



Caracol

ISSN: 2317-9651

Universidade de São Paulo

Duarte, Adriane da Silva
Antígona na Catalunha: Notas Sobre a *Antígona* de Espriu
Caracol, núm. 11, 2016, Janeiro-Junho, pp. 336-359
Universidade de São Paulo

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583764982016>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UABM  redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Antígona na Catalunha: Notas Sobre a *Antígona* de Espriu

Adriane da Silva Duarte

Professora associada de Língua e
Literatura Grega do Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas,
FFLCH/USP. CNPq, bolsista
de produtividade em pesquisa.

Contato: asduarte@usp.br

Recebido em 25 de abril de 2016
Aceito em 31 de maio de 2016

PALABRAS CLAVE

Salvador Espriu; Antígona; Tragédia grega; Guerra Civil Espanhola; literatura catalã; recepção da literatura antiga

Escrita sob o impacto da queda de Barcelona diante das tropas de Franco, a *Antígona* (1939-1969), de Salvador Espriu (1913-1985), revisita o mito dos labdácidas a partir dos acontecimentos traumáticos que marcam a história da Espanha no século XX. Composta em catalão, quando a língua já estava proscrita, a peça só foi encenada ao fim da Segunda Grande Guerra, quando o grande sucesso das peças homônimas de Anouilh e Brecht conferem-lhe novo significado. Este artigo visa lançar luz sobre essa singular recepção da tragédia grega na Catalunha.

KEYWORDS

Salvador Espriu; Antigone, Greek tragedy; Spanish Civil War; Catalan literature; reception studies

Written under the impact of the fall of Barcelona imposed by Franco's army, *Antigone* (1939-1969), by Salvador Espriu (1913-1985), revisits the myth of the Labdacids from the perspective of the traumatic events that mark the history of Spain in the twentieth century. Composed in Catalan, after the interdiction of the language, the play was staged only after World War II, when the great success of the homonymous plays by Anouilh and Brecht gave it new meaning. This paper aims to examine this singular reception of Greek tragedy in Catalonia.

*Al fossar de les moreres
no s'hi enterra cap traïdor;
fins perdent nostres banderes
serà l'urna de l'honor¹.*

*Sota el cel indiferente, sota la crueltat de la llum
jeuen uns cosos sense vida².*

O helenista desavisado que, em Barcelona, embrenha-se pelas ruas do Born em busca da Basílica de Santa Maria do Mar, encontrará motivos suficientes para evocar a Grécia, mesmo que em férias. A começar pela própria igreja e sua bela fachada, que dá para o Passeig del Born. O relevo mostra a Virgem que, vestes ao vento, sobre concha aberta sustentada por anjos com cara de Amores, surge do mar tal qual a imagem da Vênus imortalizada por Botticelli³. Num registro menos luminoso, o Fossar de les Moreres, bem ao lado, abriga um monumento que lembra que havia ali um cemitério, onde foram enterrados os mortos das Guerras de Sucessão (1702-1714). O dia 11

1 Os versos são do poema *El fossar de les Moreres*, de Frederic Soler (1839-1895). Pode-se vertê-los assim: “No Cemitério das Amoreiras/ não se enterra traïdor;/ mesmo perdidas nossas bandeiras,/ será a urna, pundonor”.

2 Espriu, *Antígona* (2012, 71): “Sob o céu indiferente, sob a crueldade da luz jazem uns corpos sem vida”.

3 A imagem da deusa, representada sobre a concha marinha no momento de seu nascimento, já está consagrada na iconografia antiga, que Botticelli retoma em *O nascimento de Vênus*, exposta na Galeria degli Uffizzi. Já a fachada da igreja catalã antecede em um século a tela do pintor florentino, mencionada aqui por ser a referência mais consolidada dessa tradição. A exemplo de quase toda a cidade velha, como deixa claro a visita ao sítio arqueológico preservado no subsolo do Museu da Cidade, a Basílica, cujo primeiro edifício remonta ao século X, foi erguida sobre edificações da antigo povoado romano de Barceno. Para alguns, havia no lugar um templo pagão, para outros, um teatro de arena.

de setembro de 1714, em que, após longo sítio, a cidade foi tomada pelas tropas que apoiavam Felipe de Anjou, futuro Felipe V, rei de Espanha, é hoje a data nacional da Catalunha. Quando a norma é celebrar a memória de vitórias, é a derrota e suas conseqüências (um período repressivo sem precedentes) que os catalães não se permitem esquecer.

Aos pés do monumento estão inscritos os versos de Frederic Soler que servem de epígrafe a esse texto, também eles celebrando a derrota de 1714. Além de abrirem e fecharem o poema a que dão nome, nele recorrem como refrão. Da perspectiva do coveiro, mestre Jordi, que faz ponto de honra enterrar no cemitério apenas os que morreram em defesa da pátria, a balada romântica retrata a violência da guerra através de uma tragédia familiar. Ao reconhecer dentre os mortos seu filho, que se juntara aos inimigos sitiante, o pai lhe nega sepultura (“Lo seu crim dels bons l’allunya,/ fou traïdor a Catalunya”). Em resposta ao neto que, aos prantos, quer saber onde o pai será enterrado, afirma: “A fora./Als fossar de les moreres/ no s’hi enterra cap traïdor”.

O paralelo com o destino que acomete os descendentes de Édipo, Eteóclese Polinices, é imediato, já que o mito gira em torno da interdição à sepultura de um deles, morto no cerco à cidade natal. O helenista pensará no tratamento diferente que recebem os irmãos, sendo um, o que cai em defesa de Tebas, enterrado com honras de herói, enquanto o outro, que a sitiava, condenado a permanecer insepulto, à mercê de cães e de aves. Creonte, o rei tebano, tal qual o inflexível coveiro da balada de Soler, impõe suas leis. Poema, monumento e, sobretudo, a elevação do dia em que caiu

a cidade a data nacional, fazem pensar que em Barcelona, como em Tebas, a tarefa de Antígona, que toma para si garantir que ambos os seus irmãos recebam honras fúnebres, independentemente da posição que tiveram na guerra, não teria sido nada fácil.

Antígona, no entanto, esteve presente nos palcos catalães num outro momento crítico da história, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Salvador Espriu (1913-1985), nome central das letras catalãs no século XX, escreve sua versão do mito dos labdácidas sob o impacto da ocupação de Barcelona pelas tropas leais a Franco, em 1939, antecipando-se à retomada da tragédia sofocleana por Anouilh (*Antigone*, 1944) e Brecht (*Antigone*, 1949), que a revisitaram, ambos, no contexto da Segunda Grande Guerra.

Guiada pelo bom diletantismo, já que minha familiaridade com a literatura catalã não pode se pretender mais que superficial, mas a partir da perspectiva do classicista, pretendo examinar as razões que levaram à escolha desse mito no contexto dado e às soluções que o escritor adotou em sua versão. Para tanto, apoio-me na edição de 2012, que reproduz a de 1969, quando o texto por fim se estabiliza (a obsessão do autor com a revisão e reescritura constante de sua obra é amplamente (re)conhecida)⁴. Escrita em catalão, quando a língua estava proscria, Espriu já antevia que

⁴ Ao final da peça, o autor após as seguintes anotações: “B. [i.e., Barcelona] març 1939; Refeta pel novembre 1963-febrer 1964; Repassada pel setembre-octubre 1967”. Sobre as várias versões da *Antígona*, cf. Morenilla Talens (2015, 111), Fonseca (2013, 469), Bañuls Oller; Crespo Alcalá (2008, 358-9). Para maiores informações sobre o autor, consultar a introdução de Isabel Graña (Espriu, S. *Antígona*. Barcelona: Educaula62, 2012), o perfil que lhe é dedicado por Víctor Martínez-Gil para o site Lletra, La literatura catalana a internet (<http://lletra.uoc.edu/ca/autor/salvador-espriu>) e a esclarecedora entrevista concedida em 1976 a Joaquín Soler Serrano para o programa *A Fondo* (<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/fondo-amb-salvador-espriu/707570/>). Nessa entrevista, Espriu declara que só admite que uma obra está acabada quando ouve a voz do seu *daímon* dando-a por encerrada.

não poderia publicar, nem encenar sua peça tão cedo, devendo conformar-se a “trancá-la em uma gaveta”⁵. Publicada apenas em 1955, sua estreia nos palcos ocorre em 1958, sendo que a cada nova montagem e publicação foi sofrendo alterações até a edição definitiva de 1969.

Se a escolha de um tema grego, de caráter universal, estabelece um filtro que permite abordar a realidade com um certo distanciamento e burlar a censura (afinal, há algo de ridículo em censurar Sófocles), a opção de escrever em catalão, ao mesmo tempo que delimita com clareza o público alvo da peça, a inscreve como ato de resistência à ditadura que se instaura na Espanha e a bane dos palcos. Como confessa o autor no prefácio de 1947, antes de confiá-la à gaveta, onde descansaria por dezoito anos, apenas uma meia-dúzia de leitores teve acesso a sua *Antígona*, muito embora fosse ela escrita no calor da hora como resposta a um acontecimento traumático.

Apesar de Espriu afirmar diversas vezes sua dedicação integral à pátria, cultura e língua catalã, ele se definia não como um separatista, mas como um defensor do espírito republicano, que, a seu ver, salvaguardaria as identidades das regiões autônomas da Espanha⁶. Creio que essa posição, condizente com a escolha da heroína de Sófocles como porta-voz de um país esfacelado por uma guerra fratricida, dificilmente seria bem aceita à época, em que a polarização era regra e, de certo modo, inevitável, e talvez

5 Essa informação consta do prefácio que o autor escreve em 1947 (Espriu, 2012, 47), quando julgava que a obra finalmente viria à luz, o que só ocorreu, no entanto, em 1955, momento em que começa a abrandar-se a censura sobre os escritores da Catalunha. Ainda na entrevista concedida para *A Fondo*, Espriu nota que a censura feroz ao teatro e aos textos em prosa foi decisiva para que se dedicasse cada vez mais à poesia que, por suas tiragens reduzidas e linguagem mais simbólica, não era tão visada pelos censores.

6 Ver, por exemplo, a entrevista para *A Fondo*, mencionada anteriormente.

nem mesmo hoje (basta lembrar as palavras de mestre Jordi inscritas no monumento aos mortos de 1714, no coração da Cidade Velha, a presença ostensiva de bandeiras da Catalunha nas janelas e terraços e os plebiscitos que visam a autonomia política da região). Os anos de quarentena da peça devem, de certo modo, ter preservado o autor num momento em que apelos pelo perdão e reconciliação não teriam recebido a mesma acolhida que se poderia esperar nos anos que sucedem a Segunda Guerra, como demonstra o êxito de empreitadas análogas pela Europa afora, que elegeram Antígona, em suas diversas facetas, como uma figura simbólica daquele período⁷. Ou seja, apesar de ter sido escrita contra o pano de fundo da Guerra Civil, o fato de só ter vindo à luz após a Segunda Grande Guerra recontextualizou necessariamente a peça, deslocando “o problema catalão” para o segundo plano, a ponto do autor se sentir na necessidade de lembrar aos leitores, no prefácio de 1947, que sua *Antígona* fora escrita antes da de Anouilh, já então uma referência.

As revisões sofridas pela obra visam atualizá-la em vista das mudanças políticas que assolaram a Espanha nas três décadas que separaram sua composição da edição definitiva. Quando composta, *Antígona* buscava a reconciliação entre vencedores e vencidos. Como nota Bosh Juan (1980, 98), “Espriu não quer fomentar o espírito de revolta, mas, ao contrário, o da paz”. No entanto, os anos subsequentes à instalação da ditadura franquista deixaram claro que esse anseio seria vão, de modo que, quando teve a chance

7 Nesse sentido, o livro magistral de George Steiner (*Antígonas*, 1984) sobre a recepção do mito de Antígona na modernidade dá testemunho eloquente como também o exaustivo estudo de J. V. Bañuls Oller e P. Crespo Alcalá (*Antígona(s) mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, 2008).

de publicar a peça em 1955, e sobretudo, quando das primeiras montagens, em 1958 e 1963, faz algumas alterações com o intuito de denunciar a perseguição implacável dos vencedores sobre os vencidos, os quais se querem aniquilar⁸. Ou seja, sem mudar o foco inicial, que residia na superação dos conflitos, a obra vai propor uma reflexão sobre a repressão do pós-guerra, que, obviamente, inviabilizou qualquer tentativa de diálogo.

Fonseca (2013, 469) considera que, se é certo que o escritor se vale do mito da filha de Édipo para pôr em evidência o horror da Guerra Civil, “a força trágica da obra nasce do fato de que o vencedor se negou a perdoar os vencidos”. Para estes, como nota H. Graham (2005, 190), era praticamente impossível retomar a normalidade após o fim do conflito armado, pois além dos efeitos traumáticos esperados na situação (mortes de entes queridos, destruição e desapropriação de bens, etc.), a perseguição política produziu uma verdadeira diáspora entre os simpatizantes da República, enquanto os que não partiram ficaram submetidos à vigilância de falangistas, que se alimentavam de um vasto sistema de delações para promover prisões arbitrárias, humilhações constantes e estrito controle social.

Um aspecto não negligenciável da violência franquista foi a repressão de quaisquer elementos de reafirmação da identidade cultural das regiões que se queriam autônomas, como a proibição de publicação e ensino de línguas próprias. Nesse contexto, uma Antígona que fala catalão - e a

8 A primeira edição ficou a cargo de uma editora de Mallorca (Ed. Moll, 1955), em virtude da recusa dos censores em liberar a obra para publicação na Catalunha em catalão, embora algumas permissões já tivessem sido concedidas então. Com isso fica claro que o maior delito de Espriu não estava na releitura da tragédia sofocleana, mas na determinação de manter o idioma catalão. Trata-se de um crime de linguagem. Sobre as edições iniciais da obra, cf. Morenilla Talens (2015, 111, n.7).

obra só foi publicada e encenada quando essa condição *sine qua non* foi atendida - insere-se como um ato de resistência cultural e política da maior importância. Discute-se muito o teor conciliador da tragédia de Espriu, tido por conservador, mas seu caráter revolucionário não reside tanto na mensagem quanto no meio, na linguagem.

Por conta da ditadura Primo de Rivera (1923-1930), que, entre outras medidas, banira o ensino e o uso do catalão, o escritor cumpriu seu ensino formal em castelhano, mas durante toda a vida escolheu o idioma natal para a expressão literária, fazendo disso militância tematizada em diversos momentos de sua poesia. Privado de autonomia política e do exercício de sua identidade, a língua é guindada ao estatuto pátrio, podendo-se aplicar ao escritor a frase cunhada por Fernando Pessoa, em o *Livro do Desassossego*: *minha pátria é minha língua* – ou mais exatamente, no caso daquele, “minha pátria é a língua portuguesa”. Nesse sentido, são significativos os versos de “Inici de càntic em el temple”, em *Les cançons d’Ariadna* (1949):

Però hem viscut per salvar-vos els mots,
per retornar-vos el nom de cada cosa,
perquè seguíssiu el recte camí
d’accés al ple domini de la terra.⁹

Na *Antígona*, a frase de abertura parece aludir a essa questão. O Prólogo personificado se apresenta assim: “Vosso amigo em outros tempos, já não

9 Proponho vertê-los assim: “Mas vivemos para preservar-vos as palavras,/ para restituir-vos o nome de cada coisa,/ para que trilhásseis o caminho reto/ de acesso ao domínio pleno da terra”.

tenho o costume de apresentar-me diante de vós e não encontrarei com facilidade a minha antiga voz” (Espriu, 2012, 51: “Em altre temps el vostre amic, já no acostumo de presentar-me davant vostre i no trobaré amb facilitat la meua antiga veu.”). O Prólogo, uma encarnação do próprio teatro, registra sua ausência, explicável seja pela situação anômala dos anos de guerra, seja pela censura imposta às artes no pós-guerra. Em consequência, sua “voz antiga” não deve ficar reduzida a timbre e tom, mas à língua pátria, única capaz de refundar o mundo. Antígona, então, falará catalão. Mas por que Antígona?

Como mostra Steiner, em seu *Antigones*, a tragédia de Sófocles gozava de amplo prestígio desde o século XIX, constituindo um modelo de excelência dramática. O século XX, particularmente, assistiu a sua ideologização. São várias as releituras da tragédia em vista do debate político¹⁰, de modo que se a escolha recaísse sobre ela, não seria surpreendente, ainda principalmente se se leva em conta a formação de seu autor. Espriu, bacharel em Direito, formou-se em História Antiga e só não concluiu o curso de Letras Clássicas devido à eclosão do conflito, que igualmente impediu que seguisse carreira acadêmica¹¹. De qualquer modo, o universo grego e, em menor medida, o bíblico, sempre teve forte presença em sua literatura, sendo ele capaz de

10 Para outras retomadas da tragédia sofocleana em Espanha e Portugal durante as ditaduras de Franco e Salazar, cf. Morais (2012) e Fonseca (2013). Cabe notar, no entanto, que a presença de figuras do mito e da tragédia grega não foi frequente no teatro da Guerra Civil, tornando-se corrente apenas no pós-guerra e na voz dos derrotados, o que marca a singularidade de Espriu (Fonseca, 2013, 468).

11 Além de ver suspensa a bolsa que ganhara para aperfeiçoar-se, o escritor, que contava 23 anos no início da Guerra Civil, engajou-se na resistência republicana. Posteriormente, a morte súbita de seu pai, atribuída às tensões políticas do momento, transformou Espriu em arrimo de família, de modo que ele passou a trabalhar em um cartório, atividade que conciliou com o ofício de escritor (cf. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/fondo-amb-salvador-espriu/707570/>). Pesou ainda em sua decisão o fato de que a Universidade de Barcelona, onde se graduara, teve suspensa sua autonomia pelo franquismo, que estabeleceu forte controle sobre o corpo docente, duramente desfigurado então.

recorrer aos textos na língua original. Dito isto, deve-se notar que sua *Antígona* não está calcada na de Sófocles, não devendo ser vista como mera adaptação da tragédia grega, mas apresenta diferenças estruturais importantes, a começar pela relevante presença de elementos relacionados à expedição dos Sete contra Tebas e pela ausência de um coro formal, cuja voz dissemina-se por personagens secundários da trama, como o grupo de matronas tebanas ou as Vozes Anônimas, numeradas de 1 a 4, na Primeira Parte, ou ainda os Conselheiros despersonalizados de Creonte, também designados por numerais, na Terceira Parte. Julgo significativa essa ausência porque cabia ao coro no teatro grego expressar, além de euforia e angústia momentâneas, uma visão de mundo consolidada na sociedade. Naturalmente esse grupo homogêneo que comunga de ideias comuns dificilmente teria lugar no cenário cindido do pós-guerra espanhol.

Esta ausência de um coro libera o autor para estruturar mais livremente sua peça, fugindo das divisões tradicionais das tragédias gregas, dadas justamente pelas intervenções corais – párodo e estásimos. *Antígona* está dividida em um prólogo e três partes, sendo que a terceira foi acrescentada na última revisão (Morenilla Talens, 2015, 112; Graña, 2012, 35). O prólogo, de natureza didática, contextualiza ação e personagens, resgatando aspectos do mito grego. A primeira parte, que tem quase o dobro de extensão das demais, passa-se em Tebas durante o cerco conduzido por Polinices, retomando elementos de *Fenícias*, de Eurípides, e de *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, mas combinados e rearranjados. Com a morte dos irmãos, um pelas mãos do outro, e o édito de Creonte proibindo que se enterre o traidor, tem início a

segunda parte, centrada na transgressão de Antígona à lei imposta por seu tio, que herda o trono. A terceira parte traz o confronto entre Antígona e Creonte que, secundado por seus conselheiros, a condena à morte. Encerra-se com a récita do Conselheiro Lúcido, protótipo do intelectual – e visto, por isso, como uma espécie de autor implícito, juntamente com o escravo Eumolpo, ambos ausentes na versão grega. Aquele, embora perceba as armadilhas que o poder tece para quem o detém, se abstém de defender publicamente a heroína, conformando-se ao papel passivo, e um tanto cínico, de testemunha da história.

Assim como Anouilh fará mais tarde, sem conhecer a versão catalã, Espriu põe em cena um Prólogo personificado, uma evidente referência metateatral, que explica o mito antigo à audiência contemporânea. O propósito didático é evidente, já que a personagem promete “ajudar a memória [do espectador] com uma árida explanação de escola” (Espriu, 2012, 51: “[...] ara he d’ajudar la vostra memòria amb una àrida exposició d’escola”). Segue-se uma exposição detalhada da ação dramática e seus antecedentes que, essencialmente, resume os argumentos de *Édipo Rei*, *Sete Contra Tebas*, *Fenícias* e *Antígona*. O fato de o Prólogo se ater ao que consta na tragédia antiga cria a expectativa de que o autor seguirá de perto seus modelos, mas não é isso que acontece quando as personagens entram em cena.

As falas de abertura cabem a personagens que não constam das tragédias, nem destas nem de outras conhecidas: Astimedusa, Eumolpo, Eurigeneia – que contracenam com Eurídice, personagem da *Antígona* sofocleana. O efeito é desorientador e anula, em parte, o didatismo do prólogo, pois

essas personagens, obscuras até mesmo para quem tem familiaridade com a literatura grega, não são ali mencionadas¹². Espriu era erudito e no texto introdutório à peça refere-se a Astimedusa e Euriganeia como “rivais de Jocasta no amor de Édipo” (2012, 48), além de amas de seus filhos¹³. Jocasta, como anunciado no prólogo, está morta quando a ação tem início, Édipo também não vive mais. À parte assumir a função que tocava ao coro, essencialmente repercutir os fatos e lamentá-los, às “viúvas” de Édipo, que criaram seus filhos, caberá o papel da *mater dolorosa*, figura importante na denúncia dos sofrimentos que a guerra impõe, e que era de Jocasta em *Fenícias*. No mais, Antígona ocupará o lugar que tinha a mãe nessa tragédia, buscando selar a paz entre os irmãos de modo a evitar a catástrofe. Para isso, procura Polinices no campo de batalha (em *Fenícias*, Jocasta traz o filho para dentro dos muros da cidade, onde produz-se o *agon* entre os irmãos, que Espriu não encena).

Esse resgate de elementos dos *Sete contra Tebas* e, especialmente, de *Fenícias*, é singular nas releituras que a tragédia sofocleana recebeu na modernidade, mas é extremamente significativo no contexto político dado. Já o Prólogo anunciava que os filhos de Édipo, filhos do incesto, portanto, herdaram do pai “somente a discórdia e a guerra” (Espriu, 2012, 52). O desentendimento

12 Note-se, contudo, que, como as personagens não são nomeadas, o espectador deve tomá-las por figuras da corte que dão seu testemunho dos fatos, sem preocupar-se muito com sua identidade. Ao contrário dos espectadores, apenas o leitor, que conhece os nomes pelas rubricas e prefácio, sabe quem são.

13 De fato, para a versão de que Astimedusa teria sido desposada por Édipo após a morte de Jocasta, Grimal (1993, 51) arrola apenas um escólio à *Iliada*; Euriganeia aparece como mulher de Édipo e mãe de seus filhos nas versões que ignoram o incesto - ver escólios às *Fenícias*, além de Apolodoro e Pausânias (cf. Grimal, 1993, 158). Espriu, no Prefácio, refere-se a Apolodoro e Pausânias, fontes importantes para sua visão do mito.

entre eles teve origem quando, após a morte de Édipo, Etéocles rompeu o pacto de alternância no poder que havia contraído com seu irmão, Polinices. Acertaram que cada um reinaria sobre Tebas por um ano, período no qual o outro partiria em exílio. Transcorrido o tempo, Etéocles se recusa a deixar o trono e Polinices reúne um exército de aliados para reconquistá-lo (Espriu, 2012, 52 e 63). Eles não estão sós no ódio que votam um ao outro, seus partidários entre os cidadãos alimentam a inimizade. Com isso, a guerra chega às portas de Tebas, trazendo destruição e morte.

A situação dos irmãos evoca os antecedentes políticos da Guerra Civil, em que a frágil República, filha da ditadura Primo de Rivera, vê alternarem-se num curto espaço de tempo governos de orientação progressista (1931-1933) e conservadora (1934-1936), acirrando a crescente radicalização na sociedade¹⁴. A eleição de uma coalisão de esquerda em 1936 é pretexto para o golpe militar, que menos que barrar uma revolução de cunho socialista, atua para impedir reformas constitucionais que a direita falhou em obstruir no parlamento (Graham, 46-47). Assim, a direita se alia aos militares e produz a ruptura institucional, impondo-se e rompendo o pacto da alternância de poder.

A maior surpresa, portanto, diz respeito ao alargamento da ação. O título

¹⁴ A maldição de Édipo contra os filhos está na raiz da catástrofe. Vale lembrar que o herói incorpora tanto a figura do tirano, que no sistema político grego designava quem ascendia ao poder monocrático sem pertencer à dinastia reinante – sem direito de sucessão, portanto –, mas que logo assume conotação pejorativa, quanto a do rei, legítimo herdeiro do trono. Essa ambiguidade se dá por ter ele assumido o governo em Tebas por mérito, ao derrotar a Esfinge que aterrorizava a cidade, mas, ao mesmo tempo, fato por ele ignorado, ser o filho do antigo rei, Laio, a quem dá a morte, deixando vago o trono. Na política espanhola do início do século XX, Édipo remeteria tanto à monarquia quanto à ditadura, e seus filhos, receptores dessa herança maldita, incorporariam a luta partidária que conduz à Guerra Civil. Tanto em um caso quanto em outro o que parece estar em questão é a divisão do poder.

remete à tragédia homônima de Sófocles, sugerindo seu recorte do mito: o empenho da heroína para dar sepultura ao irmão e suas consequências, prisão e morte. Ao optar por retroceder a ação para o momento do sítio, amplia-se o alcance da trama. Antígona é retratada não apenas como a jovem obstinada em cumprir suas obrigações para com a família e os deuses, mas como a que quer promover a paz a todo custo, como deixa clara a primeira fala da peça, a cargo de Astimedusa: “Dizem que Antígona encontrou seu irmão caçula para pôr fim à luta” (Espriu, 2012, 53: “Diuen que Antígona ha vist el seu germà petit per cabar la lluita”). E a própria Antígona, quando acusada por Eteócles de trair Tebas ao procurar o inimigo, responde: “Palavras cheias de vento! Compreenderá que tentei salvá-la” (Espriu, 2012, 61: “Quines grans paraules! Sabrà que he intentat salvar-la».).

A denúncia da guerra faz-se mais efetiva pelo foco no conflito, uma vez que os últimos movimentos da luta e o desfecho do confronto entre os irmãos vão sendo acompanhados passo a passo da perspectiva dos sitiados, reproduzindo-se a situação vivida pelos barceloneses nos instantes derradeiros da resistência às tropas franquistas. Diante de cada uma das sete portas da cidade, os guerreiros se enfrentam, liderados por seus capitães. A soma favorece os tebanos, restando apenas por decidir a sétima. Ismene, a quarta filha de Édipo, chega com notícias terríveis, cujo alcance não pode compreender (2012, 70):

“Dois guerreiros, cobertos de feridas, lutavam sem descanso. O sangue impedia que os reconhecessem: ninguém sabia nem adivinhava quem eram.

Ao fim, foram engolidos por uma mesma poça de sangue.”¹⁵

Antígona, que tentara em vão dissuadir Eteócles de enfrentar Polinices na Sétima Porta, compreende e lamenta. A primeira parte se encerra com a proclamação de Creonte, dispondo sobre o destino dos corpos, e um *agon* que opõe vozes anônimas que apoiam o novo monarca e Astimedusa, Ismene, Eumolpo e Euriganeia, prevendo reveses para a casa de Édipo e para a cidade. Predomina o patético. É o mais próximo do coro grego a que chega Espriu.

A segunda parte tem início com a tentativa do escravo Eumolpo de fazer com que Tirésias, o adivinho, dissuada Antígona de enterrar Polinices, afrontando assim Creonte. Embora essa sessão da peça apresente maior semelhança com a tragédia sofocleana, ainda tem particularidades notáveis. Em Sófocles a heroína dispensa sozinha os ritos fúnebres ao irmão, em Espriu, além dos já mencionados, Ismene e Euriganeia, que, a princípio, desejam tomar parte na empreitada, acompanham-na. Logo fica claro que apenas a heroína está disposta a levar o plano adiante, arriscando nisso a vida. Tirésias e as mulheres retornam às suas casas e Eumolpo, que muda de ideia, fica ao seu lado e a ajuda.

Eumolpo, assim como as amas, é uma personagem inventada pelo autor, um escravo sem papas na língua, que cumpre a função de bobó da corte, inexistente no teatro grego, mas relevante no de Shakespeare. Também

15 Espriu (2012, 70): “Dos guerrers, coberts de ferides, lluitaven sense repòs. La sang impedia que els reconeguéssim: ningú no sabia ni endevinava qui eren. A la fi, els ha engolits un mateix bassalot de sang».

é sugestivo que a personagem tenha sido inspirada no guarda a quem cabe, em Sófocles, dar a Creonte a notícia do sepultamento simbólico de Polinices. Mais preocupado em salvar a própria pele e evitar a ira do rei contrariado, pode-se dizer que resvala no cômico. Vale notar, no entanto, que o nome Eumolpo é mencionado *en passant* em *Fenícias* (v.854) por Tirésias, que alude ao cerco vivido por Atenas e conduzido pelo rei Trácio homônimo. Obviamente não se trata da mesma figura, mas pode dar uma pista do lugar que as *Fenícias* ocupa como fonte para a primeira parte da *Antígona* de Espriu, muito embora refigurada¹⁶. Fonseca (2013, 470, n.3) evoca a etimologia do nome (*eu-molpo*, o que canta bem) para propor a personagem como um duplo do poeta, mais próximo das camadas socialmente desfavorecidas, já que escravo, de certa forma contraponto à figura mais intelectualizada e elitista do conselheiro Lúcido. Um é ativo; o outro, passivo. Sua presença junto à heroína quando da transgressão é significativa, porque atesta que os atos de coragem não cabem somente aos nobres. Já Lúcido percebe e critica o que se passa à sua volta, mas não interfere no rumo das ações, sendo assim tão responsável quanto os demais por seu desfecho. É tentador pensar Eumolpo e Lúcido como representações do papel do artista submetido a um poder despótico: ou bem bajulador ou bem escravo.

16 Quanto a Eumolpo, há possibilidade remota de pensá-lo como aquele rei que, uma vez derrotado e aprisionado, tenha sido feito escravo para ilustrar a fugacidade do poder. A Trácia era, afinal, grande mercado fornecedor de escravos para Atenas. De qualquer modo, a referência seria bem cifrada. *Os Sete contra Tebas*, embora forneça o resumo do prólogo, não se faz presente a não ser, talvez, na caracterização de Eteócles, cuja coragem e nobreza são incontestas, enquanto que o mesmo não ocorre em *Fenícias*, onde é responsabilizado pela guerra já que privara o irmão de seus direitos políticos. Outra possibilidade, aventada por Bañuls Oller e Crespo Alcalá (2008, 360), é que Eumolpo faça o papel do pedagogo que acompanha Antígona nas cenas iniciais de *As Fenícias*.

Tirésias, que, na *Antígona* sofocleana, entrará em cena apenas quando a sorte da heroína já está decidida, antecipa aqui a mensagem da peça. O velho vate assegura que há maior impiedade em “não perdoar os vencidos, depois de mortos” (Espriu, 2012, 81) do que em deixar insepulto um membro da família. Aos seus olhos, essa decisão condenará Tebas a uma espiral de dor sem fim. Impossível na época em que a peça veio à luz não pensar na dor dos que foram proibidos de enterrar ou honrar seus mortos, muitas vezes destinados a valas comuns e tumbas anônimas (Graham, 2005, 192). Antígona se faz porta-voz dos que queriam o direito de prantear seus mortos e, nesse sentido, sua ação é catártica. Contudo, o ato custa-lhe a liberdade e a vida. A segunda parte encerra-se com a prisão da princesa e do escravo.

O último ato, acrescentado posteriormente, destaca um Creonte seduzido pelo poder, para muitos uma reencarnação de Franco (Buñuls Oller & Créspe Alcalá, 2008, 364), cercado por conselheiros que o bajulam ou que, se percebem seus desmandos, não se atrevem a contestá-lo – esse é o caso do Conselheiro Lúcido que encarna bem a qualidade expressa em seu nome, mas em benefício próprio apenas. Parte dele a denúncia mais contundente contra o mandatário (Espriu, 2012, 94):

Sim, é possível que acredite que tem boas intenções, concedo, mas sacrificaria tudo a sua paixão de mandar. Enquanto viva, é provável que permaneçamos quietos, porque está disposto a esmagar sem escrúpulos quem se oponha a ele. Mas já é quase um velho e os seus filhos, seus seguidores não valem nada.

Em Tebas, Creonte não pode perpetuar Creonte¹⁷.

Tirésias interrompe o Conselho de Estado para pedir ao rei que recue de suas decisões: “Se enterrar [Polinices], favorecerá a paz e o esquecimento dos ódios. Caso não o faça, tema os deuses” (Espriu, 2012, 96: «Si l’enterres, afavoriràs la pau i l’oblit dels odis. Si no ho fas, tem els déus”). Ao negar-se a ouvir o conselho do adivinho, Creonte argumenta que “não poderia transformar em amor único os inúmeros ressentimentos que agitam a cidade” (Espriu, 2012, 97), de modo que é forçoso desagradar os deuses para satisfazer os partidários de Eteócles, os que foram leais a Tebas¹⁸.

Depreende-se de suas palavras a alusão ao culto à memória dos que caíram pela pátria, instituído por Franco como parte da ideologia de estado e que tem sua expressão máxima no monumental *Valle de los Caídos*, construído ao longo de vinte anos graças à exploração da mão de obra de prisioneiros de guerra. Além do ditador, mais de 30.000 combatentes ali estão sepultados, inclusive republicanos, cujos despojos foram transferidos de forma clandestina, sem conhecimento ou autorização de seus familiares¹⁹.

17 Espriu, 2012: 94: “Sí, potser arriba a fingir-se que és bem intencionat, t’ho concedeixo, però ho sacrificaria tot a la seva passió de manar. Mentre visqui, és probable que ens mantinguem quietes, perquè està disposat a esclafar sense miraments el qui se li oposi. Però gairebé és un vell, i els seus fills i seguidors no valen res. A Tebes, Creont no pot instituir perpètuament Creont”.

18 Espriu (2012:97): “No podria tampoc transformar em um amor únic les innombrables rancúnies que agitem la ciutat. Ara he d’enutjar els déus o els lleials a Eteòcles. Tal vegada és millor d’atreure’s els déus, però és més just a’contentar els fidels servidors de Tebes”.

19 Essa é uma ferida ainda aberta. Na última década a sociedade civil vem se organizando para recuperar a memória dos mortos que caíram em defesa da República, exumando restos mortais nas valas comuns de cemitérios e exigindo que os que foram destinados ao *Valle de los Caídos* sejam transferidos, pois para muitas famílias é insuportável a ideia de que seus entes queridos estejam sepultados

O monumento fúnebre, parte de um complexo religioso, começou a ser projetado no dia mesmo da vitória franquista. O decreto que dispunha sobre sua criação deixava claro que o objetivo era louvar os vencedores (*Boletim Oficial del Estado*, 02 de abril de 1940):

La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra, y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra Historia y los episodios gloriosos de sus hijos. [...]

A estos fines responde la elección de un lugar retirado, donde se levanta el templo grandioso de *nuestros muertos* en que por los siglos se ruegue por *los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria*. Lugar perenne de Peregrinación en que lo grandioso de la Naturaleza ponga un digno marco al *campo en que reposen los héroes y mártires de la Cruzada*.

É difícil não associar a posição de Franco à de Creonte, que, em sua primeira fala após a morte dos irmãos, declara: “É dever agora preparar os funerais do rei, funerais dignos dele e de nossa raça” (Espriu, 2012, 73: Ara cal preparar els funerals del rei, uns funerals dignes d’ell i de la nostra raça”), posição ratificada no ato final.

ao lado de seus algozes, notadamente Franco. A transposição dos restos mortais parece ter atendido a dois motivos principais: encobrir as mortes, pois grande parte carece de identificação, e justificar o gigantismo do monumento, uma vez que houve resistência, mesmo entre os partidários de Franco, de sepultar seus mortos fora dos jazigos familiares. Para mais detalhes ver o site da Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (<http://memoriahistorica.org.es/>).

Ao apoiar-se no Conselho para negar-se a agir conforme às leis divinas, Creonte deixa claro que, embora rei, não governa sozinho, mas reflete a vontade da maioria - a mesma ideia é expressa no final do primeiro ato quando as vozes anônimas apoiam o decreto do monarca. Com isso, Espriu parece indicar que todos somos responsáveis pelo curso da história, os que agem e os que se eximem, não sendo possível colocar a culpa em um único homem, o que contradiz o espírito da tragédia grega, na qual o indivíduo está sempre no centro da ação. Ou seja, uma vez que o erro é coletivo, e exatamente por isso, cabe o perdão. Dentro dos contextos de produção (Guerra Civil) e de publicação da peça (Pós-Guerra Mundial, Ditadura franquista), é uma mensagem forte.

Quando Antígona vem à cena não se trata de encenar um *agon*, como se vê em Sófocles, pois seu destino já está selado (ao contrário do que ocorre na versão de Anouilh, em que Creonte quer encobrir os fatos e comprar o silêncio dos guardas para salvar a sobrinha e as aparências). Suas últimas palavras são, novamente, um esforço para que a vida retome seu curso (Espriu, 2012, 101-2):

Acalmem o povo e que ele retorne para casa, que todos voltem para casa. Não sei se morro justamente, mas sinto que morro com alegria. Privada da luz, em uma lenta espera, recordarei da cidade até o momento final. Recordarei as ruas, a fonte, o campo, o rio, este céu. Que a maldição acabe comigo e que o povo, esquecendo aquilo que o divide, possa trabalhar. Que possa trabalhar, e, ainda melhor, que você, que é rei, e todos vocês [Conselheiros]

o queiram bem e saibam servi-lo²⁰.

Antígona, que tem mais espírito público do que os governantes, reflete a posição de Salvador Espriu durante a Guerra Civil. No entanto, a tragédia não se encerra com sua fala, mas com as divagações do Conselheiro Lúcido sobre a natureza do poder – mais uma inovação das versões posteriores que visa a denúncia do poder tirânico. Na entrevista que concede a Joaquin Soler Serrano, ele declara que durante o conflito “padeceu por uns e por outros”, sentindo-se “um terceiro tanto na discórdia quanto na concórdia, ainda que esta fosse uma impossibilidade”. E para justificar a visão, polêmica em sua terra, de que a Catalunha devia preservar sua autonomia, mas como parte de uma Espanha republicana, ele cita o famoso verso da tragédia de Sófocles: “Não nasci para o ódio, apenas para o amor”²¹. Ele, que em criança perdeu dois de seus irmãos para doenças que hoje se previnem com vacinas, guardou sempre consigo essa dor e fez da heroína grega uma de suas máscaras poéticas.

Por mais que a obra, por meio de suas várias reescrituras, tenha assumido novos significados, sua relação com o contexto original de produção, a

20 Espriu (2012, 101-2): “Caímeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. No sé si moro justament, però sento que moro amb alegria. Privada de la llum, en una lenta espera, recordaré fins al darrer moment la ciutat. Recordaré els carrers, la font, els camps, el riu, aquest cel. Que la maledicció s’acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, puig treballar. Que puig treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir”.

21 Sófocles, *Antígona*, v. 523 (tradução de Guilherme de Almeida, São Paulo: Ed. Alarico, 1952): οὔτοι ποθ’ οὐχθρός, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν. Note-se que a tradução de Guilherme de Almeida foi encenada no mesmo ano da publicação em produção histórica do Teatro Brasileiro de Comédia, com direção de Adolfo Celi, Cacilda Becker no papel da heroína, Paulo Autran como Creonte e Ziembski como Tirésias. Ou seja, *Antígona* também fez história nos palcos brasileiros do pós-Guerra.

Guerra Civil Espanhola, é indelével. Aos cinquenta anos do início da Guerra, em 1986, um ano após a morte de seu autor, a *Antígona* foi levada à cena no Festival de Mérida. Então, tanto o diretor do festival, José Monleón, quanto o diretor da peça, Joan Ollé, enfatizaram a relação da obra com o fato histórico que a viu nascer²². Hoje, aos oitenta anos do conflito, revisitar a peça nos permite redimensionar a tragédia espanhola sob a ótica de uma heroína grega que fala catalão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bañuls Oller, J. V.; Crespo Alcalá, P. Las adaptaciones. Creonte y Antígona después de la Antigüedad: España: del final de la Segunda República a la transición democrática. In: *Antígona(s): mito y personage. Um recorrido desde los Orígenes*. Bari: Levante Editori, 2008, 346-420.
- Bosh Juan, M. C. “Les nostres Antígones”. In: *Faventia*, 2, 293-111, 1980.
- Espriu, S. *Antígona*. Barcelona: Educaula62, 2012.
- Fonseca, A. L. “Guerra Civil, “teatro de urgencia” y mitología com fines políticos. A propósito de la Antígona de Salvador Espriu”. In: Campos, L. M. P.; Henríquez, G. S. (eds.). *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2013, 465-72.
- Graham, H. *The Spanish Civil War: a very short introduction*. Oxford: Oxford

22 Cf. Fonseca (2013:471) para os depoimentos.

- University Press, 2005.
- Graña, I. “Estudi preliminar”. In: Espriu, S. *Antígona*. Barcelona: Educaula62, 2012, 11-44.
- Grimal, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1993.
- Martínez-Gil, V. “Salvador Espriu”. In: *LletrA, La literatura catalana a internet*. <http://lletra.uoc.edu/ca/autor/salvador-espriu>.
- Morais, C. “Variações sobre o tema de Antígona nas recriações de António Sérgio e de Salvador Espriu”. In: López, A.; Pociña, A.; Silva, M. F. S. (coords.). *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, 319-30.
- Morenilla Talens, C. “Las Antígonas de Espriu”. In: Pociña, A.; López, A.; Moraes, C.; Sousa e Silva, M.F. (coords.). *Antígona. A Eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, 105-22.
- Sófocles, *Antígona*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Ed. Alarico, 1952.
- Steiner, G. *Antigones*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

OUTRAS MÍDIAS:

A Fondo amb Salvador Espriu, entrevista concedida em 1976 a Joaquin Soler Serrano. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/fondo-amb-salvador-espriu/707570/>.