

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

FIGURAÇÕES DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA EM DUAS RELEITURAS DO MITO DE ANTÍGONA (Figurations of the Spanish civil war in two readings of the Antigone myth)

CARLOS MORAIS (cmorais@ua.pt)
Universidade de Aveiro

RESUMO - Nos começos de 1939, quando a Espanha estava prestes a sair de uma violenta guerra civil e a Europa estava a meses de entrar numa não menos violenta Guerra, Salvador Espriu recorre ao mito de Antígona para escrever um texto comprometido e de urgência, com o intuito de superar o trauma causado pelos ódios de uma contenda fratricida que tanta destruição trouxe a Tebas, *polis* que alegoricamente representa Espanha. Na mesma linha de Espriu, mas com uma perspetiva diferente, mais pessimista, José Bergamín, anos mais tarde (1955), escreve, no exílio de Paris, uma alegoria cristã, descristianizada, do mesmo mito grego, com o objetivo de evidenciar a impossibilidade de um rito de comunhão, numa Espanha ideologicamente dividida e a viver sob uma feroz ditadura que privava dos direitos de cidadania todos os que se lhe opunham.

PALAVRAS-CHAVE - Sófocles, Antígona, Salvador Espriu, José Bergamín, guerra civil.

ABSTRACT - At the beginning of 1939, when Spain was about to get out of a violent civil war and Europe was months away into a no less violent war, Salvador Espriu resorts to the Antigone myth to write a committed and urgent text in order to overcome the trauma caused by the hatred of a fratricidal strife that so much destruction brought to Thebes, *polis* that allegorically represents Spain. Years later (in 1955), in the same line of Espriu, but with a different, more pessimistic, perspective, José Bergamín writes in his exile in Paris a dechristianized Christian allegory of the same Greek myth, in order to demonstrate the impossibility of a communion rite in an ideologically divided Spain living under a fierce dictatorship that deprived all its opponents of their citizenship rights.

KEYWORDS - Sophocles, Antigone, Salvador Espriu, José Bergamín, civil war.

1. INTRODUÇÃO: MITO, GUERRA CIVIL E MEMÓRIA HISTÓRICA

Oitenta anos depois do pronunciamento militar de 18 de julho de 1936, que esteve na origem de uma violenta e dilacerante guerra civil na vizinha Espanha, alguns dos traumas causados por esta luta de irmãos, cuja “voz do sangue derramado clama desde a terra” (Gn. 4.10), como o de Abel da narrativa genesíaca, não foram ainda totalmente superados. No campo de batalha que, de acordo com a maioria dos historiadores, serviu de laboratório de ensaio à não menos violenta II Guerra Mundial, enfrentaram-se as forças golpistas de direita, comandadas pelo General Franco e apoiadas pelos governos fascistas

da Europa (o português incluído, não obstante a declaração de neutralidade), e a Frente Popular, democraticamente eleita a 16 de fevereiro desse ano, que viria a ser apoiada por brigadas internacionais e pela União Soviética. Até 1 de abril de 1939, dia que assinala o fim da guerra e a rendição incondicional do governo republicano, contabilizaram-se milhares de mortos, de feridos, de presos políticos e de exilados, um número incontável de vítimas que não deixou de crescer, durante a longa e cruenta ditadura que se seguiu¹.

A fim de cicatrizar as feridas abertas por este período negro e doloroso da História de Espanha, as Cortes Gerais, a 7 de julho de 2006 (75 anos depois da proclamação da II República e 70 anos depois do começo da Guerra Civil), aprovaram a declaração de 2006 como Ano da Memória Histórica², no pressuposto, expresso no preâmbulo da lei 24/2006, de que recuperar essa memória é a forma mais firme de consolidar um futuro de convivência democrática³. Os objetivos essenciais desta Declaração são basicamente os mesmos que podemos ler na Lei 52, de 26 de dezembro de 2007, que criou o Centro Documental da Memória Histórica e o Arquivo Geral da Guerra Civil e aprovou medidas que visam o reconhecimento público de todos os que foram vítimas da guerra civil ou da repressão da ditadura franquista, perdendo a vida, a liberdade ou a pátria na luta por valores e princípios democráticos, assim como de todos os que, pela defesa das liberdades públicas e pelo esforço de reconciliação entre os espanhóis, tornaram possível o regime democrático instaurado com a Constituição de 1978.

Esta discussão sobre o respeito e o direito à memória devidos às vítimas de uma guerra entre irmãos, que foram privadas de ritos fúnebres e ofendidas na sua morte com um ignominioso ocultamento em valas comuns, sem qualquer palavra de despedida que lhes permitisse partir em paz, trouxe à mente de muitos o mito de Antígona. Foi o caso, por exemplo, do escritor galego Suso de Toro, que, a 29 de abril de 2006, no calor da discussão, escreveu estas palavras, em artigo de opinião publicado no jornal *El País*⁴:

Enterrar a los muertos, tenerles respeto, venerar su memoria o denostarlos es uno de los signos fundamentales de lo humano. Dialogar con el pasado a través de nuestros muertos es un signo del “homo sapiens sapiens” que somos. [...] Es justo que al fin haya un Año de la Memoria. Durante años, Antígona,

¹ Sobre a Guerra Civil de Espanha, *vide* Aguillar Fernández 1996, Vilar 1986, Barrachina 1998, Graham 2006.

² A proposta fora apresentada e aprovada com 174 votos a favor, 135 contra e 13 abstenções, no Congresso de Deputados de 22 de junho de 2006.

³ *Vide* “Boletín Oficial del Estado”, 162, de 8 de julho de 2006 (Referência: BOE-A-2006-12309).

⁴ “La tumba del hermano”, artigo publicado na secção “Tribuna”, do Jornal *El País* (consultado a 3 de março de 2016, em http://elpais.com/diario/2006/04/29/opinion/1146261604_850215.html). Sobre este assunto, *vide* Duroux & Urdician 2010: 19-21.

la veladora de la memoria, ha permanecido a las puertas de la ciudad guardando el cadáver de su hermano. Hasta ahora ha prevalecido la prudencia de su hermana, “piensa qué muerte infame tendremos si, despreciando la ley, desobedecemos la orden y el poder del tirano”. Pero es hora de que esos huesos mal enterrados que siguen ahí pidiéndonos respeto tengan descanso y nos lo den así a todos. Hora de enterrar piadosamente el cuerpo del hermano, de reconciliarnos con nuestros muertos. Con nuestro pasado.

Si no lo hacemos, dejaremos de ser “homo sapiens sapiens”, poseídos por una enfermedad que nos vacía, que nos hace dejar de ser humanos.

Mas o regresso a este tema arquetípico da tragédia sofocliana, dotado de uma inegável e permanente capacidade de reconfiguração, começou logo em 1939, ainda na refrega, e foi sendo retomado por cerca de uma dezena de escritores espanhóis, durante a longa ditadura franquista⁵. Desses, destacamos Salvador Espriu e José Bergamín que exploram, do arquetipo sofocliano, os mitemas da fraternidade e do amor (além do sempre expectável mitema de protesto contra a decisão injusta e autoritária de Creonte⁶), com o objetivo de afirmarem não só a sua contestação à ditadura, mas também, sobretudo, o seu desejo de reconciliação, de perdão e de paz, na sequência de uma atroz guerra civil que flagelou o país e dividiu profunda e ideologicamente os espanhóis.

2.O MITO DE ANTÍGONA COMO METÁFORA DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA

2.1. *Antígona*, de Salvador Espriu

O primeiro a fazê-lo foi Salvador Espriu, em inícios de março de 1939⁷. Nesta data, a guerra não tinha ainda chegado ao seu fim, mas Barcelona, terra onde vivia o autor, acabara de cair nas mãos dos golpistas, no dia 26 de janeiro de 1939, e chorava já os seus mortos, a muitos dos quais haviam sido negadas as devidas honras fúnebres. Em poucas noites de trabalho, o autor escreve em

⁵ Apresentamo-los por ordem cronológica, sem atender aos diferentes objetivos que presidiram a cada uma das reescritas: Salvador Espriu, *Antígona* (1.ª: [1939] 1955; 2.ª: [1963-1964; 1967] 1969); José María Pemán, *Antígona* (1945); José Bergamín, *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos* ([1955] 1983); Joan Povill i Adserà, *La tragèdia d' Antígona* (1961); Manuel Bayo, *Ahora en Tebas* (1963); Josep Muñoz i Pujol, *Antígona* (1965); María Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967); Carlos de la Rica, *La razón de Antígona* ([1968] 1980); José Martín Elizondo, *Antígona y los perros* (1969; esta obra teve outros dois títulos: em 1980, *Antígona 80*; em 1988: *Antígona entre muros*); Alfonso Jiménez Romero, *Oración de Antígona* (1969); José María Rodríguez, *Créon... Créon* (1975). Cf. Bañuls Oller, Crespo Alcalá 2008; López, Pociña 2010.

⁶ À propósito deste assunto, *vide* Fraisse 1978: 18.

⁷ Damos como certa a data inscrita no final da peça, publicada pela primeira vez em 1955: “B., 1-8 març 1939” (Espriu 1955: 56). No entanto, contradizendo esta informação, o autor, dez anos mais tarde, em entrevista dada a Gubern 1965: 14, coloca a escrita da peça em maio de 1939: “*Antígona* la escribí inmediatamente después de finalizar la guerra civil, en mayo de 1939, en muy poco tiempo: en cuatro o cinco noches de trabajo”.

catalão (uma forma de exílio dentro do país)⁸ um texto comprometido e de “urgência”⁹ que sublinha o horror da insensata peleja entre Polinices e Etéocles, que tanta destruição trouxe a Tebas, *polis* que alegoricamente representa Espanha¹⁰. Deste modo, como afirmará mais tarde, em entrevista a Román Gubern, procurava “superar el espíritu de guerra civil, sus oposiciones y odios, que es la visión del mito clásico de Antígona”¹¹. Mas fá-lo sem críticas violentas, porque, como bem sublinha Maria del Carme Bosch, ele “no vol fomentar l’esperit de revolta, sinó de pau”¹². Por esse motivo, a peça em dois atos, que só viria a ser publicada a 20 de junho de 1955, em Palma de Maiorca, pela Editorial Moll, não terá merecido, segundo Ricard Salvat, a aceitação dos líderes da intelectualidade da esquerda do momento¹³. Essa terá sido provavelmente, em nossa opinião, uma das razões que levaram o autor a reescrever o texto dramático¹⁴, com o intuito de o adaptar a novos contextos sociopolíticos e de lhe introduzir críticas veladas à ditadura instaurada em Espanha na sequência da guerra civil. Assim, na segunda edição, publicada em Barcelona, em 1969, introduz novas personagens e incorpora textos e reformulações redigidos entre novembro de 1963 e fevereiro de 1964, numa altura em que o regime franquista celebrava os 25 anos de ‘paz’, bem como as revisões feitas em finais de 1967¹⁵. Ainda que

⁸ Com esta opção, o autor pretende afirmar, num contexto de grande repressão, a identidade da língua e da cultura catalãs. Além desta, foram escritas em catalão mais três *Antígonas*, por Guillem Colom (1935), Joan Povill i Adserà (1961) e Josep M. Muñoz Pujol (1965). Sobre estas peças, *vide* Malé 2013: 164-183.

⁹ Morenilla Tallens 2015: 111.

¹⁰ Como evidencia Ragué Arias 1990: 99-100, “l’element central d’ *Antígona* en S. Espriu és la guerra civil. [...] *Antígona* pertany a la terra que la va veure néixer i la síntesi de la seva actitud és un ‘no’ a la guerra civil, per damunt de qualsevol altra consideració. El seu crit és un clam a la fraternitat i la pacificació, i també al sacrifici necessari per a aconseguir-les”.

¹¹ Palavras de Espriu, retiradas de uma entrevista conduzida por Román Gubern, publicada em *Primer Acto* 60, 1965: 14.

¹² Bosch 1980: 98.

¹³ Salvat 1986: 37. Opinião expressa na homenagem feita a Espriu, um ano depois da sua morte (1986), durante o Festival de Teatro Clássico de Mérida, onde foi representada a sua *Antígona*. Refira-se ainda que, de acordo com o mesmo Salvat 1986: 34, a peça só terá sido publicada pela primeira vez em 1955, talvez porque o censor, na altura em que o texto foi produzido, tenha captado a intenção profunda do autor.

¹⁴ Este processo de reescrita da mesma obra em versões diferentes é habitual em Espriu, como evidencia Morenilla Tallens 2015: 111, apresentando *Fedra* como um outro exemplo de uma peça do autor que foi objeto de várias reformulações.

¹⁵ Esta edição, n.º 54 da colecção «Antologia Catalana», dirigida por Joaquim Molas, inclui um prólogo de Maria Aurèlia Capmany e contempla ainda revisões produzidas no datiloescrito de 1967. Na edição crítica de Carmina Jori i Carles Miralles, esta versão recebe a sigla B (cf. Espriu 1993: LXVII). Refira-se ainda que, antes desta segunda edição, Ricardo Salvat publica, em Janeiro de 1965, no n.º 60 da Revista *Primer Acto* (27-37), a tradução castelhana de uma versão da *Antígona* de Salvador Espriu, que contempla já as remodelações de 1963-1964. Nas citações que faremos de passagens da *Antígona* de Espriu, seguimos a edição crítica de 1993 (indicando, além da página, as linhas do texto citado).

todas estas reformulações alterem o sentido original desta releitura mítica, o objetivo de, com ela, promover a reconciliação entre vencedores e vencidos permanece bem vincado.

A peça começa com um prólogo de tipo euripídiano, redigido, anos mais tarde, em abril de 1947. Depois de uma *captatio benevolentiae*, ao velho estilo clássico, a personagem que o recita, designada El Pròleg, faz a resenha da saga trágica da família dos Labdácidas até à maldição lançada por Édipo sobre os seus filhos varões: dele só herdariam a discórdia e a guerra. Com esta “àrida exposició d’escola”¹⁶, que tinha como objetivo avivar a memória dos espetadores, estavam lançados os principais dados sobre a ação que se seguiria. Percebe-se logo que será funesta, pelas palavras amarguradas e agoirentas de Euriganeia, dama de companhia de Eurídice, que perdera os seus filhos na guerra:

Euriganeia – (*Anant-se’n amb Eurídice.*) Aquesta ciutat de discòrdies! Dos germans es disputaven la corona, germans de pare i de mare. I tots els nostres varen morir, a causa dels qui es disputaven la corona de la ciutat. (Espriu 1993: 21, 91-94)

Escutados os factos, pela boca de El Pròleg, faltavam as razões das personagens, que vão estar na origem da sucessão vertiginosa de acontecimentos trágicos. Iremos percebê-las, sobretudo, nos dois tensos *agones*, em torno dos quais se desenvolve cada uma das partes da peça que tem no arquétipo sofocliano o principal modelo, mas que se inspira igualmente nas *Fenícias* de Eurípides e nos *Sete contra Tebas* de Ésquilo. No primeiro, numa atitude que traz à memória a Jocasta das *Fenícias*, a heroína, depois de, em vão, e fora de cena, ter tentado demover Polinices de avançar sobre a cidade, esgrime argumentos com Etéocles com o objetivo de promover a concórdia e de impedir o confronto fratricida e o derramamento de sangue, arrogando-se o estatuto de irmã mais velha, quase de mãe, para impor a sua autoridade. Mas cedo percebe que a ambição que dominava os dois irmãos, bem como a irredutibilidade das suas posições – sustentadas por argumentos similares, mas com palavras opostas –, tornava impossível qualquer acordo:

Antígona – És inútil de suplicar a favor de la pau. La ciutat ha de seguir el seu destí. Que no s’acompleixi el que la vella ens anunciava. (Espriu 1993: 25, 150-152)

Não se cumpriu o desejo da filha de Édipo, mas, sim, os augúrios da velha Euriganeia, bem como a maldição de Édipo. Pelo relato de Ismene, a quem o autor confere maior protagonismo do que o que tivera no modelo sofocliano,

¹⁶ Espriu 1993: 9, 8-9.

sabemos que os dois irmãos morrem às mãos um do outro, num mesmo charco de sangue, junto à sétima porta da cidade¹⁷.

Na sequência da luta fratricida, Creonte, tal como no arquétipo, assume os destinos de uma *polis* dividida entre duas fações, determinando, no seu primeiro ato público como tirano, para quem a palavra é lei, que fossem concedidas honras fúnebres a Etéocles e que o corpo de Polinices ficasse insepulto, à mercê da voracidade de cães e de abutres. E, a quem se atrevesse a enterrá-lo, estabelece que morra lentamente numa caverna, privado da luz do sol.

A impossibilidade de superação do conflito e de conciliação entre as partes desavindas, evidente nesta decisão arbitrária, surge reforçada no amebou em versos alexandrinos, acrescentado no final da primeira parte da segunda edição (1969)¹⁸. Neste curto excerto dramático, o povo, à semelhança dos velhos no párodo da *Antígona* de Sófocles (100-161), exulta pela salvação de Tebas, negando aos vencidos o direito ao pranto e à memória¹⁹. E, para que nenhuma chama possa renascer da cinza dos que caíram no campo adverso, Creonte, em quem todos veem uma representação de Franco, cuida de impor silêncio aos lábios dos vencidos, mesmo a fechar o Ato I:

Creont – Convé al poder sorgit d'una dura contesa
vetllar que no es revifin vestigis de caliu
sota la cendra. Cal que dicti cruels lleis
per mantenir en silenci els llavis del vençut. (Espriu 1993: 40, 328-331)

E, mais à frente, na segunda parte do Ato II, infundindo o medo, promete desterrar todos os que o contestem e perturbem a ordem pública:

Creont – Pau, l'hora de la lluita és passada. Desterraré el culpable de fomentar
divergències contràries a la unió i al ressorgiment de la ciutat. (Espriu 1993:
60, 18-20)

Porém, Antígona não se cala e, ousando transgredir o édito real, dá sepultura ao irmão Polinices. Símbolo de todos os que se opõem à ditadura franquista, a filha de Édipo virá a ser alvo de uma redefinição do seu caráter por parte de Espriu, com o objetivo de sublinhar e exaltar a sua determinação e o seu heroísmo. De facto, ao invés do que acontece na versão de 1955, a jovem, após

¹⁷ Cf. Espriu 1993: 34, 238-240.

¹⁸ Espriu 1993: 39-41. Na versão em língua espanhola (sigla *Btrad* da edição crítica), este amebou é precedido por uma didascália que não aparece nas edições seguintes: “El Pueblo se dispone en filas de plañideros y entona el siguiente cántico” (Espriu 1965: 32).

¹⁹ Sobre a possibilidade de vermos, nesta reação do povo, uma alusão ao triunfalismo das celebrações oficiais dos 25 anos de paz, promovidas pela máquina de propaganda de Franco, *vide* Morais 2012: 326.

a realização dos ritos fúnebres na companhia do escravo Eumolpo, não tenta fugir. Assumindo a responsabilidade do seu ato, vai ao encontro dos guardas, afirmando que se entregará de livre vontade a Creonte para ser julgada pela sua assumida rebeldia.

Na certeza de que acima da lei humana estavam as leis divinas, enfrenta o tio, num curto *agon*, movida por sentimentos fraternais, bem vincados na afirmação convicta de que atuaria do mesmo modo se o invasor tivesse sido Etéocles. Esta necessidade premente de exaltar os valores da fraternidade talvez tenha sido a razão pela qual o Autor decidiu ignorar a figura de Hémon²⁰. Convinha que o amor conjugal não ofuscasse o amor fraternal²¹, o único capaz de iluminar o caminho para se atingir o perdão, a paz e a concórdia entre vencedores e vencidos, objetivos perseguidos por Antígona até ao último instante da sua vida.

Condenada pelo tirano a morrer lentamente numa gruta privada de luz, aceita, sem resistência, o seu destino e parte acompanhada pelos guardas, não sem antes dirigir mais um inflamado apelo à reconciliação nacional²²:

Antígona – (*Als consellers, en general.*) Calmeu el poble i que torni a les cases, que caduscú 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, pugui treballar. Que pugui treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir. (Espriu 1993: 71, 182-190)

Estas palavras encerram a tragédia²³, sem que haja lugar para o relato do suicídio da heroína, como acontece no original grego, e sublinham o espírito apaziguador e conciliador desta recriação, que apresenta significativas alterações, relativamente ao arquétipo, com o objetivo de dar destaque aos horrores da guerra

²⁰ Hémon só aparece referido numa fala de seu pai Creonte, no Ato III (cf. Espriu 1993: 64, 80-82).

²¹ Como refere Malé 2007: 137, para Espriu, este era o único amor que poderia ter evitado uma guerra tão cruel: “a començaments de 1939, l'únic amor que interessava Espriu era el fraternal, l'amor entre germans que hauria pogut evitar una tan cruel guerra, i que ell confiava que, després del conflicte, restabliria la pau –una confiança ben ingènua, transformada en escepticisme i pessimisme en la darrera versió que va fer de l'obra l'any 1964”.

²² Ligeiramente reformuladas e ampliadas, na 2.ª edição (1969), estas palavras de Antígona são dirigidas a Creonte e seus Conselheiros e não ao povo de Tebas, como acontecia na 1.ª edição (1955).

²³ Na edição de 1969, o autor, depois das palavras finais de Antígona, introduz uma longa fala, pela boca de El Lúcid Conseller. Porém, como sublinha na didascália que a precede (Espriu 1993: 72, 194-196), esta intervenção nada acrescenta ao sentido do texto, podendo ser suprimida: “(En un últim parlament que el possible lector es pot estalviar, si ho prefereix, i que pot escurçar o suprimir, al seu criteri, el director d'alguna improbable representació de l'obra)”.

civil de Espanha e à urgência de os superar, através do diálogo e da exaltação dos valores da fraternidade.

2.2. LA SANGRE DE ANTÍGONA, DE JOSÉ BERGAMÍN

Idêntico intuito, ainda que com uma perspetiva diferente, mais pessimista, vamos encontrá-lo em *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos*, de José Bergamín, uma releitura cristã do mito (na senda da *Antígona* de Kierkegaard), escrita no exílio, em Paris, no mesmo ano em que foi publicada a primeira edição da *Antígona* de Espriu. Correspondendo a uma solicitação de Roberto Rossellini, que pretendia para a sua mulher, Ingrid Bergman, um papel principal falado num drama de cariz litúrgico²⁴, inspirado nos mistérios medievais, Bergamín redigiu uma peça baseada no mito sofoclíano, com música de Salvador Bacarisse²⁵. O projeto de representação, que já tinha estreia marcada para novembro de 1956, no Teatro San Carlos de Nápoles, acabaria por ser abandonado com a separação do casal Rossellini-Bergman, e o texto só viria a ser publicado, sem as partituras, na Revista *Primer Acto*, em 1983²⁶. Com esta recriação, o autor encerra uma trilogia trágica formada por *Medea, la encantadora*, escrita no Uruguai em 1952²⁷, e por *La hija de Dios*, a primeira obra do seu longo exílio, escrita no México, em 1941-1942, e publicada, juntamente com *La Niña Guerrillera*, nesta cidade, em 1945, com desenhos de Pablo Picasso. Inspirada na *Hécuba* de Eurípides e na *Hécuba Triste* de Fernán Pérez Oliva, e tendo por pano de fundo a guerra civil, é dedicada “a los mártires de [su] patria: sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas, sacrificadas; a tan pura y piadosa sangre entrañablemente generadora del heroico pueblo español”²⁸.

Este sangue regenerador, procriador e redentor, mas ao mesmo tempo destruidor, é um tema marcante, diríamos mesmo obsessivo, da obra de Bergamín²⁹, sobretudo da que produziu durante o exílio, como é o caso de *La sangre de Antígona*, que rememora metaforicamente os horríveis acontecimentos vividos pelo

²⁴ Já antes, em 1954, Ingrid Bergman interpretara igualmente o principal papel falado numa adaptação para cinema, por Roberto Rossellini, do oratório dramático *Jeanne d'Arc au bûcher*, composto por Arthur Honegger, a partir de um libreto de Paul Claudel.

²⁵ Como refere Heine 1998: 53, foi de Bacarisse a ideia de centrar no mito de Antígona o tema deste drama musical encomendado por Rossellini. Sobre a composição da ópera (op. 99a), em apenas cinco meses, entre 18 de fevereiro e 12 de julho de 1955, *vide* Heine 1990: 210-213.

²⁶ Bergamín 1983: 48-69. Todas as citações da peça são feitas a partir desta edição. Vinte anos depois, em 2003, sai uma nova edição, em Florença (Alinea Editrice), com uma tradução para italiano e posfácio, de Paola Ambrosini.

²⁷ Sobre esta peça e sua datação, veja-se Camacho Rojo 2002: 922.

²⁸ Bergamín 1945: 7. De acordo com Santa María Fernández 2011: 88, esta obra e *La niña guerrillera* configuram um elogio ao labor das mulheres espanholas que apoiaram a Frente Popular.

²⁹ Para esta temática central da obra de Bergamín, *vide* Santa María Fernández 2011: 48-49.

autor durante a guerra civil, através de uma adaptação da tragédia sofocliana, que destaca, tal como em Espriu, o conflito entre os dois irmãos desavindos. Ainda que sejam evidentes, ao longo da peça, as críticas ao ditador (merecedor do desprezo de Antígona) e ao silêncio que impõe aos seus súbditos, é inquestionável que o autor, ao reduzir os momentos de intervenção de Creonte face aos que o arquétipo lhe oferecia, pretende centrar o enredo na guerra fratricida e suas consequências, bem como na forma de superar a dissensão pela ação decidida da filha de Édipo³⁰.

Por uma curta intervenção do Mensageiro, que abre a peça e substitui os diálogos presentes no arquétipo entre as irmãs e entre Creonte e o Guarda, sabemos que os dois irmãos “murieron matándose: uno a manos del otro, en un solo abrazo de muerte [...] víctimas de un mismo destino, para que se cumpliese en ellos la maldición paterna”³¹. Apesar de separados no seu destino por vontade dos vivos que premeiam um e repudiam o outro, o sangue de ambos, que se misturou na terra para que percesse o amor e prevalecesse o ódio³², influi de forma diferente no comportamento das irmãs:

Mensajero – La sangre de los dos hermanos se hace llanto en el corazón de la tierna Ismena, y se levanta como una llama ardiente en el alma luminosa de Antígona, que eleva hasta los cielos su grito, como una interrogación acusadora, entre los vivos y los muertos. (Bergamín 1983: 48)

Assumindo todo o destino de um povo, destroçado pela invencível morte, Antígona propõe-se cobrir de terra e de cinza o corpo do irmão abandonado sem vida, contra o que fora determinado pelo novo senhor da cidade saído da guerra, numa busca da liberdade do amor, que fora vencido pela luta fratricida. “Invencible muerte, vencido amor”³³ é um refrão que ecoa ao longo de todo o Ato I, como se de uma litania se tratasse, para enfatizar as funestas consequências da guerra civil para os que sobreviveram, denunciadas num episódio em que intervêm as sombras dos dois irmãos, “sombras nacidas de la sangre, hermanas mortales de los sueños”³⁴. Com este artifício de pôr em cena os espertos de Polinices e de Etéocles (técnica de que se servirá também María Zambrano, em 1967, em *La tumba de Antígona*), o autor amplia significativamente a relevância que é concedida ao tema da guerra civil e ao diferente tratamento dado a vencedores e vencidos:

³⁰ Sobre este inequívoco intuito do autor, *vide* Heine 1998: 53.

³¹ Bergamín 1983: 48.

³² Cf. Bergamín 1983: 49.

³³ Bergamín 1983: 50.

³⁴ Bergamín 1983: 50.

Antígona – Matasteis para no morir. Por temor el uno del otro. Pero yo estaba entre vosotros, invisible, y vuestro hierro fratricida fue a mí a la que hirió de muerte. [...] Vosotros me arrancasteis la libertad del amor. Y ahora estoy prisionera de vuestras sombras [...] ¿Por vosotros también debo matar? No, no quiero morir como vosotros, matando. No quiero matar. No quiero tener que matar para que otros vivan de la muerte. Yo no quiero vivir ni morir, sino ser. (Bergamín 1983: 52)

Prisioneira do destino de seus irmãos, que é também o de todo o povo, como dissemos já, e privada da liberdade do amor pela ação do ferro fratricida, Antígona, acompanhada pelos guardas que a conduzem a Creonte, no final do Ato I, quer ser apenas ela própria, numa luta solitária consigo mesma e num permanente questionamento existencial³⁵ que atravessa toda esta recriação mítica que ignora muitos dos *agones* do arquétipo sofocliano, para que o conflito se centre na figura da protagonista. Obedecendo ao seu sangue e recusando a lei do tirano, a heroína vive em suspensão, numa agonia sem esperança, entre o reino dos vivos e o reino dos mortos³⁶, desterrada como muitos espanhóis que vivem longe da pátria, marginalizados e privados de direitos (Bergamín é um deles), o que leva Vilches de Frutos a concluir que “Antígona se presenta así como el icono de una generación que ha sufrido un destino no deseado”³⁷. Mas, além dos exilados, o autor, pela boca de Antígona, não esquece também todos os que, caídos no campo de batalha, defendendo o regime republicano democrático, não viram ainda reconhecidos, quase duas décadas depois, os seus direitos enquanto cidadãos e seres humanos:

Antígona – Vosotros habéis negado ese amor con vuestra Ley, con vuestras murallas, con vuestra fuerza. Y queréis prolongar el odio, más allá de la muerte, separando sus cuerpos desangrados, cuando ya la tierra ha bebido, juntán-dolas en una sola, esa sangre suya. (Bergamín 1983: 60)

Recusando-se a alimentar ódios, corre-lhe no sangue a vontade de promover a paz, a concórdia e o amor fraterno, com o objetivo de superar os traumas causados pela guerra e pela ditadura que dela nasceu. Por essa razão, Tíresias, tal como no arquétipo, intercede para que Antígona não seja condenada, porque, com a sua morte, perecerá a paz na cidade:

Tiresias – Antígona no debe morir. Si matáis su amor en vuestro corazón mataréis en vosotros a todos los hombres. [...] Si condenáis a Antígona a morir, destruíis la paz de la vida para el hombre. ¿Por qué separáis a unos de otros

³⁵ Cf. Santa María Fernández 2011: 114-117.

³⁶ Cf. Bergamín 1983: 55.

³⁷ Vilches de Frutos 2006: 77.

como si eso fuera lo justo. [...] ¿Para qué muere Antígona? Si su sangre se hiela en su corazón, se ahoga en su pecho, perecerá para siempre con ella, con su rostro humano, la paz de la vida sobre la tierra. (Bergamín 1983: 63-64)

O tirano, contudo, não atende aos apelos de Tirésias, nem às razões de Antígona, muito menos à exigência de Hémon para que se faça justiça ou aos rogos de Ismena e de Eurídice para que dela tenha piedade. Antígona é condenada e, “como un fantasma entre los vivos [y] una sombra entre los muertos”³⁸, parte a caminho da obscura caverna, cumprindo o seu destino na cadeia de desgraças que se abateram sobre a sua família.

Ampliada relativamente ao original, a despedida de Antígona do reino dos vivos ocupa todo o Ato III, onde não há lugar para as mortes de Hémon e de Eurídice. Aliás, vamos poder ver estas duas personagens junto à tumba a fazer um derradeiro e lancinante apelo à esperança da heroína que, mais uma vez, aparece a dialogar com as sombras dos irmãos, uma estratégia que, como já referimos, será usada por Zambrano, em *La tumba de Antígona*. Num quadro dramático de carácter intimista e com um cunho marcadamente cristológico, que ecoa o Evangelho de Mateus 26. 26-29, Antígona vai rejeitando, um a um, o pão, o vinho e a espada que recebe das mãos dos guardas, à entrada para a caverna: o pão, porque não alimenta mais a sua esperança; o vinho, porque não sacia a sede da sua alma; e a espada, porque, não sendo libertadora, mata sem morrer³⁹. Optando por cravá-la no solo, para abrir aos vivos a porta dos infernos, decide, mesmo a finalizar este longo ritual, suicidar-se pela força, tal como acontece no original sofocliano, porque a vida, em Tebas, apesar dos seus esforços para promover a concórdia, “no tiene esperanza de amor”⁴⁰. Ao rejeitar realizar o sacrifício de Cristo, que derramou o seu sangue pela salvação dos homens, Antígona simbolicamente expressa esta sua falta de esperança no amor.

Com esta alegoria cristã, descristianizada, da tragédia sofocliana⁴¹, o autor pretende, assim, evidenciar a “impossibilidade de um rito de comunhão”⁴², numa Espanha que fora dilacerada por uma guerra civil e vivia sob uma feroz ditadura que dela nasceu.

3. CONCLUSÃO

Ainda que com perspetivas diferentes, Bergamín e Espriu comungam de uma mesma vontade de denunciar os horrores da guerra civil, apelando à

³⁸ Bergamín 1983: 55-56.

³⁹ Cf. Bergamín 1983: 66-67.

⁴⁰ Bergamín 1983: 68.

⁴¹ Cf. Santa María Fernández 2011: 116

⁴² Ambrosini 2003: 65.

reconciliação, bem como de condenar as atrocidades de uma ditadura que priva dos direitos de cidadania todos os que perderam a pátria ao serem empurrados para longos e irreversíveis exílios, e nega a liberdade aos que se lhe opõem, pela prisão, deportação, confiscação de bens e condenação a trabalhos forçados em campos de concentração. Uma ditadura chefiada, com mão férrea, durante 36 anos, por uma figura repelente, travestida de Creonte, de quem Espriu, pela boca do Lúcido Conselheiro, nos deixou este retrato, acrescentado à 2.^a edição, publicada em 1969:

El Lúcid Conseller – (*Al seu amic.*) No és difícil de conviure a Tebes, és impossible. Creont ho sap com tu i com jo, però no ho dirà mai, és clar. Míra-te'l bé: obès, no gens atractiu, amb aquests ulls de mirada fixa i glaçadora, com de serp. [...] Mentre visqui, és probable que ens mantinguem quiets, 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. (Espriu 1993: 63, 55-64)

Em suma, uma figura que, por paradoxal que possa parecer, não deve ser apagada da memória coletiva e da memória histórica, para que não se repitam as atrocidades dos anos de chumbo do segundo terço do século XX espanhol.

BIBLIOGRAFIA

- Aguillar Fernández, P. (1996), *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ambrosini, P. (2003), “Postfazione”, in Bergamín, J., *La sangre de Antígona* (com tradução italiana de Paola Ambrosini). Firenze, Alinea Editrice: 61-71.
- Azcue, V. (2009), “Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Acotaciones* 23: 33-46.
- Bañuls Oller, J. V., Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Barrachina, M.-A. (1998), *Propagande et culture dans l’Espagne franquiste*. Grenoble: ELLUG.
- Bergamín, J. (1945), *La Hija de Dios y La Niña Guerrillera*. Ciudad de México: Manuel Altolarrigue Impresor.
- Bergamín, J. (1954), *Medea, La Encantadora*. Montevideo: Impresora Uruguaya.
- Bergamín, J. (1963), “Medea, La Encantadora”, *Primer Acto* 44: 23-36.
- Bergamín, J. (1983), “La sangre de Antígona: Misterio en tres actos”, *Primer Acto* 198: 48-69.
- Bergamín, J. (2003), *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos* (com tradução italiana de Paola Ambrosini). Firenze: Alinea Editrice.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24: 83-104.
- Bosch, M. C. (1980), “Les nostres Antígones”, *Faventia* 2: 93-111.
- Camacho Rojo, J. M. (2002), “Análisis de *Medea, La Encantadora*, de José Bergamín (1954)”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada, Universidad de Granada: 921-943.
- Camacho Rojo, J. M. (2004), *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Castellet, J. M. (1965), “Breve Introducción a la Obra de Salvador Espriu”, *Primer Acto* 60: 7-8.
- Duroux, R., Urdician, S. (2010), *Les Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Espriu, S. (1955), *Antígona*. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
- Espriu, S. (1965), *Antígona* (tradução espanhola de Ricard Salvat), *Primer Acto* 60: 27-37.
- Espriu, S. (1969), *Antígona*. Barcelona: Ediciones 62.

- Espriu, S. (1993), *Antígona* (edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles; estudi introductor i notes de Carles Miralles). Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62.
- Fraisse, S. (1974), *Le mythe d' Antigone*. Paris: Armand Colin.
- González Casanova, J. A. (1995), *Bergamín a vista de pájaro*. Madrid: Ediciones Turner.
- Graham, H. (2006), *Breve História da Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: Tinta da China.
- Gubern, R. (1965), "Entrevista con Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 13-17.
- Heine, Ch. (1990), *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March.
- Heine, Ch. (1998), "Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5: 43-75.
- Heras, G. (2003a), "El teatro difícil de Bergamín: entre sombras y fantasmas", in Heras, G. (ed.), *Miradas a la escena del fin de siglo (Escritos Dispersos II)*. València, Universitat de València: 121-135.
- Heras, G. (2003b), "*La sangre de Antígona*, de José Bergamín. Una experiencia teatral en Mendoza", in Heras, G. (ed.), *Miradas a la escena del fin de siglo (Escritos Dispersos II)*. València, Universitat de València: 145-150.
- López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.) (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECH.
- López, A., Pociña, A. (2010), "La eterna pervivencia de Antígona", *Flor. II*. 21: 345-370.
- Malé, J. (2007), "'Car hem après que l' amor vençe la mort'. L'amor en els mites femenins de Salvador Espriu", in Malé, J., Miralles, E. (eds.), *Mites Clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona: 123-145.
- Malé, J. (2013), "Catalan *Antígones*: Between Religion and Politics", in Duprey, J. (ed.), "Whose Voice Is This? Iberian and Latin American *Antígones*", *Hispanic Issues On Line (Fall 2013)*: 164-183.
- Monleón, J. (1965), "Salvador Espriu y el teatro catalán", *Primer Acto* 60: 9-12.
- Monleón, J. (1980), "Introducción al teatro de José Bergamín", *Primer Acto* 185: 25-33.
- Morais, C. (2012), "Mito e Política: variações sobre o tema de *Antígona* nas recriações de António Sérgio e de Salvador Espriu", in López, A. Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, CECH: 319-330.
- Morenilla Tallens, C. (2015). "Las Antígona de Espriu", in Pociña, A. López, A., Morais, C., Silva, M. F. (eds.), *Antígona. A eterna sedução da filha*

de Édipo. Coimbra / S. Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume Editora: 105-122.

- Pianacci, R. E. (2015), *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Pociña, A., López, A., Morais, C., Silva, M. F. (eds.) (2015), *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra, S. Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume Editora.
- Ragué Arias, M. J. (1994), “La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grécia Clásica en el teatro de siglo XX en España”, *Kleos* 1: 63-69.
- Ragué Arias, M. J. (1990), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Sabadell: Editorial AUSA.
- Ragué Arias, M. J. (2005), “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”, in Vilches de Frutos, M. F. (ed.), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam, Editions Rodopi: 11-21.
- Salvat, R. (1986), “Mérida ’86. Los puentes del diálogo”, *Primer Acto* 214: 34-37.
- Santa María Fernández, M. T. (1997), “Bergamín en sus tragedias”, in Penalva Candela, G. (ed.), *Homenaje a José Bergamín*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid: 341-348.
- Santa María Fernández, M. T. (1999a), “Repertorio teatral de José Bergamín”, in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona, GEXEL: 363-378.
- Santa María Fernández, M. T. (1999b), “Las protagonistas femeninas en el teatro de José Bergamín”, in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona, GEXEL: 577-588.
- Santa María Fernández, M. T. (2011), *El teatro de José Bergamín*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Steiner, G. (1984), *Antigones*. Oxford: Clarendon Press.
- Vilar, P. (1986), *La Guerre d’Espagne (1936-1939)*. Paris: PUF.
- Vilches de Frutos, M. F. (2006), “Mitos e exílios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Hispanística XX* 24: 71-93.