

A *Antigone*, de Walter Hasenclever – Morrer por que ideal?*

Antigone, by Walter Hasenclever – To die for what ideal?

Maria de Fátima Gil

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e CITCEM/Porto

mfgil@fl.uc.pt

ORCID ID: 0000-0002-2928-0371

Maria António Hörster

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e CECH

mahorster@sapo.pt

ORCID ID: 0000-0002-4807-1268

Palavras-chave: Walter Hasenclever, *Antigone*, contexto histórico, Expressionismo, valores éticos e políticos.

Keywords: Walter Hasenclever, *Antigone*, historical context, Expressionism, ethical and political values.

1. A *Antigone*, de Walter Hasenclever. Contexto político, económico e literário

O século XX, com o seu cortejo de guerras, ditaduras e movimentos de resistência, mostrou-se particularmente receptivo ao mito de Antígona, acentuando, como nunca até então, a sua dimensão política. No quadro desta linha interpretativa, o drama de Walter Hasenclever (1890-1940),¹ de 1917, é uma

* As autoras não seguem o acordo ortográfico de 1990.

¹ Walter Hasenclever nasceu na cidade de Aachen, em 1890, no seio de uma família da burguesia economicamente consolidada, com raízes judaicas. Coursou Direito na universidade de Oxford e posteriormente Germanística e Filosofia, em Lausanne, Leipzig e Bonn. Os seus primeiros textos literários (lírica e drama) datam de 1910 e são já marcados pelo Expressionismo, movimento em que se integravam também alguns dos amigos mais próximos, como Kurt Pinthus ou Franz Werfel. O seu drama *Der Sohn* [O Filho], estreado em Praga em 1916, tornou-se à época o építome do Expressionismo, equacionando um conflito de gerações e apresentando já os traços de pacifismo que se irão acentuar nos dramas seguintes. A sua produção depois da guerra assinala uma marcada inflexão, com uma fase mística e budista, a que se segue a escrita de comédias de grande êxito, durante uma longa estada em Paris, na segunda metade da década de 1920, como

das primeiras e das mais inovadoras adaptações da obra-prima de Sófocles na primeira metade do século (Zetti, 2018, p. 88).

Pouco depois de completar a sua *Antigone*, escrevia o autor a Albert Ehrenstein: “Só conheço a Antígona sofocliana de fugida – toda a disposição irá persuadi-lo de que é trabalho meu e de que esta é realmente uma Antígona de 1917.”² Desconsiderando a observação de que só conheceria o drama sofocliano superficialmente – em que pressentimos o complexo a que Harold Bloom chamou “the anxiety of influence” –, centremo-nos nos dois aspectos nucleares da afirmação: o da originalidade da sua reescrita e o da sua radical ancoragem no imediato contexto que a viu nascer. Começamos pela segunda questão, porque, a partir daí, tornam-se mais compreensíveis as especificidades do drama alemão.

Hasenclever foi um dos muitos jovens alemães que se voluntariou para a Grande Guerra e é como soldado na Macedónia que inicia a escrita do drama, em 1916. Distanciando-se cada vez mais do conflito, finge distúrbios mentais durante uma licença militar e termina a obra numa clínica psiquiátrica em Dresden em 1917 (Zetti, 2018, p. 89). Esses dois anos são um período particularmente trágico para todos os envolvidos nas operações. A ofensiva alemã em Verdun, entre Fevereiro e Dezembro de 1916, e a contraofensiva aliada no Somme, entre Julho e Novembro desse ano, ensombram o ambiente geral. As populações sentiram profundamente o choque da morte massificada, não compatível com a noção tradicional de fim (Henderson, 2011, pp. 46-47). A somar às inúmeras perdas, o Estado alemão – tal como os outros Estados beligerantes – mostrou-se incapaz de devolver às famílias os corpos de muitos dos soldados caídos em combate, quer pelo número de vítimas, quer pela impossibilidade de identificação dos cadáveres mutilados, quer ainda por dificuldades logísticas associadas ao transporte (Zetti, 2018, pp. 89-90). Na incerteza sobre o destino de filhos, maridos, pais, irmãos, as famílias alemãs foram tomadas de um sentimento de angústia

enviado de um jornal berlinense. Hasenclever foi um viajante inquieto, pela Europa e pelo Norte de África, e chegou a estar em Hollywood em 1930, ao serviço da Metro-Goldwin-Meyer, com a tarefa de elaborar um argumento cinematográfico para Greta Garbo, num projecto que acabou por não se concretizar. Regressado a Berlim, confrontou-se com a tomada do poder pelos nacional-socialistas, que proibiram os seus livros e lhe retiraram a cidadania. Seguiu o caminho do exílio logo em 1933, tendo-se fixado, em 1939, na Riviera Francesa, para onde convergiam muitos dos artistas fugidos a Hitler. A sua escrita nessa época volta a ter uma nota espiritual, tratando com sensibilidade as tragédias humanas e designadamente as leis racionais e o fascismo. Durante a Segunda Guerra Mundial foi considerado “estrangeiro inimigo” pela França e, por duas vezes, enviado para campos de trabalho. A derrota da França e a possibilidade de ser entregue aos alemães levaram-no a suicidar-se em 1940, no campo “Les Milles”, perto de Aix-en-Provence, onde então se encontrava confinado.

Sobre Walter Hasenclever, veja-se, por exemplo, Brauneck (Hg.), 1991, pp. 273-274; Lutz (Hg.), 1997, pp. 314-316.

² “Ich kenne die Sophokleische Antigone nur flüchtig – die ganze Anlage wird Sie von der eigenen Arbeit überzeugen und davon, daß diese Antigone doch von 1917 ist.” (citado em Henderson, 2011, p. 49). Rossana Zetti (2018, p. 90) refere igualmente esta carta, em que o autor comunicava ao amigo a intenção de dar uma roupagem contemporânea à peça sofocliana.

As traduções de alemão são da nossa responsabilidade, constando o original, como neste caso, em nota de rodapé.

que atravessou toda a sociedade. O trauma do não sepultamento dos familiares mortos, abandonados em solo estrangeiro e sem que fosse possível prestar-lhes honras fúnebres, levou a uma identificação de vastos sectores da população com a figura de Antígona. Estes factores foram decisivos para a receptividade que o drama de Hasenclever no imediato conheceu. Com efeito, a obra foi distinguida com o prestigiado *Kleist-Preis* logo em 1917 e, iludindo a censura sob a roupagem da tragédia clássica, contou oito reedições durante a guerra, finda a qual conheceu grande ressonância, sendo levada à cena, em 1919, e aclamada como “manifesto revolucionário” (Henderson, 2011, p. 49; Zetti, 2018, pp. 90-91).³

Para além do golpe identitário, de feição ético-religiosa, que a impossibilidade de resgate dos soldados caídos e a falta dos rituais costumados representaram, a guerra trouxe ainda enormes custos sociais, sentidos sobretudo pelos mais desfavorecidos. Desde 1915 que se agravavam as condições de sobrevivência, particularmente difíceis no inverno de 1916-17, o chamado “*Steckrübenwinter*” [inverno dos nabos], com temperaturas muito baixas, má colheita de batatas, fome, protestos e greves (Wehler, 2008, pp. 60-63; Kruse, 2013; Scriba, 2014). Distante da situação de penúria e de sofrimento do povo, o imperador Guilherme II, pressionado pelas chefias militares, continuava a exigir os maiores sacrifícios, instigando os súbditos ao esforço de guerra em inflamados discursos patrióticos (Clark, 2009, pp. 334-335).

Para compreender o drama de Hasenclever é ainda fundamental conhecer as tendências literárias dominantes à época. O movimento expressionista, que já se afirmara antes do conflito, dando voz ao sofrimento da criatura humana, traçando visões apocalípticas da vida nas cidades e propondo a fraternidade universal,⁴ intensifica o seu projecto de intervenção social e envereda por uma acentuada vertente pacifista. Muitos dos jovens autores expressionistas reavaliam a sua anterior convicção de que só um grande cataclismo, como uma guerra, levaria à salvação da Humanidade e desenvolvem agora todo um discurso de apelo à paz e ao amor como fundamentos de um mundo novo de liberdade, justiça e tolerância.

Esta é a moldura política, social, económica, literária e ética que dá sentido ao drama de Hasenclever.

³ Rossana Zetti (2018, p. 91) faz notar que o drama, hoje em dia, não tem a projecção que alcançou nesses anos, tendo sido suplantado por obras posteriores sobre a heroína grega, como as de Jean Anouilh (*Antigone*, 1944) ou Bertolt Brecht (*Die Antigone des Sophokles*, 1948). Em Portugal não existe tradução da *Antigone* de Hasenclever, drama praticamente desconhecido do público português. Em 1995 Ludwig Scheidl publicou um estudo sobre a obra, apresentando alguns passos em versão portuguesa de sua autoria. Mais recentemente, num manual dedicado à recepção internacional de Sófocles, Maria de Fátima Silva dá notícia deste drama no capítulo que elaborou sobre as releituras de *Antígona* (Silva, 2017, pp. 406-407).

⁴ A título de exemplo mencionem-se apenas três textos líricos: a ilustrar a primeira temática, refira-se o poema de Gottfried Benn “*Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*” [Homem e mulher passeiam pelo pavilhão das cancerosas; 1912]; por sua vez, o poema de Georg Heym “*Der Gott der Stadt*” [O Deus da cidade; 1910] tematiza a visão apocalíptica da cidade; e no que toca à questão da fraternidade universal, veja-se o poema de Franz Werfel “*An den Leser*” [Ao leitor; 1911]. João Barrento inclui-os, no original e em versão portuguesa, numa das suas antologias do Expressionismo alemão (Barrento, s/d [1978], pp. 254-257, 136-137, 36-39, respectivamente).

2. O drama de Hasenclever e a matriz sofocliana

Apesar dos protestos do autor, de que só muito superficialmente contactara com a obra-prima sofocliana,⁵ a sua versão do mito denota muitas afinidades com a matriz, dela mantendo no essencial a intriga e os nomes das personagens. Mas tem razão Hasenclever ao afirmar que toda a disposição do drama é obra sua: estrutura, desfecho, perfil das figuras, linguagem e recursos cénicos ostentam marcas idiossincráticas e epocais consideravelmente distintas do texto grego.

Do ponto de vista da construção dramática, o autor adopta a divisão tradicional da tragédia em cinco actos, de estrutura piramidal, com uma primeira fase expositiva e ascendente, o clímax no terceiro acto e, depois da peripécia, a catástrofe, que se desenha com grande rapidez. No final apocalíptico, Tebas é reduzida a cinzas num incêndio de proporções dantescas.

Uma análise mais demorada da estrutura conduziu-nos a uma reavaliação das forças em oposição no drama. Na nossa interpretação, é na cena quinta do terceiro acto que se situa o momento climático. Na verdade, até então, Creonte afirma o seu poder, desafiando todos os opositores, sejam as massas agitadas (Acto I, cenas 3 e 4, pp. 14-15, 16-18; Acto II, cena 5, pp. 32-34), Antígona (Acto II, cena 1, pp. 19-24; Acto II, cena 5, pp. 32-34), Ismena (Acto II, cena 3, pp. 24-26) ou Hémon (Acto III, cenas 1 e 4, pp. 35-37, 39-41). Esta demonstração de força vai em crescendo até que o *Anführer* [comandante em chefe] lhe vem anunciar, precisamente na quinta cena do terceiro acto, a grande dimensão da revolta popular. Pela primeira vez, Creonte sente medo e vacila, transmitindo ao comandante em chefe a ordem para lançar fogo a Tebas, a um sinal seu, caso as vidas de ambos corram perigo (Acto III, cena 5, p. 43). Esta ordem representa, ao mesmo tempo, o cume do poder e, também, o início do seu declínio. O imediato encontro com Tirésias (Acto III, cena 6, pp. 43-46), que lhe faz ver a dimensão dos seus crimes, mostra-nos um Creonte aterrorizado, titubeante e arrependido face à visão fantasmagórica dos infelizes que o vidente perante ele convoca.

Estes dados formais levaram-nos a interrogarmo-nos sobre quem são os verdadeiros antagonistas em jogo: se Creonte e Antígona ou Creonte e as massas populares, caso se faça jus à correlação de forças que a análise estrutural revelou. O desenrolar do drama leva-nos a encontrar, como veremos, uma resposta mais diferenciada.

De particular alcance para a mensagem do drama são igualmente as diferenças a nível do conjunto e da concepção das personagens, servidas por um diferente tratamento da linguagem. Na impossibilidade de considerarmos a totalidade do

⁵ A Alemanha conhecia uma sólida tradição de recepção dos clássicos desde o século XVIII, a tal ponto que, em 1935, a germanista britânica Eliza Marian Butler publicou uma obra com o significativo título *The Tyranny of Greece over Germany: A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, cuja tradução foi proibida na Alemanha nazi (<https://ilcs.sas.ac.uk/library/germanic-archives/professional-papers-eliza-elsie-marian-butler>). No que toca especificamente à tragédia *Antígona*, esta integrava o conjunto do repertório clássico alemão desde que Ludwig Tieck e Felix Mendelssohn-Bartholdy a tinham levado à cena em Potsdam, em 1841 (Zetti, 2018, p. 90).

elenco dramático, vamos centrar a nossa atenção nas figuras de Antígona, de Creonte e do povo.

Na montagem da protagonista, Hasenclever partiu do conflito sofocliano, abrindo, porém, à sua heroína um campo de acção que o transcende. A sua Antígona, tal como a grega, começa por afrontar o soberano em nome de um mandamento que está acima da lei humana.⁶ Veja-se a argumentação que ela utiliza no diálogo com a irmã, na cena em que surge pela primeira vez em palco:

Antígona: [...] Ajuda-me a sepultar Polinices.

Ismena: Antígona – / Isso paga-se com a morte!

Antígona: Porque hesitas? / Não está o irmão acima da morte?

Ismena: Estás a ir contra o édito do rei!

Antígona: Devo eu aumentar ainda mais a sua injustiça?

(Acto I, cena 2, p. 9)⁷

Em confronto, portanto, tal como no texto grego, encontram-se a lei ditada pelos poderosos e a lei moral, anterior e acima dela. Mas, nas cenas subsequentes, os comportamentos de Antígona extravasam do intento de partida. No meio da multidão que, ao ouvir a sentença da sua condenação, começa por se regozijar com a sua morte, a heroína alemã ganha uma estatura de tribuna segundo o modelo de revolucionárias contemporâneas e conhecidas de Hasenclever, como Rosa Luxemburg ou ainda Constance Markievicz, a quem ele dedicou um poema (Zetti, 2018, p. 90). Ela dirige-se às massas, compreende-lhes o sofrimento e a revolta, desce até elas, conquista-as pela palavra, interiorizando ao mesmo tempo um sentimento de culpa social:

Acuso-me, eu, a serva mais humilde de todos, / Por ter vivido sabendo: matamos uns aos outros; / [...] Acuso-me – desfrutei de coisas boas, / Mas nada de bom fiz, ou os homens não seriam inimigos. (Acto II, cena 4, p. 29)⁸

Nas suas múltiplas intervenções, a filha de Édipo não se cansa de pregar a nova doutrina de um amor universal. Também aqui se detecta uma diferença

⁶ Lembremos que a Antígona de Sófocles, quando acusada de desobedecer às leis de Creonte, também responde: “É que essas não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses.” (Sófocles, 1992, pp. 56-57).

⁷ “Antigone: [...] Hilf mir, Polyneikes zu begraben.
Ismene: Antigone – / Es steht der Tod darauf!
Antigone: Was zögerts du? / Ist nicht der Bruder höher als der Tod?
Ismene: Du handelst gegen das Gebot des Königs!
Antigone: Soll ich sein Unrecht noch vergrößern?”

⁸ “Ich klage mich an, die niederste Magd von allen, / Dass ich lebte und wusste: Wir töten uns; / [...] Ich klage mich an – ich habe Gutes genossen, / Doch nichts Gutes getan, sonst wären Menschen nicht feind.” Esta fala, que articula o sentimento de culpa social de alguém que nasceu num meio privilegiado, parece inspirar-se especialmente na figura da já referida Constance Markievicz, uma aristocrata que, como explica Zetti (2018, p. 90), renunciou à sua classe e abraçou a causa dos desfavorecidos.

considerável em relação à matriz: enquanto a protagonista grega age em nome de uma *philia* baseada em laços de sangue (Zetti, 2018, p. 94), a Antígona de 1917 estende esse valor inclusive aos soldados inimigos, conferindo-lhe uma dimensão universal. Diz ela, desafiando Creonte:

[...] Conheço uma lei ainda não escrita, / Não anunciada ao mundo em trombeta de arauto / tão velha como tu e eu: / Essa lei chama-se amor. // [...] // Deus também está com os inimigos – // [...] // Todos os homens são irmãos. (Acto II, cena 2, pp. 21, 22, 23 respectivamente)⁹

Encarnando novos valores, de compaixão, de justiça social e de pacifismo, esta Antígona da modernidade dispõe-se a morrer pelo povo oprimido, num acto sacrificial,¹⁰ que a investe de uma dimensão crística. Tal concepção poderá parecer estranha a quem tenha em mente a origem judaica de Hasenclever. Todavia, para Lisa Marie Anderson, que estuda a dialéctica judaico-cristã no Expressionismo, esse é um traço recorrente em muitos jovens autores da época. Segundo esta estudiosa, o “messianismo expressionista”¹¹ concebe a redenção conjugando a dimensão individual e privada da herança cristã com a dimensão colectiva e pública da herança judaica; assim sendo, a redenção estabelece-se não de forma abstracta, mas através de uma figura ou ideia portadora de salvação, que concretiza e estabiliza a libertação da comunidade (Anderson, 2011, pp. 14-16). No caso em estudo, Antígona configura-se como personagem salvífica e encarna valores éticos e políticos próprios do Expressionismo, consubstanciando tanto a ideia do amor universal, como a da resistência à tirania, e bem assim a da transformação do ser humano, que leva a um mundo novo.

A dimensão religiosa e, particularmente, crística encontra ampla sustentação na linguagem de Antígona. Assim, ao acusar Creonte, Antígona adverte: “Assassino de tantos! Deus, no céu, está vivo.” (Acto II, cena 2, p. 22); e logo a seguir, alargando a ideia de amor a toda a Humanidade, “Deus também está com os inimigos –”

⁹ “[...] Ich kenne ein Gesetz, noch ungeschrieben, / Von keinem Herold in die Welt posaunt, / So alt wie du und ich: / Es heißt die Liebe. // [...] // Gott ist auch mit den Feinden – // [...] // Alle Menschen sind Brüder.”

¹⁰ Zetti sublinha as diferenças entre as duas Antígonas neste particular: “Both heroines express, throughout the play, the will to die. Sophocles’ Antigone already knew her destiny of death [...]. Yet her sacrifice is accomplished in order to fulfil her own desire to lie beside her brother, father and mother, in virtue of a one-sided *philia* addressed simply to her family members, and in particular to her brother; she does not express any desire to sacrifice herself for the whole people of Thebes as Hasenclever’s Antigone. The struggle of Hasenclever’s and Sophocles’ Antigone is thus different: whereas the Greek heroine fights for the assertions of familial and religious duty, Antigone in Hasenclever is moved by the desire to establish love and peace in every human being through her pious act of humanity.” (Zetti, 2018, p. 94).

¹¹ Em 1959, Walter H. Sockel propusera o conceito de “expressionismo messiânico” para assinalar um posicionamento oposto ao de um Expressionismo crítico da religiosidade, que seria dominante. Anderson (2011, pp. 10-11) recusa esta perspectiva e considera que tal oposição não existe: na sua óptica, todo o Expressionismo demonstra uma configuração moderna de messianismo. Por esse motivo, entende que se torna necessária uma nova designação, propondo precisamente “messianismo expressionista”.

(Acto II, cena 2, p. 22); ou ainda “O amor venceu. / Deus tem piedade de nós.” (Acto II, cena 5, p. 34).¹² São recorrentes no seu discurso as imagens bíblicas, como a da crucificação (“Crucificai-me nos vossos portais”, Acto II, cena 2, p. 21), da ressurreição (“Restitui o irmão à terra / E convosco celebro a ressurreição”, Acto II, cena 4, p. 31) ou do Juízo Final (“Juízo Final! A trombeta.” Acto III, cena 7, p. 47).¹³ Noutros momentos é Creonte que, tal como Pilatos, procura lavar as suas mãos do sangue daquela que se dispõe a sacrificar (“Eu retiro as mãos deste sangue. / Diz tu, meu povo, o que lhe há-de suceder.”, Acto II, cena 2, p. 24),¹⁴ ou ainda Tirésias, que aconselha Creonte: “Curva-te / Perante o Todo-Poderoso.” (Acto III, cena 6, p. 44).¹⁵ Na mesma linha, surgem as frequentes mensagens de fraternidade universal, “Todos os homens são irmãos” (Acto II, cena 2, p. 23) e termos como “misericórdia” (Acto II, cena 2, p. 24), “culpa” e “expição” (Acto II, cena 5, p. 33), “reconciliação” (Acto II, cena 4, p. 32), “redimir” (Acto III, cena 1, p. 35)¹⁶ e bem assim imagens da mitologia cristã, na figura de anjos (Acto III, cena 6, p. 44; Acto IV, cena 2, p. 50).

Tendo em conta todo este clima iniludível de uma religiosidade de inspiração cristã, não podemos concordar com Rossana Zetti, que defende que o mandamento universal de humanismo e de amor ao próximo é aqui uma “religião secular” (Zetti, 2018, pp. 91 e 95). Parece-nos que ao apoiar esta tese apenas no desabafo inicial de Antígona, quando esta, perante Ismena, recusa um deus que ficou calado face ao horror da guerra,¹⁷ Zetti não está a tomar em consideração o desespero da figura naquele momento.

Numa atitude muito moderna, é às mulheres que a Antígona de Hasenclever atribui o papel de sacerdotisas da nova religião:

[...] Agora sei: as mulheres podem ser imortais, / Quando regam os insensatos caminhos dos homens / Com a ânfora do amor; / Quando das lágrimas da sua pobreza / Brota o auxílio; / Quando os actos do coração ardente / Deitam por terra muralhas de inimizade. (Acto II, cena 4, p. 31)¹⁸

¹² “Vielfacher Mörder! Gott im Himmel lebt.”; “Gott ist auch mit den Feinden –”; “Die Liebe hat gesiegt. / Gott ist uns gnädig”, respectivamente.

¹³ “Kreuzigt mich an euern Toren”; “Ich gab den Bruder der Erde wieder / Und feire mit euch Auferstehung”; “Jüngstes Gericht! Die Posaune.”, respectivamente.

¹⁴ “Ich nehme die Hand von diesem Blute. / Sprich du, mein Volk, was ihr geschehen soll.”

¹⁵ “Beuge dich // vor dem Allmächtigen.”

¹⁶ “Alle Menschen sind Brüder!”, “Mitleid”; “Sie hat die Schuld des Bruders gesühnt.”; “Versöhnung”; “Noch bin ich nicht geläutert”, respectivamente.

¹⁷ “Rede nicht von Gott! / Hat Gott erlaubt, dass sich die Menschen morden? / Hat Gott, als Kreon sich vermaß, / Zu treten auf den armen Leib des Toten, / Erdbeben, Feuerbrände ausgesandt, / Das Maul des Spötters zu ersticken? / Gott schwieg.”

[Não fales de Deus! / Permitiu Deus que os homens se matassem uns aos outros? / Enviou Deus, quando Creonte se atreveu / A espezinhar o cadáver desvalido, / Terramotos, incêndios, / Para asfixiar a boca do blasfemo? / Deus ficou calado.] (Acto I, cena 2, pp. 8-9).

¹⁸ “[...] Jetzt weiß ich: Frauen können unsterblich sein, / Wenn sie die sinnlosen Wege der Menschen / Mit dem Krug der Liebe begießen; / Wenn aus Tränen ihrer Armut / Die Hilfe sprießt; / Wenn die Tat des lebendigen Herzens / Umstürzt Mauern der Feindschaft.”

Antígona chega mesmo a identificar a essência do humano com essa capacidade de afecto e compaixão própria das mulheres, como ela faz ver a Hémon, até então cego pelo belicismo masculino:

Ajuda os desamparados, luta pelo mundo – / Amor é humanidade. // [...] // Filho de rei: torna-te Homem. / Pensa, quando as tuas estrelas despontarem, / Que nasceste de uma mãe. (Acto III, cena 1, p. 36)¹⁹

Imbuída desta perspectiva humanista, a Antígona de 1917 apela à resistência num mundo em que os homens se deixam dominar pela loucura colectiva da guerra. Para tanto permite-se até, por vezes, extravasar o plano de comunicação interna do drama. Tal acontece, por exemplo, na sua primeira fala ao povo, quando alude às mortes de Novembro de 1916 nos campos de França:

[...] Por certo, cada um de vós tem um ente amado / nas moitas desmaiadas dos campos de Novembro. (Acto II, cena 4, 28)²⁰

O mesmo procedimento ocorre mais tarde, numa conversa a sós com Ismena, quando esta argumenta com a fragilidade e impotência do seu sexo. Ao responder-lhe, Antígona interpela também directamente as mulheres do público, renovando o seu veemente apelo:

Mulheres, subjugadas e submetidas, / Libertai-vos, mulheres, deste sexo estreito! / Ide e sacrificai-vos. (Acto III, cena 2, p. 38)²¹

Podemos, pois, dizer desta Antígona que é uma feminista de primeira linha, ainda que o caminho seja o do sacrifício.²²

No que respeita à personagem de Creonte, há também diferenças a assinalar. Como refere Fátima Silva (2017, pp. 392-393), em Sófocles ele é uma figura ambivalente, que tanto afirma a autoridade e pretende assegurar um poder recém-instituído, como se mostra genuinamente preocupado em restabelecer a ordem na cidade e protegê-la. Pelo contrário, dado o propósito interventivo de Hasenclever, o seu Creonte, bem colado à imagem do imperador Guilherme II

¹⁹ “Hilfe den Schwachen, Kampf für die Welt – / Liebe ist Menschlichkeit. // [...] // Sohn des Königs: Werde Mensch. / Denke, wenn deine Sterne aufgehen, / Dass du Sohn einer Mutter bist.”

²⁰ “[...] Gewiss hat jeder von euch einen Lieben / in dem fahlen Gebüsch der Novemberfluren.”

²¹ “Ihr Frauen, unterjocht und untertan, / Brecht auf, ihr Frauen, aus dem engen Geschlecht! / Geht hin und opfert euch.”

²² Um exemplo de como feminismo e sacrifício não se excluem é o da *sufragette* Emily Davison que morreu em 1913 ao atirar-se para a frente do cavalo do rei no Derby de Epsom, na Inglaterra, como forma de protesto pela recusa do direito de sufrágio às mulheres (Kuiper, 2024).

(Zetti, 2018, pp. 88, 90, 95-96),²³ é um tirano arrogante, autocrático e cioso do poder,²⁴ intransigente para com Antígona,²⁵ soberbo no trato com Tirésias,²⁶ brutal e mesmo perverso na forma como reage à contestação social ou à recusa de obediência²⁷ e megalómano no propósito de novas campanhas militares expansionistas.²⁸ Marca do seu bestial primitivismo é o uso frequente de metáforas animais com que refere ou se dirige aos outros: “Confessas ou não confessas, cão?!” (Acto I,

²³ Veja-se, por exemplo, o passo em que Antígona responsabiliza Creonte pela guerra, à semelhança do que faziam os europeus relativamente a Guilherme II: “Die Pflicht des Menschen, die letzte Scham, / Das Völkerrecht / Hast du gebrochen, Totenschänder.” [Violaste o dever do ser humano, o último pejo / O direito internacional / Tu, profanador de cadáveres.] (Acto II, cena 2, p. 22).

²⁴ “[...] Hütet euch! / Die Ordnung dieser Stadt ist unverrückbar, / Keiner tastet an das alte Recht. / Hier stehe ich und jeder sieht mich: / Gott gab mir Majestät, / Dass ich euch würdig führe. / Ihm allein schulde ich Rechenschaft! / Gehorsam fordere ich in seinem Namen. / Ich werde gut den Guten sein; / Wer gegen mich ist, den zertrete ich.” [Tenham cuidado! / A ordem desta cidade é inamovível, / Ninguém toca na lei antiga. / Aqui estou eu e todos me vêem: / Deus deu-me a majestade, / Para que eu vos conduza dignamente. / A ele apenas presto contas! / Exijo obediência em seu nome: / Serei bom para os bons; / Quem for contra mim, será por mim esmagado.”] (Acto I, cena 3, p. 15).
“[...] Hier stehe ich – / Und rufe in die Windrichtungen: / Was ich befehle, geschieht! [...] So wahr mir Gott helfe! / Ich bin der Herr.” [Eis-me aqui – / E grito aos quatro ventos: / O que eu ordenar será feito! [...] Assim Deus me ajude! / Eu sou o senhor.] (Acto III, cena 7, pp. 44-45).

²⁵ “Ismene: Willst du die Braut des eignen Sohnes schlachten?
Kreon: Eher die letzte Sklavin meines Herdes, / Als eine Dirne ihm.” [Ismena: Queres matar a noiva do teu próprio filho?
Creonte: Antes a última escrava do meu rebanho / Do que uma prostituta para ele.”] (Acto II, cena 3, p. 25).

²⁶ “Ich König knien vor einem Greis?! / Ich lasse dir die Haare scheren, jage dich / Kahlköpfig zu den Maulwürfen. [...] Lügner! / Die Dummheit des Volkes nährt dein glattes Hirn, / Verreck im Sande verdorrt – / Kein Engel wird dich zum Himmel tragen.” [Eu, o rei, ajoelhar-me perante um velho?! / Vou mandar / que te rapem o cabelo, atiro-te / Às toupeiras, careca. [...] Mentiroso! / A estupidez do povo alimenta o teu cérebro simples, / Morre ressequido na areia – / Não haverá anjo que te leve ao céu.] (Acto III, cena 7, pp. 43-44).

²⁷ “Von heute ab ist der Tribut verdoppelt. / Arbeitet, wenn ihr fressen wollt!” [A partir de hoje, o tributo é dobrado / Trabalhem se quiserem manducar.”] (Acto II, cena 5, p. 15).
“Was schreist du, Lümmel! // [...] // Haut ihn mit der Peitsche auf den Schädel!” [“Que estás tu para aí a gritar, bandalho! // [...] // Dá-lhe com o chicote na cabeça!”] (Acto I, cena 3, p. 15).

²⁸ “Mein Volk! / Gewonnen ist der Krieg. Beweint die Toten. / Zu neuen Taten rüstet euch! / Wir sind umringt von Feinden. / Nur der Starke wird die Welt erobern. / [...] // Ich brauche euer Geld und eure Söhne. / Theben soll mächtig sein! / [...] // Zu größern Taten werde ich euch führen. / Lasst uns vermehren unsern alten Ruhm!” [Meu povo! A guerra está ganha. Choraí os mortos. / Armai-vos para novos feitos! / Estamos cercados de inimigos. / Só os fortes conquistarão o mundo. / [...] // Preciso do vosso dinheiro e dos vossos filhos. / Tebas tem de ser poderosa! / [...] // Vou conduzir-vos a feitos maiores. / Acrescentemos a nossa antiga glória!] (Acto I, cena 3, pp. 13-16).

cena 4, p. 17), “Víbora!” (Acto II, cena 3, p. 24), “Vós, porcos, aí em baixo” (Acto II, cena 5, p. 32), “Espezinhei-a, como animal que é.” (Acto III, cena 4, p. 40).²⁹

Mas também ele, afinal, sofre um radical processo de transformação, participando assim da concepção utópica que informa o drama. Depois dos avisos de Tirésias e depois da visão apocalíptica da agonia do povo, depois do pânico quanto ao seu futuro e depois da morte de Antígona, Creonte acaba por aceitar a culpa e arrepender-se. No final, à semelhança de Hémon e de Eurídice, converte-se à nova religião pregada por Antígona:

No meu coração / Elevou-se o pensamento – sou culpado, sim. / Cumpria-me exercer o poder régio. / A liberdade é mais forte do que a lei e a glória! / Quem reina sobre os homens deve distinguir / O Bem e o Mal e fazer o melhor. (Acto V, cena 3, p. 63)³⁰

Uma das maiores novidades em relação ao modelo grego reside na quase total omissão do coro. Como escreve Zetti (2018, p. 92), cai, por isso, a famosa ode em louvor do ser humano, bem como os restantes trechos corais, embora as suas intervenções sejam em parte absorvidas nas cenas de multidão. Estas, no entanto, como é evidente, de modo algum podem desempenhar a mesma função do coro grego, que repetidamente intervém na acção, comentando e explicando o acontecer e dele extraindo um sentido moral.

Ao apagamento do coro corresponde um enorme destaque conferido às massas populares, como logo as alterações radicais da cena de abertura põem em evidência. Enquanto em Sófocles a primeira palavra é dada a Antígona, que, com Ismena, preenche a cena inicial, aqui dominante é a voz da turba, que brada o seu descontentamento: a morte de familiares, a fome, o frio, os pesados impostos, a falta de trabalho (Acto I, cena 1, pp. 4-7). Nem a proclamação do fim da guerra pelo mensageiro, com que a peça abre,³¹ consegue instaurar um clima de paz, ameaçada desde o início. Aponta neste sentido a desarmonia de ideais e de concepções. Os membros desta personagem colectiva, que, seguindo a prática dramática expressionista, não têm nome e são referidos apenas pela sua função ou estatuto (homem, mulher, velho, jovem...), dividem-se em grupos com designios muito distintos, por vezes até antagónicos. Se os mais velhos, que conhecem os sacrifícios exigidos pela guerra, anseiam pela paz e por condições de vida mais dignas, os mais novos, que têm da guerra uma noção heróica, vêem nela uma

²⁹ “Willst du bekennen, Hund!”, “Schlange!”, “Ihr Schweine da unten.”, “Zertreten habe ich sie, ein Tier” respectivamente.

³⁰ “In meinem Herzen / Stieg der Gedanke auf – so bin ich schuld. / Die Macht des Königs musste ich erfüllen. / Freiheit ist stärker als Gesetz und Ruhm! / Wer über Menschen herrscht, soll Gut und Böse / Erkennen und das Bessere tun.”

³¹ Henderson, que analisa detalhadamente a proclamação inicial do arauto, sublinha a importância simbólica deste recurso. Em seu entender, ao substituir pela intervenção do arauto – representante do Estado – a cena sofocliana em que as duas irmãs se lamentam pela morte de Polínicos e Etéocles, e ao relegar para segundo lugar – e para a segunda cena – o direito de Antígona a exprimir a sua dor pessoal, Hasenclever opera uma mudança que espelha estruturalmente “the state’s hegemonic control over discourses of the fallen soldier during World War I” (Henderson, 2011, p. 53).

oportunidade de afirmação, numa atitude de bravata. Por seu turno, enquanto os homens surgem associados à acção, seja como combatentes, seja como sustento dos que têm à sua guarda, as mulheres, órfãs e viúvas, que anseiam por poder acarinhar uma família, revelam-se socialmente secundarizadas e duplamente vítimas do conflito.

Para além das fracturas de sexo e de idade, outra grande linha de separação atravessa, porém, a turba. Se todos se rebelam contra a tirania de Creonte, os mais pobres atrevem-se a contestar, não apenas o poder político, na figura do rei, mas também “die Reichen” [os ricos] (Acto I, cena 3, p. 14 e 15). A insatisfação colectiva leva à revolta, a que o rastilho das sucessivas intervenções de Antígona dá mais força. Esta insurreição de cariz socioeconómico representa um surpreendente alargamento do sentido político da tragédia sofocliana. Perto do final, em cenas igualmente dominadas pelas massas, chega a esboçar-se, bem à maneira expressionista, uma utopia social: abandonando uma Tebas reduzida a cinzas, alguns populares admitem recomeçar num lugar diferente, com empenho, e sem soberanos, tomando a mudança nas suas próprias mãos.³² Tal reflecte os movimentos de contestação sociopolítica que se intensificaram na Alemanha, nos anos de 1916 e 1917, por influência da social-democracia, mas sobretudo as convicções revolucionárias e marxistas do *Spartakusbund* (Liga Espartaquista), não sendo também alheio à revolução que estalou na Rússia em Fevereiro de 1917 (Clark, 2009, pp. 327-330).³³

Momentos de esperança contidos nas intervenções da protagonista, na assunção da culpa por Creonte, na conversão dos três membros da família real de Tebas, bem como numa aparente aprendizagem das massas vêm, porém, a ser desmentidos na cena final. Aqui, os instintos irracionais da população irrompem em todos os sentidos e a violência só é travada por uma voz além-túmulo, que prega o arrependimento e um novo evangelho do amor. A ameaça de violência e anarquia no final do drama deixa transparecer um certo pessimismo, que Hasenclever partilhava com outros autores da sua geração. Como bem sublinha Zetti, a concepção da História declina-se no Expressionismo de forma ambígua: “utopian faith in human rationality on the one hand, and bitter disillusionment regarding its successful application on the other.” (Zetti, 2018, p. 96).

No drama de Sófocles ficamos rendidos perante a genial simplicidade. O drama de Hasenclever, pelo contrário, nascido de uma época de grandes tumultos, joga com outros trunfos. Ilustrando o ambiente de guerra e de contestação à monarquia, atravessado por experiências vivíssimas de dor e de morte, de fome

³² “Der Mann aus dem Volke: [...] In die Täler wollen wir kriechen, / Grass fressen wie das Vieh. / Dort aber, Königin, / Lasst eure Hand von unserm Leben. / Bleibt zurück, / Herrscht auf eurer Burg.”
[O Homem do povo: [...] Vamos rastejar pelos vales adentro, / Comer erva como os animais. / Mas aí, Rainha, / Tirai as vossas mãos das nossas vidas. / Ficai para trás, / Governai no vosso castelo] (Acto V, cena 1, p. 59).

³³ A manifesta componente revolucionária levou a que uma adaptação do drama fosse apresentada em 1927, no Teatro Kamerny, em Moscovo, sob a direcção de Alexander Tairov, por ocasião do décimo aniversário da Revolução Russa (Zetti, 2018, p. 91).

e de miséria, de revolta, de desencontros de toda a ordem, ele serve-se de muitos dos recursos que marcavam a cena teatral alemã à época. São disso exemplo as numerosas e importantes cenas de multidão, a integração de pantomimas – com recurso à dança e a uma gestualidade extática de valor simbólico –, a exploração dos contrastes de luz e trevas – com uma presença ostensiva de fogueiras e de archotes –, uma cortina sonora impressiva e variada,³⁴ recriando por um lado todo o fragor militar e, por outro, as dores da criatura humana. Também o final apocalíptico marcado pelo incêndio catastrófico da cidade e as visões aterradoras e plenas de grotesco são bem marca do Expressionismo, com a sua intenção de sublinhar o sofrimento humano. Perto do final, após o incêndio de Tebas, num quadro quase difícil de suportar pela intensidade do grotesco, as mulheres vêm apresentar membros humanos carbonizados, com uma linguagem acusatória e coberta de *pathos*:

Uma mulher velhíssima, torta, semelhante a uma múmia, arrasta-se pelos degraus, apoiada nas mãos e nos pés.

[...]

Múmia: Os meus netos estão a torrar no fogo. / [...] / Sou uma múmia. Toda eu estou amarela do queimor.

[...]

Uma mãe mostra uma perna humana queimada: Rainha! Olha aqui a perna do meu filho. Estava na cozinha, no fogo.

(Acto V, cena 1, p. 56 e 58, respectivamente)³⁵

Particularmente perturbadora é a cena em que, ao defrontar Creonte, Tirésias convoca os mortos e aquele, aterrado perante as visões fantasmáticas, reverte a sua decisão. A didascália enuncia um cenário grotesco:

A arena fica subitamente iluminada. Pilhas de cadáveres. Gente banhada em sangue com feridas abertas. Mulheres, homens com facas cravadas no peito. Loucos aos berros. Membros em pedaços. Crianças a tropeçar entre os cadáveres. (Acto III, cena 6, pp. 45-46)³⁶

Bem na linha do Expressionismo de que todo o drama é devedor, as personagens são delineadas a traço carregado, movidas por sentimentos fortes e violentos, acusando nalgumas situações a proximidade barroca entre a luxúria e a morte, e usando de uma linguagem que vai de extremo a extremo. Assente fundamentalmente numa estrutura paratáctica e com um vocabulário da esfera

³⁴ Dada esta profusão e intensidade de sonoridades, o texto convida a uma adaptação a drama radiofónico [Hörspiel].

³⁵ “Eine uralte Frau, krumm, mumienhaft, kriecht auf Händen und Füßen die Stufen hinauf.

[...]

Mumie: Meine Enkel braten am Feuer. / [...] / Ich bin eine Mumie. Ich bin ganz gelb von der Hitze.

[...]

Eine Mutter hält ein verbranntes menschliches Bein empor: Königin! Hier ist ein Bein meines Kindes. Es lag in der Küche im Brand.”

³⁶ “Die Arena wird plötzlich hell. Haufen von Toten. Blutende mit offenen Wunden. Frauen, Männer mit Messern in der Brust. Wahnsinnige blöken. Zerfetzte Gliedmaßen. Kinder stolpern zwischen den Leichen.” (itálico no original).

corrente, a linguagem transporta uma carga emocional muito forte. São abundantes as exclamações, as repetições, as frases elípticas, como exemplificam alguns dos exemplos já transcritos. Os clamores da multidão adquirem a intensidade emotiva do grito, emblema, afinal, do Expressionismo, bem documentado nos quadros do norueguês Edward Munch.

3. Conclusões

Nascido de um momento trágico na história da Alemanha, o drama de Hasenclever, de 1917, insere-se na linha das reescritas que acentuam a vertente política do drama de Sófocles. A situação do povo alemão, esgotado por uma guerra e impossibilitado de dar sepultura aos seus mortos, levou a uma identificação com o povo de Tebas e com a heroína de Sófocles. Daí também o grande êxito imediato da *Antigone* de Hasenclever, que, como bem observa Henderson (2011, p. 43 *passim*), desempenhou mesmo uma “função terapêutica” neste contexto, oferecendo um espaço alternativo a partir do qual era possível trabalhar, individual e psicologicamente, os difíceis estádios do luto:

Hasenclever's *Antigone*, as an expressionist tragedy, provided a uniquely modern form of catharsis that alleviated the symptoms of Germany's trauma. *Antigone* provided an explanatory model through which those who were affected by the war could make sense of their experiences. (Henderson, 2011, p. 51)

O contexto histórico que preside ao drama, bem como a relevância que o povo nele adquire conduziram-nos a uma questão fundamental para a interpretação da peça: qual é, afinal, o antagonista de Creonte? Será Antígona, como o título dá a entender? Ou será antes o povo? A análise estrutural que levámos a cabo e que mostra que só no momento em que é confrontado com a rebelião das massas é que Creonte inflecte na sua posição aponta claramente para a segunda opção. Há, no entanto, a considerar o percurso emocional e sociológico de Antígona. Na medida em que ela abdica do seu individualismo e opta por se identificar com o povo, a alternativa colocada perde alguma da sua justificação: o verdadeiro antagonista é o povo, do qual a própria Antígona se torna porta-voz.

Estamos agora em condições de responder à pergunta lançada no título. A obra procede a um alargamento sociopolítico da oposição Antígona-Creonte, dando-lhe um cunho fortemente pacifista e concebendo a protagonista como militante de um novo Evangelho. Esta heroína de 1917, tal como Cristo, vem pregar a paz, a fraternidade e a justiça social, dispondo-se a morrer pela Humanidade, na convicção de que só o amor a pode salvar.

Bibliografia

- Anderson, L. M. (2011). *German Expressionism and the Messianism of a Generation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Barrento, J. (s/d [1978]). *Expressionismo Alemão. Antologia Poética*. Mem Martins: Ática.
- Brauneck, M. (Hg.). (1991). *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts* (pp. 273-274). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

- Caplan, H., & Rosenblatt, B. (Eds.). (1983). *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945. Vol. II, Part 1: A-K*. München u.a.O.: Saur, 464.
- Clark, Ch. (2009). *Kaiser Wilhelm II. A Life in Power*. London: Penguin.
- Hasenclever, W. (2022). *Antigone. Tragödie in fünf Akten*. Neuausgabe hrsg. v. Karl-Maria Guth. Berlin: Verlag Henricus.
- Henderson, D. (2011). "Therapeutic Tragedy. Walter Hasenclever's *Antigone* and the Need to Bury the War Dead". *Arcadia*, 46 (1), 43-72.
- Kuiper, K. (2024). "Emily Davison. British activist". Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Emily-Davison>>. Consultado em 2 de Setembro de 2024.
- Kruse, W. (2013). "Erster Weltkrieg. Kriegswirtschaft und Kriegsgesellschaft". Bundeszentrale für politische Bildung. Disponível em <<https://www.bpb.de/themen/erster-weltkrieg-weimar/ersterweltkrieg/155311/kriegswirtschaft-und-kriegsgesellschaft/>>. Consultado em 12 de Março de 2024.
- Lutz, B. (Hg.). (1997). *Metzler Autorenlexikon*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 314-316.
- Scheidl, L. (1995). "Walter Hasenclever: *Antigona*. Uma tragédia expressionista". *Humanitas*, 47, 1105-1118.
- Scriba, A. (2014). "Kohlrübenwinter". Lemo/Lebendiges Museum Online. Disponível em <<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/erster-weltkrieg/alltag/steckrue/>>. Consultado em 14 de Março de 2024.
- Silva, M. F. (2017). "Antigone". In Lauriola, Rosanna, & Demitrou, Kyriakos N. (Eds.). *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (pp. 391-474). Leiden & Boston: Brill.
- Sófocles (1992). *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- The Professional Papers of Eliza "Elsie" Marian Butler*. Institute of Languages, Cultures and Societies. Disponível em <<https://ilcs.sas.ac.uk/library/germanic-archives/professional-papers-eliza-elsie-marian-butler/>>. Consultado em 15 de Março de 2024.
- Wehler, H-U. (2008). *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Band 4: vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949*. München: Beck.
- Zetti, R. (2018). "Sophocles' *Antigone* Reworked in the Twentieth Century: The Case of Hasenclever's *Antigone* (1917)". *New Voices in Classical Reception Studies*, Issue 12, 88-107.

Resumo

Em 1917 Walter Hasenclever escrevia a Albert Ehrenstein, pouco depois de completar a sua *Antigone*: "Só conheço a Antígona sofocliana de fugida – toda a disposição irá persuadi-lo de que é trabalho meu e de que esta é realmente uma Antígona de 1917".

No nosso texto iremos avaliar a justeza destas afirmações, para o que começaremos por traçar a moldura histórico-social e o contexto literário que viram nascer o drama, procurando, seguidamente, apurar as relações de intertextualidade com a *Antígona* de Sófocles e evidenciar a especificidade desta reescrita.

Abstract

In 1917 Walter Hasenclever wrote to Albert Ehrenstein, shortly after completing his *Antigone*: "I only know the Sophoclian Antigone superficially – the whole plan will persuade you that it is my work and that this really is an Antigone of 1917."

In our paper we will evaluate the correctness of these statements, for which we will begin by tracing the historical-social framework and the literary context that gave birth to the drama, then seeking to ascertain the relations of intertextuality with Sophocles' *Antigone* and to highlight the specificity of this rewriting.