

EMBRIAGUEZ E INSURGÊNCIA: NIETZSCHE, BOAL E A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA

Valéria Ceranto Ribeiro⁴⁶

Resumo: Este artigo estabelece um diálogo crítico entre a filosofia trágica de Friedrich Nietzsche e o *Teatro do oprimido* de Augusto Boal, partindo da hipótese de que ambos, em contextos distintos, formulam formas insurgentes de resistência estética à racionalidade hegemônica ocidental. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche diagnostica a derrocada da arte dionisíaca diante do triunfo da razão socrática, propondo a reabilitação da embriaguez, do corpo e da ilusão como vias afirmativas de enfrentamento ao sofrimento e ao niilismo moderno. Séculos depois, Boal concebe um teatro que rompe com a passividade do espectador, instaurando o “*espect-ator*” como sujeito ativo na criação de mundos possíveis. Em plano transversal, a presença de Shakespeare — sobretudo em *Hamlet*, lido por Nietzsche e reencenado criticamente por Boal — atua como elo simbólico entre o coro dionisíaco e a cena insurgente, evidenciando a persistência do trágico na modernidade. Ao aproximar esses universos, o estudo investiga a constituição de uma estética da resistência que, em vez de buscar conciliação ou redenção, reinscreve o conflito, a dor e o gesto como forças criadoras. Analisa-se, assim, como embriaguez e insurgência, em acepções distintas, operam como núcleos ético-estéticos capazes de devolver à arte sua potência originária de transfiguração simbólica e de transformação do sensível.

Palavras-chave: Tragédia grega. Teatro político. Dionisíaco. Oprimido.

Abstract: This article establishes a critical dialogue between Friedrich Nietzsche’s tragic philosophy and Augusto Boal’s *Theatre of the Oppressed*, based on the hypothesis that both, in distinct contexts, formulate insurgent forms of aesthetic resistance to the hegemonic rationality of the West. In *The Birth of Tragedy* Nietzsche diagnoses the downfall of Dionysian art in the face of the triumph of Socratic reason, advocating the rehabilitation of intoxication, the body, and illusion as affirmative ways of confronting suffering and modern nihilism. Centuries later, Boal conceives a theatre that breaks with the passivity of the spectator, instituting the “spect-

⁴⁶ Especialista em Leitura e Produção Textual (UniCesumar-PR) e Bacharela em Filosofia pela Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ-MG). E-mail: valeriacerantoribeiro@gmail.com.

actor” as an active subject in the creation of possible worlds. On a transversal plane, the presence of Shakespeare — especially in *Hamlet*, read by Nietzsche and critically reenacted by Boal — operates as a symbolic link between the Dionysian chorus and the insurgent stage, revealing the persistence of the tragic in modernity. By bringing these universes closer together, the study investigates the constitution of an aesthetics of resistance that, rather than seeking reconciliation or redemption, reinscribes conflict, pain, and gesture as creative forces. It thus analyzes how intoxication and insurgency, in distinct senses, operate as ethical-aesthetic cores capable of restoring to art its original power of symbolic transfiguration and transformation of the sensible.

Keywords: Greek tragedy. Political theater. Dionysian. Oppressed.

Introdução

Do coro dionisíaco à cena política contemporânea, a arte conheceu criadores que souberam preservar a tensão vital entre dor, festa e lucidez. Friedrich Nietzsche e Augusto Boal, cada um em seu tempo e campo, elaboram concepções estéticas insurgentes que recusam a neutralização do conflito e a pacificação da experiência. O elo entre ambos emerge na compreensão compartilhada de que a arte só cumpre sua função vital quando é capaz de desestabilizar formas dominantes de percepção e pensamento.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche diagnostica o empobrecimento da arte sob o domínio da razão socrática e propõe reabilitar a embriaguez, o corpo e a ilusão como vias afirmativas de enfrentamento do sofrimento e do niilismo. Boal, com o *Teatro do oprimido*, rompe com a passividade imposta pelo teatro burguês e reinventa a cena como espaço de participação política, ativando o *espect-ator*⁴⁷ na construção de mundos possíveis. Na leitura de Coutinho (2001) em “Augusto Boal: Pensamento e prática do teatro político”, esse projeto se caracteriza como um teatro político que recusa qualquer neutralidade estética, orientado a intervir na realidade e transformar as condições de opressão que a estruturam (Coutinho, 2001, p. 45).

Embora partam de experiências e linguagens distintas, ambos recusam a pacificação do sensível e transformam o conflito em motor criativo. A aproximação entre esses dois projetos

⁴⁷ Conceito central no *Teatro do oprimido*, o “*espect-ator*” designa o espectador que, rompendo a passividade tradicional do público, intervém na cena, modificando sua condução e experimentando, no espaço teatral, possibilidades concretas de ação e decisão coletiva (Boal, 2009, p. 21).

não é imediata, mas se constrói na fricção entre um pensamento filosófico que interroga a possibilidade da arte em tempos de crise e uma prática teatral que transforma essa crise em método de ação. Em Nietzsche, a embriaguez dionisíaca desfaz fronteiras fixas da subjetividade e reconcilia o humano com o fluxo contraditório do devir. Em Boal, a insurgência dramaturgica reativa o corpo dionisíaco — agora situado na arena política —, convocando-o a experimentar, por meio da cena, novas formas de presença e ação coletiva.

Por vezes, Shakespeare surge como mediação simbólica entre essas perspectivas, especialmente *Hamlet*, lido por Nietzsche e recriado por Boal, evidenciando a persistência do trágico na modernidade. A cena shakespeariana, ao privilegiar personagens de complexidade irreduzível e situações abertas a múltiplas interpretações, ressoa na recusa de soluções simplificadoras que ambos Nietzsche e Boal rejeitam. Ao transitar de *Hamlet* para *Rei Lear* ou *Macbeth*, Shakespeare oferece um território simbólico fértil para explorar a tensão entre lucidez e ação, hesitação e transformação.

O vínculo entre arte e resistência ocupa, desde sempre, uma posição liminar na história do pensamento, ganhando força em períodos de crise ou de esgotamento das formas dominantes de racionalidade. Nessas circunstâncias, a arte não retorna como mera promessa de redenção, mas como uma afirmação trágica que transforma sofrimento em criação e reencanta o mundo, sem suavizar a aspereza do real. A leitura nietzschiana e a prática boaliana convergem nesse ponto: ambas partem da compreensão de que resistir implica reorganizar o sensível — em Nietzsche, por meio da reintegração do corpo e do ritmo à experiência estética; em Boal, pela restituição da cena ao coletivo como espaço de invenção e ação política.

Este artigo propõe, portanto, um diálogo entre a filosofia estética de Nietzsche e o teatro político de Boal, sustentando a hipótese de que ambos elaboram, em tempos e contextos distintos, formas insurgentes de resistência à racionalidade ocidental moderna. O que os aproxima não é apenas um sistema teórico comum, mas uma sensibilidade compartilhada diante do empobrecimento da experiência estética, subjugada pela razão técnica, pela moral normativa e pela cisão entre ação e contemplação.

A questão norteadora formula-se nos seguintes termos: em que medida Nietzsche e Boal, a partir de registros distintos — filosófico e dramaturgico —, oferecem caminhos convergentes para repensar o lugar do corpo, do sofrimento e da criação na constituição de uma estética da resistência? E como seus projetos, centrados na transgressão da forma apolínea e na ativação política da cena, podem inspirar um teatro que ultrapasse a função simbólica, tornando-se um gesto insurgente capaz de reinvenção do sensível?

A relevância deste estudo reside na urgência de pensar formas de resistência que não se limitem à denúncia racional ou à representação discursiva da opressão, mas que mobilizem afetos, corpos, ritmos e embriaguez — experiências capazes de romper a passividade espectral e reafirmar a arte como uma potência vital de transformação.

A interlocução entre Nietzsche e Boal tensiona os limites entre estética e política, tragédia e ação, sofrimento e transformação, oferecendo uma contribuição valiosa para o debate contemporâneo sobre o papel da arte na formação de subjetividades críticas.

A hipótese que orienta a investigação é que tanto a embriaguez dionisiaca nietzschiana quanto a insurgência dramaturgica boaliana constituem núcleos estético-políticos capazes de desestabilizar as formas dominantes de representação e convocar novos modos de presença e ação. A embriaguez, aqui, não é fuga, mas uma afirmação trágica do devir; a insurgência não é uma mera reação, mas a criação de novas formas de visibilidade e escuta.

O objetivo geral desta investigação é compreender como Friedrich Nietzsche e Augusto Boal, vindos de tradições e linguagens distintas, elaboram uma estética da resistência capaz de confrontar o racionalismo reificador. Corpo, sofrimento e participação não são, em seus projetos, meros temas, mas forças estruturantes que se articulam para romper a passividade e reconfigurar o campo do sensível. Ao aproximar a embriaguez trágica e a insurgência cênica, o estudo evidencia como tais experiências, concebidas em registros diferentes, operam como potências de criação e de ação coletiva.

O percurso do artigo organiza-se em cinco movimentos complementares:

1. *Hamlet*, a crise da ação e a pedagogia da cena — análise do modo como a figura shakespeariana, lida por Nietzsche e reinscrita por Boal, opera como ponto de inflexão entre lucidez trágica e ativação pedagógica da cena.

2. Boal e o *Teatro do oprimido*: corpo, ação e insurgência estética — exame do projeto boaliano de ruptura com a passividade espectral e da emergência do *espect-ator* como sujeito coletivo de invenção.

3. Embriaguez e insurgência: aproximações críticas e ético-políticas — investigação das ressonâncias e tensões entre a experiência dionisiaca nietzschiana e a prática dramaturgica insurgente de Boal, com ênfase na recusa comum à contemplação inerte.

4. Estética da resistência: arte, potência e criação no limiar do trágico — proposição de um quadro conceitual que articula a preservação do dissenso, a intensificação dos afetos e a recusa de reconciliações simplificadoras como fundamentos de uma política do sensível.

5. Considerações finais — síntese dos resultados e implicações teóricas do diálogo proposto, destacando a relevância contemporânea dessa estética no enfrentamento à mercantilização e neutralização da arte.

Do ponto de vista metodológico, adota-se uma abordagem qualitativa de caráter bibliográfico e comparativo, fundamentada na análise hermenêutico-crítica de obras-chave: *O nascimento da tragédia* (Nietzsche), *Teatro do oprimido* e *A estética do oprimido* (Boal), além de montagens e leituras críticas pontuais de Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Rei Lear*) apenas na medida em que iluminam o diálogo central. Também se mobiliza o comentador Jan Kott, de modo seletivo, bem como a leitura de Eduardo Coutinho sobre o teatro político de Boal, para identificar convergências e tensões que permitam compreender como a embriaguez dionisíaca e a insurgência cênica configuram-se como paradigmas de resistência à racionalidade hegemônica.

***Hamlet*, a crise da ação e a pedagogia da cena**

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche recusa a imagem romântica de *Hamlet* como herói paralisado pela dúvida. Enxerga nele o homem que, tendo contemplado “o âmago terrível das coisas”, já não pode agir como antes: “O conhecimento mata a ação; para agir é preciso estar envolto pela ilusão. Por essa razão, *Hamlet* não é um homem de ação: ele viu através das coisas” (Nietzsche, 2007, §7, p. 67). A imobilidade não resulta de hesitação psicológica, mas de uma experiência trágica radical: a perda da “ilusão necessária” que sustenta qualquer gesto criador. Uma vez que o mundo se revela como tecido precário de aparências, tecido atravessado por dor e acaso, a ação perde seu fundamento e parece suspensa sobre o vazio.

A figura shakespeariana aproxima-se do coro trágico grego, ambos marcados pela revelação dionisíaca — a descida ao fundo da existência, onde as cadeias da causalidade se desfazem e a dor se afirma como princípio constitutivo da vida. No coro, porém, essa revelação ainda encontra amparo na mediação da forma apolínea e na catarse coletiva, capazes de reinscrever o excesso dionisíaco na vida da *pólis*. Em *Hamlet*, ao contrário, assiste-se à solidão de um sujeito moderno, destituído de um horizonte simbólico comum que legitime ou sustente seu agir.

Da ferida aberta por essa solidão emerge a possibilidade de diálogo com Augusto Boal. Se, para Nietzsche, *Hamlet* encarna a paralisia engendrada pelo excesso de consciência, Boal busca dissolver a distância entre o instante da percepção e o momento da ação. Sua intervenção

desloca a plateia do papel de mera receptora para o de sujeito que se exercita na presença e na decisão: “o espectador não delega poderes ao personagem nem para que este pense em seu lugar, nem para que este atue em seu lugar. Ao contrário, o espectador aprende, ensaia, prepara-se para a ação real” (Boal, 2009, p. 21). A cena deixa de ser lugar de contemplação e transforma-se em campo de ensaio, espaço liminar onde se experimentam transformações antes de lançá-las ao mundo.

Inscrito no *Teatro do oprimido*, *Hamlet* deixa de figurar como mero emblema da hesitação moderna e converte-se em detonador de processos coletivos de criação. O instante de imobilidade — que em Nietzsche é sinal da lucidez trágica — torna-se, em Boal, um limiar de passagem: da percepção da barreira ao ato que a transgrida. A dramaturgia shakespeariana, permeável ao imprevisto e ao trânsito incessante entre realidade e ficção, fornece o solo instável e fértil para essa pedagogia: o enredo, em vez de se encerrar no impasse, é desmontado, reformulado e reencenado pelo corpo coletivo, que reinscreve a tragédia como ato de invenção.

O encontro entre Nietzsche e Boal manifesta-se na rejeição intransigente à contemplação inerte. Para Nietzsche, ela é sintoma de rendição à ilusão estetizante que neutraliza o trágico; para Boal, é cumplicidade com a lógica da opressão que mantém o espectador afastado de sua potência de intervenção. Entre o coro dionisíaco e o *espect*-ator insurgente, *Hamlet* ocupa uma posição liminar, revelando tanto a fragilidade das estruturas que sustentam a ação quanto a força latente de reconfigurá-las.

A peça não é tomada aqui como objeto dramaturgicamente isolado, mas como dispositivo simbólico que torna visível o eixo central deste estudo: a aliança entre a embriaguez trágica de Nietzsche e a insurgência estética de Boal — dois modos distintos de reconduzir a arte à sua função vital de perturbar e recriar o sensível.

Ao situar *Hamlet* nessa fronteira — entre a revelação trágica que suspende a ação e a pedagogia cênica que a reativa —, vislumbra-se o ponto de contato em que Nietzsche e Boal se aproximam: ambos recusam que a cena seja mero espelho da realidade e exigem que ela se converta em força de transformação. Nesse ponto de fronteira, a experiência trágica migra do campo estrito da arte para o horizonte político, instaurando o diálogo entre embriaguez dionisíaca e insurgência dramaturgicamente como força de reconfiguração do sensível e ampliação do agir.

Boal e o *Teatro do oprimido*: corpo, ação e insurgência estética

O projeto estético-político de Augusto Boal, iniciado nos anos 1960 e consolidado em obras como *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1975) e *A estética do oprimido* (2008), nasce de um diagnóstico severo sobre a forma teatral dominante no Ocidente moderno. Coutinho identifica no teatro político concebido por Boal a recusa de qualquer neutralidade estética, afirmando que “seu objetivo é intervir na realidade e modificar as condições de opressão que a estruturam” (Coutinho, 2001, p. 45), princípio que se evidencia na crítica de Boal ao teatro burguês, que cristalizou uma separação rígida entre palco e plateia:

O teatro burguês cristalizou uma separação rígida entre palco e plateia, transformando o espectador em consumidor de imagens e discursos, privado de qualquer poder de intervenção. Tal arquitetura simbólica e física reproduz, no campo artístico, a mesma hierarquia social que reserva a poucos o lugar da fala e confina a maioria ao silêncio. (Boal, 2009, p. 21).

Em oposição a essa lógica, Boal constrói um teatro que reintegra corpo, imaginação e ação, restituindo à cena sua dimensão partilhada e insurgente. A transição do espectador para a figura do *espect-ator* — sujeito que interpreta, cria e participa do desfecho dramático — não é mero expediente formal, mas reconfiguração estrutural do estatuto político da cena. “Pretendo [...] oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma, uma arma muito eficiente..., mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação” (Boal, 2013, p. 13), declara, conferindo à prática teatral o papel de instrumento de combate. Ao formular essa passagem da plateia passiva para o *espect-ator*, Boal compreende que se trata de alterar profundamente a relação entre quem presencia e quem cria, deslocando a arte para o território da intervenção. “... a transformação do espectador em protagonista da ação teatral e, através dessa transformação, a tentativa de modificar a sociedade, e não apenas de interpretá-la.” (Boal, 1998, p. 293).

Ao redefinir o lugar do espectador, a cena converte-se em exercício de liberdade e ensaio para reorganizar as relações sociais. Essa transformação política do espaço estético rompe o pacto silencioso que mantém a arte como território de contemplação e a reinscreve no fluxo vivo do real: “O Teatro do oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro dos oprimidos, para os oprimidos, sobre os oprimidos e pelos oprimidos” (Boal, 2013, p. 157).

A partir dessa virada conceitual, o corpo deixa de ser mero instrumento de representação para tornar-se território de resistência, superfície onde se inscrevem memórias, gestos e afetos capazes de romper as gramáticas disciplinares do poder. A cena não busca restaurar harmonia ilusória: intensifica tensões, expõe o dissenso e convoca o público a agir sobre ele.

Essa concepção encontra ressonância em Nietzsche, para quem a arte não deve adormecer o olhar, mas despertar forças afirmativas capazes de enfrentar dor e caos — formulação que, em *O nascimento da tragédia*, se traduz na recuperação da embriaguez dionisíaca contra a domesticação apolínea promovida pela razão socrática:

Sob a magia do dionisíaco, não apenas a aliança entre homem e homem é novamente estabelecida, mas também a natureza alienada, hostil ou subjugada volta a celebrar sua festa de reconciliação com o seu filho perdido, o homem (Nietzsche, 2007, §1, p. 30).

Não se trata de derivar Boal de Nietzsche, mas de reconhecer um princípio comum: a recusa da passividade. Em Nietzsche, essa energia assume a forma da embriaguez dionisíaca — não mero excesso sensorial, mas força vital que dissolve o eu isolado e restitui o sujeito à totalidade contraditória do devir. Em Boal, essa energia transfigura-se em insurgência cênica, convocando o corpo coletivo a experimentar modos alternativos de viver e decidir. Lou Andreas-Salomé (1894) havia observado que essa embriaguez exprime a energia vital, inseparável do corpo e de sua capacidade de converter sofrimento em criação — antecipando a centralidade do corpo na cena boaliana.

A apropriação de Shakespeare exemplifica esse princípio. Fragmentos de *Macbeth*, com sua anatomia da corrupção do poder, ou de *Rei Lear*, que encena a dissolução de mundos e vínculos sociais, são destacados de seu contexto histórico e reinscritos em problemáticas contemporâneas. Em oficinas, funcionam como gatilhos criativos: desmontados, reescritos e encenados a partir das vivências dos participantes, “atuam como motores de consciência coletiva e transformação” (Lima, 2021, p. 142). Esse gesto não reafirma a autoridade do cânone, mas o desloca criticamente, convertendo-o em instrumento de leitura e ação — operação que encontra respaldo na leitura de Jan Kott (2003), para quem Shakespeare não é monumento fixo, mas reservatório vivo de formas sempre reinventáveis.

No *Teatro do oprimido*, essa plasticidade alcança seu ponto máximo: o trágico deixa de ser contemplação de um destino irrevogável e torna-se ensaio de ação. O cerne metodológico reside na inserção do *espect-ator* no processo criativo. Ao romper com o horizonte aristotélico da catarse, Boal substitui a purgação passiva por um campo experimental no qual a ação é testada, reelaborada e reencenada antes de se projetar para além da cena (Boal, 2009, p. 122).

A afinidade com Nietzsche manifesta-se como entrelaçamento de forças mais que de conceitos. A suspensão das categorias habituais, a dissolução das fronteiras do eu e a restituição do corpo ao fluxo indivisível do devir — traços da embriaguez dionisíaca (Nietzsche, 2007, §1-4) — encontram sua tradução política no *Teatro do oprimido*. “Na embriaguez dionisíaca,

o eu se afoga, desaparece completamente, e, mesmo que continue a existir, é apenas como imagem e reflexo” (Nietzsche, 2007, §1, p. 29): em Boal, esse afogamento corresponde à dissolução da figura do espectador passivo, transformado em sujeito coletivo de invenção.

Essa transposição não preserva a arte como esfera autônoma ou reconciliada; ao contrário, rompe a clausura da experiência estética e a projeta como gesto de intervenção concreta. A cena deixa de ser espaço de contemplação para converter-se em campo de disputa, reorganizando as forças em jogo. Não por acaso, Losurdo identifica em Nietzsche “um filósofo inteiramente político” (Losurdo, 2009, p. 30), princípio que Boal ecoa ao assegurar: “O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. O fim é o começo!” (Boal, 2013, p. 46).

O *Teatro do oprimido* ultrapassa o estatuto de metodologia para afirmar-se como insurgência estética: ato que desestabiliza modos instituídos de produção e fruição da arte, entrelaçando corpo, palavra e ação numa pedagogia da presença, na qual o sensível é reorganizado como campo de luta. Nesse cruzamento entre embriaguez e insurgência, Boal dialoga com Nietzsche ao sustentar — como também percebeu Salomé — que a arte só preserva sua vitalidade quando é capaz de perturbar o estabelecido e criar novas possibilidades de mundo.

Embriaguez e insurgência: aproximações críticas e ético-políticas

Na reflexão nietzschiana, a embriaguez (*Rausch*) transcende a acepção vulgar de exaltação sensorial ou alteração psicológica episódica (Janz, 1999). É experiência estética radical em que a subjetividade se dissolve na intensidade do devir, suspendendo a rigidez das formas e convertendo o sofrimento em potência criadora (Nietzsche, 2007, §1–4). Nesse estado, a dor não é negada: torna-se elemento constitutivo da vida, conferindo densidade e necessidade ao ato criador.

Lou Andreas-Salomé (1894) interpreta essa embriaguez como movimento orgânico de unificação, no qual corpo e espírito deixam de funcionar como domínios apartados, produzindo uma criação que transforma a experiência trágica em expansão afirmativa da existência. Para ela, longe de fuga ou consolo, a arte é em Nietzsche “a mais alta afirmação da vida, capaz de transfigurar até mesmo o sofrimento em alegria criadora” (Andreas-Salomé, 2003, p. 45). Ao enfatizar a inseparabilidade entre impulso vital e expressão artística, antecipa leituras que compreenderam a estética nietzschiana como “os instintos, os impulsos considerados como um

conjunto de forças, inconscientes e qualitativamente diferentes, em luta” (Machado, 2017, p. 11) — crítica radical a qualquer separação entre arte e existência.

Essa radicalidade implica recusar a domesticação socrática, que reduz a arte a ornamento, entretenimento ou compensação moral, subordinando-a ao racionalismo e anulando o trágico. Contra essa lógica, Nietzsche defende uma produção artística que brota do que excede o domínio lógico — música, ritmo, êxtase, dissolução das fronteiras do eu —, articulando sua crítica da cultura à recusa da passividade e à necessidade de intensificar, e não pacificar, os afetos. É nesse ponto que se abre o diálogo com Boal, que também entende a experiência estética como recusa da inércia e convocação à participação criadora.

Essa radicalidade dionisíaca recusa a domesticação socrática, que reduz a arte a ornamento, entretenimento ou compensação moral. Em *O Estado Grego*, Nietzsche afirma: “A finalidade da cultura é formar o indivíduo para o serviço e sacrifício à comunidade, tornando-o apto a se desprender de sua própria vontade” (Nietzsche, 2011, p. 45). A produção artística, nesse horizonte, deve brotar do que excede o domínio lógico — música, ritmo, êxtase e dissolução das fronteiras do eu —, reorganizando o sensível e restituindo à arte sua função trágica. Ao conceber a embriaguez como intensificação vital que dissolve fronteiras da individualidade (Janz, 1999, p. 312), Nietzsche articula sua crítica da cultura à recusa do racionalismo e à preservação do trágico como força criadora (Giacioia Júnior, 2000, p. 58).

A criação, nesse sentido, não se orienta pela pacificação dos afetos, mas pela sua intensificação. A partir dessa inflexão conceitual, delineia-se a convergência com Boal: ambos rejeitam a passividade como princípio estruturante da experiência estética e concebem a arte como prática transformadora.

No *Teatro do oprimido*, a insurgência não permanece no plano metafórico: materializa-se como prática concreta de ruptura com a contemplação passiva. “Transformar o povo, ‘espectador/a’, ser passivo/a no fenômeno teatral, em sujeito, em ator/triz, em transformador/a da ação dramática” (Boal, 2013, p. 123) é instaurar um processo no qual o espectador-intervém no fluxo da cena, deixando de consumir significados para tornar-se coautor de sentidos e recompositor simbólico do mundo. A energia dionisíaca migra, assim, para o campo político-pedagógico, alimentando-se de tensão e dissenso como motores de invenção coletiva.

A dramaturgia elisabetana — em especial Shakespeare — oferece um terreno simbólico para essa aproximação. Em *Hamlet, Macbeth e Rei Lear*, festa e luto, humor e morte, lirismo e violência coexistem sem síntese conciliadora (Shakespeare, 2017, p. 54–55; Kott, 2003, p. 12). Essa instabilidade formal, próxima da oscilação vital do coro dionisíaco, inspira Boal a deslocar

fragmentos shakesperianos do cânone para a cena contemporânea, não com intuito de restaurar sua integridade histórica, mas de preservar a abertura de sentidos e reativar o trágico como força de criação.

Nessa operação, Shakespeare é menos patrimônio fixo que reservatório de formas disponíveis à reinvenção. “Shakespeare é nosso contemporâneo não porque fale de nós, mas porque fala de tudo o que permanece humano” (Kott, 2003, p. 12). Essa compreensão permite a Boal transformar essas obras em dispositivos que resistem à cristalização simbólica, mantendo vivo o campo das interpretações e ações.

O trágico, que em Nietzsche corresponde à afirmação do devir apesar da dor, converte-se em Boal em campo de disputa e prática coletiva de transformação. A embriaguez — inclusive na chave vitalista proposta por Salomé — é canalizada para o gesto insurgente: “O teatro é uma arma muito eficiente. Lutar por ele torna-se imprescindível, e justamente por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. [...], Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação” (Boal, 2013, p. 13).

A interlocução entre Nietzsche e Boal não repousa em partilha de vocabulário ou filiação teórica direta, mas no reconhecimento de um princípio ético-estético comum: a arte deve perturbar a ordem sensível, deslocar modos estabelecidos de percepção e instaurar novas possibilidades de existência. Tanto na embriaguez dionisiaca quanto na insurgência cênica, afirma-se a indissociabilidade entre forma e vida, estética e política, criação e transformação. Em ambos, a vitalidade artística não se cumpre na reconciliação ou no consolo, mas na abertura de fissuras por onde a vida, em sua plenitude conflitiva, possa reinventar-se.

Estética da resistência: arte, potência e criação no limiar do trágico

Formular uma estética da resistência implica romper com a concepção de arte como instância de apaziguamento, voltada a dissolver antagonismos sob a aparência de harmonia. Essa ruptura não se limita a uma negação: é afirmação de que a criação artística constitui um campo de forças em que dor, conflito e dissenso não são acidentes a corrigir, mas matérias estruturantes do ato criador. Significa reconhecer que, na verdadeira obra de arte, não há neutralização das tensões, mas sim sua metabolização em formas que desafiam e reorganizam a experiência sensível.

Em Nietzsche, essa posição ganha contornos precisos na crítica à cultura que “prefere a comodidade da aparência bela à verdade trágica do existir” (Nietzsche, 2007, §24) e na

formulação de *O Estado Grego*, segundo a qual “a verdadeira missão da arte é transfigurar a necessidade, fazer com que o fardo da existência seja suportável e mesmo amado” (Nietzsche, 2011, p. 49). A tragédia, em seu sentido originário, é justamente a forma estética que preserva o embate incessante entre apolíneo e dionisíaco, impedindo que a experiência se reduza a mero ornamento ou consolo.

Essa tensão vital está no núcleo da crítica nietzschiana à domesticação estética operada pela razão socrática. Ao abdicar do confronto com o caos, o sofrimento e a contingência, a arte perde sua potência transfiguradora e se converte em superfície decorativa, destituída de força vital. Contra esse esvaziamento, Nietzsche propõe uma arte embriagada no sentido ativo do termo: não passiva ou narcotizante, mas capaz de instaurar novos regimes de sensibilidade e de valores, abrindo espaço para modos inéditos de habitar o mundo.

Essa perspectiva dialoga com a formulação de Lefebvre (2006, p. 58), para quem a tragédia mantém o dissenso aberto, convocando o espectador a prolongá-lo em ação. No campo teatral, essa exigência encontra paralelo na figura do *espect-ator* de Boal (2009, p. 122) — sujeito que intervém, transforma e cria no próprio ato de assistir — e na noção rancieriana de redistribuição do sensível (Rancière, 2009, p. 15), entendida como deslocamento das formas instituídas de ver, dizer e sentir. Integradas, essas três perspectivas evidenciam que a potência estética não se cumpre na simples representação do conflito, mas na sua inscrição ativa em um espaço comum de disputa simbólica e prática. Assim, Nietzsche recoloca a embriaguez dionisíaca no centro da experiência artística; Boal, por sua vez, converte o espectador em agente criador, capaz de reconfigurar o horizonte do possível.

Essa afinidade se concretiza de modo exemplar na apropriação crítica de Shakespeare. Peças como *Rei Lear*, *Hamlet* e *Macbeth* dissolvem qualquer tentativa de síntese conciliadora, fazendo coexistir lirismo e sarcasmo, festa e ruína, humor e morte (Shakespeare, 2017, p. 54–55; Kott, 2003, p. 12). Em Boal, esses textos não são tratados como monumentos intocáveis, mas como dispositivos abertos, prontos para serem desmontados, reescritos e reinscritos em conflitos contemporâneos. Ao extrair fragmentos do cânone e colocá-los em diálogo com experiências concretas de opressão, Boal preserva o trágico como força de invenção e impede que a obra seja confinada ao museu da cultura universal.

A estética da resistência que emerge desse diálogo não busca reconciliação nem fechamento narrativo. Pelo contrário, mantém a tensão criadora no limiar do trágico e transforma dor e conflito em energias construtivas, recolocando a arte no centro das disputas pelo sensível e pela vida. Como define Terron (2015, p. 77), resistir esteticamente é “recusar o

fechamento simbólico e manter aberta a fissura criadora”. Nesse interstício de fissura que se instala a possibilidade de reinvenção.

Com base nesse quadro, a arte redefine sua função política. Em Nietzsche, a embriaguez dionisíaca reorganiza afetos e percepções, reconectando o sujeito ao fluxo contraditório do devir. Em Boal, a cena torna-se exercício coletivo de liberdade e laboratório de ação transformadora, em que cada participante se torna corresponsável pelo sentido e pelo desfecho da experiência. Em ambos, a vitalidade artística depende da recusa à inércia e da preservação do dissenso como força criadora.

Por isso, essa estética exige do artista e do espectador não apenas contemplação, mas disposição para atravessar o campo conflituoso da existência sem pacificá-lo. Exige coragem para sustentar o choque entre forças divergentes e sensibilidade para transformar tal choque em forma viva. O trágico, longe de ser um destino imutável, torna-se aqui uma prática — estética, política e ética — de resistência ativa, na qual o sensível é continuamente reorganizado como espaço de luta e invenção.

Considerações finais

O percurso analítico desenvolvido permite afirmar que a aproximação entre Friedrich Nietzsche e Augusto Boal, embora destituída de vocabulário comum ou vínculos diretos de influência, revela afinidades estruturais no que concerne à função da arte em contextos de crise. Em Nietzsche, a embriaguez dionisíaca funde dor e criação, restituindo à arte sua força afirmativa de enfrentamento contra o niilismo e a domesticação do sensível. Em Boal, a insurgência dramaturgica rompe a passividade do espectador, instaurando o *espect*-ator como agente criador cuja intervenção desestabiliza a cena e as formas simbólicas que sustentam a ordem vigente. Essa proximidade, construída a partir de linguagens e campos distintos, adquire especial relevância no presente ao oferecer uma gramática estética capaz de confrontar tanto a apatia política quanto a mercantilização da cultura, reafirmando a arte como experiência viva e transformadora.

Em ambos, a resistência é indissociável de um gesto criador que não busca restaurar harmonias perdidas, mas instaurar novas configurações de sensibilidade e presença no mundo. A estética pacificadora, para Nietzsche, é sintoma de decadência; para Boal, cumplicidade com a opressão. Tanto para um quanto para outro, a arte que abdica do conflito renuncia ao seu potencial transformador — “o teatro é a arte de ver-se em ação” (Boal, 2009a, p. 122).

A presença eventual de Shakespeare cumpre função mediadora, oferecendo um paradigma dramático que sustenta contradições sem dissolvê-las. Sua obra, marcada pela tensão entre humor e tragédia, festa e ruína, mantém vivo o trágico como força criativa e resistência a qualquer fechamento narrativo.

A estética da resistência que emerge dessa articulação recusa tanto o niilismo resignado quanto a estetização despolitizada da vida. Como sintetiza Nietzsche, “temos a arte para não perecermos da verdade” (2006, p. 80) — máxima que rejeita qualquer produção artística que suavize ou neutralize a potência trágica da existência. Aberta à transformação, essa estética desloca percepções, redistribui o sensível (Rancière, 2009, p. 15) e desafia o espectador a reconhecer-se como agente de invenção.

Ao cruzar filosofia, teatro e política, esta investigação buscou evidenciar que a arte, fiel à sua vocação mais profunda, é força de perturbação e reinvenção, capaz de “tomar posição” e “situar-se no tempo” (Didi-Huberman, 2017, p. 23). O encontro entre a embriaguez trágica de Nietzsche e a insurgência cênica de Boal delinea uma ética da criação inseparável de uma política do sensível: arte como insurgência vital, apta a sustentar o trágico sem sucumbir a ele. Essa perspectiva compreende a criação não como refúgio estético apartado do real, mas como prática enraizada na vida, capaz de reorganizar percepções, deslocar hierarquias e instaurar novas formas de existência. Ao preservar o dissenso e recusar soluções conciliadoras, essa ética-estética afirma o conflito como motor de transformação e devolve à arte seu papel de campo de luta, onde se decide não apenas o que pode ser visto ou dito, mas, sobretudo, o que pode ser vivido.

A partir dessa articulação, a estética da resistência, tal como delineada no diálogo entre Nietzsche e Boal e ressoada em Rancière, aponta para um horizonte crítico em que a arte não se limita a representar o mundo, mas a intervir ativamente em sua configuração sensível e política. Frente aos dispositivos contemporâneos de neutralização simbólica — que vão da espetacularização midiática à mercantilização das práticas culturais —, essa estética reafirma a inseparabilidade entre criação e transformação, abrindo fendas por onde novas formas de vida possam emergir. Segundo Rancière (2009, p. 15), “a política da arte consiste em reconfigurar o visível e o dizível”, e é justamente nessa capacidade de deslocar as fronteiras do sensível que reside sua força transformadora. Assim, a arte deixa de ser mero espelho da realidade para tornar-se prática insurgente de invenção do real.

Referências bibliográficas

- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche em suas obras* [1894]. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- COUTINHO, Eduardo. *Augusto Boal: pensamento e prática do teatro político*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: uma biografia*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LEFEBVRE, Jean-Pierre. *Nietzsche e a crítica da tragédia*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- LIMA, Danilo. *Augusto Boal e a pedagogia do teatro político*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- LOSURDO, Domenico. *Nietzsche – o rebelde aristocrata: biografia intelectual e balanço crítico*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Revan, 2009.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Estado Grego*. In: _____. *Textos 1870-1873*. Tradução de Vinícius de Figueiredo. São Paulo: Hedra, 2011. p. 41-55.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.