

Construindo uma Grécia entre palmeiras e jacarandás: usos e recepções da tragédia grega no processo de modernização do teatro nacional (1950–1962)

Mateus Dagios

Doutor em História – UFRGS
mateusdagios@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo do artigo é apresentar um panorama da recepção dos textos trágicos gregos no teatro brasileiro em seu momento de modernização durante a década de 1950 até o início dos anos 1960. O texto examina o momento de consolidação do teatro nacional e como a tragédia grega foi utilizada como uma estratégia de internacionalismo. A análise é construída em torno dos estudos de recepção da Antiguidade (*Classical Reception Studies*) para demonstrar como a tragédia e os mitos gregos foram abordados de diferentes formas por autores como Nelson Rodrigues, Guilherme Figueiredo, Vinicius de Moraes e Agostinho Olavo, por companhias de teatro como o Grupo TEN e o Teatro Brasileiro de Comédia e por propostas críticas como *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962) de Sábato Magaldi.

Palavras-chave: Recepção da Antiguidade; Tragédia grega; Modernização do teatro; Internacionalismo.

BUILDING A GREECE AMONG PALM TREES AND JACARANDAS: USES AND RECEPTIONS OF GREEK TRAGEDY IN THE PROCESS OF MODERNIZATION OF BRAZILIAN THEATER (1950–1962)

Abstract

The article aims to present an overview of the reception of Greek tragedies in Brazilian theater in its moment of modernization during the 1950s until the beginning of the 1960s. It examines the consolidation of Brazilian theater and how Greek tragedy was used as a strategy of internationalism. The analysis is built around *Classical Reception Studies* to demonstrate how Greek tragedy and myths were approached in different ways by authors such as Nelson Rodrigues, Guilherme Figueiredo, Vinicius de Moraes and Agostinho Olavo, by theater companies such as Grupo TEN and Teatro Brasileiro de Comédia and by critical proposals such as *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962) by Sábato Magaldi.

Keywords: Reception of Antiquity; Greek tragedy; Theatrical modernization; Internationalism.

Introdução

Esta pesquisa nasceu a partir do desconforto de uma imagem, diante do que Didi-Huberman definiu como *imagem-malícia* (*L'image-malice*): uma imagem que tem uma força dialética anacrônica capaz de despertar relações entre passado e presente, uma imagem que desorganiza as representações temporais e força o observador a reorganizá-las (Didi-Huberman, 2015, p. 131).

Ao pesquisarmos sobre encenações da tragédia grega no Brasil nas primeiras décadas do século XX, encontramos o Theatro da Natureza, uma experiência nacional que replicava uma tendência europeia de encenar peças gregas em grandes espaços abertos, agregando um público maior e evocando o teatro antigo. Em janeiro de 1916, a revista *Careta* publicou fotos dos cenários do Theatro, em que uma Grécia foi erguida aos olhos do público no meio da Praça da República no Rio de Janeiro.

Fig. 1 – Theatro da Natureza na Praça da República



Fonte: PÍLULAS elementares. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 397, ano IX, 29 de janeiro de 1916, p. 17¹.

Podemos entender a historicidade da imagem principalmente graças às pesquisas de Marta Metzler, que apresentam a importância do Theatro da Natureza para o teatro nacional

¹ Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/083712/per083712_1916_0397.pdf. Acesso em: 27 jan. 2025.

(Metzler, 2006), e ao artigo de Renato Cândido da Silva, por mostrar o pioneirismo da *Antígona* de Carlos Maul associada ao projeto (Silva, 2020). Mas a foto nos traz um incômodo, que nos auxilia a apresentar o tema de nossa pesquisa: como as tragédias gregas foram encenadas no Brasil? Como os textos trágicos foram elaborados e reapropriados na dramaturgia nacional? Ou seja, como entender o surrealismo de colunas dóricas instaladas entre palmeiras e jacarandás?

É possível compreender esses questionamentos à medida que entendemos que os estudos clássicos nas últimas décadas passam por um processo de revisão do seu status como área produtora de conhecimento. Se no final do século XIX o conjunto das disciplinas que compunham a área tomava a Antiguidade greco-romana como uma tradição fundadora de uma ideia virtuosa de Ocidente, as primeiras décadas do século XXI indagam a universalidade e o eurocentrismo da “herança clássica”.

Essa mudança tem sido operada pela emergência de dois conceitos, o de *pós-colonialismo*, que aborda os textos antigos em relação à dominação e à emancipação (Hardwick, 2007, p. 3), e o de *recepção da Antiguidade*, que pode ser compreendido em um sentido amplo como “as formas pelas quais material grego e romano foi transmitido, traduzido, citado, interpretado, reescrito, reimaginado e representado” (Hardwick e Stray, 2008, p. 1). Nossa pesquisa alinha-se com essas contribuições, principalmente com o conceito de recepção da Antiguidade, para pensar como o texto trágico grego foi ressignificado nos trópicos.

O objetivo do artigo é apresentar um pequeno panorama de abordagens do texto trágico grego e de seus mitos desenvolvidas pelo teatro brasileiro, concentrando-se em experiências formadoras ou de ruptura. O recorte corresponde ao período de modernização do teatro nacional durante a década de 1950 até 1962, momento anterior à ruptura democrática de 1964, abordando como grupos de diferentes contextos sociais, com ideias opostas de arte dramática, se apropriaram da tragédia grega para obter legitimação ao mesmo tempo que reivindicavam, de forma geral, uma modernização do teatro nacional.

Para Carolin Ferreira, o processo de modernização no teatro nacional corresponde a um momento de superação da comédia de costumes para processos mais complexos em nível de dramaturgia e *mise-en-scène*, no qual é possível observar “um conflito entre a preocupação com temas e problemáticas nacionais e a influência de encenadores e peças estrangeiros” (Ferreira, 2008, p. 141-142). Nesse momento, de acordo com o crítico Décio Prado, o gênero trágico e o mito grego possibilitaram aos dramaturgos uma estratégia de *internacionalismo* do teatro nacional (Prado, 2019, p. 51).

O artigo divide-se em dois momentos: 1. Uma paisagem grega: recepção da Antiguidade nos trópicos, em que exploramos os conceitos que guiam nossa abordagem; 2. Modernização da dramaturgia nacional: construindo uma Grécia entre palmeiras e jacarandás, em que apresentamos um panorama das experiências que envolveram a recepção da tragédia grega no Brasil em nosso recorte temporal.

Uma paisagem grega: recepção da Antiguidade nos trópicos

Para abordar experiências de recepção do texto trágico e do mito trágico no teatro brasileiro, é necessário entender que os estudos de recepção da Antiguidade (*Classical Reception Studies*) possibilitam um redimensionamento de perspectivas temporais abordando diferentes representações do passado. A recepção permite que nos dediquemos também à resposta dos leitores, à busca de sensibilidades construídas com determinadas idealizações de um passado em diferentes presentes. O pressuposto fundamental nesse conceito é que o clássico nunca está dado em seu significado, mas é construído, o que implica uma dinâmica ativa na ideia de recepção:

A ideia de recepção, longe do caráter de passividade que comumente lhe é atribuído, rejeita significados absolutos, definitivos, fundamentados em fontes originais decifradas e reproduzidas na posteridade. Ao criticar o caráter estático do clássico, as teorias da recepção apontam para o próprio processo histórico de construção das disciplinas que a ele se dedicam (Silva *et al.*, 2020, p. 46).

Assim, o sentido da ideia de clássico é construído por diferentes contextos que recriam diferentes ideias de Antiguidade. Para Vargas, a recepção da Antiguidade examina então “as longas cadeias de ideias e de usos provenientes do passado greco-romano” (Vargas, 2020, p. 525). Portanto, demonstraremos como o texto trágico clássico grego é apropriado por dramaturgos, grupos, escolas de teatro ou críticos a partir de um horizonte de pertencimento, que deseja filiar o teatro nacional a uma ideia de clássico.

Dentre os estudos que em diferentes abordagens teóricas examinam a tragédia grega e os mitos gregos no teatro nacional em uma análise diacrônica, podemos citar o trabalho de Cuccoro (2017) que aborda as metamorfoses do mito clássico na dramaturgia de língua portuguesa, dando atenção a textos produzidos no Brasil e em Portugal, e o livro de Gilson Motta (2011) que se tornou uma contribuição incontornável para refletir sobre rupturas de ideias de cenografia no teatro nacional a partir da tragédia grega. Um trabalho que apesar de não

abordar o contexto brasileiro é de grande importância é *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage* (Foley, 2012), em que a autora demonstra como o texto trágico teve um caminho próprio de adaptação na cultura estadunidense, um caminho singular que em alguns momentos pode ser contrastado com o percurso brasileiro.

O artigo de Carlinda Fragale Pate Nuñez (2011) é de grande importância para a pesquisa, não apenas pela riquíssima análise sobre a presença dos mitos gregos na literatura brasileira, mas pelo uso do conceito de *paisagem mítica*. De acordo com a autora, a presença de uma paisagem mítica seria o processo caracterizado como “aclimatação da cultura grega nas letras e nos palcos brasileiros [...] [neste] encontro entre a tradição clássica e a nascente civilização brasileira”. (Nuñez, 2011, p. 49). Por abordarmos um processo de recepção da Antiguidade como uma estratégia discursiva, preferimos utilizar a noção de *paisagem grega*, pois a ideia de “aclimatação da cultura grega” não abarca a compreensão desses diferentes projetos de modernização.

O conceito de paisagem grega é utilizado como um horizonte, um espaço simbólico no qual são encontradas referências e projetadas idealizações. Breton afirma que “a paisagem está sempre no olhar e nos sentidos do indivíduo que apreende um espaço. Ela é uma interpretação do mundo e não uma réplica” (Breton, 2014, p. 45). A paisagem grega é um ideal que traz uma sensação de pertencimento e uma estratégia de modernização. Portanto, eram projetos que construía uma própria visão de Antiguidade e do mito grego, não apenas uma transposição do mito para outra paisagem social, mas textos que constroem uma Antiguidade entre palmeiras e jacarandás.

Modernização da dramaturgia nacional: construindo uma Grécia entre palmeiras e jacarandás

A presença do texto trágico grego no palco nacional não era propriamente uma novidade na década de 1950. Existiram no Brasil encenações das tragédias anteriores ao projeto de modernização. O próprio Theatro da Natureza como citamos encenou versões das tragédias Antígona (Silva, 2020), Orestes e Édipo-Rei (Metzler, 2006). Se retornarmos ao Império, é possível mesmo que esparsamente encontrar montagens e traduções das tragédias.

Mas é a partir da década de 1940, com a modernização do teatro nacional, que o gênero trágico ganha maior destaque no Brasil (Guinsburg *et al.*, 2009. p. 292). Décio de Almeida

Prado define a modernização como um momento em que o teatro brasileiro se inseriu na “normalidade empresarial, dependendo mais do público e menos de incentivos passageiros” (Prado, 2019, p. 42). Ao mesmo tempo, foi instaurado um *choque estético* que colocou como central a noção de *mise-en-scène* ainda desconhecida para o público (Prado, 2019, p. 40). Nesse contexto de modernização, torna-se cada vez mais comum a presença do que chamamos de uma *paisagem grega* no teatro nacional.

Uma pergunta surge diante da ascensão do gênero trágico e do mito grego nos palcos nacionais: o que fez com que o texto trágico grego ganhasse proeminência no Brasil e se destacasse no processo de modernização? Uma forma de pensar a questão é abordar o apelo de universalidade da tragédia. Por ser o texto fundacional do teatro, a popularidade da tragédia grega é paralela à noção de teatro no Ocidente. Outra forma de compreender essa apropriação do texto trágico grego é o desejo de *internacionalismo* do teatro nacional, uma vontade de encenar peças do exterior associada à necessidade de se expandir, abordando outras categorias de drama (Prado, 2009, p. 51).

Para a “internacionalização” ou a criação de uma paisagem grega na dramaturgia nacional, era necessário um diálogo com peças estrangeiras. Como se tornou comum a encenação de dramas na década de 1940 que exploravam relações com o mito grego, autores como García Lorca, Bernard Shaw, Eugene O’Neill, André Gide, Jean-Paul Sartre e Jean Anouilh foram cada vez mais encenados no Brasil. Décio de Almeida Prado qualifica esses autores como intermediários no processo: “a travessia da Grécia para o Brasil não se fizera sem *intermediários*” (Prado, 2019, p. 51). É na esteira desses autores que se começou a pensar uma possível estratégia de difusão do teatro nacional e para isso o teatro grego fornecerá um argumento incontornável para nossos autores e companhias, como abordaremos nos próximos tópicos.

Nelson Rodrigues e Guilherme Figueiredo: o mito para rir e chorar

Uma das estratégias utilizadas por autores brasileiros para o *internacionalismo* foi a apropriação do gênero trágico e do mito grego. Prado aponta dois autores como os principais representantes desse movimento de “internacionalização clássica”: Nelson Rodrigues e Guilherme Figueiredo.

Nelson Rodrigues aderiu ao modelo de tragédias após o sucesso de *Vestido de Noiva* (1943). Peças como *Álbum de Família* (1946), *Anjo Negro* (1947), *Senhora dos Afogados* (1947) têm, para o crítico:

uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre protagonistas, portadores de conflitos, e o coro que emoldura a ação, formados por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que os obriga ao crime e ao castigo passando de pais para filhos (Prado, 2019, p. 52).

A dramaturgia de Nelson Rodrigues recorre ao gênero trágico para abordar a base existencial das suas *tragédias cariocas*, e a aproximação colocava-se também em nível de enredo, sendo possível identificar semelhanças entre *Electra* e *Senhora dos Afogados* (Santoro, 1993). Portanto, ao descrever o universo pequeno-burguês da classe média carioca, um mundo de desejos em conflito com a moral, Nelson Rodrigues criou uma composição trágica na paisagem brasileira.

Por outro lado, Guilherme Figueiredo desenvolveu abordagens mais cômicas do mundo grego e conseguiu uma internacionalização quase instantânea de suas peças, sendo traduzido e encenado no exterior (Prado, 2019, p. 51). A abordagem dos mitos literários gregos de maneira lúdica fez com que peças como *Um Deus Dormiu Lá em Casa* (1949) obtivessem grande sucesso:

Um Deus Dormiu Lá em Casa, de Guilherme Figueiredo, traduzia em linguagem tropical, de irreverente comicidade carioca o enredo clássico de o *Anfitrião*, nascido na Grécia e rejuvenescido em termos franceses por Jean Giraudoux nas vésperas da guerra. Tanto bastou para que a crítica saudasse com entusiasmo o seu autor como o Giraudoux brasileiro (Prado, 2019, p. 50).

Figueiredo reivindicava para suas peças uma brasilidade envolta no universalismo dos mitos. Dentre as principais montagens das peças de Figueiredo, podemos destacar *Um Deus Dormiu Lá em Casa* do diretor Silveira Sampaio em 1949, com cenografia e figurino de Carlos Arthur Thiré e tendo no elenco Paulo Autran e Tônia Carrero. O sucesso da montagem fez com que a peça fosse reencenada em 1956, dessa vez com direção de Adolfo Celi.

Fig. 2 – Tônia Carrero e Paulo Autran



Em *Um Deus Dormiu Lá em Casa* (1956) com direção de Adolfo Celi. Fonte: CEDOC-FUNARTE².

Vinicius de Moraes: *Orfeu da Conceição - Tragédia Carioca*

O *internacionalismo* do teatro brasileiro pelos mitos gregos teve um capítulo significativo com *Orfeu da Conceição - Tragédia Carioca* (1954). A peça escrita por Vinicius de Moraes e musicada por Tom Jobim recolocava o mito de Orfeu e Eurídice na estética do morro carioca. A primeira encenação ocorreu com direção de Léo Jusi em setembro de 1956, com cenário de Oscar Niemeyer, tendo no elenco os atores negros do grupo Teatro Experimental do Negro (TEN) e com os cartazes de divulgação elaborados por artistas plásticos: Carlos Scliar, Djanira, Raimundo Nogueira e Luiz Ventura.

O subtítulo “tragédia carioca” evoca mais uma intencionalidade de sentido do que a descrição do gênero textual. *Orfeu da Conceição* não é uma tragédia, mas um musical que almeja transpor um mito grego para um cenário carioca. Um dos indícios cênicos da peça

² Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/image-05-79>. Acesso em: 27 jan. 2025.

trazido nas primeiras páginas é o elemento racial da proposta: “Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isso em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos” (Moraes, 1995, p. 54). A relação entre o carnaval e o dionisismo do teatro grego também foi reivindicada pelo autor no prólogo da peça:

o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia; como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisiaco da vida (Moraes, 1995, p. 47).

Antônio Donizeti Pires argumenta que, ao mesclar o morro com a Grécia, o autor reduz o morro ao pitoresco, um elemento festivo, carregado de idealizações atávicas sobre o negro (Pires, 2016, p. 119). *Orfeu da Conceição*, em toda a grandiosidade de seu projeto e contando com apoio de intelectuais, conseguiu rapidamente se internacionalizar, sendo adaptada para o cinema com *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus.

Além do Rio de Agostinho Olavo: uma Medeia negra

A proposta de Vinicius de Moraes de abordar um mito grego na paisagem carioca, construindo uma idealização da experiência negra pelo carnaval, serve de parâmetro para pensar outra experiência, elaborada pelo Teatro Experimental do Negro (TEN): a peça *Além do Rio* de Agostinho Olavo. O TEN foi uma companhia teatral fundada por Abdias Nascimento com o objetivo de formar atores negros e pensar a situação racial na sociedade brasileira por meio do teatro.

Escrita no ano de 1957 por Agostinho Olavo e depois publicada na coletânea *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos* (1961), a peça ambientada no período do Brasil Colônia traz uma rainha africana, Jinga, que trai seu povo ao se apaixonar por um homem branco e revive o arco trágico de Medeia ao longo do enredo. A leitura de Medeia proposta por Agostinho Olavo almeja interpretar os elementos centrais na construção da experiência negra no Brasil de acordo com o TEN: a religiosidade, a escravidão e a negação da ideia de democracia racial (Dagios, 2023).

A montagem explorava uma dinâmica visual com cantos e danças africanos. A heroína Jinga que ambiciona a aceitação no mundo dos brancos é traída e abandonada, procurando então

um reencontro com sua ancestralidade (Dagios, 2023, p. 12). *Além do Rio* nega um sentimento conformista, como foi explorado em *Orfeu da Conceição*. Não é o carnaval, a festa e o consenso, mas a música sagrada e o rompimento. O mito grego é ressignificado na paisagem nacional para construir um sentimento de negritude.

Nessas duas peças encontramos o que Hardwick define como o *duplo processo de apropriação* da recepção do mito em um contexto colonial. Em um primeiro momento, o mito grego é utilizado para justificar uma situação de colonialismo, construindo estereótipos do colonizado, no caso específico, a alegria e a sexualidade. Mas em um segundo momento, o mito grego é reapropriado para negar a ordem do colonizador e estabelecer uma ruptura (Hardwick, 2003, p. 111).

Teatro do Estudante do Brasil (1938–1952): a formação pelo clássico

Ao problematizar a recepção dos mitos gregos no processo de modernização do teatro nacional, é importante destacar o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), fundado em 1938 por Paschoal Carlos Magno e institucionalmente vinculado à Casa dos Estudantes do Brasil (CEB) no Rio de Janeiro, tendo durado até 1952.

O objetivo central do grupo era proporcionar o conhecimento e a divulgação de obras de relevância do teatro universal, textos clássicos que pelo seu custo dificilmente seriam montados por companhias profissionais. Motta destaca que o grupo desenvolveu um modelo artístico que se reproduziria em todo o país: “grupos amadores de diversos estados brasileiros encenam textos clássicos e tragédias gregas. A primeira montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles, por exemplo, foi realizada em 1949 pelo Teatro do Estudante de Pernambuco” (Motta, 2011, p. 29).

É necessário compreender a experiência do TEB como uma escola, tanto para jovens atores quanto para o público. Ao analisar o objetivo dessas montagens, Motta conclui que elas foram fundamentais para a renovação da estética teatral de criação de um teatro de arte que pudesse superar as convenções e os meios de expressão presentes na cena brasileira (Motta, 2011, p. 31).

Fig. 3 – *Hécuba*



Paschoal [Carlos Magno] à frente do elenco do Teatro do Estudante do Brasil, após a estreia de *Hécuba* (1953). Fotógrafo não identificado. Fonte: CEDOC-FUNARTE³.

Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): uma Antígona para a estreia

O teatro paulista teve como protagonista de seu processo de modernização o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), financiado pelo engenheiro industrial e empresário italiano Franco Zampari, um entusiasta do teatro que percebia uma possibilidade econômica em empreendimentos artísticos. Zampari comprou um antigo sobrado e transformou-o em um moderno teatro. O programa do TBC apoiava-se na estratégia de montar textos consagrados com uma equipe de atores fixos contratados e a presença de diretores europeus.

Elisa Ferreira destaca a importância do TBC pela qualidade do elenco que conseguiu formar, pela experiência de intercâmbio com diretores internacionais e por oferecer à cidade de São Paulo um teatro de qualidade, formando também um público (Ferreira, 2016, p. 314).

³ Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/page/41/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

Em agosto de 1952, na inauguração do teatro, foi apresentada a montagem de *Antígone*, uma das mais famosas da história do TBC, com um espetáculo em duas partes: a primeira antiga, apresentando o texto de Sófocles, e a segunda moderna, do autor francês Jean Anouilh. A peça foi dirigida por Adolfo Celi, com Cacilda Becker como Antígona e Paulo Autran no papel de Creonte.

Fig. 4 – Paulo Autran e Cacilda Becker



Paulo Autran (Creonte) com Cacilda Becker (Antígona). Direção: Adolfo Celi, 1952. Foto: Fredi Kleemann. Fonte: CEDOC-FUNARTE⁴.

Com a peça, a cidade de São Paulo coroava a modernização de sua cena teatral. Em poucos anos conseguira criar um teatro e conquistar um público, e a prova era uma encenação de esmero técnico de uma *Antígona* com contorno antigos e modernos. Em sua crítica da peça, Décio de Almeida Prado comentou: “A encenação de Antígone, tão sensível, tão justa, tão

⁴ Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/page/181/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

inteligente, parece provar que Celi acaba de atingir um ponto ideal de maturidade, aquele em que o intérprete realiza o milagre de criar tudo de novo, sem acrescentar propriamente nada” (Prado, 2001, p. 298).

Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro (1956–1965): a tragédia no teleteatro

Outro intermediário da criação da paisagem trágica grega no teatro nacional foi o teleteatro, com o Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro. Em um momento em que a televisão nascia no Brasil, o programa era uma tentativa de construir na TV o formato do radioteatro. Em uma dinâmica ao vivo, todas as segundas-feiras à noite era encenada uma peça, sem interrupções, com um elenco fixo que contava com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Aldo de Maio, Nathália Timberg e Sérgio Britto. As peças levadas ao ar eram textos de O’Neill, Shaw, Ibsen, Tennessee Williams e Nelson Rodrigues ou adaptações de romances de Machado de Assis, Balzac, Goethe e outros clássicos. Diretores como Manoel Carlos e Flávio Rangel eram responsáveis por adaptar os textos teatrais para a TV.

Maria Cristina Brandão de Faria argumenta que, apesar de não ter sido o primeiro programa do gênero, foi o mais popular, ajudando a formatar a linguagem de televisão no Brasil. A mistura de técnicas radiofônicas com as possibilidades ainda que precárias da televisão, almejando traduzir uma experiência de teatro para um público nacional, constituiu a base do que depois seria a teledramaturgia nacional (Faria, 2006).

Entre 1956 e 1965, foram nove anos de programa, com mais de 450 peças. Fernanda Montenegro, em um depoimento à jornalista Neusa Barbosa, descreve o teleteatro como uma experiência educadora para os artistas e o público e destaca sua amplitude:

Durante dois anos nós tivemos de *Antígona* a Pirandello, de Anchieta a Silveira Sampaio, Nelson Rodrigues. Cronologicamente, fizemos os gregos, os latinos, os renascentistas, os românticos, os realistas, os expressionistas, percorrendo a história do teatro até meados do século 20. Era um teleteatro por semana (Barbosa, 2009, p. 41).

Divulgando os clássicos do teatro, o Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro teve um importante papel para a formação do público nacional e também para a construção de uma sensibilidade aos temas trágicos, difundindo leituras de *Antígona*, *Ifigênia* e outras narrativas baseadas em processos de recepção dos mitos gregos.



Fig. 5 – Ítalo Rossi e Fernanda Montenegro
Teleteatro. *Antígona* (1960). Fonte: CEDOC-FUNARTE⁵.

***Antígona-América* (1962): Antígona contra o pequeno-burguês**

Outra montagem, como *Além do Rio*, que demonstra uma forte politização do mito grego ainda nos anos anteriores ao golpe de 1964 é *Antígona-América* escrita por Carlos Henrique Escobar do Grupo Decisão em 1962. A peça aborda o embate de Antígona e Creonte em uma trama envolta em tirania, corrupção e violência, construindo uma crítica à irracionalidade política da burguesia nacional. A entrada do coro demonstra a dimensão política da peça:

Coro — Estamos aqui para dizer quem somos. Somos o coro. Pequenos burgueses de testículos de ouro. Talvez sejamos mais... ou menos. Não importa, alguma função temos e vamos tentar prová-la. Não representamos fisicamente o clero, a política, a burocracia etc. mas vestidos assim representamos a mentalidade em geral dos que hoje servem o Estado (Escobar, 1962, p. 9).

Antígona-América estreou em 4 de abril de 1962 no Teatro de Arte Israelita Brasileiro com Ruth Escobar como Antígona e direção de Antônio Abujamra. A leitura do mito

⁵ Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/italo-rossi-e-fernanda-montenegro-1a-versao-2>. Acesso em: 27 jan. 2025.

demonstrava a reflexão contestatória do Grupo Decisão e usos cada vez mais radicais dos mitos clássicos na dramaturgia que se repetiriam no pós-1964.

A peça foi restringida pelo SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) por causa da existência de “vocabulário chulo” (Rodrigues, 2010, p. 44). O SCDP era um órgão criado em 1945 que atualizava diretrizes anteriores e fazia censura prévia, não à imprensa ou à literatura política, mas a manifestações artísticas como filmes, musicais, programas de rádio e televisão e peças de teatro. Miliandre Garcia destaca que no período de 1945 a 1964 a censura a diversões públicas concentrou-se nos itens do decreto nº 20.493, censurando o que considerava ofensa ao decoro público, cenas violentas, incitação à desordem e depreciação das Forças Armadas (Garcia, 2018, p. 150).

Panorama do Teatro Brasileiro (1962): Magaldi entre jesuítas e gregos

O último exemplo da formação de uma paisagem grega na dramaturgia nacional advém da crítica teatral: o clássico *Panorama do Teatro Brasileiro* de Sábato Magaldi, lançado em 1962. O trabalho de autores como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado pertence ao impulso de modernização da crítica teatral, que cresceu à medida que o próprio teatro se lançou em um projeto de renovação. Os críticos começam a integrar a universidade e fazer mediação com a produção europeia, pois o desejo de internacionalização não era apenas de atores, diretores e autores, mas também dos críticos. O título do livro destaca uma ambição sintética: “Magaldi propõe ao leitor um panorama com o intuito de apontar as possibilidades interpretativas e a discussão de ideias que subsidiaram diversas Histórias do Teatro no Brasil (Guinsburg e Patriota, 2012, p. 69).

O *Panorama* de Sábato almejava pelo seu formato uma tripla função: renovação da crítica, síntese acadêmica universitária e o desejo de internacionalização, como aponta o autor nos agradecimentos: “Este estudo foi escrito a pedido do ministro Lauro Escorel de Moraes, chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores, para divulgação no estrangeiro, em outras línguas” (Magaldi, 1962, p. 6).

O que interessa para nossa análise é a construção de uma relação entre o teatro jesuíta na colonização (teatro como catequese) e as festas dionisíacas gregas:

Por coincidência ou pelas peculiaridades de seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem, embora fosse de outro caráter o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos tiveram descendência. Entretanto, ao lado de seu valor histórico indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo (Magaldi, 1962 p. 19).

Thiago Herzog argumenta que *Panorama do Teatro Brasileiro* é construído em uma operação na qual o tempo histórico do Brasil é traduzido pelo cânone da experiência europeia, em que “teatro grego” e “teatro medieval” são utilizados para organizar a produção brasileira, que vai encontrar temporalmente a experiência europeia no teatro de vanguarda (Herzog, 2017, p. 195).

Ao criar uma comparação entre as origens da tragédia na Antiguidade e uma origem do teatro brasileiro pela experiência jesuítica colonial, o crítico almeja construir uma relação de pertencimento com a Antiguidade. Embora reconheça a especificidade de fenômenos históricos distintos, entre as “festividades jesuíticas” e o “culto dionisíaco”, Magaldi faz uso do passado para propor uma genealogia comum na origem do teatro, construindo uma paisagem grega no teatro brasileiro.

Considerações finais

A dramaturgia brasileira, em seu processo de renovação, explorou os textos trágicos gregos e seu conjunto de mitos para um processo de internacionalização e ao mesmo tempo construção de uma sensibilidade nacional para o teatro.

Os textos gregos tornaram-se uma paisagem na qual autores, dramaturgos, grupos de teatro, escolas de atuação e críticos construía um eixo referencial que misturava o desejo de universalidade com as dinâmicas nacionais, abarcando diferenças entre ideias de teatro e projetos de nação.

Começamos o artigo com uma imagem de potência anacrônica, de acordo com os pressupostos da *imagem-malícia* de Didi-Huberman, uma imagem que nos convida a ler o presente no passado e o passado no presente. Ela traz a estranheza de uma coluna grega erguida na Praça da República no ano de 1916 para o Theatro da Natureza, que buscava construir uma Antiguidade no meio de uma paisagem tropical. O teatro brasileiro em seu processo de

modernização buscou também construir uma Grécia entre palmeiras e jacarandás, mas a chegada do golpe em 1964 mudaria as dinâmicas dessa modernização e também as recepções da tragédia grega no Brasil.

Referências:

- BARBOSA, Neusa. **Fernanda Montenegro: a defesa do mistério**. São Paulo: Imesp, 2009.
- CUCCORO, Corrado. **Il mito classico nella drammaturgia di lingua portoghese: i cicli argonautico, tebano e troiano**. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 2017.
- DAGIOS, Mateus. Uma Medeia afro-brasileira “rainha, preta e orixá”: recepção da antiguidade na peça *Além do Rio* de Agostinho Olavo. *CODEX - Revista de Estudos Clássicos*, vol. 11, n. 1, 2023, p. e1112305.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ESCOBAR, Carlos Henrique. **Antígona-América: peça teatral em dois atos**. São Paulo: Decisão, 1962.
- FARIA, Maria Cristina Brandão de. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro**. Juiz de Fora: UFJF, 2006.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma breve história do teatro brasileiro moderno. **Nuestra América (Porto)**, vol. 5, 2008, p. 131-146.
- FERREIRA, Elisa M. P. O teatro no Brasil e o teatro brasileiro de comédia. *Ars Historica*, n. 12, 2016, p. 307-315.
- FOLEY, Helene P. **Reimagining Greek Tragedy on the American Stage**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2012.
- GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Concinnitas*, vol. 2, n. 33, 2018, p. 144-177.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HARDWICK, Lorna. (Re)Evaluations: (Why) Do Reception Studies Matter? *New Surveys in the Classics*, vol. 33, 2003, p. 98-113.
- HARDWICK, Lorna. Introduction. In: HARDWICK, Lorna; GILLESPIE, Carol. **Classics in Post-Colonial Worlds**. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 1- 14.
- HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. **A Companion to Classical Receptions**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- HERZOG, Thiago. O caso do vestido: apontamentos sobre a construção de um cânone em Panorama do Teatro Brasileiro. **FACES DE CLIO**, vol. 3, 2017, p. 185-205.
- LE BRETON, David. Pour une poétique du paysage dans le contexte de la marche. **L'Information géographique**, vol. 78, p. 44-56, 2014.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

METZLER, Marta. **O Teatro da Natureza: História e Ideia**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2006.

MORAES, Vinicius de. **Teatro em versos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *A mimesis astuciosa: paisagens míticas na literatura brasileira contemporânea*. In: SANTOS, Ana; BARBOSA, Tereza (org.). **Tradução e tradição clássica na América Latina**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2011, p. 25-51.

PÍLULAS elementares. **Careta (Rio de Janeiro)**, n. 397, ano IX, 29 de janeiro de 1916, p. 16-17.

PIRES, Antônio Donizeti. Orfeu na cena trágica brasileira. In: TOPA, Francisco; SIQUEIRA, Joelma; YOKOZAWA, Solange (org.). **Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias**. Porto: CITCEM/Afrontamento, 2016, p. 115-133.

PRADO, Décio de Almeida. **As duas Antígonas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

RODRIGUES, Eder. **A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar: entre estética e poder, arte e resistência**. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2010.

SANTORO, Silvana. Reescritura do mito em Nelson Rodrigues. *Itinerários (Araraquara)*, n. 5, 1993, p. 231-243.

SILVA, Glaydson José da; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna. Recepções da antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História (São Paulo)**, vol. 40, n. 84, 2020, p. 43-66.

SILVA, Renato Cândido da. O primeiro rastro da filha de Édipo na dramaturgia brasileira: A Antígona (1916), de Carlos Maul. **Travessias Interativas**, vol. 10, n. 20, 2020, p. 102-121.

VARGAS, Anderson Zalewski. Charles Martindale: a recepção da Antiguidade e os estudos clássicos. In: SILVA, Glaydson José da; CARVALHO, Alexandre Galvão (org.). **Como se escreve a história da antiguidade**. São Paulo: UNIFESP, 2021, p. 513-527.