes figuras históricas no Neo-Romantismo lusitanista.

O mesmo estudioso (idem: 55) identifica, na corrente vitalista do Neo-Romantismo, 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

---

<sup>73</sup> Cf. idem: 125 e A. E. Monteiro (2000: 105-200). Outros escritores como João Grave (1872-1934), figura paradigmática da recepção nietzschiana, António Patrício, em cuja obra se verificou uma recepção produtiva de Nietzsche, reconhecida por João de Barros como a expressão de “nietzschianismo puro”. Vide J. de Barros (s.d.), *Pátria Esquecida*. Lisboa, p. 93 apud A. E. Monteiro 2000: 96. Para conhecer os traços de influência de Nietzsche na obra de A. Patrício, veja-se A. E. Monteiro (2000: 92-103). Na segunda geração de aguilistas, Eugénio Aresta (1891-1956) e Sant’Ana Dionísio (1902-1911), um licenciado em Filosofia e o outro em Filologia Germânica. Este último apresentou uma dissertação final de licenciatura intitulada *Frederico Nietzsche, Vida e Pensamento*, em 1924. Os seus trabalhos de filosofia e cultura alemãs estão dispersos por publicações, sobretudo n’A *Águia*, da qual foi director juntamente com Leonardo Coimbra. Vide idem: 183.

<sup>74</sup> Vide S. Bruno (1906), *Os Modernos Publicistas Portuenses*. Porto, pp. 77-81 ou, parcialmente, in *A Voz Pública* (1904.10.09); cf. A. E. Monteiro (2000: 66-7, 415-8).

<sup>75</sup> Vide A. Jorge (1906), “O Super-Homem”, *A Semana Azul*, Porto, p. 2; cf. A. E. Monteiro (2000: 70-3, 420-1).

heroísmo prometeico e até vertigem nietzschiana, 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, um demolidor de mitos, um pensador e crítico antidecadentista, como de resto era esta a imagem de Nietzsche construída um pouco por toda a Europa. As notícias necrológicas relativas ao filósofo referem-se a ele como um pensador extraordinário mas dominado por uma loucura fatal, frisando sempre a vertente da iconoclastia anticristã, destacando as obras e as ideias que immortalizaram a sua memória, como “*Au-delà du Bien et du Mal* e os *Fondements de la morale*, ambos traduzidos em francês.”<sup>76</sup> *A moral dos fortes, o sobrehomem*<sup>77</sup>, e a relação conflituosa que se estabeleceu entre o filósofo e Wagner, constituíu também ele, um meio para conhecer o pensamento de Nietzsche, como foi o caso de José Júlio Rodrigues (1874-1948), Paulo Osório (1882-1964) e António Arroio (1856-1934)<sup>78</sup>.

Não podemos, porém, esquecer que o pensamento de E. Verhaeren, já referido, Ruskin, W. Whitman, H. Bergson ou T. Marinetti contribuíram para a imagética vitalista que transmitia, afinal, *o que já encontrava entre os intelectuais portugueses*, a premência de mudança, *transmutando valores: quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur*<sup>79</sup>.

Perante *os dias de Corinto* e *as noites de Mileto* o filósofo de Röcken ofereceu uma solução optimista, plena de *Leben*, verdadeiro convite à luta.

### 2.1.1. Da diversidade das leituras de F. Nietzsche em Portugal

It would be more just to see in Nietzsche a tragic prophet of the spiritual vacuum that gave birth to the totalitarian abysses of the twentieth century. As such he remains profoundly relevant to our time.

J. Colomb et R. S. Wistrich (2002:15)

---

<sup>76</sup> Vide “Nietzsche”, *Tarde* (1990. 08. 29), apud A. E. Monteiro (2000: 449).

<sup>77</sup> As notícias necrológicas que fizeram referência a estas ideias estão reunidas no apêndice IV de A. E. Monteiro (2000: 445-52).

<sup>78</sup> Para conhecer os traços concretos deste conhecimento de Nietzsche via R. Wagner, veja-se A. E. Monteiro (2000: 61-4).

<sup>79</sup> *Tudo o que é recebido, é recebido à maneira de quem o recebe.*



Enquanto uns consideravam Nietzsche apóstolo da violência, outros, como João de Barros, nada viram de amoral na ideia de emancipação e na criação da elite dos *fortes*. Enquanto uns viram egoísmo e crueldade, ele viu “o profundo anseio de amor, a humaníssima e ampla generosidade de pensamento”<sup>80</sup>.

Outros intelectuais portugueses como Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes, Sant’Anna Dionísio (1902-1991)<sup>81</sup>, Henrique Lopes Mendonça (1856-1931), Guerra Junqueiro (1850-1923) e Aarão de Lacerda (1890-1947) viram também a obra de Nietzsche como uma mensagem política, prenhe de violência e de guerra, que estaria na base dos conflitos mundiais em 1914 e 1939. O primeiro, o filósofo português, apresenta Nietzsche, no ensaio “A insubsistência dos valores germânicos”, como o “filósofo da aristocracia”, responsabilizando-o pelo crime do germanismo, “erro da organização humana”:

Nietzsche é o fenómeno singular dum pensamento especulativo, desempenhando a mesma função social que o crime. (...) Ora, se o crime é um ilogismo social, o germanismo não é mais do que um erro da organização social humana. É, com efeito, este erro, que de armas na mão, a Europa corrige.

L. Coimbra (1917: 435)

Teixeira de Pascoaes, num ensaio publicado n’*A Águia*<sup>82</sup>, caracteriza a alma germânica como violenta e sedenta de força, encontrando em Zaratustra um modelo de acção. O dramaturgo H. Lopes Mendonça<sup>83</sup> também não se distancia da visão de Pascoaes, que partilhava do mesmo antigermanismo, depois de constatar que a romântica Alemanha de Madame de Staël<sup>84</sup> já se tinha subvertido:

---

<sup>80</sup> J. de Barros, “Nova Lição”, *Diário de Lisboa* (1937. 11. 15) p. 1.

<sup>81</sup> Vide A. E. Monteiro (2000: 188). Numa palestra proferida em 1934, o professor Sant’Anna Dionísio responsabiliza mesmo o vitalismo de Nietzsche pelo que se passava na Alemanha nazi: “Na realidade, nenhum estudo sobre Nietzsche pode prescindir, hoje em dia, dum remate crítico acerca das consequências (e, digamos, até responsabilidades) da sua evangelização vitalista. Da sua insânia talvez tenham resultado efeitos históricos que somente lá para o fim deste século será possível avaliar.” (Sant’Anna Dionísio 1926: 248).

<sup>82</sup> Vide T. de Pascoaes, “Portugal e a Guerra e a Orientação das Novas Gerações”, *A Águia* 36 (1914.12.30), p.147.

<sup>83</sup> Além deste ensaio publicado n’*Atlântida*, o escritor tem o estudo “A Peçonha Germânica”, dedicado à mesma temática e publicado sucessivamente na revista *A Águia* nº 52, 53, 54 (1916: 141-2).

<sup>84</sup> Cf. M. M. G. Delille (1992: 26). Neste estudo, a autora destaca o papel exercido por Madame de Staël na criação de Alemanha idealizada na obra *De L’Allemagne* (1866), como representante de um padrão de excelência a nível espiritual: “Em contraste manifesto com a França militarizada e expansionista de Napoleão I, a «nation allemande» surgirá nesse retrato como pátria de sábios, eruditos e poetas, terra habitada por um povo sentimental e contemplativo (...)”. Tornou-se, com efeito, célebre a teoria das duas Alemanhas: uma idealista, onde reinavam os músicos, pensadores e artistas, enquanto que a outra consistia na Alemanha brutal de Bismarck (idem: 29).

À monstruosa doutrina de Nietzsche deu-se praticamente uma interpretação colectiva. O super-homem alargou-se para a supernacionalidade. O professor e soldado colaboraram eficazmente com o filósofo na obra de perversão moral. (...) Foi uma crise temerosa de megalomania colectiva que a eminência de uma derrota ainda não curou (...).

H. L. Mendonça (1917: 616)

Na senda de Pascoaes, também Aarão de Lacerda responsabiliza, na obra *Para a Filosofia de Guerra*<sup>85</sup>, a figura de Zaratustra pela *Wille zur Macht* que cegava então a Alemanha. A crítica mais contundente vem, contudo, da parte de um anónimo que publica em *A Capital* (1918.06.05) um ensaio cujo título é já por si revelador: “A obra de um filósofo, onde se fala de Nietzsche e das teorias de Zaratustra, que os soldados alemães lêem no intervalo das suas carnificinas”. Esta voz anónima baseia-se em algumas passagens do *Assim Falava Zaratustra*, para estabelecer a relação causa-efeito entre o pensamento megalómano de Nietzsche e as doentias ambições alemãs: “quase todos os soldados alemães que em 4 de Agosto de 1914 passaram a fronteira holandesa possuíam, na sua mochila, o *Alzo* [sic] *spach* [sic] *Zarathustra* [sic]”<sup>86</sup>.

Indiferentes a esta axiologia da força, outros intelectuais houve que defenderam Nietzsche, não o responsabilizando pelo que se passava no cenário europeu no início do século XX, como Jaime Cortesão (1884-1960)<sup>87</sup>, que, ao contrário dos outros aguilistas – como L. Coimbra, T. de Pascoaes e H. Lopes de Mendonça –, não culpam o filósofo. Contudo, independentemente do entusiasmo ou da desconfiança que envolveu a recepção de Nietzsche em Portugal, o entendimento dos seus temas teve, claramente, uma dimensão política. O mesmo conclui A. E. Monteiro (2000: 217): “A releitura do pensamento nietzschiano, determinada sobretudo pela catástrofe europeia iniciada em 1914 e que associa Nietzsche ao militarismo alemão, vai incentivar entre nós uma recepção de Nietzsche e da sua obra caracterizada por uma motivação e por um clima predominantemente políticos”. A recepção dos temas do niilismo e anarquismo no sistema político português chegou a ser analisada por um catedrático de direito e ministro

---

<sup>85</sup> Cf. A. de Lacerda (1919), *Para a Filosofia da Guerra*. Porto.

<sup>86</sup> Vide ibidem apud A. E. Monteiro (2000: 209).

<sup>87</sup> Eis os ensaios que tratam desta questão: J. Cortesão, “Guyau e Nietzsche [sic]”, *O Norte* (1914. 11.17) e, do mesmo autor, “A infância do Super-Homem”, *Seara Nova* (1936.03.05), repetido em n.º 685 (1940.09.28); J. Manso (1918), “O Filósofo do Super-Homem”, *A Capital* (1918.06.07), p. 1; J. de Barros (1937), “Nova Lição” in *Diário de Lisboa* (1937.02.15). Para conhecer contornos mais precisos desta questão veja-se o capítulo “Nietzsche visto, *malgré tout*, como teorizador duma postura alheia à axiologia da força” in A. E. Monteiro (2000: 210-7).

sidonista Martinho Nobre de Melo<sup>88</sup>, que, no conjunto de ensaios sobre filosofia política, *Para Além da Revolução* (1925), aborda a influência de Nietzsche no pensamento político coevo, o problema da finalidade, do determinismo biológico, destacando o ideal do *Super-Homem*, que tinha sido procurado já por Ruskin e depois por D’Annunzio. Considera este jurista que o ideal nietzschiano se baseia em ideais individualistas e deterministas, exaltando o princípio da força que preside à sua afirmação na comunidade: “O anarquismo igualitário aparece, portanto, em Nietzsche, nas suas extremas consequências práticas; contradizendo-se e instalando a oligarquia dos fortes, dos senhores!” (1925: 138).

Este tipo de recepção caracterizou o grupo *Seara Nova* que, como intelectuais políticos, assumiam a missão de intervir com vista a regenerar a actividade literária, social e política, buscando um vitalismo que insuflasse o país de uma nova energia. As principais figuras que alimentaram este ideal, seareiros activos e leitores atentos de Nietzsche, foram Raul Proença (1884-1941)<sup>89</sup>, Aquilino Ribeiro (1885-1953) e José Osório de Oliveira (1900-1964), irmão de João de Castro Osório. Temas como o Eterno Retorno, o vitalismo, a doutrina do Homem Supremo, a transmutação dos valores, a Vontade de Poder e a dicotomia apolíneo/dionisíaco foram as componentes teóricas mais tratadas por este grupo.

Quanto ao primeiro grupo modernista literário, os principais receptores do pensamento do filósofo alemão foram Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário Saa<sup>90</sup>, correspondentes de João de Castro Osório. Na verdade, a diversidade de leituras

---

<sup>88</sup> Professor catedrático da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, na qual regeu as cadeiras de Profissões Religiosas, Legislação Civil, Direito Comparado e Processos Especiais, Nobre de Melo desempenhou as funções de juiz do Supremo Tribunal Administrativo e foi ministro da Justiça – além da pasta de Negócios Estrangeiros – de 7 de Março a 15 de Maio de 1918 no governo de Sidónio, tendo criado os decretos de 11 e 30 de Março de 1918 que constituíram as bases do sidonismo, o decreto eleitoral e de modificação da Constituição de 1911 no sentido presidencialista. Iniciou o seu percurso na Maçonaria Portuguesa em 1912 na loja *Fiat Lux* – a mesma que Castro Osório integrou em 1919 – com o nome simbólico de Ibsen, mas, em 1915, receberia o atestado de quite, ou seja, renunciava voluntariamente à qualidade de membro (E. Castro Leal 1999: 359). Além de ter pertencido ao Integralismo Lusitano, impulsionou e integrou a *Cruzada Nun’Álvares* em 1918. Mais tarde, em 1926, tomou a pasta de Ministro dos Negócios Estrangeiros e foi nomeado, em Abril de 1932, embaixador no Brasil, cargo que exerceu até Junho de 1946. A partir de 1959, passou a dirigir o *Diário Popular*. Vide verbete de Costa Júnior (1972), *Verbo Enciclopédia luso-brasileira de Cultura*, vol. 13, cols. 259-60. Cf. Entrevista a Nobre de Melo publicada em J. Freire Antunes (1981), *A cadeira de Sidónio ou a memória do presidencialismo*, Lisboa, pp. 169-176.

<sup>89</sup> Para conhecer aspectos da recepção do pensamento de Nietzsche na obra de Raul Proença veja-se o estudo A. E. Monteiro (1986), “Frederico Nietzsche e Raul Proença – aspectos de recepção”, *Runa* 5 e 6: 103-26 e também do mesmo autor (2000: 222-75), o capítulo que aborda as principais coordenadas da recepção da filosofia de Nietzsche na obra dos seareiros.

<sup>90</sup> Para alguns aspectos dessa recepção, veja-se A. E. Monteiro (2000: 282-352). Mário Saa (1893-1971), publicou poemas n’*Athena*, *Contemporânea*, *Presença*, *Sudoeste* e *Tempo Presente* – herdeiras do

de que a obra de Nietzsche foi alvo, não só em Portugal mas também um pouco por toda a Europa<sup>91</sup>, confirma a observação de F. Pessoa (1968: 135-6) em relação aos discípulos deste filósofo, grupo no qual o próprio se inclui<sup>92</sup>:

São inúmeros, em todo o mundo, os discípulos de Nietzsche, havendo alguns deles que leram a obra do mestre. A maioria aceita de Nietzsche o que está apenas neles, o que de resto acontece com todos os discípulos de todos os filósofos. A maioria não compreendeu Nietzsche e são esses poucos os que seguem fielmente a doutrina dele.

O nietzschianismo pessoano é bem explícito no *Ultimatum* de Campos onde exalta “a ditadura de completo”, que, do ponto de vista político, representa um apelo a uma liderança carismática, que seria satisfeito, em breve, com o início do consulado sidonista nesse mesmo ano de 1917, data em que foi publicado este texto de Campos no único número de *Portugal Futurista*:

O Super-Homem será, Não o Mais Forte, Mas o Mais Completo!...  
O Super-Homem será, Não o Mais Duro, Mas o Mais Completo!...  
O Super-Homem será, Não o Mais Livre, Mas o Mais Harmónico!...<sup>93</sup>

Em contexto europeu, se uns aceitaram com entusiasmo Nietzsche, desvitalizando a ideia de força e atribuindo-lhe uma interpretação moralmente ortodoxa, outros houve que não só aceitaram as ideias de *Wille zur Macht* e de *Übermensch* com

---

primeiro modernismo e precursoras do segundo – mas foram os seus ensaios que lhe conferiram maior notoriedade nomeadamente *Evangelho de S. Vito* (1917) e a *A Invasão dos Judeus* (1925). No referido texto de 1917, o crítico revela já o seu talento aforístico, inspirado por Nietzsche; nele reconhecemos o estilo do *Assim Falava Zaratustra* enquanto que no segundo texto, o crítico tece considerações sobre a ascendência judaica de individualidades públicas. A sua idiossincrasia literária congrega, por um lado, sensacionalismo e extravagância, típicos da gramática modernista, e por outro, um gozo versificatório envolvido num tom arcaizante. Vide F. C. Martins (2001), *Biblos*, vol. IV, cols. 1031-3. A sua obra poética dispersa foi recentemente reunida no volume *Poesia e Alguma Prosa* (2006), organizado com introdução e notas por João Rui de Sousa. Vide J. Bigotte Chorão (2002), *Verbo Enciclopédia luso-brasileira de Cultura*, vol. 25, col. 1170.

<sup>91</sup> A propósito da pluralidade de interpretações de que as ideias de Nietzsche foram alvo, veja-se os estudos reunidos na obra J. Colomb et R. S. Wistrich, eds. (2002). As leituras relatam sobretudo os usos e excessos cometidos por ditadores, nomeadamente Adolf Hitler e B. Mussolini, que manipularam a sua obra e usaram a sua notoriedade para fins propagandísticos. Por exemplo, o texto introdutório deste estudo refere um episódio onde se observa claramente esta tentativa – consumada e apoiada pela irmã Elisabeth Förster-Nietzsche – de associar o culto do filósofo à ideologia nazi (2002: 1): “In 1934, Adolf Hitler paid a much publicized visit to Nietzsche archives at Weimar. (...) The main purpose of the visit, it seems, was to enable Hoffman to take a picture of Hitler contemplating the bust of Nietzsche, which stood in the reception room. Perhaps appropriately, only half of the philosopher’s head was shown in the picture, which duly appeared in the German press with a caption that read, “The Führer before the bust of the German philosopher whose ideas have fertilized two great popular movements: the National Socialism of Germany and the Fascist movement of Italy.”

<sup>92</sup> Vide A. E. Monteiro (2000: 283-94).

<sup>93</sup> Apud M. V. Cabral (2000: 204).

toda a inteireza, como também as maximizaram e integraram de tal forma nas suas vidas que se passaram a identificar com elas mesmas, como Gabriele D’Annunzio (1963-1938) e o seu lídimo epígono Benito A. Mussolini (1883-1945)<sup>94</sup>.

Poeta e dramaturgo, D’Annunzio tornou-se o símbolo de heroísmo para o povo italiano quando tomou Fiume, uma cidade croata então dominada por uma milícia de nacionalistas italianos que era chefiada pelo mesmo em 1919. Declarado independente pelo próprio D’Annunzio, Fiume tornara-se, segundo o testemunho de António Ferro<sup>95</sup> – futuro colega e amigo de João de Castro Osório - “uma escola de heróis e d’Annunzio, o mestre-escola de Beleza” (1922: 38). A. Ferro, admirador incondicional do poeta-soldado, dirigiu-se propositadamente a Fiume, em 1920, para o entrevistar. O encontro com este líder é descrito como uma revelação marcada pelo dramatismo:

Gabriele d’Annunzio é o artista máximo, o artista que juntou as épocas, que ligou os séculos (...): O Oriente, a Grécia, a Roma dos Césares, a Idade Média, a Renascença, a nossa época que é a Idade das Asas, tudo vive na sua Arte, em síntese (...).

Quando beijei as mãos a D’Annunzio, eu beijei a minha raça, beijei-me a mim próprio, portanto.

A. Ferro (1922: 10, 15)

O elogio da sua figura podia fazer parte de um relato hagiográfico: “D’Annunzio está em toda a parte... No vosso corpo habita um Deus. É esse Deus que vai acordar o Homem...” (p. 56). Segundo o mesmo testemunho, Portugal tinha por D’Annunzio “uma religião” (p. 57), e as suas obras convertiam-se em “Livros de Horas para nós...”(ibidem). A direita radical portuguesa tinha em D’Annunzio uma autêntica referência política, sobretudo Rolão Preto que publicou artigos sobre esta figura<sup>96</sup>, tendo apoiado depois o fascismo logo a partir de 1922, cuja acção política servia agora de

---

<sup>94</sup> Para conhecer com maior precisão os traços de influência do pensamento nietzschiano no fascismo italiano desde as suas primeiras manifestações, isto é, desde Gabriele D’Annunzio, veja-se J. Colomb et R. S. Wistrich, eds. (2002: 235-62) e M. A. F. Witt (2001: 32-88).

<sup>95</sup> António Ferro (1895-1956) tinha sido ajudante de Filomeno da Câmara em Angola (1918-1919), director de *O Jornal* (1919), ligado ao Partido Republicano Conservador de Sidónio Pais e, mais tarde, em 1922, candidato do PNRP (Partido Nacional Republicano Presidencialista). Esta figura viria a assumir um papel fulcral durante o Estado Novo, ocupando desde 1933, o cargo de director do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e, a partir de 1944, do organismo que lhe sucedeu o Secretariado Nacional de Informação (SNI). Vide J. Bigotte Chorão (1999), *Verbo Enciclopédia luso-brasileira de Cultura*, vol. 11, cols. 1120-1. António Ferro tinha, com efeito, um projecto para a renovação estética do país, a chamada “política do espírito”, de cariz antimaterialista pois entendia que não havia política sem um investimento cultural: “A Beleza – desde a Beleza moral à Beleza plástica – deve constituir a ambição suprema dos homens e das raças. A literatura e a arte são dois grandes orgãos dessa aspiração (...)”. A. Ferro in F. Guedes (1997: 63).

<sup>96</sup> Os dois artigos intitulam-se: “Alma Nova” e “Fiume – Cosa fatta capo ha” e foram publicados n’A *Monarquia* (1919.09.25; 1919.11.12), respectivamente.

modelo para ele e para os nacionalistas: “O nosso sindicalismo orgânico – escrevia em Julho de 1922 – é, na sua essência, a base do actual pensamento sindical dos amigos de Mussolini”<sup>97</sup>. Ligado à direita radical e ao Integralismo Lusitano, João de Castro Osório manifestava, com efeito, grande admiração por D’Annunzio, sobretudo do ponto de vista literário, considerando-o “um dos maiores dramaturgos modernos, e grande, em qualquer época e literatura.” (1970: 221).

J. Pais de Sousa (2007: 30) informa que, desde o final da década de vinte, existe registo de a obra de D’Annunzio ter constado nos planos curriculares das cadeiras leccionadas na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Um caso concreto foi o do professor Guido Battelli<sup>98</sup>, que dedicou as aulas da cadeira de Literatura Italiana ao estudo do poeta-soldado de Fiume, entre outros. Contudo, pouco se sabia concretamente da questão de Fiume e da acção do herói, pois apenas se conhecia o herói idealizado, que se tornara “um dogma”:

- Diga-me primeiro. Que sabe Portugal sobre a questão de Fiume?

- Conhece apenas o símbolo, a alegoria...Gabriele d’Annunzio, sozinho, de armas na mão, defendendo, heróicamente, a sua raça, a nossa raça. Os factos (...) têm-lhe passado despercebidos...

A. Ferro (1920: 46)

Mais tarde, o jornalista António Ferro viria a dirigir, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), tendo desempenhado um papel preponderante como aparelho ideológico do Salazarismo. Este intelectual fazia também parte do círculo de amigos de Castro Osório, a quem amiúde encomendava estudos no âmbito da história, da literatura e da política, questão que será abordada no capítulo seguinte.

Outros escritores portugueses, contudo, dão-nos conta de uma visão diversa do poeta-soldado italiano. Senão, vejamos um excerto de um ensaio assinado por Maria Amália Vaz de Carvalho, no qual se critica a forma como Gabriele D’Annunzio pretende incarnar o *Übermensch* nietzschiano, ideal “medonho”:

Gabriel [*sic*] D’Annunzio tem a pretensão de realizar em obras, e talvez na sua própria vida individual, a doutrina do alucinado Nietzsche, seu mestre e ídolo. Mas antes de sonhar com o *super-homem*, que teria por única lei a

---

<sup>97</sup> Vide Rolão Preto (1922), “Crónica Social”, *Nação Portuguesa* (1922. 06), p. 34 apud A. C. Pinto (1994: 48).

<sup>98</sup> Vide nota 117 deste estudo.

força, por único objectivo a satisfação de todas as suas ambições (...) por único Deus a sua pessoa, na acção ilimitada do mais ilimitado egoísmo, já um italiano no século XVI tinha sido realizador desse medonho ideal (...)”<sup>99</sup>.

Esta mesma analogia é reconhecida por M. G. Cerejeira, então estudante católico e editor d’*O Imparcial*, semanário do Centro Académico da Democracia Cristã, que, revelando tanto leituras de Nietzsche como da dramaturgia de D’Annunzio – “um estranho vaso clássico” – destaca os traços em comum entre a concepção do *Super-Homem* e o modelo de acção do poeta-soldado: “E D’Annunzio afirmou demais o seu orgulho olímpico de super-homem; (...) desdenhosamente egocêntrico, triunfalmente vaidoso (...). Afrontou com uma sobranceira nietzschiana, a moral do vulgo, pintando complacentemente quadros sonoros e vivos. (...)”<sup>100</sup>.

A admiração de D’Annunzio pelo filósofo de Röcken era publicamente conhecida e a influência do pensamento deste na sua obra dramática e poética é, de facto, incontornável<sup>101</sup>, como são exemplos a tragédia *La Nave* (1908) ou o romance *Le vergine delle roce* (1895), nas quais o autor descreve o período do *Renascimento* italiano como o momento histórico onde existiram, de facto, acções *sobrehumanas*. M. Sznajder (2002), professor no Departamento de Ciências Políticas na Universidade Hebraica de Jerusalém, demonstra, no seu revelador estudo *Nietzsche, Mussolini, and Italian Fascism*<sup>102</sup> que a D’Annunzio se deve não só a divulgação da obra de Nietzsche em Itália, mas também o fenómeno de politização da figura do *Übermensch* e a chamada *moral dos fortes*, que distinguiria a nova aristocracia eminente:

The “Overman” was still needed, perhaps more than ever, not as a lone hero of superior morality but rather as a leader of the enrolled masses, trying to instill them with his own values (...)

(p. 243)

---

<sup>99</sup> M. A. Vaz de Carvalho (1906), “Gabriel [sic] D’Annunzio”, *Ao Correr do Tempo*, Lisboa, pp. 243-4, apud A. E. Monteiro (2000: 419). Vide também idem: 73-5.

<sup>100</sup> Vide “Il divo Gabriele”, *Imparcial. Semanário dos estudantes católicos de Coimbra* (1914. 01. 25) pp. 1-2. Lançado em 1912, este jornal cessa a sua publicação em 1919, aparecendo, em 1922 a revista *Estudos* do CADC que será publicada até 1970, tendo sido recentemente retomada.

<sup>101</sup> Para conhecer os verdadeiros contornos desta recepção, veja-se o capítulo “D’Annunzio Nietzschean Tragedy and the Aesthetic Politics of Fusion” in M. A. F. Witt (2001: 32-88). Além desta questão, este mesmo estudo trata a influência que o “estranho casamento” teve na orientação política do *Duce* e consequentemente no fascismo da ditadura italiana. Cf. M. Sznajder (2002: 241).

<sup>102</sup> Vide J. Colomb et R. S. Wistrich, eds. (2002: 235-62).

A relação entre a decadência da Europa e a Revelação Cristã que impôs a chamada moral de *escravos* corresponde a outros temas glosados pelo herói de Fiume. Os símbolos recuperados e adoptados por D'Annunzio – a saudação romana, a predilecção pelo Capitólio de Roma, *os camisas negras*, toda a ritualística nacionalista – tinham como fim produzir uma forte impressão nas massas sendo usados como forma de catarse ultranacionalista, conforme M. Sznajder conclui (2002: 246): “Fiume indeed became the scene of a collective psychodrama”<sup>103</sup>.

Movido por uma admiração incondicional pelo filósofo de Röcken, o poeta italiano procurou concretizar o seu próprio ideal nietzschiano conforme a sua própria leitura. Contudo, o artista que inspiraria toda a dramatização e encenação do ritual político seria R. Wagner, a quem o poeta-soldado dedicava um verdadeiro culto<sup>104</sup>. A obra de D'Annunzio constituiu, assim, a síntese latina do pensamento de figuras que marcaram o século XIX germânico. Veiga Simões (1888-1954)<sup>105</sup> observa também, numa recensão à tragédia pastoral *La figlia di Iorio* de D'Annunzio, esta relação inesperada:

Gabriele D'Annunzio é um filho póstumo de Wagner e Nietzsche, nascendo da sedução estética pela obra do primeiro e querendo prolongar o alcance momentâneo da doutrina do segundo. (...) Ora o fruto mais estranho que nasceu deste estranho casamento foi por certo a obra D'Annunzio. (...) A tragédia ficou por isso um supremo canto do indivíduo, do sacrifício ao indivíduo e ao sangue, com a largueza trágica dum primitivo trágico. Verdadeiro nietzschiano, D'Annunzio apreendeu o *dionysismo* da Grécia antiga; e é ainda a mesma ânsia animadora de Ésquilo e Sófocles que faz o sopro trágico da obra<sup>106</sup>.

Na peça *Trionfo della Morte*<sup>107</sup> de D'Annunzio, o herói nietzschiano recorda, ao longo de setenta páginas, uma representação da peça *Tristão e Isolda* a que assistiu em

---

<sup>103</sup> Vide também J. Pais de Sousa (2007: 31) e E. Gentile (1996: 225-36, 244-6).

<sup>104</sup> António Ferro (1922: 71) faz também referência a esta admiração: “Gabriele d'Annunzio – o Maior dos Maiores – disse no «Fogo» que, após a morte de Wagner, o mundo parecia mais diminuído” e M. O. Lee (2003: 55, 63) e B. Millington (2001: 386, 397). Vide J. Pais de Sousa (2007: 31).

<sup>105</sup> Cf também V. Simões (1911: 216): “Nietzsche, circunscrevendo-se na existência imediata do homem, lançou as bases do seu subjectivismo que veio a dominar alguns dos maiores artistas do seu tempo, D'Annunzio à frente.”

<sup>106</sup> Recensão à obra *La figlia di Iorio*, Tragedia Pastorale di Gabriele D'Annunzio publicada n' *A Farsa*, Coimbra 3, 25 de Janeiro de 1910, pp. 43-4. Apud A. E. Monteiro (2000: 434).

<sup>107</sup> Numa notícia necrológica sobre Nietzsche, faz-se referência aos seus discípulos, contando-se entre eles, Gabriele D'Annunzio: “As suas doutrinas captaram-lhe muitos discípulos, um dos quais é o grande escritor italiano, poeta e romancista notável, Gabriel [*sic*] d'Annunzio”. Vide jornal *Voz Pública*, (1900. 08. 29) apud A. E. Monteiro (2000: 452).



Bayreuth<sup>108</sup>. O fenómeno de politização dos temas nietzschianos levado a cabo pelo poeta-soldado de Fiume não foi, como sabemos, um caso isolado. A afirmação de D'Annunzio “arte e politica non furono mai disgiunte nel mio pensiero”<sup>109</sup> podia servir de mote para o modelo de educação implementado nas ditaduras fascistas que então germinavam, pois as várias produções que se verificaram no domínio da arte estiveram ao serviço da ideologia de Estado. O mesmo mote, aliás, explicaria e iluminaria as obras de João de Castro Osório, tanto as de teor político e histórico, como as produzidas no âmbito da crítica literária.

No final da Primeira Grande Guerra, D'Annunzio tinha-se convertido num herói nacional que ostentava uma certa mística épico-dramática, tendo em Fiume um palco que esperava uma acção grandiosa. Envolvido na mística deste ícone cultural, B. Mussolini continuou esta religião e recuperou a mesma imagética criada pelo mestre<sup>110</sup>:

D'Annunzio's aesthetic politics, which reflected Nietzsche's thought, undoubtedly influenced fascism in these sometimes and tortuous and complex ways. For D'Annunzio, Nietzsche was “the Messiah of super-humanity (...).

M. A. F. Witt (2001: 246)

Na senda de D'Annunzio, B. Mussolini foi também um leitor atento de Nietzsche. O *Duce* conheceu, na sua juventude, as obras do filósofo, como ele próprio confessa numa entrevista<sup>111</sup> e também lembra quando Adolf Hitler lhe oferece a edição completa das obras de Nietzsche, com uma dedicatória pessoal<sup>112</sup>.

A descoberta do fascismo italiano pela facção da direita radical portuguesa tem lugar por volta de 1922<sup>113</sup>, que via na ditadura o sistema de governo ideal, conforme

---

<sup>108</sup> Cf. M. O. Lee (2003: 55, 63) e M. A. F. Witt (2001: 233).

<sup>109</sup> “Arte e política nunca estiveram separadas no meu pensamento”. In entrevista publicada em *La Tribuna* (1902.06.20) in P. Alatri, ed. (1980), *Scritti politici di Gabriele D'Annunzio*. Milan, p. 11 apud M. A. F. Witt (2001: 35).

<sup>110</sup> Segundo George Mosse (1998: 4-5), Gabriele D'Annunzio terá sido o primeiro a manifestar a chamada “política da beleza” que foi depois continuada pelo fascismo italiano. Este princípio estético-político abrangia tanto o ideal do corpo masculino – modelo baseado nas linhas da antiguidade clássica – como a liturgia política, convertendo-se ambos em culto para o fascismo: “Através dos estereótipos, o fascismo não só trabalhava com símbolos abstractos, mas também com símbolos ligados a seres humanos vivos. O verdadeiro homem fascista devia projectar o ideal da beleza masculina através da sua aparência, do seu corpo e do seu comportamento.”

<sup>111</sup> In Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, p. 59 apud M. Sznajder (2002: 247).

<sup>112</sup> In Mussolini, “Il Primo discorso dopo la liberazione”, *Opera Omnia*, 32: 2 apud idem: 255 e M. A. F. Witt (2001: 19-31).

<sup>113</sup> Veja-se a este propósito o estudo de A. J. Castro Fernandes intitulado *O Corporativismo Fascista*, que, segundo a notícia publicada na revista *Ocidente* (nº8) datada de 1938, trata-se de um resumo do relatório encomendado pelo Instituto para a Alta Cultura e ao Conselho Técnico Corporativo do Comércio e

demonstram as primeiras páginas do jornal *A Ditadura*, que ostentou durante algum tempo o sub-título “Periódico do Fascismo Português”. Numa edição deste periódico (1924.01.04), o artigo que abre a primeira página é um encómio à figura de Mussolini, já um *topos* desse jornal:

Mussolini, é o super-homem, criado por Nietzsche, aquele super-homem que o prezado alemão saudou em Napoleão. (...) Em Mussolini, sente-se a presença de uma força, a expressão de uma vontade.

O *Duce* italiano era visto como um modelo de governação perfeito: antidemocrático, antiliberal, antiparlamentar e ultranacionalista, o mesmo idealizado pelos “fascios” portugueses<sup>114</sup>. Do mesmo modo se caracteriza a ideologia da Acção Nacionalista e do Nacionalismo Lusitano por João de Castro Osório<sup>115</sup> e Raul de Carvalho, cujo programa foi publicado pelo próprio no periódico *A Ditadura*<sup>116</sup>. Além disso, não podemos esquecer a presença da milícia fascista *Opera Nazionale Balilla* (ONB) italiana em Portugal, aquando da criação de bibliotecas e propaganda nas cidades de Lisboa, Porto e Coimbra, “com o objectivo de tirar partido imediato da sua dupla centralidade, urbana e universitária, em matéria de divulgação e formação doutrinária e ideológica” (J. Pais de Sousa 2007: 16)<sup>117</sup>.

---

Indústria e que apresentava o resultado de um estudo, conforme o autor da notícia indica: “Castro Fernandes esteve cinco meses em Itália e lá estudou com inteligência a organização sindical corporativa do fascismo, que tanto deve interessar os estudiosos das nossas condições sociais.”

<sup>114</sup> Uma notícia publicada no *Diário de Lisboa* (1923.10.04) referia-se ao aumento de alistados fascistas em Portugal, cerca de 30.000 homens, e era acompanhada do comentário de um antigo deputado que não quis revelar o nome por precaução: “A organização *fascista* em Portugal, está sendo feita conscienciosamente. Dispõe de alguns oficiais do Exército da mais sólida mentalidade, e em todos os seus pormenores, denota a existência de uma inteligente orientação. Não é uma faina de aventureiros. (...) Julgo que o princípio dessa organização, é a Liga dos Ex-Combatentes da Grande Guerra. (...) Sei que os elementos dessa poderosa agregação de 30.000 homens têm sido os médicos.” A propósito da emergência de grupos fascistas em Lisboa, vejam-se os artigos “Os Fascistas (...) Os dos Anjos, Arroios e Alto da Pina. Por enquanto, ridículos; Amanhã, talvez, perigosos”, *A Batalha* (1923.07.27) e “O fascismo em Portugal! Sua organização é já um facto (...)”, onde se alerta para os perigos desta filosofia política: a anulação das liberdades individuais, a supressão dos sindicatos, a imposição ideológica (...). Note-se, contudo, que no caso de Rolão Preto (vide notas 118, 231, 257 e 258) que recebeu entusiasticamente a marcha sobre Roma e aproximação ideológica entre ambos os regimes, não procurou importar qualquer regime, pois para este político, o Integralismo apresentava uma ideologia e uma estrutura suficiente para criar uma variante fascista lusitana. Cf. A. Costa Pinto (1992b: 117-20).

<sup>115</sup> Cf. A. C. Pinto (1989), A. J. Telo (1980: 252 e sqq.) e J.-A. França (1992: 50). Este tema será desenvolvido mais adiante.

<sup>116</sup> Este programa foi publicado entre os números um (1923.10.30) e cinco (1923.12.11).

<sup>117</sup> No estudo inserido no catálogo de publicações do período fascista existentes no Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, J. Pais de Sousa (2007: 17) destaca a criação da Sala Italiana proposta por Guido Vitaletti e financiada por B. Mussolini – inaugurada no dia 26 de Julho de 1928 –, para a qual enviou 3000 volumes de literatura italiana. Além disso, o próprio Guido Vitaletti, propunha-se fazer um curso livre de Estudos Italianos sem qualquer renumeração, um gesto de generosidade que seria acolhido pela mesma instituição. Porém, este projecto tornou-se mais ambicioso,

Em suma, como vimos através dos elucidativos testemunhos de M. A. V. de Carvalho e Veiga Simões, a obra de Gabriele D’Annunzio era vista como uma síntese perfeita entre o pensamento de F. Nietzsche e R. Wagner, tendo colhido a faceta antigermanista e os temas do primeiro conciliada com a grandiosidade épica-dramática do segundo. Quando A. Ferro (1922: 57) responde ao senhor Corrado Zoli, secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros em Fiume, que “Portugal tem por d’Annunzio uma religião”, ei-lo a confirmar que o poeta italiano tem em Portugal uma legião de fiéis<sup>118</sup>.

Um deles é João de Castro Osório, considerado “o nosso Gabriele D’Annunzio”<sup>119</sup>, que revela conhecer bem a sua obra:

Basta lembrar o exemplo de Gabriele D’Annunzio, sem dúvida um dos maiores Poetas Dramaturgos modernos, e grande em qualquer época e Literatura<sup>120</sup>.

Este conhecimento e admiração era aliás previsível num intelectual politicamente activo como João de Castro Osório, faceta que, apesar de ter sido já parcialmente descortinada, será mais desenvolvida adiante. Entendemos, deste modo, que, independentemente da admiração ou concordância que João de Castro Osório mantenha em relação aos temas da obra de Nietzsche, que revela conhecer<sup>121</sup>, a sua admiração por Gabriele D’Annunzio terá contribuído para consolidar e abraçar a leitura politizada do pensamento do filósofo alemão e da arte de R. Wagner, inequivocamente presente na trilogia que está na mira da nossa análise, bem como na *Trilogia de Tróia*. Com efeito, a leitura da acção dos heróis Édipo e Aquiles nas trilogias de *Édipo* e de *Tróia* convocam inevitavelmente o texto de Nietzsche e a forma de conceber o espaço e todo o drama é incontornavelmente wagneriana, pois reúne todas as componentes da

---

quando em 1940, este centro de documentação passou a ter instalações próprias, ou seja, fora da Faculdade, chamando-se *Istituto di Cultura Italiana*, tendo o mesmo sucedido no Porto. (idem: 26). É ainda analisado o caso da cátedra de italiano do «português» Luigi Federzoni, um hierarca do fascismo italiano que se refugia em Portugal no final da II Guerra Mundial para começar a reger em Coimbra “um curso ou série de conferências sobre o Humanismo Italiano” entre 1947/1948, antes de se transferir definitivamente para a Faculdade de Letras de Lisboa. No final, depois de ter adquirido a nacionalidade portuguesa, Luigi Federzoni podia “beneficiar, com toda a segurança, da anulação da sentença pela qual fora condenado a trabalhos forçados pelo governo antifascista do pós-guerra e regressar livremente a Itália.” Vide idem: 38-9. Contudo, este é apenas um caso, pois Salazar concedeu asilo a outros destacados membros do fascismo, como Tulio Cianetti, Dino Grandi, e o próprio rei destituído de Itália, o rei Umberto que viveu sempre em Cascais (pp. 32 sqq.).

<sup>118</sup> Antes de aplaudir a marcha de Mussolini, o integralista Rolão Preto ficou fascinado pela acção do governador de Fiume; veja-se os artigos publicados na *Monarquia*, “Alma Nova” (1919. 09. 29), “Fiume-Cosa fatta capo ha” (1919. 11. 12).

<sup>119</sup> Excerto de “Um Chefe”, *República* (1922.07.12).

<sup>120</sup> J. de Castro Osório in J. Oliveira (1959: 221). Castro Osório repete o mesmo elogio numa palestra apresentada na Emissora Nacional em 1958. Vide Arquivo de João de Castro Osório, cx. 9.

<sup>121</sup> Vide João de Castro Osório (1950: 12, 19).

*obra de arte total* – a música, o drama e o canto – tal como uma peça de Ésquilo representada no século V a. C. . Com efeito, este fascínio pela tragédia grega foi sintetizado por Wagner no conceito de *Gesamtkunstwerk*<sup>122</sup>, com vista a recuperar o ideal grego da síntese das artes – até então separadas – ao serviço do drama, de forma a adquirir a mesma função social, ética e religiosa que teria no seio da sociedade ateniense<sup>123</sup>.

É por isso importante descortinar os principais marcos do conhecimento da figura e da arte de R. Wagner em Portugal e avaliar o seu impacto na intelectualidade nacional dos inícios do século XX, com isto fundamentar a sua influência estética no teatro de Castro Osório.

### 3.1. Recepção de Wagner nos palcos portugueses no início do século XX

As ruínas do mundo grego ensinam-nos agora de que maneira a vida  
no mundo moderno poderá tornar-se-nos suportável.

Paráfrase de Veiga Simões (1911: 127) a um texto de R. Wagner

O maestro d’*Os Maias* (1888), Cruges, sonhava fazer uma peregrinação à Alemanha para contemplar as paisagens do Reno: “O seu ideal era ir à Alemanha, percorrer a pé, com uma mochila, aquela pátria sagrada dos seus deuses, de Beethoven, de Mozart, de Wagner...”<sup>124</sup>. Nas *Cidades e as Serras* (1901), Jacinto recordava os tempos em que ia aos Lamotte-Orcel e ouvia embevecido sons de civilização: “Eu sei!

---

<sup>122</sup> Este termo encontra-se, como a maior parte dos termos wagnerianos mais divulgados, nos chamados “escritos de Zurique” produzido entre 1849-1851, de que é exemplo a obra *Arte e a Revolução* (1849). Contudo, conforme nota T. Grey, há um factor que diferencia o ideal grego de R. Wagner daquele construído desde o Renascimento: “is the strong component of revolutionary social theory, loosely synthesizing ideas from Proudhon, Feuerbach and other ‘Young Hegelian’ forerunners of Marx.” apud B. Millington (2001: 232). Vide pp. 59, 133, 174 deste estudo.

<sup>123</sup> Note-se que a ideia de recuperar o ideal da representação da tragédia grega ia muito além da componente teórica, pois o compositor não desprezou o aspecto material do drama na construção do “Festspielhaus” em Bayreuth, procurando criar a comunhão perfeita entre a sala e o palco com o objectivo de recuperar o ideal grego. O *theatron* deve estar bem visível sem qualquer obstáculo e a certa distância de forma a “ver o quadro cénico como sendo a imagem mais verdadeira da própria vida” e para tal também contribuía a escuridão total – outra inovação wagneriana – dentro da sala para anular qualquer forma de ilusão teatral. Contudo, a invenção mais revolucionária a nível cénico, foi, de facto, o fosso da orquestra, que garantia a invisibilidade desta de forma a que a visão dos movimentos do maestro nunca interferisse com a visão da acção que decorria em palco. Vide C. Merlin (2006), “O Festival de Bayreuth, uma utopia realizada”, *Das Rheingold. Der Ring des Nibelungen* (Libreto do Teatro de S. Carlos) Lisboa, p. 120. Sobre o libreto, outra revolucionária criação wagneriana, vide nota 156 deste estudo.

<sup>124</sup> Vide Eça de Queirós (2000), *Os Maias*, Lisboa, p. 221.

... Reinava Wagner e a Mitologia Édica, e o Raganarock, e as Normas...”<sup>125</sup>. Em *Um Escritor Confessa-se*, Aquilino Ribeiro, referindo-se ao período final da Monarquia, recorda uma tertúlia musical onde, enlevado, ouvia “Schumann, Tchaikowsky, Weber, Wagner e Grieg”<sup>126</sup> recordava os tempos em que ía aos Lamotte-Orcel e ouvia embevecido sons de civilização: “Eu sei! ... Reinava Wagner e a Mitologia Édica, e o Raganarock, e as Normas...”<sup>127</sup>. Cantava também assim Afonso Lopes Vieira, leitor de Nietzsche e Wagner, quando exaltava heróis portugueses, comparando-os a “Siguefredos” invocando uma vez mais o conhecimento do drama musical<sup>128</sup>. Estes breves exemplos revelam-nos, por si só, que a obra do compositor alemão se tornara já lugar-comum de culto nos salões da aristocracia intelectual portuguesa dos finais de novecentos.

A primeira peça a estrear em Portugal foi *Lohengrin* em 1883, trinta e três anos depois da sua estreia absoluta em 1850 e, em geral, a média de atraso entre as estreias e as representações das óperas de R. Wagner em Portugal foi de quarenta anos. Todavia, se compararmos esta média com a de outros países como Inglaterra ou França, constatamos que não houve um desfasamento muito significativo<sup>129</sup>.

Data de 1898 a publicação do livro *A Música de Wagner*, de José Júlio Rodrigues, que se supõe a primeira obra apologética publicada em Portugal sobre o compositor germânico<sup>130</sup>. Além desta obra, outros críticos como António Arroio (1856 - 1934) na sua obra *Soares dos Reis e Teixeira Lopes* (1899) e Alfredo Pinto esforçaram-se por divulgar a obra de R. Wagner. Contudo, terá sido João Arroio o primeiro a executar uma peça do compositor de Bayreuth em Portugal, no ano de 1880, conforme testemunha o escrito de Júlio Eduardo dos Santos (1941: 16)<sup>131</sup>:

---

<sup>125</sup> Eça de Queirós (1999), *A Cidade e as Serras*. Lisboa, p. 92.

<sup>126</sup> Cf. J. de Freitas Branco (1976: 54).

<sup>127</sup> Eça de Queirós (1999), *A Cidade e as Serras*. Lisboa, p. 92.

<sup>128</sup> Vide a este propósito M. Vieira de Carvalho (1993: 176-200), que trata da repercussão de R. Wagner na literatura e na imprensa e a solicitação cultural no Teatro de S. Carlos nos anos vinte, na qual a obra do músico teve um papel preponderante. Veja-se, por exemplo, o título do jornal *A Ditadura* (1924. 05.13), “O ouro de Melo Rego ou...o ouro do Reno?”(p. 1), que invocando a primeira peça d’*O Anel do Nibelungo*, acusa Fernando de Melo Rego de ter fornecido carvão a diferentes estabelecimentos do Estado sem concurso e com a cumplicidade de altos funcionários.

<sup>129</sup> Cf. João de Freitas Branco (1976: 54).

<sup>130</sup> Vide M. B. Calarrão in R. Wagner (1953: 4).

<sup>131</sup> J. Eduardo dos Santos (1941), *João Arroio – Notas sobre a personalidade e a sua obra*. Lisboa. pp.16, 20.

O Orfeão Académico deu o seu primeiro concerto de 1880 (...). A criação desse notável grupo permitiu a João Arroio fazer ouvir em Portugal, pela primeira vez, a música de Wagner.

Além da execução das peças de Wagner, existem outras formas de influência indirecta, mas nem por isso, menos eficazes, pois os compositores estrangeiros que então visitavam Portugal traziam na bagagem ecos de novas referências musicais. Um desses visitantes foi o ilustre compositor Liszt, o futuro genro de R. Wagner, que veio a Portugal em 1845 – ano em que teve lugar a estreia absoluta de *Tannhäuser*<sup>132</sup>. Este compositor viria a ser mestre de Viana da Mota em Weimar.

De R. Wagner circulava a reputação de um compositor extravagante, de difícil interpretação, mas as representações eram sempre coroadas de autêntico requinte visual e musical, conforme testemunham as imagens e as respectivas legendas que a seguir reproduzimos colhidas na imprensa coeva:

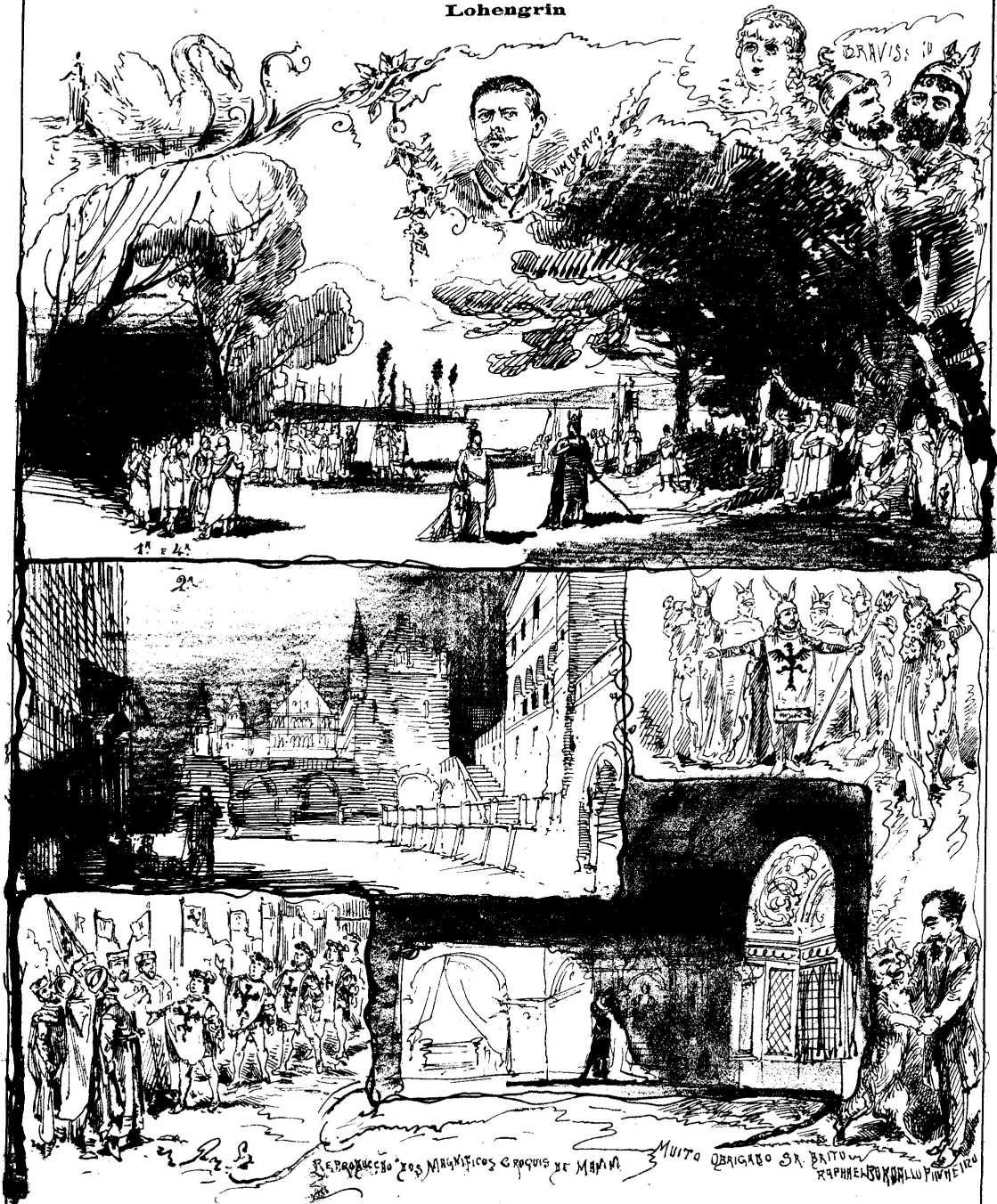
---

<sup>132</sup> Cf. P. B. Reis (1845), *Liszt na sua passagem por Lisboa em 1845*. Lisboa



## THEATRO DE S. CARLOS

## Lohengrin



Para os que sabem da poda, a musica do Lohengrin é um cacho artistico cujas bellezas musicas se contam pelo numero de bagos; para nós, pobres leigos no assumpto, o que deveras nos surprehendeu e nos encantou foi o esplendor do scenario e do vestuario. Os sabios que façam a apologia da musica, que nós limitamo-nos ao elogio da *mise-en-scene*. Cada qual no seu officio.

Figura 2: Ilustração de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a apresentação de *Lohengrin* no Teatro de S. Carlos. (*O António Maria*, 1883.03. 22, p. 96).





Figura 3: Ilustração de Rafael Bordalo Pinheiro sobre as reacções depois da apresentação de *Lohengrin* no Teatro de S. Carlos. (*O António Maria*, 1883.03.15, p.87)

O mesmo cenário é desenhado pelo ilustre músico Viana da Mota que se tornaria profundo conhecedor da obra musical de Wagner<sup>133</sup>, mas que, antes de ir para a Alemanha em 1882, rapaz de 14 anos, tinha do compositor alemão pouco mais do que uma pálida ideia:

No canto dominava exclusivamente a ópera italiana, de Wagner sabia apenas vagamente que era um compositor extravagante que tinha escrito uma ópera chamada *Tannhäuser*, na qual o único trecho que prestava era uma marcha. (1947:14).

Com efeito, a fama de Wagner era de um compositor “extravagante”, cujos códigos estéticos eram inteligíveis para poucos: “Os sábios que façam apologia da música, que nós limitamo-nos ao elogio da *mise-en-scène*. Cada qual o seu ofício.” (vide legenda da figura 2). Como bem nota J. de Freitas Branco (1976: 55), “O que Wagner tinha de estranho para esses públicos exerceu, no entanto, influência positiva na sua divulgação. Criou um sentimento misto de respeito e de curiosidade”.

<sup>133</sup> Num artigo publicado no periódico quinzenal *A Arte Musical*, é noticiada uma sessão musical oferecida por Viana da Mota no qual este apresentou toda a leitura da partitura do *Tristão e Isolda*, que, segundo o comentador foi “feita com tão admirável conhecimento da estética wagneriana, com tão profundo respeito por todas as intenções, e com tal vigor de colorido e de técnica, que deixou em todos uma d’estas impressões que jamais se apagam.” (*A Arte Musical* 1908.06.31, p. 6). João de Freitas Branco (1922-1989), eminente musicólogo português, reconhece marcas wagnerianas nas partituras de Viana da Mota (1976: 58): “Na obra de Viana da Mota há páginas muito marcadas. O andamento lento da sinfonia «À Pátria» respira a atmosfera idílica do final do Siegfried.”

No início do século XX, o público da ópera também não seria muito diferente, sendo composto sobretudo por “«dilettanti», que a idade encanecia com lamentos de melhores e passados tempos”<sup>134</sup>, melómanos nem sempre bem esclarecidos, mas que queriam ser identificados como público das óperas de Wagner. Segundo José-Augusto França (1992: 108), o Teatro S. Carlos, espaço privilegiado para a apresentação de óperas, perdera muito com a guerra das divas, e as temporadas passaram a ser preenchidas com repertórios italianos, no qual se incluía obras de Wagner, apresentadas em italiano entre 1920 e 1922<sup>135</sup>.

Na primeira quinzena do ano de 1908, o periódico *A Arte Musical* anunciava uma excursão a Bayreuth, que todos os anos abria as portas aos peregrinos melómanos de todo o mundo. A “Montanha Sagrada”<sup>136</sup> tinha sempre a pairar sobre ela uma sombra, uma memória que reclamava a presença de todos, “O que interessa ali principalmente é essa atmosfera wagneriana que nos envolve, essa como que vibração d’arte que anima e sacode os ferventes de Bayreuth”<sup>137</sup>, informava o autor da notícia.

Nisto, espera-se que, pela primeira vez em 1908<sup>138</sup> – data da representação em Portugal da peça *Tristão e Isolda*<sup>139</sup> –, um grupo de melómanos wagnerianos

---

<sup>134</sup> Vide J.-A. França (1992: 108).

<sup>135</sup> Mário Vieira de Carvalho (1993: 131-212) dedica um longo capítulo à representação das óperas de R. Wagner no Teatro de Carlos no período entre as vésperas da República e o advento da ditadura. A apresentação das obras de Wagner nos palcos portugueses era mesmo exigida por uma necessidade de “civilização”, sentida sobretudo por uma burguesia lisboeta que queria estar à altura do que melhor se fazia em França. Aliás, tal como já acontecia noutros países onde a ópera de Wagner estava mais difundida, também em Portugal, já se desenvolvia o típico melómano com traços de snobismo, conforme nota M. V. de Carvalho (1993: 142): “um novo tipo de espectador aristocrático-burguês, «que tinha medo de ser enganado, que receava falhar onde quer que se descobrissem novidades, que se inquietava com a ideia de lhe chamarem ignorante se não aplaudisse qualquer coisa nova. (U. Eckart-Bäcker (1965: 140) [*Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik. Regensburg*].”

<sup>136</sup> Esta expressão surge num artigo publicado n’*A Arte Musical* (1908. 01. 15) p. 8.

<sup>137</sup> Vide o artigo publicado na *Arte Musical* (1908. 01. 15) pp. 8-9. Viana da Mota também confessou as impressões quando descreveu, no artigo d’*A Arte Musical* (1908.09.30), pp.172-5 a sua visita a Bayreuth em 1908: “A vida que se leva em Bayreuth já de si predispõe para um estado de espírito nada vulgar. Todas as vezes que aí me encontro, sinto-me transportado a um outro mundo. Parece-me que respiro mais largamente, que o andar é mais leve, mais elástico; que só tenho ideias alegres, festivas.” (idem: 175)

<sup>138</sup> A título de curiosidade referimos um livro constante na biblioteca de Manuel da Silva-Gaio, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, datado por volta de 1907 e contava já com sete edições, que parece funcionar como uma espécie de roteiro turístico de Bayreuth, referindo os vários acessos, alojamentos e a forma de adquirir bilhetes para assistir a óperas no *Festspielhaus*. Além desta abordagem, apresenta também um roteiro artístico com a análise da obra de Wagner do ponto de vista literário, musical e dramático. Vide Arquivo de Manuel da Silva-Gaio depositado na Casa Municipal da Cultura de Coimbra. Cf. notas 24, 56, 137 e 150 deste estudo.

<sup>139</sup> Veja-se o estudo de Esteves Lisboa sobre esta peça, publicado n’*A Arte Musical* (1908. 01.31) 17-21. No final deste artigo, o crítico musical conclui, como aliás é comum nas apreciações comentadas das óperas de Wagner exibidas em Portugal: “Na audição do grandioso drama wagneriano não há senão duas alternativas – ou apaixona e comove desde a primeira à última nota – ou não se compreende, e portanto não se suporta.” (p. 20). A verdade é que, depois da apresentação da peça, constataram-se diferentes apreciações conforme o conhecimento que cada um tinha da peça e da técnica musical do seu autor: “Os

portugueses representasse por fim o país, pois até ali estivera praticamente ausente das festas de Bayreuth: “esperamos que o nosso país, que até aqui se tem quase por completo desinteressado das festas de Bayreuth, se faça galhardamente representar por um número relativamente avultado de excursionistas.” (ibidem). Esta peregrinação à “Meca da arte lírica”<sup>140</sup> não se chega, contudo, a realizar, pois a ópera já tinha a lotação esgotada para o festival daquele ano, apesar de ainda faltarem seis meses para a sua realização<sup>141</sup>.

Porém, os ecos da obra de Wagner não nos chegaram apenas através dos palcos do S. Carlos ou do Coliseu, pois também o cinematógrafo<sup>142</sup>, “dia a dia mais frequentado” pelo público lisboeta, exhibia filmes sobre as lendas que inspiraram Wagner para a construção da tetralogia d’*O Anel*:

**Salão Central**  
HOJE — Soirée às 20 horas — HOJE  
**OS NIBELUNGOS**  
1.ª EPOCA — A Morte de Siegfried — 12 PARTES  
Transposição cinematográfica das lendas medievais do Reno que  
inspiraram a Tetralogia de Wagner, obra prima da moderna cine-  
matografia alemã  
AVISO — A exibição d'este film começa às 21 horas

Figura 4: Notícia do jornal *A Capital* (1926. 04. 06), p. 2.

que assistiram à primeira récita do *Tristão* em S. Carlos aquela impressão traduziu-se de três maneiras diferentes: quem o conhecia o poema (...) adquiriu a convicção de que o *Tristão* é uma obra magistral (...); os que ouviam com atenção (...) sentiram aquele sentimento de confusão extrema (...); os que distraidamente ouviram tocar a música do *Tristão* (...) a sensação foi de tédio, de aborrecimento (...)" (E. Lisboa 1908: 34). Para outros comentários às representações de 1908, veja-se o artigo também assinado por Esteves Lisboa (1908: 66-9).

<sup>140</sup> Esta expressão aparece num artigo publicado n’*A Arte Musical* (1908. 09. 15) p. 234 e surge a propósito das notícias das representações que tiveram lugar no ano 1908 no *Festspielhaus* em Bayreuth.

<sup>141</sup> A notícia do cancelamento da excursão é publicada no número seguinte na mesma revista: “Vemo-nos obrigados a fazer uma dolorosa comunicação aos nossos leitores: A projectada excursão a Bayreuth não pode efectuar-se no presente ano porque já não há lugar algum disponível (...)”. Com efeito, o autor da notícia conclui que este fenómeno se deve sobretudo à importância atribuída à cultura naquele país: “Não bastam seis meses de antecipação. (...) Porque nesses países e para as gentes que indiquei, o facto artístico ocupa um lugar muito importante na vida, satisfaz uma necessidade capital (...) não é mero deleite, substituível, desprezível” (ibidem).

<sup>142</sup> Sobre a mudança de animatógrafo para cinematógrafo a partir de 1921, veja-se J.-A. França (1992: 107).

Contudo, já não era a primeira vez que se apresentava a “transposição cinematográfica” do ciclo de lendas do Reno, pois já em 1925, o mesmo jornal anunciava a exibição do filme *Os Nibelungos*, desta vez no Tivoli, anúncio que continuara nas semanas seguintes<sup>143</sup>. A ópera, porém, tinha já estreado em Portugal em 1909, no Teatro de São Carlos, entre os dias três e 20 de Abril, tendo sido encenada em alemão, sob a direcção do maestro Francisco Beidler (1872-1930)<sup>144</sup>.

Os testemunhos que nos chegam sobre a representação do *Anel* em 1909 são bastante significativos, pois iluminam a forma como a obra de R. Wagner era vista e recebida na sociedade lisboeta e letrada. Dr. Esteves Lisboa publicou na *Arte Musical* (1909. 04. 30) uma crónica que revela o que foram aqueles espectáculos:

Terminaram no dia 21 do corrente os espectáculos da *Tetralogia*. (...) A diminuta concorrência a esta última recita popular [*Siegfried*] deve ter convencido a empresa de que o público de Lisboa ainda não morre de amores pela música de Wagner. E qual é a razão disso? Apesar da propaganda insistente para divulgar o poema do *Anel* e as belezas da música, muito pouca gente chegou a compenetrar-se da necessidade de estudar o assunto. (...) Os que estavam no caso de estudar a música pela leitura das partituras ao piano, e que para a sua completa elucidação e conhecimento dos motivos condutores se socorreram de alguma das obras didácticas em grande número publicadas, quer em alemão, quer em francês, foram ouvir a «Tetralogia» e apreciaram devidamente a música. Não gostaram, por certo, do desempenho e ainda menos da encenação, que a ninguém satisfez e iludiu. (...)

Os que se limitaram a assistir às conferências, mal se apropriaram do complexo assunto dos poemas e não puderam apreciar as transformações por que tais motivos passavam durante a monumental obra de Wagner. (...) A desilusão deve ter sido completa. Se quiserem falar com fraqueza dirão que não gostaram. Acharam maçador. (...)

Os que, por terem caído na asneira de assinar qualquer ciclo, foram ouvir o *Anel* como quem pela primeira vez vai ouvir qualquer ópera do velho repertório lírico italiano, contentando-se com a leitura do argumento, ou talvez nem isso, e confiando apenas na sugestão e beleza da melodias, choraram o dinheiro gasto.

---

<sup>143</sup> Vide jornal *A Capital* (1925.12.22) e semanas seguintes.

<sup>144</sup> Vide M. B. Calarrão in R. Wagner (1953: 4). A representação do *Anel* em Portugal foi, com efeito, umas das mais tardias quando comparamos com a média europeia, entre seis e sete anos, enquanto em Portugal, 33 anos é o tempo que separa a estreia absoluta da primeira representação. Vide João de Freitas Branco (1976: 54). A estreia absoluta desta tetralogia também foi acidentada pois, antes da grandiosa representação de Bayreuth, em 1876, já as peças *O Ouro do Reno* e *A Valquíria* tinham estreado em Munique, em 1869 e 1870, respectivamente, a pedido do seu mecenas, o rei Ludwig II. Estas representações não tiveram, contudo, o êxito esperado.

Deste breve excerto importa destacar três informações fundamentais: a primeira diz respeito à referência de abundância de “obras didáticas em grande número publicadas”, tanto em alemão como em francês que circulavam então em Portugal. Com efeito, só os leitores destes estudos puderam apreciar verdadeiramente a música de R. Wagner, que, apesar de tudo, não compensou a mediocridade da componente teatral, não convencendo este público a comparecer às récitas populares finais. Digna de nota é também a menção às “conferências”, proferidas por António Arroio em 1909 e dedicadas à Tetralogia, para preparação do público, tendo sido integralmente publicadas no jornal *A Luta*, desse mesmo ano<sup>145</sup>. E, por último, salientamos ainda o grupo de lisboetas que, habituados ao sensacionismo do repertório italiano convencional, terão lamentado esta infeliz escolha, não só por desconhecerem os códigos musicais e culturais da ópera wagneriana, mas também pelo fraco desempenho artístico da Companhia<sup>146</sup>.

A partir deste testemunho, constatamos que eram diversas sensibilidades a acolher a complexa obra do compositor alemão e que só as mais informadas e cultas a podiam abraçar inteiramente, senão vejam-se as legendas das imagens que publicitavam os espectáculos do *Lohengrin*<sup>147</sup>. Com efeito, apesar da repercussão da obra de Wagner verificada tanto nos palcos portugueses como na imprensa, houve ainda resistentes a esta tendência germanófila, que defendiam uma posição mais conservadora, ou seja, o interesse pelo repertório italiano, de que foi exemplo o estudo do crítico musical Reis Gomes (1919) que desvalorizou por completo a obra de Wagner<sup>148</sup>. Como nota M.Vieira de Carvalho (1993: 209) a este respeito: “O movimento pendular entre estas duas tendências extremas (a de Arroio e a de Reis Gomes) continuará a marcar a recepção da ópera nos anos vinte, em Lisboa.”

Volvidos mais de dez anos, voltou-se a ouvir no Teatro de S. Carlos o *Anel* tanto italiano e em alemão, mas só em 1949 voltou a ter lugar a representação integral d’*O Anel* no nosso país, sob a direcção do maestro Francisco Konwitschny<sup>149</sup>. Além da

---

<sup>145</sup> Vide jornal *A Luta* desde o nº 218 (1909. 01.15) até ao nº 245 (1909. 02. 28). A mesma intenção teve Esteves Lisboa quando publicou, em três números sucessivos, um resumo de cada peça da tetralogia. Veja-se, a propósito das análises de Esteves Lisboa, a revista *Arte Musical* (1909.01.15, 1909.01.31, 1909.02.15, 1909.02.28).

<sup>146</sup> No final, Esteves Lisboa deixa uma severa crítica a toda a organização do ciclo de ópera: “Se a empresa de S. Carlos quis prestar um serviço à Arte com a exibição de *A Tetralogia* não nos parece ter atingido o seu fim. Em primeiro lugar, a encenação, que é muito nos dramas de Wagner, não teve, no palco do S. Carlos, os precisos cuidados. Não satisfiz aos menos exigentes.”

<sup>147</sup> Vide figuras 1-3.

<sup>148</sup> Vide M. Vieira de Carvalho (1993: 208-9).

<sup>149</sup> Cf. M. B. Calarrão in R. Wagner (1953: 8).

ópera e do cinematógrafo, encontramos já estudos anteriores que demonstram que o poema medieval *Os Nibelungos* despertava interesse a nível literário<sup>150</sup>, como testemunham os três artigos de Henrique Vilhena (1919), para a revista *Atlântida*, sob título “A emoção e o sentido psicológico e moral dos *Nibelungen*”. Tendo recorrido a uma tradução francesa, Henrique Vilhena (1919: 909) confessa todas as emoções despertadas pelo poema:

(...) de tal modo me interessou pela energia dos sentimentos, pela violência das emoções, pela profundidade tantas turva dos caracteres, pela vida desacomodatícia, heróica e aventureira que o impregna.

Contudo, o autor temia não acrescentar nada de original à interpretação deste poema, tendo em conta o que já tinha escrito até aquele momento sobre os *Nibelungos*, em particular na Alemanha, de que as críticas de Grimm, Von der Hagen e W. Schlegel são exemplos (H. Vilhena 1919: 909). Este crítico parecia, porém, desconhecer a tetralogia do *Anel de Nibelungo* de R. Wagner, pois não chega a referi-la, facto estranho, tendo em conta que a estreia em Portugal desta ópera teve lugar, como vimos, em 1909. O autor, além de ter resumido o conteúdo de cada umas partes do poema, frisou a construção das personagens, caracterizando-as como “seres de emoção”, em cuja “existência moral predominavam os impulsos afectivos”, que agiam por incontrolláveis e insondáveis instintos. Do conjunto de personagens, destacou o herói Sigfrido [Siegfried], o que se evidenciava tanto pela sua coragem e humanidade, como pela sua arrogância e maldade. Apesar de ver na paixão de Sigfrido e Cremilda [Brunilde] o principal fio condutor do poema, Henrique Vilhena refere que os *Nibelungos* “correspondem ao evoluir de um notável espírito nacional”, do qual a comunidade dos Burgundos é o exemplo máximo de solidariedade e harmonia.

Além de oferecer uma lúcida análise crítica das tendências literárias do seu tempo, Veiga Simões<sup>151</sup>, escritor e diplomata, dedica, no estudo *A Nova Geração: estudo sobre as tendências actuais da literatura portuguesa*, um espaço privilegiado a Richard Wagner. Segundo este autor (1911: 125-6), a estética wagneriana terá entrado em

---

<sup>150</sup> A título de curiosidade referimos uma vez mais dois volumes constantes no Arquivo de Manuel da Silva-Gaio sobejamente sublinhados e anotados pelo autor, *La Saga des Nibelungen dans les Eddas et dans le nord scandinave* (s.d.), o poema *Les Nibelungen* traduzido do alemão, ambos traduzidos por E. de Laveleye, poemas épicos que serviram de fonte para a construção da tetralogia d’*O Anel do Nibelungo* de R. Wagner.

<sup>151</sup> Vide nota 47 deste estudo.

Portugal pela mão de António Arroio (1856-1934), irmão do ilustre músico João Arroio, que aplicou o ideal estético de Wagner na sua obra *Soares dos Reis e Teixeira Lopes* (Porto, 1899):

Fomos ainda buscar às teorias wagnerianas o princípio do «elemento humano» ou *integral da humanidade*, o qual, mais do que qualquer outro, nos põe a nu diante dos olhos o simbolismo que faz a essência da arte.

A. Arroio (1899: 6)

À semelhança deste crítico de arte, outro autor português conheceu também a sua *fase* wagneriana, como Manuel da Silva-Gaio<sup>152</sup> e ele mesmo, Veiga Simões, que apresenta o livro *Nitockris* como um exemplo da aplicação da estética de Wagner ao conto (V. Simões 1911: 149-50). A revista *Diónyssos* dedica, em 1913, uma edição<sup>153</sup> a Wagner, que conta com a participação de Mário Beirão, Manuel da Silva-Gaio, João de Barros, o conde de Monsaraz, Afonso Lopes Vieira, António Arroio e Veiga Simões. Estes dois últimos expõem as suas perspectivas acerca do drama musical, enquanto que o primeiro vê o drama como uma criação musical, Veiga Simões, por outro lado, superlativiza o drama em detrimento da música, que faz corresponder apenas a um meio de expressão, como de resto, já afirmara no estudo *A Nova Geração* datado de 1911: “É que Wagner foi acima de tudo um poeta. Para dar expressão completa à sua obra serviu-se da forma literária mais vasta – o drama.” (1911: 230).

O impacto da *Gesamtkunstwerk* extravasou, com efeito, o âmbito musical influenciando o modernismo nas várias expressões, desde as artes plásticas, a dança – os *Ballets Russes*, por exemplo<sup>154</sup> – e no domínio literário<sup>155</sup>, a influência verificou-se

---

<sup>152</sup> Com efeito, a biblioteca do neolusitanista Manuel da Silva-Gaio não só apresenta duas edições de óperas de Wagner – *La Tétralogie de l'anneau du Nibelung* (?), exemplar muito sublinhado e *Les Maîtres Chanteurs de Nürnberg* (1896) que apresenta uma dedicatória do próprio tradutor Edmund Barthélemy. Além destas edições, consta ainda alguma bibliografia passiva: José Júlio Rodrigues, *A música de Wagner* (1898), A. Lavignac, *Le voyage artistique à Bayreuth* (circa 1907), C. Mendès, *Richard Wagner* (1892), que apresenta resumos das óperas mais conhecidas de R. Wagner e A. Newman, *Souvenirs sur Richard Wagner* (?). O Arquivo do poeta está depositado na Biblioteca da Casa da Cultura de Coimbra e encontra-se em fase de tratamento.

<sup>153</sup> *Diónyssos. Revista Mensal de Philosophie, Scienza e Arte* (1913. 05). António Arroio publica, mais tarde, o estudo *Singularidades da Minha Terra* (Porto) no qual vê o drama de Wagner como teatro, comparando ainda o compositor alemão a Garrett, que teria já apresentado concepções que caracterizaram o drama musical wagneriano. Vide M. Vieira de Carvalho (1993: 207).

<sup>154</sup> Os *Ballets Russes* foram a primeira grande companhia independente de bailado do mundo, tendo conhecido a *première* a 19 de Maio de 1909 em Paris e sobrevivido durante 20 anos, um grande acontecimento cultural do século XX. Ilustres artistas daquele tempo como Picasso, Matisse, Braque, Miró, Dalí, Stravinsky, Satie, Cocteau, todos colaboraram com eles, “o desafio da *Gesamtkunstwerk*, a ideia da *obra de arte total* que Richard Wagner lançara para a ópera meio século antes florescia na dança e preparava o terreno”. *As Sílfides, Sherazade, Pássaro de Fogo, Petrushka, O Espectro da Rosa, Dafne e*

sobretudo no simbolismo francês, com Baudelaire, que se concretizou no recurso ao *leitmotiv* e um maior investimento no aspecto musical do verso<sup>156</sup>. Obras de autores como James Joyce, Claude Lévi-Strauss, Marcel Proust, Virginia Woolf que chegou a visitar Bayreuth em 1909 – concebe o romance *The Waves* (1931), marcado por uma forte influência da técnica wagneriana: “a pulsating fabric of symbols and motifs, derived incontrovertibly from Wagner, takes precedence.” Além do ponto vista formal, a estética wagneriana teve também repercursões no chamado romance simbólico, de que o *Il Triunfo della morte* (1894) de D’Annunzio e o *Wälsungenblet* de Thomas Mann são exemplo.

No panorama nacional, além dos já referidos – Veiga Simões e Manuel da Silva-Gaio –, reconhecemos ainda uma recepção temática de Wagner na obra *A Vitória de Parsifal* (Lisboa, 1922) de João Grave<sup>157</sup> e no conjunto de poemas assinado por António da Cértima<sup>158</sup>, *O Caminho de Siegfried* (Lisboa, 1936). No primeiro exemplo, João Grave transforma a lenda de Parsifal baseando-se nas versões de Christien de Troies, de Menessier, Gebert de Montreuil, Robert de Boron, Wolfram de Eschenbach e de R. Wagner e acrescenta ainda “outras ficções da minha imaginação” que só reforçam o perfil do herói intrépido e santo já lendário. Por não ter qualquer pretensão de

---

*Chloé* são alguns trabalhos apresentados entre 1909-1914. Estrearam-se em Portugal em 1917, apresentando oito espectáculos no Coliseu e dois no Teatro de S. Carlos, mas a crítica não foi, apesar de tudo, favorável. Nesse mesmo ano, publicava-se o único número da revista *Portugal Futurista*. Vide artigo recentemente publicado, Vanessa Mato, *Público* (2009.05.18) pp. 5-6.

<sup>155</sup> Sobre a recepção literária de Wagner a nível europeu, veja-se o capítulo “Wagner’s impact on literature” in B. Millington (2001: 396-8).

<sup>156</sup> Note-se que a relação entre música e poesia na ópera, – onde antes só existiam números – foi também facilitada por outra pequena revolução wagneriana, a introdução e vulgarização do libreto, um pequeno livro que informa o espectador sobre os diversos aspectos da obra musical/texto escrito a que vai assistir, alterando assim a relação do espectador com o drama. Assim, no final do século XIX, o público passou a dispor regularmente de um libreto no início de cada exibição operática, onde constam informações sobre o compositor, libretista, orquestra, cantores e coreógrafo. F. M. Oliveira (1999), *Biblos*, vol.3, cols. 35-42

<sup>157</sup> João Grave (1872-1934), jornalista português e escritor de romances, novelas, contos e crónicas. *Primícias poéticas: livro de sonhos* (1895) constituiu a primeira obra lírica, seguindo-se os romances *Os Famintos* (1903) e *Gente Pobre* (1912) que exploram a problemática social. A sua obra reveste-se ainda de interesse histórico, como *Os Sacrificados* (1917), *O Mutilado* (1919), nos quais introduziu a temática da I Grande Guerra. Vide V. de Carvalho Nunes (1997), *Biblos*, vol. II, cols. 890-1.

<sup>158</sup> Poeta, jornalista e ensaísta, António da Cértima (1894-1983) ocupou-se durante vários anos da carreira diplomática como Vice-cônsul no Suez, Cônsul em Dakar, onde permaneceu até à sua passagem para o consulado de Sevilha pela nomeação de 30 de Maio de 1932, até ser exonerado, a seu pedido, em 12 de Maio de 1949. Durante os 17 anos que passou nesta cidade desde o início da Guerra Civil de Espanha, estabeleceu contactos com figuras destacadas da Falange e do exército de Franco, manifestando publicamente a sua ligação com Franco e Salazar. J. Pais de Sousa (2008: 121 n. 226, 316-7). Do ponto de vista literário, é escritor de facetas várias, tendo legado uma extensa obra que reúne poesia lírica – *Bodas de Vinho* (1919), *Jardim das Carícias – Poemas* (1928); contos – *Vida Voluptuosa* (1945); novelas – *Volúpia do Mar* (1925); ensaios e crónicas, *Colóquio com a Morte – Ensaio sobre a Semana Santa de Sevilha* (1951), *Primeiro dia do Homem fora do Paraíso* (1960); *Doce França – Crónicas* (1963), entre outros. Vide A. Pires (1995), *Biblos*, vol. I, Lisboa, col. 1100.



erudição, Parsifal constitui apenas um tema que importa explorar do ponto de vista estético e moral: o homem perante a fatalidade, os impulsos passionais, a fé, o dilema entre o dever e a tentação, de modo a converter Parsifal na própria humanidade.

À data de publicação da obra *O Caminho de Siegfried*, 1936, já António da Cértima contava com uma notável carreira consular durante o Estado Novo e granjeava destaque literário. Integrou o Regimento de Infantaria 28, foi promovido a sargento por actos de bravura e participou na terceira expedição a Moçambique (Lourenço Marques, 18 de Julho de 1916), experiência marcante que inspirou a escrita de *Epopéia Maldita: O Drama da Guerra d'África*, êxito literário que conferiu grande relevo ao autor, pois só no espaço de dois anos conheceu quatro edições<sup>159</sup>. Em Maio de 1927, teve lugar outro sucesso editorial que, tal como a *Epopéia Maldita*, atingiu rapidamente as quatro edições, *O Ditador*, dois anos depois de ele ter entrevistado Alphonse Séché, autor do êxito *Le Dictateur*<sup>160</sup>.

A obra lírica de António da Cértima é fortemente marcada por um nacionalismo de carácter telúrico, manifestando um desejo de reintegração na terra, um regresso à origem para renascer como Anteu. Este regresso, porém, é ao mesmo tempo um progresso, um caminho de anagnórise como é aquele em que o homem que se torna herói, Siegfried, herói titanizado por Wagner que corporiza as aspirações nacionalistas germânicas<sup>161</sup>. Reconhecemos, além disso, um substracto autobiográfico, pois cada

---

<sup>159</sup> Para uma análise contextualizada da obra *Uma Epopeia Maldita*, veja-se J. Pais de Sousa (2008: 121 n.226, 122, 233-4).

<sup>160</sup> Vide J. Pais de Sousa (2008: 316). A entrevista de António da Cértima ao escritor francês Alphonse Séché foi publicada no jornal *A Ditadura* (1925.02.06). Em França, afirmava o autor “Tout le monde (...) cherche un homme” e tal como em Roma, o “ditador é o homem das crises”. Dois anos passados, é anunciada no mesmo jornal (1927.05. 20) a obra de António da Cértima intitulada *O Ditador*, transcrevendo-se o capítulo “O Dominador Nacional”. Este escritor chegou a criar a “organização civil de apoio” à Ditadura Militar instalada em 28 de Maio de 1926. Vide E. Castro Leal (1994: 148 n. 115).

<sup>161</sup> A ópera *Siegfried* de Wagner constitui a mais famosa adaptação artística deste herói lendário da mitologia nórdica. Na versão wagneriana do mito, Mime, o anão Nibelungo, recebeu da moribunda Sieglinde, o recém-nascido Siegfried – fruto da união com o seu irmão, Siegmund – e os pedaços da espada, Notung, que o pai deste tinha usado no combate com Wotan. Educado por Mime, Siegfried é, sem saber, o mais poderoso dos Wälsungen. Durante a sua juventude, emergem dúvidas sobre as suas origens, à semelhança de Édipo. A generosidade do anão Mime não é, contudo, verdadeira pois como conhecia a predestinação do jovem, pretendia usá-lo para recuperar o ouro, o anel e o elmo mágico que fora propriedade dos Nibelungos que se encontravam na posse do dragão Fafner. Com este intento, Mime leva Siegfried ao encontro do dragão Fafner supostamente para que este tivesse, pela primeira vez, a experiência do medo, sentimento alheio a Siegfried. Morto o dragão, Siegfried bebe o seu sangue que lhe confere a faculdade de compreender a língua do pássaro, que lhe revela os poderes do Anel e do elmo informando-o que se encontram na caverna do dragão. O sangue do dragão concedeu-lhe também o dom da clarividência que lhe permitiu conhecer as verdadeiras intenções de Mime o qual lhe tenta oferecer uma bebida envenenada, mas acaba por morrer às mãos do jovem. Sozinho no meio da floresta, o pássaro fala-lhe de uma mulher que dorme em cima de uma rocha rodeada de chamas – castigo por ter desobedecido a Wotan – e aquele que o salvar desposá-la-ia. Querendo experimentar o medo, parte em busca da Valquíria Brünilde. Apesar de Wotan o ter tentado dissuadir, Siegfried consegue salvar a jovem

conjunto de poemas encontra-se devidamente datado: *Olhando a Terra* (1914), *Depois a raça iniciou em mim seu apelo heróico (...)* (1915-1916), *Estranha inquietação vinda de dentro* (1919-1921), *Toda a vida ao ritmo do fogo, ao ritmo da glória* (1932), ano em que foi nomeado para o consulado de Sevilha.

O ideal revolucionário de Wagner teve, com efeito, um grande impacto na consciência estética dos autores e artistas nacionais: João Arroio (1861-1930), juntamente com Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), Alexandre Rey-Colaço (1854-1928), Viana da Mota (1868-1948) e Luís de Freitas Branco (1890-1955), intelectuais portugueses de renome internacional, contribuíram verdadeiramente para um estudo sério e sistematizado da obra operática de R. Wagner. Eis o testemunho do maestro e professor Moreira de Sá a propósito da dimensão musical da obra do compositor alemão: “a mais vasta e complexa mentalidade musical post-beethoveniana, engenho sólido, colossal, formidável, profundo, metódico que dedicou a sua extraordinária faculdade criadora (...)”<sup>162</sup>. Contudo, apesar destes testemunhos, João de Freitas Branco (1976: 54) aponta para uma realidade diferente e mais objectiva no que diz respeito ao conhecimento da ópera de Wagner: “A conclusão que prevejo (...) é a de um Wagner muito *menos bem* conhecido em Portugal do que o calibre do nome convida a crer.”

Todavia, ainda que o compositor alemão não tivesse ficado *bem* conhecido entre nós – em sentido qualitativo –, ficou o símbolo, a semente de revolução no drama musical, que já não pode ser pensado sem esta herança wagneriana<sup>163</sup>, conforme nota o autor de um artigo publicado n’*Arte Musical* (1908.06.31, pp. 138-9)<sup>164</sup>:

Por uma série considerável de razões estéticas que seria longo enumerar agora, cremos firmemente que já não se pode conceber uma acção dramática e musical sem a cadeia do *leitmotiv* (...) O que se fez então depois de Wagner?

---

e ambos se apaixonam, o que obrigou Brünilde a renunciar à sua condição divina. Vide P. F. de Castro (2008). Referimos, a título de curiosidade, que o primogénito do compositor virá a receber o nome do herói, Siegfried.

<sup>162</sup> Vide B. Moreira de Sá (1924), *História da Evolução Musical*, Porto, p. 384.

<sup>163</sup> Sobre as inovações wagnerianas, vide pp. 48, 156 deste estudo.

<sup>164</sup> Neste mesmo artigo, o autor (assina R.C.) critica a produção musical nacional, cujos criadores não se dão ao trabalho de reaproveitar este legado germânico para renovar o panorama musical do país, que se ocupa apenas de temáticas amorosas: “Quase todos os músicos da nossa raça não concebem ainda o drama, senão através de uma qualquer fábula d’amor, e muitas vezes mesmo só por causa d’uma cena de amor. Ao passo que o drama literário se esforça por nos traduzir as elegâncias, as atitudes, e não raro as grandes tendências do espirito e da sociedade contemporânea.” (ibidem).



Figura 5: Luigi Manini, Campo com bosque para o *Tannhäuser* de Richard Wagner; imagem colhida em *Cenários de S. Carlos* (1940: XXIII).



Figura 6: Renato Testi & Vincenzo Pignataro, *Campo com castelo para o Parsifal* de R. Wagner. Imagem colhida em *Cenários de S. Carlos* (1940: XXXV).

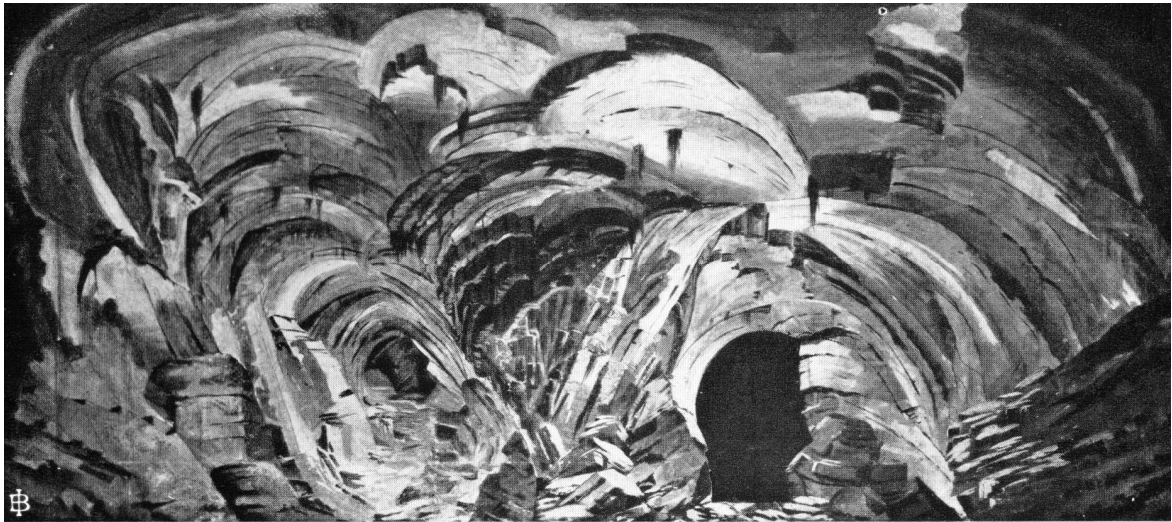


Figura 7: Frederico Aires, Gruta para o Siegfried de Richard Wagner, imagem colhida em *Cenários de S. Carlos* (1940: XXXVII).

A obra de Wagner teve eco em diversos países, que se repercutiu não só na publicação de periódicos dedicados exclusivamente à difusão da sua obra, mas também na criação de sociedades wagnerianas um pouco por todo o mundo<sup>165</sup>, e não é por acaso que se fala de *wagnerismo* e não de “mozartismo”, por exemplo. A projecção da sua obra extravasou largamente o domínio musical, alargando-se a outros domínios como a filosofia, a teoria social e a política.

Países como a França, a Itália, a Rússia e a Grã-Bretanha acolheram com entusiasmo a obra do compositor alemão. Em 1885 saía a *Revue Wagnérienne*, que muito havia de contribuir para difusão da obra do compositor, pois publicava traduções dos seus textos e críticas à sua obra, essenciais para “exportar” o legado de Wagner para toda a Europa<sup>166</sup>. Já em Itália, Gabriele D’Annunzio, o poeta-soldado de Fiume, absorvera religiosamente o wagnerismo conferindo-lhe uma dimensão política no contexto da Itália pós-unificação<sup>167</sup>. O governador de Fiume não foi, contudo, um fenómeno isolado, mas fazia parte de uma elite intelectual que se identificava com a ideologia veiculada pela obra de Wagner:

---

<sup>165</sup> Note-se que Alfredo Pinto (Visconde de Sacavém) que participou no número dedicado da revista *Diónyssos* (1913.05) adverte para a necessidade de se criar uma Sociedade Wagneriana em Portugal “com um fim altamente instrutivo e de larga propaganda por todo o nosso país.” (p. 128), lamentando o desconhecimento geral da obra do compositor “O que existe é um ridículo snobismo, capaz de atrofiar toda a manifestação artística. Precisamos de admirar Wagner, pelo valor verdadeiramente deslumbrante que ele nos revela.” (p. 122).

<sup>166</sup> Cf. B. Millington (2001: 385).

<sup>167</sup> Cf. idem: 386 e p. 43 e nota 100 do nosso estudo.

But Wagner's influence in Italy went well beyond local enthusiasms and communal rivalries. It achieved true national significance when it was taken up in the 1890s by artists and intellectuals who saw Wagnerism as an effective weapon against the desiccated bourgeois liberalism that set the political tone in the post-Unification Italy.

D. C. Large in B. Millington (2001: 386).

A cidade de Bolonha, além de ter recebido as primeiras estreias das obras de Wagner fora do húmus germânico<sup>168</sup>, fundou, em 1893, uma filial italiana da Sociedade Internacional Richard Wagner, que produziu um periódico intitulado *Cronaca Wagneriana*. O esforço de divulgação da obra de Wagner ia além da publicação de periódicos, conforme atesta D. C. Large (2001: 386): “Bologna and Turin also sponsored regular pilgrimages to Bayreuth so that the faithful from these outposts of Latin Wagnerism could dutifully worship at the Mother Shrine.”

Fenómeno semelhante teve lugar na Rússia, onde os wagnerianos levaram a cabo a publicação do periódico *Mir iskoustva (O Mundo da Arte)*, que dava a conhecer as interpretações alemãs e francesas que se faziam da obra de Wagner (idem: 454). *The Meister* é o título de outro periódico publicado pelo grupo de discípulos wagnerianos ingleses, que procuravam em Wagner outro caminho de conceber o futuro, que se previa minado pelo materialismo científico.

### **3.1.1. A obra de R. Wagner e o Terceiro Reich**

A reputação do compositor e da ópera era de tal modo preponderante na Alemanha e além-fronteiras que havia de ser usada como arma de influência política, tendo sido instrumentalizada com fins propagandísticos durante o governo do Terceiro Reich, à semelhança do que se verificou em relação à filosofia nietzschiana. Já em 1908, Viana da Mota (1908: 175) afirmava que “a arte de Bayreuth é religião. Quem não souber o que isso seja, aprendê-lo-á aí.”

Recorda também João de Freitas Branco (1976: 59) as gloriosas récitas de *Tristão e Isolda* apresentadas em Portugal, no ano de 1943, pela Orquestra Filarmónica de Berlim. Afirmava (1968: 33) no seu influente estudo *Aspects of Wagner*, que o número de livros publicados sobre Wagner mesmo antes da sua morte ascendeu aos dez mil, tendo superado a bibliografia escrita sobre qualquer outro ser humano, excepto

---

<sup>168</sup> Vide João de Freitas Branco (1976: 54).

Cristo e Napoleão. Contudo, em tão profícua produção escrita sobre R. Wagner, nem sempre abundava a verdade, tendo-se criado mitos e lendas que lentamente se estabeleceram como tradição, construindo assim uma figura controversa<sup>169</sup>. O compositor germânico transformara-se numa espécie de ícone cultural, pois, como vimos, há muito que a sua obra extravasara o domínio puramente musical. O uso da sua imagem com fins propagandísticos não é, porém, exclusiva do Führer, mas remonta já ao Kaiser Guilherme II, que via na sua música um alimento cultural necessário para tornar a Alemanha uma verdadeira potência. A verdade é que, independentemente dos reaproveitamentos políticos posteriores da vida e obra de R. Wagner, as interpretações que dela se fizeram não são completamente arbitrárias. Em 1888, no *Caso de Wagner*, Nietzsche nota a relação intrínseca entre a conjuntura política e a obra de Wagner:

It is full of profound significance that the arrival of Wagner coincides with the arrival of “the Reich”: both events prove the same thing – [the need for] obedience and long legs<sup>170</sup>.

Com efeito, o nacionalismo, a “nevrose endémica” que assolava a Alemanha alimentava-se e gerava um “exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos”<sup>171</sup> que se fixavam como verdades inteiras e revestidas de luz. Estas verdades que se esqueceram que eram ilusões retoricamente intensificadas seriam, mais tarde, o estandarte erguido na Alemanha na Primeira Guerra Mundial<sup>172</sup>.

Esta associação entre Wagner e a força política nacionalista coeva foi não só real, como também intencionalmente fixada e conservada após a morte do compositor

---

<sup>169</sup> Vide “Myths and Legends” in B. Millington (2001: 132-9). As biografias mais antigas de Wagner foram escritas por Carl Friedrich Glasenapp (1876-79) e Houston Stewart Chamberlain (1896), casado com Eva Wagner, filha de R. Wagner. Este britânico foi também autor do livro *A Gênese do Século XX* (1899), no qual defende e reforça a tese de A. Gobineau, segundo a qual a raça ariana permanecia ainda em estado puro na Alemanha (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, edição completa em 1855). Se a concepção das obras de Wagner não se livrou de mistificações várias, nenhuma foi mais analisada do que a composição da tetralogia do *Anel do Nibelungo*, baseada na versão tradicional que consta de *Mein Leben*. Segundo esta narrativa, Wagner teve necessidade de interromper a sua viagem à Itália quando se sentiu inspirado para *O Ouro do Reno*. Mais tarde, quando já estava no quarto de hotel, o som da água a correr que ouvia transformou-se no acorde mi bemol maior. Conforme nota B. Millington (2001: 135): “(...) and it is curious, to say the least, that such an auspicious sign as a ‘vision’ heralding the origination of the *Ring* should have been mentioned by Wagner in none of his letters of the period.”

<sup>170</sup> F. Nietzsche (1888), *Der Fall Wagner*, Leipzig apud D. C. Large in B. Millington (2001: 389).

<sup>171</sup> Vide F. Nietzsche (1997b: 221).

<sup>172</sup> Richard Sternfeld foi um caso paradigmático que resultou desta onda de wagnerianismo bélico. Este foi o autor da obra *Richard Wagner und der heilige deutsch Krieg* (*Richard Wagner e a sagrada guerra alemã*) no qual defendia que as aspirações imperialistas alemãs se baseavam na obra operática de R. Wagner – sobretudo no *Lohengrin* – e nos escritos em prosa. Cf. D. C. Large in B. Millington (2001: 389).

pelo chamado círculo de Bayreuth<sup>173</sup> e posteriormente, pela própria nora de Wagner, Winifred, esposa de Siegfried, que estreitou relações com Hitler sobretudo a partir de 1933. Os elementos deste círculo, entre eles a viúva Cosima, procuravam controlar as produções das obras de Wagner fora de Bayreuth e limitavam o acesso dos críticos aos seus escritos, concedendo apenas permissão àqueles que partilhassem de pontos de vista positivos e convenientes sobre o valor da sua pessoa e obra. A mesma atitude teve o editor do periódico *Bayreuther Blätter*, Hans von Wolzogen, que só publicava artigos de críticos verdadeiramente *wagnerianos*, ou seja, aqueles que tinham a mesma orientação conservadora que o compositor ostentou em vida. Os discípulos de Wagner contribuíram assim para a construção de uma imagem<sup>174</sup>, de um culto que o imortalizou e prendeu, para sempre, às forças do nacionalismo de Guilherme II, que incondicionalmente o admirava e apoiava:

Unlike his grandfather, Wilhelm I, he visited Bayreuth regularly and tithed 1000 thalers annually to his shrine of Germanic worship. He also helped to design a characteristically pompous Wagner monument in Berlin and had his automobile horn tuned to the motif of Donner's thunder from *Das Rheingold*.

D. C. Large in B. Millington (2001: 388).

A verdade, porém, é que a imagem veiculada por estes discípulos não era, de todo, irreal, pois o compositor ostentou, de facto, uma ideologia profundamente nacionalista e anti-semita, que pugnava por uma raça germânica pura, tomando os judeus como um povo estranho às suas excelsas origens germânicas e, por isso mesmo, ameaçador. Este sentimento anti-semita não era, contudo, isolado nem característico de um grupo social mais elitista, mas era comum mesmo entre liberais e progressistas, que encontravam nos judeus um bode expiatório útil para os flagelos sociais e económicos que a todos afectava.

Wagner, com efeito, não deixa dúvidas em relação ao seu anti-semitismo, pois legou-nos um escrito a prová-lo, *O Judaísmo na Música* (1850), no qual formaliza um ataque contundente aos artistas judeus por não fazerem mais do que imitar

---

<sup>173</sup> Vide o capítulo de D. C. Large, "Posthumous reputation and influence" in B. Millington (2001: 284-397).

<sup>174</sup> Segundo o testemunho de Viana da Mota – que passou muito tempo em Weimar como discípulo de Liszt e assistia religiosamente aos festivais de Bayreuth – as representações do *Parsifal* foram exclusivas do Teatro do Bayreuth durante trinta anos – entre 1883 e 1913 –, norma fixada pelo próprio R. Wagner no seu testamento. Contudo, Cosima, a viúva do compositor, foi obrigada a ceder a possibilidade de apresentação desta peça em Nova Iorque, contra sua vontade (*A Arte Musical*, 1908. 09. 30, p. 172).

descaradamente a música produzida na Alemanha, em particular Meyerbeer, compositor judeu muito admirado na altura. A publicação deste livro e a sua republicação em 1869 teve efeitos irreversíveis na sociedade alemã<sup>175</sup>.

Outros contemporâneos de R. Wagner terão contribuído para consolidar esta perspectiva, como o Conde Gobineau (1816-1882), diplomata, romancista e historiador francês – ambos conheceram-se em 1876<sup>176</sup> – que ficou sobretudo conhecido pela obra *Essai sur l'inegalité des races humaines* (1853-5), segundo a qual o cruzamento excessivo entre raças diferentes teria como consequência a degeneração da espécie humana, um dos primeiros estudos sobre a eugenia publicados no século XIX. O conde Joseph-Arthur Gobineau, foi também lido e analisado por João de Castro Osório, sobretudo as suas obras de carácter histórico, de que é exemplo *Les Religions et les Philosophies dans l'Asie Centrale* (1865), considerando-o dotado de uma “lucidez genial” (J. Castro Osório 1959: 216-7).

Os festivais de Bayreuth funcionavam assim como um acontecimento difusor das ideias estéticas e políticas do compositor alemão, em harmonia com as aspirações artísticas e com a ideologia política de então, qual fonte perene de água lustral que renegerava a cultura e a *raça* germânicas. A própria escolha de cidade de Bayreuth não foi inocente, mas evidenciava desde logo pretensões geo-políticas por parte do compositor, pois como a cidade ficava em território bávaro, poderia contar com o

---

<sup>175</sup> Existem, inclusive, críticos recentes que explicam como a obra de Wagner foi fortemente influenciada pela ideologia anti-semita e racial, observando as relações entre a ideologia política do homem e a mensagem inerente a cada obra, veja-se autores como R. Gutman (1968), *Richard Wagner: The Man, His Mind and His Music*. Londres; H. Zelinsky (1978), “Die ‘feuerkur’ des Richard Wagner oder die “neue Religion” der “Erlösung” durch “Vernichtung”, in *Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, H.-K. Metzger e R. Reihn (eds.). Munique, pp. 79-112; B. Millington (1984), *Wagner*. Londres; idem (1988), “Parsifal: a work for our Times”, *Opera* xxxix, pp. 113-17; idem (1991), “Nuremberg Trial: Is There Anti-Semitism in *Die Meistersinger*?”, *Cambridge Opera Journal* iii, pp. 247-60; P. Lawrence Rose (1992), *Wagner. Revolution and Race*. Londres.

<sup>176</sup> Vide B. Millington (2001: 25). Luis de Freitas Branco, notável personalidade do domínio musical português da primeira metade do século XX, comenta as relações entre o imperador Pedro II do Brasil e Wagner referindo que o compositor alemão teria sido iniciado nas doutrinas ráticas do Conde de Gobineau, vindo a justificar as suas convicções nacionalistas: “É certo já existir no pensamento de Wagner a convicção nacionalista antes da influência das ideias de Gobineau, mas estas, que formam a base das modernas teorias ráticas, deram sem dúvida ao nacionalismo wagneriano e portanto à obra de arte do autor da “Tetralogia”, o seu pleno significado cultural e político.” (*Arte Musical*, 1980.08.25, p. 10) apud M. Vieira de Carvalho (1993: 186). Este diplomata francês já mantinha relações com o Estado português desde a sua segunda missão diplomática, no Brasil, junto de D. Pedro II, em 1869, com o qual manteve uma relação de amizade durante vários anos, como demonstra a correspondência que trocaram entre 1870 (Agosto) e 1882 (Setembro). G. Raeders (1938), *D. Pedro II e o Conde de Gobineau*. S. Paulo. Nesta obra são ainda relatadas as circunstâncias que dão conta da proximidade entre Gobineau e R. Wagner (pp. 211-3).



financiamento de Ludwig II da Baviera, além de ter já sido um território da Prússia<sup>177</sup>. Necessitado de apoio financeiro para a construção de tal empreendimento, Wagner aproximou-se dos novos governantes da Alemanha, em especial de Bismarck – que, curiosamente, não o tolerava – ao qual chegou a fazer a ousada proposta que acabou por ser rejeitada:

In exchange for imperial funding, he proposed to stage the premiere of his *Ring* tetralogy as ‘a quinquennial celebration to mark the victory over France in 1871.

D. C. Large in B. Millington (2001: 390).

O rei Ludwig II foi, no entanto, sensível ao apelo de Wagner; num ímpeto de megalomania garantiu subsídios para a construção de castelos fantásticos e extravagantes<sup>178</sup>:

Ludwig, in the guise of Siegfried, would awaken the sleeping Germany to a new and pure life (see Wagner’s letters to Ludwig of 23 September 1865 and 25 April 1867)

S. Spencer in B. Millington (2001: 169).

Todavia, depois da morte de Wagner e sob a orientação da conservadora Cosima, e mais tarde do seu filho Siegfried, o Festspielhaus de Bayreuth conheceu uma era de prosperidade contínua, tornando-se um verdadeiro lugar de culto para os nacionalistas:

They celebrated their idol as a great philosopher whose ideas could be appropriated as an antidote to the foreign and ‘racially alien’ influences they believed were corrupting the German people.

D. C. Large in B. Millington (2001: 391).

Apesar de Wagner não ter conhecido grande apoio por parte do II Reich, o compositor alemão esteve sempre próximo do poder, e os representantes deste, por sua vez, queriam também estar perto dele, por necessidade financeira e comunhão de ideais.

---

<sup>177</sup> Veja-se o capítulo de D. C. Large in B. Millington (2001: 289-92), “The Bayreuth Legacy”. A propósito da escolha de Bayreuth como local de construção da ópera de Wagner, vide S. Spencer (2001: 167-9) “Bayreuth and the idea of a festival theatre”.

<sup>178</sup> Veja-se o interessante capítulo “Relationship with King Ludwig II” in B. Millington (2001: 121-2), no qual é descrita a controversa relação mantida entre o rei melómano e o compositor, na altura, em 1864 – data em que o rei Ludwig II sobe ao trono – desprotegido e frustrado pela falta de sucesso: “He sends for me once or twice a day”, Wagner told Eliza Wille (...) – “I then fly to him as to a lover [...], Thus we sit for hours on end, lost in each other’s gaze.” ( carta datada de 26 de Maio de 1864).

(vide figuras 8 e 9). De qualquer modo, é este o objectivo de um teatro de Festivais: conjugar convicções, sentimentos e vontades. Depois de Hitler ter subido ao poder em 1933, o teatro de Bayreuth passou oficialmente a assumir um carácter vincadamente político, representando mais um aparelho ideológico de Estado, entre vários. Toda a mística hitleriana envolvia já a própria cidade de Bayreuth que, em 1925, funda a sede da *Federação dos Jovens Alemães* ostentando um programa de acordo com as ideais de Adolf Hitler e a obra daquela cidade<sup>179</sup>. Além disso, Hitler não deixou de frequentar os festivais de Verão wagnerianos e de os financiar generosamente, privando publicamente com a viúva de Siegfried, Winifried<sup>180</sup>. Os netos do compositor (vide figura 9), Wieland e Wolfgang, tentam reinterpretar a obra do avô num sentido diametralmente oposto, ou seja, procuraram exhibir o *Anel* (1965), como uma alegoria do fascismo, como um contra-exemplo. Não deixa de ser curioso notar como a mesma obra possa dar voz a convicções tão contrárias, conforme os contextos em que é apresentada; neste caso, o primeiro correspondeu à Alemanha pós-unificação e o segundo tratamento ao pós-guerra.



Figura 8: R. Wagner e Ludwig II. Quadro de Kurt von Roszinsky (1886).

---

<sup>179</sup> Cf. D. C. Large in B. Millington (2001: 392).

<sup>180</sup> Note-se que o primogénito do compositor, Siegfried Wagner, fez com que Hitler se mantivesse afastado dos festivais de Bayreuth entre 1926 e 1933, ano em que Hitler toma o poder. Tendo falecido em 1930, Hitler aproxima-se da viúva Winifried. Vide D. C. Large in B. Millington (2001: 393).



Figura 9: Da esquerda para a direita: Wieland Wagner, Adolf Hitler, Wolfgang Wagner. Capa da obra de Gottfried Wagner, bisneto de R. Wagner. (1997), *Twilight of the Wagners: The Unveiling of a Family's Legacy*. London.

João de Castro Osório insistia a cada passo na recuperação da forma da Tragédia Esquiliana “e a sua adequada realização teatral”, mas reforçava a necessidade de uma “renovação criadora”, pois “por ela deve iniciar-se a ressurreição do pensamento trágico, indispensável à grandeza do nosso tempo e, mais vastamente, ao nosso Humanismo”<sup>181</sup> em sintonia com M. Morasso “It is tragedy that will be the primary art form of the superior civilization to come.”<sup>182</sup>.

Leitor de Nietzsche, admirador de Wagner, Castro Osório privou com “a geração nova”, com maçons – e por eles foi perseguido –, analisou B. Grácian, sublinhou Conde de Gobineau, A. Rosenberg, deleitou-se com o teatro de D’Annunzio e terminou como escritor de Regime.

Como referiu F. Pessoa a propósito de Nietzsche (vide p. 28), cada um busca nos filósofos *o que já está neles mesmos*. João de Castro Osório buscará activamente, como veremos, nos radicalismos políticos de que as suas obras já tinham sido alvo, uma forma de expressar uma vocação para *titanizar* a alma lusíada e anunciar um novo Humanismo, que teria o Homem Novo por agente, qual Anteu sem Hércules.

Em estreita cumplicidade com o Estado Novo e profundo admirador da figura do chefe, Salazar, como mostram os escritos políticos e outros elogios mais exaltados<sup>183</sup>, também o teatro que Castro Osório escreveu vai estar ao serviço de propósitos semelhantes, sobretudo no que à construção do herói diz respeito.

<sup>181</sup> Vide “Posfácio de um poeta dramático ao livro de um encenador” in J. Oliveira (1959: 224).

<sup>182</sup> In *L’Imperialismo Nuovo* (1903: 35) apud M. A. F. Witt (2001:13).

<sup>183</sup> Vide cx. 20 do Arquivo de João de Castro Osório.

## **SEGUNDA PARTE**

---

João de Castro Osório  
Percurso(s) estético e político

# 1. UMA NOTA BIOGRÁFICA

Sempre desejei que o meu reino fosse o da dissonância  
(...) Ao gorjeio que conduz ao deleite e embala o sono  
Oponho o grasnido que semeia  
a insónia e o desconforto.

João de Castro Osório,  
excerto de “Uma preferência” in J. Bigotte Chorão (2001: 87).

Filho de Ana de Castro Osório<sup>184</sup> e Paulino de Oliveira<sup>185</sup>, João de Castro Osório de Oliveira<sup>186</sup> (Setúbal, 17.01.1899 – Lagoal, 10.11.1970)<sup>187</sup> era o filho mais novo, contando com mais um irmão, José Osório de Castro e Oliveira, poeta e crítico literário muito conceituado<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> Ana de Castro Osório (1872-1935) ficou conhecida pela sua actividade política, pela sua vasta obra literária, sobretudo aquela dirigida ao público infantil, sendo, por isso, considerada, pioneira da literatura infantil portuguesa, tendo recolhido e fixado as histórias da tradição popular: *Histórias maravilhosas da tradição popular Portuguesa* (1952), *Contos, fábulas, facécias e exemplos da tradição popular portuguesa* (1962). Adaptou obras de autores estrangeiros, como *Contos* de Grimm (1941) ou *Alguns Contos* de H. C. Andersen (1931). Além desta intensa actividade literária, é ainda lembrada como defensora dos direitos das mulheres no trabalho e na sociedade, tendo sido consultora de Afonso Costa na elaboração da Lei do Divórcio na primeira república. Eis alguns dos seus títulos sobre o estatuto da mulher: *A Mulher no Casamento e no Divórcio* (1911), *A mulher na agricultura nas industrias regionaes e na administração municipal* (1915), *A Grande Aliança* (1924), conjunto de conferências proferidas no Brasil, entre outras.

<sup>185</sup> Francisco Paulino Gomes de Oliveira, jornalista setubalense, assumiu-se publicamente antimonárquico, tendo apresentado um panfleto contra o rei intitulado *Em Ferros d'El Rei* (1890). Em 31 de Janeiro de 1908, participa no movimento revolucionário republicano que lhe valeu um exílio no Brasil, onde passou a exercer funções de cônsul depois da proclamação da República. A sua obra foi publicada postumamente pelo filho mais novo João de Castro Osório: *Poemas* (1932). Fernando Pessoa chegou a publicar, na revista *Descobrimento* (vol. II, p. 333-4), uma recensão a esta obra que acabava então de sair, começando por enaltecer a figura – “era organicamente um pagão (...) verdadeiro, sanguíneo, sentindo o paganismo vitalmente (...) como qualquer pagão dos tempos pagãos viveria” – e a sua obra “digo «a obra perfeita» com dois sentidos, com uma dupla intenção – a obra perfeita como obra e a obra perfeita como expressão do homem.”

<sup>186</sup> Não confundir com João Osório de Castro (1926-2007), autor ainda coevo de João de Castro Osório, dramaturgo e contista português, que dirigiu o clube de teatro *Casa da Comédia* (1962) e foi autor das peças *D. Henrique de Portugal*, *D. João II*, *O Baile dos Mercadores*, *Viriato Rei*. Vide *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 27, 1998, cols. 342-3); ou com João Osório de Castro, tio de Ana de Castro Osório, escrivão do Juízo de Direito da Comarca de Setúbal; ou ainda com o neto deste, João Osório de Castro também escritor. Vide J. Forjaz e J. Francisco de Noronha (<sup>2</sup>2003: 202).

<sup>187</sup> Embora Ana de Castro Osório tenha vivido grande parte da vida em Lisboa, a família é natural de Mangualde, Viseu. Com efeito, conforme relata António Osório (1970: 20), João Baptista de Castro, pai de Ana de Castro Osório e Alberto Osório de Castro, fundou uma casa bancária, tendo sido vítima de falência de um banco de Coimbra com o qual trabalhava. Perante esta adversidade, foi obrigado a vender bens pessoais e iniciar carreira de juiz aos 40 anos, instalando-se com a família em Lisboa: “A perda do património marcou-os para sempre. Foi a ruptura definitiva com o passado.”

<sup>188</sup> José Osório de Oliveira estreara-se aos dezassete anos nas páginas d'*A Capital* e, em 1922, publicou o seu primeiro ensaio sobre Oliveira Martins e Eça de Queirós. Desempenhou funções públicas em Moçambique, Brasil, Cabo Verde e na África Ocidental portuguesa como editor e funcionário do Ministério das Colónias. A partir dos anos 30, tornou-se um dos maiores divulgadores da literatura cabo-

O jovem político assinava, inicialmente, “João de Castro”, como se pode ver nos frontispícios das primeiras obras do autor, *Manifesto Nacionalista* (1919), *Rainha Santa: Elegias da Ternura Transcendente* (1920), *A Horda* (1921), assinando com o mesmo nome em publicações periódicas, de que foi exemplo o poema *Ode a D. Sebastião* (1922)<sup>189</sup> escrito na prisão de S. Julião da Barra, bem como artigos de doutrina política publicados no jornal *A Ditadura. Periódico do fascismo português*, nomeadamente o “Programa Nacionalista” – publicado dos números um (1923.10.30) ao cinco (1923.12.11) – estruturado para uma Ditadura Nacionalista. Do mesmo modo, era assim nomeado por amigos e jornalistas, como podemos constatar pela dedicatória de Feleciano de Carvalho “A João de Castro, Chefe de pulso e pulso de chefe” no início da obra *Um Ano de Ditadura. Discursos e Alocuções de Sidónio Pais* (1924), e por artigos jornalísticos como esse que encontramos n’*A Pátria* (1922.12.22), “O Nacionalismo. Uma conferência do sr. Dr. João de Castro”, ou “O que nos dizem Ferreira do Amaral e João de Castro” (*Diário de Lisboa* 1923.10.08, p. 4), entre outros. Não sabemos, contudo, até quando o autor usou este nome, mas constatamos que em 1931 assinava já como João de Castro Osório conforme consta no primeiro número da revista *Descobrimento*, por si dirigida.

Apesar de ignorarmos quando e qual a razão que levou Castro Osório a abandonar este nome, conseguimos, contudo, encontrar uma origem plausível para se ter apresentado como “João de Castro”. Data de 1919 a primeira publicação dele, o *Manifesto Nacionalista*, bem como a sua iniciação na loja *Fiat Lux* de Lisboa com o nome simbólico D. João de Castro<sup>190</sup>, percurso também trilhado pela sua mãe que chegou a *Venerável* na loja Carolina Ângelo<sup>191</sup>.

---

verdiana e defensor da aproximação literária entre Portugal e o Brasil. Vide L. Forjaz Trigueiros (1973), *Verbo Enciclopédia luso-brasileira de Cultura*, vol. 15, col. 581.

<sup>189</sup> Publicado no jornal *A Ditadura* (1923.12.25).

<sup>190</sup> Vide A. H. de Oliveira Marques (1986), *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*, II vol., Lisboa, col. 1066. A loja *Fiat Lux*, instalada em Lisboa desde 1896, aderiu ao dissidente Grande Oriente de Portugal de 1902 a 1905, tendo regressado depois à obediência do Grande Oriente Lusitano Unido e mudou o nome para Fénix. Em 1923, retomou o nome *Fiat Lux*, depois de abandonar o Grande Oriente e aderir ao recém-formado Direito Humano, recebendo o número 779. Vide idem, vol. I, cols. 580-1. Note-se que existe outro D. João de Castro (1871-1955), poeta, romancista, dramaturgo, de emergência finissecular, mas ainda contemporâneo de João de Castro Osório, autor do livro *Alvoradas de Abril* (1889), do poema *Livro Branco* (1890), dos poemas dramáticos *Via-Dolorosa* (1898) e *Auto da Primavera*, entre outras. In F. Cabral Martins (2001), *Verbo Enciclopédia luso-brasileira de Cultura*, vol. 4, col. 1067. Além deste, existe ainda outra figura com a qual não o podemos confundir, João de Castro, socialista – afecto ao regime –, advogado, eleito para o Parlamento sidonista pela minoria, do Partido Socialista, juntamente com António Francisco Pereira. Vide J. Medina (1994: 94).

<sup>191</sup> Ana de Castro Osório, iniciada em 1907 na loja *Humanidade* de Lisboa, tinha como nome simbólico Leonor da Fonseca Pimentel; além de *Venerável*, desempenhou ainda a função de Segundo Vigilante na

Influenciado pelas convicções políticas dos pais, ambos escritores de prestígio, João de Castro Osório bebeu no leite materno a vocação literária<sup>192</sup> e o ímpeto para o *agon* político e ideológico<sup>193</sup>. No que respeita à sua formação, também não se desviou da tradição familiar, formando-se em Direito, mas na Universidade de Lisboa, vindo a diplomar-se, posteriormente, na Escola Superior Colonial na década de trinta, tendo apresentado em 1938 a dissertação *Direito e Dever de Império*, uma tese sobre administração colonial. Testemunhos relatam que foi um advogado brilhante, tendo ficado célebre pelos casos de Morgada da Aparição<sup>194</sup> e pela defesa dos direitos do Sindicato dos Ferroviários<sup>195</sup>, tendo chegado a abrir uma banca de advogados com o seu primo Henrique Osório de Castro.

Apesar desta conquista, João de Castro Osório abandonou voluntariamente a profissão em 1937 devido a um processo disciplinar instaurado três anos antes, sem fundamento nem direito a defesa e mal conduzido pelo Conselho Distrital da Ordem dos

---

Grande Dieta do Grande Oriente Lusitano Unido. Vide A. H. de Oliveira Marques (1986), *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*, II vol., Lisboa, p. 1065-6.

<sup>192</sup> Além dos pais e do irmão de João de Castro Osório, encontramos outras figuras na árvore geneológica desta família que se notabilizaram no campo das Letras, como Alberto Osório de Castro (1868-1946), irmão mais velho de Ana de Castro Osório, poeta e juiz, que chegou a ser ministro da justiça no governo de Sidónio Pais – após a recomposição presidencial, em Maio de 1918 e Agosto do mesmo ano – e manteve uma grande amizade com Camilo Pessanha, colega do curso de Direito; António Osório (1933-), ex-bastonário da Ordem dos Advogados e poeta, que publicou várias obras, entre elas *A Mitologia Fadista* (1974), *Adão, Eva e o Mais e Planetário e Zoo dos Homens* (2003), tendo publicado em 2005 a obra *O Amor de Camilo Pessanha*, no qual apresenta as cartas trocadas entre Ana de Castro Osório e Camilo e trata da edição da *Clepsidra* por João de Castro Osório. Outro elemento da família mais recente que também se notabilizou mas, desta vez, no campo do espectáculo e da representação, foi D. Isabel de Castro Osório, actriz de cinema com o nome artístico de Isabel de Castro (1931-2005), filha de José Osório de Oliveira e, portanto, sobrinha de João de Castro Osório.

<sup>193</sup> No artigo “O drama de João de Castro Osório”, J. Bigotte Chorão (2001: 76-7) apresenta e compara os perfis dos dois irmãos, tão próximos e tão diferentes, pois enquanto um preferiu o isolamento “no seu peculiar entendimento do nacionalismo e da portugalidade” (p. 76), o outro, José Osório de Oliveira, foi “literariamente mais feliz”, como notou o crítico: “Quem não se quer encerrar na torre de marfim da alta erudição e da arte sibarita, longe do ruído trivial do mundo, e desce, pelo contrário, à agora para falar aos homens a linguagem que eles entendem e talvez, ansiosamente, esperem, tem de fazê-lo da maneira mais eficiente.” (idem: 77). É curioso notar que uma comparação semelhante tinha já sido feita pelo jornalista do jornal *A Época* (1922. 12. 10), quando entrevista Castro Osório na prisão de S. Julião da Barra, poucos dias antes do julgamento pelo golpe de 8 de Julho desse ano. Questionado sobre a “evolução” ideológica do irmão, João responde: “O José fez a sua evolução por raciocínios e influências intelectuais. Apaixonou-se por esta ideia, e educou o seu espírito (...) Eu não mudei. (...) sempre vi a verdade do nacionalismo, da autoridade, do mando (...)”(p.1).

<sup>194</sup> Vide *Século* (1970.11.11). Eis algumas notícias que dão conta outros julgamentos que ficaram célebres: *A Tarde* (1925.11.20), estreia em audiência plena, *Diário de Notícias* (1926. 05. 24); *Século* (1927. 07. 21); *Século* (1926. 07. 28), *Século* (1930. 05. 01), são alguns exemplos: “O nosso prezado colaborador e amigo sr. dr. João de Castro Osório prossegue na sua carreira triunfal como advogado. Ontem, no Tribunal Militar, no julgamento de José de Amorim, incriminado pela nova lei que regula a existência de armas proibidas, teve ele um êxito que os nossos colegas põem em justo relevo e pelo qual o felicitamos.” (*A Tarde* 1926. 08. 24).

<sup>195</sup> Vide *Diário Popular* (1930.04.14).

Advogados, conforme o próprio afirmava em correspondência<sup>196</sup> ao Comando Distrital de Lisboa da Legião Portuguesa. O abandono da profissão<sup>197</sup> esteve relacionado, com efeito, com a sua integração na Legião Portuguesa – organização paramilitar de carácter fascizante e de orientação germanófila<sup>198</sup> –, da qual recebera ordem de dispensa da instrução da unidade de Cavalaria 2, em virtude do conhecimento da instauração deste processo. Segundo o acusado, a perseguição levada a cabo pelo Conselho Distrital da Ordem dos Advogados tinha que ver com a Maçonaria e com um advogado de nome Maurício Costa<sup>199</sup>, “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.”<sup>200</sup>. Não vendo um fim à vista para a resolução do processo, Castro Osório decide anular a sua inscrição na Ordem dos Advogados para poder obedecer, sem obstáculo, ao dever da Legião, como o próprio conclui: “Este abandono

---

<sup>196</sup> Esta carta, datada de 13 de Janeiro de 1937, acusa a recepção da ordem de dispensa da instrução enviada pelo Comando Geral e explica a origem do processo instaurado, lamentando a falta de provas: “pretensio processo disciplinar sem base sequer numa participação legal e que há três anos existe sem, que eu tenha sido castigado, pelo qual durante dois anos e meio estive suspenso do exercício da minha profissão sem ter sido ouvido nem depois da suspensão. Trata-se de um processo disciplinar voluntariamente demorado sem solução para me prejudicar e perseguir.” Para provar a idoneidade da sua pessoa para pertencer àquele organismo, Castro Osório envia em anexo à carta os exemplares de publicações onde fica provado que, desde 1919, então com dezanove anos, “venho lutando pelo nacionalismo e pelo seu triunfo n’um Estado Novo.” A correspondência trocada entre J. Castro Osório e o Comando Distrital de Lisboa da Legião Portuguesa encontra-se no Arquivo da Família Castro Osório (cx. 6, pasta 337).

<sup>197</sup> Os ofícios onde o próprio apresenta a sua demissão datam de 11 e 12 de Janeiro de 1937, ou seja, depois de tomar conhecimento do comunicado do Comando Geral da Legião Portuguesa. Vide carta endereçada a Dr. Fernando Silva, vogal do Conselho Distrital de Lisboa da Ordem dos Advogados, datada de 27 de Janeiro de 1927, na qual Castro Osório lamenta o facto de ter recebido uma notificação para organizar um rol de testemunhas no prazo de cinco dias, tendo conhecimento da mesma ultrapassado esse prazo de cinco dias. Vide Arquivo da Família Castro Osório (cx. 6, pasta 337).

<sup>198</sup> Criada em 1936, esta organização dependia dos Ministérios do Interior e da Guerra e justificava-se pela consolidação das experiências totalitárias alemã e italiana, devido ao perigo do avanço da esquerda favorecendo, ao mesmo tempo, o processo de subordinação do Exército ao regime vigente. A Legião Portuguesa constituiu, de facto, o único organismo político português a assumir publicamente uma posição germanófila durante a Segunda Grande Guerra. Contudo, este discurso pró-germanófilo não foi alimentado pelo Presidente do Conselho que acabou, em 1942, por desviar as funções dos legionários para Defesa Civil do Território (DCT), ou seja, funções de manutenção da ordem interna. Teve, depois, lugar um processo de despolitização da milícia, que foi transformada num serviço auxiliar das forças de ordem – GNR, PSP, PIDE – sobretudo no que diz respeito ao serviço de informações. A extinção desta organização data do dia 25 de Abril de 1974. In L. N. Rodrigues (1996), “Legião Portuguesa”, in F. Rosas e J. M. Brandão Preto (eds.), *Dicionário de História do Estado Novo*, I vol., Lisboa, pp. 510-2.

<sup>199</sup> Maurício Armando Martins Costa (1886-1937), bacharel de Direito em Coimbra, exerceu advocacia em Lisboa. Do ponto de vista político, foi republicano, tendo pertencido ao Partido Evolucionista e chegou-se a apresentar como candidato por Vila Real às legislativas em 1913, mas não chegou a ser eleito. Aderindo, depois, ao Sidonismo, tornou-se deputado por Lamego. No âmbito maçónico era, com efeito, uma figura de destaque; iniciou o seu percurso na loja *Gil Vicente* com o nome simbólico de Quental, mudou em 1926 para a loja *Madrugada* em Lisboa. Mais tarde, em 1935, foi eleito presidente do Conselho da Ordem e exerceu, a partir de Abril desse ano, as funções de Grão-Mestre interino, cabendo-lhe a tarefa de dar um novo rumo a uma maçonaria que entrava agora na clandestinidade. Vide A. H. de Oliveira Marques (1986), *Dicionário da Maçonaria Portuguesa*, vol. I, col. 429.

<sup>200</sup> Vide carta datada de 13 de Janeiro de 1936 (Arquivo da Família Castro Osório, cx. 6, pasta 337).



será o sacrifício oferecido em troca do direito de lutar e morrer pelo meu país.” (ibidem). A resposta do Comando Geral da Legião Portuguesa, datada de 5 de Março de 1937, não foi, contudo, a esperada: “a situação do legionário [...] permaneça a mesma, enquanto não for julgado o processo pendente na Ordem.”<sup>201</sup>.

Abandonada a advocacia e sem possibilidade de continuar a integrar a Legião Portuguesa, Castro Osório tenta a carreira de docente, apresentando, para este efeito, a dissertação *Direito e Dever e Império* para o concurso da terceira cadeira da Escola Superior Colonial, à qual não teve a felicidade de aceder conforme testemunhou, mais tarde, o seu amigo Domingos Monteiro<sup>202</sup>. A partir de então, não temos notícia de outra ocupação profissional, a não ser que se dedicou aos seus estudos e que foi renumerado por alguns, nomeadamente aqueles encomendados pelo SNI (vide n. 95 e p. 108), pela colaboração literária com a Fundação Calouste Gulbenkian<sup>203</sup>, entre outras coisas.

Iniciado pelo avô materno juiz no imaginário épico grego e lusíada, pela leitura dos Poemas Homéricos, pela recitação d’*Os Lusíadas*, da *Eneida* e das tragédias gregas (1970: 13)<sup>204</sup>, Castro Osório não mais esqueceria os modelos de heroicidade modelados pela épica, marcando-o para sempre: “Nenhuma lembrança tenho, do meu passado, que não esteja ligada a qualquer recordação de Poesia” (1970: 12), referia ele, quando recordava a narração dos primeiros contos tradicionais e as primeiras redondilhas cantadas pelo pai, o poeta Paulino de Oliveira. Entre os versos mais canónicos da tradição literária, ouviu também da avó as orações cristãs, que lhe deu a beber as mais belas lendas da História de Portugal, de santos, reis e heróis (1970: 13).

Lemos estes dados e um testemunho completo da educação e formação que poliu este espírito no estudo introdutório à obra *Suma Poética da Poesia Portuguesa*, “sua paixão permanente”<sup>205</sup>, que se revestiu de uma inesperada função autobiográfica, como se *o canto do cisne* entoasse (1971: 69):

Como aranha que laboriosamente desenha a sua teia, assim o autor vai tecendo sem pressa o prefácio. Parece que João de

---

<sup>201</sup> Vide Arquivo da Família Castro Osório, cx. 6, pasta 337.

<sup>202</sup> Domingos Monteiro in J. Castro Osório (1999: 9).

<sup>203</sup> Vide Arquivo de João de Castro Osório, cx.9.

<sup>204</sup> Grato por esta dedicação e pelas lições de cultura transmitidas pelo avô, o escritor (1999: 6) dedica a *Trilogia de Tróia* ao Doutor João Baptista de Castro “(...) Ao Animador inicial de um lúcido entusiasmo que me permitiu reviver os Poemas da primeira grande guerra Sagrada, e recriá-los, depois, realizando uma síntese da Humanidade, em seu Heroísmo e Tragédia (...)”.

<sup>205</sup> C. Lobo de Oliveira (1970: 11).

Castro Osório vive num tempo sem tempo e que lhe é dado transmitir repousadamente o seu recado, sem omitir nada – a sua vida e o seu entendimento da Arte, da História e da Política.

Assim se referia, J. Bigotte Chorão a propósito do mesmo texto, que constitui, a nosso ver, o mais completo testemunho sobre a biografia e produção literária de Castro Osório, pois procura justificar opções estéticas, indicando a origem de cada caminho, de cada obra. Curiosamente, pouco ênfase confere à actividade política, a fase *d'annunziana* da sua vida que tanta polémica gerou, que decorreu sobretudo entre 1919 e 1926, por ocasião do golpe militar de 28 de Maio que instaurou a Ditadura Militar. À semelhança de outras obras, a antologia que agora apresentava fora encomendada pelo Secretariado Nacional de Informação, e seria a primeira de uma antologia de quatro volumes que tinha como finalidade recuperar e fixar as “jóias” poéticas da nossa tradição literária. Deste extenso estudo, apenas o primeiro de quatro volumes saiu do prelo.

Apesar de se tratar de uma versão autobriográfica, esta auto-imagem não difere daquela que outros – jornalistas, críticos e amigos – construíram a seu respeito, recorrendo a epítetos como, *voz que prega no deserto, poeta visionário, sonhador, orgulhoso*, para descrever João de Castro Osório<sup>206</sup>, faceta que marcou a sua personalidade e a obra: “Morava nele uma vocação (...) de guerreiro e monge medieval, um guerreiro que soltava brados de guerra, um monge que rezava baixinho” – imagem que era confirmada pelo mesmo<sup>207</sup>.

De resto, foi também essa a imagem que vingou tanto em epitáfios jornalísticos anónimos, como nos mais íntimos. Leia-se, por exemplo, o texto da última homenagem do escritor Domingos Monteiro<sup>208</sup>: “Destituído – até por orgulho – de qualquer inveja (baixo sentimento peculiar a tantos portugueses), passava a vida a encorajar aqueles em

---

<sup>206</sup> Vide. J. Bigotte Chorão (2001: 79).

<sup>207</sup> O escritor reflecte a consciência da raridade do seu verbo quando se refere à dificuldade que sentia ao editar as suas obras, neste caso, *A Tetralogia do Príncipe Imaginário* (1940-1941): “Por mim, devo-lhe muito. E em especial o seu entusiasmado acolhimento de uma obra, como *A Tetralogia do Príncipe Imaginário*, que não podia contar com um vasto público e não interessava, portanto, aos meros industriais.”, referindo-se a Álvaro Pinto que editou algumas das suas obras. C. Lobo de Oliveira também recorda esta limitação: “Os nossos editores não se atrevem a semelhante empreendimento, quando as obras andam alheadas de publicidade”.

<sup>208</sup> Vide Domingos Monteiro in João de Castro Osório (1999: 9-10). Advogado, escritor, jornalista, editor, Domingos Monteiro (1903-1980) notabilizou-se sobretudo pela novelística. Em 1965, a novela *O Primeiro Crime de Simão Bolandas* é reconhecida com o “Prémio Nacional de Novelística”, tendo-se repetido o mesmo em 1972. Mais tarde, em 1979, é publicado um estudo sobre a sua obra: *The Narrative Art of Domingos Monteiro* de Claire Paolini (Univ. de Tulane) e mais recentemente, safu do prelo o estudo de J. Bigotte Chorão, *Viajar com... Domingos Monteiro* (2008).

quem ele lobrigava, como esse instinto divinatório dos grandes espíritos, uma réstea de talento.” A verdade é que as referências sobre a obra e a figura de João de Castro Osório, repetiam sempre o mesmo binómio: o injusto esquecimento proporcional à grandeza da obra e erudição do autor, e, no caso dos mais íntimos, a generosidade do homem. Carlos Lobo de Oliveira, colega e amigo<sup>209</sup> – a julgar pelas fotos e por este testemunho<sup>210</sup> –, dedicou o livro *Noite Espiritual* a João de Castro Osório, conforme explicita na dedicatória e nas notas iniciais, e dá-nos conta dos últimos desejos do escritor, entre quais constava ainda a intenção de “recriar” outra tragédia grega (1970: 11):

Quatro dias antes de morrer (ia vê-lo quase todas as semanas), o João (...) contava-me dos seus trabalhos literários, da edição das suas poesias, da recriação duma tragédia grega, dos seus estudos sobre a “China” (...).

Tal como sucedeu com as antologias, que rara vez fizeram menção da sua obra, o mesmo se verificou em relação aos jornais que noticiaram a sua morte, não reconhecendo em tal facto grande importância<sup>211</sup>: “o seu nome pouco ou nada diz à maior parte dos portugueses, sempre mais interessados pelo quotidiano do que por aquilo que, pela sua perenidade, pode dar algum sentido e grandeza à existência dos homens”<sup>212</sup> – concluía Domingos Monteiro no seu *requiem*<sup>213</sup>.

---

<sup>209</sup> Poeta e genealogista português (1895-1973), integrou o grupo dos saudosistas, tendo chegado a colaborar na revista *A Águia*. Concluiu o curso de Direito em Lisboa, depois de o ter iniciado em Coimbra. Do ponto de vista político, esteve associado ao Integralismo Lusitano e foi um dos cadetes de Sidónio, tendo participado depois, em 1919, no movimento monárquico do Norte, o que o obrigou a exilar-se. Regressa mais tarde a Portugal e ingressa no Ministério da Justiça. No domínio literário, legou-nos alguns trabalhos de etnografia, genealogia e divulgação literária, tendo sido o fundador e director da *Academia Portuguesa Ex-Libris*, da qual João de Castro Osório foi colaborador. Vide A. M. Couto Viana (1999), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 21, col. 697. No domínio literário, apresenta várias publicações de poesia – *A Bela Infanta*, *Roteiro das Saudades*, *Meditação do Tempo* – e ensaios, como *Vida e Poesia de António Nobre*, *Anto e a poesia das suas viagens*. Em 1956, foi reconhecido com o prémio literário *Antero de Quental*, promovido pelo Secretariado Nacional da Informação.

<sup>210</sup> As fotos encontram-se na cx. 19 do espólio de João de Castro Osório depositado na Biblioteca Nacional.

<sup>211</sup> Vide as notícias publicadas *Diário de Notícias* (1970.11.11), *Diário da Manhã* (1970.11.11), *Diário de Notícias* (1970.11.19), *Século* (1970.11.11), *Diário de Lisboa* (1970.11.10). Segundo o testemunho de Domingos Monteiro, o escritor terá padecido de uma doença nos últimos quinze anos de vida, tendo ficado surdo nos últimos tempos. Vide J. Castro Osório (1999: 8, 10). Sobre a doença que o atormentou, prologanda e dolorosa doença. Estávamos num café da Praça Camões, conversando. Um gatinho brincalhão saltou-lhe para um pé e arranhou-o. Daí, uma infecção, e começaram as complicações de saúde e os complicados tratamentos. Desde então, poucos períodos teve de tranquilidade e sossego.” (1970: 14-5).

<sup>212</sup> Domingos Monteiro apud João de Castro Osório (1999: 7).

Três anos mais tarde, Carlos Lobo de Oliveira dá-nos conta de outros projectos do escritor nunca concretizados: a criação de um Museu Literário<sup>214</sup>, “onde se arquivassem as cartas, fotografias, revistas, recortes de jornais, episódios e demais particularidades a respeito da vida e obra dos escritores” e de um Instituto Lusíada “indispensável à expansão da nossa cultura com a colaboração do Brasil, do nosso Ultramar e das comunidades portuguesas espalhadas nas partidas do Mundo. Ainda há quem conheceu o plano e o patrocinou. Deve estar esquecido na gaveta, sob o peso de papelada burocrática. Dois casos isolados: João de Castro Osório e Mário Beirão.”<sup>215</sup>.

O primeiro dos projectos reflecte bem o seu interesse pelo passado – obstinação em perpetuar a memória das coisas sábias – e pelo culto do indivíduo, do autor e do *uante* inspirado e, por isso, destinado a transmitir lições de sabedoria a um povo que parece ter vocação para o esquecimento e entregar a palavra das Musas, filhas da Memória.

O segundo – de resto, já presente na criação da revista *Descobrimento* – reflecte um projecto que toda a vida alimentou: a concretização da missão providencial histórica do país através da criação de uma rede que juntasse, enfim, todos os pedaços de Portugal espalhados pelo mundo, plano ideologicamente sustentado pela sua visão imperial do país.

Projectos inverosímeis? Resistente ao cansaço português para o sonho e para a ambição, João de Castro Osório não se sentia afectado pelo presente e a finitude do tempo humano não era por ele lamentada, pois sabia que estes projectos estavam para além dele “Que importam cem, duzentos, trezentos anos?”<sup>216</sup>, *o Homem é maior que o momento*<sup>217</sup>.

---

<sup>213</sup> Este texto é publicado pela primeira vez no *Diário de Notícias* (1970.11.19) aquando do falecimento do escritor.

<sup>214</sup> Carlos Lobo de Oliveira conta que a casa do escritor “era um verdadeiro museu literário: fotografias, revistas, jornais esquecidos, cartas, entrevistas, um mundo de recordações, a vida e obra de escritores, poetas, artistas, pormenores, tudo metodicamente organizado. A sua extraordinária memória muito o ajudou nesse trabalho.” (Arquivo de João de Castro Osório, cx. 20).

<sup>215</sup> Vide cx. 15 do Arquivo de Castro Osório. Constatámos, com efeito, a presença deste projecto entre os manuscritos do Arquivo do autor intitulado “Esboço de um plano de organização de uma Sociedade cultural lusíada e meios para a realizar”, bem como um plano geral para a obra “O mundo onde se fala português”, encontrando-se ambos na cx. 16 do Arquivo do autor.

<sup>216</sup> Domingos Monteiro apud João de Castro Osório (1999: 8).

<sup>217</sup> In João de Castro Osório (1921: 55).



Figura 10: João de Castro Osório no seu gabinete de trabalho colhido em J. Bigotte Chorão (1971: 70).

Da sua rica biblioteca, parece que apenas se conservou o espólio reunido pela mulher, D. Maria Helena de Assis Lopes<sup>218</sup>, ilustre pianista, que o acompanhou até à derradeira morada, segundo testemunha Carlos Lobo de Oliveira: “A sua mulher era o seu Anjo da Guarda. Não conhecemos os desígnios de Deus, mas obra que deixou de criar, enriqueceria a nossa cultura” (p. 15). Os livros que lhe pertenceram e que foram lidos, sublinhados e anotados, esses, foram dispersos depois da sua morte por lojas de alfarrabistas (2001: 80). Nesta medida, a única forma de aceder às obras cuja sabedoria bebeu passa pela leitura dos textos que nos legou, dado que o seu espólio também não apresenta qualquer edição, compondo-se de fotografias<sup>219</sup> e correspondência pessoal inédita entre as individualidades literárias do seu tempo, como Fernando Pessoa (cf. figura 2)<sup>220</sup>, Venceslau de Moraes, Philèas Lebèsque, Afonso Lopes Vieira, António

---

<sup>218</sup> A pianista foi mesmo discípula de Viana da Mota, ilustre wagneriano (cf. notas 351, pp. 29, 50, 53, 137). Vide A. Osório (2005: 19). João de Castro Osório casou duas vezes, tendo contraído primeiro matrimónio com D. Maria de Sousa Pinto de Magalhães (Bordéus, 1895 - Lisboa, 1950), filha de José de Sousa Pinto de Magalhães e de D. Emília Dejante, que deixou descendência, D. Ana Maria de Castro Osório. Esta veio a casar com Afonso Zurcher Salter de Sousa e não gerou descendência. Além desta, consta ainda que J. Castro Osório teve um filho natural, João de Castro Osório, que faleceu em criança. Vide J. Forjaz e J. Francisco de Noronha (2003: 202).

<sup>219</sup> Esta pasta apresenta fotografias do próprio João de Castro Osório (trinta e duas fotos), da sua família, de Camilo Pessanha (duas fotos), e dele próprio com outras figuras sobejamente conhecidas, como Almada Negreiros, António Ferro, Fernando Pessoa, Fialho de Almeida, Teixeira de Pascoais, António Nobre, Venceslau de Moraes, Mário Saa, Campos de Figueiredo, contando por volta de quarenta e cinco fotos no total.

<sup>220</sup> Sobre os dados que dão conta da relação de amizade entre Castro Osório e Fernando Pessoa, vide nota 70, 224 e figura 11 na p. 82.

Sérgio, Almada Negreiros, Pedro Moura e Sá, Jorge de Sena<sup>221</sup>, cujo acervo apresenta a maior parte da obra de Castro Osório autografada e com dedicatórias personalizadas. Além da elite literária, constam também contactos – embora menos frequentes – com figuras representativas do sistema político vigente, como António Oliveira Salazar e António Ferro<sup>222</sup>. A correspondência pessoal representa, contudo, por volta de um décimo relativamente à outra parte do espólio, que apresenta manuscritos do autor de poesia, traduções, prosa, edições, recortes de imprensa com recensões à sua obra, artigos literários do próprio e impressos vários.



Figura 11: Fernando Pessoa com João de Castro Osório no Martinho da Arcada<sup>223</sup> no Terreiro do Paço, em Lisboa por volta do início da década de trinta<sup>224</sup>.

<sup>221</sup> Este último dedica uma palestra – proferida na Emissora Nacional a 3 de Dezembro de 1940 – ao enaltecimento da obra *Tetralogia do Príncipe Imaginário* deste dramaturgo. Vide Arquivo de João de Castro Osório, cx.17. Pedro Moura e Sá (1907-1959), letrado português, pouco escreveu – tinha de ser muito solicitado para tal –, desempenhou cargos como chefe de programas da Emissora Nacional, director do Teatro de D. Maria II e foi administrador da Bertrand. Reuniu uma das mais importantes bibliotecas particulares do país – avalia-se por volta de 20.000 volumes – que foi oferecida à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, instituição onde se formou em Direito. Vide J. Bigotte Chorão (2001), *Biblos*, vol. 4, col. 1028. Grande parte do seu legado escrito – conferências, artigos, prefácios – está reunido no volume *Vida e Literatura* (1960) prefaciado por Vitorino Nemésio, que integra também testemunhos de amigos, entre eles, José Osório de Oliveira, irmão de João de Castro Osório. Do vasto acervo do intelectual, destacamos o admirável número de volumes relacionados com Nietzsche, quer sejam obras do próprio quer sejam estudos sobre a sua figura e pensamento.

<sup>222</sup> Cf. João de Castro Osório (1970: 242).

<sup>223</sup> O Café Restaurante Martinho da Arcada constitui uma verdadeira referência cultural da capital, pois por lá passaram artistas, intelectuais, poetas, políticos, cuja frequência conferiu notoriedade ao espaço. Contudo, nenhuma figura marcou tanto aquele café quanto Fernando Pessoa, tendo-se transformado num lugar de culto pessoano: “Sente-se Pessoa em cada recanto. Há imagens esbatidas do poeta, em todas as idades, poemas em caligrafia desenhada, uma imagem da revista *Orpheu* e um retrato da Ofélia (...)” in M. Carvalho Costa (2001), *Café Restaurante Martinho da Arcada*, Lisboa, p. 5. João de Castro Osório era, com efeito, frequentador assíduo deste espaço como atesta uma referência que consta no artigo “Atitudes ridículas” publicado n’A *Batalha* (1923.07.05) dedicado a João de Castro Osório: “O facto de se sorver, em goles demorados uma chícara de café no «Martinho» também se nos afigura, trabalho útil.”

## 2. PERCURSO POLÍTICO

“(…) Há quem procure ridicularizar, chamando ao jovem revolucionário...o nosso Gabriele d’Annunzio. Pois nós vimos com simpatia esse gesto de decisão e audácia.”

“Um Chefe”, *República* (1922.07.12)

Assim se referia um jornalista d’A *República* a “João de Castro” depois do malogrado golpe de 8 de Julho de 1922, liderado pelo próprio – aparentemente – audácia que levou os conspiradores à prisão<sup>225</sup>: o seu irmão José Osório de Oliveira, alguns elementos do Partido Republicano Presidentialista, o alferes Pinto da Cruz, Mário Pires (editor de *O Imparcial*<sup>226</sup>), o jornalista José Duarte Costa (director do jornal *A Revolução de Setembro*, ligado ao Centro Sidónio Pais), além de outros participantes que se viriam a destacar no 18 de Abril de 1925 e no 28 de Maio de 1926, como os tenentes Metelo e Adriano Dóres<sup>227</sup>. Preso pelas autoridades, João de Castro chegou mesmo a afirmar – segundo a imprensa –, que se nomearia ele próprio Presidente da República se o golpe tivesse vingado. Com efeito, na primeira entrevista que concedeu depois do golpe (*Diário de Lisboa* 1922. 07. 20), o jovem não confirmou, nem

---

<sup>224</sup> Esta foto foi colhida no site oficial da Casa de Fernando Pessoa, <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4287>. Não conseguimos identificar com exactidão a data foi tirada, nem mesmo através da *Casa Fernando Pessoa*, a quem agradecemos a atenção da Doutora Maria João Marcelino e de Manuela Nogueira, a sobrinha do poeta. Contudo, a julgar pela aparência física de Pessoa e pela comparação com outras fotos, conseguimos localizá-la no início da década de trinta, 1931-1932, data em que o poeta participa na revista *Descobrimento*, cf. nota 70. Além desta fotografia, existem pelo menos mais duas fotos com os dois escritores, uma delas na Praça do Comércio que está arquivada na *Casa Fernando Pessoa*, e uma terceira foto no Arquivo de João de Castro Osório, que foi oferecida pelo próprio Pessoa.

<sup>225</sup> Este golpe aparece referido n’A *Paixão e Morte de Sidónio Pais* do Visconde do Porto da Cruz, Alfredo Freitas Branco (1890-1962), e o seu fracasso é atribuído a hesitações e traições de última hora: “... chegou a iniciar um movimento que teria triunfado se as indecisões e incertezas do último momento não tivessem surgido! Os políticos quiseram lançar o ridículo e a calúnia sobre esta acção, temerosos de que viesse a avolumar-se o sentimento antiparlamentar, que o caracterizava, mas o certo é que atrás do Dr. João de Castro estavam, mais ou menos entendidos, muitos dos valores que, mais tarde, apareceram no 28 de Maio.” (1928: 81). Depois de seis meses na prisão de S. Julião da Barra, este tema volta a ser notícia, pois tem lugar o julgamento dos intervenientes, por exemplo, *Correio da Manhã* (1922.12.14). Na entrevista que João de Castro concede depois ao *Diário de Lisboa* (1922. 07. 20), confirma que o fracasso da conspiração se deveu sobretudo à traição dos grupos de civis que se intimidaram no momento de agir (p. 5). Mais tarde, em 1928, em plena ditadura militar, o jornal *ABC* inicia a publicação de um suplemento de tema político designado *O Prólogo da Ditadura. O Movimento de 18 D’Abril* – saindo o primeiro número a três de Maio desse ano e só terminando a nove de Maio do ano seguinte –, dedica dois números à preparação e consumação do movimento de oito de Julho, exibindo várias ilustrações. Vide A. Costa Pinto (1989: 49-50), J.-A. França (1992: 49), E. Castro Leal (1994: 113-6).

<sup>226</sup> Em 1922, este era o único jornal a resistir ao Centro Sidónio Pais. No ano seguinte, o Centro já não tinha imprensa, apesar de se manter activo até 1925. Vide A. Costa Pinto (1989: 49).

<sup>227</sup> Vide jornal *O Século* (1922. 10.13) p.1.

desmentiu tal informação<sup>228</sup>. Mais tarde, porém, em 1970, já distante desta esfera política, Castro Osório revela um facto novo sobre golpe, intencionalmente ocultado na altura, a chefia do movimento estava afinal nas mãos do general Gomes da Costa (1970: 131):

Tendo afirmado a necessidade e urgência de uma Ditadura militar (...) Todos os elementos novos, que conseguira agrupar, concordaram na indicação do nome do general Gomes da Costa para chefiar o movimento e assumir a ditadura preparatória de um Regime Nacional.

Abortado o movimento, Castro Osório preferiu assumir ele mesmo o comando, pois não aceitaria denunciar aquele “verdadeiro herói das campanhas do Ultramar Português, na Índia e na África, e da guerra europeia, na Flandres” (1970: 131). Depois de uma passagem pelo Limoeiro, os presos foram transferidos para as antigas prisões de S. Julião da Barra, onde permaneceram durante seis meses. O julgamento que lhes devolveu a liberdade teve lugar a 13 de Dezembro de 1922<sup>229</sup> e levou ao banco dos réus os irmãos Castro Osório, o tenente Adriano Dores e o alferes Pinto da Cruz.

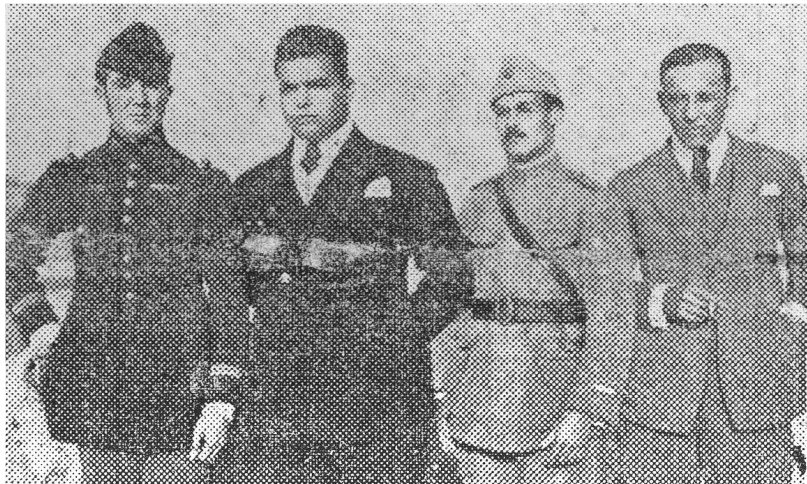


Figura 12: Os quatro presos em S. Julião da Barra (da esquerda para a direita), Tenente Adriano Dores, João de Castro Osório, alferes Pinto da Cruz e José Osório de Oliveira, colhida n' *A Época* (1922.12.10), p. 1.

<sup>228</sup> Na primeira entrevista que concedeu ao *Diário de Lisboa*, o jovem comentou esta informação, não chegando a confirmar nem a desmetir: “[João de Castro Osório] Sei o que você quer dizer... Disseram que que queria ser presidente da República. (...) O que eu disse sempre e continuarei a dizer é que estava á frente do movimento de ruas e assumia também todas as responsabilidades na ditadura política (...)”. Vide entrevista publicada no *Diário de Lisboa* (1922. 07. 20).

<sup>229</sup> Os réus tiveram como advogados de defesa o major João Tamagnini Barbosa e Mário de Aguiar, monárquico constitucionalista, tendo sido proferida a absolvição no dia seguinte. Curiosamente estes dois juristas viriam a ser, dois anos mais tarde, pares de João de Castro Osório quando este integrou a Junta Consultiva da *Cruzada de Nuno Álvares Pereira*, então presidida por Pedro José da Cunha. (E. Castro Leal 1999: 301). Vide jornal *A Época* (1922.12.13; 1922.12.14). Vide E. Castro Leal (1994: 116).



A conjuntura vivida nos anos 20 no domínio político nacionalista caracteriza-se pelo conflito ideológico, pela emergência de chefes, pela emotividade, entre o “fervilhar de propostas e ideias, de realinhamentos pessoais e revisões programáticas, de tentativas organizativas efémeras, o mundo político nacionalista autoritário fixava lentamente os seus propósitos (...)” (E. Castro Leal 1994: 164). João de Castro Osório pertence a esta “grande polifonia política”, composta por figuras que então tinham também pouco mais de vinte anos, como António Ferro, Almada Negreiros, António da Cértima, Raul de Carvalho, Homem Cristo Filho, Rolão Preto<sup>230</sup>, entre outros<sup>231</sup>, que tinham em comum a oposição à República parlamentarista. Castro Osório com eles travou conhecimento, como testemunham parcerias políticas e editoriais, cartas, fotos, correspondência pessoal inédita e publicada em jornal<sup>232</sup>. No que ao último caso diz respeito, há a registar duas polémicas, uma com Almada Negreiros e outra com António da Cértima<sup>233</sup>.

---

<sup>230</sup> Francisco Rolão Preto foi o mais jovem fundador do Integralismo Lusitano e o primeiro secretário da revista *Alma Portuguesa*, publicada na Bélgica, em 1913, pelos jovens monárquicos exilados. Em 1922, torna-se membro da Junta Central do Integralismo Lusitano, participou nos golpes de Abril de 1925 e de Maio de 1926, no qual apoiou o general Gomes da Costa. Com a queda deste general, reaparece, em 1932 como líder carismático do Nacional-Sindicalismo, o ponto de unificação dos vários partidos da direita radical portuguesa. Em pouco tempo, edificou uma organização e um exército que investiu em várias tentativas golpistas contra Salazar. Manteve uma relação de conflito com o Salazarismo, apoiando depois, em 1949, o primeiro candidato da oposição, Norton de Matos, dois anos mais tarde Quintão Meireles e, finalmente, em 1958, o general Humberto Delgado. Vide A. Costa Pinto (1996) in F. Rosas e J. M. Brandão de Brito, *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, Lisboa, pp. 795-6.

<sup>231</sup> Vide E. Castro Leal (1994: 165).

<sup>232</sup> Esta documentação encontra-se, na sua maior parte, nas cxs. 19 e 20 do Arquivo do autor.

<sup>233</sup> Almada Negreiros inicia a polémica no *Diário de Lisboa* (1925. 01. 30) p. 4, publicando um texto intitulado “Almada Negreiros repele com energia uma afirmação de João de Castro”, a propósito do artigo de Castro Osório publicara sobre o Salão de Outono (*Diário de Lisboa*, 1925. 01. 29, p. 3), no qual teria lamentado o facto de a nova geração se esquecer de honrar os precursores, os mestres. Reconhecendo-se como vítima deste ataque, A. Negreiros lembra que nenhum dos precursores, agora mortos, veio em auxílio daquela geração: “Qual foi, nessa altura, o amigo que veio em nosso favor uma vez?!...Se a memória me não falha, não veio ninguém, absolutamente ninguém!”. Além do mais, o próprio Almada recorda que ele, Castro Osório, seria bem-vindo na nova geração, mas o seu zelo pelos precursores prendeu-o ao passado não o deixando continuar com aqueles “caloiros”. Esta polémica foi dirimida pelo próprio Almada que, mais tarde, em correspondência pessoal inédita, refere o seguinte: “Desde este momento em que falei com o nosso amigo comum de Joaquim Mauro considero-me para com você como se nunca tivesse havido entre nós nada que pudesse separar-nos.” (carta datada de 16 de Fevereiro de 1925, cx. 15 do Arquivo de João de Castro Osório). Vinte e cinco anos passados, tem lugar outra polémica com António da Cértima. Castro Osório critica, num número da revista *Ocidente*, um texto de António da Cértima “Baladas de Sevilha em Primavera”, afirmando que “se estadeia um azedo esvurmar de irascibilidades que é mais uma diatribe que o juízo literário. (...) Ora eu conheci há bastantes anos (...) um vate dedicado á prosopopeia (...) O amor da acção dificultou sempre no meu espírito o culto dos mitos.” Perante este ataque público de António da Cértima, Castro Osório faz publicar a sua resposta no mesmo jornal, *Diário Popular* (1950. 01. 11) p. 9, não comentando as ofensivas do primeiro, mas acrescentando que tal posição se explica por ser anti-iberista, como se pode constatar pelo artigo “As razões do erro ibérico” (*Descobrimento*, II vol., 1932, pp.89-153).

De “alma combativa”<sup>234</sup>, o jovem João de Castro ostentaria uma figura *sui generis* que aparece descrita pelo jornalista do *Diário de Lisboa* aquando da entrevista na prisão. Este apresentou-o como um jovem refinado que exibia marcas evidentes de elegância no gesto e na indumentária, que não se coadunava com a aspereza daquele espaço hostil: “Foi ontem para lá, entre polícias fardados. Levava a sua *masque*, as suas luvas brancas, cigarro inglês em brasa, os seus colarinhos altos.” Não deixa de ser curioso o uso de determinantes possessivos – sua/suas/seus – que se repetem de forma inusitada, infantizando as características que seriam peculiares à sua figura. Durante a entrevista, o jornalista admira os gestos daquele jovem que parece representar o papel de algum herói lido e tivesse encontrando ali, no jornalista, o espectador ideal<sup>235</sup>: “João de Castro apruma-se, num movimento de orgulho. Reparo na sua figura. A cadeira é para ele uma sala ou um *boulevard*, tanto as suas polainas estão escovadas, o seu fato correcto e alinhado, o seu colarinho alto e relampejante.” (p. 4)<sup>236</sup>. Quase um século mais tarde, J. Bigotte Chorão (2001: 76) reconheceu esta tendência osoriana como influência do poeta-soldado D’Annunzio – que o marcou, como a outros da sua geração – com “um rasgo supra-humanista de viver perigosamente e de representar, como só ele sabia representar”, poeta-soldado lido e admirado pelo mesmo, aspecto já abordado no capítulo anterior<sup>237</sup>. Assim também o descrevera, em 1948, o diplomata António da Cértima<sup>238</sup>: “um vate dedicado à prosopopeia (...) distinguia-se entre os rapazes de então pelo seu culto a credos de grande épica, com queda para a encenação pessoal de arquétipos de Messianismo político”<sup>239</sup>. O facto de os presos políticos se encontrarem em S. Julião da Barra – “fortaleza militar da Idade Média” – também motivou outra evasão épica, a memória trágica do general Gomes Freire de Andrade, que expiara ali os seus crimes políticos, tal como João de Castro e os seus cúmplices<sup>240</sup>. A conspiração

---

<sup>234</sup> Vide J. Bigotte Chorão (2001: 79).

<sup>235</sup> Na entrevista que Castro Osório concede ao jornal *A Época* (1922.12.10) a poucos dias do julgamento, é também assinalada esta dimensão dramática dos seus gestos, como se sentisse investido de uma missão inadiável e ancestralmente determinada: “[JCO] O Nacionalismo. [A. B.] Que significa? [JCO] Oiça: Assenta o monóculo, espraia a vista pelo vasto oceano e diz! Está-se dando, em Portugal, um grande movimento, que não é apenas um renovo de patriotismo.” (p.1).

<sup>236</sup> Assim o descreveu J.-A. França (1992: 49): “Era homem violento, de físico de pegador de toiros, monóculo faiscante, este poeta de jeito tradicional, acolitado por um jornalista suspeito, antigo polícia do sidonismo, um tal Raul de Carvalho.”

<sup>237</sup> Cf. pp. 64, 71, 83, 86, 98.

<sup>238</sup> Cf. p. 85, notas 158 e 234 deste estudo.

<sup>239</sup> In *Diário Popular* (1949. 08.12) p. 5.

<sup>240</sup> Este artigo aparece publicado no jornal *A Época* (1922.12.10) apesar de o seu autor aparecer identificado como A. B., cujo referente ignoramos, ele revela ao leitor que frequentara a casa da família Osório de Oliveira: “Conheci-o quando ele era ainda muito criança. Vi-o em casa de sua Mãe, a sr.<sup>a</sup> D. Ana de Castro Osório, soletrar livrinhos de contos, alguns dos quais eu illustrei.”

que levou Castro Osório à prisão começou a ser preparada em Fevereiro, tendo-se antes deslocado a Coimbra, a Évora e ao Porto, conseguindo reunir um número considerável de civis e elementos do exército que ocuparam metade da cidade.

O fundamento teórico da ideologia deste grupo encontramos-lo expresso no manifesto de Castro Osório, *Revolução Nacionalista*, que será reproduzido na *Ditadura* e no *Imparcial*, tendo sido reunido e editado em 1922. Não obstante, o embrião ideológico<sup>241</sup> encontramos-lo já no *Manifesto Nacionalista* divulgado em 1919, que assentava sobretudo na construção de uma nova autoridade. Nele apresentava um programa que abrangia os âmbitos políticos e sociais, propondo uma mudança radical para uma organização do Estado – antiparlamentar, antidemocrático e antiliberal –, do exército, da economia, do Império Colonial, da instrução, nunca esquecendo a religião, “necessidade social absoluta”<sup>242</sup>, ao associar o poder religioso ao político: “A acção portuguesa fez-se amparada pela fé católica, por isso o nacionalismo português tem de ser católico.” (1922: 59). Esta reorganização do país tinha de partir de um pressuposto central: o poder ditatorial, “o ponto de encontro, de sintetização” (1922: 73), pelo que era necessário investir na construção de uma autoridade carismática: “O nacionalismo tem que executar a ditadura da sua autoridade, tem que realizar a sua força. Isto basta para resolver o problema nacional. A solução é nacionalista e ditatorial” (1922: 29). Exemplo de autoridade nacionalista era aquela que se expandia então em Itália, afirmava Castro Osório quando elogiava a lição de Mussolini:

Quando o Governo conservador-liberal da Itália ia cair ante a revolução social, surge a Ditadura nacionalista de Mussolini. E quem governa hoje a Itália senão a Ditadura nacional com as suas formas especiais de adaptação ao meio italiano, as suas transigências e intransigências. Não a catástrofe democrática não se dará. Por toda a Europa, pelos países mais adiantados das Américas (o Brasil evidentemente neste caso e não os Estados Unidos) o nacionalismo cresce, as formas ditatoriais nacionalistas surgem<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> E. Castro Leal (1994: 119) faz referência a estes dois manifestos políticos: “A prática de “nacionalismo integral”, despertador das energias pulsionais do Homem e do gosto pela violência, evidencia-se, enquanto metodologia política, no *Manifesto Nacionalista* em 1919 e no Programa Nacionalista de 1922, ambos da autoria de João de Castro Osório, na *Acção Nacionalista* a partir de 1923, no periódico *A Ditadura* (...)”.

<sup>242</sup> Veja-se *A Ditadura* (1923. 11. 07), p. 2.

<sup>243</sup> Vide jornal *Portugal* (1923. 06. 02), p. 6, órgão da *Acção Nacionalista*. Note-se que na edição do dia de 1924.02.01 é publicado, na primeira página, um extenso artigo sobre Mussolini com a foto do mesmo e em tom elogioso, reconhecendo o carisma do líder e comparando-o ao “super-homem, criado por Nietzsche, aquele super-homem que o prezado alemão saudou em alemão.” (p. 1). A obra do ditador italiano excedera mesmo as suas fronteiras, devendo toda a Europa prestar-lhe homenagem, pois dele ficara devedora: “(...) a Europa deve a Mussolini a organização e a confiança num plano de resistência contra o tremendo caos que projectou o mundo a mentira das democracias” (idem). As comparações entre

Como um movimento baseado na autoridade, havia de se criar mecanismos internos para garantir a continuidade de uma ordem imposta, pelo que defendiam também o restabelecimento da pena de morte, a extinção da Guarda Nacional Republicana, a repressão da greve ou de qualquer elemento que destabilize a ordem pública, bem como a criação de uma forte militância em todas as cidades<sup>244</sup>: “O nacionalismo na sua reorganização do Exército procura estes fins transformando completamente tudo desde o corpo de oficiais ao serviço militar obrigatório, destinado a transformar rapidamente a massa da Nação por uma educação militar forte.”<sup>245</sup>

Embora fracassado, o insucesso do movimento de 8 de Julho<sup>246</sup>, ao invés de esmorecer, antes espicou o ânimo de “João de Castro” a criar o jornal *Portugal*<sup>247</sup> como órgão da *Acção Nacionalista* que apresenta uma nítida base sidonista e grande influência da direita radical integralista<sup>248</sup>, composta então por intelectuais, estudantes e jovens oficiais de origem laica e republicana. Ligada ao Centro de Sidónio Pais, esta organização não teve vida longa, mas ainda assim houve tempo para implantar valores que estiveram presentes no golpe de Maio de 1926<sup>249</sup>.

No final desse mês, é publicado no jornal *A Batalha* num artigo que alertava a sociedade para o perigo de um grupo fascista emergente: “Temos conhecimento que se

---

João de Castro Osório e Mussolini constituem um verdadeiro *topos* na imprensa da especialidade. Veja-se, por exemplo, o comentário publicado n’*A Batalha* (1923.06.29) que distingue o nacionalismo patriótico de Ana de Castro Osório da vertente nacionalista emergente representada pelo seu filho: “Para distinguir a diferença entre os dois nacionalismos diremos que o primeiro se destina a *mussolinar* e o segundo a governar.” (p. 1) ou em outro número do mesmo jornal (1923.06.26), onde J. Castro Osório é comparado, de forma jocosa, a Mussolini por ter publicado uma foto sua na capa do jornal *Portugal*: “Nós afirmamos (...) que o aspirante a Mussolini português é muito mais formoso e simpático do que o italiano. Se a inteligência for tão perfeita com o seu físico agradável (...) temos de confessar que a tal ditadura da inteligência há-de ser bem leve e grata de suportar...” (p. 1).

<sup>244</sup> Cf. E. Castro Leal (1994: 117).

<sup>245</sup> In *A Ditadura* (1923.11.07) p. 2.

<sup>246</sup> Numa entrevista concedida ao jornal *A Época* (1922.10.12), a poucos dias do julgamento, Osório relativiza o desfecho do golpe por considerar que a repercussão daquele caso e o apoio popular, a mesma que apoiara outrora Sidónio, prova que não foi inútil aquele episódio: “O 8 de julho e suas consequências são a prova clara e elo consequente de que estamos prontos a todos os combates e sacrifícios.” (p.1).

<sup>247</sup> Este semanário tinha como redactor principal Augusto Ferreira Gomes, poeta modernista, e era editado por Luís da Costa. Chegou a publicar quatro números entre (1923.07.02) e (1923.07.23). Este redactor desempenhou, depois, a mesma função no jornal *Acção* que durou, pelo menos, dois anos (Maio de 1936 a 1938). Vide E. Castro Leal (1994: 147, n.195). Segundo A. C. Pinto (1989: 61 n.15), a falta de apoio integralista obrigou à suspensão do jornal, quando deveria passar a diário. Vide cartas de João de Castro a Rolão Preto s. d. e 1923.10.11 (Arquivo de Rolão Preto).

<sup>248</sup> Cf. A. C. Pinto (1989: 44, 50-1). Vide artigo “A farsa dos fascistas” publicado n’*A Batalha* (1923.09.08). Um dos colaboradores deste efêmero jornal – saíram, ao que sabemos, quatro números – foi o já referido Alfredo de Freitas Branco (nota 226), visconde do Porto da Cruz, jovem integralista e sidonista. Vide *Portugal* (1923.6.23), p. 5.

<sup>249</sup> Vide as memórias do Visconde do Porto da Cruz (1928: 81).

andam arregimentando indivíduos para fazerem parte das hostes combativas do fascismo. Sabemos também que dentro da organização fascista se encontram antigos elementos sidonistas que a ela deram a sua adesão (...)”. Dias depois, no dia 7 de Julho, o mesmo jornal identifica o mentor e os seus cúmplices: João de Castro Osório e o grupo *Acção Nacionalista*<sup>250</sup>, novo organismo fascista do Loreto.

O manifesto que este jovem político publica no primeiro número do jornal *Portugal* (1923.06.02) apresenta as características que marcaram o discurso fascista, que se dirigia sobretudo à classe operária, colocando a tónica na questão social, alimenta a pretensão de originalidade e, por isso, apresentava-se independente de qualquer conservadorismo ou liberalismo<sup>251</sup>. Castro Osório entendia a *Acção Nacional* como o ponto de convergência entre tradicionalistas, restauracionistas e republicanos de forma a garantir a união dos portugueses em torno de uma ideia de autoridade comum. Contudo, esta aglutinação política acabou por condenar o futuro da *Acção Nacional* pois envolveu áreas políticas muito diversas (E. Castro Leal 1999: 172-3).

Não colhendo o apoio dos integralistas, funda pouco tempo depois o *Centro do Nacionalismo Lusitano* (1923)<sup>252</sup> com Raul de Carvalho<sup>253</sup>. Ambos tinham feito parte do Centro sidonista<sup>254</sup> integrando o segmento de carácter civil, o mais dinâmico do movimento, que privilegiava o “estudante intelectual”<sup>255</sup> e, tal como os membros

---

<sup>250</sup> Vide A. J. Telo (1980: 252) e E. Castro Leal (1994: 148, n. 20). O mesmo jornal publicou vários artigos sobre a figura e acção do novo organismo *fascio* do Loreto (Lisboa) que então emergia: “os neo-nacionalistas”(1923.06.26); “O fascismo em Portugal” (1923.06.29); “Atitudes ridículas”(1923.07.05); “A farsa dos fascistas”(1923.09.08); “O traidor deles!” (1923.10.19), artigo dirigido a João de Castro Osório.

<sup>251</sup> Cf. A. C. Pinto (1989: 56).

<sup>252</sup> Sobre este assunto, veja-se o estudo de A. C. Pinto (1989 e 1992b), E. Castro Leal (1994: 116-20). Um ano mais tarde, Filomeno da Câmara, dirigente da *Cruzada de Nun Álvares*, reconheceu como determinante o papel deste órgão para a constituição do programa da *Acção Nacional*: “Seria até injustiça, esquecer o Nacionalismo Lusitano que, anterior aos “Homens Livres” teve por arauto o dr. João de Castro.” (in “O momento político. O Parlamentarismo e a Ditadura segundo o comandante Filomeno da Câmara”, *Diário de Lisboa* (1924.02.04), p. 12, cf. E. Castro Leal (1999: 172). Esta organização foi vilipendiada e ridicularizada na imprensa da época. Veja-se o artigo publicado no jornal *A Força* (1923.11.04), “O que é politicamente o Centro do Nacionalismo Lusitano da R. do Loreto, nº13”.

<sup>253</sup> Antigo membro da polícia política de Sidónio Pais, Raul de Carvalho integrou como adjunto a Polícia Preventiva do Sidonismo e foi duas vezes administrador do concelho de Lisboa. Em 1919 era funcionário do Ministério dos Abastecimentos durante o governo presidido pelo major João Tamagnini Barbosa. Durante o período da Ditadura Militar esteve ligado ao grupo Martinho Nobre de Melo. Filomeno da Câmara que apoiou o general Manuel Gomes da Costa. In E. Castro Leal (1994: 148, n. 113, 111).

<sup>254</sup> Em 1920, este Centro apresentava 33 membros, 19 dos quais eram oficiais.

<sup>255</sup> A. C. Pinto (1989: 47). Além destes elementos, integrava também esta vertente António Ferro, ligado ao Partido Republicano Conservador de Sidónio Pais e candidato do PNRP (Partido Nacional Republicano Presidencialista) em 1922 (cf. nota 82). O futuro director do Secretariado da Propaganda Nacional manteve relações de amizade com João de Castro Osório, trocou correspondência, fotos como podem demonstrar as referências pontuais. Esta relação terá sido longa, a avaliar pelo período de tempo de que datam os testemunhos. Encontramos correspondência trocada entre ambos e fotos no

históricos daquele Centro partilhavam da oposição em relação à República parlamentar. Depois da marcha de Roma em Outubro de 1922<sup>256</sup>, é criada a primeira organização de tipo fascista em Portugal<sup>257</sup> que contou com a colaboração dos monárquicos, sidonistas tanto do ponto de vista doutrinário como na acção empreendida<sup>258</sup>, bem como militares novos.

Em Agosto de 1923, o *Centro do Nacionalismo Lusitano* apresentou o seu Conselho Supremo e o jornal *A Ditadura. Periódico do Fascismo Português*<sup>259</sup> tornou-se o seu porta-voz e no que toca à composição humana, à excepção dos seus dirigentes, desconhecemo-la<sup>260</sup>. O financiamento desta publicação ficou-se sobretudo a dever aos patrocínios conseguidos por Raul de Carvalho, conforme nota A. C. Pinto (1992b: 57): “As suas ligações com as associações patronais e bancos possibilitaram algum apoio financeiro ao N/L [Nacionalismo Lusitano]”<sup>261</sup>. O apoio das entidades patronais

---

Arquivo de João de Castro Osório (cx. 19), bem como a referência que consta no prefácio da *Suma Poética da Língua Portuguesa* (1970: 241), referindo-se a ele como “Escritor e Amigo”.

<sup>256</sup> Para conhecer os contornos da descoberta do Fascismo Italiano em Portugal, veja-se A. Costa Pinto (1992b: 48-54). O estudioso analisa sobretudo o caso de Rolão Preto, um dos fundadores do Integralismo Lusitano: “Rolão Preto, como de resto a generalidade da direita radical portuguesa (...) acolheu entusiasticamente a marcha sobre Roma” (p. 117). O futuro líder do Nacional-Sindicalismo já antes admirara as campanhas de D’Annunzio, e acompanhou depois a ascensão de Hitler. Veja-se o artigo publicado pelo mesmo, “A Hora de Hitler”, *Revolução* (1932.03.23), pp. 1-4. João de Castro Osório chegou a convidá-lo para dirigir o *Centro de Nacionalismo Lusitano*, mas este recusou. Carta de João de Castro Osório a Rolão Preto, s.d. (Arquivo Rolão Preto). Sobre este assunto, veja-se ainda J. Pais de Sousa (2007: 15-49) que apresenta um estudo do catálogo da biblioteca fascista em Portugal e expõe as circunstâncias políticas da criação da Sala Italiana na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que funcionou como agente de divulgação, oficial e institucional da propaganda fascista. Cf. p. 117 deste estudo.

<sup>257</sup> Vide A. C. Pinto (1992b: 56). João de Castro Osório chegou ainda a convidar o integralista Rolão Preto para dirigir esta organização, mas este recusou. Este partido diferenciava-se do Integralismo Lusitano por apresentar maior influência sidonista, a começar, desde logo, pelos seus membros, e, como tal, uma forte componente republicana.

<sup>258</sup> Vide E. Castro Leal (1994: 119).

<sup>259</sup> Em 1923, sai o primeiro número do jornal fascista *Ideia Nova* dirigido por Raul de Carvalho – membro da polícia política de Sidónio – que teve uma vida muito curta, tendo saído o primeiro número em Agosto de 1923 e último número no mês seguinte, que perfez três números, tendo sido depois proibido de circular. Uma vez suspenso, este jornal reaparece meses depois com o título *A Ditadura. Periódico do Fascismo Português*. Raul de Carvalho mantém-se editor e proprietário do jornal até à última edição, tendo João de Castro Osório assegurado a direcção entre Agosto e Setembro de 1924: “Na ausência de Raul de Carvalho, fica dirigindo “A Ditadura” o nosso querido sr. dr. João de Castro, fino espírito de literato, e uma das figuras mais prestigiosas do Nacionalismo Lusitano.” (p. 1). Este jornal *A Ditadura* altera, depois, o sub-título inicial – *Periódico do Fascismo Português* – para jornal da *Acção Nacionalista*. Veja-se a edição deste jornal datada do dia 26 de Fevereiro de 1924.

<sup>260</sup> Cf. E. Castro Leal (1994: 117).

<sup>261</sup> Cf. os últimos números do jornal *A Ditadura*, A. C. Pinto (1989: 58) e J.-A. França (1992: 50). A. J. Telo (1980: 252-3) vê este tipo de agrupamento fascista mais como um “grupo de guarda-costas” do que uma organização política: “(...) incluía frequentemente longos artigos elogiosos sobre certas empresas que funcionavam como uma espécie de agradecimento pelos fundos dados à organização – o que aconteceu por exemplo com uma extensa prosa sobre o Banco Industrial Português e a sua acção [*A Ditadura*, 21.04.1924]”. Note-se que tanto o jornal *Portugal*, porta-voz da *Acção Nacionalista*, como o *Ideia Nova*, fundado por Raul de Carvalho, e *A Ditadura*, além de se aproximarem ideologicamente, tinham também

agudizou-se cada vez mais, particularmente desde de Abril de 1925, altura em que o jornal parecia ser subsidiado quase exclusivamente por entidades patronais e da banca, pois a publicidade destes chegava a ocupar cerca de 60% do jornal, tornando esta publicação susceptível de receber várias críticas.



Figura 13: Cruz da Ordem de Cristo. O símbolo do Nacionalismo Lusitano<sup>262</sup>.

Os temas políticos que circulavam no jornal *A Ditadura* passavam pelo pedido de união de todos os partidos de forma a edificar uma ditadura nacional, a dissolução do parlamento e o apelo constante tanto à juventude e ao antigo combatente<sup>263</sup> e ao operariado, apresentando capas com títulos ostensivos e quase sempre em garrafais: “Um governo de miseráveis! Fora! Fora!” (1923.10.30); “Perante a mais pequena manifestação de desordem nas ruas, as metralhadoras (...) que se pronunciem” (

---

em comum o vasto espaço que dedicavam à publicidade de determinadas entidades como: Bancos Nacional Ultramarino, Português e Brasileiro, Popular Português, da Companhia de Seguros Açoriana, Sociedade Industrial Aliança (moagens), entre outros. Vide E. Castro Leal (1994: 149, n. 122). Cf. artigo publicado n’*A Batalha* (1923.09.08), “A Farsa dos Fascistas”, no qual é dirigida uma dura crítica ao director d’*A Ideia Nova* pelas ligações com a fábrica de moagens: “No mesmo «fascismíssimo» jornal defende-se a Sociedade Industrial Aliança e pede-se à população que coopere com essa entidade moageira. O fascismo da «Ideia Nova» para não sucumbir aproveita prudentemente a *massa* da Aliança para amassar o pecúlio.”

<sup>262</sup> Note-se que no primeiro número do jornal, *Portugal* aparece em ponto grande a cruz da Ordem de Cristo, emblema da histórica Ordem de Cristo de Portugal e das velas das naus do tempo dos Descobrimientos, sendo depois usada pelo Nacionalismo Lusitano e pelo Nacional-Sindicalismo. Este ícone foi colhido numa carta enviada por João de Castro Osório dirigida a um italiano fascista que foi publicada n’*A Batalha* (1923.10.19) p. 1.

<sup>263</sup> Vide A. C. Pinto (1989: 58).

1923.11.18); “Fascistas” Portugueses”! Chegou a nossa Hora” (idem)<sup>264</sup>; e dias depois (1923.11.27), “O Triunfo do “Fascismo” em Portugal!”, aquando da nomeação de Cunha Leal para Ministro das Finanças, do qual esperavam a implantação da Ditadura Nacionalista, pois era um dos portugueses que tinha “prestado ao “Fascismo” todo o seu apoio e cooperação” (idem); na edição datada do dia 3 de Dezembro de 1923 (nº5), é anunciada “A Marcha do “Fascismo em Portugal”, comparando os discursos de Benito Mussolini e de Cunha Leal, destacando os pontos em comum. Tal como observa E. Castro Leal (1994: 118), “Raul de Carvalho e João de Castro Osório desenvolveram, entre 1923 e 1925, intensa propaganda com vista a criar um movimento fascista em Portugal.” Estes aspectos polémicos despertaram logo crítica, ouvindo-se a imprensa a pedir a prisão do “Dr. João” e dos seus cúmplices<sup>265</sup>.

Segundo João de Castro, a corrente nacionalista que animava o *Nacionalismo Lusitano* tinha dupla origem: o Integralismo Lusitano e o governo de Sidónio Pais<sup>266</sup>, referência política de carácter ditatorial, ambos contribuíram para a formação política de João de Castro (1922: 43-4):

O que há de grande no Integralismo é a reacção mental e moral que representa, é a sua luta, é a sua transformação da vida nacional. Apoiou-se em teorias mentais estrangeiras, como no nacionalismo francês? Era fatal (...).

Houve um momento porém em que no instinto da Raça se deu o renovo por uma reacção violenta de todas as forças da Nação, que equivaleu ao renovo mental do Integralismo.

A “fórmula de adesão” (vide figuras 14 e 15)<sup>267</sup> que cada iniciado devia anuir antes de integrar o partido apresenta um compromisso de contornos absolutistas:

---

<sup>264</sup> Neste mesmo número da *Ditadura* é identificado o *Núcleo Fascista do Porto* (p. 1): “Reuniu esta noite o Núcleo Fascista desta cidade (...) votando uma saudação ao jornal *A Ditadura* pela acção enérgica como combateu Afonso Costa.”

<sup>265</sup> Vide A. C. Pinto (1989: 53). Os partidos da Esquerda Republicana e o Movimento Sindical chegaram a exigir a dissolução do Nacionalismo Lusitano ao Ministro do Interior. Veja-se jornal *A Força* (1923.11.04).

<sup>266</sup> A capa do jornal *A Ditadura* (1923. 11. 07) apresenta Sidónio Pais como o precursor do fascismo em Portugal, de forma a contrastar com Afonso Costa que se apresentava como Messias Salvador: “Sidónio Pais, iniciador em Portugal do “Fascismo” expulsou, com o apoio unânime de toda a Nação, o homem que neste momento querem apresentar como um Messias Salvador.” A propósito da formação, ascensão e morte de Sidónio Pais, vide A. Malheiro da Silva (2006), *Sidónio e Sidonismo*, 2 vols, Lisboa; J. Medina (1984), idem (1994), M. N. Ramalho (2001).

<sup>267</sup> As imagens que aqui exibimos foram colhidas do próprio panfleto que se encontra no Arquivo de João de Castro Osório (cx.15), mas chegaram a ser publicadas, na íntegra, na edição do jornal *A Ditadura* (1924.01.04) p. 2.



“Comprometo-me a não votar em deputados políticos (...) a combater sempre e em toda a parte os bandos, seitas e partidos, inimigos internos da Nação”, frisando a submissão ao líder “Comprometo-me a obedecer aos chefes do Nacionalismo Lusitano na prática de todos os actos de serviço social.”

A verdade é que a crescente nacionalização do fenómeno *Nacionalismo Lusitano* transforma-o mais num fenómeno local e circunscrito à história do país, distanciando-o, assim, da experiência europeia, tal como Castro Osório viria mais tarde a confirmar numa resposta a Ferreira do Amaral publicada no *Diário de Lisboa* (1923.10.08), num artigo intitulado “O Fascismo em Portugal é ou não é já um facto?”<sup>268</sup> (p. 4):

O nacionalismo foi lançado em Portugal pelo Integralismo Lusitano e organizou ou começou a organizar (como queiram) sob o nome de Nacionalismo Lusitano. É uma coisa de inteiramente nacional, sem imitações, mas com pontos de contacto com o Fascismo Italiano, exactamente, por isso. Os movimentos nacionais correspondem-se<sup>269</sup>.

---

<sup>268</sup> Note-se que a edição 1923.10.04 apresenta o artigo que deu origem às respostas de Ferreira do Amaral e de João de Castro: “Fascistas em Portugal? Já estão alistados 30.000”, uma entrevista a “um ilustre deputado e antigo ministro democrático não identificado, “por medo da responsabilidade das suas palavras.” Este ministro afirma que, ao contrário do que aparenta, o fascismo não é um mero “entretenimento de café”, mas uma organização que “está sendo feita conscienciosamente. Dispõe de alguns oficiais do Exército da mais sólida mentalidade, e em todos os seus pormenores, denota a existência de uma inteligente orientação. O mesmo deputado identifica a origem o grupo que terá originado este movimento, a Liga dos Ex-Combatentes da Grande Guerra. Além destes, o ex-ministro acrescenta que a “poderosa agregação de 30.000 homens” que integra o grupo dos fascistas, é também composta por médicos “os rapazes que estiveram nas trincheiras e que, mais que nenhuma outra categoria de oficiais, conservam o respeito e a amizade dos soldados. São eles, agora, quem, pela província fora, desempenha admiravelmente o papel de recrutadores de *fascistas* (...)” (p. 8).

<sup>269</sup> O mesmo afirmara Castro Osório um ano antes – poucos dias depois de sair da prisão (21 de Dezembro de 1922) – numa conferência proferida no *Centro Republicano dr. Sidónio Pais* sobre o “Nacionalismo”: “Às 10 horas, a sala estava repleta e ocupava a presidência o capitão sr. Feliciano da Costa, secretariado pelos srs. Major Mendes do Amaral e capitão Jorge Pereira. O conferente, então, durante duas horas fez uma análise á vida política e social portuguesa e internacional, mostrando-se apologista da organização das tendências nacionalistas genuinamente portuguesas, que apenas diferem dos movimentos idênticos do estrangeiro, pela sentimentalidade da raça.”. Vide *A Pátria* (1922.12.22), p. 2. Cf. ainda *A Época* (1922.12..22). O *Centro Republicano Sidónio Pais* (Rua Garrett, 80, 2º) inaugurava então um ciclo de conferências sobre as novas ideias correntes em Portugal, intitulado “Nacionalismo em Portugal”.

# NACIONALISMO LUSITANO

## FÓRMULA DE ADESÃO

### COMO PORTUGUÊS:

**QUERO** que o Governo da Nação seja forte e nacional e se liberte das sociedades secretas, das clientelas políticas, dos bandos da especulação, responsáveis pela crise nacional; que seja assistido da representação directa das forças sociais, transformando o actual sistema de representação nacional das forças sociais, em países e profissões organizadas; que sejam livres e privilegiados a família, a Corporação, o Município, a Igreja; que o exército seja fortalecido e dignificado para a defesa nacional; que a propriedade seja protegida nos seus direitos e obrigações, com os seus deveres para com a Nação e em especial para com os trabalhadores.

Para que Portugal se reorganize sôbre estas bases portuguesas,

**COMPROMETO-ME** a não votar em deputados políticos, representantes de partidos e facções; elegerei apenas os representantes directos das várias forças sociais organizadas (Municípios, Corporações, Igreja católica. etc.);

**COMPROMETO-ME** a colocar-me ao lado de qualquer Governo português contra a agressão estrangeira ou o bolchevismo;

**COMPROMETO-ME** a obedecer aos chefes do NACIONALISMO LUSITANO na prática de todos os actos de serviço nacional voluntário, que me forem determinados, no sentido de suprir a acção do Governo quando ela falte, ou de o auxiliar na realização do interesse comum;

**COMPROMETO-ME** a combater sempre e em toda a parte os bandos, seitas e partidos, inimigos internos da Nação assim como os seus inimigos externos, fazendo toda a propaganda para que os portugueses venham a organizar-se em volta dos princípios do NACIONALISMO LUSITANO contra as oligarquias políticas e plutocráticas que tiranizam e aniquilam a Nação;

**EM ESPECIAL ME PROPONHO** pelas cinco quas sagradas da bandeira não descansar enquanto não trazer ao serviço nacional pelo menos mais cinco voluntários conscientes desta doutrina pelos quais respondo.

**PRÓTESTO SOLEMNEMENTE** não me mover ilicita ambição, não se destinando o NACIONALISMO à posse do Poder mas sim ao Serviço Nacional, à libertação e à organização acima dos regimens e classes de portugueses de trabalho e consciência que uma vez organizados e libertos decidirão dos seus destinos.

ASSINATURA



Figuras 14: Fórmula de adesão ao núcleo do Nacionalismo Lusitano. Arquivo de João de Castro Osório (ex. 15).

PRONOME

NACIONALISMO LUSITANO

---

Nome .....

Idade .....

Profissão .....

Naturalidade .....

Residência .....

Notas biográficas .....

.....

.....

.....

Serviços que pode prestar : (1)

AUXILIO = PROPAGANDA = ACÇÃO

Joia ..... ₤

Quota mensal ..... ₤

O PROPOSTO

(1) Riscar o que não convenha.

Figura 15: ( Continuação). Verso da fórmula de adesão ao núcleo do Nacionalismo Lusitano. Arquivo de João de Castro Osório (cx. 15).

Os agrupamentos fascistas que se começaram a formar a partir de 1922 – compostos por jovens oriundos do contexto urbano – apresentaram, em geral, um perfil diverso dos seus congéneres espanhóis e italianos, caracterizando-os uma dimensão reduzida, a dependência de certos grupos económicos, o que obriga ao favorecimento de entidades patronais, e o insucesso na união dos sectores em crise – pequena burguesia conservadora urbana e rural<sup>270</sup>.

Conforme observa E. Castro Leal (1994: 161), a década de 20 portuguesa ficou marcada, do ponto de vista político pelo apelo ao Salvador, *topos* que domina o pensamento político nacionalista e é neste sentido que o Exército se torna o alvo dos apelos. Os almejados chefes de uma ruptura parecem ser, entre outros, João de Castro Osório, João de Almeida, Teófilo Duarte, Filomeno da Câmara, Cunha Leal e Gomes da Costa. Deste grupo, apenas o primeiro não integrou o exército, mas foi diplomado pela Escola Colonial e liderou uma conspiração: “O fundamental era disporem de *elementos legendários* pela participação em acções militares e, nesse caso, todos esses vultos os tinham.” (idem: 162).

Segundo A. Costa Pinto (1989: 57) as referências ao *Nacionalismo Lusitano* desaparecem após o 18 de Abril de 1925, data em que o Nacionalismo participa no chamado *Golpe dos Generais*, mas o jornal mantém a periodicidade até 28 de Maio do mesmo ano, tornando-se, a partir daí, mais inconstante, saindo o último número a 23 de Agosto de 1928:

Em 1919, o fascismo italiano tinha, utilize-se qualquer proporcionalidade, tantos militares, em termos relativos, como um anónimo grupúsculo português chamado «Nacionalismo-Lusitano» tinha em 1923. Enquanto um tomou o poder três anos mais tarde, o outro desapareceu em 1925. Quanto à importância qualitativa, pela mesma época, Hitler não teria sequer a notoriedade de um desconhecido português chamado João de Castro Osório.

A. Costa Pinto (1992b: 119)

Como concluí A. J. Telo (1980: 255), a emergência dos vários agrupamentos fascistas em 1923 e o seu apagamento político gradual representa, apesar de tudo, “uma mudança de atitude por parte de uma importante série de grandes empresas bancárias e industriais, que começam a virar-se contra a República e que põe em causa as bases da sua prosperidade.”

---

<sup>270</sup> Vide A. J. Telo (1980: 252).

No dia 14 de Fevereiro de 1924, João de Castro Osório participava no II Congresso da Imprensa dos Povos Latinos, cuja organização se ficou a dever ao entusiasmo de Augusto de Castro, Paulo Osório e Homem Cristo Filho – eminente biógrafo e divulgador da figura e obra de Mussolini em França<sup>271</sup> – que tinha como objectivo reunir os principais agentes de formação pública, os jornalistas<sup>272</sup>. Neste mesmo ano, o jovem político integra ainda a Junta Consultiva da liga nacionalista *Cruzada de Nun’ Álvares Pereira* (vide n. 43), na altura presidida por Pedro José da Cunha, sendo composta por individualidades de várias esferas políticas: João Tamagnini Barbosa (“presidentalista”: Partido Nacional Republicano Presidencialista), João de Castro Osório (“fascista”; Nacionalismo Lusitano), Hipólito Raposo (“monárquico integralista”; Integralismo Lusitano), Diogo Pacheco de Amorim (“católico”; Centro Católico Português), entre outros (E. Castro Leal 1999: 301).

Que futuro tiveram estes entusiastas da Ditadura, estes epígonos do Nacionalismo que, jovens, começaram a pugnar pelo derrube da República e pela instauração de uma nova ordem? A verdade é que durante a fase de negociação da “constitucionalização” da Ditadura, além do progressivo afastamento dos militares, os fascistas foram, neste processo, uma “quantidade negligenciável”, pelo que nem figuraram na elite política nem nas instituições fundamentais do Salazarismo (1992b: 308-9)<sup>273</sup>.

Expressara, outrora, João de Castro Osório um pensamento que evidencia o radicalismo do seu posicionamento: “Nunca tive uma frase democrática, nem a posso aceitar numa pessoa inteligente e culta.” Apesar do carácter absoluto desta posição, consideramos que a sua ideologia, que se veio, com o tempo, a definir com contornos de

---

<sup>271</sup> Importa referir a figura e a acção de Homem Cristo Filho (1892-1928) que foi, nos anos 20, “um precoce intelectual do *internacionalismo* fascista”, e chegou a fundar, em 1914, o jornal *Restauração*, de tendência monárquica e, em 1915, o jornal *Ideia Nacional* de cariz antidemocrático. Em 1918, porém, foi nomeado director dos Serviços de Informação nos Países Amigos e Aliados por Sidónio Pais, tendo passado cerca de dezasseis anos em Paris, onde publicou o livro *Mussolini Batisseux d’Avenir* (Paris, 1923). Amigo pessoal de Mussolini, faleceu em 1928 num acidente de automóvel, quando se dirigia a Roma para falar com o *Duce*. Foram-lhe prestadas honras fúnebres a mando de Mussolini e em 1933, quando foi trasladado para Orte, o ditador mandou colocar uma coluna coríntia com a inscrição “Francisco Homem Cristo Filho, escritor português de origem portuguesa e cidadão de Roma pelo espírito e pela fé.” (traduzido por M. Castelo-Branco 2001: 166). Vide Barradas de Oliveira (1967), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 6, col. 393. Consta, pelo menos, uma carta datada de nove de Abril de 1921, de Homem Cristo Filho a Ana de Castro Osório, no Arquivo da Família Castro Osório. Veja-se a propósito do percurso ideológico desta figura, M. Castelo-Branco (2001), *Homem Cristo Filho: do anarquismo ao fascismo*, Lisboa.

<sup>272</sup> Vide E. Castro Leal (1994: 49).

<sup>273</sup> Sobre o período e os contornos da fase da “constitucionalização” da Ditadura por Salazar, veja-se A. C. Pinto (1992b: 305-15).

radicalismo, deriva mais da sua interpretação da cultura e história portuguesas do que propriamente de afectos políticos, como o próprio confessa.

No mês de Abril de 1925, o jovem D'Annunzio do movimento de oito de Julho de 1922, lídimo representante da direita radical, volta a ser notícia na imprensa em 1925 por ter tomado uma resolução que a todos causou espanto, conforme nota o jornalista d'*A Tarde* (1925.04.06): “Veio ultimamente nos jornais a notícia de que o sr. dr. João de Castro resolvera aderir à República e filiar-se no partido democrático, e essa notícia – porque o não dizer? – causou grande estranheza (...)” (p. 1). A poucos dias do *Golpe dos Generais*, que teria lugar a 18 de Abril desse ano, João de Castro Osório adere à Esquerda democrática, ao governo então presidido por José Domingues dos Santos<sup>274</sup>. O impacto desta mudança na imprensa foi tal que Castro Osório se viu obrigado a publicar uma declaração intitulada “O significado da minha adesão à política republicana”, na qual elenca os motivos que o conduziram a tal mudança<sup>275</sup>. Em primeiro lugar, afirma que a ideologia que perfilha nada tem que ver com afectos políticos, antes se deve a uma convicção profunda relacionada com a “necessidade de renovação nacional, com as forças profundas da nação, com o povo, com a inteligência e com o sangue”, tendo encontrado identificação no antigo Partido Republicano Português – pelo qual seu pai tanto pugnara – que se encontrava agora numa fase de renovação graças à acção de José Domingues dos Santos. Termina a declaração com um repto aos leitores: “Acompanhem-me os que quiserem servir a Pátria. Mas só ou acompanhado, porei todo o meu esforço e toda a minha inteligência ao serviço das forças renovadoras da Nação.”

Assumida publicamente esta mudança, os elementos que o acompanharam até então fazem publicar uma nota de discordância n'*A Tarde* (1925.04.15) intitulada “A propósito da adesão do sr. João de Castro ao P.R.P.”:

Nenhum dos companheiros de prisão do sr. João de Castro, no gorado movimento de 8 de Julho de 1922, o acompanhou na sua nova

---

<sup>274</sup> José Domingues dos Santos presidiu ao 42º ministério, tendo acumulado a pasta de ministro do Interior e da Marinha. Este governo durou três meses tendo sido nomeado a 22 de Novembro e exonerado logo a 15 de Fevereiro de 1925, dia em que foi apresentada uma moção de desconfiança por Agatão Lança, aprovada por 65 votos contra 25. Vide A. L. Guimarães et alii (2000), *Os presidentes e os governos da República no Século XX*, Lisboa, p. 229. Veja-se a propósito do governo de José Domingues dos Santos (1924-1925), o recente estudo A. José Queirós (2008), *A Esquerda Democrática e o final da Primeira República*. Lisboa.

<sup>275</sup> *A Tarde* (1925.04.06), p. 1. A propósito do mesmo assunto, veja-se o artigo publicado no *Combate* (1923.05.17).

atitude. Em nome de Adriano Augusto e Figueiredo Soares, tenente de infantaria.

No mês de Abril do ano seguinte (1926), Castro Osório participava no Congresso da Esquerda Democrática, tendo apresentado a conferência “A República e a Mocidade”<sup>276</sup>. Posteriormente, numa carta endereçada ao Comando Distrital da Legião Portuguesa, reconhece que esta integração, apesar de constituir um desvio do ponto de vista político, nunca traiu os seus princípios ideológicos: “Se agrupei em 1926 com organizações de Esquerda Republicana o que não escondi nunca nem escondo a V. Exas, porque nunca escondo a verdade, e ela aliás nada tem de deprimente para mim, foi precisamente, desanimando das forças conservadoras de então, para lutar as forças populares para a ideia de renovação nacional que foi sempre a minha.”<sup>277</sup> Com efeito, E. Castro Leal (1999: 369 n. 61) constata que a adesão não revela uma mudança doutrinária real, pois “manteve o mesmo critério político populista e anti-Partido Republicano Português, antes situado à «direita», agora à «esquerda»”.

Abandonará a vida política activa depois do 28 de Maio de 1926<sup>278</sup>, no qual ainda participou: “Terminara a minha experiência das lutas políticas, em que não pus nenhuma ambições particulares, pela mais bela das vitórias. Podia regressar aos meus estudos predilectos e às realizações pessoais que constituem o meu destino.” (J. de Castro Osório 1970: 134).

---

<sup>276</sup> Vide artigo publicado n’*A Tarde* (1926.04.28), “A República e a mocidade”, que corresponde à reprodução de uma parte da conferência que João de Castro Osório apresentou no Congresso.

<sup>277</sup> Carta datada de 13 de Janeiro de 1937 (Arquivo da Família Castro Osório, cx.6 , pasta 337).

<sup>278</sup> Castro Osório faz referência à sua participação neste golpe na carta enviada ao Comando Distrital de Lisboa da Legião Portuguesa e está acima referida (n. 264). Note-se que em 1965, ainda colabora com a revista *Sulco*, órgão do centro de político-sociais da união nacional. Vide A. C. Pinto (1989: 10).

### 3. O POETA E O INTELLECTUAL

Arte e politica non furono mai disgiunte nel mio pensiero.

Gabriele D'Annunzio (1902)<sup>279</sup>

Terminado o período da política activa em 1926, o Castro Osório pendura *a espada*, mas continua a luta ideológica pelo hábil manejo da *pena*, expressando a sua visão da história e cultura portuguesas em antologias, estudos e nas suas “recriações” poéticas. As obras de doutrinação política, isto é, dirigidas às massas e com fins políticos objectivos, faziam agora parte do passado, datando de 1924 a publicação do último trabalho, *Sidónio Pais e o Messianismo Ditatorial*, ensaio político que prefaciou um conjunto de discursos de Sidónio Pais compilados por Feleciano de Carvalho. Antes deste, publicara o *Manifesto Nacionalista* – tinha então vinte anos – e três anos depois surge a *Revolução Nacionalista*<sup>280</sup> no contexto do golpe de 8 de Julho de 1922, assunto já referido anteriormente. Na verdade, como lembrara já nas suas memórias (1970: 131):

O pensamento fundamental desta e de todas as outras minhas obras de doutrina política, sem excepção de uma só linha, assenta nos dois princípios basilares de nacionalismo e de aristocratismo, e portanto de oposição a todas as formas, declaradas ou encobertas, de socialismo e democracia. É um pensamento político e social que resultou da análise sincera de toda a História Portuguesa.

Com efeito, o intelectual vai continuar este “pensamento político e social” nos seus estudos, quer sejam de crítica histórica ou de análise literária, quer sejam de criação poética, como os dramas, e ainda podemos constatar a recorrência de alguns *topoi* na obra lírica desde a *Rainha Santa. Elegias da ternura transcendente* (1920) até à *Trilogia de Édipo*, datada 1954, último poema dramático publicado. Castro Osório apresenta assim uma gramática estética extremamente coerente, um pensamento *sincero*, na medida em que o reconhecemos em cada poema, em cada drama, em cada crítica, seja de que temática for, pois, o que não revela, *mostra-se* inevitavelmente

---

<sup>279</sup> Vide nota 109 deste estudo.

<sup>280</sup> Note-se que esta publicação foi a primeira a sair na “Biblioteca de Acção Nacionalista”, colecção que tinha como depositários a *Lusitânia Editora* - Limitada, fundada pela própria mãe do autor, Ana de Castro Osório. A segunda obra editada foi a já referida *Um Ano de Ditadura. Discursos e Alocuções de Sidónio Pais* (1924).



latente, previsível. Se do ponto de vista político defende o ideal aristocrático e nacionalista, no âmbito literário prefere as formas épicas ou os géneros líricos tradicionais, os temas neo-românticos, não esquecendo os motivos orientais, herdados do estudo de Camilo Pessanha. Em relação à perspectiva da história literária, Castro Osório colocou a clepsidra do tempo a contar desde os Descobrimentos, pois sendo este o primeiro grande empreendimento do espírito português, só a partir desse momento se podia começar a contar o tempo da verdadeira literatura lusíada, cruzando a história política e literária.

Na qualidade de crítico, organizou várias antologias, *Pequena antologia lírica do mar e do império* (1937), conjunto de poesias recitadas no sarau de fim de curso da Escola Superior Colonial, *Florilégio das poesias portuguesas escritas em castelhano e restituídas à língua nacional* (1942), *Ordenação crítica dos Autores e obras essenciais da Literatura Portuguesa* (1947), *Cancioneiro de Lisboa* (1956) e, finalmente, o grande empreendimento da sua vida, mas cuja publicação não teve a felicidade de conhecer, *Suma Poética da Língua Portuguesa* (1970), a antologia lírica, épica e dramática dos Poetas de Portugal e do Brasil, em quatro volumes, dos quais apenas o primeiro conheceu a luz.

João de Castro Osório também ficou internacionalmente conhecido pelo seu estudo *Gonzaga e a Justiça. Confrontação de Baltasar Gracián e Tomás António Gonzaga* (1950)<sup>281</sup>, onde apresentava o criptónimo “Critilo” das *Cartas Chilenas* como uma influência directa do *Criticon* de Baltasar Gracián. Este estudo mereceu o reconhecimento de Miquel Batllori<sup>282</sup>, historiador espanhol, que o classificava como “interesante y nuevo”, pelo que deve ser recebido com “especial agradecimiento”. No domínio da crítica literária, acrescentem-se ainda os seguintes estudos: “*António Feijó. Conferência lida no Instituto Histórico do Minho na Sessão Extraordinária de 11 de Novembro de 1927*” (1928), *Camões e os poetas de Lisboa* (1955), *O testemunho de Garcia de Resende* (1963), *A verdadeira grandeza do poeta Guerra Junqueiro* (1950), entre outros<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> Cf. p. 135 deste estudo.

<sup>282</sup> Vide M. Batllori (1958), *Gracián y el Barroco*, Roma, p. 126.

<sup>283</sup> O acervo do autor apresenta vários manuscritos sobre crítica literária e cultural, de que são exemplo o prefácio *Frei Heitor Pinto e o Renascimento português* e artigos vários dedicados a Almeida Garrett, Antero de Quental, Fialho de Almeida, Manuel da Silva-Gaio, entre outros, que foram publicados na imprensa periódica da época com a qual colaborava: *Boletim Cultural da Academia Portuguesa do Ex-Libris*, dirigida por Carlos Lobo de Oliveira, *Diário Popular*, *Voz Pública* – depois de integrar o P. R. P. em 1925 – *Diário de Lisboa*, *Atlântico*, *Colóquio*, a revista portuense *Portucale*, *Ocidente*, *A Tarde*, tendo dirigido durante um breve período a secção “Correio Literário” deste mesmo jornal.

### 3.1. Obra lírica e *ars poetica*

Ouvindo ler teus versos, bom João,  
Quando no jardim espiritual  
Tratas e cuidas flores de Portugal  
E doutras vindas de país pagão

C. Lobo de Oliveira (1970: 14)

Manifestou desde cedo um talento invulgar para a poesia, o que lhe valeu a publicação de um poema no jornal paulista *Pátria Portuguesa* (1911.06.27) quando tinha apenas doze anos, prenda oferecida pelos pais que se encontravam então no Rio de Janeiro com o irmão José Osório de Oliveira.

Data de 1920 a publicação da primeira obra lírica de João de Castro Osório, *Rainha Santa – Elegias da ternura transcendente*, cujo título é pouco revelador dos *topoi* que, de facto, dominam o poema: luta, sonho, tragédia, sofrimento, referindo pontualmente o milagre associado à santa, secundarizando, assim, a temática que o seu título invoca. Este poema lembra a oração de um guerreiro cristão a dirigir-se a uma entidade divina, pedindo um fluxo contínuo de força e coragem para resistir à “luta redentora” que traga, enfim, uma forma de paz colectiva (p. 34):

Homem, faço o Universo à minha imagem.  
E sou o campo, sofredor, da luta,  
E a voluntária dor, alta e selvagem.

O mesmo notou o jornalista que recenseou n’*A Capital* (1920.04.03) este poema: “É um poema simbólico, fala em sofrimento e dor, luta e sonho” (...) Parece-nos profundo de mais, mas com qualquer coisa a menos: equilíbrio” (p.1). À semelhança dos poemas dramáticos *A Horda* e *O Clamor*<sup>284</sup>, esta obra também contou com as ilustrações de Albert Jourdain, pintor modernista<sup>285</sup>. Anos mais tarde, em 1936, publica o *Cancioneiro Sentimental*, conjunto de poemas líricos dedicados à memória de Paulino

---

<sup>284</sup> Conforme notícia *A Ditadura* (1924.07.09), o poema dramático *O Clamor* terá tido grande impacto: “tem causado um enorme sucesso de livraria (...) vai entrar no 2º milhar”.

<sup>285</sup> Pouco sabemos sobre este artista belga, a não ser que participou na revista *Ilustração Portuguesa* (1922.02.11), e na revista *Contemporânea* (nº2) dirigida por Agostinho Fernandes, onde apresentou o trabalho “As sombrinhas”. Participa, no ano de 1925, no Salão de Outono na Sociedade Nacional de Belas-Artes, conforme vem noticiado no *Diário de Lisboa* (1925.01.24) p. 4, expondo trabalhos ao lado de Alberto Cardoso, Almada Negreiros, Amadeu de Sousa Cardoso, Guilherme de Santa-Rita, Manuel Jardim e António Soares, pelo que parecer dialogar do ponto de vista estético com a geração modernista e futurista a julgar por estas referências.

de Oliveira. Este volume é composto por “Canções da Alva de Amor”, “Canções da Ansiosa Manhã”, “Sonetos do dia claro”, “Canções Vesperais” e “Canções do Dia Renovado”, recuperando uma forma arcaica da canção com esquemas rimáticos típicos em tercetos AAB, AAB. Apesar da forma arcaizante, os *topoi* têm inevitavelmente um tom osoriano, senão observemos a própria sequência temática dos poemas que começa nas *canções de alva* e culmina nas *canções do dia renovado*, evidenciando não só uma clara intencionalidade na disposição, mas também a omnipresença do tema da esperança na luz e nos homens como agentes potenciais para a redenção e renovação do mundo, temas que atravessam toda a obra de Castro Osório. O drama centra-se, em geral, no homem que sente e alimenta uma luta com o destino – aquela luta sempiterna – que tem inevitavelmente de travar, como vemos, por exemplo, no poema “Ânsia Eterna” (pp. 184-6): “Tu não ouves os gritos que em ti solta/ O teu anseio de alma e divindade? Abre o teu peito à vida...” (1936: 184). Esta predestinação condu-lo ao sofrimento e a um estado de ansiedade contínuo – “Não recuses a dor...Não peças, ao Infinito, a paz ou a piedade!/ Surgiste, humano, no dia em que, no amor,/ Acolheste a ansiedade/ Dos mundos...” – mas na certeza de que a redenção pela luz e pela força aparecerá, no final, na linha do horizonte – “Luta, a tua luta é a própria vida!/ E Deus será, ao fim desta tragédia,/ A alegria dos mundos feitos alma/ E este sonho de amor.” (p. 186).

Vida e morte constituem o binómio mais recorrente na sua poesia, mas a primeira supera a segunda, pelo facto de constituir uma reacção vitalista, “seiva ardente e fervorosa” de que a Primavera é exemplo, pela fertilidade e energia que representa para o mundo e para o homem. Tal como Anteu que recupera a força depois de tocar na terra, também o homem que lemos na poética de Castro Osório encontra no ciclo das estações um modelo de acção. Este vitalismo, esta forma de dionisismo cristão encontra expressão e memória na corrente vitalista e emancipalista neo-romântica, conceptualizada por J. A. Seabra Pereira (1999: 679-879). Caracterizam esta corrente núcleos de temas e motivos como a “primazia originária da vida”, a “vivência vitalista do tempo”, um “altivo humanismo cristão”, um “novo heroísmo prometeico” e a “efusão nietzschiana”, entre outros. Observamos, no entanto, traços da chamada corrente neo-romântica de carácter lusitanista, pela recuperação de temas como “o amor da pátria contra a desnacionalização ideológica”, “postulações da terra e do sangue”, o “culto da tradição e dos heróis”, uma “concepção idealista da pátria, providencialismo visionário e nacionalismo integrista”, uma “vocação maximalista de Portugal”.

Apesar de estes temas perpassarem toda a obra lírica de Castro Osório, nenhum poema é mais paradigmático da sua gramática que a “Ode a D. Sebastião”<sup>286</sup>, escrita quando estava preso em consequência do movimento de oito de Julho. Marcado por um vitalismo soreliano, a composição reveste-se de um certo carácter místico pela invocação de D. Sebastião:

Ó Raça, eis-te de novo sobre o Mundo  
Iluminada de alma e a lutar...  
Acorda e marcha, o grito mais profundo  
De D. Sebastião revive em mim,  
E anda-me a iluminar!  
- Esta luta do Homem não tem fim,  
É o sonho mais fundo...  
Arrancar! Arrancar!!!

Quartel do Carmo, 13 de Julho de 1922

Escrita na fase d’annunziana de Castro Osório, esta ode sintetiza de forma eufórica os vários *topoi* que marcarão a sua poesia, o tom nacionalista, o sentimentalismo vitalista da ideia de Raça, o repto para uma luta infinita (“Acorda e marcha”), a aura mística da missão pela invocação e incorporação espiritual dos valores do mito lusíada sebastianista (“o grito mais profundo/ De D. Sebastião revive em mim,/ E anda-me a iluminar!”); e, para fechar o poema, a repetição onomatopeica do verbo “arrancar”, sugere o som febril dos motores da *Ode Triunfal* de Campos, ao mesmo tempo que remete para o voluntarismo de carácter soreliano.

Entre 1950 e 1953 é publicado o poema épico *Nossa Senhora dos Açores*, parcialmente apresentado no *Mensário das Casas do Povo*. Depois deste, a próxima obra de poesia é já póstuma, *O Cântico do Desejo*, datando de 1999, apesar de a sua publicação ter sido já anunciada em 1936, conforme constava no início do *Cancioneiro Sentimental*<sup>287</sup>. Esta obra apresenta cinco partes e cada uma delas um conjunto de poemas – “O Multifforme Desejo”, “Meditação do mundo sensível”, “Glória da Vida”, “A Mensagem de Amor”, “O Coração Amante” – e é inspirada no lirismo de cinco grandes culturas asiáticas, desde o Próximo ao Extremo Oriente, onde encontrou “a forma poética própria para cantar o Desejo esparso no mundo sensível e o seu eco (ou sua origem) no coração do homem”, caracterizando-se pela fluidez do sentimento e da forma: “Em imagens de poesias árabes, por fim, busquei matéria para pessoal

---

<sup>286</sup> Este poema foi publicado no primeiro número do jornal *Portugal* (1923.06.23), fundado pelo autor.

<sup>287</sup> Em 1936 é anunciado o *Canto Heróico*, mas desconhecemos a data da publicação ou se foi publicado.

afirmação, na Vida e no Eterno, do Amor triunfante” (1999: 8). Com isto, o poeta não pretendeu traduzir as poesias orientais – que conheceu pelas traduções francesas e inglesas (1999: 9) – mas confessa ter conhecido imagens e formas particulares de expressão que se coadunavam com a sua sensibilidade: “Há qualquer coisa do espírito de descobrimento e de conquista na maneira como usei esta matéria de beleza, procurando torná-la própria, pessoal, bem minha.” (1999: 8). Apesar da inspiração oriental, recusa, contudo, a designação de “poesia de exotismo”, pois a matéria poética “estrangeira” foi modelada por uma sensibilidade diversa, lusíada. Não é também alheio à influência das admiráveis *Oito Elegias Chinesas* de Camilo Pessanha, sobretudo no que toca à segunda parte da obra, enquanto que a terceira, quarta e última partes deste conjunto de poemas foram inspiradas na tradução francesa do poema sânscrito de Kalidâsa, *As Estações*, em poesia iraniana, persa, árabe, fontes de lirismo e paixão. Do ponto de vista formal, o poeta recupera ainda o *gazel* e o *zegelel*<sup>288</sup>, fontes que enriqueceram outrora a poesia trovadoresca.

Os temas que predominam nesta obra não se desviam daqueles já antes enunciados a propósito do *Cancioneiro Sentimental*, mas, neste caso, constatamos uma clara preferência pela temática do desejo, da ânsia, dionísiaca, uma forma de vitalismo pagão pela constante exaltação da Primavera, da energia da terra fecunda que recorda aos homens a sua missão de desejar e amar continuamente o mundo. Esta confiança no futuro não se identifica com a fé cristã, mas constitui um topos do animismo pagão, pois invoca o canto do rouxinol, o florir da Primavera e o reinício da espiral da fecundidade como prefiguração da redenção do mundo, de que é exemplo o poema “Amor da Vida” (p. 17): “Do vergel florido/ É o tempo... mas em breve/ Vai murchar... morrer.../ Só este amor não perece,/ Sempre novo a renascer”. O mesmo verificamos no poema “Desejo na Vida” (p. 27): “Amor a Vida inteira: Vivo o prazer, o desejo,/ A dor, a beleza. Gosto e desgosto me entregam/ Pura, imensa a Natureza.”<sup>289</sup>

Nem todas as temáticas, porém, são de carácter eufórico, pois podemos constatar a outra face do optimismo, o peso da desilusão, o isolamento, afunilamento da vida e do desejo, o fim do caminho como o *palácio vazio da ventura* anterioriano, a indiferença do mundo perante a grandeza de um sonho e de uma obra, de que é exemplo o poema

---

<sup>288</sup> Para criar a forma poética do *gazel*, o poeta recorreu à cadência de uma rima única e repetida, enquanto que para o *zegelel*, recorreu ao corte da estrofe e à colocação da rima, adoptou o verso de treze sílabas, de ritmo ondeante e a longa frase musical.

<sup>289</sup> Sobre este tema, vejam-se ainda os poemas “Ternura do padecer” (p. 31), “Sonho da Vida” (p. 32), “Florir no Tempo” (p. 36).

“Ponte em Ruína”: “A ponte, no rio/ Da Vida, rompeu-se ao meio.../ Ninguém nela passa...Para além, arcos do sonho. Àquem, arcos de desgraça.” (p. 45). Semelhante sentido exprimem os poemas “Somente Sonho” (p. 47), “Mágoa Solitária” (p. 49) e “Tombar de sonhos” (p. 56), entre outros. À semelhança do *Cancioneiro Sentimental*, estão presentes outros temas como a efemeridade e a precariedade da vida humana, o sofrimento como condição *sine qua non* para a progressão do homem e do mundo: “As dores, que padeças, regenera/ Na harmonia do Canto, e da Beleza/ Na suprema quimera.” (p. 183).

O último poema da obra apresenta, de certa forma, a chave hermenêutica para a leitura da poética de osoriana, pois sintetiza uma ambição prometeica, a ambição agressiva que sustenta a coragem, um desejo multiforme que se concretiza na luta, para a qual está predispota toda a criatura:

Nunca temer, eis tudo. Se voltar  
Em mil vidas ao mundo, ou se jogar

Numa só vida o coração eterno,  
Na floresta de fogo, bruto inferno  
Do viver, guardarei meu lume interno,  
Pois das paixões fiz mais que triunfar... (p. 228)

Curioso é notar um texto que Vasco Reis<sup>290</sup> dedicara a este poeta, intitulado “A Vida”, condensando nele os *topoi* que perpassam a obra do destinatário, a exaltação da “Vontade” – note-se a maíuscula inicial –, comparando a vida ao *agon* diurno, infinito, ancestral:

Seja a Vida um Poema da Vontade  
Um combate leal à luz do dia!  
Ó vida amarga e bela, sinfonia  
De Riso e Pranto, Tempo e Eternidade!

Vida Imensa, total, que principia  
Em tons doridos, cheios de humildade  
E cresce e desabrocha na ansiedade;  
E, no grito supremo da agonia,  
(...)

---

<sup>290</sup> *Missão Africana* (1936.04.11). Vide a cx. 15 do Arquivo do autor .

O poeta também reflecte sobre o processo de criação e leitura do objecto criado, aproximando-se da concepção pessoal da *dor do fingidor*, mas dela divergindo num ponto, a *dor* sentida pelo leitor não é outra, mas identifica-se com aquela que o poeta sentiu e fixou ao escrever o poema. O fenómeno poético tem como base a emoção, a memória da experiência vivida que é depois reflectida e *sublimada* de forma a perpetuar o que se viveu, sentiu, pensou, na tentativa de “eternização do que foi vivido e, com esta, da possibilidade constante de revivência” (1970: 41). Neste processo de sublimação da memória vivida tem lugar a *Katharsis* das paixões da parte do poeta, e o mesmo sentirá o leitor da poesia épica, lírica ou dramática, extensões de um mesmo fenómeno. Esta poética tem como base a união do “sentimento e poesia” (1970: 25), e um não deve ofuscar o outro na actividade criadora, caso contrário o efeito no leitor não será já o catártico.

Como veremos no sub-capítulo “Sobre a designação de Poema Dramático”<sup>291</sup> da parte seguinte, Castro Osório integra o “poema-dramático” no fenómeno poético, e, por isso, referimos os dramas por ele escritos que, no conjunto da sua obra, ocupam um espaço muito significativo: *A Horda* (1921), *O Clamor* (1923), *Até ao Fim do Mundo*, tragédia religiosa anunciada em 1931 mas cuja publicação desconhecemos, *Tetralogia do Príncipe Imaginário* (1940/41) e *Baptismo de D. Quixote* (1944). O poeta é, ao mesmo tempo, o crítico literário que publicou outros títulos sobre poesia, antologias acompanhadas de estudos críticos sobre os critérios que presidiram àquela selecção. É sobre esta questão e outras relacionadas com a crítica literária e histórica que agora nos vamos debruçar.

### 3.2. O intelectual (des)comprometido

A crítica literária, o ensaio político e cultural assinado por João de Castro Osório ficarão para sempre ligados a um contexto de publicação e divulgação ideologicamente marcado pelo Estado Novo. A influência desta ideologia mede-se, em primeiro lugar, pelo próprio contexto de produção, dado que as suas obras ora são encomendadas, ora apoiadas pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) pelo amigo António Ferro que o dirigiu até 1950. O autor esclareceu esta relação de mecenato no prefácio da *Suma*

---

<sup>291</sup> Vide pp. 128-34 deste estudo.

*Poética da Língua Portuguesa*, quando este procurava um subsídio para a concretização daquela mesma obra:

O problema tinha, pois, de ser posto por mim, com a sua concordância, a um organismo do Estado, e ambos concluímos pela escolha do Secretariado Nacional de Informação, já por directamente ligado a Sua Excelência o Presidente do Conselho, Senhor Professor Doutor António de Oliveira Salazar, em quem acima de tudo confiámos, já por ser dirigido por António Ferro, Escritor e Amigo, e ter publicado vários Estudos e Ensaios meus de História e Crítica da Literatura Portuguesa.

João de Castro Osório (1970: 241)

Eis algumas obras de crítica literária encomendadas por este organismo: *Ínclita Geração. D. Duarte e D. Pedro* (1945), *A Revolução da Experiência* (1947), integradas na colecção “*Idearium – Antologia do Pensamento Português*”, *Ordenação Crítica dos Autores e Obras Essenciais da Literatura Portuguesa* (1947), na qual define as épocas de evolução da Literatura Nacional e, finalmente, a *Suma Poética da Língua Portuguesa*, que então se publicava. Realizados à luz da ideologia de Estado, coerentes com uma estratégia de propaganda, estes estudos eram enviados para outros países, nomeadamente para Espanha, de onde nos chegou o seguinte:

Más de una vintena de libros y de folletos acabo de recibir enviados por el Servicio Nacional de Informacion de Portugal (...) dependencia directa de la Presidencia del Consejo que desempeña esse insigne maestro que se llama António de Oliveira Salazar. La colección IDEARIUM tiene por fin brindar una “Antologia del Pensamento Português”. Hasta ahora lleva publicados seis volúmenes (...). Abre la serie el volumen titulado “*Inclita Geração: D. Duarte, D. Pedro*”, com notas de prefacio y selecciones por João de Castro Osório, grande escritor. (...) <sup>292</sup>.

Além dos volumes encomendados pelo SNI, o crítico publicou outros estudos de temática semelhante: *Introdução à História da Literatura Portuguesa* (1945), no qual ostenta capítulos intitulados “A verdadeira evolução da Literatura” ou “As divisões reais da evolução da Literatura”, na tentativa de fixar uma perspectiva definitiva sobre a história da literatura, contrariando tanto Teófilo Braga como Fidelino, que entendiam a influência estrangeira como factor de evolução literária (“É fácil atribuir à «confusão mental» de Teófilo Braga os erros que se adivinham nesta sua imperfeita análise

---

<sup>292</sup> In jornal *De La Cronica* (1949.03.10), “La politica, los libros y la libertad” por C. E. Paz-Soldan apud espólio de João de Castro Osório in cx. 15 do Arquivo de João de Castro Osório.



filosófica da Literatura e sua evolução histórica.” – 1945: 21); *Florilégio das poesias portuguesas escritas em castelhano e restituídas à língua nacional* (1942), cujo título sugere logo *per se* uma visão muito própria da história literária, tomando as influências não nacionais como factores “estranhos” e, como tal, que tinham de ser “nacionalizadas” para poder integrar a literatura portuguesa, como o próprio observa: “esclareça-se (...) que há um constante movimento de nacionalização das importações do estrangeiro, mesmo as mais recentes, e que, por outro lado, podem persistir na tradição elementos estranhos, imperfeitamente nacionalizados.” (1945: 63).

Nesta medida, o nascimento da literatura portuguesa coincide justamente com a expansão marítima, pois com ela se reconheceu o espírito lusíada e suas realizações, não considerando, por isso, a literatura que se produziu entre o período galaico-português até à Geração de Avis como portuguesa (1948: 47-8), que constitui ainda uma fase de “nacionalização da linguagem” (1947: 1). Assim, a história literária é analisada em função da dinâmica política visível, por exemplo, o “período do Renascimento Português” aparece subdividido em “Época dos Descobrimentos” e “Época do Império Marítimo”.

Tal era a sua ligação com o poder político então vigente que lhe foi solicitado pelo *Diário da Manhã* um estudo sobre “Salazar e a defesa do Património Espiritual da Nação”, por ocasião do 25º aniversário da entrada do mesmo para a presidência do governo da nação. Esperava-se, assim, que Castro Osório apresentasse um contributo que fosse “imprescindível e inapreciável material de investigação de estudo, fonte de trabalhos futuros (...) ilustração de uma época e esclarecimento de uma vida”<sup>293</sup>, constituindo este escritor uma fonte devidamente autorizada. A este pedido, deu Castro Osório resposta positiva.

No domínio da crítica política e cultural, observamos a predilecção por três núcleos temáticos *predilectos*: o literário, já referido, o de doutrina política e história cultural – *A Revolução Nacionalista* (1922), *Sidónio Pais e o Messianismo Ditatorial* (1924), estudo introdutório da compilação dos discursos de Sidónio Pais por Feleciano de Carvalho<sup>294</sup>, *Portugal visto da Europa* (1931), *As razões do erro ibérico* (1932), publicados estes dois últimos números da revista *Descobrimento*, por si dirigida – e,

---

<sup>293</sup> Excerto da carta (s.d.) do director do jornal *Diário da Manhã*, José Manuel Costa, enviada a João de Castro Osório a solicitar o referido estudo que viria a ser publicado no dia cinco de Julho desse ano. A carta do director e a resposta do escritor constam no Arquivo deste último (cx. 20).

<sup>294</sup> Esta figura integrou a Juventude Republicana Sidonista e dirigiu o periódico nacionalista *Nação Lusitana*. Vide E. Castro Leal (1994: 148, n. 114).

finalmente, o relativo à temática ultramarina<sup>295</sup> – *A campanha do sul de Angola. Relatório do General Pereira de Eça com um estudo político de João de Castro* (1922), *Necessidade e sentido de uma Universidade Colonial* (1935), *A formação orgânica da expansão portuguesa* (1937), *Direito e Dever de Império* (1938), *O Além-mar na Literatura Portuguesa* (1948)<sup>296</sup>, ao que há que acrescentar outras obras menores não reunidas em volume: *O plano imperial da Dinastia de Avis na África Austral* (1938), *Viagens de penetração e exploração do Continente Africano*, *A ocupação de Moçambique*, *Colonização branca nas zonas tropicais africanas*, *Aspectos económicos da colonização branca nas Colónias Portuguesas* (1940-44)<sup>297</sup>. Acrescente-se que neste domínio, o crítico chegou a colaborar no Congresso de Ensino Colonial, realizado durante a *I Exposição Colonial do Porto* em 1934 e participa, três anos depois, no I Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo (1937).

No início da década de trinta, um ano depois da criação do Acto Colonial, Castro Osório inicia um projecto tão interessante quanto arriscado, a revista *Descobrimento*, para a qual reuniu intelectuais de tendências diversas, autores brasileiros, caboverdianos e portugueses, investindo no ecumenismo dos colaboradores, no sonho da “nova civilização humanista” que abrangia Galiza, Brasil e a África portuguesa. O próprio título *Descobrimento* estava associado à emoção da nova Hora que então se vivia, à descoberta da “nova civilização” que, segundo Osório, se inaugurava com a nova ordem política. O efeito, porém, não foi o desejado, tendo conhecido a última

---

<sup>295</sup> Importa referir que este tema constituía, então, uma questão muito pertinente, pois datava de oito de Julho de 1930 a criação do Acto Colonial que previa a unidade da Nação, a especialidade da legislação Colonial e a conseqüente descentralização administrativa e autonomia financeira das colónias. A necessidade da criação do Acto Colonial adveio da indefinição da identidade de regime político-administrativo entre a metrópole e o ultramar português, que estava fragilizada desde o final do século XIX, agravando-se no final da Primeira Guerra, pelo que se “justificava, assim, a afirmação e prática de princípios vincadamente nacionalistas e de regras disciplinadoras do governo e administração do ultramar.” Duas décadas passadas, o *Acto Colonial* foi revogado pela lei nº 2048, tendo desaparecido a designação de “Império Colonial Português” – introduzido no Direito Público em 1930 – e substituiu-se o termo “colónias” por “províncias ultramarinas”, mantendo-se, contudo, o essencial do regime de 1931. Vide V. Nunes da Costa (1963), “Acto Colonial”, *Verbo Enciclopédia luso-brasileira de Cultura*, vol. 1, Lisboa, cols. 330-1.

<sup>296</sup> Este estudo voltou a ser reeditado em 1998, tal como a *Trilogia de Tróia* o foi em 1999 pela editora *Nova Arrancada*, que tem publicado obras de temática vinculadamente nacionalista, ao longo das últimas décadas, eis alguns títulos: *Salazar sem Máscaras*, *Salazar e a Santa Igreja*, *A Tradição histórica portuguesa no pensamento político de Salazar*, *Destino do Nacionalismo*, *Para a compreensão do Fascismo*, *Linhas de Fogo – Manifesto de Cultura Lusíada para o terceiro milénio* e o já citado estudo de M. Castelo-Branco, *Homem Cristo Filho – Do Anarquismo ao Fascismo*.

<sup>297</sup> Este último estudo referido trata-se de uma comunicação que foi apresentada no IX Congresso Colonial, vol. 15, tomo 2, 1940, pp. 249-268. Além desta, apresentou ainda mais estudos publicados no mesmo contexto: *Estudo Comparativo das obras de colonização branca realizadas por outros países nas zonas tropicais africanas* (pp. 115-33) e ainda *Integração dos actuais régulos na obra administrativa nas colónias de Angola e Moçambique* (pp. 543-61).

edição no sétimo número, desfecho que já se adivinhava a julgar pelo acolhimento do público: “Não poderia ser outro o acolhimento feito a uma «revista de cultura» num país em que, com raras exceções, são os incultos que ocupam os jornais, os lugares de destaque na sociedade e, até, as cátedras universitárias (...). Só a falta de interesse de espírito explica essa indiferença, sublinhada pelo silêncio quase unânime da imprensa. A incultura, já não dizemos do público, mas na nossa pseudo-elite, é mais profunda do que julgávamos.”<sup>298</sup>

Mais tarde, é convidado a participar num programa da Emissora Nacional intitulado *Leituras Portuguesas*, que decorreu entre 1952 e 1960. Os temas apresentados estão sobretudo relacionados com a crítica e a história literárias, indo ao encontro das teses explanadas em estudos anteriores, como a sincronia entre a expansão marítima e o desenvolvimento da literatura portuguesa – momento em que se inicia um ciclo do renascimento do Homem –, investindo também muito na crítica à influência estrangeira na cultura nacional. Apesar de se centrar na análise de obras dos clássicos portugueses como Camões, Almeida Garrett, Antero de Quental ou Fialho de Almeida, não deixa de dedicar algumas palestras à “teoria literária de Aristóteles”, às élogos de Virgílio, ao mito de Orfeu, à tragédia grega<sup>299</sup>, entre outras.

Terminada a breve apresentação do(s) percurso(s) político, intelectual e literário de Castro Osório, constatamos que se caracterizou por uma certa constância e convergência, pelo que as diversas facetas – a do político, do intelectual e do escritor – se confundem, permitindo assim a construção de uma gramática estética muito própria. De nacionalista acabado, desviou-se entre 1925 e 1926 para a Esquerda Republicana, logo regressando à direita conservadora, sob a forma de ensaio político e histórico, convertendo-se a antiga *espada* em *pena*. João de Castro Osório apresenta o percurso típico das figuras do meio ultranacionalista europeu, comprometido politicamente e esteticamente com o regime de cariz autoritário, tendo lutado por ele numa fase ainda embrionária, como o próprio revelou em correspondência pessoal já em 1937, tendo depois integrado a Legião Portuguesa aquando da sua criação em 1936:

---

<sup>298</sup> Vide a nota “O acolhimento que tivemos”, *Descobrimento*, I vol., 1931, p. 136.

<sup>299</sup> Os textos das palestras emitidas na Emissora Nacional encontram-se reunidos no Arquivo do autor.

“Com dezanove anos, venho lutando pelo nacionalismo e pelo seu triunfo n’um Estado Novo.”<sup>300</sup>

Como toda a política tem uma dimensão estética<sup>301</sup>, consideramos que o inverso se pode aplicar à obra literária que, à margem da análise filológica, apresenta uma dimensão política inerente: a demanda de um herói carismático que opere uma transformação na comunidade e inaugure assim uma nova era de prosperidade e de expansão, tal como o século V grego. É nesta medida que reconhecemos a recepção temática do *Übermensch* nietzschiano que há muito extravasara o âmbito filosófico para o político tanto a nível europeu, como constatámos no primeiro capítulo deste estudo, como a nível nacional, tendo sido teorizado pelo jurista Martinho Nobre de Melo (1925: 136-40)<sup>302</sup>, como vimos, e manifestado pelo próprio Castro Osório (1923b), que viu em Mussolini a realização do *Super-Homem* pelo qual Portugal tanto ansiava.

O Édipo da Trilogia que nos propomos de seguida analisar é a expressão mítica desta espera e desta ânsia. Enquanto muitos viram nesta figura, a vítima, o nosso autor só o viu como decifrador do enigma da esfinge, líder, pacificador, inimigo dos deuses e precursor da nova Era, vincando e escurecendo nele os traços heróicos e luminosos para ocultar o que nele era fraqueza e limitação.

---

<sup>300</sup> Carta datada de 13 de Janeiro de 1937 dirigida ao Comando Distrital da Legião Portuguesa. Vide Arquivo da Família Castro Osório, cx. 6, pasta 337.

<sup>301</sup> Vide M. A. F. Witt (2001).

<sup>302</sup> Vide pp. 26, 55, 88 de estudo do I capítulo.

## TERCEIRA PARTE

---

João de Castro Osório e a cosmovisão trágica  
n' *A Trilogia de Édipo*

## 1. Breve olhar retrospectivo sobre o tratamento do mito de Édipo

O facto de a família literal ter tanta importância nas considerações analíticas é causado por sermos cada um por si ‘realmente Édipos’, e isto não é porque as nossas psiques desejem as nossas mães, mas sim porque nós somos, em alma, seres míticos. Emergimos para a vida como criaturas num drama, escriturado pelos grandes contadores de histórias da nossa cultura.

J. Hillman (1987), *Édipo Revisitado* apud A. N. Rosa (2005: 123)

O mito do herói tebano conheceu um largo tratamento nos âmbitos literário e musical, tendo chegado até nós exemplos que remontam, pelo menos, ao século XIV. Segundo o elenco de J. D. Reid (1993: 754-62)<sup>303</sup>, o segmento mítico do mais tratado pela literatura, teatro, música e pintura foi, sem dúvida, aquele referente Édipo rei de Tebas, o herói que, depois de procurar o autor do assassino de Laio, toma por fim conhecimento das reais circunstâncias do seu nascimento. Com efeito, se os segmentos míticos que apresentam Édipo vencedor – o desafio entre o Édipo e a Esfinge – foram alvo de muitos tratamentos literários e artísticos, constatámos que a fase de Édipo em Colono, não foi tão recuperada, o que é revelador, pois demonstra que a imagem que mais vingou foi a do decifrador da Esfinge, do vencedor humano.

No que respeita ao primeiro segmento, destacamos os dramas de Hugo Von Hofmannsthal, *Ödipus und die Sphinx* (1906) e de Jean Cocteau *La Machine Infernale* (1934), representados, respectivamente, em 1906 e 1934; no âmbito das artes pictóricas, merecem destaque os três trabalhos de Gustave Moreau: “Édipo e a Esfinge” (1864), “A resolução do enigma da Esfinge” (1878) e “Édipo, o viandante” (1888); no domínio musical, Erick Hawkins construiu a coreografia de dança moderna, *The Strangler*, e David Lichine coordenou um *ballet* intitulado *La rencontre, ou, Oedipe et le Sphinx*, tendo ambas sido apresentadas, pela primeira vez, em 1948. Em relação ao último segmento evocado – Édipo em Colono – destacamos a obra póstuma de Almeida Garrett, *Édipo em Colona* (1820) e o *Oedipus at Colonus* de Robert Fitzgerald, ambas adaptações da peça sofocliana; Charles Thevenin inspirou-se no mito tebano para o quadro *Oedipus and Antigone* datado de 1838; e no domínio musical temos a composição de Lennox Berkerly para coro e orquestra intitulada *Colonus’Praise* (1949)

---

<sup>303</sup> O autor apresenta um panorama completo sobre os vários tratamentos literários e musicais do mito de Édipo, entre 1300-1990.

ou, finalmente, a ópera de Roy Travis, *The Passion of Oedipus*, apresentada em 1965<sup>304</sup>, entre outras obras que não cabe aqui referir.

Ao contrário do que sucedeu no âmbito europeu, o século XX português não produziu tantos tratamentos ou representações dramáticas da figura do rei tebano como sucedeu com a sua descendente, Antígona. Esta figura assumiu, com efeito, um papel mais significativo numa sociedade reprimida por um sistema político autoritário, pois a sua acção mítica parecia *dizer* de forma completa a resistência a um poder opressor, masculino e violento, personificado no mito grego por Creonte, conforme nota M. C. Fialho (2006a: 483): “Até à década de sessenta, Antígona prevalece sobre qualquer outra das figuras sofoclianas (...) representava uma presença muito mais viva e sugestiva que a de Édipo no contexto de um regime repressivo.”

No panorama nacional, as peças de António Sérgio (1930) e António Pedro (1946), ambas intituladas *Antígona*, são as que mais se destacam, tendo sido esta última muito representada nos palcos nacionais, a par da *Antigone* (1942) de Jean Anouilh<sup>305</sup>. O herói tebano mereceria mais atenção a partir da década de cinquenta, altura em que são publicadas – entre 1954 e 1960 – três obras que apresentam tratamentos diversos do mito edípiano: *A Trilogia de Édipo* (1954), que aqui nos ocupa, *O Progresso de Édipo – Poema dramático* de Natália Correia (1957) e *António Marinheiro – O Édipo de Alfama* de Bernardo Santareno (1960). Foi esta última representada sete anos depois de sair do prelo, em 1967, tendo sido reposta no Teatro de S. Luís<sup>306</sup>, por diversas vezes. Note-se que nesse mesmo ano tem lugar, no Teatro Nacional D. Maria II, um ciclo de conferências dedicadas ao teatro greco-latino, promovido pela Companhia Rey Colaço

---

<sup>304</sup> Além destes exemplos dos domínios literários, pictóricos e musicais, temos ainda registos de trabalhos da área da escultura, de que é exemplo o *Oedipus Replying to the Sphinx* de Glyn Philpot (1931) ou as peças de Leonard Baskin, três esculturas de 1946, 1968 e 1971, uma litografia de 1971 e uma gravura datada de 1969, todas elas subordinadas à última sequência sofocleana do mito: a paragem do herói em Colono.

<sup>305</sup> Vide M. Fátima Sousa e Silva, I vol. (1998: 36-70), II vol. (2001: 40-60), além dos artigos de C. Morais (2001), “A *Antígona* de António Sérgio: um estudo social em forma dialogada”, “Antígona: a resistente, a mártir, a mulher” e “A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa”, todos reunidos em C. Morais (2001: 13-38, 7-12, 85-102). Este mesmo conjunto de actas reúne mais estudos sobre outros tratamentos do mito por autores contemporâneos, nomeadamente a *Antígona* de Júlio Dantas (1946), a *Perdição* (1991) de Hélia Correia e a peça *Antes que a Noite Venha* de Eduarda Dionísio (1992). Acrescente-se a presença, no livro que vimos referindo, de uma útil cronologia da recepção do mito de Antígona em Portugal (pp. 161-4).

<sup>306</sup> Cf. M. C. Fialho in M. F. Sousa e Silva (1998: 80): “O espectáculo, destinado a uma série reduzida de representações, converteu-se num sucesso que manteve a peça por largo tempo no palco e motivou várias reposições, inclusive noutras cidades do país.”

Robles Monteiro, evento que seria completado com a representação de cenas das peças abordadas, de que o *Rei Édipo* sofocliano é exemplo<sup>307</sup>.

Antes da representação do *António Marinheiro* de Bernardo Santareno, em 1967, só duas encenações tinham dado voz dramática a este mito. A primeira decorreu no Teatro de S. João no Porto, em 1904, ainda durante o reinado de D. Carlos, e intitulava-se *Oedipe-Roy*, tendo sido apresentada em francês:

O famoso actor Monnet-Sully, que ao tempo já arrebatara o público francês, na Comédie Française, com a interpretação de um Édipo que o celebrizou, e que tanto terá impressionado o então juvenzinho Jean Cocteau, arrebatada, com a sua interpretação no teatro portuense, o público português.

M. C. Fialho in M. F. Sousa e Silva (1998: 67)

Volvidos cinquenta anos, este mito regressa, em 1954, ao palco do Teatro da Voz do Operário, em Lisboa, pela mão de um grupo de teatro amador. No mesmo ano, 1967, em que tem lugar a representação da peça *António Marinheiro* de Bernardo Santareno – 1967 – é exibido o famoso filme *Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini na XXVII Mostra di Venezia<sup>308</sup>, que só viria a ser apresentado em Portugal depois da Revolução de Abril, facto um pouco estranho tendo em conta a filiação política do cineasta.

O mito do rei Édipo conheceu ainda outros tratamentos dramáticos, a partir de 1954, sobretudo adaptações a partir da peça sofocliana: Teatro Radiofónico (1956), Ballet Nacional de Cuba (1975), Escola Secundária Ferreira Dias (1986), TEAR (1987), ACARTE (1888) ou Teatro del Norte (1992) são alguns exemplos de grupos que levaram ao palco peças inspiradas neste mito<sup>309</sup>, enquanto que as restantes são reescritas de autores modernos das quais o *Oedipus Rex* de Jean Cocteau e a *Afabulação* de Pier Paolo Pasolini são modelo. Além disso, conheceu ainda apresentações musicais, tendo a primeira ocorrido em 1966, no décimo Festival Gulbenkian de Música, onde foi apresentado o *Oedipus Rex* de Cocteau musicado por Igor Stravinsky; mais tarde, em

---

<sup>307</sup> Vide M. C. Fialho (2006a: 482, n.3) e, da mesma autora, outro artigo inserto em M. F. Sousa e Silva (1998: 68). A primeira peça da *Trilogia de Édipo* (*A Esfinge*), esteve para ser encenada duas vezes, contudo o autor não autorizou nenhuma delas. Curiosamente, o único projecto de encenação a que deu aval, elaborado por Joaquim de Oliveira (1959), acabou por nunca ser levado à cena.

<sup>308</sup> Vide M. C. Fialho (2006a: 484).

<sup>309</sup> Vide M. F. Sousa e Silva, vol.I (1998: 71-82), vol. II (2001: 67-78).



1996, o texto *Édipo, Tragédia do Saber* de A. Pinho Vargas e Pedro Paixão foi apresentado como ópera de câmara em Lisboa<sup>310</sup>.

Apesar de a trilogia de João de Castro Osório iniciar este ciclo de tratamentos literários do mito tebano, em nada – a não ser no próprio tema mítico – ela se assemelha aos restantes, e diríamos até que nem Édipo é o mesmo. Na verdade, enquanto vemos o Édipo de J. de Castro Osório, qual Prometeu ou *Übermensch* dramaticamente wagneriano a regressar no final como um Cristo redentor, o herói tebano d’ *O Progresso de Édipo* de Natália Correia, configurado à luz de Freud, é o homem que busca, faminto, as suas origens, tomando o incesto como verosímil caminho para consumir tal almejo; por último, o António Marinheiro de B. Santareno constitui pura e simplesmente uma vítima, uma voz maldita, cuja fatalidade do nascimento e percurso de vida não mais representa que uma consequência lógica do determinismo promovido por uma sociedade moral e eticamente corrupta<sup>311</sup>.

Perante a síntese destes três tratamentos distintos, aquele que assinou João de Castro Osório é ainda, como pretendemos mostrar no decurso deste capítulo, o mais *sofocliano*, pois conserva uma certa dignidade marfínea, irreal, grega mesmo, como na iluminada visão de Hugo von Hofmannsthal (1922: 96), em *Viagem à Grécia*:

Aqui [Grécia] não é uma grande pedra tumular, aqui há tanta luz”, que é “jovem e ousada” que permitir reviver os mitos, o passado que nunca foi, pois tal como o corpo humano, também o homem é um sacrário construído em pedra que busca na Grécia “o momento sublime da humanidade”.

---

<sup>310</sup> Cf. M.C. Fialho in M. Fátima Sousa e Silva (2001: 76-7).

<sup>311</sup> Maria do Céu Fialho apresenta o paralelismo entre a versão clássica e o tratamento de Santareno nestes termos: “A grande diferença entre o mito de Édipo em Sófocles e em Santareno reside no destino final das personagens – Amália, a Jocasta da peça portuguesa, ao conhecer a verdade, entrega-se a um impulso quase feroz de sobrevivência (...); António, o Édipo outrora abandonado pelos pais numa embarcação, regressa de novo ao seio imenso do mar, com Rui (...)” (in M. F. Sousa e Silva 1998: 81). Cf. A. Rosa C. Rodrigues (2007), “António Marinheiro de Bernardo Santareno. Um modo de dizer o trágico” in *Boletim de Estudos Clássicos* 48, Coimbra, pp. 153-68. M. Aparecida Ribeiro (1981), *Mitogênese no teatro de Bernardo Santareno*. Rio de Janeiro.

## 2. A *Poética* de Aristóteles como tratado escrito para educação do gosto

O espírito grego ainda hoje nos cativa e bafeja, levando-nos a desejar mais a possibilidade de algumas horas da vida de um homem grego frente à obra de arte trágica que toda a eternidade de um deus não grego.

Richard Wagner (<sup>2</sup>2000: 43)

Seguindo de perto os ditames do cânone aristotélico, João de Castro Osório não deixa de observar os preceitos da *Poética*<sup>312</sup>, desde logo pela própria tragédia que elegeu para *recriar*, a mesma que o Estagirita parece ter escolhido para servir de modelo à posteridade: o *Rei Édipo* de Sófocles. Reconhecendo a extrema utilidade do tratado de Aristóteles, Castro Osório manifestou também a intenção de escrever uma “verdadeira *Poética*”, ou uma “filosofia da literatura”, conforme ele próprio confessa (1970: 236). Entendia a *Poética* de Aristóteles como um tratado “para educação do gosto”, no qual se ditava “uma técnica ou arte” que se estabelecia como critério de qualidade para as produções poéticas, e nisto consistia “o verdadeiro carácter da *Poética* de Aristóteles (...), o seu real e permanente valor de uma Teoria literária sobre a Poesia épica e dramática.” (idem: 237). Assim, não deixou de condenar os que a corromperam, “os Classicistas dos Séculos XVII e XVIII ou os modernos que seguem as suas lições.” (1954: 217), corrente estética que se desenvolveu a partir de segunda metade do século XVIII, tendo ficado marcada pela actividade da escola da Arcádia Lusitana (1757), que teve um importante papel na renovação poética setecentista. Depois da tradução portuguesa da *Art Poétique* de Boileau por Francisco Xavier de Meneses<sup>313</sup>, surge, em 1748, a *Arte Poética* de Francisco José Freire, onde se reúnem regras constantes nas *Poéticas* de Aristóteles e Horácio<sup>314</sup>, não deixando de ser considerados os teóricos franceses, italianos e espanhóis, “além dos teóricos gregos e latinos, os humanistas do século XVI, como Vossius, Scaliger, Castelvetro, Minturno, Robortello, e os modernos

---

<sup>312</sup> A edição seguida pelo nosso autor foi aquela publicada pela “Les Belles Lettres” e que conhece reedições até aos nossos dias, tendo a última e actual datada de 1990: J. Hardy (1932), *Aristote. Poétique*. Paris. Vide J. de Castro Osório (1970: 237).

<sup>313</sup> Esta tradução data de 1697. Publicada posteriormente em 1793, era lida, até então, através de manuscritos. Cf. M. H. Rocha Pereira (1988: 149).

<sup>314</sup> Note-se que o autor António Ribeiro dos Santos (Elpino Duriense) escreveu um comentário à *Poética* aristotélica, sendo atribuída uma tradução da mesma. Vide M. H. Rocha Pereira in A. M. Valente (2004: 19 n. 25). Veja-se, a propósito deste tema, o exaustivo estudo de A. Pinto de Castro (<sup>2</sup>2008), *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclássico*, que destaca a influência dos teorizadores greco-latinos para a construção do sistema de valores do ideário neoclássico, pelo que “é à matriz greco-latina que o investigador tem de ir buscar os pontos de referência que maior auxílio lhe prestam para assinalar o caminho que tem de percorrer” (pp. 671-2).

dos séculos XVII e XVIII, como Boileau, Le Bossu, Dacier, Rolin, Muratori, Luzán e muitos outros.” (M. H. Rocha Pereira 1988: 150). Cândido Lusitano (nome arcádico de Francisco José Freire), também ele membro da Arcádia Lusitana, teve o mérito de ensinar a chamada arte neoclássica, à luz dos ensinamentos do *pastor* Correia Garção. Assim, quando teoriza a questão da *imitatio* dos antigos pelos autores coevos, este *pastor* adverte que não se deve parafrasear o texto antigo, mas sim recriá-lo:

Devemos imitar os antigos; assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e o confessa todo o mundo literário. (...) Os poetas devem ser imitadores nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita<sup>315</sup>.

Conforme reconhece M. H. Rocha Pereira (1988: 152) este modelo de (re)criação literária era, com efeito, válido para todos os géneros, tendo sido o teatro o que mereceu maior atenção por parte deste movimento estético<sup>316</sup>. Do mesmo modo, João de Castro Osório – que também destacou o teatro como a pedagogia<sup>317</sup> –, não deixa de distinguir, qualitativamente, literatura dramática de escrita para teatro, colocando a primeira numa situação de superioridade, mas que, ainda assim não fica completa sem a performance teatral : “Sem a realização teatral, esse grande Pensamento ressurgido, por muito valor que manifeste, só lentamente poderá ter a acção necessária e nunca a conseguirá nas multidões”. Esta noção de *imitatio* é a que defende em diversos momentos, sobretudo quando descreve a forma de apropriação da tragédia sofocliana o *Rei Édipo*:

Esse erro, e completo, seria o de supor estes meus Poemas Dramáticos a tradução ou paráfrase de qualquer das Tragédias que, na Antiguidade, trataram as lendas ou o mito de Édipo (...) As próprias lendas do Ciclo Tebano foram por mim recriadas.

João de Castro Osório (1954: 210)

---

<sup>315</sup> Vide C. Garção (1958), *Obras Completas*, vol.II, Lisboa, pp. 134-5 apud M. H. Rocha Pereira (1988: 151).

<sup>316</sup> A estudiosa destaca esta figura como um importante teórico da Arcádia, sobretudo no que diz respeito à renovação do teatro, de que a peça *Teatro Novo* (1766) é testemunha. Eis uma breve síntese do seu tema: “Aí são passadas em revista as diversas representações dramáticas do tempo, e cada actor exprime os seus pontos de vista. É nesse contexto que Gil, o defensor das teorias arcádicas, propõe-se que se presenteie o público com bons textos com belos versos e fábulas elevadas e sem música (...)”.

<sup>317</sup> A mesma estudiosa (1988: 155, 160) refere-se, por duas vezes, a estas obras como verdadeiras paráfrases, ainda que tal seja uma contradição em relação ao princípio estético que estabeleceram: “Não julgaremos aqui da qualidade das paráfrases pois de paráfrases, e não de traduções nem de criações próprias se trata.” (idem: 160).

Esta mesma tragédia foi, ao que sabemos, imitada três vezes por autores arcadianos, tendo conhecido o seu primeiro tratamento, em 1757, por Manuel de Figueiredo; três anos volvidos apresenta Cândido Lusitano o seu próprio drama, ainda que tenha ficado sem publicação; quanto ao terceiro, surgiu em 1765 da pena de Francisco Pina e Melo<sup>318</sup>. Das interpretações setecentistas o autor colheu, com efeito, a lição da lei das três unidades (tempo, espaço e acção), considerando “essencial” (1954: 216), apenas esta última, de resto, a única que é, de facto, referida na *Poética* aristotélica (1451a 16-19):

As Tragédias da «Trilogia de Édipo», sem forçarem a realidade, têm, cada uma delas, unidade perfeita de acção e de tempo, e, todas elas, a unidade completa de lugar.

J. Castro Osório (1954: 216)

L. Castelvetro (1505-1571) foi um dos autores mais lidos e sublinhados pelos membros da Arcádia, que por sua vez absorveram religiosamente a sua interpretação da *Poética* de Aristóteles, nomeadamente a lei das três unidades, da qual ele próprio foi o principal teorizador<sup>319</sup>. Apesar de polémica, foi esta a leitura da *Poética* que vigorou ao longo dos séculos XVIII e XIX, tanto no neoclassicismo nacional como europeu<sup>320</sup>. Com efeito, a única “unidade” que aparece na *Poética* é a de acção, no capítulo oitavo<sup>321</sup>: “numa só pessoa concentra-se uma infinidade de acontecimentos, alguns dos quais não se pode reduzir a uma unidade” (1451a 16-18); enquanto que as restantes, as de tempo e lugar, são apenas deduzidas a partir dos passos constantes nos capítulos cinco (1449b 12-14), quando se compara epopeia e tragédia: “A epopeia segue de perto a tragédia (...) Diferem ainda quanto à extensão: uma esforça-se o mais possível por durar uma só revolução do Sol ou demorar um pouco mais.”; e vinte e quatro (1459b 24-26), respectivamente: “A epopeia tem uma característica particular muito importante para aumentar a extensão (...) não é possível imitar muitas partes da acção que se desenrolam ao mesmo tempo, mas apenas a parte representada pelos actores.”

---

<sup>318</sup> Para uma análise mais completa destas obras, veja-se M. H. Rocha Pereira (1988: 155-61).

<sup>319</sup> Vide M. H. Rocha Pereira (1988: 155-6).

<sup>320</sup> Este ponto de vista renascentista não pode, contudo, ser considerado infundado na medida em que corresponde simplesmente a uma interpretação sugerida pelo próprio texto, conforme defende J. Pedro Serra (2006: 146): “Neste aspecto, as interpretações renascentistas são um prolongamento possível do espírito e da lógica intrínsecos a esta obra. A unidade traduz-se na harmonia das partes que constituem um todo e este resulta de uma ordenação segundo um princípio, um meio e um fim.”

<sup>321</sup> A edição do texto grego da *Poética* seguida será a de Kassel (Oxford, 1965), enquanto que os passos traduzidos foram colhidos na tradução de A. M. Valente (2004).

O coro da *Trilogia de Édipo* apresenta-se repartido por diversos grupos: sacerdotes dos Deuses do Céu, sacerdotes dos Deuses Terríveis, as virgens do sacrifício, a multidão do povo tebano, os guerreiros de Tebas e dos sitiantes. Contudo, aquele que assume maior relevo é, de facto, a multidão tebana, pois conforme o próprio autor afirma, a tragédia apresenta “acontecimentos (lendários ou reais)” que decorrem perante “uma inteira multidão”, com o objectivo de “melhor traduzir a realidade colectiva”, isto é “o coração de uma Cidade, forte e orgulhosa dos Homens”, onde a multidão manifesta “paixões, dores e anseios da Cidade” (1954: 216, 9-10). E é perante o drama destes grupos que “se joga o destino dos heróis”, o que leva a concluir que, em rigor, são os membros da multidão que *fazem* o herói, pois que o exaltam e com ele se elevam e rebaixam.

Invocamos, a este propósito, o projecto de encenação de J. de Oliveira (1959: 141)<sup>322</sup>, que representa este momento de *arete*, altura em que Édipo se separa da multidão para se oferecer em sacrifício à Esfinge, para espanto de todos:

As multidões deram conta do único homem da mesma condição social se conservar hirto e impassível ao terror dos Deuses maus (...).  
Levantam-se, ansiosas de curiosidade, à medida que Édipo vai descendo passo a passo, agarrando bem o solo com os seus pés deformados<sup>323</sup>.

Este valor constitui, com efeito, a maior actualização trágica do nosso autor, devendo mais aos modelos coevos que o inspiraram do que ao herói definido por Aristóteles, o “herói trágico”, como o designariam mais tarde os comentadores italianos da *Poética*<sup>324</sup> (1453a 5-10):

Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de qualquer erro [ἀμαρτίαν τινά].

Um modelo coevo a que nos referimos é, sem dúvida, o já referido *Übermensch* nietzschiano, que corporiza o Super-Homem tantas vezes redesenhado e idealizado por João de Castro Osório, de que é exemplo a obra *Direito e Dever de Império* (1938), sobretudo no capítulo “Condições do «Milagre Português». Génio da Raça e dos seus

---

<sup>322</sup> Este encenador publicou ainda um artigo intitulado “Um Poeta Trágico Português” n’*O Século* (1959.06.10) dedicado a J. Castro Osório.

<sup>323</sup> Excerto da didascália do encenador J. Oliveira (1959: 142) inserta no projecto de encenação da *Esfinge*.

<sup>324</sup> Vide A. M. Valente (2004: 61, n. 57).

Heróis” (1938: 166-70). Nela, visiona o autor os mais altos momentos da história como resultado da acção cíclica, da providencial e “prodigiosa sucessão de Super-Homens” (1938: 175), de que D. João II e Afonso de Albuquerque são exemplo (1938:167):

Como em todas as grandes épocas da história, foi preciso o génio de um homem, de um herói sobrehumano, para concretizar, e dirigir para novos caminhos, a acção de um povo.

Apesar desta actualização, é possível reconhecer as *categorias trágicas* – recorrendo ao modelo de análise proposto por J. Pedro Serra no seu *Pensar o Trágico* (2006) –, que permitem identificar, de certa forma, o legado grego subjacente a esta trilogia, e daí reconhecer traços da cosmovisão trágica inerente a esta perspectiva temporal situada e humanamente sentida<sup>325</sup>. O modelo de análise proposto por J. Pedro Serra identifica quatro *modos de dizer trágico*: conflito, destino vs. liberdade, culpa, conhecimento vs. ignorância (2006: 196), sem no entanto confundir estas concepções de densidades históricas diversas, conforme nota o mesmo estudioso (2006: 297): “o perigo está em deslocarmos para o século de Péricles certas noções acerca da vontade, da culpa, da responsabilidade, que, estando tão interiorizadas (...) facilmente as supomos gregas, para não dizer universais e intemporais.”

Embora a versão sofocliana do mito de Édipo seja sobretudo uma tragédia de *ἀνάγκη* e de *ἀμαρτία*<sup>326</sup>, este novo entendimento osoriano do mito osoriano descentralizou a tensão do drama de Sófocles para o conflito, sempre fatal, é certo, mas sempre superável pelo homem, por um “um herói sobrehumano”. Quem melhor o representaria senão Édipo, o orgulhoso decifrador da Esfinge? A autonomia da acção humana é posta em causa, mas vista como uma fatalidade feliz, pois só este poder permite a sobrevivência e a perpetuação da vida, como revelou o final da tragédia. A liberdade e a autonomia nunca são, naturalmente, absolutas, pois “o homem encontra-se

---

<sup>325</sup> Note-se que as noções de *trágico* ou *tragédia* aqui implícitas estão saturadas de uma larga e densa carga semântica, pela acumulação de sentidos a que obrigavam as vicissitudes dos tempos e dos vários contextos, oscilação semântica já perceptível na Antiguidade (J. P. Serra 2006: 39). Apesar do peso dos séculos e das várias acepções que estes termos receberam, o objectivo deste estudo passa sobretudo pela forma de captação da essência grega da tragédia moderna: “Parece claro que qualquer visão trágica depende em primeira instância da tragédia grega, isto é, do conjunto de textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, escritos num dado momento histórico sob o nome de tragédia.” (idem: 69).

<sup>326</sup> A propósito dos limites semânticos deste complexo termo veja-se M. H. Rocha Pereira in A. M. Valente (2004: 22-6) e J. P. Serra (2006: 149-77). Para o tema da *hamartia* em geral, veja-se ainda J. N. Bremmer (1969), *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam e ainda T. C. W. Stinton (1975), “*Hamartia* in Aristotle and Greek Tragedy”, *CQ* 25: 221-54.

no cruzamento desses múltiplos poderes” (J. P. Serra 2006: 289), mas a margem de decisão que persiste tanto pode conduzir ao erro como à glória. A autonomia humana não é, com efeito, absolutizável, nem no ingénuo sonho da liberdade incomensurável, nem mesmo na imagem de títere; ou seja, nenhum destes extremos “serve” para configurar o homem trágico.

A figura do herói nesta trilogia ultrapassa, com efeito, a dimensão verosímil da previsão humana, quebrando assim a necessária relação de empatia com o drama. Édipo, mais do que uma personagem, é a ideia de Vontade – ainda assim diversa, é certo, da *Wille zur Macht* nietzschiana – plena de humanismo prometeico no gesto e cristão na intencionalidade, sendo a acção abstracta e o drama os efeitos dessa Vontade. Não reconhecemos, por outro lado, esta dimensão no herói sofocliano, cuja autonomia esteve sempre pré-determinada pela sombra do antigo e sacrílego *daimon*. No caso deste último, como na tragédia antiga em geral, as forças que dinamizavam a acção eram excêntricas ao herói e às outras personagens, convertendo-se o sujeito no “lugar onde tudo se dá, onde a tensão e o jogo de forças acontece” (J. P. Serra 2006: 304).

Lembrava Hannah Arendt n’*A Vida do Espírito*<sup>327</sup> que “a faculdade da Vontade era desconhecida da antiguidade grega e foi descoberta em resultado de experiências das quais não ouvimos falar quase nada antes do primeiro século da era cristã”, visão também partilhada por J. Pedro Serra (2006: 306). Contudo, continua a ser uma questão complexa delimitar objectivamente esta noção na filosofia grega, até mesmo em Platão e em Aristóteles, embora outros estudiosos – B. Snell, A. Kenny, A. Dihle – revelem diferente perspectiva<sup>328</sup>.

Outros elementos clássicos se reconhecem no drama osoriano, como sejam a “Necessidade absoluta”, na qual podemos ler o termo grego ἀνάγκη ou a “Fatalidade Invencível”, que encontra correspondente na antiga μοῖρα, tendo ambas as entidades a função de impor uma ordem, causando a desdita das personagens, em especial a do herói, que constitui ao mesmo tempo a doença e o remédio que pode regenerar aquela comunidade:

---

<sup>327</sup> Vide idem (2000), *A Vida do Espírito*, vol. II, Lisboa, p. 11.

<sup>328</sup> Cf. Bruno Snell (1992), *A Descoberta do Espírito* (trad. Artur Morão). Lisboa, A. Kenny (1979), *Aristotle’s Theory of the Will*. Yale e A. Dihle (1982), *The Theory of Will in Classical Antiquity*. London. Partindo dos textos aristotélicos sobre a ética – *Ética a Eudemo* e *Ética a Nicómaco* –, A. Kenny apresenta uma interpretação da teoria da vontade extemporânea, de certa forma, quando comparamos o tratamento deste tema por filósofos modernos. Esta noção de deliberação voluntária vem expressa no termo grego προαίρεσις (*Ética a Nicómaco* 3.2, *Ética a Eutidemo* 2.10) que pode contudo ter outras acepções, como “desejo” ou “crença”. Vide A. Kenny (1979: 69-80).

Se me impunham o assunto e as lendas que mais completamente exprimem o comum pensamento grego da Necessidade absoluta e da Fatalidade Invencível, impondo actos desde sempre marcados e previstos e, no entanto, os punindo com as maiores desgraças.

João de Castro Osório (1954: 213)

Os “actos desde sempre marcados e previstos” constituem, por sua vez, a ὑβρίς em relação a uma ordem cosmicamente tecida, a ἀνάγκη, o que coloca o herói em face da fatalidade, ou seja, a constatação dos limites da acção humana, emergindo a solução derradeira, ou o suicídio de Jocasta ou a luta de Édipo: “Enquanto a vida me tiver entre vós, ó homens, forçar-vos-ei à luta e à glória de sofrer a dor de ser homem.” (1954: 124).

Com efeito, se estão presentes a ἀμαρτία e a ὑβρίς – “crimes e sacrilégios involuntários de Édipo” (p. 211) – assumem sentidos muito distintos, pois o “erro” e a “insolência” correspondem aos principais traços da própria ἀρετή que distingue Édipo: “Criei o orgulho humano. Aceito os erros, os males e as dores que ele provocou”. (p. 106). Assim, ao contrário do efeito *catártico* pretendido na norma aristotélica, temos um convite à luta, à emancipação humana, o mesmo é dizer, à ὑβρίς libertadora, perceptível uma vez mais nas palavras do herói: “A marcha da vida é feita de lutas e passa sobre cadáveres. A morte de Laios foi culpa de Laios. Não há crime a castigar.” (p. 96). O excesso de temeridade deste herói permitiu a libertação da opressão esfíngica, isto é, do domínio do medo e da superstição que espalhavam a doença e a fome, minando a promessa de vida daquela comunidade.

Dos “crimes e sacrilégios” cometidos, Édipo apenas lamenta o facto de ter desposado a própria mãe, sentimento de repulsa que se manifesta no gesto clássico de auto-mutilação. Ainda assim, diz Édipo, ao querer demover Jocasta do suicídio: “Para o erro do destino que nos venceu não há resgate humano.” (p. 115), atribuindo a culpa ao destino. Ensombra, contudo, uma culpa antiga decorrente de um crime antigo – aquele que originou a Esfinge em Tebas – e que urge ser expiada, como recorda Olenos, o sacerdote dos deuses terríveis: “A expiação tem de ser cumprida. Toda a expiação...”. (p. 133). Contudo, esta categoria cruza-se, sem dúvida, com aquela relativa ao conhecimento e à ignorância, ou seja, com a incapacidade de omnisciência do homem, que não lhe permite conhecer plenamente o passado, dominar o presente ou prever futuro, aumentando assim o risco de ἀμαρτία. Não obstante, a culpa não constitui um



modo de dizer o trágico coincidente com este drama, ao contrário do conflito, que tem o poder de a sintetizar.

A categoria do conflito constituiu, por isso, o *modo de dizer o trágico* predominante pois, desde o desafio inicial da Esfinge, passando pelo exílio até ao desfecho, tudo se converteu num permanente conflito entre homens e deuses, como uma necessidade quase biológica que “apresenta-se na tragédia grega como algo dissonante, como um elemento de fractura na ordenação e estabilidade cósmicas” (J. P. Serra 2006: 198). Além das relações entre Édipo e as restantes personagens, outros conflitos houve paralelos a esse: Olenos e os sacerdotes contra Tirésias e o seu ‘coro’ – transversal a toda a trilogia – e as personagens que se aliaram a um ou a outro grupo. Eis no que consiste o essencial do trágico desta trilogia: a fatalidade de uma luta que nunca acaba e que exige constante reforço. O Estagirita caracterizava ainda a tragédia nestes moldes:

[sendo a tragédia] imitação de homens melhores [βελτιόνων] do que nós, deve seguir-se o exemplo [μιμεῖσθαι] dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos. [καλλίους] (1454b 10).

A ideia de imitação de uma acção elevada [μίμησις πράξεως σπουδαίας]<sup>329</sup> está menos relacionada com a prosperidade e condição social das personagens do que com a demonstração da dimensão humana e ética do μῦθος, permitindo a empatia e a identificação do público com a acção, que, por sua vez, manifesta os caracteres. Neste sentido, o herói aqui perfilado aproxima-se do modelo aristotélico, pois é também sua função repetir a grandeza que a Antiguidade lhe atribuíra, como é função da tragédia oferecer uma outra versão da vida “trágica” e “enobrecedora”: “O que significa a renovação da Tragédia? É a ressurreição de um Pensamento poético e trágico, essencial que, de acordo com a verdade religiosa, deve restituir aos homens a grandeza moral e o vigor espiritual, traídos por uma visão sórdida e mesquinha da vida e condições humanas”<sup>330</sup>.

Com efeito, ao contrário da comédia, que representa os homens inferiores [φαυλοτέρων]<sup>331</sup>, a tragédia oferece, por um lado, o elevado pedestal da nobreza, como o Estagirita a define no célebre passo da *Poética* (1449b 20-35): “A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem

---

<sup>329</sup> *Poética* 1449b 25.

<sup>330</sup> João de Castro Osório in J. de Oliveira (1959: 224).

<sup>331</sup> *Poética* 1449a 32-33.

embelezada”; e precipita, por outro lado, o herói para o abismo da queda. J. Castro Osório, por sua vez, também define a essência da tragédia como a “representação de toda a realidade humana expressa numa síntese de elevada beleza” (1970: 219).

Entenda-se a expressão aristotélica “linguagem embelezada” [ἡδυσμένῳ λόγῳ] no sentido de “ritmo, harmonia [e canto]”, devendo haver “algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto” (1449b 25-30). Do mesmo modo, Castro Osório investiu na chamada “prosa poética”, demitindo-se da responsabilidade de compor versos rimados, mas justificando ao público leitor esta sua opção, na “Nota Crítica” que acrescentou à trilogia (1954: 217):

O mesmo se poderia dizer (exigindo, porém, outra e demorada explicação) quanto ao emprego do verso, rimado ou solto, ou da prosa poética – em sua variedade e riqueza de ritmos, verso também, afinal, e, embora com vantagens, o mais próximo declamado nas Tragédias Gregas antigas.

Além destes paralelismos, são ainda evidentes as partes da tragédia elencadas na *Poética* (caps. 10 e 11): μῦθος, ἀναγνώρισις, περιπάθεια e πάθος. Como pudemos verificar pela análise anterior, as três tragédias apresentam as “partes” consignadas na *Poética*. Todas as tragédias têm, com efeito, um elemento em comum: o enredo (μῦθος) é de natureza complexa, pois, conforme preceitua Aristóteles, é acompanhado de anagnórise (ἀναγνώρισις), “o drama genial do reconhecimento da origem, personalidade verdadeira” (1954: 211), e peripécia (*peripateia*), apresentando também o πάθος, definido como “um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos” (1452 b 10). A exibição do πάθος em cena, na primeira tragédia concretiza-se na visão aterradora da Esfinge e na eminência da destruição de uma cidade e do sacrifício das virgens, na *Jocasta*, a dor de uma cidade inteira que definhava, a mutilação de Édipo e o suicídio da Rainha, e, por fim, na última tragédia, na qual é apresentado o cenário de mortandade após a batalha e o duplo homicídio fratricida.

Na verdade, apesar de todos estes momentos de πάθος serem “visíveis” ao leitor – à exceção da batalha derradeira entre os dois irmãos que é narrada pela multidão – o efeito pretendido destes dramas não parece, no entanto, ser a catarse (κάθαρσις)<sup>332</sup>, conforme a preceitua Aristóteles – se é que existe uma definição fechada. Com efeito, se

---

<sup>332</sup> Sobre as diversas abordagens que este termo tem sido alvo, vide M. H. Rocha Pereira in A. M. Valente (2004: 15 e sqq) e J. Pedro Serra (2004: 178-88).

os meios para alcançar o estado de catarse são a compaixão (ἔλεός) e o temor (φόβος)<sup>333</sup>, tais emoções não têm lugar nestas tragédias, pois Édipo nunca desiste de lutar; é ele a personificação da ὑβρίς e do orgulho, afirmando, quando se cega: “Sê apenas força a lutar, ainda, com o Destino. Renuncia à luz.” (1954: 120). O dramaturgo chega, com efeito, a apresentar uma definição para este tema: “Revivendo (...) esse processo de purificação, ou κάθαρσις, próprio dos poetas, é que também os leitores (...) o podem pessoalmente repetir.” (1970: 41). João de Castro Osório não se refere ao contexto do teatro ou ao efeito esperado no espectador, mas a um processo emocional que está relacionado com o próprio poeta e, posteriormente, com o efeito no leitor, processo que colhe melhor descrição no poema *Autopsicografia* do ortónimo Pessoa (1986: 241):

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

Além disso, não esqueçamos a clara distinção que o autor estabelece entre literatura dramática e drama escrito para teatro, exigindo a primeira apenas o leitor e a segunda, necessariamente, o espectador. De qualquer modo, tal como o próprio referiu em diversos momentos aqui mencionados, a principal função do teatro é educar e enobrecer, não só para elevar a grandeza do presente, mas também para atenuar os efeitos nefastos da arte sem ideal e que tudo banaliza.

Sem ambição de glórias teatrais, o autor procurou, antes de mais, obedecer à realidade poética por ele criada e exprimir “alguma coisa da tragédia e heroísmo da humana condição.” (1954: 218).

---

<sup>333</sup> Vide *Poética* 1449b 24-28.

### 3. Sobre a designação de *Poema Dramático*

Considerada por muitos a melhor obra do autor e um dos livros mais notáveis da literatura dramática nacional, a *Trilogia de Édipo* não conheceria o mesmo destaque no futuro, apesar de ter tido um eco bastante significativo do ponto de vista sincrónico, a julgar pelas várias recensões que enaltecera o seu valor literário. Além disso, foi também alvo de reconhecimento do ponto de vista teatral, tendo sido solicitada a Castro Osório, por duas vezes, a autorização para a sua encenação, mas por duas vezes foi recusada, alegando a ambos o seguinte: “(...) não por indiferença pela sua interpretação teatral, mas por exigir desta a necessária categoria, recusarei admiti-la sempre que não confie no intérprete e realizador teatral, ou Encenador (J. C. Osório in J. Oliveira 1959: 214)”.

O único encenador premiado com esta confiança foi Joaquim de Oliveira<sup>334</sup>, cujo projecto de encenação (1959) será objecto de análise mais adiante. Note-se que embora o poeta dramático estabeleça a nítida distinção entre literatura dramática e essa outra, realmente escrita para o palco, valorizando uma em detrimento da outra, não deixa de manifestar o desejo de um dia assistir à representação teatral das suas tragédias (1954: 218): “Julgo, porém, que, na sua forma livremente criada, as Tragédias da «Trilogia de Édipo», mais facilmente que as imitações, traduções ou paráfrases das antigas Tragédias Gregas, podem prestar-se a uma representação teatral com os recursos actuais e as condições dos nossos teatros”. E manifesta o seu ponto de vista sobre esta questão no posfácio ao projecto de encenação de J. de Oliveira (1959: 220-5):

O Poeta Dramaturgo não deve constranger o poder criador por submissão às possibilidades e condições materiais e técnicas, em dada época e lugar, da interpretação teatral das suas obras.

Como alertava Carlos Rubio, citado por Castro Osório (in J. Oliveira 1959: 227), o poeta deve evitar “la prostitución del talento” pois tal é indigno de si e da sua obra.

---

<sup>334</sup> Joaquim de Oliveira (1897-1980) é autor de diversas peças de teatro, sobretudo comédias, de que são exemplo *As Cruzes da Sé*, *Porto-Lisboa*, *Um Americano em Lisboa*. Além de dramaturgo, conta também com alguns estudos sobre teatro, como *O Teatro Novo* e ensaios *Brutos*, *Saloios e Pulhas*. Contudo, conforme lamenta João de Castro Osório (in J. Oliveira 1959: 211-2), era um “quase sempre esquecido Artista, e muito injustamente lançado na sombra, entre duas glórias, a dos Dramaturgos e dos Actores, que não precisam de usurpar o que não lhes pertence (...)”. Do ponto de vista político, afirmou-se sempre republicano e democrata, anti-sidonista – o que lhe valeu o desterro para o sul de Angola em 1917 –, e mais tarde, anti-salazarista.

Nesta medida, aos dramas idealizados, quadros e figuras bastava a realização literária para adquirir plenitude, devendo-se evitar a todo o custo a “subordinação da obra literária ao Teatro” pois traz sempre “prejuízos naturais” correndo o risco de temporalizar o valor da obra no seu tempo. No entanto, não deixa de reconhecer ao Teatro o único meio de fazer penetrar na consciência colectiva das multidões o “Pensamento renovador” permitindo, por isso, o enobrecimento e a educação de um maior número de homens<sup>335</sup>.

Uma das leituras mais eufóricas foi aquela publicada por David Mourão-Ferreira<sup>336</sup> (1924-1996), que além de reconhecer no autor um “poeta estruturalmente clássico” e “um dos mais originais e independentes ensaístas portugueses contemporâneos”, faz também justiça à obra, exemplo de criação literária à luz de Aristóteles, pois segue os modelos antigos mais por concordância do que por imitação: “Não é susceptível de modernização o que é eterno”. Também Natércia Freire (1920-2004), notável poetisa e crítica literária, assinou diversas recensões e artigos de imprensa dedicados a João de Castro Osório, atribuindo-lhe o mérito de anunciar o advento “da grandeza do homem, não só como sonhador de mitos, mas do homem parcela de Deus”, tal como o estatuário que “agrupa figuras em atitudes definitivas, belas e simbólicas – grupos que viveu e *poetizou* em acção dramática”<sup>337</sup>. A poetisa reconhece no tratamento mítico osoriano uma aspiração intemporal do homem e da glória terrena, apagando toda a temporalidade do tema e da acção: “Multidões, cidades, dores que tragicamente se petrificam no Tempo, lutas que são gritos de séculos (...) do homem, desde que habita sobre a Terra, pois *tudo o que existe, existe na alma do homem.*”

Além destes, escritores como Álvaro Cabral, Agostinho Veloso, Gustavo de Freitas, C. de Turcifal<sup>338</sup>, enaltecera a originalidade da obra e o sentido humano e

---

<sup>335</sup> Para reforçar o seu ponto de vista, João de Castro Osório convoca a obra de Conde Gobineau – autor dos primeiros trabalhos sobre a eugenia e o racismo no século XIX – que, dotado de uma “genial lucidez”, exemplifica no seu estudo *Les Religions et les Philosophies dans l’Asie Centrale* os modos de recriação de Literatura dramática. Para isso, oferece o exemplo da representação teatral ateniense, que apresentando um carácter sagrado e elevado, era compreendida por todos: “elle [la foule athénienne] assistat aux tragédies d’Eschyle, il faut convenir que les représentations dramatiques furent chez elle et pour elle un grand fait, une manifestation de plus élevées de sa vie”. (J. Castro Osório in J. Oliveira 1959: 216).

<sup>336</sup> In *Diário de Lisboa* (1956.07.01).

<sup>337</sup> In *Diário de Notícias* (1955.03.17).

<sup>338</sup> Vide C. de Turcifal “Orfeu humaníssimo”, *Diário da Manhã* (1956.05.05) e ainda do mesmo autor, “A propósito da «Trilogia de Édipo»”, *Diário da Manhã* (1960.03.20), A. Veloso, *Brotéria* 61 (1955) e 70 (1960).

intemporal da mesma, reconhecendo, no entanto, o inegável substrato mítico da antiguidade clássica, que flui perene no nosso imaginário:

Como sucede sempre nas obras que não são efémeras, tem esta muitas repercursões, é possível dela extrair vários sentidos e acordar em nós múltiplos ecos. É o problema dos Gregos e é o nosso. (G. de Freitas 1955)<sup>339</sup>

Pelo que podemos constatar, a crítica é unanimemente positiva em relação ao valor literário da obra. Contudo, há uma questão raramente levantada que consiste na classificação formal da *Trilogia de Édipo* como “poema dramático”, designação genológica que abrange, de resto, todas as obras de literatura dramática do autor, a saber: *A Horda* (1921), *O Clamor* (1923), *Tetralogia do Príncipe Imaginário* (1940/1941), *O Baptismo de D. Quixote* (1944), *Trilogia de Tróia* (1999, póstuma). Apesar de receberem esta designação, nenhuma delas é escrita em poesia, à excepção dos cânticos religiosos entoados pelos Sacerdotes dos Deuses do Céu, que apresentam um certo ritmo, pela sucessão repetitiva de enumerações evocativas. Por exemplo: “Manifestou-se a filha do Céu Radioso; acordou a vida inteira; desvendou os tesouros da Terra; abriu as portas ao Sol Novo.” (p. 13) Esta classificação passa completamente despercebida aos críticos que da obra fazem notícia ou melhor, é aceite sem discussão, sendo *inclusive* bastas vezes reforçada. Outros poemas dramáticos contemporâneos da obra dramática de João de Castro Osório, são, por exemplo, o *Anteu e Sísifo* de João de Barros (1960) ou os *Poemas Dramáticos* de Fernando Pessoa (1959)<sup>340</sup>.

O mesmo autor (1959: 25) assume-se como “poeta dramático”, mas num sentido *sui generis*, já distante da acepção ortodoxa da expressão, mas próxima do factor despersonalização que bem o caracteriza: “Munido desta chave (...) pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim (...)”.

A classificação da *Trilogia de Édipo* como “poema dramático”, sem no entanto estar escrita em verso, o próprio tratamento do mito tebano, teria gerado, a nosso ver, uma reacção literária de Natália Correia (1923-1993), que em 1957 publica – três anos depois da saída a público da obra de Castro Osório – *O Progresso de Édipo. Poema*

---

<sup>339</sup> Gustavo de Freitas, “Velhos mitos renovados”, *Lourenço Marques* (1955.04.04) in Arquivo de João de Castro Osório, cx. 15.

<sup>340</sup> Note-se que também o simbolista Eugénio de Castro (1907) recorreu a esta forma poética nos dramas *O Anel de Polícrates* (1896).

*Dramático*<sup>341</sup>. Do ponto de vista formal, esta obra elege, de facto, o verso como forma de expressão, apresentando ainda um tratamento do mito diametralmente diferente do de J. Castro Osório. Assim, enquanto Castro Osório enfatiza exclusivamente a dimensão sobrehumana do heróis e a ligação destes com a cidade, branqueando assim a relação incestuosa com a mãe, a interpretação da poetisa reforça de tal modo esta ligação que chega mesmo a *naturalizá-la*, isto é, a integrá-la no comportamento humano como uma necessidade instintiva, o permanente desejo humano da fonte originária (1957:19):

(*Édipo e Jocasta nos aposentos da Rainha. Jocasta abandona os seios à boca do amante*)

JOCASTA  
- Bebe!

ÉDIPO  
- Beberei até encontrar o sabor da primeira água que nos alimenta.

Com efeito, o próprio tratamento do tema neste real poema dramático não é alheio à influência freudiana e surrealista, conforme nota M. C. Fialho (2006b: 1): “Está marcado pela leitura de Freud e pela estética de *La machine infernale*, de Cocteau. O texto funde e inverte sequencialmente momentos do mito de Édipo e anuncia a abertura a uma nova visão constituída pela sabedoria poética.”

N’A *Trilogia de Édipo*, no entanto, esta questão é silenciada pelo tema do heroísmo, e quando timidamente parece aflorar, não é considerada um erro humano, consequência geral da  $\upsilon\beta\rho\acute{\iota}\varsigma$ , mas como uma fatalidade cuja responsabilidade só pode ser atribuída à divindade, já que aquela escolha não era fruto de uma acção humana voluntária:

ÉDIPO  
A luta é entre os Deuses e a minha alma. Entre a minha alma e a  
Fatalidade. (p. 111)

Deste modo, estes dois tratamentos do mito, embora temporalmente contíguos e classificados pelos respectivos autores como “poema dramático”, correspondem, com efeito, a leituras intencionalmente distintas. Volvidos cinco anos após a publicação da

---

<sup>341</sup> Sobre a leitura do mito de Édipo no “poema dramático” de Natália Correia vide M. C. Monteiro (1979: 161-81), M. C. Fialho (2006b: 241-55) e M. de Fátima Marinho (1987), *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, pp. 277-8.

*Trilogia de Édipo*, vem a público um estudo da peça da autoria de Joaquim de Oliveira, intitulado *Um Poeta Trágico Português* (1959), que além de apresentar um interessante projecto para a encenação da peça *Esfinge*, a primeira peça da trilogia, reconhece o talento poético do autor, a ele se referindo o seguinte no final da primeira parte (1959:13):

Na *Trilogia de Édipo*, o pensador e o poeta encontram-se ligados por ampla elevação das frases e das rubricas. (...) Nem sequer cometeu o erro ao escrever a sua obra em prosa, porque em versos rimados seria certo vir da pena de algum poeta menos ilustre.

Com efeito, conforme reconhecia F. Pessoa (1959: 32), “no fundo não há verso, nem prosa...”, podendo existir uma diferença que é apenas acessória, não necessária: o ritmo, e apenas ele, é essencial para o verso. Iluminados por esta neutralização pessoana, podemos dela inferir que a classificação de “poema dramático” está relacionada com o investimento formal concedido à prosa, que apresenta um ritmo específico que lhe confere a dimensão poética. Note-se, a propósito, a apreciação de David Mourão-Ferreira: “A extrema consciência da forma, sistema de verso, estrofe... é anterior à realização poética, embora seja esta a sua motivação.”<sup>342</sup>

De qualquer forma, Castro Osório apresentava uma concepção dualista da função do teatro, que podia ser de *Educamento*, “verdadeiro e grande Teatro”, ou de *Divertimento*, “teatro sem ideal”<sup>343</sup>, sendo o primeiro o mais nobre, pelo fim a que se propõe:

Teatro Sagrado, na completa significação do termo, foi o que permitiu a primeira grande realização da Poesia Dramática, na Grécia Antiga; (...) o que incitou a criação de Poemas Dramáticos de inteira grandeza humana, logo no século inicial da Era Moderna, por esse Poeta de génio que foi Gil Vicente.

J. Castro Osório in J. Oliveira (1959: 213).

---

<sup>342</sup> Vide *Diário de Lisboa* (1956.01.01).

<sup>343</sup> Cf João de Castro Osório in J. de Oliveira (1959: 220). Ao contrário do teatro de *educamento*, o teatro de *divertimento* exercia uma pernicioso influência no sistema de valores tradicional: “A sua falta [da Arte do Teatro] ou, ainda pior, aviltamento, abandonam o grande público ou exploradores de vícios e defeitos de quantos apenas se querem divertir, esquecendo a nobreza e os deveres da humana condição.” A *Commedia dell’Arte* constitui um exemplo, pois apresenta “figuras histriónicas sem valor humano”, cuja arte não concedeu um grande contributo ao teatro (idem: 229). Castro Osório a esta questão faz referência numa palestra apresentada na Emissora Nacional no final de Setembro de 1958 intitulada “Distinção entre literatura dramática e teatro”. Vide Arquivo de João de Castro Osório, cx. 9.



O *Teatro Sagrado* é assim designado por “servir a poesia”, por investir sobretudo na forma, retórica eleita para “eivar e transformar o espírito (...) e corrigir vícios e erros que comumente aviltam os homens e Nações.” (idem: 213). O encenador e actor francês Firmin Gémier (1869-1933), lido por Castro Osório, apresenta, na senda de François de Curel (1854-1928), uma concepção semelhante, quando define o teatro como o templo da sociedade moderna, pelo que não deve ser banalizado: “Il fut sanctuarie dans l’ancienne Grèce, sanctuaire encore au Moyen-Age, et il doit redevenir le sanctuaire des vérités civiles nécessaires aux temples modernes”<sup>344</sup>. O carácter sagrado ou poético desta forma não devia, por isso, deixar-se escravizar pelo previsível materialismo técnico que a exibição teatral exige. O “poeta dramaturgo” deve realizar literariamente o que viu e sentiu mentalmente; ou seja, os dramas a que assistiu, as cenas e figuras que por lá desfilarão devem ser pensados, sem constrangimentos de ordem teatral:

Sem paradoxo, poderia mesmo dizer-se que não devem os Poetas Dramaturgos, quando criam as suas obras, visionar os Teatros destinados a representá-las, nem pensar nos Encenadores que serão os seus intérpretes

J. Castro Osório in J. de Oliveira (1959: 221)

Na verdade, o poema dramático é a forma privilegiada de dizer o trágico, ainda que os séculos XIX e XX não tenham elegido este modo de dizer aristocrático para o expressar, conforme reconhece J. P. Serra (2006: 90): “O facto é que entre a sociedade e o poema dramático, entre o gosto do público e o estilo nobre e solene, se cavou um fosso, um enorme abismo, de que resultou um definhamento, para não dizer extinção do que tradicionalmente se considerava a tragédia como género literário.” Este modo de *dizer o trágico* constitui assim uma forma literária que permite devolver ao homem o seu heroísmo antigo, original, que pode, por sua vez, apresentar várias máscaras míticas como Édipo, Teseu, Hércules ou Prometeu. Além disso, este modo de *dizer* a condição trágica do homem tinha sido já renovada pela própria concepção wagneriana do drama *Gesamtkunstwerk* que além de reunir formas de arte – a poesia, o drama, a dança e o canto –, ostentava a estrutura formal da trilogia, modo grego de apresentar o drama humano em plena comunhão com a comunidade como R. Wagner: “Era a própria nação

---

<sup>344</sup> Apud J. Castro Osório in J. Oliveira (1959: 214).

grega que, em íntima ligação com a sua História, se confrontava consigo mesma na apresentação da obra de arte” (R. Wagner <sup>2</sup>2000: 79).

Castro Osório estabelece, com efeito, uma “comparação necessária” (1948: 16-20) entre a Grécia no Mundo Antigo e o Portugal no Mundo Moderno, pois tinham ambos iniciado uma civilização humanista após um processo de colonização ultramarina<sup>345</sup>. Após este processo, com efeito, a Grécia deu início ao milagre da Civilização Grega, que teve o mérito de afirmar “um carácter próprio e novo, transformando as influências fortíssimas e numerosas das culturas anteriores que absorvera.” (p.17) Assim se germinava uma individualidade cultural e a formulação do “homem novo” português

Vencedor do Mar e de imensos Impérios, exprime a sua alma na poesia épico-heróica d’«Os Lusíadas», a criação de outro homem (e do Homem como realidade espiritual, já liberto do Destino, mas, por isso mesmo, dado a mais trágica luta) e a condição estrutural de outra nova civilização estavam feitas também.

Eis o homem que J. Castro Osório quer moldar e apresentar como modelo. Eis o homem lusíada, pleno de futuro com o impulso de passado, qual Jano lusíada. Este homem será Édipo, o salvador da Cidade dos homens, o decifrador da Esfinge, o libertador do terror que escraviza os desejos humanos, mas também aquele que carrega a desgraça de todos – a limitação humana. O autor, porém, não pretende com isto um retorno ao “milagre grego” – tal como R.Wagner<sup>346</sup> – mas se se trata de um tempo paradigmático, humanizado, deve ser contemplado:

Na cultura europeia, por necessidade da natural condição racial do homem do Ocidente, dão-se sucessivos renascimentos das culturas anteriores (...) renascimento da cultura da antiguidade Greco-Latina, aceitando a existência uma era intermédia (incultura) na Europa Ocidental (...) o Império Bizantino é o renascimento da cultura grega.

---

<sup>345</sup> O mesmo autor estabelece também a comparação entre Portugal e Roma na luta pela conservação das colónias no estudo político “A política da Guerra e o General Pereira de Eça” incluído n’A *Campanha do sul de Angola. Relatório do General Pereira de Eça* (1922), enaltecendo a acção do General durante a guerra alemã: “Justificável é por tudo isto a comparação do Portugal de hoje com a Roma das lutas civis e da acção exterior incomparável.” (p. 33).

<sup>346</sup> O mesmo lembrava o compositor n’*Arte e Revolução*: “Não. Não queremos voltar a ser gregos. Porque sabemos hoje o que os Gregos não sabiam e que resultou precisamente na sua queda. (...) É essa queda que nos mostra o caminho a seguir, que nos mostra aquilo em que temos que nos transformar.” (<sup>2</sup>2000: 85).

#### 4. Édipo ou o *Super-Homem Lusíada*

Que importa o areal e a morte e a desventura  
Se com Deus me guardei?  
É o que eu me sonhei que eterno dura,  
É Esse que regressarei.

F. Pessoa (<sup>4</sup>2004: 71) Excerto de *D. Sebastião* in *Mensagem*.

Iniciado pelo avô juiz na leitura d’*Os Lusíadas*, das Tragédias Gregas e da *Eneida*, ao mesmo tempo que ouvia da avó as “orações cristãs”, “as lendas mais belas da História de Portugal e dos seus santos e reis e heróis” (1970: 13), João de Castro Osório não mais esquecera estes modelos de heroísmo antigo e lusíada. Para as horas de ócio do serviço militar, levou ele “uma tradução das Tragédias de Ésquilo, as novas Tragédias portuguesas, de António Ferreira e de Almeida Garrett, *Na Nave* e a *Fedra* de D’Annunzio e o quarto e último volume da primeira série do Teatro de Paul Claudel” (1970: 101-2).

Haveria de conhecer outros paradigmas de heroísmo, de que é exemplo *El Héroe* de Baltasar Gracian (1637), de cuja obra o nosso autor revela ter um conhecimento profundo, como se pode constatar pelo estudo *Gonzaga e a Justiça. Confrontação de Baltasar Gracián e Tomás António Gonzaga* (1950). Foi B. Gracian, teólogo e escritor espanhol do *Século de Ouro*, que influenciou François de La Rochefoucauld, o pensamento de A. Schopenhauer e do próprio F. Nietzsche, que não é, como procurámos demonstrar no primeira parte deste estudo, alheio a João de Castro Osório, conforme o próprio, de resto, confessa (1950: 19): “Nem é para admirar também a simpatia de Nietzsche por Gracián, pois nele encontrava uma antevisão, não tão forte mas não menos dura e cruel, do que separa os homens («quanto mais deles morram, melhor») e o super-homem.”. Reconhecemos, portanto, fontes verosímeis que terão inspirado o nosso autor a construir uma forma de heroísmo tão vitalista e dionisíaca, nascida tanto do pessimismo como da crença histórica da grandeza humana – da visão trágica, portanto. Tal pensamento elevado exige uma forma igualmente elevada que ostente glória e nobreza: a tragédia grega. Nos festivais gregos, as tragédias eram apresentadas em número de três, por vezes seguidas de um drama satírico com elas

miticamente relacionado, e ligavam-se entre si pelo tema – arquitectura possivelmente criada por Ésquilo –, tendo-se vulgarizado esta forma ao longo do século V a. C.<sup>347</sup>

Esta arquitectura foi claramente recuperada por R. Wagner na tetralogia do *Anel do Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*), que é, no fundo, um trilogia precedida por um prelúdio, *O Ouro do Reno* (*Das Rheingold*), seguido de três peças, *A Valquíria* (*Die Walküre*), *Siegfried* e *O Crepúsculo dos Deuses* (*Götterdämmerung*), conforme reconheceu o helenista Hugh-Lloyd Jones in B. Millington (2001: 286):

Greek drama was a mayor influence too, not least in its use of mythology, its life-affirming idealism and the religious aura surrounding its performance. The *Oresteia* suggested not only the structure of a trilogy (...) but also the confrontations of pairs of characters (...) the themes of guilt and curse (...). There are also important parallels between the *Ring* and the *Prometheus* trilogy.

A erudição de Castro Osório no domínio musical não iria muito além do fiel amadorismo, conforme o próprio declara: “A educação musical, de simples auditor, mas fervente, procurada em inúmeros concertos, deu-me profundas alegrias, pela progressiva compreensão de uma grande Arte e das suas obras-primas.”<sup>348</sup> Contudo, o projecto de encenação da primeira peça por J. Oliveira conferiu-lhe uma forma *wagneriana*, pois o tema assim o exigia. Além disso, a recepção da obra de R. Wagner na vida intelectual da primeira metade do século XX – tema tratado na primeira parte deste estudo – terá influenciado a concepção do drama pelo autor e sustentado a interpretação teatral do encenador Joaquim de Oliveira<sup>349</sup>.

A elevação dos sentimentos, dos conflitos e das personagens carecia de uma expressão formal também elevada: cenários que manifestassem a grandeza e a tragédia

---

<sup>347</sup> In M. Cary et alii (1950), “Tragedy”, *Oxford Classical Dictionary*, Oxford, p. 917.

<sup>348</sup> João de Castro Osório (1970: 116). Referimos, a título de curiosidade, que Viana da Mota foi mestre da segunda mulher de João de Castro Osório, Maria Helena de Assis Lopes de Castro Osório, notável pianista segundo A. Osório (2005: 19). A proximidade entre ambos terá certamente exercido alguma influência nas opções estéticas do nosso autor, além de que Viana da Mota, o seu mestre, foi admirador incondicional da obra de R. Wagner.

<sup>349</sup> A primeira mulher de João de Castro Osório, Maria Magalhães de Castro Osório, dominava a língua alemã, como se pode constatar pela sua tradução, directamente do alemão, da obra de Goethe *Prometeu. Fragmento dramático*. O escritor, pelo contrário, na introdução da obra *Suma Poética da Língua Portuguesa* (1970: 64), lamenta a falta de boas traduções do alemão que possam servir de referência aos leigos: “Com o louvor dos que, para o seu conhecimento, nos ajudam com edições bilingues e boas traduções, renovo o queixume anterior, por não possuímos ainda em número suficiente especializados e cultos tradutores do Alemão e de outras Linguagens germânicas, entre Portugueses e Brasileiros”.

humana, música para intensificar o drama e valorizar a acção, actores de expressão absoluta, estatuária, como numa ópera wagneriana<sup>350</sup>:

E tudo isto transparece na música, através de caprichosa inspiração, marcando o poder dramático, que começará a desenvolver-se no ambiente. A música e a luz deverão construir o pesadelo numa atmosfera desoladora que fará pressentir uma das mais trágicas páginas literárias.

J. de Oliveira (1959: 37)

Esta concepção cénica foi entusiasticamente aplaudida pelo autor da trilogia, pois a forma coaduna-se com a própria concepção de *Teatro Sacro* já exposta. Perante isso, o encenador (1959: 29) procurou reconstruir arqueologicamente o cenário grego, que devia “representar bem o coração de uma cidade, forte e orgulhosa dos Homens” (J. Castro Osório 1954: 9). Eis o plano concebido pelo encenador Joaquim Oliveira (1959: 30):

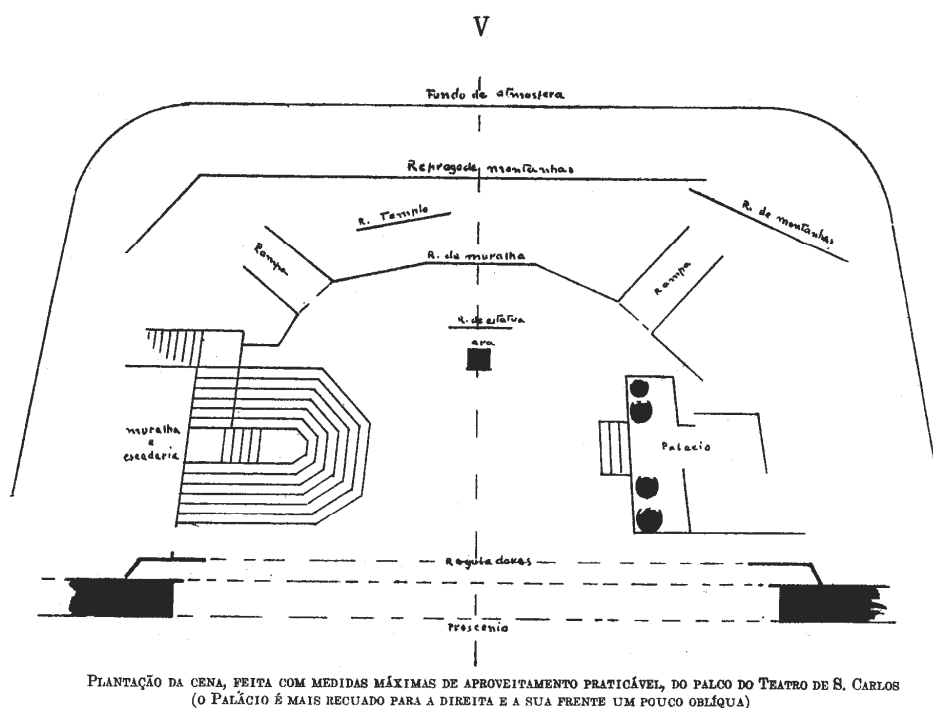


Figura 16

<sup>350</sup> Vide imagens dos cenários de S. Carlos nas pp. 63-4 deste estudo. Veja-se a propósito da concepção dos cenários n' *A Trilogia de Édipo* e sua relação com alegoria da tragédia humana expressa na obra, o nosso estudo, "O espaço físico como alegoria da tragédia humana/Concepção do espaço físico na *Trilogia de Édipo* de J. de Castro Osório", in F. Oliveira et alii (eds.), *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*, vol. 2 - *Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção*. Coimbra, 2009, pp. 409-15.

Como podemos constatar pela legenda da figura, a peça foi pensada para o Teatro S. Carlos, espaço privilegiado para a representação de ópera e de tradição wagneriana, pelo que os vários intelectuais que conheciam a *Trilogia de Édipo* lamentavam o facto desta não ter sido apresentada neste espaço condigno do alto valor literário da obra<sup>351</sup>. Um deles é Campos de Figueiredo (1899-1965), poeta, ensaísta e dramaturgo conimbricense, que manifesta por duas vezes, em correspondência pessoal, a falta de sensibilidade do espaço dramático português para acolher uma obra de tal qualidade:

Alegria, por se ter lido o melhor Poema Dramático escrito em língua portuguesa, por um português; tristeza, por não nos ser permitido ver a sua realização espectacular, no nosso pobre País! (...) Que marca a sua *Trilogia de Édipo*? Um compositor da categoria dum Wagner e a sua representação no Teatro de S. Carlos. (...) Será o verdadeiro regresso à Grécia antiga, exigido pela grandeza, a majestade e a beleza espectacular da *Trilogia*.<sup>352</sup>

Note-se que o Teatro de S. Carlos se tornara, desde 1940 – data da reabertura oficial, a 1 de Dezembro, – a “sala de visitas de Portugal”<sup>353</sup>, assumindo a função de prestígio de Estado. Com efeito, tal como no tempo de Sidónio Pais – que esteve a cargo de uma extensão da Sociedade de Propaganda de Portugal – volvidos vinte anos, voltara a ser “símbolo do bem-estar da nação inteira, assim também as forças que sustentavam o fascismo português (...) viam agora no traje de cerimónia dos frequentadores do TSC o símbolo de bem-estar (...)”<sup>354</sup>. A bandeira nacionalista deste espaço público de arte vai, portanto, ao encontro da necessidade de “estetização da vida política” conceptualizada por W. Benjamin em 1936, que caracterizou os regimes totalitaristas e que passava por uma certa teatralidade do poder e pela criação da ilusão de paz através de um *décor* político, construindo, por isso, outros níveis de irrealdade: “O TSC tornara-se assim instrumento de uma cultura *fictícia*, e nisso consistia

---

<sup>351</sup> Cf. pp. 138-sqq do primeiro capítulo deste estudo.

<sup>352</sup> Excerto de uma carta de Campos de Figueiredo a Castro Osório, datada de 4 de Dezembro de 1954. A segunda carta que faz referência a este assunto é datada de 4 de Agosto de 1956, na qual Campos de Figueiredo acrescenta ainda: “Lamento que a sua trilogia, do melhor teatro português que conheço, não fosse ao menos radiofundida, mais condignamente... durante as sessões (...) da Emissora nos programas dos 30 anos da cultura”. Ambas as cartas são inéditas e encontram-se na cx. 20 do Arquivo de João de Castro Osório.

<sup>353</sup> Expressão de J. Freitas Branco (1982: 60).

<sup>354</sup> Vide M. Vieira de Carvalho (1993: 225) e A. M. Seabra (1993), *Ir a S. Carlos*, Lisboa, pp. 98-9.

precisamente a essência da sua função como propaganda do Estado.”<sup>355</sup>. Desta forma, a representação de uma trilogia de tal dimensão ética e temporal num espaço convertido em teatro do regime coevo teria uma conotação mais profunda, pois mais do que um convite, manifesta antes uma orientação e interpretação ideológicas à qual o nosso autor não era, de forma alguma, alheio.

Intituladas no feminino, as peças *Esfinge*, *Jocasta* e *Antígona* simbolizam, as duas primeiras, a tragédia de Édipo, enquanto que a terceira diz respeito ao regresso, à redenção e à vitória de Édipo que consegue, por meio de Antígona e Hémon, fazer valer toda a luta que travou contra o terror dos Homens, personificada pela Esfinge. A *Trilogia de Édipo* compõe-se assim de três peças que apresentam a curva ascendente da ἀρετή de Édipo, pois até a queda – só a queda, corrija-se – permitiu a glória final.

A trilogia apresenta um abundante número de personagens e grupos, uma inovação em relação à versão sofocliana: sacerdotes dos Deuses do Céu, sacerdotes dos Deuses Terríveis, as Virgens do Sacrifício, a multidão do povo tebano, os guerreiros de Tebas e dos sitiados, todavia, o elenco das personagens individuais é semelhante ao elenco sofocliano, pelo que sublinhamos uma diferença: a cisão da personagem “profeta” em duas de cariz oposto: Olenos e Tirésias. O primeiro, o sumo-sacerdote dos Deuses Terríveis, constante oponente de Édipo (e de Tirésias, por extensão) apoia sempre a causa paralela, incentivando o sacrifício humano à Esfinge e defendendo o injusto Etéocles na ascensão política, o mandatário dos Deuses Terríveis. Estes deuses corresponderiam aos estados de ignorância e terror, que determinam a acção humana perante o desconhecido e o medo, fragilidade aproveitada pelo ímpio Etéocles, movido pelo fascínio do poder. Além disso, esta tendência fácil e *demasiado humana* era ainda alimentada por Olenos que aconselhava o povo, que por ele se deixava conduzir como manso cordeiro:

OLENOS

Ó homens, aceitai o inelutável! Apaziguai os Deuses, com o vosso humano sangue. (...)

A MULTIDÃO

Paga o tributo do sangue; paga o tributo das donzelas (...) (pp. 18-9)

---

<sup>355</sup> Vide idem: 111-2, 227.

Na sua qualidade de “sumo-sacerdote dos Deuses Terríveis”, Olenos procurou sempre inspirar o temor e o terror humanos em relação à divindade, incutindo assim os valores da resignação, da desistência, da anuência perante a fatalidade divina, exigindo que cada um anulasse a vontade própria e a calasse a divindade interior, a mesma que inspirara Édipo, para quem “a maior Divindade vive nos homens. É a força divina que em mim se afirma e quer combater” (p. 43). Tirésias, por sua vez, incarna a dimensão oposta, diurna, a iluminação divina do sobre-humano que anima a causa de Édipo.

Com efeito, podemos considerar as peças como uma sucessão de lutas entre dois grupos sempre oponentes, pois enquanto que de um lado temos Olenos, os Sacerdotes dos Deuses Terríveis e Etéocles, os “heróis do medo”, por outro vemos Tirésias, os Sacerdotes dos Deuses do Céu e Édipo. Só Creonte e a Multidão se mantêm neutros, ou melhor, apoiam aquele que melhor e mais rapidamente preencher as necessidades imediatas. A multidão, qual massa vazia e anónima, ora se eleva ora se rebaixa com o herói, o único com auto-determinação para *ser* o seu próprio destino. Eis, para Castro Osório, o drama das massas, a incapacidade intrínseca de auto-determinação, movendo-se como ervas rasteiras ao sabor de vendavais passionais. Por isso, os afectos positivos e negativos vencem facilmente a alma colectiva da comunidade, como conclui Antígona:

O terror dos homens é que criou as suas desgraças. E só por terror substituíram à Imagem da Clemência, não a heroicidade e valor do Homem, não o Amor dos Céus, mas o terror da Esfinge. (p. 196)

Este *agon* entre o terror divino e a confiança no homem, personificados por estas duas facções, vai repetir-se ao longo de toda a trilogia – são as letras de fogo que acompanham o leitor; na segunda peça, Jocasta não resiste à terrível anagnórise e cede ao medo. Na última peça, *Antígona*, é Édipo quem oferece o ceptro a Antígona e Hémon, cuja piedade e coragem inauguram uma nova era de prosperidade e paz, pois vencida estava a Esfinge, o mesmo é dizer, o medo e superstição humanas. Curioso é notar os vários cambiantes semânticos que o simbolismo da Esfinge absorve no decorrer da acção, pois ora é a entidade idealizada – “monstro do Terror” (p. 156), “enorme monstro alado, garras afincadas sobre a terra” (p.13), associada à escuridão e ao insondável, “a grande sombra irada” (p. 27), “senhora das Trevas” (p. 28) – ora se apresenta como signo de valores disfóricos como o “Mal” (p. 58), “o pavor” (p.30), “o Invencível” (p. 17), “o terror” (p.23), que leva Tirésias a deduzir o seguinte:



Eu, que não vejo, pergunto a mim próprio se a Esfinge paira sobre a Cidade ou está nos vossos corações? (p. 23)

Esta ideia de Esfinge é alimentada pelo profeta Olenos, que pretende levar a cabo o sacrifício do coro de virgens para aplacar a ira das Trevas:

Ela vai ceifar indistintamente as vidas na Cidade; mil garras invisíveis abrirão chagas em todos os corpos; as fontes secarão; os campos não receberão a semente; a fome e a peste despertarão a discórdia. (p. 16)

Com efeito, o discurso de Olenos acaba por ter o efeito pretendido na multidão, que facilmente se deixa persuadir:

O medo torna a multidão rancorosa, violenta, sem piedade; há nos seus gritos uma vontade implacável de, a todo o preço, evitar os males desconhecidos. (p. 30)

É Édipo, porém, quem confere à peça o seu sentido mais profundo pois, consumada a anagnórise, reconhece enfim que a Esfinge está nele mesmo, momento em que toma consciência da limitação humana e da fatalidade do passado desconhecido, neste caso as circunstâncias do seu nascimento e o facto de ter desposado a própria mãe:

ÉDIPPO: E onde me encontraste?... (...)

PASTOR: Naquela montanha. (...)

Senhor, foi no ano em que pela primeira vez a Esfinge apareceu diante de Tebas. (...) (p. 85)

ÉDIPPO: 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. 104).

O simbolismo deste ser híbrido despertou o interesse da crítica. C. de Turciful<sup>356</sup>, por exemplo, vê a Esfinge como a incarnação das “demissões do homem perante a vida”, que vive além da estátua, mesmo depois da sua destruição material, afirmando-se nas almas sob a forma de superstição: “Bastaria mudar os termos convencionais da trilogia, para termos a história e a tragédia do nosso tempo”. Conhecidos os temas

---

<sup>356</sup> In *Diário da Manhã* (1960.03.16).

transversais da trilogia, vejamos o argumento de cada tragédia, que se assemelha ao tema sofocliano, mas difere deste em estrutura dramática:

As próprias lendas do Ciclo Tebano, da Esfinge e dos Reis de Tebas, do herói Édipo e de Jocasta e seus filhos (...) foram por mim recriadas (...) com a independência precisa para que pudessem representar em figuras vivas um pensamento dramático muito diverso do que foi o de qualquer dos grandes Trágicos da Grécia Antiga.

J. Castro Osório in J. Oliveira (1959: 210)

Segundo o dramaturgo, a primeira tragédia “não teve qualquer modelo” (idem: 211), à excepção do próprio título, que corresponde a uma peça perdida de Ésquilo, o drama satírico de uma Tetralogia constituída pelas peças *Laio*, *Édipo*, *Os Sete Contra Tebas* e o drama satírico *A Esfinge*<sup>357</sup>.

O primeiro drama abre com um cenário dantesco, como se estivesse eminente o derradeiro combate do mundo, pois se de um lado temos uma cidade imponente e amuralhada – “Cidade, forte e orgulhosa, dos Homens, (...) mas de onde, como de um terraço mais alto, melhor se vê o horizonte hostil que a rodeia.” (p.9) – ao fundo vemos uma montanha “esclavada que fecha o horizonte, ameaçadora” (p. 9), de presença opressiva para os habitantes da cidade. A construção do espaço onde decorre a acção da trilogia contribui verdadeiramente para o adensar da dimensão trágica do drama, pois ao lado da Acrópole, que se caracteriza pela fortaleza e pelo orgulho, espreita, silencioso e fatal, um abismo, a simbolizar a queda que se segue a cada ὑβρίς, a cada acto de orgulho humano:

Na cena vêm manifestar-se as paixões, dores e anseios da Cidade. Mas por vezes apenas se ouvirão os seus ecos a distância, em clamores que sobem das ruas e praças e das muralhas e torres de vigia. Será uma grande Coro, indistinto, que ecoe na cena, qual se a vida comum da Cidade inteira nela se viesse exprimir.

J. Castro Osório (1954: 9)

Entre o clarear róseo da manhã e a sombra do Monstro ainda adormecida ouvem-se os cânticos religiosos dos sacerdotes dos Deuses do Céu a invocar o amparo

---

<sup>357</sup> Note-se que Hugo von Hofmannstahl tem uma peça com um título semelhante *Ödipus und die Sphinx* (1906). A propósito desta tragédia, vide o estudo de Ludwig Scheidl (1998: 63-72) .

da Aurora, pedindo que prosperidade e a vida fluam pacificamente. O monstro alado, porém, quer lançar-se sobre a cidade e reclamar o seu tributo – o sacrifício humano de virgens –, caso contrário a comunidade conhecerá a discórdia, a morte massiva e a esterilidade absoluta. Este impasse, que se prolonga ainda por várias cenas, corresponde a uma das partes estabelecidas na *Poética* aristotélica: o πάθος, definido como “um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos” (1452b 10).

Nisto, entra em cena o discurso de superstição e terror de Olenos, de forma a convencer Creonte e a multidão da necessidade de continuar a alimentar as Trevas, pois era necessário expiar um crime desconhecido, já antigo. Depois do conflito deste com Tirésias, só Édipo supera o duelo, quando se oferece para enfrentar o monstro. Neste momento tem lugar a revelação de Édipo que é apresentado como “um homem, empunhando a lança de combate, sobe, impávido, o caminho da cidade para a Acrópole.” (p. 40)

De notar que as qualidades que caracterizam este estrangeiro: o anônimo, o ímpeto agônico e a audácia, distinguem-no da multidão que naquele momento estava dominada pelas emoções (“O medo torna a multidão rancorosa, violenta”: p. 34). Bem expressivo é o plano de encenação de Joaquim Oliveira (1959: 141), para representar este momento:

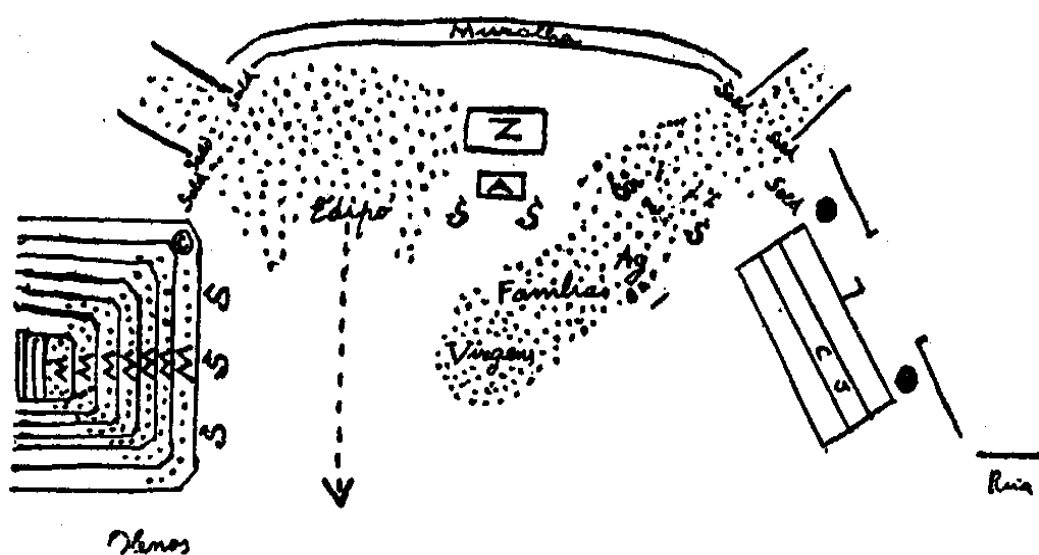


Figura 17: Excerto do plano de encenação de Joaquim de Oliveira (1959: 141) para representar o momento em que Édipo se oferece, perante o espanto de todos, para ir desafiar a Esfinge.

Como podemos constatar, Édipo separa-se da ruidosa multidão para se apresentar a Creonte e aos dois sacerdotes. As indicações do encenador são também muito sugestivas: “Se o chão fosse de madeira, os seus passos ecoariam como tan-tans e cederia ao peso da personificação de toda a Humanidade redimida n’Ele (...)” (1959: 141). A caracterização física e psicológica apresentada (p. 25) acaba por enriquecer e completar a personagem da trilogia, equiparando-a a uma “figura wagneriana”, como um θεόμαχος, como um Prometeu sem ascendente divino:

Afigura-se-nos de talhe gigantesco; másculo e musculoso; olhos grandes e doces; olhar recto; sorriso subtil e acriançado. De aspecto intermédio de rachador de lenha e de príncipe de conto de fadas; entre o épico impulsivo de guerreiro histórico e o de estóico cidadão pacificador das lutas pela independência. Em música, figura wagneriana.

Enquanto que, para Tirésias, Édipo era o messias que chegara, “aquele que desde há muito os Deuses e os tempos anunciavam” (p. 41), para Olenos representava a incarnação do orgulho que ofende os deuses – “Demência do orgulho. A vingança da Esfinge vai acrescentar-se a vingança de todos os Deuses.” (p. 44) –, defendendo cada um o respectivo flanco do conflito. Sem ouvir a proclamação que anunciava o prémio concedido pelo desafio à Esfinge – o reino de Tebas – surge Édipo diante de todos:

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 essa luta que aceitais. (p. 40)

Apesar de Creonte, Olenos e o povo tebano o considerarem sacrílego e temerário, Édipo caminha em direcção à montanha, à Esfinge. Tal como Prometeu, prefere a dor com orgulho e coragem à paz na abjecção, não podendo mais fugir à força divina que nele vive e o incita à luta:

Vou caminhar, sozinho, para a Esfinge: rasgar o mistério que a encobre; olhá-la face a face; mostrar-lhe o Homem para responder ao seu mistério e à sua força. (...)  
Vai a afastar-se, para descer às muralhas. (p. 47)

Destruída a Esfinge, o sol volta a derramar a sua luz sob a cidade, a multidão exalta o solitário a agora herói que é recebido na cidade entre alas, ao som de gritos de triunfo e alegria, e proclama: “A esperança do homem fez-se vitória. Basta a divindade que há no homem para opor ao Mal. Contra as leis do pavor basta a sua esperança. Vencemos. (p. 59)”. Este era apenas o início do triunfo da esperança, pois posteriormente esta mesma força havia de superar o terror divino e a baixeza humana. Perante este final, constatamos que se trata de um μῦθος ou “enredo” de natureza “complexa”, pois a mudança da fortuna – neste caso, da infelicidade para a felicidade – não se processa sem a περιπέτεια, a “mudança dos acontecimentos para o seu reverso”, como estabeleceu Aristóteles (1452a 22-23). Na tragédia *Jocasta*, a segunda da trilogia, a montanha volta a brilhar e a esterilidade de novo ameaça a continuidade vital de Tebas:

Os campos estão queimados, as searas mortas, as árvores secas, as fontes e os rios sem água. Arde, do calor do estio demorado, a terra inteira.

(p. 63)

Que crime minara, entretanto, a prosperidade de Tebas? Porque teriam os Deuses castigado a cidade? De novo atribui Édipo a culpa aos sentimentos vis dos homens, que temem o orgulho, a luta, de tão alienados que estão pelo medo. Convencido da necessidade de encontrar um culpado, Édipo anuncia a condenação ao exílio e à ignomínia aquele que manchou a cidade de Tebas com um crime injustificado. Horrorizado, não cede, ainda assim, à solicitação de um sacrifício humano:

ÉDIPO

Jamais. Nem à custa de todas as dores. A infâmia de criar uma vítima, para o meu sossego, ou sossego alheio, jamais enlodará a Édipo. (p. 78)

Piedade e luta humanas constituem assim as armas para enfrentar a fatalidade e os desígnios divinos. A moira, contudo, não tem qualquer efeito sob a conduta de Édipo, pois este criou o “orgulho humano” (p.113), terá sempre uma relação agónica com o porvir:

ÉDIPO

Mesmo que sejam adversos, os Destinos não podem obrigar-me a cometer o que eu não quero. (...) E se os Destinos me obrigam a cometer o que não quero, deles é a culpa e não minha. (pp. 81-2)

Apesar da resistência de Édipo em relação aos sacrifícios humanos, o Monstro haveria de ter, uma vez mais, a sua vítima propiciatória, Jocasta, que se atira para o abismo depois de ter lugar a anagnórise, o reconhecimento de Édipo como assassino de Laio e seu próprio filho:

Eis Jocasta! Toma-se nas tuas garras, recebe-me no teu mistério, ó Esfinge! Lacera o meu corpo, para que a minha alma possa vencer!  
(p. 118)

E Édipo, mergulhado na dor que procurava na primeira tragédia, diz preferir “a dor com orgulho e coragem à paz na abjecção” (p. 45). Conhecidas as circunstâncias do seu nascimento e a relação incestuosa com a mãe, o rei renuncia à luz, lacerando os olhos como forma de intensificar a dor física, fortalecendo e incentivando-o à luta:

Que me importa a piedade cruel dos Deuses? Não peço piedade.  
(...) Consume [a alma] os Deuses em teu incêndio. Despreza a sua paz.  
Luta! Marcha implacável sobre as ruínas, a vida e a morte, a alegria e a dor. (p. 121)

Se o núcleo da acção se baseia na matriz sofocliana do mito, diferentes são os imperativos éticos que a comandam. Com efeito, o Édipo osoriano redimiou-se do assassinio de Laio antes mesmo da comunidade o ter absolvido, como o próprio declara em sua defesa: “A marcha da vida é feita de lutas e passa por sobre cadáveres. A morte de Láios foi culpa de Laios! Não há crime a castigar” (p. 96). A morte do rei tebano foi, por isso, a primeira morte propiciatória para o tapete sob o qual Édipo havia de caminhar para a glória. A segunda seria Jocasta e, na última tragédia, as mortes de Polinices e Etéocles fecham este ciclo de morte, cujo fim anuncia o advento de uma nova era de prosperidade:

ÉDIPO  
Vós escolhereis, um dia, entre os Deuses e Édipo.  
(avança com passos, incertos, de cego, ao acaso.) (p. 125)

Como podemos verificar, os momentos de *περιπέτεια* convergem para a anagnórise, sucedendo-se ainda momentos de verdadeiro *πάθος*, com a exibição parcial do suicídio de Jocasta – o leitor apenas vê o seu corpo cair no abismo (“Está sobre a

muralha, altiva, dominadora, sobre o abismo”, p. 117) – e da auto-mutilação de Édipo, descrita em didascália e pela própria multidão que assiste a tudo:

Num movimento convulsivo lacera os olhos; cega-se para o mundo exterior. Entre gritos, entrecortados, de dor. (p. 120)

A última tragédia, *Antígona*, abre ao som de coros de lamentações e cânticos de triunfo, que ainda assim têm “qualquer coisa de ansioso e incerto” (p. 131), pois havia terminado uma batalha e o exército do ímpio Etéocles repelira as ofensivas. Nisto, tal como Etéocles detinha agora o ceptro do poder, também os Deuses Terríveis ocupavam a ara principal, substituindo a estátua do Deus Clemente pela Esfinge que então dominava o coração da cidade:

ETEÓCLES

Hei-de coroar a vitória final com a consagração do teu Templo aos verdadeiros Deuses. Não será o Templo da Clemência mas o Templo da Tirania Divina (...) (p. 136)

Contudo, apesar de Etéocles e dos seus sectários – Olenos, os sacerdotes dos Deuses Terríveis e os combatentes – tomarem já a vitória como certa, a Cidade não estava ainda em paz, pois o cerco de Polinices a não tinha ainda terminado e os bens essenciais já escasseavam. Apesar das súplicas, a vontade de Etéocles conservou-se inflexível e Polinices não teria tréguas até expirar o último sopro de vida.

Na cena seguinte surgem Tirésias e os seus sacerdotes, aureolados de um misticismo construído cenicamente pelo espaço elevado e pelo adensamento do tempo psicológico, “Surge Tirésias, ao alto do Templo, rodeado por Sacerdotes dos Deuses Clementes. Vem descendo, lentamente” (p. 136), bem expresso pelo gerúndio composto com o presente, coadjuvado pela inclusão de um advérbio de modo no final da frase que reflecte o peso do tempo e da personagem em si.

Repete-se novamente o conflito que teve lugar na primeira tragédia, a *Esfinge*, mas desta vez de modo inverso, pois Tirésias não considera Etéocles como legítimo detentor do ceptro tebano, ao contrário do que ocorre na primeira tragédia, em que este adivinho reconhece no estrangeiro Édipo, o anunciado para salvar a cidade. Assim responde o profeta ao usurpador do trono:

ETEÓCLES

Tirania, que me dá todo o contentamento.

TIRÉSIAS

Não podes estar contente, Eteócles, sem a liberdade infinita. (p. 136)

A luz e as trevas voltam a digladiar-se a partir desta cena, convertendo-se numa luta entre deuses, dos quais os homens parecem ser meros porta-vozes, como nota Eteócles: “A luta é entre os Deuses Verdadeiros, os Deuses Terríveis e a ilusão e o crime do homem” (p. 141). Esta é a chave da cissiparidade do adivinho em duas figuras, Tirésias e Olenos, bem como uma diferença significativa entre Sófocles e Castro Osório na constituição do elenco. Cada uma das personagens representa o fim da entidade divina a que obedece. Na cena seguinte, um combatente tebano anuncia a chegada da nova ofensiva, desta vez da parte de Teseu, que se deixou persuadir por Polinices. O primogénito de Édipo lembra aos chefes gregos da dívida que a Grécia tinha para com o rei, o destruidor da Esfinge e dos deuses terríveis, e como a liberdade agora conseguida que regredia com Eteócles no poder. Ouvem-se trombetas, gritos e correrias, os guerreiros tebanos voltam a defender a cidade, pois o solo treme com a marcha condenada dos militares vindos de toda a Grécia. Figuras brancas surgem no meio do bulício. Antígona e Ismena procuram dissuadir Eteócles da luta fratricida, mas em vão o fazem, pois a luta entre deuses tinha de ser consumada:

ETEÓCLES

Recuso a paz que não for feita em obediência aos Deuses. (p. 164)

Igualmente em vão, Teseu fez uma proposta de paz a Eteócles, pois antes dele já Adrasto o fizera com o intento de salvar a “Cidade em que Édipo ensinou aos homens”,<sup>358</sup>:

É por ele e por Tebas que oferecemos a paz. A Cidade onde o Herói venceu o Monstro do Terror, e onde proclamou as sublimes verdades que iluminam toda a Grécia. (p. 169)

---

<sup>358</sup> Segundo a versão mais conhecida do mito, Adrasto, rei de Argos, concedera asilo ao exilado Polinices e organizara uma expedição militar para o auxiliar a tomar o poder de Tebas das mãos de Eteócles, empresa que redundou em fracasso e na morte dos sete generais que tomaram de assalto as sete portas da cidade. Ésquilo desenvolveu o tema em *Sete contra Tebas* e Eurípides, mais tarde, vai retomá-lo em *Suplicantes*, onde as sete mães dos generais invasores vão a Atenas pedir a Teseu o resgate dos cadáveres dos filhos.



Por isso, Polinices, antes de começar a batalha, profere uma sentença expressiva (“Que a batalha se decida entre os Deuses da Verdade e os Monstros”, p. 172) e, após mortal duelo, ambos os cadáveres são recebidos, tratados e lamentados. A representação deste momento é, com efeito, plena de *πάθος*, pois em vez da narração clássica de um mensageiro, a descrição é feita pela própria multidão, que simultaneamente relata o evoluir da luta entre os dois irmãos: “Eteócles ergue a espada e o escudo (...). Eteócles avança para Polinices que não tem escudo já, que defenda o seu corpo dos golpes. (p. 181). Como Creonte estabelecesse a lei “que não descansa na sua terra sagrada aquele que combateu a Cidade” (p. 186), Antígona, resistindo a esta imposição, envolve-se num conflito político com Creonte entregando-se também ao sacrifício humano, se fosse esse o preço exigido para cumprir a última vontade do irmão, para dar a “sepultura devida aos heróis” (p. 188).

Finalmente ao fundo da escadaria ressurge Édipo, carregando o peso do filho morto, Polinices, e condu-lo à cidadela: “Polinices, vem ocupar, morto e vitorioso, o trono de Tebas” (p. 190). No entanto, quando Édipo já se encontra no alto da escadaria, dá-se conta que a Esfinge tinha regressado ao lugar antigo, ao domínio absoluto sobre os homens:

O terror dos homens é que criou as suas desgraças. E só por terror substituíram à Imagem da Clemência, não a heroicidade e valor do Homem (...) mas o terror da Esfinge. (p. 126)

Apesar do herói a ter destruído, a Esfinge renasceu, o monstro continuou a dominar o coração da Cidade. Perante esta terrível constatação, Édipo coloca, pela primeira vez, a questão: “Era tudo fatal?”(p. 126). A esta efémera vacilação segue-se a reacção prometeica que caracterizou sempre este herói:

Oponho à fatalidade cega e monstruosa o meu Destino humano.  
Nunca me sinto condenado. Ressurjo. Oponho ao Eterno a minha força...  
(p. 198)

O assalto à cidade inicia a sua última marcha. Os apoiantes de Polinices, que ignoravam o regresso de Édipo, incendiavam já a cidade como forma de vingar a vontade do rei morto. Nisto, como um *deus ex machina*, Édipo espera pelo ataque no alto da escadaria, espaço simbólico pelo qual lutou a vida toda:

A figura sublime e forte de Édipo está no alto da escada da Acrópole, face aos assaltantes, só. Um pouco atrás, Antígona e Hémon, dão-se as mãos e esperam a morte. (p. 202)

Na primeira vez que Édipo ocupou este espaço, ofereceu-se para ir desafiar a Esfinge regressando, depois vitorioso, todos lhe abriram alas para o glorificar ao longo da subida. Neste ponto elevado se conservou durante o tempo em que reinou em Tebas, descendo a um nível inferior quando se rendeu ao exílio. Note-se a recorrência dos adjetivos “só” e “forte”, que caracterizaram Édipo nos momentos cruciais, sobretudo quando se revela a ἀρετή do herói. Nesta última peça, ele volta então a subir a longa escadaria, para desafiar a última Esfinge, que era agora outra: “A Esfinge vive...O monstro vive dentro de mim.” (p. 106).

Diante da imponente figura de Édipo, todos se prostram e lhe reconhecem novamente o poder real. A nova era de prosperidade e paz que estava em embrião no final da segunda tragédia verte agora, luminosa, da cornucópia do tempo e do sofrimento. No final, Édipo delega o ceptro nas mãos de Antígona e Hémon, enquanto Teseu proclama o herói “chefe da Sagrada Aliança das Cidades da Grécia” (p. 205). Antígona e Hémon vão continuar o sonho deste herói, um projecto de liberdade humana, independente de qualquer imposição divina, mas sempre em sintonia com os desígnios do chamado “Deus Clemente”. Esta divindade resulta, a nosso ver, de um sincretismo de traços míticos entre o Zeus grego, luminoso e justo e o Deus cristão, misericordioso e salvador da humanidade. Nesta medida, a figura de Édipo aproxima-se de um Prometeu *cristianizado* que confia na geração humana pois já não conseguimos ler a acção e o sonho de redenção libertadora do homem dos deuses terríveis que habitam nas trevas sem lembrar, em cada entrelinha, a acção de Jesus Cristo na terra. Curioso é notar que cada uma destas figuras míticas aqui evocadas, Édipo, Antígona, Prometeu e a histórica, Jesus, praticou cada uma delas uma forma de transgressão humana ou divina, uma *hybris* que afinal trouxe o progresso humano seja no plano mítico, seja a nível histórico.

Não se confunda, porém, nenhuma das figuras aqui evocadas. Este sincretismo de simbolismos e funções é uma convergência de potencialidades intertextuais que este tema permite, inevitavelmente, estabelecer. Apesar do desejo de regressar, arqueológica e eticamente, ao Epidauro original, berço da dramaturgia europeia, há algo que a ninguém passa despercebido: a cristianização de personagens e acção. Como um rio silencioso, esta vertente cristã percorre toda a Trilogia, sendo visível nas expressões

enfáticas, nos campos lexicais dominantes e nas concepções teológicas que lhe são inerentes. Da mundividência grega, só o assunto e a forma, pois a ambiência deísta e humana nasce do substrato cultural cristão<sup>359</sup> que se manifesta numa “linha de religiosidade expressa ou tácita, mas sempre relevante” (D. I. Cruz 1983: 31).

Ouçamos a angustiada invocação de Antígona, que situa a entidade divina no Céu, que segundo tanto o Antigo como o Novo Testamento corresponde ao espaço de onde Jesus procede e ao mesmo regressará depois da ressurreição<sup>360</sup>: “Porque é que, Deus do Céu, ninguém confia no amor e na piedade, senão quando vem a morte?” (p. 178). Note-se que um dos valores mais repetidos e valorizados ao longo da tragédia é a “piedade”<sup>361</sup>, virtude antiga que o cristianismo tornou central, valor que Édipo recupera no final como o principal trunfo da sua luta humana contra a fatalidade, um poder que pode mudar o Destino – piedade em relação ao homem e em relação ao Deus Clemente.

ÉDIPO

Venci...E em mim há agora só piedade pela vida e luta dos homens.

(Pondo as mãos sobre as cabeças de Hémon e Antígona)

Em Tebas reinem a piedade santa de Antígona e o heroísmo de Hémon.

Proclamo-os Reis de Tebas. (pp. 203-4, 205)

Na verdade, a *pietas* constitui um dos valores mais importantes para o povo romano e está muito próximo do sentido que o Cristianismo lhe havia de atribuir<sup>362</sup> e,

---

<sup>359</sup> C. Morais (2001: 9) partilha do mesmo ponto de vista: “Misturando informações das várias tragédias gregas que abordaram o tema, este autor, afastando-se do modelo sofocliano, põe em cena o conflito entre a fatalidade trágica e a liberdade moral de teor cristão, numa dialéctica geradora de um “Novo Humanismo”.

<sup>360</sup> Na verdade, o simbolismo do céu a que aqui fazemos referência é comum ao Antigo e Novo Testamento, pois além deste, o céu tem outras conotações nestes contextos. No *Antigo Testamento*, por exemplo, o céu tem o sentido de “firmamento”(Gn 1.8) e é um espaço ocupado por Ele e pela Sua corte celestial (Ex 24.10; Is 66.1). No *Novo Testamento*, por outro lado, “eis que se rasgaram os céus, e viu o Espírito de Deus” (Mt 3.16), tornando-se Jesus ele próprio um templo. Vide J. Plastaras (1967: 968-71), “Heaven (in the Bible)” in Patrick A. O’Boyle (ed.), *New Catholic Encyclopedia VII*. New York. O céu como espaço de Deus é, como sabemos, alegórico, pois remete para o seu sentido teológico, como o fim último da história da salvação, o estado de glória divina para aqueles que morrem no Senhor. Vide, a este propósito, B. Forshaw (1967: 971-5), “Heaven (Theology of)” in op. cit..

<sup>361</sup> Veja-se ainda outros contextos de ocorrência deste termo n’A *Trilogia de Édipo*: “O medo torna a multidão rancorosa, violenta, sem piedade; há nos seus gritos uma vontade implacável de, a todo o preço, evitar os males desconhecidos.” (p. 34); [Tirésias] “Também vós, agora, gritais pela sua piedade. Todos, em dado momento na vida, têm que a esperar e confiar na piedade para poderem subsistir.” (p. 35), “Não devemos pedir a piedade ao Eterno, mas acordar o heroísmo que ele pôs em nós.” (pp. 45-6), entre outras.

<sup>362</sup> Segundo T. O. Martin (1967: 356-8), autor do verbete “Piety, familiar” in *New Catholic Encyclopedia IX*, este valor está directamente ligado ao âmbito familiar: “Whereas justice regulates the general relationships between individuals and between the individual and society, piety is concerned with the special relationships between the family and its members and between members themselves.”

neste caso concreto, do próprio significado que o dramaturgo lhe conferiu: “sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos e parentes). Liga, desta forma, os membros da comunidade familiar, unidos sob a égide da *patria potestas*, e é projectado no pretérito pelo culto dos antepassados.”<sup>363</sup> O alcance da *pietas*, porém, facilmente ultrapassa o âmbito doméstico, fluindo para as esferas religiosa e política, como testemunhou a exortação de Paulo Emílio a Cipião Emiliano no mito final de *A República* (VI. 16) de Cícero: “Tal como o teu avô aqui presente, tal como eu, que te gerei, Cipião, cultivava a justiça e a *pietas*, que, devendo ser grande para com os parentes e aderentes, maior ainda deve ser para com a pátria.”<sup>364</sup>

Note-se ainda o gesto com que Édipo sagra Antígona e Hémon como reis de Tebas, recuperando um acto muito caro ao ritualismo cristão: a imposição das mãos. Este gesto tradicional na vida e na celebração da Igreja indica bênção, impetração ou súplica, comunicação da força do espírito ou transmissão<sup>365</sup>. Segundo J. Coppens<sup>366</sup>, este gesto é recorrente no Antigo e Novo Testamento e tem como principal função transmitir o mesmo poder de qualidade, beneficiando aquele que o recebe, como uma bênção. O rei tebano transmite assim a qualidade de rei ao casal Antígona e Hémon, mas a filha recebe mais do que o governo de Tebas, recebe o legado do herói, convertendo-se ela mesma numa heroína, uma versão feminina de Édipo da qual a multidão passava agora a esperar prosperidade e paz.

Jacinto Prado Coelho refere, em correspondência pessoal (1955.12.05)<sup>367</sup>, que o tratamento de Édipo<sup>368</sup> corresponde a uma síntese dos elementos dramáticos da tragédia grega e a heroicidade de carácter cristão:

Achei admirável o modo como se harmonizam, nessa Trilogia, a perfeita assimilação do espírito da tragédia grega e a interpretação pessoal do mito (...) Obra de excepcional cultura e dignidade, em que o Classicismo e o Cristianismo dão mãos.

---

<sup>363</sup> Vide M. H. da Rocha Pereira (2002), *Estudos de História da Cultura Clássica. vol. II - Cultura Romana*. Lisboa, pp. 338-9.

<sup>364</sup> In idem: 340.

<sup>365</sup> Á. Ginel (2001), *Vocabulário Básico do Cristão*. Porto, p. 12.

<sup>366</sup> Vide J. Coppens (1967), “Imposition of Hands” in Patrick A. O’Boyle (ed.), *New Catholic Encyclopedia VII*. New York, pp. 401-3.

<sup>367</sup> Arquivo de João de Castro Osório, cx. 20.

<sup>368</sup> O investigador Carlos Morais (2001: 9-10) detecta este mesmo traço na recriação do mito de Antígona na terceira tragédia da trilogia: “Com esta interpretação do mito numa perspectiva cristã, na linha das interpretações de Robert Garnier (1580), de Routrou (1637), de Ballanche (1814) ou de Paul Zumthor (1945), João de Castro Osório aproxima-se pela tonalidade e pela retórica notoriamente neo-romântica da *Antígona* de Júlio Dantas (1946) (...)”.

Além disso, esta “interpretação pessoal do mito” é reforçada pelo nosso autor, que a deixa bem explícita num texto incluído no estudo introdutório da obra *Suma Poética da Língua Portuguesa* (1970: 164):

E com ele [um duelo espiritual com os Poetas e Pensadores geniais da Grécia Antiga] mais profundamente afirmei o espírito lusíada e o seu carácter predominante de heroísmo crente na Divina Justiça e na missão e destino pessoal de que nos pede o livre e corajoso cumprimento, para além de todos os desastres, amarguras e triunfos.

Este ecletismo de simbolismos conferiu, certamente, “um novo sentido trágico” ao mito grego. O autor teve, sobretudo, a intenção de recriar as tragédias do ciclo tebano com intuito de colocar ao leitor “o problema da fatalidade oposta à liberdade moral”. Contudo, só aqueles que são atingidos pela grandeza é que conhecem um destino adverso, ou melhor, como só estes é que podem resistir à fatalidade, só por estes a multidão pode esperar e abraçar como rei, como confirma Tirésias :

Está andado o caminho do Tormento. E a desgraça não foi em vão porque terminou com a vitória sobre o terror. (p. 204)

Com efeito, o facto de nos propormos apresentar estas tragédias restringe, à partida, o nosso âmbito de estudo, mas conseguimos, ainda assim, identificar um padrão, partindo desta análise e vislumbrar uma cosmovisão do trágico coerente. Assim, outros poemas dramáticos como *A Horda* (1921), *O Clamor* (1923), *A Tetralogia do Príncipe Imaginário* (1940/41), apresentam topoi semelhantes, que, no fundo, se podem sintetizar num só: a via luminosa de progressão do homem, de um só homem que se distingue na comunidade e quem todos reconhecem um carisma legitimador de um poder que passa a ser exercido.

A tragédia *A Horda*<sup>369</sup> foi a primeira a ser escrita e, segundo o próprio autor, nasceu mesmo do ímpeto nacionalista politicamente iniciado em 1919 com a publicação do *Manifesto Nacionalista* (1970: 124), pelo que está marcada por um vincado sentido político: “Foram todas estas reacções, profundamente vividas, e não qualquer imitação literária, o que exigiu a realização da minha primeira (...) foi ela a primeira afirmação plena de uma crença na grandeza humana que guiou, depois, todos os meus estudos,

---

<sup>369</sup> Vide idem: 124-6.

trabalhos e realizações” (1970: 124-5). O herói da tragédia, Têran, constitui, em si mesmo uma tese, dissertando várias vezes sobre a virtude e fortaleza humanas, parecendo debitar antes uma filosofia do que representar algo verosímil: “Mas na luta sinto-me, sou homem, sinto-me. Sou eu: o Homem.” (p. 54), “Porquê esta vontade fatal de caminhar e de luta? (p. 43), “Mas o homem só vive de futurar o seu sonho e a sua luta” (p. 56), “Ah, não temo. Eu não morro. Eu não morro! É a vida que morre para mim.” (p. 167). Os oponentes deste herói são a Horda e a noite – aqui metáfora do medo e da ignorância que inibe o progresso humano – que tem como destino conduzir toda uma comunidade à terra prometida, objectivo que é concretizado no final. Na tragédia *O Clamor*, o conflito consiste na resistência do homem/comunidade de pescadores à violência do mar : “Contra ela se ergue o Homem, a sofrer e a lutar.” (p. 1). Para esta luta, o homem conta apenas com a sua própria obstinação e sentido de auto-conservação, pois o é o mesmo mar violento que garante o sustento da comunidade: “Proas ao mar, heroicamente, os barcos afastam-se n’um halo de glória e de sol.” (p.153)<sup>370</sup>.

Exemplos do heroísmo antigo – então desacreditado – considerado traço idiossincrático do povo lusítada, que o autor quis resgatar através do mito grego. Regressamos, porém, à mesma questão colocada no início do nosso estudo: de que forma pode um mito grego dar voz a aspirações nacionalistas, tendo a tradição portuguesa uma mitologia tão rica?

---

<sup>370</sup> Vide J. de Castro Osório (1970: 128-sqq).

## 5. A Trilogia de Édipo, exemplo de fascismo estético lusíada

What surprised was the fascists support for the revival of ancient tragedy along with their belief in modern tragedy as the genre befitting the “new era”.

M. A. F. Witt (2001: X)

Apesar de não objectivar qualquer tempo, esta leitura do mito tebano é plena do seu contexto histórico, plena de sentido político. Desde o final do século XIX que germinava nas massas populares e nos meios intelectuais o chamado *princípio de chefe*, um desejo da “boa tirania” nascido do húmus do sentimento de decadência que abalava a consciência colectiva desde o Ultimato, como notava E. C. Leal (1994: 166): “Aí a ideia de crise (decadência ou miséria) corresponde ao diagnóstico português finissecular, enquanto que a ideia da autoridade recobre o projecto para a terapêutica curativa dos males nacionais”.

Augusto Casimiro (1889-1967)<sup>371</sup> formula, no seu *Livro dos Cavaleiros* (1922), mais propriamente no capítulo intitulado “Dos Chefes” (2001: 370-5), uma ética fundada n’ “o amor da Liberdade”, na “ânsia das boas tiranias” e sobretudo na obediência a um chefe, que se assume como um “precursor”, “um apóstolo” e “um mártir”, a figura que há-de conduzir os seus povos através “dos conflitos” (p. 22). Estas elites do espírito são cíclicas, substituindo-se sempre que o tempo o exige, “surgem e impõem-se na hora própria, tumultuosa e criadora das grandes transformações. Representam o sentido dessa hora e servem a tarefa necessária ao futuro.” (p. 23). Que Hora era esta? A mística Hora mística? A mesma que João de Castro Osório visionara, era toda uma Era que agora se inaugurava para o Homem, “o mundo novo [que] nasce ininterruptamente ao ritmo dum cada vez mais perfeito acorde” (p. 28), cuja necessidade

---

<sup>371</sup> A propósito da vida e obra deste autor (1889-1967), veja-se a edição *Obra Poética* que reúne a sua produção entre 1905 e 1922, prefaciada por J. C. Seabra Pereira (Lisboa, 2001). Ligado à “Renascença Portuguesa”, o conjunto de títulos que a sua obra apresenta, *Para a Vida* (1906), *A Vitória do Homem* (1910), *A Evocação da Vida* (1912), *A hora de Nun’Alvares* (1917), reconhecemos nele um vigoroso traço de humanismo vital e idealista, “atitudes e estilemas muitos próximos do Neo-Romantismo vitalista e jacobino” (2001: 7), então em sintonia com os círculos políticos e estéticos coevos. Além de ter feito carreira militar como oficial de exército, este escritor teve ainda uma intensa actividade política, tendo pertencido ao PRP/Partido Democrático liderado pelo Afonso Costa, e tal como outros deputados, integrou o Corpo Expedicionário Português (CEP) destinado a combater na Flandres (1917-1918). Esta experiência política e militar reflectiu-se na sua produção literária, tendo publicado um ensaio sobre Sidónio Pais (1919), *Sidónio Pais: algumas notas sobre a intervenção de Portugal na Grande Guerra* e outros trabalhos que testemunham a sua participação portuguesa na I Guerra Mundial. Do ponto de vista ideológico aproximava-se do general Norton de Matos, tendo trabalhado sob a sua direcção em África, na campanha que visava a delimitação da fronteira entre Angola e o então Congo Belga. Sobre o percurso político e militar desta figura, veja-se J. Pais de Sousa (2008: 175-81).

adveio dos “formidáveis conflitos deste século” (p. 25), ou mesmo aquela pressentida por António Ferro:

A minha época sou eu, somos todos nós, os minutos da hora, desta hora febril (...) Bendita seja a nossa Época, Época em que todos nós trazemos o sol a tilintar nos corações, como uma libra numa bolsa de prata.<sup>372</sup>

Na *Trilogia de Édipo*, vemos patentear-se, logo de início, um enorme “vazio de chefe”, numa comunidade aterrorizada pelo medo e pela superstição do povo:

A luz de novo relâmpago vê-se a Esfinge, imensa, de pé sobre a montanha. Todos caem de rojo pedindo misericórdia ou escondem as faces tremendo. Só Tirésias, com os seus olhos cegos, parece querer devassar o mistério. E um homem, empunhando a lança de combate, sobe, impávido, o caminho da cidade para a Acrópole. (p. 40)

Oliveira Martins<sup>373</sup>, o primeiro a analisar o culto do regresso do rei D. Sebastião, dá-nos conta como este se *cristalizou* enquanto mito na mentalidade popular:

O Sebastianismo era pois uma explosão simples da desesperança, (...) e uma abdicação da história. Portugal renegava, por um mito, a realidade; morria para a história, desfeito num sonho, envolvia-se, para entrar no sepulcro, na mortalha de uma esperança messiânica.

Uma das consequências desta tendência pessimista nacional foi, sem dúvida, o regresso ao Sebastianismo, conforme reconhece Castro Osório (1924: 13): “o protótipo do messias, do criador de alma, do renovador é D. Sebastião. A uma Nação cansada, gasta, prestes a adormecer, ele vem trazer o renovo da sua alma divina.” Este culto foi, por sua vez, absorvido pelo saudosismo da Renascença, pelo restauracionismo monárquico e pelo Integralismo Lusitano, bem como “por outras tendências ou representantes de aspirações ideológicas que, partindo do nacionalismo, esperam uma «salvação» já do tipo fascista”, conforme nota M. Vieira de Carvalho (1993: 178):

Um tal herói deveria valer na actualidade como modelo do homem português, como testemunho do «valor da sua raça». É da convergência, fusão e difusão e interacção destas tendências que nasce gradualmente o *princípio de chefe* como fenómeno ideológico-cultural.

---

<sup>372</sup> Apud F. Guedes (1997: 33).

<sup>373</sup> O. Martins (<sup>21</sup>2004), *História de Portugal*, Lisboa, p. 283.



D. Sebastião fora um «perdedor». Era preciso encontrar um «triunfador»-modelo.

Ditado pelo tempo, Sidónio Pais – que chegou a ser irmão maçónico sob o nome de *Carlyle*<sup>374</sup> – foi proclamado presidente da República no dia 9 de Maio de 1918 veio, todavia a constituir a primeira experiência de um regime ditatorial, conforme lembra um dos seus cadetes mais próximos, Visconde do Porto da Cruz (1938: 80):

O Presidente Sidónio teve, na verdade, uma visão completa do rumo, político e social, que o futuro tomaria. Antes da realização do fascismo em Itália, Sidónio Pais, sentiu-o, pensou-o e tentou realizá-lo para Portugal.

M. Vieira de Carvalho (1993: 181) evoca ainda o discurso do ex-ministro da Educação Nacional, Gustavo Cordeiro Ramos, quando resume a experiência de um ano de ditadura como “a primeira tentativa europeia de concretização do princípio do chefe”, declaração incluída no prefácio à edição alemã dos escritos de Salazar. António Ferro também lamenta publicamente o desaparecimento de Sidónio, questionando “Virá esse ditador?”:

Entre a história antiga (e serão evocados Monk e Cola di Rienzo) e a actual ou próximo-futura (Primo di Rivera e Mussolini), e a lenda (Parsifal e Lohengrin, que assim o via uma admiradora particularmente fiel – e «Parsifal raté da nossa Decadência», diria mais polemicamente outra admiradora; e Rei Arthur), Sidónio Pais ia sendo situado na hagiografia nacional.

J.-A. França (1992: 17)

---

<sup>374</sup> Desde os tempos da Universidade de Coimbra, na qual foi lente de Matemática e vice-reitor, que Sidónio se manifestou partidário das ideias republicanas, conspirando contra o regime monárquico. Data precisamente desta época a sua filiação na Maçonaria, na Loja *Estrela de Alva*, em Coimbra, com o nome de irmão *Carlyle*, historiador e filósofo escocês, que ficou conhecido sobretudo pela conferência *On Heroes*. Vide E. Serpa (1973), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 14, cols. 1105-6. António Sardinha (1926: 279) refere que Fernando Pessoa foi um leitor fiel deste autor, conforme se pode constatar pelos volumes existentes na sua biblioteca (S. Yabunaka 1990: 188). Consta que a obra *On Heroes* chegou a figurar no programa educativo do homem português, conforme vem anunciado na *Biblioteca de Educação Intelectual* editada no Porto pela Livraria Magalhães & Moniz. Vide A. Ribeiro in T. Carlyle (2002: 9). O percurso maçónico do ditador foi um tanto sinuoso: iniciou-se em 1911 na loja *Estrela de Alva* (n. 289) de Coimbra, do REAA, abandonou as actividades maçónicas no ano seguinte e mais tarde, quando Chefe de Estado, deu cobertura a perseguições contra o Grande Oriente Lusitano Unido que terminaram com o assalto à sua sede, pouco depois de ter sido alvo do primeiro atentado. Vide A. H. de Oliveira Marques (1986), *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*, II vol., Lisboa, cols. 1075-6.

Além das comparações evocadas neste excerto, D. Pedro V, D. João I e Nun' Álvares Pereira constituem outros termos de comparação que comumente se associavam à figura do presidente-rei falecido. João de Castro Osório (in F. Carvalho 1924: 12-5), no seu prefácio, associa à figura de Sidónio termos de comparação não menos nobres ou místicos, como o “Libertador e mártir”, “representante dessas energias profundas”, “emanação directa da alma colectiva”, o “iluminado” que “acordava a esperança do povo inteiro e acordava a energia natural da Nação, a sua autoridade orgânica e própria.” (1924:14). Este pensador traça uma genealogia do nacionalismo que apresenta duas componentes essenciais: o Integralismo Lusitano e a experiência sidonista (1922: 42-3). Enquanto que o primeiro valeu pelo tradicionalismo e pela “ reacção mental e moral que representa”, pois já tinha-se autodissolvido em 1922, Sidónio Pais constitui já um “exemplo de uma chefia pré-fascista”, corporizando o ideal de chefe, concentrando em si diversos aspectos proto-fascistas como o messianismo, o mito irracional do chefe, o investimento numa máquina de propaganda tanto a nível nacional como internacional, que conquistou a massa popular<sup>375</sup>, conforme conclui J. Pais de Sousa (2008: 408): “Sidónio Pais foi o primeiro político português a montar e a colocar ao seu serviço pessoal toda uma máquina de propaganda – massivamente utilizada pelos governos dos países beligerantes durante a I Guerra Mundial em curso – tornando-a um instrumento político fundamental para aprofundar em Portugal o fenómeno da nacionalização das massas e construir a sua própria imagem política alicerçada num carisma político populista único”.

O sociólogo Max Weber (1894-1920) formula em *Wirtschaft und Gesellschaft* (1922) a sua teoria dos fundamentos da validade da ordem legítima de poder e domínio políticos: a legalidade, baseada nos regulamentos estabelecidos pela razão, e a tradição, fundada na crença na santidade da tradição em vigor racional e carisma de que são

---

<sup>375</sup> A propósito da construção do carisma e o culto da personalidade de Sidónio Pais pela propaganda tanto a nível nacional como internacional, veja-se J. Pais de Sousa (2008: 156-69). A propaganda a nível interno, teve o especial contributo da Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército – serviços entretanto fundidos –, que Sidónio colocou a realizar a cobertura fotográfica e cinematográfica das suas viagens e visitas presidenciais pelo país, enquanto comandante em chefe das forças armadas portuguesas. Do ponto de vista externo, foi determinante a acção do jornalista Homem Cristo Filho para a divulgação do carisma do novo Chefe em Paris. Em Janeiro de 1918, este jornalista português apresenta a Sidónio um projecto político de propaganda direccionado para os países aliados, solicitação atendida pelo mesmo que, em virtude deste projecto, cria a Direcção dos Serviços de Informação e Propaganda da República Portuguesa nos Países Amigos e Aliados (DSIPRPPAA), nomeando-o director da mesma. Note-se que, a esta altura, Homem Cristo Filho desenvolvia já uma actividade jornalística reconhecida e detinha uma editora, uma livraria e a agência noticiosa *FAST* em Paris (pp. 407-8).

exemplo heróis-guerreiros como Napoleão ou Mussolini<sup>376</sup>. Esta última ordem caracteriza-se sobretudo pela sua invulgaridade, conforme esclarece J. Medina (1984: 81): “O domínio carismático repousa no abandono ou submissão, por parte dos dominados, ao valor pessoal que se distinguiu pelo seu fascínio ou outra qualquer forma da sua idiossincrasia, por qualidades pessoais alheias aos conceitos de competência, tradição ou casta”<sup>377</sup>. Nesta medida, a experiência sidonista constitui um exemplo acabado desta última forma de domínio, pois se a Monarquia se integra no modelo tradicional, a República, no domínio legal, o ideário político constitucional de Sidónio, a *República Nova* ou *Ideia Nova* – insere-se claramente na forma de poder carismática<sup>378</sup>.

O próprio João de Castro Osório corporizou, ainda que de modo efémero, este mito de chefe e é pelo menos assim o apresentam na capa do número da *República* (1922.07.12), intitulado “Um chefe”, para comentar a sua actuação no golpe de 1922, que o levaria a si e aos seus cúmplices à prisão no forte de S. Julião da Barra:

Preso, apanhado em flagrante, não se pôs a tremer. Tomou a responsabilidade do movimento e declarou que se teria proclamado presidente da República – uma República imperialista, a seu modo – se tivesse triunfado. (...) Há quem procure ridicularizar, chamando ao jovem revolucionário...o nosso Gabriele d’Annunzio. Pois nós vimos com simpatia esse gesto de decisão e audácia.”<sup>379</sup>.

---

<sup>376</sup> M. Weber, (1972), *Grundriss der Verstehenden Soziologie*. Tübingen, pp. 223 sqq., 232 e 249 sqq, respectivamente, apud J. Medina (1984: 79 sqq.).

<sup>377</sup> T. Carlyle (<sup>2</sup>2002) distingue também seis tipos de heróis: o herói divindade, como Odín da mitologia escandinava; o profeta, como Maomé do Islamismo; o poeta, como Dante ou Skakespeare; o sacerdote, de que é exemplo Lutero, o literato, como Johnson ou Rousseau e finalmente o herói Rei de que são exemplo, Cromwell ou Napoleão: “Ele é praticamente para nós o resumo de todas as várias formas de heroísmo; sacerdote, mestre, tudo quanto pudermos imaginar de dignidade terrestre ou espiritual residente em um homem, encarna-se na personalidade régia.” (<sup>2</sup>2002: 191).

<sup>378</sup> A propósito da “República Nova”, Sidónio Pais proferiu, num discurso em Beja (17-2-1918), o seguinte: “Em pleno século XX não é possível o regime absoluto, tendo-se portanto que optar pelo regime republicano; mas para isso é necessário que o País se pronuncie sobre a forma de regime que deve optar; se parlamentar, se presidencialista. O primeiro faliu; o segundo é a Ideia Nova!” in F. de Carvalho (1924: 50). Sobre o consulado de Sidónio Pais e a instauração de uma ditadura de tipo soberano, veja-se J. Pais de Sousa (2008: 150-6).

<sup>379</sup> Vide pp. 83-sqq deste estudo. Vide mais um testemunho do colega José Duarte, interveniente no movimento de 8 de Julho que atesta a nobreza de carácter de Castro Osório, enfatizando a coragem e a heroicidade do revolucionário na actuação no movimento 8 de Julho, *O Prólogo da Ditadura. O Movimento de 18 de abril* (suplemento do jornal *ABC* 1928.06.21): “João de Castro, que não conseguira, com todas as vicissitudes, modificar o seu temperamento, tornara-se o chefe supremo da conjura.”(p. 19). Referia o mesmo João de Castro, numa carta dirigida do Comando distrital da Legião Portuguesa de Lisboa datada de treze de Janeiro de 1936, que apesar de ter sofrido nos últimos cinco anos perseguições e ameaças injustas, ostentava o mesmo grito prometeico da juventude: “por mim quero lutar sempre só”. Vide Arquivo da Família Castro Osório (cx. 6, pasta 337).

O próprio F. de Carvalho, o compilador dos discursos de Sidónio Pais (1924) e membro no Nacionalismo Lusitano, dedica esta mesma obra a “João de Castro. Chefe de pulso e pulso de chefe”. Além deste fervoroso admirador que lhe prefaciou os discursos<sup>380</sup>, também Fernando Pessoa viu em Sidónio o “Desejado”, uma forma de Super-Homem, conforme deixou transparecer no poema epitáfio *À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais*, admiração aliás confirmada em diversos escritos<sup>381</sup>:

Se Deus o havia de levar,  
Para que foi que no-lo trouxe -  
Cavaleiro leal, de olhar  
Altivo e doce?

“Morreu como um varão da Antiguidade, – morreu como um personagem máximo de D’Annunzio, na concepção naturalista dos heróis de Carlyle” lamentava também António Sardinha (1926: 279) no final do seu estudo *Na Feira dos Mitos* (1926: 279). Desaparecido o “Sumo Condestável da República Portuguesa”<sup>382</sup>, criara-se um espaço vazio: “O desejo da raça de uma nova autoridade ficou por cumprir com a morte de Sidónio”, lamentara Castro Osório, pelo que o impasse político nacional só poderia ter “a solução é nacionalista e ditatorial.” (1922: 29). Havia de ser preenchido posteriormente por A. Oliveira Salazar, figura que seria alvo de rasgados encómios por João de Castro Osório, a ele se referindo como o “defensor de Portugal, do Império e de toda a nação lusófada; defensor da cultura humanista e da civilização” (1970: 241, 266),

---

<sup>380</sup> João de Castro Osório trata também este mesmo assunto em *Manifesto Nacionalista* (1919) e em *Revolução Nacionalista* (1922).

<sup>381</sup> Vide F. Pessoa (1986: 141). Este texto corresponde apenas a um excerto do poema que foi publicado, pela primeira vez, na *Acção. Órgão do Núcleo de Acção Nacional* (1920.02.27), jornal de orientação neo-sidonista, do qual era redactor o próprio Pessoa. (cf. J. Medina 1994: 230). Além deste poema, F. Pessoa tem outros textos dedicados à mesma temática: “O sentido do Sidonismo”, “Na Farmácia do Evaristo”, o “Interregno”, todos compilados em *Da República 1910-1935* (1978: 239-42, 271-96, 347-48, respectivamente). Este último referido foi publicado pela primeira vez em 1928 como manifesto político do «Núcleo de Acção Nacional», movimento de extrema-direita, do qual apresentamos aqui um excerto (1978: 348): “Sidónio, porém, que sem dúvida ergueu alto o misticismo subconsciente da nação, (...) nem veio em época de algum modo mística, nem coincidiu sua vinda com qualquer coisa aparentemente mais notável que a versão nacional pelos governos republicanos, contra os quais ele reagiu. Por isso, é mais notável que em D. João IV a onda mística que Sidónio fez erguer.” A propósito do idealismo e militância sidonista em F. Pessoa, veja-se J. Pais de Sousa (2008: 249-65) e J. Medina (1990: 229-38) para quem F. Pessoa assume o sidonismo como uma forma de sebastianismo. Um sebastianismo que, afinal, pouco tinha já pouco tinha que ver com D. Sebastião ou com Alcácer Quibir, pois a figura e o espaço tinham sido substituídos por Sidónio Pais e pela entrada fatal da estação do Rossio. Vide também S. Yabunaka (1990: 188-91) e M. V. Cabral (2000) que procura destacar os aspectos políticos explícitos e implícitos que presidiram à actividade criativa da geração de Orfeu, nomeadamente F. Pessoa, José de Almada-Negreiros e Mário de Sá Carneiro.

<sup>382</sup> Expressão utilizada por uns militares da Junta do Norte in *Manifesto da Junta Militar do Norte* datado de 1919.01.03. Apud J.- A. França (1992: 17).

o “Desejado” trazido na bruma da revolução<sup>383</sup>, com o qual trocou correspondência pessoal. L. C. Coelho e Silva (1993: 71) refere-se ao regresso de Salazar a Lisboa como a um momento de reabilitação da fé: “O arranque está dado. Ao mito, que julgo ter germinado durante a 1ª República pelo culto e propaganda de uma autoridade ausente, resta agora iniciar a sua fase de consolidação. (...) Inicia-se então um processo de sacralização e mitificação de Salazar (...)”. M. Vieira de Carvalho (1993: 181) constata a associação entre a mística deste chefe de Estado à personificação do Parsifal de Wagner, tal como acontecera com o Círculo de Bayreuth, que procedera do mesmo modo em relação a Hitler<sup>384</sup>.

O *Übermensch* nietzschiano e a recuperação do drama wagneriano constituem, por isso, uma resposta estética a este vazio político, uma forma de “fascismo estético”, recorrendo à expressão utilizada por M. A. F. Witt (2001: IX). No seu estudo *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*, a estudiosa apresenta e caracteriza um determinado grupo de escritores e artistas europeus que, apesar de estarem ligados às ideologias fascista e nazi, os seus compromissos com esta ideologia tinha mais um carácter estético do que propriamente político. A estudiosa circunscreveu este fenómeno a França e Itália, países onde se desenvolveu a versão “mediterrânica” do fascismo, diversa da ideologia nazi que caracterizou a Alemanha, apesar de ter sido sobretudo F. Nietzsche a inspirar esta tendência estética, com a publicação d’ *O Nascimento da Tragédia*. A figura chave que inspirou esta forma de ideologia estética foi, sem dúvida, Gabriele D’Annunzio, considerado o “John the

---

<sup>383</sup> Antes de assumir a presidência do Conselho, Salazar chegou a exercer funções de ministro na pasta das Finanças do Ministério Mendes Cabeçadas mas apenas por duas semanas. Vide A. L. C. Coelho e Silva (1993: 70). Este efémero período bastou para o mito começasse a germinar, conforme testemunha António Ferro: “o perfil do dr. Oliveira Salazar se perdera na bruma como o Desejado quando uma onda da revolução, ainda em movimento, o trouxe de novo, ao Terreiro do Paço ao Ministério das Finanças.”. Vide A. Ferro (1978), *Salazar*. Lisboa, p.64.

<sup>384</sup> A este propósito, veja-se a caricatura de George Grosz (1893-1959), artista alemão, datada 1923 intitulada “Siegfried Hitler”, que representa isso mesmo, Adolf Hitler vestido como Siegfried. Note-se que o mesmo artista volta a representar o ditador, em 1944, quadro intitulado “Hitler in Hell”. A primeira obra a que fazemos referência pertence ao período da década de vinte, em Berlim, tendo depois emigrado para os Estados Unidos em 1932. Foi um membro activo do movimento Dada durante a República de Weimar e esteve envolvido politicamente, pelo que a sua obra se apresenta como sátira violenta contra as classes dominantes. Vide F. Guedes (1969), *Enciclopédia Verbo*, vol. 9, Lisboa, col. 1106. Lisboa. Note-se que o jornal *Notícias Ilustrado* (1932. 12. 24), apresenta na capa o título “A Expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves”, com o sub-título “Do financeiro de 1450 ao Financeiro de 1932”, procurando assim criar esta analogia forçada, manipulada, como de resto se verificou em relação à caricatura do artista alemão, ainda que o primeiro tenha assumido uma função parodística e este último uma atitude enaltecedora. Esta analogia referente a Salazar constitui apenas um exemplo entre vários, já que se vulgarizou através da impressão de postais, a representação que colocava a imagem de Salazar sobreposta àquela do herói fundador de Portugal, D. Afonso Henriques. Vide A. L. C. Coelho e Silva (1993: 72).

Baptist of Fascism”<sup>385</sup>, além de outros seguidores como Luigi Pirandello, célebre membro do partido de Mussolini, Henry Montherland e Jean Anouilh, entre outros<sup>386</sup>. O governador de Fiume – sobejamente admirado por J. Castro Osório, como sabemos – constitui mesmo, segundo a estudiosa, a figura chave no discurso sobre a teoria da tragédia no virar do século (2001: 15) :

(...) he was politically a fascist, which he was not, but because, specifically in his rediscovery of Greek tragedy and his theories of modern tragedy under the influence of Nietzsche, he was the first to bring together aestheticism and nascent twentieth-century antidemocratic nationalist and imperialist ideology.

Algo havia de surpreendentemente homogêneo neste tipo de discurso: a crença de que a recuperação da tragédia grega como género abriria um novo horizonte ético – ou, *a posteriori*, confirmava o que então se pretendia justificar: “Modern tragedy will have to create its own form of the classical *agon* by drawing on the energies of mass society, inventing a hero with to combat fate in the form of imperial domination (...)”<sup>387</sup>.

A ânsia de um novo início<sup>388</sup> e da construção de uma obra humana necessariamente superior exigia também um modelo excelente, o século V grego, período saturado de perfeição tal era a sua idealização – segundo a tripartição de Mario Morasso na obra de *L’Imperialismo Artistico* (1903) – entre três tipos de civilização, a saber, a bárbara, considerada inferior, a mercantilista e burguesa, que se encontra num

---

<sup>385</sup> Expressão colhida em M. A. F. Witt (2001: 15).

<sup>386</sup> A. Caraccio, autor de um estudo sobre a dramaturgia de D’Annunzio contestava, já na década de cinquenta, o atributo de precursor fascista com que o governador de Fiume ficou rotulado, considerando-o demasiado arbitrário: “Le fascisme a voulu voir en D’Annunzio un précurseur, et il l’est effectivement à plus d’un titre. (...) en dépit de l’influence que purent avoir sur lui un Wagner et un Nietzsche, ne nous autorisent pas à affirmer que D’Annunzio, précurseur incontestable, aurait suivi dans toutes ses conséquences et tous ses cheminements la révolution des chemises noires s’il avait eu voix au chapitre.” (1950: 18).

<sup>387</sup> Vide M. A. F. Witt (2001: 14). No texto “Cultura e Tragédia”, Roland Barthes interrogava-se se a nossa época teria “merecido” de facto a tragédia, a qual só costuma ser dada, conforme preconizava Nietzsche, quando se atinge a rara “unidade de estilo em todas as manifestações de um povo”, tal como aconteceu na Grécia de Péricles ou no século XVII francês. A este propósito coloca J. A. Seabra (1990: 172) a seguinte questão: “Porquê esta dificuldade da tragédia, na viragem da modernidade, quando o “regresso do trágico” fazia de novo irrupção na História?”. Perante esta contradição, ouvimos do texto de Roland Barthes, a resposta: “tudo se passa, com efeito, como se o trágico permanecesse para lá da tragédia, tal como o épico permanece para lá da epopeia.” (1990: 171). (vide *Le Monde*, 1986.04.04 apud J. A. Seabra 1990:171).

<sup>388</sup> Visconde do Porto da Cruz (1938: 97) também se refere ao efémero período de governação de Sidónio Pais como o advento de uma “nova era”: “A *nova era* que ressuscitou com a Ditadura Nacional é de certezas, de factos concretos, de realizações que se conjuguem no sentido de consolidar e beneficiar a Vida do país e elevá-la ao máximo expoente do seu desenvolvimento científico.”

nível intermédio, e finalmente aquela considerada superior de cariz dominadora e militarista: “The art of superior civilizations (for example, classical Greece) is realist in the classical sense, expressive of the “sublime and profound”, tending toward harmony and perfection.”<sup>389</sup>. Das formas de arte, seria a tragédia a eleita: “It is tragedy that will be the primary art form of the superior civilization to come.”<sup>390</sup>

A recuperação deste género tinha, com efeito, um objectivo muito preciso: regenerar o presente, fazendo regressar o herói antigo que se sacrifica pela comunidade –Édipo, por exemplo –, aos clássicos *agones* entre o herói e o destino, investindo em acções de carácter universal, rejeitando assim a temporalidade burguesa e democrática da tragédia *domesticada* e já moribunda. Esta *domesticação* é definida por M. A. F. Witt (2001: 17) como o resultado da aplicação de modernas problemáticas de cariz social, psicológico e filosófico a este género clássico que dessacralizou o sentido religioso primitivo. Nesta medida, herói e personagens surgem pura e simplesmente envolvidos numa densa espiral de determinismos sociais que conduzem à ruína final, banalizando assim o *agon* antigo entre o herói e o destino: “Even though, as in all tragedy, no solution to the catastrophe can be postulated, the spectator is nonetheless left with the suggestion that if only society could change, a particular tragic problem might disappear.” (ibidem). A tragédia *moderna*, esteticamente configurada à luz da ideologia fascista, tende à resistência épica e rejeita a decadência presente, refugiando-se *dionisicamente* no mito, fenómeno que Jean-Pierre Faye (1972: 80) designou de *grosse Zurück* [“grande regressão”], expressão conceptualizada no âmbito da psicanálise que manifesta o desejo de regressar ao original, ao idealizado “seio maternal”.

---

<sup>389</sup> Vide M. Morasso (1903: 22) colhido em M. A. F. Witt (2001: 13). A. Rosenberg, influente membro do partido nazi, no seu estudo *Myth of the Twentieth Century* (1930) – a obra do nacional-socialismo mais influente depois de *Mein Kampf* – faz uma apologia do sentido estético grego no capítulo *Racial Aesthetics* (1982: 169-96): “Beauty was the measure of Hellenic life”. Manifesta ainda a sua admiração pelo valor ético dos heróis homéricos, reconhecendo uma semelhança flagrante entre este povo antigo e a “raça” nórdica: “L’idéal de beauté grecque est d’ordre statique, c’est-à-dire que la Grèce a représenté *la statique extérieure de la race nordique*”. Como o povo germânico herdou a luminosa beleza grega, também a busca de um herói e de um poema que a representasse foi comum, chegando a comparar a *Ilíada* e o poema *Os Nibelungos*, bem como os respectivos heróis: “The Iliad and the Song of the *Nibelungen* are often enough compared with each other, but only after long reflection by the Germanists, and only after an opinion that was long in coming from the Hellenists. The result of such comparison heretofore has always been that the Iliad stood far above the German poem.”(p. 69). A teoria racial exposta neste estudo foi construída com base nos trabalhos de Arthur de Gobineau, lido e admirado por João de Castro Osório (in J. de Oliveira 1959: 215-7), e Houston Stewart Chamberlain, sogro de R. Wagner e Madison Grant, advogado americano, autor de vários estudos no âmbito do racismo científico. Cf. M. A. F. Witt (2001: 15).

<sup>390</sup> Vide idem: 35 in M. A. F. Witt (2001: 13).

Desta forma, consideramos oportuno aplicar o mesmo modelo de análise a que M. A. F. Witt recorreu no seu estudo para melhor compreender o horizonte ético e literário de João de Castro Osório, dramaturgo e autor de estudos encomendados por António Ferro para glória do Estado Novo<sup>391</sup>. A verdade é que só à luz deste modelo de análise a complexa figura e obra deste autor adquirem nova densidade e um sentido que, transcendendo o seu contexto, permite a reintegração numa tendência essencialmente estética, mas de contornos políticos, conforme A. Costa Pinto (1989: 50) observa: “João de Castro, mais coerente ideologicamente tem o percurso típico dos meios ultranacionalistas europeus”. Do ponto de vista político, o mesmo autor (1992: 233) observa – em sintonia com referida a análise de M. A. F. Witt – que o fascismo de Mussolini constituiu a verdadeira referência internacional para o nacional-sindicalismo português, que, em conjunto com a Espanha, recorreu ao regime que era comum ao universo cultural latino: “A maior parte das culturas políticas que viram nascer os movimentos fascistas em países como a Espanha ou Portugal, não geraram teorias originais de governo na época contemporânea.”<sup>392</sup> João de Castro Osório, o “D’Annunzio português”<sup>393</sup>, correspondeu no contexto nacionalista à síntese latina de Nietzsche e Wagner, ao apresentar uma obra como a *Trilogia de Édipo* e por conservar um discurso de carácter político e estético tão coerente, que se, por um lado, entrava em diálogo com a tendência europeia modernista, por outro ostentava uma estrutura tradicionalista da cultura nativa, filha – sempre pródiga – da antiguidade greco-romana.

Esta ideia de passado como perfiguração do futuro é, com efeito, cara a R. Wagner, tendo-o revelado logo nos seus primeiros escritos sobre arte e política *Eine Mitteilung an meine Freunde*: “Todos os nossos desejos e impulsos calorosos, que na verdade nos transportam para o futuro, procuramos torná-los sensorialmente

---

<sup>391</sup> A propósito da relação de António Ferro e João de Castro Osório antes do Estado Novo e sua ligação ao Centro Sidónio Pais, veja-se pp. 85-sqq deste estudo.

<sup>392</sup> Em outro estudo, o mesmo investigador (1991: 4) comenta o ponto de vista europeu em relação ao Estado Novo, que é sistematicamente excluído dos estudos sobre fascismo: “One could search through Nicos Poulantzas’ work and find not mention of Portugal.” Na verdade, tal omissão parece dever-se ao facto da maioria dos historiadores deste período estabelecerem uma relação directa entre origem da ideologia de Salazar e o conservadorismo tradicionalista Católico que emergiu no final do século XIX. Para conhecer os diversos prismas de análise adoptados pelas ciências sociais para estudar o Estado Novo desde os primeiros estudos até à década de noventa, veja-se o estudo de A. C. Pinto (1992a).

<sup>393</sup> Expressão colhida no artigo “Um chefe” publicado no jornal *República* (1922.07.12). Vide p. 83 deste estudo.



perceptíveis a partir das imagens do passado, a fim de assim os dotarmos da forma que o presente moderno lhes não pode dar.”<sup>394</sup>

Germinada no modernismo literário em paralelo com o autoritarismo político que marcaram o início do século XX português, a estética do nacionalismo apresenta uma qualidade jânica, que tal como o deus bifronte, tem uma face virada para o futuro, o modernismo, e outra parte para o passado representado pelo nacionalismo político, uma imagem pessoal para diferenciar a poesia de Junqueiro de António Nobre: “Quando a hora do *ultimatum* abriu em Portugal, para não mais se fecharem, as portas do templo de Jano, o deus bifronte revelou-se na literatura nas duas maneiras correspondentes à dupla direcção do seu olhar.”<sup>395</sup>. Com efeito, figuras que marcaram o modernismo literário em Portugal, F. Pessoa, Almada-Negreiros – leitores assíduos de Nietzsche – e mantiveram relações de amizade com João de Castro Osório que foi considerado um verdadeiro “modernista” por Almada Negreiros: “E pelas suas palavras dir-se-ia ter desejado sempre o mesmo que nós. Achamo-lo bem-vindo!”<sup>396</sup>.

Esta *hora* mística exigia o renascimento do Homem e, como tal, o “renascimento do homem lusíada”, tantas vezes visionado pelo nosso autor em diversos escritos (1970: passim). Esta convicção na grandeza humana não resultou, contudo, do húnus do optimismo, antes foi fundada no pessimismo, como o próprio autor revela, “por aceitação do trágico e misterioso destino humano” (1970: 125).

O *Novo Humanismo* anunciado por João de Castro Osório, no contexto nacional, que teria começado no Renascimento e conhecido uma nova actualização em pleno século XX, insere-se numa linha de pensamento europeia de abstracto político: o “Neo-humanismo”, para recuperar a expressão de Peter Sloterdijk (2007: 30). Este “humanismo burguês” teve como “prazo de validade” os humanismos nacionais entre os séculos XVIII e XX (1789-1945) e era controlado por uma “casta de antigos e novos filólogos” que não pretendia mais do que “de impor aos jovens a leitura dos clássicos e de estabelecer a validade universal das leituras nacionais” (idem: 27). Contudo, estes manuais de *arte de viver* entraram em colapso perante os desastres humanos que se verificaram na primeira metade do século XX, pelo que perdeu a capacidade de “domesticar” o homem (idem: 30):

---

<sup>394</sup> Vide R. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde* in *Gesammelte Schriften und Dichtungen IV*, Leipzig: Fritsch, 1888, p. 311 traduzido por P. F. de Castro (2007: 109).

<sup>395</sup> Fernando Pessoa (1982), “Para uma memória de António Nobre”, in C. Berardinelli, *Obras em prosa*, pp. 344-5 apud M. V. Cabral (2000: 186).

<sup>396</sup> Veja-se o artigo publicado no *Diário de Lisboa* (1925.01.30) assinado por Almada Negreiros já referido e comentado na nota 234 deste estudo.

Este neo-humanismo cujo olhar vacilava entre Weimar e Roma era o sonho da salvação da alma europeia por meio de uma bibliofilia radicalizada, uma exaltação melancólico-esperançada do poder civilizador, humanizador, das leituras clássicas, desde que por um instante tomássemos a liberdade de conceber lado a lado Cícero e Cristo como clássicos.

No estudo *O Além-Mar na Literatura Portuguesa*, João de Castro Osório incluiu o ensaio “Uma comparação necessária: a Grécia no Mundo Antigo e o Portugal no Mundo Moderno” (1948: 16-20), onde faz um paralelismo entre a conjuntura económica, social e política de ambas, realçando que o facto de tanto uma como outra terem conhecido um tempo de expansão e colonização ultramarinas, sendo depois posteriormente dominadas por um “Império de ideal de vida e directriz histórica alheios ao seu modo de ser”, conseguindo mesmo assim resistir heroicamente e renascer para ser o “seu próprio destino” (1948: 17). Fenómeno semelhante se verificou na Alemanha<sup>397</sup>, França e em outros países que reivindicavam a herança da Antiguidade Clássica, aproveitando o modelo público de beleza que tinha sido redescoberto no século XVIII. Assim, o conceito absorvido pelo fascismo não era mais do que apropriação de uma ideia de beleza caro aos gostos da classe média, conforme lembra G. Mosse (1998: 6): “A grande força do fascismo foi ter compreendido, ao contrário de outros movimentos políticos e partidos, que, com o século XIX, a Europa tinha entrado numa era da imagem, uma época onde os símbolos políticos, como a bandeira ou o hino, provaram ser mais eficazes (...)”<sup>398</sup>. Além do momento histórico, o tempo presente tinha ainda uma grande dívida em relação aos Antigos: o legado literário, cujo desconhecimento teria um efeito “prejudicial”, pois devemos antes “querer a sua presença dentro de nós, num duelo constante de pensamento, para que possa realizar-se o Novo Humanismo”<sup>399</sup>.

---

<sup>397</sup> Vide carta do mestre de Nietzsche, Ritschl, dirigida ao filósofo, citada na p. 14.

<sup>398</sup> Data de 2006 a apresentação de uma tese de doutoramento na área dos Estudos Clássicos, da autoria de Fabio Adriano Hering, doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas - *Helenismo e imperialismo: a imaginação histórica britânica e a construção moderna da Grécia antiga* -, que analisa o período de Consolidação Imperial (1875-1914) e tem como objecto de estudo a forma como se estabeleceu a autoridade que legitimou uma versão acerca da Grécia Antiga para justificar as oposições entre Oriente e Ocidente conhecidas desde o século XVIII. Para tal demanda, foi necessária a análise da arqueologia para um maior entendimento da época e a *Helenomania* que caracterizou este processo.

<sup>399</sup> Vide J. Castro Osório (1954: 215).

Narrava Hugo von Hofmannsthal, “a viagem à Grécia foi de todas as viagens que empreendemos a mais espiritual”; apesar de todos “os companheiros sombrios”<sup>400</sup>, a paisagem grega ainda vive na “luz”<sup>401</sup>, é ainda possível encontrar os deuses homéricos no ar claro. Esta paisagem real ou saturadamente idealizada não podia ser diferente pois “aqui nasceu o homem, tal como o compreendemos, pois aqui nasceu a justa medida”, conforme nota o dramaturgo alemão. Reconhecemos esta mesma luz na obra *Grécia, Musa do Ocidente* (1924) do republicano João de Barros que consiste num relato da sua viagem à Grécia, que fazendo um périplo por Epidauro, Olímpia, Altis, Micenas, inicia ao mesmo tempo outras viagens pela literatura, pelo teatro, pela arte gregas clássicas, reconstruindo as ruínas reais que observava com a invocação da memória literária e artística daquele povo. À semelhança da viagem de H. von Hofmannsthal, também esta viagem não se faz sem a mesma luz, real e mítica, que mostra o espaço e permite o desejo constante de regresso: “E calmo – desse vasto e calmo horizonte – levanta-se a todo o instante o Sol que ilumina o Partenon (...) o Sol que as [colunas] projecta sobre o mundo, numa sombra radiosa, numa sombra hospitaleira a todos caminhantes da vida (...)” (p. 13)<sup>402</sup>. Em João de Barros, esta luz deriva sobretudo de Nietzsche e da dicotomia do apolíneo/dionísio d’*O Nascimento da Tragédia*: “Se a serenidade grega foi, antes de tudo e mais do que tudo, ingenuidade de alma, nascida duma visão perene de Beleza apolínea, como diz Nietzsche, diga-se que também há na paisagem de Atenas essa ingenuidade viva.” (p. 78).

Assim se tornou a Grécia um balsâmico intelectual e espaço espiritual, um *locus amoenus* ocidental ao qual é sempre possível regressar, como o filho pródigo que corrompeu a herança paterna e quer, enfim, regressar.

Estaremos em condições de recuperar e até de reformular a questão já colocada: de que forma o mito do herói Tebano pode dar voz a aspirações nacionalistas? Sobre a escolha deste mito em particular já nos referimos anteriormente (vide p. 188); o tema que esta questão agora aborda é que não foi ainda suficientemente tratado. O historiador

---

<sup>400</sup> Estes “companheiros sombrios” referem-se a Goethe e a Winckelmann, que apresentavam uma teoria da cultura grega diferente daquela apolínea que este autor agora propunha depois de constatar a luminosidade que envolvia as terras gregas: “Mas também os grandes intelectuais do século passado, que nos revelaram uma Antiguidade mais obscura e agreste – também a intuição deles deixou repentinamente de ter a mesma luminosidade.” (Apud L. Scheidl 1998: 95)

<sup>401</sup> Tradução de L. Scheidl (1998: 95).

<sup>402</sup> Cf. ainda idem: 78, 119.

belga Marcel Detienne (2007: 76-100)<sup>403</sup>, publicou recentemente o estudo “Digging in’: From Oedipus of Thebes to Modern National Identities”, no qual começa por recordar a curiosa etimologia do termo “autóctone” [αὐτόχθονος, ov], que significa “que nasce da própria terra”, evocando assim o mito de Pirra e Deucalião. O aparecimento deste termo foi, ao que sabemos, relativamente tardio, datando a sua mais antiga ocorrência conservada de c. 460 a.C. em Ésquilo (*Agamémnon*, v. 536). Contudo, o historiador vai além da simples discussão etimológica, fluindo para o âmbito da antropologia, colocando a questão mais pertinente: “How does one *become* autochthonous?” (2007: 78)<sup>404</sup>.

Na *Trilogia de Édipo*, por exemplo, o coro de sacerdotes dos deuses do Céu recordam a mancha antiga: “Nem os sacrifícios humanos o conseguiram aplacar. Há quantas gerações os homens viviam no terror imenso!” (1954: 58). No fim desta espiral de crimes e expiações havia de se encontrar Édipo, que como um autóctone quis libertar a sua Cidade do medo, como nota Creonte (1954: 42):

Estrangeiro...Tebano por teres abraçado a dor de Tebas. Poderás ser o intercessor da Cidade? Ouviste a proclamação?

Tebano ao querer desafiar a Esfinge, a autoctonia do herói, – trágica, neste caso – é por todos reconhecida como desígnio divino, pois o novo rei é aquele que “os Deuses escolheram para os representar entre os homens, [e] Tebas proclama seu Rei o Herói que venceu a Esfinge” (1954: 55), tal como outrora haviam sido os fundadores daquela cidade muralhada: “A voz de Zeus mandou aos homens que construíssem esta Cidade.”(idem).

Recordemos, a este propósito, na versão de *Édipo em Colono*, a estranha ligação de Édipo ao bosque de Colono – o demo do próprio tragediógrafo – pertença das Euménides, “doces filhas das Trevas ancestrais” (v.106)<sup>405</sup>. Conforme profetizara o oráculo de Febo, a terra que acolhesse aquele cego errante conheceria benefícios e a terra que o rejeitasse seria afectada por graves calamidades, como seria o caso de Tebas,

---

<sup>403</sup> Este estudo integra-se na obra *Greeks and Us* que corresponde a uma tradução do original *Les Grecs et nous* (2005); o artigo a que fazemos referência foi baseado em outro estudo do mesmo autor datado de 2003, *Comment être autochtone: du pur Athénien au Français raciné* (2003).

<sup>404</sup> Nos últimos anos, têm sido descobertas tabuinhas de bronze em Sileno que nos revelam que alguns fundadores da Grécia eram puros, outros impuros mas “purificáveis”. No plano mítico, os antepassados de Édipo eram, como sabemos, considerados impuros durante várias gerações, pois renascia sempre a mesma mancha. Vide M. Detienne (2007: 81).

<sup>405</sup> Tradução de M. C. Fialho (1996: 29).

que o expulsara no passado e à qual Édipo não quisera regressar, oferecendo antes o seu corpo a terra estrangeira, Atenas.

Conforme concluiu M. C. Fialho (1996: 22), a força que se desenvolveu em Édipo advém de certa capacidade depurativa do indivíduo, que lhe permite ultrapassar o tempo e dobrar a dor: “Força de modo algum surgida como herança familiar, mas como valor do indivíduo, desabrochada do seu próprio labor e piedade. Por isso o segredo se transmite àquele que, na comunidade, sobressai pelos seus ‘méritos inexcusáveis’ (v. 1531), não ao representante de uma sucessão hereditária.”.

Nesta medida, o Édipo da trilogia de João de Castro Osório constitui também um símbolo, um legado para a comunidade. Este herói, porém, não definha moribundo e isolado num bosque, mas sobe a grande escadaria e, vitorioso, é aclamado chefe da Sagrada Aliança das Cidades da Grécia (1954: 205), não deixando de fazer ainda a apologia do sofrimento como uma cruzada pessoal em prol da comunidade: “vidas repetidas, indefinidamente, na dor e na paixão eu sofreria, para dar aos homens a força de sofrer e o sonho da vitória” (1954: 204).

A autoctonia não é apenas, deste modo, uma condição original ou física, mas luta pela defesa e protecção de uma paixão incondicional pelo ser humano, pois quem salva a comunidade conquista também a sua terra. Este Édipo não é mais do que a figuração nietzschiana de um símbolo nativo português, ou seja, de um D. Sebastião, um Nuno Álvares Pereira ou num passado mais recente, de um Sidónio Pais, o “Grande Morto”, heróis que transformaram o tempo de um povo, insuflaram esperança e, por isso, se tornaram fonte perene de nacionalismo, como lembra Pessoa a propósito de Ulisses (*Mensagem*<sup>4</sup>2004:19):

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade.  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre.

Lembrava A. Ribeiro (<sup>2</sup>2002: 13), no prólogo d’*Os Heróis*, que “em todas as sociedades civilizadas existe esse processo de cultura que se chama culto dos homens superiores”, permitindo assim um “resgate” cíclico de personalidades históricas e de um renovado sentido de destino<sup>406</sup>. O que é o homem, senão “eterno faminto escavando e

---

<sup>406</sup> D. García Pérez (2006), *Prometeo: el mito del héroe y del progreso: estudio de literatura comparada*. México. Na senda de Hans-Georg Gadamer (*Mito e Razão*), o investigador partilha do pressuposto de que

remexendo por todas as épocas passadas à procura de raízes”? (F. Nietzsche 1997b: 161). A Esfinge, contudo, pode sempre renascer, mesmo depois de um herói a ter destruído. No entanto, só um herói a podia ter destruído, pois só este tem capacidade para *ser* o seu próprio destino. Nesta medida, só a consciência vazia das massas a podia ter novamente criado, pois esta parecer agir perante um fraco instinto, tendencialmente obediente e irracional, como o próprio autor quis objectivamente representar através do recurso a vários Coros – guerreiros de Tebas e dos sitiantes, a multidão do povo tebano, as virgens do sacrifício, os sacerdotes dos deuses do Céu e os sacerdotes dos Deuses Terríveis, “para melhor traduzir a realidade colectiva, o drama dos grupos e das multidões, perante os quais se joga o destino dos heróis e que, pelas suas paixões, o exaltam ou dificultam e com ele se elevam e rebaixam, como justifica J. Castro Osório (1954: 216-7).

Eis a linha temática mais forte desta trilogia: a constatação da necessidade de um herói/carisma para a reorganização de uma comunidade. O tratamento deste tema adquire verdadeiros contornos políticos e sociais no contexto em que foi produzido, marcada pelo desenhar do mito do chefe desde os alvares do século XX tanto na literatura – simbolicamente representado pelo Sebastianismo – como na política – desde a figura de Sidónio Pais, que representou, no contexto europeu, a primeira experiência de regime ditatorial de cariz antidemocrático, antiparlamentar que abriu caminho ao Salazarismo, que já estava, a esta altura, devidamente acomodado no ano de 1936, altura em que Castro Osório anuncia esta obra “no prelo”.

Num tempo de provação e pessimismo como aquele que João de Castro Osório conheceu, no tempo em que “o pensamento duvidou”, em que um só Deus já não era suficiente, era necessário reencontrar novamente o Homem e a sua alma, essencialmente trágica: “E aparecer-lhe-á o universo como admirável por aquela mesma dor ou provação, por *tragificável*, humanizável”. Assim concluía o dramaturgo num artigo intitulado “Nova Era da Civilização” publicado no primeiro número da revista *Descobrimento* (vol. I, 1931: 31, 32).<sup>407</sup>

---

o florescimento das culturas se dá-se unicamente quando o seu futuro está pleno de mitos e que a ausência desta tendência é, por outro lado, sintoma de esgotamento e definhamento. Do conjunto de mitos modelados pelo ocidente, D. Garcia Pérez elegeu o de Prometeu pelas realaborações e reinterpretaciones de que foi alvo, analisando, em primeiro lugar, a tradição clássica – desde Hesíodo, Ésquilo, Platão, Protágora a Luciano – para depois abordar as visões modernas do mito na obra de A. Gide, A. Camus e no cinema, destacou as personagens *Super-Homem* (1933) e do *Batman* (1939).

<sup>407</sup> O nosso autor aborda esta temática em diversos momentos dos seus estudos. Outro exemplo, além do referido é o capítulo “A Civilização do Homem” em João de Castro Osório (1938: 50-6).

## **CONCLUSÕES**

---

A memória do Sangue, porventura mais poderosa,  
não acorda sem a luz da memória do Espírito.

João de Castro Osório (1970: 258).

Na contribuição para o *Antero de Quental: In Memoriam*, Oliveira Martins (<sup>2</sup>1993: 66) lamentava o facto de a almejada “cidade de Platão” e de “Atenas”, que pareciam já “voltar com Fídias e Péricles”, não terem afinal regressado, trazendo, em vez disso, “as noites de Mileto”. O início de um novo século desencadeou também outros inícios que motivaram profundas transformações políticas, sociais e artístico, às quais Portugal não foi alheio.

Contudo, enquanto para uns o nosso século não era digno de “merecer” tragédia, por tal exigir um elevado grau de refinação civilizacional, para outros, de que é exemplo João de Castro Osório, o “milagre português” só encontrava paralelo no “milagre grego” e no imperialismo romano, constituindo estes três povos “os maiores criadores da humanidade.” (1999: 8). Esta vocação do povo lusíada tinha sido, por isso, ampliada à escala dos modelos da Antiguidade Clássica, verdadeiros pontos de referência da história ocidental. Nesta medida, do ponto de vista político o paralelismo parecia evidente: “Idênticas condições de meios geográficos e de vida económica levaram a Grécia e Portugal aos Descobrimentos e à colonização ultramarina” (J. de Castro Osório 1948: 17), conjuntura lusíada que preparou a *Nova Era da Civilização* e o advento do *Novo Humanismo*, ou seja, o renascimento da luz grega – também reconhecida por João de Barros (1924) –, pelo que se havia de recuperar as formas literárias que humanizaram esse tempo antigo:

Eis aqui (...) a incontestável, a admirável, e por outro modo inexplicável superioridade da Grécia clássica. Por que o homem pode mais livremente oferecer-se à tragédia humana do mundo, porque todas as verdades foram admitidas como caminho para conhecer a verdade única, porque todos os sentimentos foram admitidos como caminho para posse do eterno – a civilização nesse momento atingiu uma plenitude que tornou eternas as suas obras.

J. de Castro Osório (1932: 9)



Esta contemplação da “paisagem” grega e o seu conseqüente reaproveitamento, tanto do ponto de vista literário como político, constituía um verdadeiro topos estético, aproximando João de Castro Osório do “ultranacionalismo europeu”, da dominante “fascismo estético”, conforme a definiu M. A. F. Witt (2001)<sup>408</sup>.

A intensa actividade política do nosso autor e a profícua produção de estudos de tema histórico, político e literário – muitos deles encomendados pelo SNI, mais propriamente pelo seu antigo colega do Centro Sidónio Pais, António Ferro –, exigiu de nós a adopção de uma perspectiva de análise que extravasava, necessariamente, a literária. Esta osmose (im)prevista conduziu-nos, com efeito, à adopção de uma perspectiva política para a compreensão do objecto literário, pois só assim adquiria densidade e se revelava à luz a *Trilogia de Édipo*, só assim se integrava a sua construção num contexto literário estranho a esta forma de *dizer* o trágico, só assim se lia esta “recriação” do mito tebano como uma manifestação literária do chamado *princípio de chefe* e da “ânsia das boas tiranias” – a actualização temporal de uma narrativa sem tempo, plena de sentido político. Se assim não fosse, neutralizadas as diferenças, mais não seria do que o reaproveitamento da peça *Rei Édipo* de Sófocles, mas, desta vez, com um *happy-end*, pois Édipo regressa a Tebas para ostentar de novo o ceptro, desconhecendo, por completo o caminho para o túmulo.

Antes do glorioso desafio à Esfinge, já Tirésias anunciava à comunidade o advento deste Édipo, que o acolheu como tebano e o elevou até ao alto da escadaria, transformando-o no herói humano, no *Super-homem* – em vez da “vítima, embora sublime” dos antigos (1970: 163) – que havia de iniciar uma *nova era da civilização*. Lendo a história como “uma prodigiosa sucessão de Super-Homens, de Reis admiráveis, de Heróis” (1938: 175), consideramos esta actualização do mito uma espécie de *fotografia* literária do progresso histórico tal como é perspectivado por este pensador, algo que, no entanto, só é possível no plano mítico. Este pensamento estava já criado há muito tempo, pelo que se torna impossível identificar uma origem e nos referimos apenas a B. Gracián, T. Carlyle e F. Nietzsche pelo simples facto de terem sido lidos e sublinhados pelo dramaturgo. O filósofo de Röcken foi, ao contrário dos restantes, mais tratado, pois o tema do *Super-Homem* encontra eco nesta construção lusíada de Édipo, o mesmo que ostenta esta sentença: “Venceu o Homem, Édipo venceu a Esfinge.” (1954: 57). Note-se, porém, que esta concepção de *Super-Homem* concentra em si diversas

---

<sup>408</sup> Cf. A propósito deste assunto, veja-se as p. 164-sqq.

matrizes que, aparentemente, se excluem entre si: a grega, a cristã e a nietzschiana. Da primeira recuperou o mito, uma forma de trágico, o teatro, a luz grega; da segunda matriz, reconhecemos uma ética, uma *pietas* cristianizada (cf. p.151-sqq) que anula, à primeira vista, a terceira, a nietzschiana que, por sua vez, repudia por completo este abstracto cultural e religioso, mas que explica, como vimos, o percurso apoteótico deste Édipo ao longo da Trilogia. O reconhecimento da ideia de *Übermensch* nesta obra impõe-se não só pela fluidez intertextual inerente ao próprio acto de leitura, mas também pelo acolhimento que o pensamento de Nietzsche teve na vida intelectual portuguesa, que tanto se traduzia em rejeição como em culto<sup>409</sup>. Tal acolhimento não significa, contudo, que a obra do helenista tenha sido lida e as suas ideias absorvidas<sup>410</sup>, pois a recepção do seu pensamento fez-se menos através da obra do que por artigos de periódicos franceses sobre uma imagem, já pálida e distante, do controverso filósofo (A. E. Monteiro 2000: 25). O conhecimento da figura e da filosofia de F. Nietzsche foi, no entanto, posterior à recepção do compositor R. Wagner<sup>411</sup>, sobre o qual ouvimos já elogios do Cruges d’*Os Maias*. Apesar da difusão do germanismo em Portugal, que se verificou a partir de 1840 e da precária existência, em contexto nacional, de edições bilingues, o conhecimento de R. Wagner fez-se, inicialmente, por uma necessidade de “civilização” que alimentava o *snobismo* do chamado espectador aristocrático-burguês (M. V. de Carvalho 1993: 142), desejoso de estar a par do mais alto padrão cultural referencial da época, o francês. Wagner tornara-se, por isso, uma referência cultural, um topos de erudição, indispensável ao simples auditor.

A *Trilogia de Édipo* foi concebida à escala do Teatro de S. Carlos – inaugurada que tinha sido a “sala de visitas” do país em 1940 – e do drama musical wagneriano, que, como vimos, sintetizava várias formas de arte – drama, música, canto e poesia – tal como a *Gesamtkunstwerk*, tal como a tragédia grega ateniense. Este projecto contemplava os cenários, toda a coreografia e dava especial ênfase ao drama e à música, elemento *poético*: “A intromissão da música no todo envolvente da obra faz parte da visão do conjunto cénico para valorizar cadência na interpretação e sugestões nos efeitos dramáticos.” (1959: 35).

Mesmo se o encenador não o tivesse demonstrado, *lê-se* Wagner na construção da grandiosa ética das personagens, vemos em Édipo “uma figura wagneriana” de

---

<sup>409</sup> Vide o sub-capítulo “Da diversidade das leituras de F. Nietzsche em Portugal”, pp. 36-48.

<sup>410</sup> Vide texto de F. Pessoa (1968: 135-6) já citado na p. 29 deste estudo.

<sup>411</sup> Vide o sub-capítulo “Recepção de Wagner nos palcos portugueses no início do século XX”, pp. 48-75.

presença “esmagadora e predominante” (J. Oliveira 1959: 25, 35), visualizamos cenários dantescos e profundos como os que exibimos no primeiro capítulo deste estudo, por exemplo<sup>412</sup>.

Esta imagem otimizada do homem só pode encontrar fundamento numa versão igualmente otimizada da arte e da vida, que corresponde a uma visão irredutivelmente épica e agónica, traço *dionisíaco* – mas refulgente de sentimento trágico –, transversal a toda a obra de João de Castro Osório, sempre de forma previsível e incrivelmente coerente, como vimos no segundo capítulo deste estudo. Nascida da reacção à escola decadentista, esta tendência integra-se na corrente neoclássica de cariz vitalista e neogarretiana que caracterizou a estética de diversos autores no início do século XX, como Veiga Simões, João de Barros, com o qual J. Castro Osório se correspondia. Recordemos, a título de exemplo, o poema dramático *Anteu e Sísifo* ou *O Canto do Prometeu* do mesmo poeta, nos quais os temas da vida e do combate têm também especial ênfase.

Germinado no húmus do pessimismo, conforme confessa Castro Osório (1970: 125), este *dionisismo* constitui também, para o filósofo de Röcken, um resultado do conflito trágico entre a fatalidade e o devir:

Em que medida com isto encontrei o conceito do «trágico», o conhecimento definitivo do que é a psicologia do «trágico» (...). “A afirmação da vida, ainda nos seus estranhos e duros problemas; a vontade de viver comprazendo-se em sacrificar as mais altas formas de ser à inescotabilidade do devir – isto chamei eu dionisíaco, apreendendo-o como a fonte de compreensão do poeta trágico (...) para «sermos nós mesmos», para nos colocarmos além do terror e da compaixão, na eterna alegria do devir (...).

F. Nietzsche (2004: 76).

Para representar este conflito humano, apresentou-nos João de Castro Osório o drama de Édipo, uma sinfonia inquieta de sons do presente de ressonância clássica, um exemplo do que R. Wagner definira na *Arte e Revolução* (2000: 79):

O drama grego, entendido como obra de arte perfeita, era a síntese de tudo o que na essência grega havia de representável. Era a própria

---

<sup>412</sup> Vide pp 63-4. Esta semelhança flagrante no que toca à concepção do drama foi também reconhecida por Campos de Figueiredo. Vide p. 138.

nação grega que, em íntima ligação com a sua História, se confrontava consigo mesma na apresentação da obra de arte (...)

Como observou Castro Osório, quando o “pensamento duvidou”, “encontraram o homem, a sua alma, a sua essência eterna” (1931: 31). Urgia representá-lo, por isso, de forma completa, iluminada, como se dizia ter sido no século V a. C., visto esse mesmo século, a partir da perspectiva de leitura idealista de matriz hegeliano, como o século do apogeu, preparado pelo “pré-clássico” a que se seguirá o “já não clássico”.

Pela primeira vez, depois da Tragédia grega, o homem pode ser olhado no seu conjunto, e para essa visão conseguiu achar-se forma no drama wagneriano.

Veiga Simões (1911: 238).

Atribuiu, certa vez, Veiga Simões a D. Annunzio o estatuto de “filho póstumo” de Wagner e Nietzsche (cf. n. 104). Castro Osório, com efeito, não só se identifica com o primeiro referente, D’Annunzio (cf. p. 85), como se lhe reconhece o mesmo estatuto de “filho póstumo” depois de termos observado as opções estéticas desta Trilogia.

Contudo, apesar da reminiscência grega no mito e na forma apresentadas, o tratamento osoriano desta tragédia tebana pouco tem que ver com a versão sofocliana, pois enquanto esta apresenta um Édipo a caminhar para o túmulo em lugar incerto no bosque de Colono, Castro Osório ostenta, pelo contrário, um Édipo a subir uma escadaria desmedida para ocupar um lugar de poder e transmitir o antigo ceptro de Tebas a Antígona, que inaugura uma nova era de prosperidade e paz.

Note-se tanto que Édipo como Antígona são, afinal, filhos da transgressão – tal como o Siegfried wagneriano<sup>413</sup> – o primeiro transgrediu uma ordem divina, a segunda foi fruto de uma transgressão humana com origem divina, actos de ὕβρις em cadeia que abriram afinal caminho para uma ordem terrestre, da qual emerge uma sociedade passível de gerar bens humanos e culturais. Esta perspectiva obriga necessariamente a repensar a noção grega de ὕβρις ou transgressão enquanto fatalidade necessária para o progresso humano, para o qual é gerada ciclicamente uma “prodigiosa sucessão de Super-Homens” (1938: 175). Édipo, à semelhança do *Übermensch*, corresponde à recuperação do mito prometeico – modelo cultural caro ao século XX – que renasce da pena de um intelectual e dramaturgo com um percurso político e estético convergente num contexto densamente politizado.

---

<sup>413</sup> Vide nota 161 deste estudo.

## **BIBLIOGRAFIA**

---

## OBRAS E FONTES DE REFERÊNCIA

- João de Castro Osório (1919), *Manifesto Nacionalista*. Lisboa.
- \_\_\_ (1921), *A Horda*. Lisboa.
- \_\_\_ (1922), *A Revolução Nacionalista*. Lisboa.
- \_\_\_ (1923a), *O Clamor*. Lisboa.
- \_\_\_ (1923b), “O Movimento Nacionalista”, *Portugal* (1923.06.02), p. 2.
- \_\_\_ (1931), “Uma Nova Era da Civilização: O Descobrimento”, *Descobrimento*, vol. I, pp. 7-52.
- \_\_\_ (1938), *Direito e Dever de Império*. Lisboa.
- \_\_\_ (1941), *Tetralogia do Príncipe Imaginário*. Lisboa.
- \_\_\_ (1942), *Florilégio das Poesias Portuguesas Escritas em Castelhana e restituídas à Língua Nacional*. Lisboa.
- \_\_\_ (1945), *Introdução à História da Literatura Portuguesa*. Lisboa.
- \_\_\_ (1947) *Ordenação Crítica dos Autores & Obras Essenciais da Literatura Portuguesa*. Lisboa.
- \_\_\_ (1948), *O Além na Literatura Portuguesa*. Lisboa.
- \_\_\_ (1950), *Gonzaga e a Justiça. Confrontação de Baltasar Gracián e Tomás António Gonzaga*. Lisboa.
- \_\_\_ (1954), *A Trilogia de Édipo*. Lisboa.
- \_\_\_ (1970), *Suma Poética da Língua Portuguesa*. Lisboa.
- \_\_\_ (1999), *O Cântico do Desejo*. Lisboa.
- \_\_\_ (1999), *A Trilogia de Tróia*. Lisboa.

## ARQUIVOS

- Arquivo de João de Castro Osório (Biblioteca Nacional)
- Arquivo da Família Castro Osório (Biblioteca Nacional)

## EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

- Aristóteles (2004), *Poética* (estudo por M. H. Rocha Pereira, tradução e notas por A. M. Valente). Lisboa.

- T. Carlyle (<sup>2</sup>2002), *Os Heróis* (tradução Á. Ribeiro). Lisboa.
- N. Correia (1957), *O Progresso de Édipo. Poema Dramático*. Lisboa.
- A. Ferro (1922), *Gabriele d'Annunzio e eu*. Lisboa.
- Sófocles (<sup>4</sup>1995), *Rei Édipo* (estudo, tradução e notas por Maria do Céu Fialho). Lisboa.
- Sófocles (<sup>8</sup>2008), *Antígona* (estudo, tradução e notas por M. H. Rocha Pereira). Lisboa.
- M. Laranjeira (1993), *Obras de Manuel de Laranjeira* (pref. e notas J. C. Seabra Pereira). Porto.
- F. Nietzsche (1997a), *O Anticristo; Ecce Homo; Nietzsche contra Wagner* (tradução P. O. de Castro). Lisboa.
- \_\_\_ (1997b), *O Nascimento da Tragédia. Acerca da Verdade e da Mentira* (introdução geral por A. Marques, tradução T. Cadete e H. Hock Quadrado). Lisboa.
- \_\_\_ (1999), *Para Além do Bem e do Mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro* (tradução C. Morujão). Lisboa.
- \_\_\_ (<sup>2</sup>2001), *Nietzsche. Correspondência com Wagner* (tradução P. D. P. dos Santos et M. J. de la Fuente). Lisboa.
- \_\_\_ (<sup>13</sup>2004), *Assim Falava Zaratustra* (tradução A. Margarido). Lisboa.
- \_\_\_ (<sup>7</sup>2004), *Ecce Homo* (tradução J. Marinho). Lisboa.
- \_\_\_ (<sup>11</sup>2005), *O Anticristo* (tradução P. D. P. dos Santos). Lisboa.
- A. Osório (2005), *O Amor de Camilo Pessanha*. Lisboa.
- F. Pessoa (1959), *Poemas Dramáticos*. Lisboa.
- \_\_\_ (1968), *Textos Filosóficos* (2 vols.). Lisboa.
- \_\_\_ (1978), *Da República: 1910-1935*. (eds. M. I. Rocheta et M. P. Mourão). Lisboa.
- \_\_\_ (1986), *Obra Poética. I/III vols.* (ed. João Gaspar Simões). Lisboa.
- \_\_\_ (<sup>2</sup>1994), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa.
- \_\_\_ (1999), *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*. Lisboa.
- \_\_\_ (2003), “O Regresso dos Deuses” in *Prosa* (ed. de M. Parreira da Silva). Lisboa, pp. 179-87.
- J. P. Teixeira de Pascoaes (2007), *Arte de Ser Português*. Lisboa.
- R. Wagner (1952), *O Anel do Nibelungo/ O Ouro do Reno* (ed. M. B. Calarrão). Lisboa.
- \_\_\_ (1953), *O Anel do Nibelungo/ A Valquíria* (ed. M. B. Calarrão). Lisboa.
- \_\_\_ (1957), *O Anel do Nibelungo/ Siegfried* (ed. M. B. Calarrão). Lisboa.
- (<sup>2</sup>2000), *A Arte e a Revolução* (estudo por C. da Fonseca, tradução por J. M. Justo). Lisboa.
- \_\_\_ (2003), *A Obra de Arte do Futuro* (tradução J. M. Justo). Lisboa.

## ESTUDOS

- J. Alberich et alii (1990), “Baltasar Gracián”, *Historia de la Literatura Española*. Madrid, pp. 779-87.
- A. Arroio (1899), *Soares dos Reis e Teixeira Lopes: Estudo Crítico da obra dos Dois Escultores Portugueses procedido de Pontos de Vista Estéticos*. Porto.
- C. Astier (1974), *Le Mythe d'Œdipe*. Paris.
- A. Azevedo (2005), *Pessoa e Nietzsche. Subsídios para uma Leitura Intertextual de Pessoa e Nietzsche*. Lisboa.
- J. O. Barata (1990) “A Presença do Trágico em Bernardo Santareno”, *Biblos* 67, pp. 203-43.
- \_\_\_ (1991), *História do Teatro Português*. Lisboa.
- J. Barrento (1986), “O sensacionismo português...fala alemão”, *Colóquio/Letras* 94, pp. 5-13.
- J. Barros (1924), *Grécia, Musa do Ocidente*. Lisboa.
- H. Bloom (1991), *A Angústia da Influência*. Lisboa.
- M. Borie et alii (2004), *Estética Teatral - Textos de Platão a Brecht* (trad. Helena Barbas). Lisboa.
- Porto da Cruz, Visconde do (1928), *Paixão e Morte de Sidónio*. Funchal.
- J. de Freitas Branco (1976), “Como e Quanto se Tem Conhecido Wagner em Portugal?” *Colóquio/Artes* 27, pp. 54-59.
- \_\_\_ (1982), “A Música em Portugal nos Anos 40”, *Os Anos 40 na arte Portuguesa. A Cultura nos Anos 40*. Lisboa.
- M. V. Cabral (2000), “A Estética do Nacionalismo: Modernismo Literário e Autoritarismo Político em Portugal no início do século XX”, in N. S. Teixeira e A. C. Pinto (eds.), *A Primeira República Portuguesa. Entre o Liberalismo e o Autoritarismo*, Lisboa, pp. 181-211.
- P. Calafate (2006), *Portugal como Problema. Século XX. Os Dramas de Alternativa*. Lisboa.
- G. Carreira (1944), *A Literatura Alemã em Traduções Portuguesas*. Lisboa.
- M. V. de Carvalho (1993), *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na Mudança de Sistemas Sociocomunicativos desde Fins do Séc. XVIII aos Nossos Dias*. Lisboa.
- F. Carvalho, ed. (1924), *Um Ano de Ditadura. Discursos e Alocuções de Sidónio Pais. Com um estudo político de João de Castro*. Lisboa.



- P. A. de Carvalho (1993), *Nação e Nacionalismo. Mitemas do Integralismo Lusitano*. Coimbra.
- M. Castelo-Branco (2001), *Depois de Nietzsche. Mostra Bibliográfica*. Lisboa.
- P. F. de Castro (2006), “Arte, mito e revolução: o prólogo”, *Das Rheingold. Der Ring des Nibelungen* (Libreto do Teatro S. Carlos), Lisboa, pp. 95-111.
- \_\_\_ (2007), “Forjando o Anel: do mito ao poema”, *Die Walküre. Der Ring des Nibelungen* (Libreto do Teatro S. Carlos), Lisboa, pp. 109-27.
- \_\_\_ (2008), “O que É, afinal, um Leitmotiv?”, *Siegfried. Der Ring des Nibelungen* (Libreto do Teatro S. Carlos), Lisboa, pp. 123-35.
- E. Castro Leal (1994), *António Ferro. Espaço Político e Imaginário Social (1918-32)*. Lisboa.
- \_\_\_ (1999), *Nação e Nacionalismos. A Cruzada Nacional D. Nuno Alvares Pereira e as origens do Estado Novo (1918-1938)*. Lisboa.
- J. B. Chorão (1971), “Imagem de um Poeta”, *Panorama* 40, pp. 69-70.
- \_\_\_ (2001), “O Drama de João de Castro Osório”, *Foro das Letras* 4/5, pp. 75-80.
- L. Coimbra (1917), “A Poesia e a Filosofia Moderna em Portugal”, *Atlântida* n° 25, pp. 224-50.
- \_\_\_ (1917), “A Insubsistência dos Valores Germânicos”, *Atlântida* n°18, pp. 434-9.
- J. Colomb et R. S. Wistrich, eds. (2002), *Nietzsche, Godfather of Fascism? On the Uses and Abuses of a Philosophy*. Oxford.
- D. Ivo Cruz (1983), “O Neo-Classicismo na Obra de João de Castro Osório” in *Introdução ao Teatro Português*. Lisboa, pp. 30-3.
- G. Deleuze (1994), *Nietzsche* (trad. Alberto Campos). Lisboa.
- M. M. G. Delille et M. T. D. Mingocho (1980), *A Recepção do Teatro de F. Schiller em Portugal no Século XIX – O Drama “Die Räuber”*. Coimbra.
- M. M. G. Delille (1981), *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português: de 1844 a 1871*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Alemã. Coimbra.
- \_\_\_ (1992), “Imagens da Alemanha nos Jornais e Revistas Literárias da Geração de Coimbra (1858/59-1865/66)”, *Colóquio/Letras* 123/124, pp. 26-36.
- M. Detienne (2007), “‘Digging In’: From Oedipus of Thebes to Modern National Identities”, *The Greeks and Us* (trans. J. Lloyd). Cambridge, pp. 76-100.
- Sant’Anna Dionísio (1926), “Uma tese de Nietzsche”, *Dionysos* 3 (Maio) pp. 158-9

- S. Dix (2004), “Pessoa e Nietzsche: deuses gregos, pluralidade moderna e pensamento europeu no princípio do século XX”, *CLIO. Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, II, pp. 139-74.
- J.-M. Domenach (1968), *O Retorno do Trágico*. Paris.
- J. Farran y Mayoral (1954), “Prólogo del traductor”, T. Carlyle, *Los Héroes*, Barcelona. pp. 1- 32.
- J. Ferreira (1996), “Os veios nietzscheanos da modernidade literária portuguesa”, in *A Questão do Modernismo na Literatura Portuguesa*. Brasília, pp. 98-128.
- M. C. Fialho (1993a), “*Rei Édipo*: tragédia e paradigma. Algumas etapas na história da sua recepção.”, *As Línguas Clássicas. Investigação. Ensino. Actas*. Coimbra. pp. 67-82.
- \_\_\_ (1993b), “Jean Cocteau- *La Machine Infernale* e as Vozes da Tradição”, *Humanitas* 45, pp. 375-92.
- \_\_\_ (2006a), “A Trilogia de Édipo de João Castro Osório”, *Humanitas* 58, pp. 481-94.
- \_\_\_ (2006b) “O Progresso de Édipo de Natália Correia: uma Reescrita Feminina do Mito”, *Máthesis* 15, pp. 241-55.
- J. Forjaz e J. Francisco de Noronha (2003), *Os Luso-Descendentes da Índia Portuguesa* (III vol.). Lisboa.
- J-A. França (1992), *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa.
- E. Gentile (1996), *Le Origini dell’Ideologia Fascista* (1918-1925). Bolonha.
- D. J. Grous et C. V. Palisca (1997), *História da Música Ocidental* (trad. A. L. Faria). Lisboa.
- F. Guedes (1997), *António Ferro e a Sua Política do Espírito*. Lisboa.
- V. J. V. Jabouille (1980), “Algumas Considerações acerca da Estrutura do Mito de Édipo”, separata de *Euphrosyne* X, pp. 119-32.
- \_\_\_ (2000), “Histórias que a Memória Conta. Os Antigos, os Modernos e a Mitologia Clássica”, in A. M. M. Melo (ed.), *A Mitologia Clássica e a sua Recepção da Literatura Portuguesa. Actas do Symposium Classicvm I Bracarense* (21 de Maio, 1999). Braga. pp. 27-47.
- M. O. Lee (2003a), *Wagner. The Terrible Man and His Truthful Art*. Toronto. (reimp. 1999).
- \_\_\_ (2003b), *Athena Sings. Wagner and the Greeks*. Toronto.
- E. Lisboa (1908), “Theatro de S. Carlos”, *A Arte Musical* 220, pp. 17-21.
- \_\_\_ (1908), “A «Grande Orchestra Portuguesa»”, *A Arte Musical* 223, pp. 66-9.

- A. López Eire (2001), “Reflexiones sobre la *Poética* de Aristóteles”, *Humanitas* 53, pp. 183-216.
- O. Lopes e A. J. Saraiva (<sup>17</sup>1996), *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa.
- R. Machado, ed. (2005), *Nietzsche e a Polémica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro.
- O. Martins (<sup>2</sup>1993), “O Mal do Século”, in AAVV, *Antero de Quental : in Memoriam*. Lisboa, pp. 59-67.
- J. Medina (1984), “Sidónio Pais, Chefe carismático”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* n<sup>o</sup>2, pp. 79-89.
- \_\_\_ (1994), *Morte e Transfiguração de Sidónio Pais*. Lisboa.
- C. Lobo de Oliveira (1970), *Uma Noite Espiritual*. Lisboa.
- H. Lopes Mendonça (1917), “Aspectos Morais da Guerra Europeia”, *Atlântida* n<sup>o</sup> 20, pp. 611- 29.
- B. Millington, ed. (2001), *The Wagner Compendium*. London.
- Ministério da Educação Nacional (1940), *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Lisboa.
- A. E. Monteiro (2000), *A Recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na Vida Intelectual Portuguesa: 1892-1939*. Porto.
- M. C. Monteiro (1979), “O Imaginário em *O Progresso de Édipo* de Natália Correia”, *Biblos* 60, pp. 161-81.
- C. Morais (2001) “Antígona: a Resistente, a Mulher”, C. Morais (ed.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, Aveiro, pp. 7- 12.
- G. Mosse (1998), *A Estética no Fascismo*. Lisboa.
- M. Nobre de Melo (1925), *Para Além da Revolução*. Lisboa.
- A. Quadros (1989), *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos*. Lisboa.
- J. Viana da Mota (<sup>2</sup>1947), *Música e Músicos Alemães. Recordações, Ensaios, Críticas*. (2 vols). Coimbra.
- \_\_\_ (1908), “O Lohengrin em Bayreuth”, *Arte Musical* 235 (30 Setembro), pp. 172-5.
- N. Nabais (1997), *Metafísica do Trágico: Estudos sobre Nietzsche*. Lisboa.
- J. Prado Coelho (<sup>11</sup>1998), *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa.
- M. N. Ramalho (<sup>2</sup>2001), *Sidónio Pais. Diplomata e Conspirador (1912-1917)*. Lisboa.
- J. de Oliveira (1959), *Um Poeta Trágico Português*. Lisboa.
- J. C. Seabra Pereira (1975), *Decadentismo e simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra.

- \_\_\_ (1979), *Do Fim-de-século ao Tempo de Orfeu*. Coimbra.
- \_\_\_ (1999), *O Neo-romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Coimbra.
- \_\_\_ (1982), “Prazer do Texto, Poder do Contexto”, *Leituras de Roland Barthes*. Lisboa, pp. 205-5.
- \_\_\_ (1996) ,“Reacção e Compromisso no Fim-de-século: o Primeiro Surto de Tendências- Neo-românticas”, *Máthesis* 5, pp. 365-94.
- \_\_\_ (1998), “Romantismo Tardio e Surto neo-romântico no Fim-de-século”, *Humanitas* 50, pp. 915-62.
- \_\_\_ (2007), “*Servanda Lusitania!*. Ideia e Representação de Portugal na literatura dos séculos XIX e XX”, separata da *Revista de História das Ideias* 28. Coimbra.
- J. Pais de Sousa (2007), *Uma Biblioteca Fascista em Portugal*. Coimbra.
- \_\_\_ (2008), *Guerra e Nacionalismo na I República e no Estado Novo, entre a Democracia e a Ditadura (1914-1939)*, vol. I. Dissertação de Doutoramento, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra.
- A. C. Pinto (1989), “O Fascismo e a Crise da Primeira República: Os Nacionalistas Lusitanos (1923-23)”, *Penélope. Fazer e Desfazer História* 3 (Junho), pp. 44-62.
- \_\_\_ (1991), *The Salazar “New State” and European Fascism*. San Domenico.
- \_\_\_ (1992a), *O Salazarismo e o Fascismo Europeu. Problemas de Interpretação nas Ciências Sociais*. Lisboa.
- \_\_\_ (1992b), *O Nacional Sindicalismo e Salazar [texto policopiado]: o Fascismo Português no Período entre as Duas Guerras*. Florença.
- \_\_\_ (1994), *Os Camisas Azuis. Ideologia, Elites e Movimentos Fascistas em Portugal. 1914-1945*. Lisboa.
- R. Proença (1918), “O Eterno Retorno e o Optimismo de Nietzsche”, *Atlântida* nº 27, pp. 370-9.
- P. Sloterdijk (2007), *Regras para o Parque Humano*. Coimbra.
- M. F. Sousa e Silva, ed. (1998, 2001, 2006), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo I/II/III*. Coimbra.
- J. D. Reid (1993), “Oedipus”, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* 1300-1990s. Oxford, pp. 754-62.

- M. H. Rocha Pereira (1988), “A apreciação dos Trágicos Gregos pelos Poetas e Teorizadores Portugueses do século XVIII” in *Novos Ensaio sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa, pp. 149-91.
- \_\_\_ (2000), “Enigmas em Volta do Mito” in A. M. M. Melo (ed.), *A Mitologia Clássica e a sua Recepção da Literatura Portuguesa. Actas do Symposium Classicvm I Bracarense* (21 de Maio, 1999). Braga, pp. 13-26.
- A. N. Rosa (2005), “Um Édipo: Reescrita e Produção Cénica de um Mito Paradigmático” in D. Leão et alii (eds.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*. Coimbra, pp. 121-34.
- A. Sardinha (1925), *Ao Ritmo da Ampulheta*. Lisboa.
- \_\_\_ (1926), *Na Feira dos Mitos*. Lisboa.
- L. Scheidl (1998), *Mitos e Figuras Clássicas no Teatro Alemão*. Coimbra.
- J. de Sena (1988), *Do Teatro em Portugal*. Lisboa.
- J. P. Serra (2006), *Pensar o Trágico*. Lisboa.
- T. Seruya et M. L. Sousa Moniz (2001), “História Literária e Traduções no Estado Novo – Uma introdução possível”, *IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada* (Universidade de Évora, 9-12 de Maio) 211-28.
- A. L. C. Coelho e Silva (1993), *Imagens de D. Sebastião no Portugal Contemporâneo*. Diss. de mestrado em História Contemporânea de Portugal. Coimbra.
- O. M. Silvestre (1998), “A ideologia do estético no jovem Almada 1917-1933”, in *Colóquio/Letras* 149/150, pp. 21-34.
- V. Simões (1911), *A Nova Geração: estudo sobre as tendencias actuaes da litteratura Portuguesa*. Coimbra.
- \_\_\_ (1909), “A nova geração do Neo-Lusitanismo”, *Serões* 51, pp. 201-11
- G. Steiner (1963), *The death of Tragedy*. New York.
- M. Sznajder (2002), “Nietzsche, Mussolini and Italian Fascism”, in J. Colomb et R. S. Wistrich (eds.), *Nietzsche, Godfather of Fascism?*. Oxford, pp. 235-62.
- A. J. Telo (1980), *Decadência e Queda da I República*, II vols. Lisboa.
- C. Michaëlis de Vasconcelos (<sup>2</sup>1993), “Antero e a Alemanha”, AAVV, *Antero de Quental: In Memoriam*, Lisboa, pp. 385-425.
- J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet (2001), *Oedipe et ses Mythes*. Bruxelas.
- A. M. C. Viana (<sup>2</sup>1984), *Tesouros da Poesia Portuguesa*. Lisboa.
- H. de Vilhena (1919a), “A Emoção e o Sentido psicológico e moral dos *Nibelungen* (continuação)”, *Atlântida* n° 33-34, pp. 907-24.

- \_\_\_\_ (1919b), “A emoção e o sentido psicológico e moral dos *Nibelungen*”, *Atlântida* 35-36, pp. 1026-45.
- M. A. F. Witt (2001), *The Search for modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca and London.
- P. Wotling (2001), *Le Vocabulaire de Nietzsche*. Paris.
- S. Yabunaka (1990), “A Ideologia Política de Fernando Pessoa: notas elementares”, *Um Século de Pessoa: Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa, 1988, pp. 188-91.

### REVISTAS E JORNAIS

- A Águia*- 1914, 1916.
- O António Maria*- 1909.
- Arte musical*- 1909-1910.
- Atlântida* – 1917-1919.
- A Batalha*- 1923-1924.
- A Capital* - 1910-1926.
- Descobrimento*-1931-1932.
- Dionysos*-1912-1913.
- A Ditadura*-1923-1924.
- A Lucta*- 1908-1910.
- Portugal* – 1923.

### INTERNET

**Figura 11:** “Com João de Castro Osório no Martinho da Arcada”:  
<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4287> acedido em 28 de Março de 2009 às 16.18h.

## SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	2
NOTA PRELIMINAR .....	4
INTRODUÇÃO.....	5

### PRIMEIRA PARTE

A recepção de R. Wagner e F. Nietzsche na vida intelectual portuguesa no início do século XX .....	11
1. Uma nova luz sobre a Tragédia Antiga.....	12
1.1. Entre os séculos XIX e XX: <i>Em busca do tempo perdido</i> .....	21
2. Recepções lusitanas de F. Nietzsche e R. Wagner	
2.1. Recepção de Nietzsche .....	28
2.1.1. Da diversidade das leituras de F. Nietzsche em Portugal .....	36
3.1 Recepção de Wagner nos palcos portugueses no início do século XX.....	48
3.1.1. A obra de R. Wagner e o Terceiro <i>Reich</i> .....	65

### SEGUNDA PARTE

João de Castro Osório. Percurso(s) estético e político	
1. Uma nota biográfica.....	73
2. Percurso Político.....	83
3. O poeta e o intelectual .....	100
3.1. Obra lírica e <i>ars poetica</i> .....	102
3. 2. O intelectual (des)comprometido .....	107

## TERCEIRA PARTE

### João de Castro Osório e a cosmovisão trágica n' *A Trilogia de Édipo*

1. Breve olhar retrospectivo sobre o tratamento do mito de Édipo.....	114
2. A <i>Poética</i> de Aristóteles como <i>tratado escrito para educação do gosto</i> ....	118
3. Sobre a designação <i>Poema Dramático</i> .....	128
4. Édipo ou o <i>Super-Homem Lusíada</i> .....	135
5. A <i>Trilogia de Édipo</i> , exemplo de <i>fascismo estético lusíada</i> .....	155
CONCLUSÕES .....	171
BIBLIOGRAFIA .....	177
SUMÁRIO.....	187