

Tensões, figurações e deslocamentos da cultura nacional na dramaturgia brasileira

Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade*

Universidade Federal de Sergipe – UFS-ITA

Resumo

O presente texto busca refletir sobre o modo como a dramaturgia brasileira se constitui historicamente como um campo de tensões, deslocamentos e figurações, no qual o teatro, longe de apenas reproduzir modelos hegemônicos europeus, incorpora forças subversivas ligadas ao dionisíaco, ao carnavalesco, ao cômico e ao indômito. A partir da articulação entre Aristóteles, Nietzsche, Bakhtin, Bataille, Boal e Vilma Arêas, desenvolve-se a ideia de que o teatro no Brasil se formou de maneira fragmentária, desde práticas performativas coloniais até a consolidação de um sistema teatral moderno, sempre atravessado por contradições sociais, políticas e estéticas. Nesse percurso, a comédia assume papel central, sobretudo com Martins Pena e seus desdobramentos, por permitir a exposição das fraturas da vida nacional por meio do riso, da sátira, do grotesco e da inversão. Ao chegar aos séculos XX e XXI, o texto discute como essa tradição de ruptura se prolonga em experiências modernas, políticas e coletivas, como o Teatro do Oprimido, o Teatro Oficina e a dramaturgia contemporânea, afirmando o teatro brasileiro como espaço de crítica, transgressão e reinvenção da cultura nacional.

Palavras-chave

Carnaval. Teatro. Dramaturgia brasileira. Dioniso.

Abstract

This text seeks to reflect on the way Brazilian dramaturgy has historically been constituted as a field of tensions, displacements, and figurations, in which theatre, far from merely reproducing hegemonic European models, incorporates subversive forces linked to the Dionysian, the carnivalesque, the comic, and the untamed. Based on an articulation among Aristotle, Nietzsche, Bakhtin, Bataille, Boal, and Vilma Arêas, it develops the idea that theatre in Brazil was formed in a fragmentary manner, from colonial performative practices to the consolidation of a modern theatrical system, always traversed by social, political, and aesthetic contradictions. Along this trajectory, comedy assumes a central role, especially in Martins Pena and his developments, by allowing the exposure of the fractures of national life through laughter, satire, the grotesque, and inversion. Reaching the twentieth and twenty-first centuries, the text discusses how this tradition of rupture is extended in modern, political, and collective experiences, such as the Theatre of the Oppressed, Teatro Oficina, and contemporary dramaturgy, affirming Brazilian theatre as a space of critique, transgression, and reinvention of national culture.

Keywords

Carnival. Theatre. Brazilian dramaturgy. Dionysus.

As tensões do indômito

Augusto Boal (2019), em seu livro *O teatro do oprimido e outras poéticas*, afirma que o teatro brasileiro está marcado por tensões e deslocamentos, assim como proximidades e reproduções do discurso hegemônico. Para o teatrólogo-teórico, tais tensões se revestem

* ORCID – gabrielalvandrade@academico.ufs.br

Submissão: 19 mai. 2025 ↔ Aceite: 27 dez. 2025

na subversão do indômito, do dionisíaco e da festa que perpassam o espaço da performatividade artística brasileira. Deste modo, o pensamento de Boal é uma espécie de síntese da dramaturgia brasileira. Por isso, buscar-se-á, neste texto, construir um caminho histórico-teórico que mostra o caráter subversivo da carnalidade brasileira como processos de tensões, figurações e deslocamentos da cultura nacional no teatro. Para isso, será feita uma discussão teórica sobre o dionisíaco, os limites do cômico e do trágico, da carnavalização e do indômito, para depois, fazer uma argumentação histórica-crítica sobre a construção do drama no Brasil.

O teatro no Brasil como o dionisíaco, o cômico, o carnavalesco e o indômito

A tradição do teatro na cultura ocidental perpassa a construção aristotélica do conceito de mimesis. Trata-se da técnica mimética e da racionalidade categórica da arte, que privilegia a ação e a construção bem-feita do todo para garantir a realização da representação –um espaço de ficcionalidade. Em *Poética*, livro em que Aristóteles (2017) escreveu sobre a poesia mimética, o filósofo elege a Tragédia, em detrimento da Comédia, como modelo da arte racional separada da “realidade”. Esse primeiro vislumbre de um espaço de autonomia e especificidade da arte fundamentará a representação e a tradição do teatro, principalmente no drama burguês, que fecha o sentido e as paredes do espetáculo para separar o espaço de representar, abandonando o espaço popular das ruas. Ainda que Aristóteles, na releitura hegemônica renascentista, valore a obra mimética como produção trágica, o autor afirma que a origem da Tragédia e da Comédia é a mesma: os cantos dionisíacos.

Friedrich Nietzsche (2007), em *O nascimento da Tragédia*, busca repensar, então, o fechamento do sentido ligado à lógica da representação, a qual se baseia na construção de verdades a partir de um discurso racional que violenta as multiplicidades da vida. Para o filólogo, anterior à metafísica platônica, os gregos afirmavam a vida nela mesma, para além de uma superverdade, através das celebrações dionisíacas. Dionísio é o deus do corpo, dos vícios, do vinho, das orgias e do indômito da vivência — é a possibilidade do instintivo. As festividades dionisíacas, que misturavam cantos, performances diversas e bebidas, eram a vida enquanto vontade de potência, isto é, em sua possibilidade infinita e múltipla, para além do fechamento de sentido. No livro supracitado, Nietzsche defende que a Tragédia era a simbolização apolínea do caos dionisíaco, o qual permitiria dar forma, sem criar fôrmas, a uma vivência indômita, para fazer suportar as violências da vida, afirmá-la e abraçá-la em sua dor e prazer.

Nietzsche afirma que o pensamento dionisíaco é o que leva à produção do gênero trágico, isto é, ao viver das paixões, da embriaguez e do corpo. É a materialidade em si. Os gregos possuem uma hipersensibilidade ao sofrimento e um fascínio pelo horror, o que se traduz na vontade humana de viver intensamente. No trágico dionisíaco, existem o ensaio do horrível

e uma valoração da vida como estética, como corpo. A vida é obra de arte no sentido de que não nega a sua materialidade, a dor. Não cria um mundo ideal, mas afirma as sensações do corpo, abraçando-as. Ao eleger a filosofia como Paideia, o pensamento apolíneo vigora com o seu princípio de individuação, da forma e do sonhador. O dionisiaco, a partir da arte, trabalha com o dismorfo, com a dissociação do eu e com o corpo, impedindo que a forma de Apolo vire fôrma. A arte, assim, evita o desmantelamento humano pela vida estética em potência. Nietzsche, nesse sentido, utiliza o conceito de Schopenhauer para definir o que seria o *Uno-primordial* — o dionisiaco estetizado em Apolo, isto é, o corpo múltiplo em desmedida, em forma plasmadora, como afirma: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte.” (NIETZSCHE, 2007, p. 28). É através do horror desmensurado que o “desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisiaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado.” (NIETZSCHE, 2007, p. 38).

Nietzsche questiona justamente o caráter teológico da verdade, em que só os iluminados seriam capazes de descobrir os segredos transcendentais e, a partir disso, construir seus sistemas morais. Assim, o filólogo postura que tudo é interpretação, é uma perspectiva e que a verdade é uma construção. Dessa forma, Nietzsche estabelecerá o elogio da arte contra a metafísica, já em seu primeiro livro, *O nascimento da Tragédia*, quando valora o corpo, a sensação e a materialidade ao questionar o transcendental e o signo apolíneo. Para ele, na arte, desfaz-se as oposições binárias interno e externo, profundidade e superfície, corpo e espírito, que pautam a lógica e a taxonomia da representação. Na literatura acontece a ruína do fundo, da origem, do anterior e prevalece a noção do fora, da exterioridade e da beleza plástica da superfície.

O nascimento da Tragédia é primeira obra do autor e, por isso, a vontade de simbolização (resquício de uma metafísica racional) ainda protagoniza o pensamento ético-estético-político da vontade de potência. No entanto, em obras posteriores, Nietzsche rompe com a representação apolínea, que ainda flertava com o metafísico (a forma), e afirma que a apreensão da vida em si mesma precisa estar pautada na potência indômita dionisiaca. Neste sentido, Vilma Arêas (1990), em *Iniciação à comédia*, e Martin Esslin (2018), em *Teatro do Absurdo*, em consonância, releem o texto Nietzscheano nos quais os cantos dionisiacos, como dizia Aristóteles, eram a origem da tragédia e da comédia. No caso, para os autores, os ditirambos estariam na origem do trágico, enquanto as festividades fálicas, ligadas ao carnavalesco, as partes baixas, o afetar e sentir o corpo, estavam ligados à comédia. Para os autores, o cômico é uma forma que permite dizer tudo, que faz rupturas com a quarta parede, que aborda sobre sujeitos comuns e afirma o corpo em sua desmedida desde Aristófanes.

Tanto Arêas, quanto Esslin, afirmam que o drama, de maneira ampla, recupera esses aspectos, principalmente a comédia que permite o indômito, o escárnio e uma lente de aumento nos restos — na vida em sua dor e no seu prazer dionisiaco. No entanto, Esslin, ao

ler o *Jardim das cerejeiras* de Anton Tchekhov (2004) e suas encenações, ao dizer que seu trágico ou ser cômico é um limite híbrido, da interpretação e da escolha da encenação — e que, muitas vezes, o rebaixamento cômico estava ligado aos valores morais e políticos de uma tradição que se forja na narrativa dos espaços de poder, inclusive para pensar como Tchekov influenciou Samuel Beckett e o Teatro do Absurdo. Por isto, é necessário pensar nas rupturas do cômico, tais como olhar para o mal e o carnavalesco.

Augusto Boal, como dito no início, sintetiza que o carnavalesco e o indômito do mal perpassam o teatro brasileiro, e, ao construir os preceitos que viriam a ser o Teatro do Oprimido, o autor recupera este fulgor dionisíaco do teatro brasileiro. Os dois conceitos, respectivamente, são elaborados por Mikhail Bakhtin (1987) e Georges Bataille (2015). Bakhtin afirma que a linguagem artística permite uma festividade criativa que rompe com a normatização e o autoritarismo. Este processo é denominado pelo autor como carnavalização, isto é, um hibridismo de formas e de multiplicidades que potencializam o sentido. A carnavalização é um conceito que afirma a permissividade da linguagem, em que tudo é possível, inclusive o polifônico e o patológico.

Mikhail Bakhtin discorre, a partir das festividades carnavalescas medievais, muitas vezes pagãos, de cultura cômica popular que constitui uma experiência coletiva da ordem e da moralidade, afinal o princípio cômico do carnaval “que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada).” (BAKHTIN, 1987, p. 6). Nesse momento de festejo, do cômico, tudo se torna possível, e assim, continua: “o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval.” (BAKHTIN, 1897, p. 6).

Nesta possibilidade de afirmação de tudo, inclusive do abjeto, é possível estabelecer um diálogo com Georges Bataille (2015), em *A literatura e o mal*. Para o autor, a literatura permite o mal e encenação do abjeto e do indômito como afirmação da vida e ruptura do que é considerado moral pela civilização, reprimindo os sujeitos. Bataille defende o mal como instintividade da infância, que pode tudo, mas que abdica da festividade do mal para garantir a manutenção da racionalidade civilizatória. Para o autor, a literatura, em si, é como a transgressão da lei moral, um perigo. “Sendo inorgânica [*não tem compromisso com a manutenção da vida — possui uma ética própria*], ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo.” (BATAILLE, 2015, p. 22). E, em seus estados místicos, coletivos e experiências indômitas, como pode ser a experiência coletiva indômita em intenso deslocamento do carnaval em seu aspecto artístico e teatral, há um estado ainda mais transgressos. Assim, Bataille afirma:

“Nesses estados, podemos conhecer uma verdade diferente das que estão ligadas à percepção dos objetos e, a seguir, do sujeito; ligadas, enfim, às consequências intelectuais da percepção. Mas essa verdade não pode ser formalizada. O discurso coerente não pode dar conta dela. Ela seria mesmo incomunicável se não pudéssemos abordá-la por duas vias: a poesia e a descrição das condições em que é comum se chegar a esses estados” (BATAILLE, 2015, p. 23).

Assim, a partir dessa revisão teórica, é preciso discorrer como, o teatro brasileiro recupera estes conceitos do dionisíaco, da carnavalização e do mal, de maneira instintiva e contraditória. Por isso, é necessário fazer uma genealogia histórica de maneira intempestiva, como afirma Friedrich Nietzsche em *Segunda consideração intempestiva* (2014), isto é, é preciso denunciar as formulações de uma história monumental, que cristaliza ícones, monumentos e hegemonias, para revê-las de maneira crítica, isto é, que esbocem as contradições históricas e denunciem formulações de origem. Neste sentido, a explicação que acontecerá será esquemática, sem pretensão de dar conta de um todo.

Formação do teatro e a (contra)posição nacional

A partir da discussão do livro *História do teatro brasileiro* (2012), é possível afirmar que não houve um “sistema de teatro” no Brasil até o século XIX. O que estou chamando de sistema de teatro é uma estrutural formal, de companhias, públicos, textos, autores, atores etc. O teatro brasileiro partiu de obras, produções e públicos fragmentários, tendo uma formação de um sistema no século XX. No entanto, isto não significa dizer que não havia performatividades dramáticas anteriormente. No século XVI, existiam procissões, missas, autores e uma espécie de celebração performativa, principalmente, na interação entre os povos originários e os jesuítas. Tais atividades estavam marcadas pela missão civilizatória da catequese que influenciou/endossou o genocídio indígena. Porém, muitas vezes, tais formas religiosas se apropriavam do teatro pagão da Idade Média, em uma carnavalidade híbrida, que misturava o tupi e rituais indígenas em festejos de rua que já antecipavam as festas de carnaval brasileiras a partir do Cucumbis. Um exemplo é o *Auto de São Lourenço* de José Anchieta (1999) que misturava o Tupi com o Português de Portugal em um festejo entre o sagrado e o profano, que Boal descreve como o carnavalesco indômito, que já retomava em seu híbrido o dionisíaco do teatro.

Essa idiossincrasia e hibridismo também perpassa o processo de formação de um sistema teatral brasileiro no século XIX. Antes da vinda da família real para o Brasil, as operas e as apresentações eram proibidas por conta da moral religiosa que relacionava o teatro como uma permissividade lasciva indecorosa (o mal de Bataille). Assim, as performances aconteciam às margens, por grupos dissidentes, em ritualidade afro-brasileiras ou artísticas de rua, em ambientes escondidos, como fundos de casas, quilombos etc. Quando a família imperial

chegou ao Brasil, começou-se a delinear um projeto de nação, importando ideias do Iluminismo francês, assim como uma ideia de origem do Brasil, comum na formação da literatura no romantismo brasileiro; começou a se formar um sistema de arte como um todo, na tentativa de definir o que seria o Brasil e legitimar a forja de um conceito de nação.

De acordo com Benedict Anderson (2008), em *Comunidades Imaginárias*, nação é um conceito moderno. A nação, mais do que um sistema classificatório, que liga o estado com seus membros, é sustentada por fronteiras forjadas de território, língua e tradição cultural para gerar a ideia de pertencimento. Para ele, a nação é “uma comunidade política imaginada — e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Anderson demarca o nacionalismo como um sentimento moderno que surgiu na Europa do século XVIII, com o declínio do pensamento religioso como explicação do mundo, a mudança do tempo de trabalho e do tempo em geral a partir da revolução tecnológica, a consolidação do privado e da ideia de propriedade do capital e a “democratização” da língua por conta do protestantismo e da ascensão de grupos de trabalhadores e a burguesia. Para Anderson, o sentimento nacionalista vem como a construção de um imaginário de grupos de poder tentando demarcar a sua soberania, mas que foi cunhado também junto com os ideais iluministas e da revolução francesa.

Nesse sentido, Stuart Hall (2006) afirma que a identidade cultural está intrinsecamente ligada à identidade nacional. Para o autor, “as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2006, p. 47). Isto é, elas são representação — um conjunto de símbolos miméticos de uma ideia de nação. A literatura, enquanto conceito, foi criada de um imaginário civilizatório de identidade nacional, que retomava ideias iluministas, do racionalismo, consolidação do capitalismo e da revolução francesa e a criação dos estados nações e da classe burguesa. A literatura é um dos meios de construir mitologias. É por meio da literatura que valores, histórias, simbolização se enraízam por meio da negociação e, desse modo, constrói-se uma episteme cultural coletiva.

Neste momento, século XIX, como afirma Leyla Perrone-Moisés (1998), em *Atlas da literatura*, há uma ideia de buscar uma origem para o Brasil, recuperando o mito do “bom selvagem” de Rousseau forjou esse espírito nacional, ironicamente, para criar uma imagem docilizada e subserviente indígena, um espírito de valorização do urbano e uma construção de imagens idílicas do Brasil. Isto se deu majoritariamente no Romantismo quando começa um sistema literário de fato brasileiro, com uma idealização do país na poesia com “Canção de Exílio” de Gonçalves Dias e os romances indianistas, que se apropriaram do imaginário de uma “origem” a partir da carta de Caminha. O que se tentou construir, em termos nietzscheanos, é uma história linear tendo a literatura como monumento.

João Roberto Faria (2012) afirma que foi neste momento que as casas de ópera começaram a se popularizar como um valor em que a elite urbana ganhava status ao frequentar

os espaços de legitimação como a Ópera para assistir dramas burgueses europeus — criando uma imagem de elite nacional. Entretanto, a contradição entra nas próprias peças com os valores de liberdade iluminista, mas eram encenadas por sujeitos dissidentes, como negros escravizados, o que demonstrava uma disparidade e uma percepção crítica entre as ideias e o teatro em si, que como disse Boal, o teatro no Brasil se constrói sob contradições. Isto possibilitou uma diferença do teatro brasileiro, que se apropriou e fez obras híbridas e festivas e retomou tradições indígenas e quilombolas de forma sincrética) como afirma Cleise Mendes (2008), em *A gargalhada de Ulisses*.

Por conta dessas contraposições e apreço pelo festivo, o *Teatro de Costumes*, tendo como principal nome Martins Pena, é marcado pelo traço de comédia que pautará a dramaturgia brasileira, o que mostra uma ruptura com o drama burguês que flerta com o trágico dos espaços privados. O próprio fato de a comédia ter se tornado o principal gênero teatral, na formação do seu sistema no Brasil, indica um caráter disruptivo do poder falar do que ninguém quer olhar, como diz Cleise Mendes: o riso mostra o desconforto e o mais indômito.

No texto *História do teatro brasileiro*, sobre o Teatro de costumes e Martins Pena, Vilma Arêas (2012) afirma que as ideias europeias não dão conta da peculiaridade dos aspectos movediços do Brasil, inclusive do seu teatro, que foi inaugurado, teoricamente, no romantismo. O Brasil não tinha uma burguesia farta e as camadas senhoriais não estavam dispostas a renunciar à colonialidade ou se abrir para as novas tendências, afastando das ideias de liberdade, principalmente por uma sociedade marcada pela escravização. Quando a coroa portuguesa chega ao Brasil vive-se uma espécie de “Iluminismo” com um desenvolvimento cultural, mas marcado pelo equívoco, pelas particularidades, pelo musical e pelo carnavalesco do cômico. Por isso, Vilma Arêas diz que o gênero teatral que mais floresce entre nós foi a comédia, estruturalmente apoiada na fratura, nos equívocos de toda ordem e na instabilidade de suas relações força e de sentido.

A comédia brasileira nasceu em 1830, muito ligada às origens teatrais do entremez, com seus bufões e o burlesco em um ato só, e da farsa, com sua caricatura e estereótipos irônicos, em que figuravam questões do Brasil. Martins Pena é o principal nome do teatro no século XIX e o gênero que desenvolveu foi a comédia. O mais interessante é se apropriar de um gênero considerado menor, como a comédia, modulando de outra forma das tendências europeias. Martins Pena faz uma comédia de costumes, um gênero teatral que emergiu na França no século XVII. A comédia satiriza os hábitos de uma sociedade, incluindo suas normas, moralidades e as transgressões dessas regras. A sátira e o humor são elementos essenciais desse gênero, cujo principal expoente é o francês Molière.

Ainda que tenha sido acusado de ingenuidade e isento politicamente, Vilma Arêas discorda afirmando as peças de Martins Pena, criticamente, apresentam seguintes temas:

“política do favor como mal social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e má assimilação da cultura europeia importada, que o inspira a escrever irônicas paródias da ópera.” (ARÊAS, 2012, p. 125). No entanto, ele faz isso pelo cômico, atuando nos espaços das ruas, com estereótipos através da caricatura, fogos, cenários de papéis coloridos, uma criatividade estética, em um hibridismo carnavalesco, que se perpassará também para o palco, fazendo crítica da elite econômica e social através do riso. Sua peça *Noite de S. João* exemplifica bem isso, sendo uma farsa, com palavras chulas e pancadaria, para falar da exploração do trabalho que se faz sempre insuficiente.

Além da mistura de elementos cômico, Pena também inova formalmente ao introduzir a simetria da tradição cômica (o binarismo de forças do teatro velho *versus* jovem etc), insere, consciente da representação e de certa forma se apropriando dos sujeitos que atuaram no teatro, uma assimetria dos sujeitos negros sem pares — denunciando, de alguma forma, ainda que problemática, as mazelas da escravização. Esses jogos cênicos que contornam a identificação nacional com os tipos utilizados pelo romantismo, questionando as próprias obras de sua época enquanto se insere neste cânone. Com a comédia, já fala de um Brasil que “as leis criminais se fizeram para os mais pobres” (O noviço) e rejeitou colocar os sujeitos negros como palhaços, dando uma profundidade para época, ainda que seja incipiente para os dias de hoje. Só que nisso, nas brechas de uma produção teatral com tantas multiplicidades e referências, que o dionisíaco brinca nos espaços, a comédia aparece como um respiro de outra figuração no sistema literário do século XIX.

A comédia de costumes continuou com figuras como França Junior, Artur Azevedo e Corpo-Santo, no realismo, instaurando ainda mais essa possibilidade do carnavalesco e do indômito. Especialmente, França Junior estabeleceu, diferente da comédia de um ato só de Martins Pena, as peças longas, com vários personagens, cenários, tempos etc, além do uso quiprocó. O espaço sai da rua (tanto fisicamente quanto no texto) para o espaço do privado, no entanto em uma visão ainda mais severa da sociedade brasileira. O que o autor faz é acrescentar o humor amargo, que abraça o mal batailleano, tendendo para o abjeto e o caricato. Seus temas, revelados a partir do grotesco com humor, eram o clientelismo como meio de obtenção de votos, a falta de coerência e oportunismo dos partidos políticos, a inconstância dos governos, que se expressa na pouca duração dos ministérios. Destaco a sua última comédia, *As doutoras* (2023), que denunciava a condição de mulheres que queriam trabalhar e eram silenciadas por estrutura e por homens que se sentiam ameaçados. Isto é encenado no conflito entre um médico e uma médica. No entanto, o final acaba por se submeter aos desejos do público, como faz muitas produções culturais e artísticas até hoje.

Século XX e XXI no teatro – o dionisíaco como o cômico do mal

Já no século XX, o teatro brasileiro ganha diferentes configurações. Enquanto ainda se tentava, mesmo com o cômico de Martins Penar, forjar um projeto de teatro burguês nacional, já no início do século XX a perspectiva da ruptura indômita se instauraria — seja pelo cômico, pelo político, pelo mal ou pelo carnavalesco. Antoine Compagnon (2010), em *Cinco paradoxos da modernidade*, afirma que o moderno e suas configurações artísticas, para além da negação da tradição, busca, antes de tudo, a tradição da negação. Ismail Xavier (2008), *Transparência e Obstáculo*, afirma que o cinema no Brasil se iniciou a partir de pequenos grupos de teatro que se misturaram imigrantes e corpos dissidentes que retomavam o teatro do século XIX, como também textos clássicos da Literatura Brasileira, sendo exibidos em casas da classe trabalhadora poucas vezes. Esses livros, influenciados pelos prelúdios dos movimentos de vanguarda, eram adaptados como crítica a uma elite hegemônica, utilizando a mistura da linguagem e, às vezes, a ironia como principal motor.

Essa epistemologia disruptiva perpassa, através do uso da ironia, por exemplo, na obra de Oswald de Andrade (2003), *Rei da Vela*, que só viria ser encenada na metade século. O hibridismo de formas, próprias do carnavalesco Bakhtiniano aparecerá também como uma ruptura nas produções de Nelson Rodrigues que joga com o cômico e o mal, utilizando de outras linguagens (som, imagem, pintura etc) para pensar a sociedade brasileira em suas idiossincrasias — mostra neste mal a vida como ela é. Tais textos foram imprescindíveis para a revolução própria do teatro durante a ditadura militar, tais como *Show de opinião*, *Cabra marcado para morrer*, *O carcará: pega, mate, foge*, que utilizaram da celebração musical misturada com o trágico para criticar as opressões. Simultaneamente, na década de 60 e 70, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, se consolidou um teatro de produções com artistas, dramaturgos em consonância com a criação da Rede Globo, em que surgiu produções populares para a televisão, mas vinculadas ao discurso hegemônico da época.

Neste mesmo período, Augusto Boal iniciou o projeto do “Teatro do Oprimido”. A premissa do projeto é a retomada do dionisíaco nietzschiano, a possibilidade da vivência indômita e a performatividade como inespecificidade carnavalesca da linguagem. Misturando metodologias e formas, Boal buscou construir um teatro inspirado em Brecht, Beckett e Antonin Artaud, que era contra opressões e que buscava uma mudança social atrelada à uma emancipação ética-estética-política. O teatro do oprimido, assim, deslocou os espaços de poder e buscou pensar o corpo fora dessas amarras, por isso, influenciou diversos coletivos artísticos do final do século XX e início do século XXI. Vale ressaltar que a comédia, desde Martins Pena, olhou para sujeitos oprimidos e considerados abjetos, além de ocupar um fazer performático na rua, justamente por essa característica maleável e dionisíaca de ver de outra forma o mundo.

Os coletivos artísticos apresentam como estrutura uma festividade própria no hibridismo de sua constituição, marca da tese aqui delineada. Os participantes exerciam diversas funções, desde a encenação, montagem, atuação, luz, figurino, direção de arte etc. Além disso, de maneira geral, buscaram romper com o teatro mimético, principalmente burguês, a partir do uso da performance e da instalação, vendo a arte como um espaço amplo, múltiplo e indefinido. Estes coletivos também lutaram ativamente por políticas públicas, entendendo a arte como direito constitucional, o que influenciou na criação de leis de incentivo e cultura durante os governos do PT.

Um dos principais grupos é o Teatro Oficina fundado por Zé Celso, o qual buscava, como projeto, retomar uma vivência dionisíaca da vontade de potência e retomando o mal e o carnavalesco em Boal, em qual o público se emancipa da metafísica mimética e passa a performar, abraçando a vida. Não por acaso, em uma recuperação do cômico e do sagrado/profano do Teatro Brasileiro, tentando romper com uma ideia de teatro e de Brasil. O espetáculo-instalação mais famoso é a performatização de *As Bacantes* de Eurípedes (2003), o qual, no Teatro Oficina, apresenta-se como uma elegia à Dionísio, abraçando os acontecimentos, como o trágico, misturando com as festividades do cômico, sua inconsequência de poder dizer tudo, afirmando o indômito e o mal na vida a partir da trajetória de mulheres que escolhem outra forma de viver dos seus instintos.

É importante, nesse processo, pensar o nacional feito por Jô Bilac, um dos grandes dramaturgos brasileiros. Nascido no Rio de Janeiro, estudou atuação na Escola de Teatro Martins Pena. Em 2006, lançou sua primeira montagem profissional, *Bruxarias Urbanas*, e desde então, tem se dedicado à dramaturgia, direção e curadoria de teatros da rede pública do Rio de Janeiro. Ele trabalhou como roteirista na Rede Globo, com a série *Segunda Chamada* (2019-2021). A série é livremente inspirada em sua peça de teatro de maior sucesso no Brasil: *Conselho de Classe* (2014), que retoma elementos principais do teatro de costumes de Martins Pena. A peça aborda, com personagens estereotipificados, o sistema de ensino público e a relação entre professores e alunos nesse ambiente de precariedade. No texto, quatro professoras e um diretor substituto entram em conflito sobre seus ideais. O principal conflito surge quando os alunos se manifestam a favor do uso de bonés na escola.

Primeiramente, *Conselho de Classe*, já em seu título, aborda, de maneira ambígua, as questões de classe, das revoluções e as opiniões de figuras de autoridade também oprimidas, em que os papéis se invertem. Tais características são fundamentais da comédia, do olhar para o que não se quer ver com o riso e a inversão de papéis — olhar para o desconforto, como afirma Cleise Mendes. Nisso, características do carnavalesco indômito aparecem ao lidar com o ético-estético-político do Brasil a partir da sala de aula. Além disto, a peça coloca os estudantes em jogos de assimetria, mas simétricos aos professores no jogo de forças, mas como um coro invisível, e estes simétricos e opostos entre si, em uma formulação bem parecida com as

de Martins Pena. Além disso, os personagens são estereotipificados como na farsa, trazendo até o bufão, para comentar e satirizar a moral, o que o carnavalesco e o projeto de teatro no Brasil fazem, no seu confronto, além de comentar certas hipocrisias e condescendências que também se dão no espaço da escola pública.

Considerações sobre o teatro brasileiro indômito

Assim, conclui-se, de maneira intempestiva, que o percurso do teatro/dramaturgia brasileira é marcado por tensões e deslocamentos. Ao apresentar uma trajetória de hibridismos de formas, misturas de gêneros, rupturas temáticas e formais, o teatro no Brasil rompe, na sua própria trajetória, valores intrínsecos de um projeto uniforme da metafísica/representação a partir de um carnavalesco da vivência brasileira, em sua performatividade emblemática, retomando questões e formatos históricos, mas emancipando-se — e o pelas vozes dissidentes, pela tradição da ruptura e pela luta por políticas públicas. Em síntese, o drama brasileiro possibilita pensar as tensões hegemônicas das formas, dos conceitos, dos poderes e das práticas, não só no Brasil, mas, por conta de sua especificidade, da cultura ocidental como um todo. Como afirma Augusto Boal, o teatro brasileiro possibilita o mais indômito do dionisíaco.

Referências

ANCHIETA, José de. Auto de São Lourenço. In: ANCHIETA, José. *Teatro*. Seleção, introdução e notas de Eduardo de Almeida Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.

ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. v. 1. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2012. p. 119-136.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o Mal*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BILAC, Jô. *Conselho de classe*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

- BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galery. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Barbara Heliodora, Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. v. 1. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2012.
- FRANÇA JÚNIOR. *As doutoras: comédia em quatro atos*. São Paulo: Brasilaris, 2023.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2014.
- MARTINS PENA, Luís Carlos. *O noviço*. São Paulo: Saraiva, 2019.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Atlas da literatura: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEGUNDA chamada. Autoria: Carla Faour, Julia Spadaccini e Jô Bilac. Direção artística: Joana Jabace. Brasil: TV Globo; O2 Filmes, 2019-2021. Série televisiva.
- SHOW Opinião. Autoria: Armando Costa, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho. Direção: Augusto Boal. Rio de Janeiro, 1964. Espetáculo teatral-musical.
- TCHÉKHOV, Anton. *O jardim das cerejeiras*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.