

As representações midiáticas como teatro e ficção da existência

Media representations such as theater and fiction as expressions of existence

Marcelo Pessoa³⁴

Resumo: O presente trabalho se dedica sobrepor à história do teatro brasileiro, momentos de sua evolução em que se puseram em contato, no país, a Europa e a miscigenação brasileira. O objetivo deste exame é o de verificar até em que medida as representações teatrais tradicionais e as contemporâneas se entrecruzam. A metodologia empregada é a da revisão bibliográfica, em acervos físicos e digitais, combinada com uma abordagem qualitativa reflexiva e crítica. Os resultados obtidos dão conta de revelar que o *modus vivendi*, o *modus operandi* e o *modus loquendi* que estiveram presentes no início do Teatro no Brasil ainda estão em operação nos novos formatos de sua representação. O principal aporte bibliográfico deste estudo repousa na obra Panorama do Teatro Brasileiro de Sábato Magaldi.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, linguagem, cultura brasileira

Abstract: This study focuses on examining the history of Brazilian theater, specifically those moments in its evolution when European influences and Brazilian cultural diversity intersected within the country. The objective of this analysis is to determine the extent to which traditional and contemporary theatrical performances intersect. The methodology employed is a literature review of physical and digital collections, combined with a reflective and critical qualitative approach. The results obtained reveal that the *modus vivendi*, *modus*

³⁴ Doutor em Letras, Docente na Universidade do Estado de Minas Gerais – Unidade Frutal. Doutorando em Linguística, pela UFSCAR. Pesquisa doutoral desenvolvida com o apoio da FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. ORCID – <https://orcid.org/0000-0002-9193-4604>

operandi, and *modus loquendi* that were present at the dawn of theater in Brazil are still in effect in its new forms of performance. The main bibliographic contribution of this study is Sábato Magaldi's work *Panorama do Teatro Brasileiro*.

Keywords: Brazilian theater, language, Brazilian culture

INTRODUÇÃO

Neste texto, fazemos uma sistematização diacrônica e um cotejamento crítico de como o Teatro no Brasil transicionou dos tradicionais palcos de espetáculo, herdado de suas origens gregas, *e. g.*, e realinhou seus *shows* para outros modelos de vitrine na contemporaneidade. Para tanto, é interessante que tomemos como premissa, o fato de que o Teatro Brasileiro tenha, realmente, nascido no século XVI, juntamente com o advento das Missões Jesuíticas (Magaldi, 2004).

A relevância disso, no contexto de formação do Teatro no Brasil, se dá, em razão de que as Missões Jesuíticas Guaranis, na América do Sul, tiveram um período de auge, que durou 130 anos, iniciando-se com os primeiros povoados, em 1626, culminando com a 'Guerra Guaranítica' e com o 'Tratado de Madrid', em 1756. Neste sentido, por óbvio, é natural que nos voltemos ao nome do Padre José de Anchieta, historicamente reconhecido como um dos pioneiros do formato teatral no Brasil (Corradin; Rosa; Domene, 2018).

Naqueles tempos, digamos, mais 'eclesiásticos' do Teatro, vale ressaltar, as peças tinham caráter religioso e pedagógico, teor este evidentemente conectado com os propósitos da catequização dos povos indígenas, bem como, orientado política, econômica e religiosamente pelos vieses pretendidos pela Coroa Portuguesa, entidade mandatária do processo colonial vigente. Se não é de toda uma verdade o que afirmamos, é, ao menos em parte, o que se pode depreender, por intermédio dos registros de Sebastião Joseph de Carvalho Mello, o Marquês de Pombal (1750-1777), em seu famoso **Diretório dos Índios**:

Observando, pois, todas as Nações polidas do Mundo, este prudente, e sólido sistema, nesta Conquista se praticou tanto pelo contrário, que só cuidaram os primeiros Conquistadores estabelecer nela o uso da Língua, que chamaram geral; invenção verdadeiramente abominável, e diabólica, para que privados os Índios de todos aqueles meios, que os podiam civilizar, permanecessem na rústica, e bárbara sujeição, em que até agora se conservavam. Para desterrar esse perniciosíssimo abuso, será um dos principais cuidados dos Diretores, estabelecer nas suas respectivas Povoações o uso da Língua Portuguesa, não consentindo por modo algum, que os Meninos, e as Meninas, que pertencerem às Escolas, e todos aqueles Índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas Nações, ou da chamada geral; mas unicamente da Portuguesa, na forma, que Sua Majestade tem recomendado em repetidas ordens, que até agora se não observaram com total ruína Espiritual, e Temporal do Estado (Mello, 1757).

Ora, vejamos, o mesmo Marquês de Pombal, que fora designado por D. José I, em Portugal, para ser o gestor da reconstrução de Portugal, após o gigantesco e devastador terremoto ocorrido, em 1755, estava por aqui, com sua caneta vibrante e insígnias reais, abalando as estruturas culturais de um país em formação, intervindo na matriz de tudo aquilo a que chamamos de cultura: a língua. O que ele fez, no **Diretório dos Índios**, em 1757, reverbera até hoje em nossa vida escolar, cultural e social – retirou, a fórceps, a identidade linguística de um povo inteiro.

Munidos, assim, desse escopo sociopolítico e cultural intervencionista da Metrópole, desde o pioneirismo de Anchieta e o desastre de Pombal, vemos que o fazer teatral tupiniquim só viria a receber maiores e efetivos insumos sociais, culturais e novos palcos, somente com a chegada da Família Real em solos brasílicos, em 1808, se valendo desta terra que, então, ainda Colônia, para escapar de outro tipo de abalo sísmico: o da predação napoleônica que varria de morte inúmeros terrenos europeus. Agora,

Uma das questões mais espinhosas, depois de examinar todos esses vestígios, é saber até que ponto as culturas indígenas encontradas pelos europeus foram influenciadas por essas civilizações [...] ou mesmo derivam delas. Em outros lugares do mundo, sabe-se que o domínio de técnicas agrícolas e da criação de animais conferiu a certos povos uma vantagem competitiva e demográfica [...] que levou a expansões de escala continental. É por isso, por exemplo, que as línguas e cultu-

ras da família indo-europeia, derivadas de um tronco linguístico-cultural comum, dominaram praticamente toda a Europa (Lopes, 2017, p. 19).

Se o propósito deste artigo não é responder a questão acima feita, isto é, se somos originais ignorados ou cópias imprecisas, é possível dizer, minimamente, que foi neste contexto, que D. João VI decretou a construção de grandes teatros para o entretenimento da corte portuguesa recém instalada no país – o que evidentemente nos sugere vieses razoáveis de interlocução cultural entre a Europa e suas colônias, visto que a Família Real reivindicava de seus líderes, um mínimo de manutenção estética face ao que estavam habituados:

Na corte portuguesa, ouviu-se, ópera pela primeira vez, em 1682, aos cantores vindos na comitiva do Duque de Sabóia e, no primeiro quartel do século XVIII, realizam-se já serenatas e outros espetáculos musicados, em italiano, na câmara da rainha ou em restritas reuniões de cortesãos ou embaixadores, com preferência pela ópera bufa. Conhecem-se, desde 1720, numerosos títulos de melodramas italianizantes [...]. Em 1735, existia já uma casa de espetáculos especializada na ópera, por contrato com a Cia. das Paquetas (designação corrente das Paghetti), o Teatro da Trindade, ou Academia da Música. A primeira adaptação de Metastásio, para português, parece ser de 1741; anteriormente, editam-se libretos em italiano ou bilingues, entre 1736-38, para a Academia de Música e, entre 1738-41, para o Teatro da Rua dos Condes (Saraiva & Lopes, p. 493-94).

Veja-se, neste sentido, no da reformulação de paradigmas socio-culturais, na chegada da realeza, a razão social oficial da Colônia era ‘Estado do Brasil’ e, já logo, em 1815, fomos elevados à categoria de Reino, assim, o ‘Estado do Brasil’ foi renomeado para ‘Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves’.

Surgiram, então, nestes novos tempos e por detrás das novas coxias nababescas que se construía em torno desta opulência, literalmente importada a peso de ouro, os modelos europeus de cultura e a consolidação de um romantismo político nacionalista, hibridizado com pitadas de influências culturais daqueles miscigenados que por aqui já estavam – portugueses, judeus, índios, africanos, franceses, holandeses (DaMatta, 1997).

E POR FALAR EM QUESTÕES ESPINHOSAS...

... Alguma coisa acontece no meu coração, que só quando cruzo a Ipiranga e a Avenida S. João ('Sampa', Caetano Veloso, disco **Muito**, 1978)

Mas, o que demais pode acontecer, quando vemos que o Teatro deixa de ser só a expressão artística de um tema, e vira mais uma atividade normal do mercado do entretenimento? O que acontece quando a entidade patrocinadora do espetáculo não é só uma empresa interessada em divulgar sua imagem para o grande público, mas é o próprio Estado rodeado de seus diversos interesses? O que acontece quando a peça não serve mais para desentorpecer a nossa consciência perceptiva, e passa a ter a intenção explícita de manipular as consciências e direcioná-las para a consecução de objetivos fora da Arte?

Neste artigo, este é o eixo do problema que, ao nosso ver analítico, contaminou a máquina teatral moderna: mas, desde quando e como isto aconteceu? Para responder, primeiro, é preciso sabermos de onde viemos e o que trouxemos na nossa bagagem.

É assim, então, que desde o início do texto, viemos traçando uma linha do tempo, em que adotamos a ideia de que o Teatro Brasileiro se iniciou, em 1564, com as peças de catequese jesuítica, do Padre José de Anchieta.

Daí, lembramos que esta nobre arte ganhou palcos oficiais no Brasil, mais significativamente, após 1808, com o decreto de D. João VI, para entreter a corte europeia desembarcada no Brasil, ainda que sob o desespero napoleônico.

Doravante acrescentamos a este roteiro, o fato de que o Romantismo e a Comédia de costumes se consolidaram, com Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), a partir de 1838, o enredo de **O Juiz de Paz na Roça** e **O Noviço**, 1845.

Tivemos a felicidade de nos depararmos, com o Realismo de Machado de Assis (1839-1908) e a sua célebre Comédia, **Desencantos**, de 1861, e com o Teatro de Revista, nascido em 1859, com a peça **As Surpresas do Sr. José da Piedade**, escrita por Justiniano de Figueiredo Novaes, fenômenos que marcaram o final do século XIX.

Após a histórias de todas estas noites, amanhecemos com nossa biografia nacional vislumbrando uma modernidade cênica que explodiu em nossas retinas, em 1943, com a revolucionária peça **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues (1912-1980). Ali, bem perto, nos anos 1950, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de Franco Zampari (1898-1966) já nos acenava, trazendo consigo o mais forte dos rigores técnicos desta Arte.

As décadas seguintes, de 1960 e 1970, foram aquelas que, por sua vez, marcadas pelo engajamento político do Teatro de Arena, de Augusto Boal (1931-2009), aplicando sua metodologia do Teatro do Oprimido.

O Teatro Oficina, liderado por Zé Celso Martinez (1937-2023), chocou o país inteiro com sua Estética Tropicalista, em 1967, momento em que, inclusive, a classe artística enfrentava forte censura e perseguição, fazendo com que todos se encontrassem, simbolicamente, no cruzamento da Ipiranga com a S. João.

A redemocratização no Brasil, após o período militar, findo em 1985, foi o norte dos anos 1980, impulsionada pelas encenações contemporâneas do diretor Antunes Filho (1929-2019), sobretudo com a excelente transição para a contemporaneidade que se operou, com a sua releitura de **Macunaíma**, levada ao público, em 1978, em São Paulo, no Theatro São Pedro.

Atualmente, o que temos visto com muita frequência no Teatro Brasileiro é que o cenário tradicional se expande, experimentando linguagens performáticas e aspectos do regionalismo nacional. Por meio de coletivos, seus agentes atuam focados em pautas identitárias, na diversidade e na inclusão social. E é aqui que o nosso texto adensa a reflexão e lhe dá maior contundência.

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA, TINHA UMA
PEDRA NO MEIO DO CAMINHO (CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE – 1902-1987)

A expansão temática à qual o Teatro Brasileiro tem se acostumado a encontrar nos palcos, desde os tempos de Anchieta, tem ocorrido, recentemente, a partir dos coletivos socialmente periféricos, tais co-

mo os que preconizam temas raciais, assuntos ambientais, feministas ou pautas LGBTQIAPN2+, cujo objetivo central, parece orbitar em torno da preocupação de reescrever narrativas históricas, refazendo-as a partir de reposicionamentos sobre os palcos teatrais.

Esses grupos utilizam a performance e o biodrama, a fim de diluir as fronteiras entre realidade e ficção, ao mesmo tempo em que eles próprios se oferecem como realidade alternativa diante da transformação que solicitam acontecer, por meio de suas performances.

Valendo-se de uma linguagem híbrida, unem elementos do Teatro Tradicional aos recursos audiovisuais, à dança e às redes sociais – e é nesse novo palco que o nosso texto também se debruça junto ao leitor (Pavis, 2008).

O regionalismo ganha força com estéticas do Norte e Nordeste, descentralizando o eixo Rio-São Paulo de seu primado cultural histórico. Assim, manifestações como o Maracatu, o Bumba-meu-boi e o Cordel são ressignificadas e capilarizadas na cena contemporânea.

Nesse contexto, as pautas sobre a acessibilidade, o racismo, o feminismo, o ambientalismo, o capacitismo e a transgeneridade deixam de ser temas e viram a própria estrutura criativa e expressiva – é um novo tipo de Tropicália. Integram-se a estas intenções e práticas, a adoção de audiodescrição e de intérpretes de Libras durante mostras artísticas – isto causa certo ‘ruído’, tal como as guitarras elétricas causaram no passado do Tropicalismo. Igualmente, espaços alternativos como ruas, praças e viadutos tornam-se os novos palcos de um Teatro autoproclamado como mais democrático, convidando o público a interagir diretamente com os atores, transformando o ato teatral em um manifesto coletivo.

Assim, o Teatro atual funciona como uma ferramenta política viva de reparação e celebração da diversidade, colocando lado-a-lado, a Libras, o Rap, Patativa do Assaré e a Nona Sinfonia de Beethoven. De novo, ‘É Proibido Proibir’ (ver *happening*, de Caetano Veloso, em 1968: <https://youtu.be/afwWdtUlokY>).

Dentre aqueles que têm se destacado neste novo modelo de Teatro Brasileiro, tomado como uma espécie de ‘cena viva’ da Arte de representar, temos os grupos que trabalham de forma colaborativa, transformando vivências reais em manifestos estéticos de suas propostas.

Os principais coletivos que lideram esse modelo de movimento no Brasil contemporâneo dividem-se em três grandes eixos de atuação:

Eixo 1. Os da representatividade Negra e Antirracista, tais como o ‘Bando de Teatro Olodum’, sediado em Salvador – BA, criado em 1990, despontando como o maior precursor do Teatro Negro Moderno, mesclando música, dança e denúncia política. Outro grupo de mesma estirpe, são ‘Os Crespos’, sediado em São Paulo – SP, dedicado à pesquisa de estética negra nas artes cênicas e no audiovisual, focando nos afetos e na identidade afrodescendente.

Eixo 2. Os que advogam a Identidade Periférica e a Territorialidade, tais como o ‘Grupo Clariô de Teatro’, sediado em Taboão da Serra – SP, referência, há mais duas décadas, na produção de ‘teatro da periferia, para a periferia’, pautando seu discurso em torno da arte negra e popular. Temos neste eixo também, a ‘Companhia de Teatro Heliópolis’, sediada em São Paulo – SP. Dirigido por Miguel Rocha, suas peças investigam as violências do cotidiano periférico e as lutas pela descentralização do acesso à cultura. Dá-se relevância, ainda, ao ‘Coletivo Estopô Balaio’, sediado em São Paulo – SP. Formado majoritariamente por migrantes nordestinos, habitantes da Zona Leste paulistana, o Estopô utiliza a memória e o espaço públicos, os trens e as ruas, como folhas de cadernos simbólicas para contarem histórias de migração.

Eixo 3. E, finalmente, os que evocam a Diversidade de Gênero, a Sexualidade e a Inclusão. Um grande destaque neste segmento, é o ‘Coletivo Acuenda’, sediado em São Paulo – SP, que pratica um conceito teatral integrado por *Drag Queens*, focando sua atuação na população LGBTQIAPN2+, voltando-se a áreas de vulnerabilidade social. Outro grupo forte do eixo, é o ‘Coletivo Teatral Filhas da Dita’, sediado na Cidade Tiradentes – SP. Este grupo dá protagonismo às mulheres negras periféricas, unindo ancestralidade, gênero e território.

Na contemporaneidade, “a pedra no caminho” se revela como uma das questões que mais azedam as relações, que é a questão política. A polarização política nas redes sociais e a superexposição das vidas na internet têm produzido um efeito diluidor da Arte da repre-

sentação, antes restrita a palcos, a espaços particulares ou especialmente preparados para as encenações, levando-a para as telas do computador, dos *smartphones*.

Hoje em dia, é bastante fácil de encontrar ligação entre assuntos discutidos pelos Coletivos e pelo Teatro Tradicional, meio que perambulando sem rumo pelo Instagram, pelo Facebook, pelo TikTok e seus congêneres, pelas redes sociais, que agora têm se comportado como extensões diretas do palco, antes arena sagrada devotada ao artista e à sua nobre Arte de representar, agora tornado numa espécie de *Ágora* subversiva da própria essência do que já foi Arte.

As redes sociais funcionam atualmente como arquivos diacrônicos vivos, documentando em tempo real os processos de criação e ensaios, mas também se colocando ao serviço de falsidades existenciais, de ostentação e de simulação incontida de “vidas inventadas”, criadas somente para postagens e nada mais.

Vídeos curtos de bastidores se, por um lado, humanizam os atores e constroem uma comunidade engajada antes da estreia, por outro lado, também são os mesmos recursos que confundem, retiram a surpresa e o espanto e os substituem pelo desencanto em ciclo contínuo de disforia existencial.

Pautas complexas discutidas em cena ganham textos, carrosséis e infográficos explicativos no ambiente digital. Dissolvem-se o debate sério sobre diversidade e inclusão, e fazem viralizar debates virtuais superficiais e ácidos que, ao invés de gerar reflexão, afastam a pluralidade de opiniões, fixando cada grupo – atores e plateias – em seus próprios nichos de convencimento, ficando a vela da Arte sujeita aos ventos do algoritmo que mais engaja.

Trechos de performances impactantes transformam-se em cortes de vídeo compartilhados por milhares de seguidores. A internet democratiza o acesso, permitindo que o público de outras regiões conheça o espetáculo – sim. A linguagem do palco absorve a estética das redes como fosse a sua própria, assume o ritmo rápido e se expressa por meio de projeções audiovisuais interativas – também. A bilheteria e o financiamento coletivo dependem fortemente da mobilização digital constante dos fãs, do engajamento – óbvio que sim. Desse modo, a rede social atua como uma caixa de ressonância que amplifica a voz política desse Novo Teatro, ao mesmo tempo em que

as salas de exibição ficam cada vez mais vazias – e isso é fato, *stupefactus*!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A evolução do Teatro Brasileiro revela uma Arte que, desde a sua origem, pulsa como uma ferramenta essencial de comunicação, identidade e mobilização social. O fio condutor que une o Padre Anchieta do séc. XVI aos modernos Coletivos Digitais é o da urgência, em ter que se utilizar o palco para dialogar diretamente com as dores, com as crenças e com as transformações do mundo e do homem, cada um a seu tempo, cada qual a seu modo.

A essência pedagógica e comunitária do Teatro Jesuítico expandiu-se e ganhou contornos explicitamente políticos, nas décadas de 1960 e 1970, particularmente quando o Teatro de Arena e o Teatro Oficina transformaram o palco em um território de resistência armada contra a opressão, usando a estética e a metáfora para desafiar a censura da ditadura militar.

Com a redemocratização brasileira, a energia criativa voltou-se para a reconstrução da identidade nacional, sequestrada pelo Marquês de Pombal, agora sob a inegável liderança de diretores como Antunes Filho. Já, na década de 1990, o surgimento de grupos icônicos como o ‘Bando de Teatro Olodum’ cuidou de descentralizar narrativas, consolidando bases para o nascimento de linguagens focadas na representatividade negra e na população periférica.

Hoje, os coletivos teatrais contemporâneos e as redes sociais materializam o ápice desse processo histórico de democratização da cena. A performatividade do ‘Grupo Clariô’ ou a inventividade das ‘Filhas da Dita’, somadas ao poder de viralização do Instagram, do Face e do TikTok, romperam de vez o isolamento das salas tradicionais – ainda que pagando o preço do esvaziamento para isso.

O espectador contemporâneo não é um observador passivo; ele engaja, debate e compartilha a mensagem política em ambientes virtuais, transformando o ato teatral em manifesto coletivo contínuo. Assim, dos Sermões de catequese às telas dos *smartphones*, o Teatro Brasileiro prova que sua verdadeira vocação nunca foi o mero entre-

tenimento desta ou daquela corte, mas, sim, a construção de um espelho vibrante, plural e inesgotável que reflita a nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

CORRADIN, Flavia Maria; ROSA, Carlos Gontijo; DOMENE, Marina Gialluca (Orgs.). **Teatro português: presente e passado**. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.

DaMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis** – para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOPES, Reinaldo José. **1499** – o Brasil antes de Cabral. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MELLO, Sebastião Joseph de Carvalho, o Marquês de Pombal. **Diretório que se deve observar nas Povoações dos Índios do Pará, e Maranhão, enquanto Sua Majestade não mandar o contrário**. Disponível em:

https://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-04/Diretorio_dos_indios_de%29_1757.pdf. Acesso em: 18 jun 2026, às 16h54min.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARAIVA, A. J. & LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1996.