

O PRIMEIRO RASTRO DA FILHA DE ÉDIPO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA: A ANTÍGONA (1916), DE CARLOS MAUL¹

THE FIRST TRACK OF THE DAUGHTER OF OEDIPUS IN BRAZILIAN DRAMATURGY: THE ANTIGONE (1916), BY CARLOS MAUL

Renato Cândido da SILVA²

RESUMO: Ao longo dos séculos, os mitos greco-romanos estiveram presentes nas mais diversas manifestações artísticas. No caso da tragédia *Antígona*, de Sófocles, uma das produções mais belas de Atenas do século V a. C., foi revisitada por inúmeros autores, em diferentes épocas e contextos históricos marcados por ruptura histórica. À vista disso, este artigo tem por objetivo tecer breves apontamentos acerca do início do fascínio pela filha de Édipo na dramaturgia brasileira, a partir da tragédia *Antígona*, de Carlos Maul. Essa reescrita mitológica foi escrita e encenada em 1916 no Theatro da Natureza, construído na Praça da República, no Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Antígona. Reescritura. Carlos Maul.

ABSTRACT: Over the centuries, Greco-Roman myths have been present in the most diverse artistic manifestations. In the case of Sophocles' *Antigone* tragedy, one of the most beautiful productions of fifth-century Athens BC, has been revisited by several authors in different eras and historical contexts marked by historical rupture. Thus, this article aims to make brief notes about the beginning of the fascination for the daughter of Oedipus in Brazilian dramaturgy, from the tragedy *Antigone*, by Carlos Maul. This mythological rewriting was written and staged in 1916 in the Theatro da Natureza, which was built in Praça da República, Rio de Janeiro.

KEYWORDS: Myth. Antigone. Rewrite. Carlos Maul.

Introdução

A tragédia grega *Antígona* (c. 442 a. C.), de Sófocles é, sem dúvida, uma das produções trágicas mais belas de Atenas do século V a. C. Ao longo dos séculos, a filha de Édipo foi revisitada por inúmeros autores, em diferentes épocas e variados contextos históricos marcados por ruptura histórica. A emblemática personagem grega, reiteradamente, é removida de sua gruta: ainda hoje, a filha de Édipo nos seduz. “Antígona

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2. Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente, desenvolve pesquisa acerca das reescrituras do mito de Antígona na dramaturgia brasileira moderna e contemporânea, sob a orientação do Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo. E-mail: renatoliteraturaufc@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8976-8208>.

nos fascina. Tem o brilho de sua beleza, terrível e trágica, que seduz, cativa e arrasta para um espaço mais além da vida” (GUYOMARD, 1996, p. 23). Vale lembrar que o “hoje”, além de se referir ao século XXI, de um modo geral, refere-se também ao aqui e agora, isto é, às produções mais recentes, de 2018 e 2019.

Desse modo, na Grécia, *Από την Αντιγόνη στη Μήδεια* (*De Antígona a Medeia*), de Kostas Gakis, peça que estreou em 2018, volta aos palcos em 2019, no Θέατρο Άλφα.Ιδέα (Teatro Alfa.Ideia), em Atenas. Na França, Marie Gloris Bardiaux-Vaiante e Gabriel Delmas publicam *Fille D'Oedipe* (*Filha de Édipo*), cuja reescritura apresenta uma aproximação com a estética expressionista. Em Portugal, no “XIII Congresso Nacional de Psiquiatria”, houve o lançamento do livro *Escura Primavera*, de António Roma Torres. Esse autor, valendo-se da tragédia de Sófocles, transpõe o mito grego para uma clínica psiquiátrica: Antígona é uma paciente anoréxica, uma mulher imersa no universo do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. Na Itália, a dramaturga e atriz Debora Benincasa remonta sua *Antigone – Monologo Per Donna Sola* (*Antígona – Monólogo Para Mulher Solteira*), cuja obra foi publicada em 2017. Em El Santiago, o grupo Acento Escénica volta a encenar *Desde la Oscura Raíz del Grito* (*Da Raíz Escura do Grito*), de Enrique Valencia. Na Venezuela, a peça *Hembras, Mitos y Café* (*Fêmeas, Mitos e Café*) de Jericó Montilla, volta aos palcos no “Festival Internacional de Caracas”. Em forma de pequenos monólogos, a reescritura de Jericó Montilla traz, além de Antígona, outras nove personagens femininas da mitologia grega (Ariadne, Electra, Hécuba, Helena, Medeia, Cassandra, Jocasta, Fedra e Clitemnestra) que se encontram em um cabaré no intuito de exporem suas histórias individuais. Com isso, a peça apresenta um forte diálogo com a sociedade contemporânea, na medida em que tece reflexões e críticas sobre o machismo, o abandono, a solidão, o racismo, o feminicídio, a desigualdade de gênero etc. Na Argentina, Alejandro Scotti escreve *Antígona 2040*, uma reescritura semelhante ao que se encontra em *Antígona Gelada* (2008), de Armando Nascimento Rosa; *Antígona 2084* (2015), de José Rubens Siqueira e *Antígona 10.001-81* (2015), de Miguel Ángel Cánovas: todas apresentam uma perspectiva distópica do futuro. Luciana Martínez Bayón escreve e leva ao palco *Antígona te Canta las Cuarenta* (*Antígona Canta os Quarenta*) uma paródia LGBTQI+ musicalizada a partir da *Antígona*, de Sófocles. Ainda na Argentina, a dramaturga Valeria Folini volta à cena com sua *Antígona, la Necia* (*Antígona, a Tola*). Esta obra foi escrita em 1998 e publicada em 2019, no livro *Resistencia trágica, la construcción de la embriaguez y el ensueño*, que reúne ainda seis peças de Valeria Folini, todas reescrituras de mitos da Antiguidade clássica: *La Otra*, *Las Pupilas*, *Amarillos Hijos*, *Fedra en Karaoke*, *Bienvenida Cassandra*, *Otrotoro* e *Un Mito de Papel*.

No Brasil, especialmente, o mito que gira em torno da filha de Édipo foi revisitado, tanto quanto sabemos, nas seguintes obras dramáticas: *Antígona* (1916), de Carlos Maul; três versões de *Pedreira das Almas*, datadas, respectivamente em 1958, 1960 e

1970, e *As Confrarias* (1960) de Jorge Andrade; *Antigone América* (1962), de Carlos Henrique Escobar; *Aldeia Antígona* (1982), de Fernando Popoff; *Antígona no Bico do Papagaio* (1986), de Gilson Moura; *Romanceiro de Antígona: Poema Dramático* (1995), de Humberto Haydt de Souza Mello; *Antígona Tropical – Fragmentos de Nãos* (1996), de Reinaldo Maia; *Antígona – O Nordeste Quer Falar* (2001), de Gisa Gonsioroski; *Cantares Para Nossas Antígonas* (2002), de Fausto Fuser; *A Tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* (2006), de Pedro de Senna; *Antígona: Reduzida e Ampliada* (2007), de Sueli Araujo; *Milagre Brasileiro* (2010), de Márcio Marciano; *A Arte de Enterrar Seus Mortos* (2011), de Ronaldo Ventura; *Antígona Creonte* (2011), de Antonio Guedes e Fátima Saadi; *Doce Ismênia* (2011), de Rita Clemente; *Antígona Recortada – Contos que Cantam Sobre Pausopássaros* (2012), de Claudia Schapira; *Antígona 2084* (2013), de José Rubens Siqueira; *Klássico (Com K)* (2013), de Éder Rodrigues, Didi Villela, Fernando Oliveira, Flávia Almeida e Marina Viana; *Maria das Almas* (2014), de Rodrigo Estramanzo de Almeida; *Antígona* (2014), de Alex Calheiros e Bárbara Figueiras; *Uma Viagem Pelos Mundos de Antígona* (2015), de Calixto de Inhamuns; *Antígona Fashion, Entre o Céu e a Terra* (2016), de Ricardo Andrade Vassillievitch; *Anti-Antígona* (2016), de Paulo Rocha; *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* (2017), de Ângela Linhares; *Antígona EnTerra* (2017), criação coletiva do Núcleo de Pesquisa M4; *Nossos Mortos* (2017), criação coletiva do grupo Teatro Máquina; *Pés Descalços Não Fazem Barulho* (2018), criação coletiva da Cia Os Satyros; *Mansa* (2018), de André Felipe; *Antígona: Poema Dramático* (2018), de Carlos Nejar; *Antígona & Agora* (2019), de Adão Vieira de Faria, Bárbara Ayona e Liana Coelho.

Faz-se necessário ressaltar que algumas das versões brasileiras do mito de Antígona não possuem o texto dramático, como é o caso de *Antígona BR*, de Jessé Oliveira, cuja obra integra uma trilogia composta por *Hamlet Sincrético* e *Ori Orestia*. Em *Antígona BR* (peça que apresenta diversas associações de personagens da tragédia sofocliana com figuras da cultura afro-brasileira, Antígona–Iansã, Tirésias–Orumiláia, Ismenia–Obá, Creonte–Xapanã, Hemom–Oxumaré), o autor privilegia o “espetáculo teatral” em detrimento do “texto teatral”. No entanto, por mais que não se tenha o texto dramático, há uma riquíssima versão de *Antígona* que privilegia a encenação, tornando assim um outro campo para os estudos da recepção dessa tragédia no Brasil. Nesse contexto, destacam-se ainda: *Antígona – Ritos de Paixão e Morte* (1990), criação coletiva do Ói Nós Aqui Traveis; *Olhos Vermelhos – Um Tributo a Antígona* (2003), criação coletiva do Pia Fraus e *RockAntygona* (2010), de Guilherme Leme.

O Brasil possui ainda seis poemas que versam sobre a filha de Édipo, a saber: *Antígona* (1916), de Olavo Bilac; *Alma Piedosa* (1918)³, de Castro Menezes; *Antígona La-*

3. Publicado na *Revista Cruz e Souza*, em 1918. Mas, o autor publica o poema em um segundo momento, em 1922, e altera o título para *Jardim de Heloisa*. Optou-se, aqui, pelo título da primeira publicação.

mentada (1948), de José Laurenio de Melo; *Édipo e Antígona* (1955), de Gilberto Amado; *Antígona* (2006), de Cláudio Fonseca; *Antígona* (2018), de Révia Herculano. Na prosa, destacam-se: *Poemas Para Mim Mesmo*⁴ (1914), de Brenno Arruda; *Ópera dos Mortos* (1967), de Autran Dourado; *Matintresh O Mito de Matinta Perera. Antígona exAmazônica* (2002), de Salomão Larêdo; e *Nossos Ossos* (2013), de Marcelino Freire. Por fim, nas artes plásticas, temos a escultura *Antígona* (1978), de Francisco Brennand.

De fato, a primeira reescritura do mito de Antígona no Brasil, até onde se sabe, está datada no ano de 1914, trata-se de *Poemas Para Mim Mesmo*, de Brenno Arruda, a qual foi publicada no jornal *Gazeta de Notícias*. Esta obra, que está dividida em duas partes, não muito extensas (*Canção romântica a uns olhos verdes* e *As tuas mãos de seda e luar*), é uma narrativa poética, já que apresenta um hibridismo dos gêneros prosa e poesia. No campo da poesia, Olavo Bilac escreve, em 1916, o primeiro poema acerca da filha de Édipo, trata-se de *Antígona*, uma versão poética com atmosfera simbolista.

Mas o primeiro drama que versa sobre a filha de Édipo no Brasil é a tragédia *Antígona*, do poeta, dramaturgo e jornalista petropolitano Carlos Maul (1887-1974). Esse autor, ao longo de sua trajetória nas letras, escreveu mais de 60 livros, dentre os quais, podemos mencionar: *Estro* (1910); *Canto Primavera* (1913); *Ankises* (1913); *A Morte da Emoção* (1915); *A Marcha dos Gigantes* (1915); *História da Independência do Brasil* (1921); *Tábua da Salvação* (1925); *A Concepção da Alegria Nalguns Poetas Contemporâneos* (1932); *No Tempo da Coroa* (1932); *Poemas Antigos e Modernos* (1935); *Nacionalismo e Comunismo* (1936); *O Brasil Alegre e Confiado* (1937) etc.

A tragédia *Antígona*, de Carlos Maul, foi encenada ao ar livre no Campo de Sant'Anna, no que se convencionou chamar de Teatro da Natureza. Este teatro “funcionou no centro do parque da Praça da República, num anfiteatro que evocava as arenas de Nîmes e as de Orange, para a exibição de peças trágicas, extraídas da literatura dramática dos clássicos gregos” (MAUL, 1949, p. 5-6). A primeira reescritura dramática do mito da filha de Édipo no Brasil – até onde se sabe – está datada no ano de 1916, período no qual o Brasil se encaminhava rumo à moderna literatura, que culminou na Semana de Arte Moderna, em 1922. É, portanto, sobre esta obra que trataremos no presente trabalho.

A *Antígona* de Carlos Maul e o Teatro da Natureza no Brasil

Embora seja pouco conhecida, lida pelo grande público ou estudada por pesquisadores – já que Carlos Maul e o seu legado artístico foram excluídos dos manuais de literatura –, esta *Antígona* tem, no entanto, o mérito de ter sido a primeira em que

4. Publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, no dia 30 de agosto de 1914.

a filha de Édipo apareceu na dramaturgia e no teatro brasileiro. Este esquecimento pode ser justificado por várias razões. A primeira diz respeito ao ano da publicação de sua *Antígona*, que ocorreu tardiamente, apenas em 1949 e, infelizmente, não houve reedições – o que fez com que seu livro não circulasse entre os leitores.

Por outro lado, o período em que esta *Antígona* ficou em cartaz foi curto (teve apenas três apresentações) e, antes de mais nada a questão climática dificultava as encenações ao ar livre. De fato, em diversos momentos, por conta da chuva, as representações tiveram que ser canceladas e remarçadas. Assim, na edição nº 69 do *Jornal de Theatro & Sport* (1916, p. 6), afirma-se que “os caprichos da natureza têm impedido o regular funcionamento do Theatro da Natureza”. Na edição seguinte, o jornal noticia que “somente depois que retiraram do cartaz a ‘Antígona’, deixou de chover” (JORNAL DE THEATRO & SPORT, 1916, p. 7). Na edição nº 74, tem-se a seguinte notícia: “somente hoje, se o tempo permitir, recomeçarão os espetáculos do Theatro da Natureza” (JORNAL DE THEATRO & SPORT, 1916, p. 4). Por fim, na edição nº 77, o *Jornal de Theatro & Sport* (1916, p. 4) ressalta, com certa ironia, que “mal se anuncia um espetáculo no Theatro da Natureza, eis que o tempo muda, a chuva desaba, obrigando a imediata transferencia” dos espetáculos.

Além disso, no “Prefácio” de *Antígona*, Maul (1949) destaca também o fator econômico e político da época, pois os governantes não se empenharam em investir na arte teatral brasileira. De acordo com o dramaturgo, a recepção das peças encenadas ao ar livre, na Praça da República, foi recebida pela população com grande sucesso, tendo em vista que o público ficou entusiasmado com a novidade da qual o Teatro da Natureza se propusera realizar, sobretudo seu caráter inovador na cena teatral. Portanto, se não houve a continuidade no esforço para que se estabelecessem temporadas em periodicidades, “deve-se à falta de cuidados maiores dos que se entregavam à exploração do teatro como indústria lucrativa e não mostravam interesse maior no capítulo da educação, que este compete aos governos” (MAUL, 1949, p. 6). A fala do dramaturgo Carlos Maul – principalmente o fato de que sua *Antígona* não ficou periodicamente em cartaz – é pertinente na medida em que possibilita pensar na curta duração do Teatro da Natureza no Brasil.

Em texto publicado no *Jornal do Brasil*, Lira (1954) pontua ainda que não se pode afirmar que a ideia do Teatro da Natureza tenha sido um fracasso por conta do não entendimento do público acerca da encenação ao ar livre. A autora reconhece, pelo contrário, que o fracasso estava ligado ao contexto sócio-político externo ao Brasil, pois em 1916 “estavamos atravessando os tremores da 1ª Grande Guerra Mundial e talvez essa fosse a causa determinante de não ter ido além tão magnífico empreendimento” (LIRA, 1954, p. 1). Sem dúvida, são os fatores apontados anteriormente que fizeram com que sua obra permanecesse esquecida durante décadas.

Faz-se necessário salientar que a proposta do Teatro da Natureza foi recebida com entusiasmo não apenas pelo público, mas também pelos principais jornais da época, que se preocuparam em o noticiar positivamente, sempre ressaltando o seu caráter inovador à cena teatral brasileira. Antes das estreias dos espetáculos, os jornalistas passaram a informar o público, de forma periódica, sobre as peças que seriam encenadas, sobretudo as tragédias inspiradas na tradição greco-romana. Isso porque as tragédias gregas eram desconhecidas pela maioria dos espectadores brasileiros, e os resumos eram uma forma de instigá-los acerca dos enredos trágicos.

No dia 22 de janeiro de 1916, o jornal *O Paiz* publica a seguinte notícia, o que comprova o entusiasmo pela proposta do Teatro da Natureza:

É possível prever o que será o espectáculo de hoje no Campo de Sant'Anna? A tentativa é grandiosa. As despesas foram formidáveis. [...] No Theatro da Natureza trabalham cerca de quatrocentas pessoas, ha cem coristas, oitenta professores de orchestra. Os artistas são os de mais fama e Italia Fausta surgirá ao nosso publico como a grande trágica que é. O publico espera ancioso este grande acontecimento de arte. Cremos que o publico receberá uma intensa emoção, sabendo corresponder á tentativa grandiosa (O PAIZ, 1916, p. 2).

A comprovação do sucesso do Teatro da Natureza no Brasil veio, de fato, por parte do público após assistir a tragédia *Orestes*, de Coelho de Carvalho, espetáculo de estreia, como se pode observar em texto publicado na coluna “Artes e Artistas” do jornal *O Paiz*:

O exito fenomenal alcançado hontem pela primeira representação da tragedia grega, de Eschylo, *Orestes*, foi a victoria definitiva do theatro da Natureza, entre nós. O jardim do campo de San't Anna apresentava um aspecto belamente festivo, uma multidão enorme, apinhando-se junto ás divisorias do elegante e interessante theatro, anciosa por observar de perto aquillo que tão reclamado andava e que o povo conhecia apenas de tradição, pelo que os jornaes lhe têm dito. A expectativa do publico foi satisfeita com brilho, podendo considerar-se a inauguração dos espetaculos ao ar livre, no campo de Sant'Anna, como uma das mais ruidosas victorias artisticas dos ultimos tempo, no Brazil (O PAIZ, 1916, p. 5).

O Teatro da Natureza no Brasil – processo que se quis inovador na contextualização da representação teatral – foi uma iniciativa do ator português Alexandre de Azevedo, que, em 1911, em Lisboa, experienciou encenações ao ar livre no Jardim da Estrela⁵. Já no Brasil, em 1913, com a Companhia Adelina Abranches, e em entrevista

5. O que se pode comprovar a partir da entrevista do ator português concedida ao *Diário da Tarde*, no dia 09 de setembro de 1913: “Fui eu o creador desse theatro, em Portugal, com grande exito. Foi no soberbo jardim da Estrela, nas noites do verão de 1911, que representámos ‘Orestes’, de Eschilo, a ‘Salamites’, ‘Merlin e Viviana’, arranjos de escritores portugueses, ‘Palernos’ [Paternón] de Virgilio. Por ultimo representámos do theatro regional italiano ‘A Cavalaria Rusticana’ e ‘Os Palhaços’” (AZEVEDO, 1913, p. 3).

concedida ao *Diário da Tarde*, ao ser indagado sobre a possibilidade de criar um Teatro da Natureza no Brasil, o ator responde com entusiasmo; seu propósito inicial era de caráter patriótico, pois tinha o intuito de mostrar ao público episódios históricos do Brasil: o Grito do Piranga, a Guerra do Paraguai e a Proclamação da República.

Desde que cheguei [no Brasil], que não penso noutra cousa! E tanto, que mandei vir os escenarios. É idéa minha dar ao povo do Rio o theatro classico grego. O theatro biblico. E principalmente crear o theatro patriótico brasileiro, como a mais bella forma de levantar no espírito popular o amor pela pátria e pelas suas brilhantes tradições (AZEVEDO, 1913, p. 3).

Mas Azevedo não deixa de apontar a dificuldade que encontrou para a criação do teatro ao ar livre, que na época (em 1913) ainda não passava de uma proposição:

[...] sinceramente lamento que tal caso se dê, porque bastava que ele tivesse no Rio o sucesso de Lisboa, para que todos se convencessem de que tal facto seria acontecimento artístico. [...] Também em minha terra se fez campanha contra essa iniciativa. Mas ali estava eu em minha pátria. Porém, depois de uma luta enorme consegui com que o proprio município se interessasse pelo assumpto a tal ponto, que contra mil contrariedades e tropeços triumphou o theatro da natureza. Mas volto ao Brasil e como sou teimoso, espero vencer (AZEVEDO, 1913, p. 3).

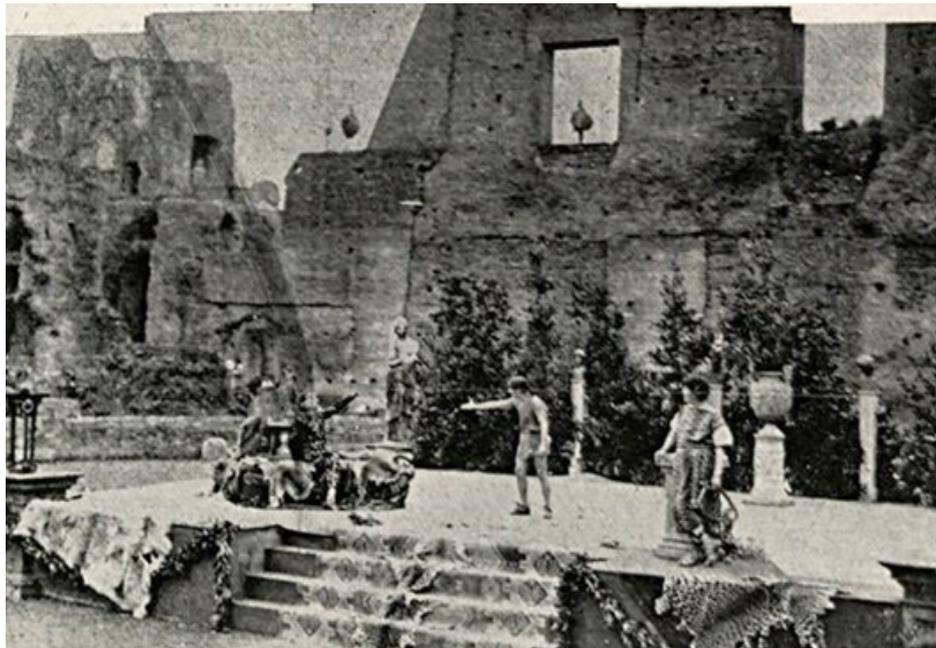
Alexandre de Azevedo voltou ao Brasil e, em 1916, empenhou-se em levar por diante o seu projeto inicial. Essa é a razão por que Carlos Maul (1949, p. 3) dedica sua versão de *Antígona* ao “ator Alexandre de Azevedo, o criador do ‘Teatro da Natureza’ e a quem devo o convite para escrever esta tragédia”. As encenações ao ar livre, no Brasil, funcionaram no centro da Praça da República, no Rio de Janeiro, num anfiteatro criado para exibição de peças trágicas inspiradas em mitos da Antiguidade clássica, à semelhança do que já ocorria em diversos países da Europa.

Já no início do século XX⁶, o mesmo modelo de teatro europeu realizava suas encenações em “ruínas” antigas como, por exemplo, a marcante a encenação de *Fedra* (Figura 1), de Gabriele D’Annunzio, no Palatino, em Roma (1923). Sobre este fato, o

6. “Segundo Sheldon Cheney, havia, no início do século XX, um ressurgimento do teatro ao ar livre tão expressivo que se poderia considerá-lo um ‘movimento’. Cheney estuda os teatros grego e romano antigos, o teatro religioso medieval, e relaciona ‘o passado histórico do teatro ao ar livre com seu notável renascimento’. Para o autor, esse renascimento teria aparecido espontaneamente como correção a uma vida artificial e como protesto contra a super-sofisticação das salas de espetáculo. Teria aparecido não como uma recuperação arqueológica, mas para atender a então latente necessidade de uma estrutura ao ar livre. Cheney considera que sempre o teatro mais simples, mais genuíno e mais voltado para a vida do povo apresentou-se ao livre: dois grandes períodos se destacam na literatura dramática, quando se realizavam as produções a céu aberto – a antiguidade clássica e a era elisabetana. O movimento, portanto, fenômeno de amplitude mundial inspirado no espírito da Grécia antiga e da Inglaterra de Shakespeare, seria certamente o terceiro grande período da produção dramática ao ar livre”. (METZLER, 2006, p. 3).

jornal *Fon-Fon* publicou uma notícia de suma importância, pois deixa transparecer a configuração das encenações ao ar livre na Europa: “em antigas arenas semidestruídas pelos séculos, já realizaram representações das tragédias de Euripides e Sophocles” (FON-FON, 1923, p. 54). Logo em seguida, este jornal ressalta: “agora, em Roma, acabam de dar ao publico na ruinaría do monte Palatino, onde outrora foi a residência dos Cesares, os actos fortes de “*Phedra*” de Gabriel D’Annunzio” (FON-FON, 1923, p. 54).

Figura 1 – Encenação de *Fedra* de D’Annunzio, no Palatino.



Fonte: *Fon-Fon*, 20 de janeiro de 1913. Acervo Biblioteca Nacional.

No caso do Brasil, não foi essa configuração de teatro ao ar livre que predominou, mas sim um espaço que valorizava a natureza exuberante (Figuras 2 e 3): as encenações ocorriam concomitantemente com os cantos dos pássaros e com a presença das cotias. Em texto publicado no jornal *Fon-Fon* (1916), afirma-se que o Brasil não tinha “ruínas antigas, veneráveis e verdadeiras, para nelas assistirmos às scenas gregas. Fizemos no campo de Sant’Anna porticos e columnatas dóricas fingidas, defronte archibancadas de madeira, tudo de rudeza e simplicidade”.

Afirmção semelhante traz o jornal *O Paiz*, ressaltando o caráter da construção do Teatro da Natureza no Campo de Sant’Anna por falta de ruínas antigas. Essa ideia de reconstituição de representações de obras da Antiguidade clássica foi recebida com grande êxito na França. Para isso, afirma *O Paiz* (1916, p. 2), aproveitaram-se

[...] em Nimes e em Beziers as arenas de construcção romana. As representações eram quase como deviam ser as representações no theatre de Dyonisos. O successo

dessas reconstituições dispendiosíssimas foi tão grande, que a falta de ruínas antigas multiplicaram-se nos jardins os theatros chamados de verdura.

Mais adiante, ao falar sobre o aspecto cultural e sua efetiva contribuição ao teatro europeu, *O Paiz* salienta que, graças ao surgimento do Teatro da Natureza, tivemos

[...] o ressurgimento dos clássicos nas adaptações modernas até então não tentado e a educação do povo pelo conhecimento dos mestres e dos grandes factos da história e da legenda. Paris, sem arenas, fez o seu teatro ao ar livre no Bois de Bologne. E depois de Paris, não ha grande centro que não tenha tentado taes espectaculos (*O PAIZ*, 1916, p. 2).

A inauguração do Teatro da Natureza, no Brasil, teve como peça de estreia a tragédia *Orestes*, do escritor português Coelho de Carvalho, que estava marcada para entrar em cena no dia 22 de janeiro de 1916. No entanto, devido à tarde chuvosa que ameaçava prolongar-se até à noite, a peça foi remarçada para o dia seguinte⁷. De acordo com a crítica jornalística, este *Orestes* foi recebido com um sucesso estrondoso, pois o público ficou entusiasmado com a encenação, sobretudo com a atuação de Itália Fausta⁸, que interpretava Electra, e de Alexandre de Azevedo, que deu vida ao matricida Orestes.

A tragédia *Orestes* foi reduzida a uma única récita⁹; a segunda trouxe à cena duas peças de outra natureza – *Cavalleria Rusticana*, drama de Lopes Teixeira a partir da ópera de Mascagni e do conto de Ilica; e *Bodas de Lia*, drama em um ato de Pedroso Rodrigues. Já a terceira, foi a tão esperada e aclamadíssima tragédia *Antígona* (Figuras 4 e 5), de Carlos Maul, que estreou em 11 de fevereiro de 1916, com a atuação de Itália Fausta.

Com a apresentação de *Antígona*, de Carlos Maul, no Teatro da Natureza, deu-se o início do fascínio pela filha de Édipo no Brasil. A esse respeito, o jornal *O Paiz* publica a seguinte nota: “é a primeira vez que a obra de Sophoklés é transportada para nossa língua, e em versos rimados, trabalhados por um dos melhores poetas modernos, conhecedor de todos os segredos do rythmo” (*FILHO*, 1916, p. 8).

7. “A chuva que hontem de tarde caiu sobre a cidade e os prenúncios de que o máo tempo continuaria, levaram a empreza do Theatro da Natureza a transferir para hoje [23/01/1916] a inauguração dos espectaculos ao ar livre” (*O PAIZ*, 1916, p. 4).

8. Em termos biográficos, “são muitos os mistérios que ainda envolvem a figura de Itália Fausta. O primeiro deles é a sua nacionalidade. Ao que tudo indica Itália Fausta ou Itália Fausta Polloni – as duas variantes de seu nome constam em sua documentação – nasceu na Itália por volta de 1880. Teria vindo para São Paulo no final da infância ou início da adolescência e na cidade logo se projetou no teatro amador italiano, com participações que a tornaram famosa nas sociedades dramáticas. Em 1916 foi convidada a ingressar na Companhia Lucinda Simões-Cristiano de Souza, atores portugueses que construíram sólidas carreiras no Brasil e que estavam em temporada em São Paulo. Em excursão pelo país com a companhia, de Porto Alegre a Belém, iniciou sua trajetória profissional” (*BRANDÃO*, 2012, p. 462).

9. No dia 5 de março de 1916, o *Correio da Manhã* (*apud* METLER, 2006) faz um balancete dos números de récitas apresentadas no Teatro da Natureza, as quais estão distribuídas da seguinte forma: *Orestes* (duas récitas), *Antígona* (três récitas), *Cavalleria Rusticana* (três récitas) e *Bodas de Lia* (quatro récitas).

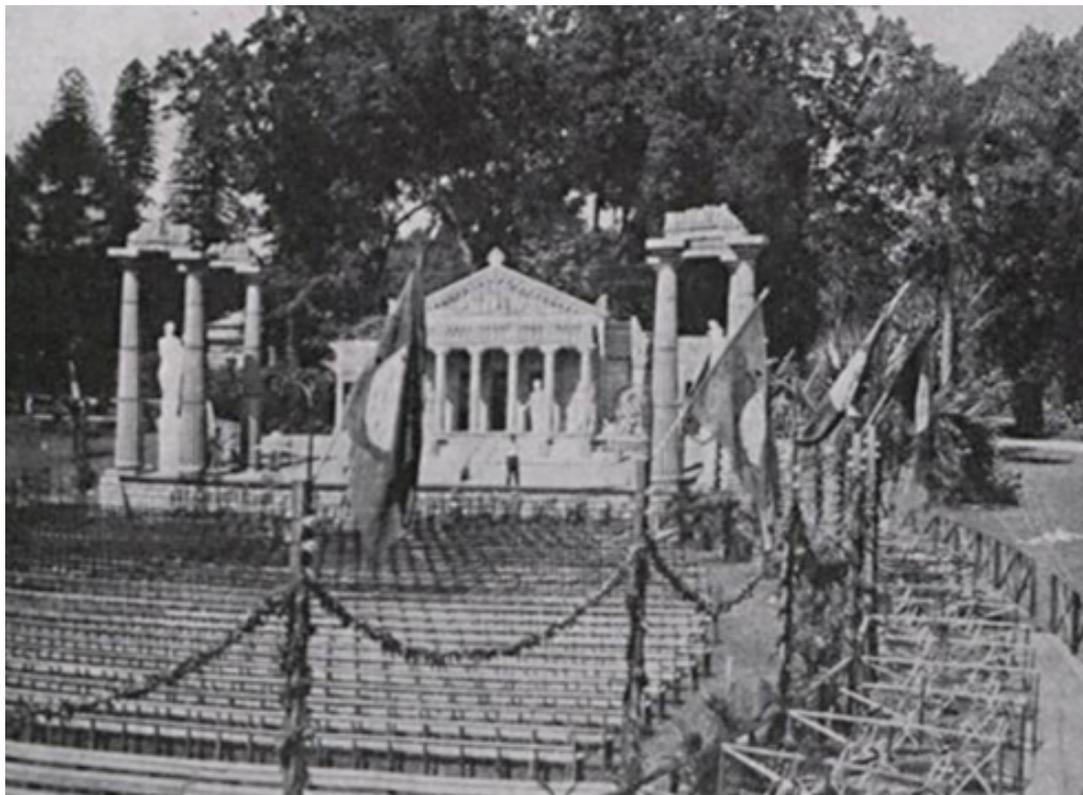
O elenco da *Antígona* de Carlos Maul foi formado por Itália Fausta (Antígona), Ema de Souza (Ismênia), Apolonia Pinto (Eurídice), Ferreira de Souza (Creonte), João Barbosa Dey Burns (Cofireu), Alexandre de Azevedo (Hêmon), Jorge Alberto (Tirésias), Mario Arozo (Guarda) Pedro Augusto (Mensageiro) e F. Arouca (Escravo). A direção geral da montagem ficou a cargo de Alexandre de Azevedo, Luiz Moreira dirigiu a música do espetáculo, Francisco Nunes encarregou-se do Coro e Jayme Silva da cenografia.

É importante ressaltar que a *Antígona* de Maul teve uma segunda montagem, em 1918, no Teatro do Recreio. Na ocasião, a peça foi escolhida para comemorar o 1º Aniversário da Companhia Dramática Nacional e, em ambas as montagens, Itália Fausta interpretou a personagem Antígona. Sobre essa montagem, o jornal *Palcos e Telas*, em 21 de março de 1918, pontua que o cenário grandioso da primeira montagem praticamente foi mantido e, por mais que “a estreiteza da scena, a ausencia da orchestra numerosa, e da grande massa coral, reduzissem em seu desfavor” (PALCOS E TELAS, 1918, p. 3), esta segunda montagem de *Antígona* de Carlos Maul também obteve um grande sucesso.

Desde sua primeira representação, a *Antígona* de Sófocles cativou um novo público pelo fascínio da sua protagonista. E não poderia ser diferente com Carlos Maul, que se deixou seduzir pela filha de Édipo. Em entrevista concedida ao jornal *O Paiz*, o autor reconhece que a tragédia grega “é uma das maravilhas da literatura hellenica. Em *Antigone* a desventurada filha de Édipo, palpitam todos os amores humanos, de um modo tão veemente, que a divinizam” (MAUL, 1916, p. 4).

O dramaturgo afirma ainda que “o internecedor perfume de belleza pura e a violencia da acção dramatica levaram-me [...] a interpretar em versos portuguezes as scenas do theatro grego sophokleana. Das obras perfectas do theatro grego, *Antigone* é, a meu ver, a mais perfeita” (MAUL, 1916, p. 4). Por mais que a *Antígona* de Sófocles tenha mais de dois mil anos de existência, “a sua belleza maravilhosa ainda conserva todas as qualidades de fascinação sobre o espírito moderno” (MAUL, 1916, p. 4).

Figura 2 – O Teatro da Natureza na Praça da República.



Fonte: *Carreta*, 20 de janeiro de 1916, p. 11. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 3 – Aspectos do palco e da plateia do Teatro da Natureza.



Fonte: *Carreta*, 29 de janeiro de 1916. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 4 – Divulgação da estreia de *Antígona*, de Carlos Maul.

THEATRO DA NATUREZA
Iniciativa de Alexandre Azevedo — Direcção de Christiano de Souza
— Administração do Cyclo Theatral, sob a gerencia de Luiz Galhardo

HOJE — Sexta-feira, 11 de fevereiro — HOJE
TERCEIRA RECITA DE ASSIGNATURA
1ª representação da imponente tragedia grega, em tres actos, em verso, adap-
tação do poeta Carlos Maul, sobre os motivos de Sophocles

ANTÍGONA

Peça de grande espectáculo, ornada de côros, com musica coordenado sobre
motivos classicos pelos maestros ASSIS PACHECO e LUIZ MOREIRA.
Distribuição — Antígona, ITALIA FAUSTA; Hemon, ALEXANDRE
AZEVEDO; Kreon, Ferreira de Souza; Ismenia, Emma de Souza; Eu-
rydice, Apollonia Pinto; Corypheu, João Barbosa; Teresia, Jorge Al-
berto; O mensageiro, Pedro Augusto; Um guarda, Mario Arozo; O escravo,
Arouca.
Velhos thebanos, raphsodos, portadores de amphoras, symbolos da treva,
homens e mulheres do povo, guardas reaes, soldados, etc.

A acção passa-se em Thebas, diante do palacio real

Encenação de ALEXANDRE AZEVEDO — Direcção musical de LUIZ MO-
REIRA—Maestro de côros, FRANCISCO NUNES—Scenarios de JAYME SILVA.
A montagem é feita com o maior rigor de reconstituição e propriedade. Des-
lumbrante aparato scenico! — Grande corpo de côros — Grande orchestra—Nu-
merosa comparsaria!

Preços e condições de entrada, os do costume.

Fonte: *O Paiz*, 12 de fevereiro de 1916, p. 5. Acervo Biblioteca Nacional

Figura 5 – A atriz Itália Fausta em cena na *Antígona*, de Carlos Maul.



Fonte: *O Malho*, 07 de fevereiro de 1918. Acervo Biblioteca Nacional.

Breves apontamentos acerca da *Antígona*, de Carlos Maul

Nas reescrituras moderna e contemporânea, a personagem Antígona surge no primeiro plano, isto é, como protagonista, sobretudo pelo fato de as obras terem sido escritas, ou ambientadas, em momentos de ruptura histórica de guerra, pós-guerra, ditadura militar, manifestação popular, dentre outros contextos. Tal assertiva pode ser constatada, por exemplo, a partir de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*¹⁰, da dramaturga cearense Ângela Linhares: Antígona é (e será) aquela que sempre passará “entre deslizamentos de construções gigantescas,/ entre as recidivas guerras e seus fios de ferro,/ que têm caracterizado a história e sua contenção de igualdades” (LINHARES, 2017, p. 51). Portanto, é precisamente esse caráter que a Antígona irá assumir na maioria das reescrituras, posto que os autores veem a filha de Édipo como um símbolo de resistência política contra a opressão.

Citando caso análogo, fica evidente que, quando o autor português António Pedro escreveu *Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 Actos e 1 Prólogo Incluído no 1º Acto* (1953), “decorriam já mais de vinte anos de ditadura e autoritarismo, protagonizados pelo Estado Novo na figura de Salazar e pela forte actuação da Polícia Política” (VENTURA, 2003, p. 168). Em razão disso, Ventura (2003, p. 169) afirma que o “texto de Sófocles servia perfeitamente [aos intentos de António Pedro], já que exprimia esse tal grito de revolta, essa tal reivindicação da liberdade, suscitada pelo contexto político que se vivia.” Esta reescritura mitológica foi, portanto, um instrumento de luta contra o regime ditatorial protagonizado pelo Estado Novo, em Portugal. Assim, as reescrituras mitológicas do mito de Antígona tendem a recuperar o texto antigo como uma forma de “crítica indireta a uma situação local, isto é, a recuperação engendrava um discurso político que punha em questão as relações de poder e, por conseguinte, a luta e a guerra como dinâmicas de aquisição do poder” (MOTTA, 2011, p. 83).

Por conta dessa atualização, Silva (2009) tece seus apontamentos acerca das peças *Antígona* (1944) de Jean Anouilh e *Antígona de Sófocles* (1948) de Bertolt Brecht. A autora identifica que era justamente a situação local que conferia uma atualização da tragédia *Antígona* de Sófocles: “esta era a perspectiva de um cidadão europeu que olhava em volta para um continente em ruínas – Anouilh do lado francês, na iminência do desfecho libertador da Segunda Guerra Mundial, Brecht no recaldo, em território alemão, de um conflito devastador” (SILVA, 2009, p. 177). Assim como Motta (2011), Silva (2009) também identifica que as reescrituras de *Antígona* surgem por meio da reformulação do tema grego em aproximação com as circunstâncias do momento aqui e agora, “que o exercício de um poder absoluto e tirânico acarreta” (SILVA, 2009, p. 177).

10. Obra (inédita) escrita em 2017, especialmente para o grupo Teatro Máquina. O manuscrito foi disponibilizado pela autora. Além de resgatar o mito de Antígona, Ângela Linhares resgata também o massacre ocorrido no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto (comunidade de sertanejos liderada pelo beato José Lourenço) no final da década de 1930, na região do Cariri Cearense.

Quanto à configuração da *Antígona* de Carlos Maul e sua intrínseca relação com o mito da filha de Édipo, faz-se necessário tecer alguns apontamentos. Essa primeira reescritura no Brasil não aparece em sintonia com a maioria das reescrituras do mito de Antígona, sobretudo o que diz respeito à figura da filha de Édipo ser um símbolo de resistência política, como mostrado anteriormente. Evidentemente que a própria retomada do mito grego possibilita uma aproximação com essa assertiva, mas não é essa a questão que permite olhar a *Antígona* de Carlos Maul – por mais que a peça tenha sido escrita em 1916, período marcado pelos assombros da Primeira Guerra Mundial.

Para que se possa compreender toda a conjuntura que envolve esta primeira reescritura dramática brasileira do mito de Antígona, é indispensável, inicialmente, considerar seu contexto de escrita. De acordo com os arquivos jornalísticos da época, o dramaturgo Carlos Maul escreve sua versão do mito especialmente para o Teatro da Natureza, a pedido do ator Alexandre de Azevedo, que tinha, por sua vez, o objetivo de apresentar ao público carioca o talento da atriz Itália Fausta. Os seus motivos, muito mais que questões políticas, são, portanto, de natureza cultural.

Em texto publicado no jornal *O Malho*, Carlos Maul afirma que o ator Alexandre de Azevedo, na época diretor do Teatro da Natureza, pediu-lhe “uma tragédia grega em que houvesse um papel feminino a explorar, um centro em que Itália Fausta pudesse pôr em evidência todas as pautas do seu gênio” (MAUL, 1938, p. 26). Objetivo este que reconhecia o mérito da atriz, porque o jornal *O Paiz*, antes da estreia da *Antígona* de Carlos Maul, atribuiu o sucesso do Teatro da Natureza à atuação de Itália Fausta, já consagrada na encenação de *Orestes*: “uma das maiores figuras do teatro português, e o papel de Antígona que foi especialmente adaptado para ella, vai dar-lhe mais uma ocasião de obter um ruidoso sucesso no Theatro da Natureza” (O PAIZ, 1916, p. 3).

Já após a estreia de *Antígona*, o jornal *O Paiz* (1916, p. 5) volta a reverenciar a atuação da atriz: “de facto, Itália Fausta, a grande tragica brasileira, tem em Antígona uma das suas maiores coroas de gloria”. Semelhante opinião também foi compartilhada por Guanabario (1916, p. 5), no jornal *O Paiz*, ao reconhecer que “a talentosa e grande actriz Italia Fausta collocou-se em plano destacado e superior a todos”.

Isto posto, muito além das questões políticas que o texto dramático possa suscitar, o objetivo primordial do dramaturgo brasileiro Carlos Maul foi o de evidenciar uma personagem feminina, a qual pudesse, por sua vez, valorizar todo o talento de uma atriz. Por isso foi dito que o propósito de Carlos Maul, ao escrever sua versão do mito de Antígona, é mais cultural do que político. Dentro desse propósito, o dramaturgo brasileiro, para enaltecer o talento de Itália Fausta, utiliza em sua reescritura do

mito de Antígona, diversos processos de *transmotivação*¹¹, isto é, motivos novos e inexistentes na versão anterior. Para Maul, sua versão do mito da filha de Édipo configura-se por meio de motivos a partir de Sófocles.

Dentre os processos de transmotivação utilizados pelo dramaturgo, destaca-se o encontro entre Antígona e Hêmon – motivo este que não está presente na tragédia grega.

HEMON

A vida, tu a terás. Terás a liberdade

Fugiremos para longe da cidade.

ANTÍGONA

E meu irmão? Não vês que por êle padeço?

Dores cuéis demais, que, certo, eu não mereço?

HEMON

Se a morte te levar eu morrerei contente.

ANTÍGONA

Não fugirei. O nobre sacrifício

De sepultar o amado Polinício

Hei de levá-lo ao fim.

HEMON

Cumprem-se então as leis?

ANTÍGONA

Junto de Polinício

Quero morrer!

(pausa)

Infortunado irmão! Ó meu unico bem!

HEMON

Vem comigo, Antígona,

O meu amor te aguarda!

ANTÍGONA

Buscarei meu irmão, pois a morte não tarda!

(MAUL, 1949, p. 55-56).

A presença do encontro entre Antígona e Hêmon apresenta sua justificativa. Na coluna “Artes e Artistas”, do jornal *O Paiz*, Maul (1916, p. 3) tece alguns apontamentos sobre sua *Antígona* e, dentre os quais, afirma que, “ao papel de Hemão dei o desdobra-

11. Conceito utilizado por Samoyault (2008) no livro *A intertextualidade*. Pensando a partir da premissa da referida autora, a existência das diversas reescrituras mitológicas ocorre pelo fato de que *escrever é reescrever*, isto é, repousa-se em fundamentos existentes a fim de contribuir para uma continuada criação. Nesse contexto, a reescritura não deve ser vista simplesmente como uma “repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização da referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (SAMOYAULT, 2008, p. 117). Pensando a questão da continuação de uma determinada história mitológica (no caso, aqui, de Antígona) no imaginário humano que, por meio da reescritura, atravessa os séculos, Samoyault (2008, p. 117) parte dos apontamentos de Genette, que “distingue e precisa números procedimentos de ‘passagem’ que permite prosseguir indefinidamente uma história”. Dentre os procedimentos, que garante a sobrevida do mito, destaca-se a transmotivação, isto é, “deslocamento das motivações que existem nas versões anteriores” (SAMOYAULT, 2008, p. 117).

mento que deveria dar para que elle tivesse a sua verdadeira significação de amoroso ardente. E creio que devia ter sido essa a intenção de Sophocles”.

Por outro lado, a valorização que recai sobre filho de Creonte, na versão do dramaturgo brasileiro, apenas ressalta a supervalorização dos ritos sagrados e das leis divinas, em detrimento do caráter amoroso, já que Antígona recusa-se a fugir com o amado. Sobre essa assertiva, Carlos Maul (1916, p. 3) pontua: “d’ahi a scena de amor entre Hemão e Antígona, que, mais uma vez, põe em plano superior o grande amor fraterno dessa dolorosa figura”.

Outro processo de transmotivação presente na *Antígona* de Carlos Maul, sem dúvida o mais relevante, pode ser identificado a partir do momento em que o autor faz com que sua Antígona permaneça em cena na maior parte da peça, ao contrário do que ocorre com a Antígona grega. A primeira Antígona, na dramaturgia brasileira, permanece em cena até o momento em que o sol tomba no poente, como se pode observar a seguir, quando a personagem realiza o lamento e, em seguida, comete o suicídio, em cena, no final da tragédia.

ANTÍGONA (Entra, cabelos desgrenhados, faces cavadas. Para, olha o palácio e clama)

Que destino infernal me aniquila e persegue
Para me torturar! A dor sempre me segue
Dura como um punhal, cruel como um veneno
Que o coração me roi e me roi as entranhas!
Diante de tudo eu tive um aspecto sereno
Aa tudo eu resisti, como as altas montanhas
Que resistem ao vento e aos temporais resistem!
Maguas como eu sofri maiores não existem!
Que me resta fazer diante de um mal tão grande
Que amargo e doloroso, a mais e mais se expande?...
Que me resta fazer?... Que me resta fazer?...
Ó dor! Ó dor! Ó dor brutal que em mim te nutres
Com a fome dos chacais, com a fúrias dos abutres,
Fala mais uma vez, tu, que as tuas raizes,
Como serpes vorazes alimentas
No destino dos entes infelizes!...

(O sol tomba no poente. Um último reflexo doira os lados da cidade)

Nunca mais há de ser-me permitido
Ver a luz deste sol que eu vejo ainda,
Ó luz doirada cada vez mais linda
Que eu diviso através o intercolunio.
Do teu solio feliz de ouro polido
Ó sol não mais verás este infortunio.

(Começa a cair a noite. Surgem ao fundo, á distância, alguns soldados da guarda real. Antígona avança resoluta em direção á escadaria do palácio, e tomando um

cinto de couro traz preso á túnica com êle estrangula-se num ímpeto alucinado. Ao cair pesado do cadáver, os guardas aproximam-se seguidos da multidão atropelada, estendem os braços e baixam as cabeças).

A MULTIDÃO:
Antígona! Antígona!
(MAUL, 1949, p. 75).

Ao contrário do que ocorre em Carlos Maul, na tragédia *Antígona*, de Sófocles, a filha de Édipo não comete o suicídio em cena, tem-se apenas a notícia de sua morte por meio do relato do Mensageiro:

MENSAGEIRO:
Do chefe, corremos até o fundo da gruta,
Onde a vimos suspensa só pelo pescoço,
Presa ao laço atado de seu mando de linho
(vv. 1220-22).

Sobre essa questão, nas comédias e tragédias da Antiguidade clássica, Horácio na sua *Arte Poética* (v. 179) nos diz o seguinte: “ou se atua em cena ou os atos são relatados”. Nesse último caso, geralmente, cabe ao Mensageiro a função de narrar os fatos que se passam fora da visão do público, como por exemplo, as cenas de mortes, que não devem ser apresentadas ao espectador, mas apenas relatadas pelo Mensageiro.

Ainda de acordo com Horácio, aquilo que se transmite pelo ouvir comove muito mais o espírito do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos:

Toca mais fraco nos ânimos tudo que chega aos ouvidos
do que aquilo que serve aos olhos fiéis e que o próprio
público pega sozinho. No entanto não mostre no palco
cenas cabíveis num bom bastidos e tire dos olhos
tudo que a própria eloquência pouco depois apresenta.
Que Medeia nunca mate os filhos na cara do povo,
nem o perverso Atreu cozinhe tripas humanas,
nem se transforme Procne em pássaro, Cadmo em cobra.
Se você me mostrar uma dessas, incrédulo odeio
(vv. 180-89).

A cena do suicídio da personagem Antígona de Carlos Maul despertou estranhamento na crítica¹², como se pode observar a partir de uma nota publicada no jornal

12. Sobre a cena do suicídio da personagem Antígona, de Maul, a pesquisadora Marta Metzler (2006, p. 64) tece os seguintes apontamentos: “Terminando com a personagem Antígona, Maul transforma a tragédia em drama. Com a cena de Antígona enforcando-se, Maul faz perder-se também o valor da palavra, que em Sófocles é ação – é por meio da palavra que a ação se verifica. Devido a peça em três atos, Maul altera definitivamente a estrutura dramática da tragédia. O que fica é a história de uma mulher fiel à lei divina – lei que obriga que se enterre os mortos –, que trava um combate conta o tio, visto que este, em nome do Estado, havia proibido o sepultamento de seu irmão por traição à pátria. O que fica, então, é a *história*”.

A Notícia, no dia 12 de fevereiro de 1916. Sob o enfático título “Suicidou-se por enforcamento”, o referido jornal afirma que “o genio Sophocles foi traído. O Sr. Maul alterou e alterou mal, entre outras coisas, o fim da ‘Antígona’. A tragica princeza da Hellade literaria não se suicida em scena com o cinto de couro” (A NOTICIA, 1916, p. 3). Logo em seguida, leia-se: “os gregos [...] não admittiam cadaveres em scena. [...] Mas o Sr. Maul achou que impressionava mais fazer o final de “grand-guignol” e obrigou a Sra. Italia Fausta a dar um tombo lamentável” (A NOTICIA, 1916, p. 3).

Em texto publicado no jornal *A Noite*, em 16 de fevereiro de 1916, e em resposta às diversas críticas sofridas, o dramaturgo brasileiro defende-se, ressaltando os motivos pelos quais o levou a escrever sua *Antígona* distinta da tragédia de Sófocles.

Em primeiro lugar: eu não annunciei uma tradução literal da maravilhosa tragedia, e sim uma composição sobre os motivos de Sophocles: não fiquei, por isso, obrigado a dar á obra o mesmo desenlace apagado da gruta longinqua de que o espectador tem apenas noticia por uma narrativa fria e vaga de um mensageiro cuja palavra, pela psychologia do personagem, merecem duvidas... Em segundo lugar: si fiz com que a protagonista praticasse em scena o desesperado acto [suicídio], foi por uma questão de dar á tragedia o seu verdadeiro desenlace tragico... [...]. Voltando ao ponto inicial da questão, o suicidio de “Antígona”: o meu pensamento a respeito é o seguinte: a desventurada filha de Oedipo, na tragedia grega morre na gruta, longe da scena por um motivo único: a impossibilidade de mudar de scenarios nos theatros ao ar livre, principalmente nos da velha Athenas de Pericles. Tenho certeza de que, si Sophocles dispuzesse dos recursos do theatro moderno, teria feito morrer a sua “Antígona” como eu fiz, o que é, a meu ver, de um indispensavel effeito trágico (MAUL, 1916, p. 5).

Por fim, em relação aos efeitos de cena, Maul (1938, p. 28) afirma que, de fato, “os gregos não toleravam a morte em scena. Declamavam a morte em scena. Declamavam emphaticos as estrophes e anti-estrophes e a um narrador cabia dizer dos lances mais vivos ocorridos á distancia”. Na tragédia grega sofocliana, a morte da personagem grega Antígona é descrita de forma emocionante pelo Mensageiro, mas Carlos Maul queria mais: encená-la. Assim ia ao encontro de um público que, no Brasil como em geral na contemporaneidade, se deixa impressionar mais pelo efeito do visual do que da palavra.

Dentro do mesmo propósito, se em Sófocles Antígona desaparece após ser condenada à morte, na tragédia de Carlos Maul ela está presente do início ao fim. Ao trazer a personagem para o primeiro plano – com todo o protagonismo recaindo sobre Antígona – o autor brasileiro em larga medida resolve a problemática apontada por Kitto (1990). A Antígona sofocliana “é acusada, embora com menos intensidade, do mesmo defeito de Ájax: a heroína desaparece a meio do caminho e deixa-nos para fazermos o que pudermos de Creonte, de Hémon e dos seus destinos” (KITTO, 1990, p. 131-132).

Ainda sobre a personagem Antígona grega, Kitto (1990, p. 234) ressalta: “a sua tragédia é terrível, mas é prevista e rápida; a de Creonte cresce diante dos olhos”. Se há duas personagens centrais na *Antígona*, “a significativa, para Sófocles, foi sempre Creonte” (KITTO, 1990, p. 233). Essa tornou-se, na discussão sobre a peça sofocliana, uma eterna polêmica: a quem cabe o papel do protagonista, a Antígona ou a Creonte? Para ela, o dramaturgo brasileiro dá a sua resposta, por motivos que extravasam a própria intriga da tragédia, já que Maul alterou o enredo para valorizar o talento de Itália Fausta.

Considerações Finais

Diante do que foi exposto neste trabalho, é curioso pensar que nossa primeira reescritura da tragédia Antígona, de Sófocles, em seu contexto de representação, esteja intrinsecamente vinculada às origens do teatro grego, uma vez que dentre as propostas que emergiram do Teatro da Natureza, a que mais se destaca é a sua inspiração do teatro grego antigo, principalmente a encenação ao ar livre. E, nessa conjuntura, nada mais instigante do que trazer à baila a emblemática personagem Antígona.

Com a tragédia *Antígona* de Carlos Maul, o público carioca teve, portanto, o ensejo de assistir às representações de peças de cunho clássico semelhante ao que ocorria na Grécia antiga: ao ar livre, sob a inspiração dos deuses. Como se verificou, este foi, de fato, o primeiro rastro, bem como o início do fascínio pela filha de Édipo na dramaturgia brasileira.

Referências

- A CHUVA E O THEATRO DA NATUREZA. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1916. *Semanário Ilustrado*, p. 4.
- ANTÍGONA. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1916. *Semanário Ilustrado*. p. 6.
- ‘ANTIGONA’ THEMA DE SOPHOCLES, poema do Sr. Carlos Maul”. *Palcos e Telas*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1918, p. 3-4.
- A ‘PHEDRA’ NO PALATINO. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1923, p. 54.
- AZEVEDO, Alexandre. Artes e Artistas. *Diário da Tarde*, Curitiba, 9 set. 1913, p. 3.
- BRANDÃO, Tania. “Os grandes astros”. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012. Vol. I. pp. 455-479.
- FILHO, Theo. “Antígona no Theatro da Natureza”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1916. p. 8.
- GUANABARINO, Oscar. “Theatro da Natureza – Antígona, tres actos, de Sophocles”. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1916, p. 5.

- GUYOMARD, Patrick. *O gozo do trágico: Antígona, Lacan e o desejo do analista*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1996.
- HORÁCIO. *Arte Poética. Carta aos Pisões*. In: FLORES, Guilherme Gontijo. *A Arte Poética de Horácio: uma nova tradução poética. Em Tese*. Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 234-268, 2019.
- KITTO, Humphrey Davy Findley. *A tragédia grega: estudos literários*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1990. Volume I.
- LINHARES, Ângela. *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*. Inédito, *Mimeo*, 2017. 56f.
- LIRA, Mariza. “Teatro da Natureza”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1954. 2º Caderno, p. 1-2.
- MAUL, Carlos. *Antígona*. Rio de Janeiro: Tipografia de Batista de Souza, 1949.
- _____. “Prefácio”. In: *Antígona*. Rio de Janeiro: Tipografia de Batista de Souza, 1949. pp. 5-8.
- _____. *Antígona, no Theatro da Natureza*. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1916. p. 4.
- _____. “Relembrando o Theatro da Natureza”. *O Malho*, Rio de Janeiro, 22 set. 1938. p. 26.
- METZLER, Marta. *O Teatro da Natureza: história e ideias*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPQ, 2011.
- O THEATRO DA NATUREZA. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1916. p. 2.
- O THEATRO. Uma peça atribuída a Sophocles – a nova “Antígona” no Theatro da Natureza. Suicidou-se por enforcamento. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 de fev. 1916, p. 3.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.
- SILVA, Maria de Fátima. Uma “tradução” livre de Sófocles. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 19, n. especial, pp. 177-189, 2009.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- THEATRO DA NATUREZA. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1916. p. 4.
- THEATRO DA NATUREZA – ‘Orestes’, tragédia grega de Eschylo. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1916. p. 5.
- THEATRO DA NATUREZA. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1916. Semanário Ilustrado, p. 4.
- THEATRO DA NATUREZA. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1916. Semanário Ilustrado, p. 7.
- THEATRO DA NATUREZA NA PRAÇA DA REPÚBLICA. *Carreta*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1916. p. 16-17.
- VENTURA, Cidália. O coro na Antígona de António Pedro. *Revista Biblos*. Faculdade da Universidade de Coimbra. Lisboa, 2003.