

humanitas

Vol. XLVII - Vol. II

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO II
MCMXCV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



LUDWIG SCHEIDL
Universidade de Coimbra

WALTER HASENCLEVER: *ANTÍGONA*. UMA TRAGÉDIA EXPRESSIONISTA

1. Os temas e mitos gregos, tratados em teatro, foram redescobertos na época do Renascimento e do Humanismo¹ e impuseram-se de forma quase exclusiva em todas as manifestações de arte. O teatro «culto» europeu relegou para um segundo plano o teatro de origem medieval, de raiz religiosa, e que entretanto evoluira para os ciclos de Mistérios e de Moralidades, ou para a fixação de quadros de costumes. A tragédia clássica (na forma grega e latina), se, por um lado, determinou a organização e estruturação da fábula em actos e cenas, foi, por outro lado, ponto de partida para as sucessivas recriações ou adaptações de histórias exemplares de homens marcados pelos deuses.

No contexto cultural alemão, o modelo quase exclusivo não só para o reportório, mas ainda para a dignificação do próprio teatro, passara a ser o teatro francês e a adaptação pelos tragediógrafos franceses do teatro clássico. Este predomínio levou, em meados do século XVIII, à conhecida polémica de Lessing contra o «modelo francês», nomeadamente, contra Corneille. Estava em causa uma profunda reforma da cena teatral na Alemanha — que através de um «Teatro Nacional» deveria ter a burguesia

¹ Para caracterizar a faceta humanista de Fausto cf. a cena — já escrita em *Urfaust* (1775) — da interrupção de Fausto pelo fãmulô Wagner: «Perdoai, mas ouvi que declamáveis; Líeis decerto uma tragédia grega. / Dess'arte um pouco eu aprender quisera, Pois tem hoje influência poderosa...» (J. W. Goethe, *Fausto*. Tradução de Agostinho D'Ornellas. Reimpressão da nova edição ao cuidado de Paulo Quintela, Coimbra, 1958, p. 35).

como destinatária — mas também do seu reportório. A proposta é a de regressar ao genuíno teatro clássico e à essência da tragédia e da sua finalidade, tal como Aristóteles registara na *Poética*². A geração do «Sturm und Drang» retoma a polémica iniciada por Lessing na recusa do «gosto francês». Pela voz autorizada de J. G. Herder questiona-se a validade estética e o sentido da tragédia tal como havia sido veiculada pelos «franceses»:

«E qual era a finalidade (da tragédia)? Aristóteles disse-o e muito se tem dito sobre o assunto — nada mais nada menos do que uma certa comoção do coração, a excitação da alma em certo sentido, numa palavra, um género de ilusão, que na verdade ainda nenhuma peça francesa conseguiu nem será capaz de conseguir. E por conseguinte (...) não é drama grego! Não é tragédia de Sófocles!»³

Para um perfeito conhecimento da posição expressa, há que ter em conta um novo programa para a literatura e o teatro: o regresso a temas nacionais e, para o teatro, a «recuperação» de um outro modelo: Shakespeare.

Verdade é também que os temas clássicos nunca deixaram de ter um espaço privilegiado nas artes, na poesia ou no teatro lírico: os deuses do Olimpo e o politeísmo grego parecem ter destronado o monoteísmo cristão⁴. Não surpreende, portanto, que em 1779 J. W. Goethe regressasse com a *Ifigénia* aos grandes temas e mitos clássicos; e no entanto este texto tornou-se um marco determinante para uma nova forma de recepção da cultura clássica e a sua expressão na arte. Não se trata de uma versão alemã da tragédia de Eurípides⁵; o que Goethe propõe é uma actualização

² Cf. «Gradeso dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riss Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben. (...) Von beiden aber war es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluss gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt; Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich» (Lessings *Werke* in fünf Bänden, IV. Band, Hamburgische Dramaturgie, Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar, 1975. 81. Stück, p. 396.)

³ J. G. Herder, *Shakespeare*, in J. G. Herder, *Von der Urpoesie der Völker*, Reclam, Stuttgart, p. 31/32.

⁴ Sobre temas clássicos na literatura alemã e universal — cf. Karl Heinemann, *Die Tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur* (Bd. I, II), Leipzig 1920 (Das Erbe der Alten, N. F. IV) e Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Kröner, Stuttgart, 1970.

⁵ A tradução de tragédias gregas continuava a constituir um desafio para os poetas. Refiro a título de exemplo a versão alemã *Antigonä* e *Oedipus der Tyrann* por Friedrich Hölderlin.

do tema, apontando assim um novo caminho à dramaturgia alemã e europeia: as tragédias clássicas recriadas, os mitos e as sagas de heróis gregos são, na sua essência, resposta aos novos tempos ⁶.

É também conhecido o peso determinante do pensamento e da cultura gregos nos modelos de formação de raiz humboldtiana em todo o século XIX ⁷. Só F. Nietzsche virá a questionar esta linha «apolínea» do pensamento com a valorização do irracional como fonte igualmente de criação. A esta nova compreensão «dionisíaca» da cultura grega — que encontrou os seus adeptos em especial no período finissecular — vêm ligar-se os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud. O mundo arcaico, dionisíaco e matriarcal, em que se confirmam as teorias sexuais de Freud, eis a nova visão que o artista criador passa a ter da Grécia, uma visão julgada mais verdadeira, mais autêntica ⁸.

É, pois, nesta nova compreensão do mundo grego que se tem de inserir o drama proposto para análise: a *Antígona* de Walter Hasenclever. Mas há ainda duas outras vertentes subjacentes à recriação da história fatídica da heroína de Tebas: o contexto literário do Expressionismo e o contexto histórico-político da Alemanha de 1917, envolvida (e já com claros prenúncios de derrota) na I Guerra Mundial.

2. À tragédia *Antígona* de Sófocles não pode certamente recusar-se uma certa componente «política» e por isso não deverá surpreender a sua recepção relativamente tardia no contexto cultural alemão. A tradução da tragédia de Sófocles por Martin Opitz data de 1636 e ficou praticamente esquecida, mas também Hölderlin, apesar do *élan* revolucionário e simpatia pela nova ordem social que depois da Revolução de 1789 se ensaiava em França, não conseguiu, com a nova versão, divulgar verdadeiramente a história de *Antígona* ⁹. Ao arrepio da situação política interna na

⁶ Sobre o assunto vide L. Scheidl, «O tratamento da figura de Ifigénia na Literatura Alemã: Goethe e Hauptmann», *Biblos* LXVII, 1991, pp. 127.

⁷ Cf. Balduin Schwarz, «Wilhelm von Humboldts Bildungsidee in ihrer Bedeutung für die Gegenwart», in H. Kessler/W. Thomas(Hrsg.), *Die Brüder Humboldt heute*, Verlag der Humboldt-Gesellschaft, Mannheim, 1968, pp. 131; Irmgard Kawohl, *Wilhelm von Humboldt in der Kritik des 20. Jahrhunderts*, Henn Verlag 1969.

⁸ Representativo desta nova compreensão irracional, arcaico-mítica da Grécia, é o drama *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal. Ainda que mais tarde Hofmannsthal regressasse à visão «apolínea» da Grécia clássica, não é sem importância para a arte no espaço cultural alemão do século XX esta vertente irracional da cultura.

Cf. L. Scheidl, *op. cit.*, p. 185.

⁹ Friedrich Hölderlin, *Antigonä* (1803), in Hölderlin, *Werke und Briefe* (Hrsg. F. Beissner u. Jochen Schmidt), vol. II Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1969, pp. 73.

Alemanha, com o domínio exclusivo da Restauração, tem lugar uma representação da *Antígona* de Sófocles em 1839 em Potsdam na versão de Donner¹⁰. Mas a dramaturgia alemã não regista ao longo de todo o século XIX uma verdadeira recriação de Antígona¹¹ até que em 1917 Walter Hasenclever faz publicar e consegue que a sua tragédia seja levada à cena.

Para uma compreensão e correcta valorização desta recriação da tragédia de *Antígona* haverá que atender ao contexto literário do Expressionismo e ainda à situação concreta da Alemanha guilhermina. É em especial neste contexto que *Antígona*, pela mensagem de fraternidade e de paz, se apresenta como uma resposta política plena de actualidade. Tem certamente razão Anne Mackay ao referir:

«At times of internecine conflicts, and when man's inhumanity to man is most in evidence, Antigone seems to spring like a phoenix ever renewed, from the ashes of human decency. (...) Antigone has become the hallmark of an oppressive and dehumanised regime.»¹²

Duas são as linhas de força no drama: a tónica pacifista e o apelo à fraternidade humana, de acordo com a mensagem da poesia e da arte expressionista em geral.

Estabelece-se um paralelismo entre a guerra destruidora pela tomada de Tebas e as vítimas nos campos de batalha na Europa em guerra. Hasenclever retoma assim a tradição iniciada por Goethe de *actualizar* uma tragédia clássica, dando assim um verdadeiro sentido à «recuperação» do tema. Os actos de violência, a impiedade dos guerreiros de Tebas são em tudo semelhantes aos horrores vividos nos campos de batalha da Europa «ensanguentada» de 1917:

Jovens (com uma coroa de flores):

Cavalos se afundam no lodo,
Goelas degoladas,
Tronco desfacelado,
Cavalgámos
Insensíveis

A versão de Hölderlin serviu de base a W. Hasenclever e ainda ao libreto da ópera de C. Orff (1949).

¹⁰ Cf. Bernhard Kytzler, «Antigone im Jahrhundert der Wölfe. Metamorphosen eines alten Mythos im XX Jahrhundert», in *Gymnasium*, 100, 1993, p. 98.

¹¹ Cf. Elisabeth Frenzel, *op. cit.*, pp. 49.

¹² Apud B. Kytzler, *op. cit.*, p. 108.

Pelo meio de exércitos em fuga.
 No céu o grito rubro,
 O chão empapado de sangue.
 Assim cavalgámos!
 Juntámos com as nossas lanças
 Os homens como um rebanho de cabras
 E quem não queria, quem não podia
 Ficava — estendido no chão.

(*Faz um gesto de desferir o golpe. Aplauso*) (I, 3, p. 104)¹³

A segunda linha do drama é preenchida pela figura do tirano despótico: Creonte não é certamente Guilherme II¹⁴, ainda que alguns passos de violência verbal evoquem, mais uma vez no espectador coevo, os discursos inflamados do Imperador alemão. Creonte justifica a necessidade de prosseguir a guerra pela agressão externa, exalta a coragem e a honra, a morte gloriosa pelo engrandecimento da pátria cercada de inimigos.

Se é importante considerar o contexto político da representação da *Antígona* de Hasenclever, não é menos importante ter em conta alguns aspectos programáticos do Expressionismo, que determinaram a linguagem, a simbologia, a «ideia» e a própria coerência dramática da obra.

O Expressionismo conheceu períodos diferenciados, individualizados, pelo tratamento preferencial de um ou mais núcleos temáticos; mas a verdade é também que a unidade e a coerência do próprio movimento residiu na persistência de temas ao longo de todo o «decénio expressionista». Distinguiremos dois temas, fundamentalmente: o *pacifismo* e a *fraternidade universal*.

2.1. Na primeira fase da lírica expressionista — que legitima, afinal, o movimento em termos literários — o tema dominante é o sofrimento existencial do homem e o anúncio de grandes cataclismos como que pressuposto para a regeneração do homem. Nesta poesia apocalíptica o fim do mundo é consumado por um novo dilúvio(água), por incêndios de propor-

¹³ Walter Hasenclever, *Gedichte Prosa, Dramen* (Hrsg. Kurt Pinthus), Rowohlt, Reinbek/Hamburg 1963.

De futuro, todas as citações se referem a esta edição, com indicação da página.

¹⁴ Sobre o assunto v. Breuer, Dieter «Rückkehr zu Schopenhauer. Die Auseinandersetzung mit Vitalismus und Aktivismus in Walter Hasenclevers Dramen», in Bayerdörfer, Hans-Peter/Conrady, Carl Otto, *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Niemeyer, Tübingen 1978, p. 253.

ções gigantescas(fogo), ou ainda pela guerra, como se depreende dos versos iniciais do poema *Humanidade* (*Menschheit*) de Georg Trakl:

Humanidade posta ante goelas de fogo,
Um rufar de tambores, fronte de guerreiros escuros,
Passos entre névoa de sangue; rebenta ferro negro.
Desespero, noite em cérebros tristes ...

(Georg Trakl, *Humanidade*)¹⁵

A guerra é nesse poema (datado de 1912) ainda e só uma profecia, uma visão do sofrimento que se haverá de abater sobre o homem. Quando o poeta, mobilizado como enfermeiro na frente Leste, ao presenciar o desumano sofrimento que quase o faz enlouquecer, retoma o tema da guerra, as imagens proféticas são substituídas por imagens reais, vividas na angústia da morte, e imbuídas de um profundo desejo de paz:

Sob ramos dourados da noite e sob estrelas
Vem vacilante a sombra da irmã pelo bosque silente,
Pra saudar os espíritos dos heróis, as cabeças sangrentas;
E baixo ressoam nos juncos as flautas escuras do Outono.
Ó luto mais altivo! ó altares de bronze,
A chama ardente do espírito alimenta-a hoje uma dor poderosa,
Os netos por nascer.

(Georg Trakl, «Grodek»)¹⁶

Também nestes versos se evoca a imagem de uma *irmã*, garante de salvação e de paz: o seu modelo e referente não é, todavia, Antígona.

O tema da guerra na poesia expressionista começara, pois, por ser uma visão simbólica de sofrimento existencial do homem: com a realidade da guerra que no mês de Outubro de 1914 deixa os campos de batalha juncados de mortos, a poesia expressionista centra-se com alguma exclusividade neste tema da guerra. Opõe-se com veemência ao hino patriótico e ao fanatismo exaltado da «poesia oficial» para relatar as misérias e os sofrimentos dos campos de batalha, revelando que, afinal, os «soldados inimigos» são irmãos. Este pacifismo militante — que preenche uma parte significativa da produção expressionista /activista — é já uma opção política consciente. O poeta assume um novo papel de «guia» e de «condu-

¹⁵ Georg Trakl, *Poemas*. Antologia, versão portuguesa e introdução de Paulo Quintela, Oiro do Dia, Porto (s. d.), p. 65.

¹⁶ G. Trakl, «Grodek»: versão portuguesa de Paulo Quintela, *op. cit.*, p. 174.

tor» («Führer») empenhado do destino das massas trabalhadoras ou dos oprimidos em geral¹⁷:

O poeta já não sonha em baías azuis...

A sua frente se ergue para acompanhar os povos.

Ele será o seu condutor. Ele haverá de anunciar.

A chama da sua palavra torna-se música.

Ele há-de fundar a grande aliança dos povos.

(Walter Hasenclever, «Der politische Dichter»)¹⁸

Esta grande aliança das nações, anunciada pela voz do poeta, só será possível mediante a paz, garante da própria regeneração do homem.

2.2. A outra componente, ligada ao percurso acima referido, é a da *fraternidade* universal. Este tema de fraternidade humana, de confraternização entre os homens, encontrou a sua expressão na poesia do expressionista Franz Werfel:

Assim te pertenco e a todos!

Não me queiras, peço-te, resistir!

Oh pudesse um dia acontecer,

Irmão, que um abraço nos enlaçasse!

(Franz Werfel, «An den Leser»)¹⁹

O amor fraterno entre os homens é um novo imperativo categórico: cabe ao poeta anunciar e divulgar esta mensagem. Assume-se como profeta e vidente que anuncia a fraternidade universal ou regressa à atitude do poeta político, empenhado na construção revolucionária de uma nova ordem social. Estamos na fase do Activismo: o drama de Walter Hasenclever dá expressão a este sentimento e pensamento político. Quase que somos tentados a afirmar, tendo em mente o já citado poema programático «O poeta político» que a heroína grega é o porta-voz do poeta Hasenclever. O drama e a figura de Antígona são, todavia, mais comple-

¹⁷ O poema «Der politische Dichter» (O poeta político) de W. Hasenclever é bem ilustrativo do significado de «político»: o poeta expressionista activista não está partidariamente ou ideologicamente fixado. Ele é tão-somente o porta-voz do movimento pacifista que a partir de 1916 foi conquistando adeptos na Alemanha.

Sobre o problema da «politização da poesia expressionista» v. Ludwig Scheidl, *O Pré-Expressionismo na Literatura Alemã*, Coimbra, 1989, pp. 293, 497, e Breuer, Dieter, *op. cit.*, p. 253.

¹⁸ W. Hasenclever, «Der politische Dichter», *op. cit.*, pp. 86.

¹⁹ Franz Werfel, «An den Leser», in F. Werfel, *Der Weltfreund* (1911).

xos que o referido poema de cunho «panfletário». Subjacente à figura e à estrutura do drama (em cinco actos) está a tragédia de Sófocles que apesar das adaptações se mantém substancialmente inalterada na grandeza e força do tema. Novos são alguns traços individualizadores de Antígona e a mensagem que deixa ao longo da sua caminhada de sofrimento. É na figura de Antígona que, fundamentalmente, vão confluír alguns traços individualizadores do Expressionismo.

3. Ao anúncio da libertação de Tebas segue-se a proclamação da lei de Creonte que proíbe o enterro de Polínicos. Esta lei leva a algumas (poucas) vozes discordantes, porque não faz esquecer que o que verdadeiramente aflige o povo de Tebas é a fome.

Em termos sociais, a cidade apresenta-se dividida: os guerreiros e os jovens fanatizados pela figura e a retórica de Creonte apoiam e incitam à guerra e ao uso da violência. Esta classe de militares, que Creonte «comprou» com privilégios acrescidos e com a retórica patriótica, é o principal apoio ao regime tirânico de Tebas:

Creonte: Meu povo!
Ganha está a guerra. Chorai os mortos.
Preparai-vos para novos feitos!
Estamos cercados de inimigos.
Só ao forte é dado conquistar o mundo.
Honra o amigo! A morte ao inimigo. (I, 3, p. 165)

A esta linguagem heróica — com ecos dos discursos guilherminos — opõe-se a outra linguagem da verdade e do sofrimento da grande maioria das gentes de Tebas²⁰:

O pobre: Senhor! Os campos não estão amanhados. O gado não tem abrigo. Os nossos filhos morreram na guerra.
O segundo pobre: Temos frio. A nossa casa está empenhada. Tende piedade, Senhor!
O terceiro pobre: Os filhos têm fome. As mulheres morrem de febres. Perdoai-nos o tributo! (I, 3, p. 165)

Creonte sobrepõe-se pela violência à voz da verdade, da justiça e da razão. É neste agudizar da tensão política que se ouve uma voz no meio

²⁰ Nas falas a seguir citadas transparece igualmente a realidade histórica: refiram-se as primeiras greves em Berlim e nas principais cidades alemãs em 1916 por falta de distribuição de alimentos e pelas grandes restrições impostas nas sanhas de racionamento.

da massa anónima que denuncia com a «parábola dos corvos» a legitimidade de Creonte:

A voz: Os homens escolheram um rei, que chamaram de rei corvo para memória da batalha dos corvos. De dez em dez anos partem à caça dos corvos. Quando os corvos estão mortos, preparam uma refeição ao rei. Depois que o rei engoliu os corvos tem de digeri-los dez anos; e de novo a história recomeça. (I, 3, p. 164)

Está traçado o perfil do tirano cuja legitimidade de governar está posta em dúvida por uma parte do povo de Tebas. Creonte vai ainda ter um opositor à altura: as primeiras palavras de Antígona denunciam a injustiça, o ódio e a violência. A sequência da acção dramática confirma a intenção do autor: não é posta a tónica no conflito entre a «lei natural e a lei humana»²¹. A argumentação de Antígona anuncia uma nova atitude: — os deuses não salvam os homens — só eles se podem salvar a si próprios, mediante o amor fraterno e no apelo à humanidade: «Sê homem para com todos os homens». (p. 163)

O destino cruel que atingiu Édipo marcou profundamente Antígona que denuncia a insensibilidade de deus:

Antígona: Não invoques deus!
Acaso permitiu ele que os homens se matem?
Acaso enviou deus terremotos, incêndios,
Quando Creonte ousou
Pisar o pobre corpo do morto,
Para assim calar a boca do trocista?
Deus calou-se. (I, 2, p. 162)

A decisão de Antígona está tomada. Não tanto em virtude de uma velha ordem, que deixou de ter validade, mas em nome de novos princípios, de uma nova ordem que se anuncia: o princípio do *amor* conduzirá a uma nova ordem de *fraternidade* universal. Antígona assume traços de pregador, que ao Jeová justiceiro opõe o deus-pai clemente.

A acção conhece um novo desenvolvimento com o relato assustado do guarda:

Guarda: Ocorreu de madrugada. Uma camada fina de pó cobre o morto, um fio de água, como que o curso de lágrimas. Nenhum animal veio rastejando, não há vestígios de um cão; tem de tratar-se de um humano, que secretamente saiu de dentro da terra. (I, 4, p. 167)

²¹ Sófocles, *Antígona*. Tradução, prefácio e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Atlântida, Coimbra, 1968 (Nota Prévia).

Logo no início do II Acto Antígona é apresentada a Creonte como tendo infringido a lei. Este frente a frente opõe as duas forças em que a sociedade de Tebas se divide: a Antígona, tutelada pelo espírito omnipresente de Édipo, é dada a oportunidade de apresentar o seu programa de fraternidade universal:

Antígona: Conheço uma lei, ainda não escrita,
 Não anunciada ao mundo por nenhum arauto
 Tão velha como tu e eu:
 Chama-se amor. (II, 2, p. 169)

À ideia da fraternidade universal dos homens opõe Creonte o ódio cego e a vingança: Antígona é condenada à morte. O apedrejamento é, todavia, comutado em emparedamento. Com a saída de Creonte para o palácio, Antígona, acompanhada de Ismena, fica confrontada com a população que lhe é hostil. Tem lugar um segundo momento alto do drama, com um novo discurso «pacifista» de Antígona:

Antígona: Vós todos que dizeis: guerra, inimigo, honra —,
 Escutai a voz do vosso coração, coberto do pó
 De casas saqueadas, de templos profanados.
 O vosso coração é o inimigo. Todos nós somos culpados! (II, 4, p. 173)

O sentido desta fala, mais do que querer salvar a sua vida (realmente em perigo por parte de uma população exaltada) é o de apelar à paz e ao fim da violência. O povo, convencido pelas admoestações de Antígona, clama por Creonte, para que Antígona seja perdoada. O tirano mostra-se inflexível. Antígona, ao anunciar na resposta a Creonte que ele perdera o seu poder, só parcialmente tem razão:

Antígona: Ninguém me prende? Homens:
 Eu domei o vosso coração empedernido.
 Eu quero jejuar por vós. Eu quero sangrar por vós.
 Assim creio que o bem vai acontecer!
 Torrentes se abrem. O amor saiu vitorioso.
 Deus está do nosso lado. (II. 5, p. 176)

Se o povo partilha do destino de Antígona, Creonte tem ainda a sua guarda pretoriana que se lança ferozmente sobre a multidão, dispersando-a, e capturando Antígona.

Se até aqui Antígona fizera passar a sua mensagem entre os pequenos, o encontro com Hémon dá-lhe ensejo de falar abertamente aos gran-

des e influentes. Ao ódio manifesto que o noivo lhe vota pela sua rebel-
dia, responde Antígona em tom solene:

Antígona: Filho do nosso rei torna-te humano.
Pensa, quando as estrelas se erguerem,
Que és filho de uma mãe. (III, 1, p. 177)

As palavras de Antígona encontram eco em Hémon: se depois do encontro com o pai não conseguira o perdão, só lhe resta a revolta armada contra Creonte, cuja cegueira pelo poder o leva a engendrar o plano de incendiar a cidade. Determinante para a acção é a intervenção de Tirésias que, com forças sobrenaturais, faz ver ao tirano imagens do dia do Juízo Final:

Tirésias: Cai do teu pedestal, infeliz!
Mostrai-vos, ó crucificados!
Assassinados, mortos miseráveis,
Dai-lhe um golpe no coração.

(A arena ilumina-se. Grande número de mortos. Sangrando de feridas abertas. Mulheres e homens com punhais no peito. Loucos gritam. Membros desfacelados. Crianças tropeçam entre cadáveres.) (III, 6, p. 182)

Creonte foi capaz de compreender o sinal de Tirésias: assume a culpa e o arrependimento é sincero. Já no drama de Sófocles se assiste ao arrependimento de Creonte: no drama expressionista este tema é mais desenvolvido, porque corresponde ao princípio programático: a *transformação* (Wandlung) da personagem. Só depois de compreendido e aceite o erro, é possível a afirmação do homem renovado.

Nesta conformidade, Creonte manda libertar Antígona. Mas a tragédia é já irreparável. Na primeira cena do IV Acto, depois da fala profética que institucionaliza o culto do amor fraterno, decide-se pela morte:

Antígona: Porque vivi e ergui a minha fronte
Para a acção do espírito eterno,
Porque estou viva e sou mãe:
Todos os homens são meus filhos. (...)
Haverei de regressar,
Prucurando cadáveres insepultos.
Homens! Em mil anos
Andarei entre vós. (IV, 1, p. 183/4)

O encontro de Hémon e de Creonte junto ao túmulo de Antígona apenas vem aumentar a divergência entre pai e filho: Creonte, apático, não é capaz de impedir que Hémon ponha termo à vida. As suas últimas palavras são dirigidas a Antígona, numa linguagem muito próxima da linguagem mística:

Hémon: Irmã!
 Tu me preservaste da culpa.
 O ódio se desvaneceu. (IV, 4, p. 185)

Antígona veio pregar uma nova moral para os homens: a moral do amor ao próximo, dando início a um novo culto de homens livres e renovados. A primeira conversação junto ao túmulo de Antígona fora a de Hémon:

Um jovem (do séquito de Hémon):
 O primeiro homem do mundo novo
 Converteu-se junto ao túmulo. (IV, 5, p. 186)

Este é um dos temas que os expressionistas se não cansam de anunciar: do *pacifismo* à *fraternidade* universal, para se atingir o *homem renovado* num *mundo novo*.

O grande incêndio — ateadado por mãos criminosas e que ameaça destruir a cidade — salva Creonte da ira da multidão. O quinto e último acto corresponde ao êxodo da tragédia de Sófocles. Eurídice, mais vítima dos acontecimentos que lhe escapam, protagoniza o salvamento dos habitantes de Tebas.

Que não restem dúvidas: a velha ordem social não poderá ser reconstituída. Um homem do povo exprime um pensamento colectivo que foi amadurecendo:

Homem do povo: Nada mais temos neste torrão
 Perante o trono dos poderosos.
 Queremos refugiar-nos nos vales,
 Comer erva como o gado.
 Mas lá, rainha,
 Deixai de vos imiscuir na nossa vida.
 Ficai aqui.
 Dominai no perímetro do vosso castelo. (V, 1, p. 189)

Este anónimo, seguido por uma parte do povo de Tebas, é o arauto do novo mundo de paz e fraternidade. Antígona havia anunciado este

novo estado de graça dado ao homem, mas fora preciso sacrificar a vida para o tornar realmente acessível. Mas antes de entrar na terra prometida fora preciso deixar para trás o velho e o caduco:

O homem do povo: Vinde todos!
 Haveis de produzir. Haveis de viver.
 Pão e frutos para todos.
 Sangue foi derramado.
 A guerra cessa.
 Povos se dão as mãos. (V, 2, p. 190)

Tal como na tragédia de Sófocles é ainda dado a Creonte justificar os seus actos e ao reconhecer os seus erros consegue como que reabilitar-se aos olhos do espectador:

Creonte: Eu-
 Que sabia muita coisa e fiz muita coisa
 No bem e no mal: um homem! (V, 3, p. 192)

O drama conclui, todavia, com uma cena simbólica: uma parte da população de Tebas havia já partido; a outra parte, tomada de ambição, toma de assalto o palácio e inicia a pilhagem:

A população: O dinheiro! — Vinho!
(Avançam. Os que estão à frente caem. Gritos. Alguns sobem os degraus de punhos levantados. Encontram-se sobre a rampa. Param diante do túmulo.)
Grito (de baixo): Avancem!
(Ficam parados diante do portão)
Um homem (levanta o cadáver de Hémon e atira-o para baixo): Abaixo os príncipes. *(Relâmpagos e trovões)*
Voz do túmulo: Povo,
 Ajoelha —
 Deus ditou a sentença.
(Voltam-se cheios de horror. Os punhos erguidos baixam como que tolhidos. Caem para o chão, batem com a cabeça contra a terra)
 Rezaí,
 Homens culpados
 Na transitoriedade!
(Erguem suplicantes as mãos) (V, 4, p. 192/3)

Este final do drama é bem ao gosto expressionista: só tem entrada no mundo novo quem se tiver purgado do velho. A secularização da penitên-

cia e de certos princípios do cristianismo corresponde, afinal, ao drama de estações em que o drama expressionista se estrutura.

4. Podemos, assim, concluir que a *Antígona* de W. Hasenclever está claramente datada: a reconstituição da história de Antígona e do sofrimento em Tebas é simultaneamente o relato em termos sociais e políticos do sofrimento e do desespero do povo alemão na última fase da I Guerra. Mas o velho poder está ainda firme e impõe-se a necessidade de o superar. Para tanto, deu-se especial atenção a dois elementos (não necessariamente centrais) da tragédia grega de Sófocles: a mensagem de amor de Antígona («Não nasci para odiar, mas sim para amar»²² e o arrependimento de Creonte, reinterpretados e apresentados na forma programática do Expressionismo.

A tragédia de Sófocles — de que na essência se respeita a fábula — aponta, pois, o caminho para a saída do desespero: a necessidade de desafiar as leis oportunistas, perecíveis e transitórias e impor as leis eternas da fraternidade universal para salvar o homem, isto é, para impor uma nova ordem, num mundo novo e de homens renovados.

A história mostrou que a utopia só por si, não é garante de paz. A realidade política e social da Alemanha do pós-guerra fez esconjurar outras forças demoníacas, mas isso não o podiam prever os autores expressionistas: cumpriram o seu papel de admoestar e de apontar novos caminhos²³.

A *Antígona* de Walter Hasenclever — que nunca apresenta características de mero texto «panfletário» como o prova a história das suas representações²⁴ é bem o exemplo de como os grandes temas das tragédias gregas contêm em si a resposta para os conflitos em épocas conturbadas.

²² Sófocles, *op. cit.*, p. 36.

²³ Não partilhamos da opinião muitas vezes expressa da «morte» do Expressionismo em virtude da falência do programa perante a realidade do pós-guerra: «Die Prophezeiung der «Geburt des Lichts»: und der neuen glücklichen Menschheit nach dem «Sturz der Tyrannen» hatte sich als Utopie, als «realitätsferner Illusionismus» erwiesen. Der «politische Dichter» Walter Hasenclever zog sich prompt aus der Politik zurück. Seine Antigone war umsonst gestorben» (Herbert Meyer, «Walter Hasenclevers Antigone», in *Zeit der Moderne* (Hrsgg. v. Hans-Henrik Krummacher, Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Kröner, Stuttgart 1984, p. 165). Ver ainda Dieter Breuer, *op. cit.*, p. 235.

²⁴ Sobre as encenações e a história teatral da peça de W. Hasenclever v. Herbert Meyer, *op. cit.*, pp. 164.