



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE TEOLOGIA

MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)

PEDRO MANUEL GOMES DE SOUSA

O Teatro do Mundo e o Teatro de Deus
Uma perspetiva histórica e teológica da arte teatral

Dissertação Final
sob orientação de:
Prof. Doutor António Manuel Antunes de Matos Ferreira

Lisboa
2017

*«Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim:
na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo
escrita por um Deus absurdo.
Nós somos todos os participantes desse teatro:
na verdade nunca morreremos quando acontece a morte.
Só morremos como artistas. Isso seria a eternidade?»*
Clarice Lispector

*«A vida é uma imitação de algo essencial,
com a qual a arte nos põe em contato.»*
Antonin Artaud

*«O mundo todo é um palco,
e todos os homens e mulheres são meros atores.»*
William Shakespeare

RESUMO

O estudo realizado no âmbito desta dissertação, *O Teatro do Mundo e o Teatro de Deus*, procura ser uma reflexão histórica e teológica sobre a arte teatral enquanto arte que apresenta o homem na sua relação com o mundo e o próprio agir de Deus na vida humana.

O presente ensaio possibilita ter um olhar, ainda que restrito, sobre as origens do teatro, atravessando conjunturas significativas de uma história teatral: na antiguidade, em contextos diferenciados do Mediterrâneo; na medievalidade, onde o teatro teve estreita relação com o contexto cristão, como observamos através do drama litúrgico e das representações sagradas; e na modernidade, onde encontramos influências religiosas em autores como Gil Vicente e William Shakespeare.

Também na época contemporânea, o diálogo entre o teatro e a teologia reflete a importância de devolver Deus ao teatro, o que é possível através de um olhar teológico sobre a arte teatral, de um diálogo entre ambos, e através da dimensão prática da Igreja, com o intuito de formar e sensibilizar as consciências.

Palavras-chaves

Teatro; Arte Teatral; Performance; Drama Litúrgico; Liturgia; Igreja; Shakespeare; Gil Vicente; Arte e Teologia; Diálogo Interdisciplinar.

ABSTRACT

The study carried out within this dissertation – The Theater of the World and the Theater of God – wants to be a historical and theological reflection about theatrical art as an art that presents man in his relationship with the world and God's own action in human life.

The present essay makes possible to have a look, although restricted, on the origins of the theater, crossing significant conjunctures of the involved history: through Antiquity, in different contexts of mediterranean culture; in the Middle Ages, where the theater shows a close relationship with the Christian context, as we observe through the liturgical drama and the sacred representations; in the Modern Age, where we find religious influences in authors like Gil Vicente and William Shakespeare.

Even in contemporary times, the dialogue between theater and theology reflects the importance of returning God to the theater, which is possible with a closer theological study on theatrical art, a dialogue between them and through the practical dimension of the Church, which could create and raise consciousness.

Keywords

Theater; Theater Art; Performance; Liturgical Drama; Liturgy; Church; Shakespeare; Gil Vicente; Art and Theology; Interdisciplinary Dialogue.

ÍNDICE

ÍNDICE	5
INTRODUÇÃO	6
1. CAPÍTULO	
NATUREZA E ORIGENS DA ARTE TEATRAL	11
1.1. Expressão humana do teatro: raízes e funcionalidades	11
1.2. Arte teatral na Antiguidade	15
1.2.1. Teatro grego – tragédia, drama satírico, comédia, mimo	17
1.2.2. Teatro romano: surgimento e ‘decadência’	24
2. CAPÍTULO	
A INFLUÊNCIA DA MATRIZ CRISTÃ NO TEATRO	28
2.1. Modalidades cristãs no teatro medieval	31
2.1.1. Diálogo e representação no drama litúrgico	32
2.1.2. Representações do Sagrado: moralidades, milagres e mistérios	35
2.2. Sentido cristão nos primórdios do teatro moderno	43
2.2.1. Gil Vicente e o teatro teológico-social	43
2.2.2. Shakespeare – justiça e misericórdia	54
3. CAPÍTULO	
TEATRO E TEOLOGIA NUM DIÁLOGO CONTEMPORÂNEO	61
3.1. <i>Imago Dei</i> no teatro	63
3.1.1. O palco como espaço para o sagrado	67
3.1.2. O ator como mediação	70
3.2. A arte teatral como teologia prática	73
CONCLUSÃO	77
BIBLIOGRAFIA	79

INTRODUÇÃO

O Teatro do Mundo e o Teatro de Deus apresenta-se como um ensaio para um estudo que aprofunda uma dinâmica histórica e teológica, fazendo ressaltar alguns dos aspectos que tornam possível uma reflexão sobre a arte interpretativa da vida e da condição homem, do mundo e da Igreja.

O teatro no seu sentido mais profundo não se prende com a mera possibilidade de se compreender como farsa, mentira ou mesmo como uma ilusão, mas como arte, e, neste sentido, falamos de uma manifestação humana de ordem estética e comunicativa, que faz dele uma representação com uma funcionalidade. A própria etimologia da palavra – do grego θέατρον – significa *lugar donde se vê*; portanto, a mesma palavra exprime o edifício e a arte realizada. O teatro é uma arte de comunicação e de participação em comunhão com as suas próprias características. Isto é, o espectador assiste a uma representação que é uma ação realizada por intérpretes¹. Neste sentido, situando esta tese no âmbito da teologia histórica, pretende-se colocar as potencialidades da vida cristã enquanto re-presentação salvífica, tomando o teatro nas suas múltiplas facetas como arte, artifício de fazer, como instrumento de pedagogia de sensibilização e de processo de consciência.

O ‘teatro mundo’ surge com o intuito de apresentar a representatividade do homem na sua relação com o mundo e nas suas vivências, mesmo quando o homem interpreta o seu papel na sua relação com o seu semelhante. Por sua vez, o ‘teatro de Deus’ indica o próprio agir de Deus na história do mundo, através da presença do seu Filho. Aqui coloca-se o teatro como algo que transcende o homem na sua complexidade, mas através do qual se abre a possibilidade para um verdadeiro

¹ Cf. Étienne Souriau e Anne Souriau, *Vocabulaire d’Esthétique* (Paris: PUF, 1990), 1344–1345.

encontro e relação do homem com Deus. Assim, o vocábulo teatro, como outros ligados à estética, apresenta-se como sendo uma forma que possibilita um discurso sobre Deus perante os limites do discurso humano.

Objetivamente, organizámos a presente reflexão dentro de três itens, que tornarão possível uma perspectiva histórica e teológica sobre a arte teatral.

Numa primeira compreensão do teatro, enquanto ação humana, centraremos a reflexão partindo das origens mais recônditas onde é possível individuar sinais e marcas que mostrem na expressão humana vestígios de teatralidade. Nos primórdios da humanidade, a atividade teatral surgiu em função do homem, como funcionalidade prática na vida quotidiana, ou seja, satisfazendo a necessidade de comunicar e de se expressar perante situações. Surgem assim a ideia de espetáculo e formas de intervenção e de divertimento, que, através da capacidade humana e do sentido religioso, permitirão, na antiguidade, o despontar do teatro como expressão artística.

Foi sobretudo na antiguidade mediterrânica que se tornou possível uma gradual aproximação do entendimento do teatro como arte em determinados contextos culturais e civilizacionais como o egípcio, o cretense e, sobretudo, o grego, onde a arte teatral, com distintas expressões, alcançou o seu apogeu, bem como o do Império Romano, onde as representações foram colocadas em lugares de destaque, mas com o intuito do divertimento. Também é no contexto romano que a arte teatral irá perder algum do prestígio alcançado, chegando mesmo a uma ‘decadência’.

No segundo capítulo, refletiremos sobre o impacto que a influência cristã terá na arte teatral, quer no processo de uma nova ordem social, quer numa cristianização do teatro visto como fator de moralização. No período medieval, a Igreja integrará no seu seio modalidades de carácter religioso, que darão um novo vigor à arte

performativa. E, em reação ao teatro mundano, surgirá o drama litúrgico, que consagrará às celebrações e ritos uma forte marca dramática.

Assim, debruçar-nos-emos, não só sobre a influência da teatralidade na liturgia, mas também na vida da comunidade crente e no envolvimento dos fiéis. Aqui importará colocar na ‘boca de cena’ as representações sagradas, que seriam formas organizadas de espetáculo com géneros fortemente religiosos e morais. Por representações sagradas compreenderemos: as moralidades, que eram impregnadas de simbologias para a correção dos comportamentos; os milagres, que englobavam as vidas e os milagres dos santos, bem como os martírios; e os mistérios, que se diferenciam dos demais géneros teatrais da Idade Média pelo seu carácter fortemente popular e pelo realismo dos mistérios que ganham importância com a festa do *Corpus Christi*. Estas representações sagradas tornam-se verdadeiras formas de uma atividade pastoral influente e formativa.

Num contexto posterior, ou seja, nos primórdios da modernidade, procuraremos encontrar no teatro influências religiosas ou, se quisermos, ‘sementes do Verbo’ que darão sustento à cultura artística. Servindo-nos da obra de Gil Vicente, num contexto português, procuraremos mostrar um teatro marcado pela dimensão teológico-social com uma influência doutrinal e humanística. Num contexto inglês, apresentaremos William Shakespeare como o dramaturgo da justiça e da misericórdia, onde os princípios cristãos estão sempre presentes, nas suas obras, embora *en sourdine*.

Sendo o teatro uma ação humana, merece um estudo histórico reflexivo e sobretudo teológico, pois a teologia tem de dialogar com o quotidiano e com a vida. Neste terceiro capítulo, propomos uma reflexão contemporânea entre a teologia e esta arte performativa, devolvendo Deus ao teatro, porque Ele é o ‘único’ interlocutor para

um possível diálogo. Traduziremos, porém, Deus através de uma linguagem do teatro, que levará à compreensão de que o teatro pode ser caminho para o transcendente. Assim, tem a sua importância uma análise do palco como espaço cénico para a revelação de Deus, entendendo que Deus atua no palco, que é o mundo, e que o palco em muito se pode aproximar do altar pela possibilidade de dar centralidade à presença de Deus. Na mesma linha, debruçar-nos-emos sobre o ator como mediação, vendo-o como aquele que, numa dinâmica de performance, não atua para si mesmo, mas para o espectador, sendo capaz de transportar o espectador para uma realidade única, interpelando as consciências e o interior e tornando-se assim um verdadeiro artífice.

Ainda nesta abordagem, procuraremos sublinhar a correlação entre a *performance* da construção teatral e a dimensão da prática da Igreja e os encontros e desencontros da cultura com a dinâmica de transmissão da experiência cristã no viver hodierno de crentes e não crentes, o que correntemente se chama ação pastoral.

Esta abordagem reflexiva surge como resultado da conclusão do Mestrado Integrado em Teologia pela Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa. Foi seu orientador o Professor Doutor António Manuel Antunes Matos Ferreira, que me acompanhou na elaboração desta dissertação e que se tornou uma verdadeira mediação, provocando a minha consciência para uma reflexão pertinente e atual. Agradeço o seu apoio e disponibilidade sempre presentes e, sobretudo, a partilha e sensibilização reflexiva em torno deste ensaio histórico e teológico.

Relativamente à bibliografia presente nesta dissertação e para além de toda a bibliografia consultada, apenas se referencia aquela que é citada. Acerca da norma metodológica utilizada e perante a possibilidade de escolha, que Faculdade de Teologia concede, seguimos o modelo *full note* do Chicago Manual of Style (16^a

edição). Também foi nossa opção a utilização da plataforma informática – Zotero – que possibilita a criação de uma base de dados de referências bibliográficas, que automatiza e acrescenta rigor informático nas citações bibliográficas inseridas neste estudo que pretende ser um contributo à teologia.

CAPÍTULO 1

NATUREZA E ORIGENS DA ARTE TEATRAL

Na tentativa de uma compreensão sobre as origens do teatro é importante uma aproximação à atividade do homem na antiguidade. Não é possível estabelecer uma data precisa para definir os inícios do teatro como arte, pois a sua origem é «bem mais recôndita e misteriosa»². Porém encontramos nas vivências do próprio homem da antiguidade elementos de imitação e representação e elementos de espetáculo.

Estes aspetos são importantes para uma compreensão do que mais tarde se vai conhecer como teatro grego (tragédias, drama satírico, comédia e mimo) e o teatro romano no seu surgimento e, posteriormente, na sua decadência. Isto no que se refere às culturas ocidentais, pois, muito remotamente, sabe-se que a representação e a construção cénica estão presentes nas diversas culturas onde, a dança, a música e o cantar, como os gestos e a linguagem se misturam em dinâmicas celebrativas da vida coletiva.

1.1. Expressão humana do teatro: raízes e funcionalidades

A atividade teatral desde cedo ocupou lugar na vida do homem, tornando-se uma expressão humana. Como se afirmou anteriormente, não é possível datar essa expressão, pois nos primórdios da humanidade o homem sentiu sempre a necessidade de comunicar-se ao outro e de se expressar em público, utilizando o corpo na sua totalidade, através das palavras proclamadas e também através dos gestos. No entanto, podemos aferir que «o teatro é uma forma de expressão humana que tem mais de uma

² Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. “Cruzamentos: Teatro e Religião.” http://www.snpcultura.org/vol_teatro_e_religiao.html (consultado em 4 de Janeiro, 2016).

origem»³. Uma origem que está em íntima relação com o que podemos chamar espetáculo.

«Com efeito, parte dos grupos humanos primitivos é caracterizada pelo animismo, elemento passivo, e pela magia, elemento ativo da religião no momento do seu aparecimento, e podemos verificar que as primeiras formas reais do teatro criam-se e desenvolvem-se ao mesmo tempo que se criam e desenvolvem os ritos, as cerimónias e os cultos.»⁴

Concomitantemente, podemos entender a origem literária como uma dimensão da origem do teatro, porque através das palavras consegue-se uma permanente reapropriação dos textos em novas representações. Quando falamos da origem literária, estamos a referir o que é escrito, mas não só; referimos também as narrações e poesias comunicadas pelas palavras proferidas, bem como a referências de intencionalidade propostas de atuação ao longo do texto.

Neste sentido, percebemos que o teatro como arte, antes de mais, começou por ser espetáculo, que ao longo da história foi ganhando características muito particulares e expressões novas que vão dominar o teatro.

Esta expressão humana surgiu em função do homem, enquanto ser de comunicação e ser de potencialidades, «potencialidades acumuladas dentro de si»⁵. O homem desenvolve a sua expressão comunicativa que dará origem ao teatro, através da atuação «de atos lúdicos, entre os quais se contam a gesticulação»⁶, os ritmos e mesmo as interjeições e a imitação sonora. É compreensível que o homem sinta a necessidade de imitar, pela possibilidade de se tornar outro, de mudar a sua personalidade ou mesmo dar a possibilidade aos desejos. Neste ponto da imitação, é importante falarmos da necessidade que os homens tinham de imitar os animais e

³ Goulart Nogueira, *História Breve do Teatro* (Lisboa: Editorial Verbo, 1962), 12.

⁴ Léon Moussinac, *História do Teatro: das origens aos nossos dias* (Amadora: Livr. Bertrand, 1957), 7.

⁵ Goulart Nogueira, *História Breve do Teatro*, 12.

⁶ *Ibid.*, 13.

disfarçar-se, quer para poder estabelecer uma relação com o intuito de poder dominá-los, quer para poder caçar, atraindo-os mais facilmente. Os homens vestiam-se como os animais ou, aproximadamente, também imitavam-lhes os sons. Estas imitações vão dar origem ao espetáculo, a uma forma de intervenção, no social que não é só divertimento ou distração, mas magia e busca de convencimento pela transmissão de uma qualquer mensagem. A arte teatral supera, porém, e diferencia-se dessas imitações pela qualidade e capacidade do homem.

Nesta perspetiva, a teatralidade não está dissociada da magia e dos atos religiosos, podemos falar na prática humana das magias e do louvor da divindade, muitas vezes com carácter de troca, de sedução ou, mesmo, de mimetismo propiciador ou concorrencial. Na dimensão religiosa, é importante entender que o mundo misterioso levará o homem a descobrir «visões encantadas, imagens que despontam do seu cérebro, que lentamente vai adquirindo vida própria, não tardando a esboçar representações.»⁷ Aqui podemos entender que a religião é um reflexo do fantástico na vida do homem, sendo que «os meios do teatro teriam nascido, por assim dizer, da necessidade técnica de exprimir esse reflexo fantástico»⁸, não completamente diferenciado daquilo que se designa por dimensão litúrgica, religiosa ou cívica. O homem, pelo simbolismo, pelos ritmos, pelos sons e pelas mímicas, contava histórias, quer de acontecimentos maravilhosos, quer dos deuses. Com a repetição e simplificação destas representações, podemos falar na origem de ritos, que vão ganhando uma dimensão fundamental na vida do homem ao longo de toda a história.

«O grupo reunido, fascinado pela magia mimética que se desenvolverá em expressões de êxtase, de loucura sagrada, assistirá à invenção de formas encantatórias, feitas pelo feiticeiro metamorfoseado pela máscara, pelo guarda-roupa e pelos adereços. A partir de então, o culto compreenderá atos e palavras: cerimónias

⁷ Moussinac, *História do teatro*, 8.

⁸ *Ibid.*

cada vez mais complicadas esboçarão uma liturgia, com a sua ordem plástica e rítmica, os seus sortilégios, os seus cantos, as suas músicas. Gradualmente, a participação torna-se coletiva e amplia-se.»⁹

O carácter fantástico que se desenvolveu na realidade vai orientar o homem e a comunidade social nas suas atividades. Os ritos vão assim adquirir uma grande funcionalidade na forma de se transmitir e comunicar. Podemos salientar alguns dos ritos de maior relevância: os ritos da caça, os ritos de iniciação e os ritos fúnebres que surgiram com a progressiva apropriação das noções de espírito e de alma, que irá criar no homem «a imagem de um mundo além-túmulo, de um mundo dos mortos»¹⁰. Como consequência originam-se a oração e os sacrifícios, com o feiticeiro e o mágico a provocar o aparecimento do sacerdote. Compreende-se assim uma crescente ordenação no âmbito religioso, não esquecendo que «a liturgia adquire toda a sua importância, atingindo uma plasticidade magnífica.»¹¹

«Um dos elementos caracterizadores do teatro é a existência de uma história, de uma ação, que por ele se torna expressa, presente, conhecida, comunicada.»¹² Assim, a expressão aparece em duas formas: na dança, finalizada a comunicar diretamente por sensações e sensibilidade, muitas vezes, através de uma linguagem mimética do ritmo das águas, do fogo ou do voo das aves e movimentos dos animais, e na linguagem falada, ou seja, no processo mental, intelectual e realista, que se pode denominar teatro, mesmo quando não verbalizada, isto é, transmitido apenas pelos gestos ou movimentos, cuja finalidade é que os outros vejam e escutem. Por outro lado, a dança é particularmente sugestiva, atraente, sucinta e simbólica. Contudo, sempre houve uma necessidade de o homem se expressar não apenas por palavras,

⁹ Ibid., 9.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., 10.

¹² Nogueira, *História Breve do Teatro*, 14.

mas também corporalmente, o que levou a uma busca da mútua relação entre o corpo e a palavra. O que torna o teatro uma expressão tendencialmente total.

O teatro ao assumir, enquanto expressividade e representação, um carácter dramático, manifesta uma intencionalidade de forte enraizamento religioso. Esta dimensão tem um lugar central na arte teatral porque toma «a história do homem, a história do homem com Deus, uma história religiosa, um ato ritual»¹³. A representação envolvendo a relação com os outros – um determinado público – é uma experiência pedagógica e progressiva do desenvolvimento da consciência e dos vínculos sociais, elementos próprios do sentido e de consistência individual e social.

1.2. Arte teatral na antiguidade

Na antiguidade mediterrânica, podemos aproximar-nos de vários contextos que nos dão conta do progressivo desenvolvimento arte teatral. Todavia, é importante compreender, no contexto teatral, uma anterioridade em relação ao surgimento da tragédia grega. «Hoje parece possível dizer que, mil anos antes do nascimento da tragédia grega, e contrariamente ao que afirmaram os próprios gregos e também os arqueólogos do século XIX, teria sido o Egipto a inventar o teatro.»¹⁴

O teatro no contexto civilizacional egípcio tinha um carácter profundamente religioso e ritual. Os exemplos que nos chegam até hoje são o ritual da coroação de Sesóstris I, do ano 1330 a.C., e a descoberta de fragmentos dramáticos: um drama sacro com referência à festa do Falcão Divino, e um drama moral com finalidade psicológica¹⁵.

¹³ Ibid., 16.

¹⁴ Moussinac, *História do teatro*, 33.

¹⁵ Cf. Ibid., 34.

Em Creta, no século XV a. C. e num contexto de grande desenvolvimento económico e comercial, assiste-se a um desenvolvimento das representações teatrais e das atividades lúdicas em estádios, como músicas, danças e torneios gímnicos. É nesta cultura «que os gregos encontraram o modelo das suas Olimpíadas e dos concursos dramáticos.»¹⁶ No contexto cretense, importa também salientar que não havia templos dedicados à prática religiosa, sendo as atividades realizadas ao ar livre tinham características de concursos e danças. Nas danças realizadas à volta do altar do deus, danças circulares, damos conta da «origem do coro cíclico, que, cantando o ditirambo, evolucionava»¹⁷. Isso irá influenciar a conjuntura teatral em toda a Grécia, quer nas tragédias fortemente desenvolvidas, quer nas comédias.

O *ditirambo*, hino original em honra aos deuses gregos e em particular a Dionísio, era uma representação feita por um coro, que geralmente representava algum incidente na vida da divindade a quem era dirigida¹⁸.

Este percurso da representação na antiguidade revela a perceção de que a arte teatral, sacral e cívica de forma indissociável, não se resume apenas ao teatro grego e às suas tragédias ou, mais tarde, ao teatro no Império Romano, onde este foi proficuamente cultivado e instância de refletir o extremo das capacidades humana, levando assim a arte teatral a refletir sobre muito daquilo que foi apelidado de decadência. Todavia, e como foi anteriormente referido, o teatro fez parte, em formas mais ou menos explícitas, de culturas diferentes e anteriores, comportando elementos que irão influenciar outras civilizações e outros contextos.

¹⁶ Ibid., 35.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Cf. Phyllis Hartnoll e Peter Found, *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, 2nd ed (Oxford New York: Oxford University Press, 1993), 127.

1.2.1. Teatro grego – tragédia, drama satírico, comédia, mimo

O teatro na cultura grega¹⁹ «foi precedido de uma evolução primitiva natural»²⁰. Aos poucos, com os cultos aos deuses, foram sendo inseridos na cultura grega o canto, as danças e as músicas, sobretudo como forma de comunicar com os oráculos e os próprios deuses.

«Na terra da Grécia fundiam-se, pois, cultos espetaculares, donde surgiria o teatro grego. Mas não foram só estes cultos orgiásticos (do Zeus cretense, de Cíbele ou de Dionísio) a preparar o teatro na Grécia. Desde tempos antiquíssimos, faziam-se em certos santuários danças e mimos, representando aventuras ou acontecimentos do deus, como, em Delfos, a luta da Apolo ainda criança com a serpente Píton.»²¹

O *ditirambo popular*, o canto em coro, tinha porém, até ao século VI a. C., uma importância singular no acompanhamento dos cultos e nas «cerimónias que se desenrolavam à volta de um altar (tímele), aquando dos sacrifícios aos deuses»²². Nestes cantos, encontravam-se elementos de poesias e epopeias (*Ilíada* e *Odisseia*), que vão ter um forte peso na génese do teatro no mundo helénico. Assistimos ainda a outras formas líricas existentes, como o *péan*, um canto que terminava em oração em honra de Apolo, sem grande acentuação da mimica e da dança, e o *hiporquema*, cantos com enorme incidência gestual e ritmada, cantados e dançados por um coro.

O século VI a. C. é uma época fortemente marcada pelas festas aos deuses, que «foram sempre acompanhadas de danças figuradas, raramente comportando ação dramática, que, quando existia, não passava de um esboço.»²³ E é um século em que se começa a vislumbrar o aparecimento do teatro grego, marcando o desenvolvimento

¹⁹ Giovanni Reale defende que «a primeira raiz da Europa é a criação grega do elemento racional, que deu origem a uma cultura de características absolutamente peculiares.» Giovanni Reale e María Pons Irazábal, *Raíces Culturales y Espirituales de Europa: por un renacimiento del hombre europeo* (Barcelona: Herder, 2005), 46.

²⁰ Moussinac, *História do teatro*, 36.

²¹ Nogueira, *História Breve do Teatro*, 28–29.

²² Moussinac, *História do teatro*, 37.

²³ *Ibid.*, 38.

da *pólis* clássica. No entanto, com o surgir das representações da vida e dos feitos dos deuses, bem como dos «ritos de adoração aos deuses gregos, especificamente ao deus Dionísio»²⁴, os cultos começaram a fazer desenvolver as representações «sob a forma de quadros vivos, acompanhados de cantos e de danças, onde a tragédia viria a encontrar os seus elementos originais.»²⁵

Com o surgir da representação mais próxima da conceção moderna de teatro, é importante compreender-se três elementos, que, no contexto grego, vão influenciar esse surgimento. O primeiro elemento é baseado na dança, que compreende o simbolismo de factos e acontecimentos, fazendo surgir personagens e uma índole dramática. Um segundo elemento pode ser visto na representação religiosa, simbólica ou realista, com características diferentes do primeiro elemento, apresentada já não pela dança, mas por gestos, adereços, máscaras e por atos. O terceiro, e último dos elementos, insere-se na interpretação textual, isto é, na narração, invocação ou expansão lírica, que tinham a forma de poesias ou fórmulas religiosas em que os atores, na sua forma embrionária, já tinham a intenção de impressionar e de convencer²⁶.

Na sociedade grega assiste-se ao surgimento das tragédias, num contexto de transformação social, ou seja, de fragmentação da sociedade gentílica e estruturação de uma sociedade cada vez mais diferenciada. A tragédia nasce, assim, da complexidade da sociedade, no século VI a. C.²⁷. É possível ver uma ligação entre a tragédia e os cultos a Orfeu e a Dionísio, passando a representação do religioso a adquirir um espaço cívico próprio.

²⁴ Todd Eric Johnson e Dale Savidge, *Performing the Sacred: Theology and Theatre in Dialogue* (Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2009), 23.

²⁵ Moussinac, *História do teatro*, 38.

²⁶ Cf. Nogueira, *História Breve do Teatro*, 29.

²⁷ Cf. Moussinac, *História do teatro*, 38.

«Embora os primeiros inícios da tragédia remontem ao tempo do tirano Pisístrato (a data tradicional é o ano de 534 a. C.), ela foi retomada e aperfeiçoada na época da democracia, no princípio do século V. A associação de Dionísio com o culto popular, mais do que as tradições aristocráticas, pode ter encorajado o seu desenvolvimento.»²⁸

Dionísio vai influenciar a tragédia na sua génese devido aos aspetos que o compreendem, isto é, um deus associado, «ao irracional, à loucura, às mulheres, às danças e às músicas frenéticas, e à flexibilidade dos limites que existem entre o animal, o homem e o deus»²⁹. Uma outra dimensão esclarece esta visão dionisiaca, a importância da sexualidade não só como fecundidade mas, e sobretudo, como liberdade enquanto lugar de encontro do destino humano. Estes aspetos serão importantes para a compreensão da tragédia. É importante também referir a ligação de Dionísio com a máscara, pois o culto ao deus era, na maior parte das vezes, feito com uma máscara. A máscara terá importância na experiência teatral pela possibilidade de, através dela, o mascarado, e depois o ator, poderem tomar diferentes identidades, bem como representar de modo mais mimético ou dramático e, «como sugeriu Vernant, o olhar fixo da máscara é também o modo de representar a presença da divindade entre os homens.»³⁰

A tragédia, para além da representação dos mitos antigos, é definida por Aristóteles como:

«imitação de uma ação de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante

²⁸ F. Borgeaud e Jean-Pierre Vernant, *O homem grego*. Coleção O homem e a história 4. (Lisboa: Editora Presença, 1994), 188.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., 189.

actores, e que, suscitando terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.»³¹

No entanto, a tragédia coloca em amplitude os acontecimento de crise, os aspetos críticos das situações, levando à visualização, de forma simbólica, questões que fariam parte da sociedade, ao nível quer da política quer da moral, como podemos encontrar na obra de Sófocles, *o Rei Édipo*, e noutras obras e autores. A tragédia traz à ‘boca de cena’ os problemas e perigos existentes na cidade, criando assim, um elo de ligação entre os atores e os próprios espectadores. «Acima de tudo, a tragédia cria um espírito comunitário, no teatro e na cidade.»³² Nesse sentido, percebe-se a importância da tragédia na sociedade grega, por integrar a vida toda, criando a sua composição, através dos debates e dos encadeamentos de relações, um género artístico, tomando a arte como esse articular entre saber e técnica. Por outro lado, a função deste género artístico, ou uma delas, pretende ser a tomada de consciência ou indagação dos atos do homem sempre numa relação com a sociedade.

«Mas a tragédia não é apenas uma parte qualquer desse espetáculo citadino, dado que, com a sua extraordinária abertura, leva a cidade a refletir sobre o que está em conflito com os seus ideais, sobre o que deve excluir ou reprimir, sobre o que teme ou considera estranho, desconhecido, Outro.»³³

Contudo, é de salientar a eficácia poderosa do género trágico sobre o espectador, nos seus mais íntimos sentimentos, tendo uma força dramática que desinstala o ouvinte e o move perante o drama. Neste sentido, «os contemporâneos nunca consideraram a natureza e a influência da tragédia segundo um ponto de vista

³¹ Aristóteles, *Poética*, 8ª edição, Estudos gerais (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008), 110.

³² Borgeaud e Vernant, *O Homem Grego*, 195.

³³ *Ibid.*, 194.

exclusivamente artístico.»³⁴ Importa sublinhar a dimensão social, cívica e pedagógica que a tragédia assumia para exemplificar como que uma purga social dos males e das suas origens sugerindo uma lição final em torno da virtude.

Quanto à sua dinâmica de representar, a tragédia nos seus inícios era composta apenas por um ator e um coro. O coro tem, numa primeira fase da tragédia, um papel importante, sendo entendido por Ésquilo como o «único e verdadeiro ator»³⁵, pois este geralmente destacava-se dele para a ele voltar. Através do coro, eram manifestadas e experimentadas as passagens das emoções, da alegria para a dor e vice-versa. Sendo a dança a expressão da alegria e de triunfo. A dor e o sofrimento eram, por sua vez, expressos pela oração, pois a oração «servia-se da reflexão individual e da poesia antiga para exprimir as emoções mais íntimas.»³⁶ Expressava-se, assim, uma articulação entre a virtude e a piedade, referências basilares de uma ética social e propiciatória. A importância proeminente do coro vai sendo, porém, progressivamente substituída pelo ator, que vai assumindo várias personagens. Com Ésquilo, será introduzido um segundo ator, que estabelece o diálogo entre este e o coro e, posteriormente, será introduzido na tragédia um terceiro ator com Sófocles, isto é, complexificação a ação do ser humano e, portanto, a própria dimensão da tragédia.

Os atores ou intérpretes das tragédias usavam máscaras com o intuito de interpretar, de protagonizar, várias identidades. A máscara ganha uma importância fundamental na arte teatral, procurando levar o espectador para outra realidade, para o fictício, nomeadamente a representação e intervenção dos deuses. Como elemento da representação, Eurípidés «leva a tragédia à análise dos recônditos da alma humana.»³⁷ As suas tragédias vão ter um caráter fortemente violento, com cenas sangrentas e

³⁴ Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega* (Mexico Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1957), 231.

³⁵ *Ibid.*, 233.

³⁶ *Ibid.*, 234.

³⁷ Pierre Grimal, *O Teatro Antigo*, Lugar da história 28 (Lisboa: Edições 70, 2002), 45.

acumulações de cadáveres. Além disso, Eurípides vai usar incansavelmente o «deus ex machina», ou seja, vai introduzir a divindade para um desenlace do destino e da dor humana³⁸. Isto é, através de guindastes, da mecanização no teatro é permitida a existência de personagens suspensas e ‘voadoras’, introdução da visualidade da transcendência.

«Deus ex Machina, literalmente ‘o deus da máquina’, no drama clássico a personagem, geralmente um deus, entra no final da peça para resolver as complexidades de um enredo que de outra forma seria insolúvel. Na tragédia grega ele foi aparecendo de cima por um guindaste (mechane). A utilização deste dispositivo foi mais tarde criticada mostrando a falta de habilidade do dramaturgo na resolução do seu enredo naturalmente.»³⁹

Contudo, a arte teatral presente na Grécia não se resume à tragédia. É importante também referir a comédia a partir de 486 a.C. na cidade de Atenas. Não podemos, porém, negar que este género teatral tenha surgido anteriormente; o que podemos atestar é que, em Atenas, foi criado o primeiro coro cómico⁴⁰. A evolução deste género aparece progressivamente e muito ligado a uma dimensão popular, sem marcas impostas por autores. No entanto, Aristófanes, irá ter uma enorme relevância na comédia antiga, quer para os seus contemporâneos, quer para a posteridade como modelo pela conservação das suas obras.

A comédia na antiguidade compreende aspetos diferentes da tragédia, mas, ao mesmo tempo, encontramos aspetos comuns. É compreensível porque «a comédia vem introduzir-se num teatro dominado pela tragédia»⁴¹. Tinha também ela coro e atores, e provinha «igualmente das mascaradas populares e festas rústicas a

³⁸ Cf. *Ibid.*, 46.

³⁹ Hartnoll e Found, *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, 124.

⁴⁰ Cf. Grimal, *O Teatro Antigo*, 49.

⁴¹ *Ibid.*, 51.

Dionísio.»⁴² Não obstante, a comédia na antiguidade traz consigo uma extravagante novidade, quer ao nível da animação, quer ao nível dos figurinos (máscaras e trajes), cujo principal objetivo era a irrisão de personalidades ou de situações.

Nesta perspetiva, é importante salientar as críticas que se faziam sentir na comédia antiga, críticas essas, misturadas de sarcasmo e que eram dirigidas com maior ênfase às pessoas das classes sociais ou ofícios de maior relevo, como eram os governantes políticos. Na realidade, até as personagens divinas eram submetidas a uma ousadia de expressão que caracterizava a máscara da comédia. Nas comédias estabelecia-se com maior clareza a distinção entre o que era uma religião cívica e uma devoção crente, isto é, entre o sistema das divindades da cidade e a sua teodiceia, e as crenças profundas a partir das quais se questionava a própria virtude dos deuses.

«As personagens divinas não escapavam a esse mascaramento. [...] Por vezes, ficamos admirados com o que parece ser impiedade ou, pelo menos, falta de respeito, mas há que ter presente que a essência da comédia antiga era precisamente o desrespeito, tanto na sociedade humana, como na sociedade mais vasta, que compreende os homens e os deuses.»⁴³

Para Pierre Grimal⁴⁴ existem outras dimensões da comédia antiga, que são relevantes para uma melhor compreensão da mesma. A comédia tinha como pressuposto provocar o riso, através das situações presentes na sociedade antiga. A respeito desta dimensão da comédia – a provocação do riso – o escritor norte-americano Erich Segal, em *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, apresenta o riso como sendo uma afirmação de valores partilhados. Sendo que o riso é sempre uma certa disrupção social e portanto instância de crítica e distanciamento.

⁴² Nogueira, *História Breve do Teatro*, 31.

⁴³ Grimal, *O Teatro Antigo*, 56.

⁴⁴ Historiador e latinista nascido em França, no ano de 1912. É reconhecido pela sua paixão pela civilização antiga e pelos estudos na promoção da cultura da Roma Antiga. Da sua carreira é de salientar a docência nas Faculdades de Caen, de Bordéus e na Sorbonne e a sua obra de referência o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*.

Concomitantemente, a comédia, para além da promoção do riso, procura libertar os medos e fobias existentes no homem. Através da comédia, é dada uma forma ao medo, que deixará de suscitar no homem o terror. Assim, podemos entendê-la como uma forma de libertação ou de sublimação das fragilidades humanas, reforçando o entusiasmo pela vida, colocando em segundo plano as misérias da vida. Nesse sentido, é importante salientar que os autores das comédias, neste contexto, procuravam demonstrar crises e tormentos, mas sempre uma certa relativização com um desfecho feliz, com o intuito de apaziguar os espíritos dos espectadores, e assim serem reconhecidos e acariciados pelo público, garantindo a continuidade das representações das próprias peças.

1.2.2. Teatro romano: surgimento e ‘decadência’

No Império Romano e antes de uma influência da arte teatral do mundo grego, já se sentiam alguns esboços e tendências teatrais. No entanto, «os primeiros tempos do teatro, em Roma, são bastante obscuros.»⁴⁵ É através da influência dos Etruscos que se assiste a uma tendência para uma dimensão espetacular de divertimento. Os Etruscos vão influenciar fortemente a arte teatral em Roma, constituindo-se bailarinos, músicos e mimos, o que levou ao surgimento dos jogos cénicos.

Os jogos cénicos desenvolvidos amplamente na cultura da antiga Roma, bem como as festas rústicas, as procissões pitorescas de bailarinos e os palhaços etruscos, conduziram à comédia, pondo de parte a dimensão trágica do teatro. Isso porque os jogos cénicos, que neste contexto tomaram uma nova desenvoltura, apresentavam uma natureza divertida e burlesca, que se contrapunha à visão trágica do destino

⁴⁵ Grimal, *O Teatro Antigo*, 71.

humano. Os jogos comportam danças e músicas, acompanhadas também por textos, quer poéticos, quer versos de género divertido e satírico.

«Não parece que os Etruscos tenham conhecido, desde essa altura, peças normais, representando uma ação com uma intriga e personagens desempenhado um papel definido. Contentavam-se de cantos e danças sem uma ligação bem determinada entre si.»⁴⁶

Assim, estas representações de origem etrusca contavam com a participação de pastores, vinhateiros e outros, influenciando as representações no contexto romano através de um ambiente rural, próprio destas culturas. Os atores cobriam a cara com tintas ou máscaras rudimentares e serviam-se de ritmos, e não métricas, para os seus cantos, uma vez que, na maioria das vezes, estes versos tinham carácter jocoso e obsceno. «Foi dado como certo que, não tendo estes versos rítmicos perdido nada da sua popularidade, foram aceites pelo cristianismo, que assim os transmitiu à Idade Média.»⁴⁷ A persistência da ruralidade, mesmo que diluída, transporta formas e conteúdos que permitem dizer a condição humana nas suas raízes.

No entanto, com a prosperidade do Império Romano, não se assiste apenas a esta influência, mas a arte teatral em Roma vai colher de várias culturas, como consequência das conquistas que o próprio Império realizou, como foram a Sicília, a Grécia e o Egito. Nesse sentido, a influência destas culturas, vão relativizar a consideração de originalidade na formulação do teatro na cultura romana. Com maior importância, a Grécia serviu de intermediária para o desenvolvimento da dimensão teatral, quer na estrutura literária, através das tragédias, quer na literatura das comédias helénicas. A *pólis* gerou o teatro e o *império* potenciou o circo e as marchas triunfais.

⁴⁶ Ibid., 17.

⁴⁷ Moussinac, *História do teatro*, 70–71.

As imitações das obras e dos métodos da arte teatral grega tiveram certamente uma enorme influência no contexto romano pelas relações com a Grécia. Não se pode porém pensar ou reduzir o teatro romano a um plágio do teatro grego. Podemos sim, dizer que o teatro romano vai tentar imitar ou continuar o teatro grego, apropriando-se dos assuntos helénicos e dando uma nova roupagem no contexto romano, na *urbe* e no *orbe*.

Em 272 a. C., com a conquista de Tarento por parte de Roma, assistimos a uma invasão das formas artísticas helénicas, que vão pôr freio à originalidade, acabando por promover a imitação. Nesta perspetiva, é relevante mencionar Lívio Andronico, que vai ter uma importância notável, pelas primeiras traduções feitas dos dramaturgos gregos para o latim. É-lhe atribuída também a primazia da representação da primeira tragédia em Roma, inserindo nos jogos cénicos como uma novidade. Lívio apodera-se dos costumes, integrando na intriga e na ação, os cantos, as danças e os versos satíricos⁴⁸.

Com o começo da verdadeira arte teatral romana, ressaltam características originais, quer na comédia, quer na tragédia. Em primeiro lugar, podemos destacar o texto falado (escrito em versos jâmbicos e trocaicos). Em segundo lugar, deparamo-nos com a *cantica*, género musical, que se apresenta em dois tipos: versos com a mesma métrica e versos com ritmos variados. Outra característica relevante que o teatro romano sempre conservou é a dimensão espetacular, quer na riqueza e abundância de acessórios, quer na magnificência e ostentação da encenação.

«Os romanos – vários testemunhos o provam – eram também sensíveis às belezas do texto, ao ritmo das palavras e ao canto da música. A riqueza da encenação, que se explica historicamente, [...] satisfazia também nos romanos o sentimento de poderio, que lhes inspirava a extensão do Império.»⁴⁹

⁴⁸ Cf. Nogueira, *História breve do teatro*, 68 e 69.

⁴⁹ Grimal, *O Teatro Antigo*, 78.

Na realidade, o teatro romano foi-se desenvolvendo dentro do contexto do Império. As representações começaram a ter um lugar importante durante os grandes jogos romanos, em que o próprio Estado se encarregava de promover as representações com o intuito da diversão, passando o organizador dos espetáculos a ser um indivíduo pago pelo Estado.

Posteriormente, na época do imperador Augusto, assiste-se a um certo declínio da arte teatral, começando o texto progressivamente a perder o seu prestígio e verificando-se o aumento da valorização dos elementos ornamentais. Passavam, assim, a entrar no agrado dos espectadores os desfiles e o circo. A ferocidade alimentava a competição e os jogos, nomeadamente os combates de gladiadores. Assiste-se, neste contexto, enredos e representações rudimentares, o mesmo se diz dos ornamentos e da encenação. Nas épocas de perseguição aos cristãos, estes foram utilizados como objetos de divertimento para o público através do combate desigual entre os adversários dos deuses e do império com a animalidade feroz e voraz.

Na realidade, a representação ganhou uma dimensão extrema, com carácter de excesso. Um certo realismo do medo e da ferocidade tornou-se o elemento essencial da representação, até ao ponto de causar a morte dos atores. Isto é, passou-se da demonstração da virtude e da piedade para a discursividade do poder e do domínio. Assiste-se, assim, à degradação da interpretação dos atores na sua dimensão artística.

«Tertuliano e Marciel referem-se a um ator, que fazia o papel de Hércules e que, para melhor o tornar real, foi queimado vivo. O *laureolus* acabava com a crucificação, em que o intérprete morria mesmo (às vezes, nestas cenas extremas, o ator era substituído por um condenado à morte). A simulação era cada vez mais substituída pela realidade [...]»⁵⁰.

⁵⁰ Nogueira, *História Breve do Teatro*, 71.

CAPÍTULO 2

A INFLUÊNCIA DA MATRIZ CRISTÃ NO TEATRO

No mundo antigo em profunda transformação, onde também a própria arte teatral declinava, deixou de haver interesse pela criação de uma tragédia heroica de carácter popular⁵¹, mantendo-se apenas o interesse por uma comédia orientada para a pura distração do público. Nos últimos tempos do Império Romano, mesmo antes da sua divisão definitiva entre Oriente e ocidente (ano 392) pesava já o estabelecimento de outros povos vindos da Europa central produzindo um lento processo de ruralização no Ocidente e uma perda de autonomia das populações pela alteração dos vínculos sociais, o que se refletia também no declínio da arte cénica.

Na intercessão desta decomposição, o cristianismo tomou um lugar de destaque, servindo-se da experiência da Igreja como esteio à nova ordem social. A articulação íntima da Igreja com o Estado, que se processará progressivamente durante a Idade Média, vai provocar o nascimento de uma ‘nova civilização’, a *cristandade*, em que o cristianismo tenderá a impor-se, combatendo o que era considerado como o antigo paganismo. Nesse combate, também o teatro pagão é tomado de mira, sendo visto como veículo de corrupção, e o teatro como espaço e morada do demónio.

É sintomático e sugestivo, nesse sentido, o que já escrevera Tertuliano, teólogo da Igreja de Cartago dos finais do século II e inícios do século III, na sua obra, *De spectaculis*. Escrevia a este propósito:

«¹ Como é que pessoas deste género não se exporiam a ser possuídas pelo demónio? E de facto, o caso aconteceu, eu tomo o Senhor por testemunha: uma mulher que foi ao teatro, veio de lá com um demónio. ² E como durante o exorcismo

⁵¹ cf. G. N. Boiadzhiev, A. Dzhivelegov e S. Ignatov, *História do teatro europeu* (Lisboa: Prelo, 1960), 13.

esmagávamos o espírito imundo porque ele tinha ousado entrar numa fiel, ele disse sem se comover: “mas eu estava perfeitamente no meu direito: eu encontrei-a na minha casa”.³ A uma outra – o facto está provado – foi mostrado no seu sono um lençol, na própria noite do dia em que ela tinha escutado um ator trágico, o nome deste ator trágico sendo pronunciado com opróbrio; cinco dias depois esta mulher já não era deste mundo.⁴ De todas as maneiras a estes testemunhos acrescentam-se muitos outros que se referem a pessoas que entrando em comunhão com o diabo nos espetáculos, separaram-se do Senhor. Ninguém, com efeito, pode servir a dois mestres. O que é que há de comum entre a luz e as trevas? Entre a vida e a morte?»⁵²

Tertuliano é o primeiro autor cristão a escrever contra os espetáculos, com o intuito de determinar o princípio fundamental do cristianismo, isto é, apresentar neste tratado, o *status fidei* (fundamento de fé), a *ratio veritatis* (causa da verdade) e o *praescriptum disciplinae* (que se prende com a moral cristã)⁵³.

Neste contexto, as autoridades e os pensadores cristãos procuravam combater os comediantes, e também os mimos, que conservavam ideias e representações contrárias aos ideais ascéticos da própria Igreja. Há testemunhos dos primeiros Padres da Igreja que confirmam essa aversão da Igreja ao teatro tradicional e, denotam, ao mesmo tempo, o baixo grau de espetacularidade, em que caíra a arte teatral.

Na linha de posições negativas, que levavam necessariamente à rutura com a desfigurada arte teatral, os concílios dos primeiros séculos da era cristã prescreveram o afastamento e mesmo a destruição desse teatro, declarando anátemas, excomungando quantos estabelecessem relações com essa arte.

Com o exemplo, no concílio de Cartago é afirmado que «quem em dia solene, abandonou a solene assembleia da igreja, vai aos espetáculos, seja excomungado.»⁵⁴

Contudo, é afirmado, neste mesmo concílio, que não se deve negar «a graça ou a

⁵² Tertullien, *Les Spectales* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1986), 293–295.

⁵³ Leonardo Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)* (Morcelliana, sem data), 377–378, acedido 17 de Maio de 2017.

⁵⁴ Igreja Católica., ed., *Documenti Pontifici sul Teatro: 341-1966*, Edizioni della Radio Vaticana 3 (Vaticano: Tip. Poliglotta Vaticana, 1966), 16.

reconciliação aos homens do teatro, ou comediantes e outras semelhantes pessoas e aos apóstatas, convertidos e tornados a Deus.»⁵⁵

No concílio de Trullo, realizado em 691 e 692, em Constantinopla, na governação de Justiniano II, assiste-se à proibição dos espetáculos:

«Este santo e universal concílio proíbe absolutamente os mimos e os seus espetáculos; proíbe também os combates contra os animais e as danças no palco.

Se alguém desprezar este cânone e se dedicar a algumas das coisas proibidas, se é clérigo seja deposto, se é leigo seja afastado.»⁵⁶

A condenação não abrangia porém toda a arte teatral. O cristianismo, de facto, servir-se-á de algumas expressões da mesma, nomeadamente no campo da liturgia, tendo o mérito de, por assim dizer, salvar «o pecado desfigurado e monstruoso, que era o teatro decaído»⁵⁷. Nessa rutura com o teatro pagão e o teatro em geral, as autoridades eclesásticas não o negam nem o excluem, mas vão procurar apresentar uma nova proposta que se afasta do «espetáculo mundano» e onde tem lugar o «espetáculo espiritual e purificador do rito»⁵⁸.

Como os primeiros ritos pagãos, que andavam ligados à dimensão espiritual, também o rito católico vai estar repleto de elementos litúrgicos que se direccionam para a transcendência, e a que se dará o nome de drama litúrgico.

Como diz Cesare Molinari na sua obra *História do Teatro*:

«O rito católico, tal como os ritos de quase todas as religiões, é rico de elementos espectaculares, e no seu expoente máximo, a missa, assume mesmo um significado dramático, não só pela forma dialogada do “texto”, mas sobretudo porque a missa é a representação, embora simbólica, de um acontecimento: “fazei isto em memória de mim” .»⁵⁹

⁵⁵ Ibid., 11.

⁵⁶ Ibid., 17.

⁵⁷ Nogueira, *História Breve do Teatro*, 83.

⁵⁸ Cf. Cesare Molinari, *História do Teatro* (Lisboa: Edições 70, 2010), 88.

⁵⁹ Ibid.

Assim, no próprio interior da Igreja, os ritos litúrgicos levam o crente à contemplação do verdadeiro mistério e, através deles, é dada à comunidade do povo de Deus a possibilidade de fazer uma verdadeira experiência de participação no próprio mistério.

2.1. Modalidades cristãs no teatro medieval

A Igreja, na época medieval, integra no seu seio modalidades do mundo antigo, que muito contribuíram para a valorização da dimensão da teatralidade, que nos séculos precedentes ela mesma combatera. As comunidades cristãs confrontavam-se com um aumento significativo de fiéis em relação aos quais, não bastava disciplinar, havia que traduzir por ritos comunitários e significativos capazes de transmitir uma memória às populações culturalmente muito diferenciadas, estabelecendo, assim, novos caminhos de cristianização.

Vão ser sobretudo, no longo caminho da medievalidade, as representações da Paixão, muito sentidas pelo povo cristão, a voltar a unir drama e povo, como haviam conseguido os dramaturgos gregos, preenchendo assim a Igreja um fosso que ela mesmo abrira durante séculos⁶⁰. Modalidades, como as representações bíblicas e os ritos da liturgia da Igreja, são como que o motor de uma ressurreição do teatro como arte instituída e impulsionada pela Igreja, altamente influenciada pelas culturas envolventes, tradições e referências míticas.

A liturgia da Igreja é entendida como o drama litúrgico, que se constitui através do diálogo e da representação. Por outro lado, as representações bíblicas ou sagradas, bem como a representação dos milagres dos santos, são dramatizações sem uma dimensão litúrgica, que a Igreja sempre manteve e de que se serviu, na intenção

⁶⁰ Cf. Max Geisenheyner, *História da Cultura Teatral* (Porto: Editorial Aster, 1961), 68.

de propagar a fé, numa dinâmica de cristianização com a perspectiva de transformar as culturas e o universo crente enquanto expressão da revelação cristã.

2.1.1. Diálogo e representação no drama litúrgico

O drama litúrgico surge primeiramente na Europa como reação ao teatro mundano de então. O cristianismo, na sua dimensão global, vai estabelecendo normas e regras à cultura e à própria arte teatral. Assim se compreende que a cultura medieval seja progressivamente influenciada pela dimensão religiosa, não sendo o teatro uma exceção no mesmo contexto medieval.

O teatro, com uma matriz religiosa fundamentalmente cristã, encontra o seu apogeu na liturgia, uma vez que «as funções litúrgicas, pomposas, solenes e frequentemente dialogadas, impressionavam a imaginação e sensibilidade dos fiéis»⁶¹.

A teatralização da liturgia, no interior das igrejas, desenvolve-se espontaneamente através da introdução de imagens, de ritos simbólicos e do diálogo com um elevado sentido teatral, onde as palavras apareciam figuradas e onde a representação dava forma e realçava o realismo nas ações litúrgicas da Igreja.

As celebrações dramáticas mais antigas prendem-se com a celebração da Semana Santa e, em particular, com a paixão de Cristo. «Já no século IX, nas igrejas da Europa Ocidental, a leitura pascal dos textos relativos ao enterro de Jesus era acompanhada de uma demonstração objetiva do acontecimento.»⁶²

⁶¹ Bernardino Llorca e Ricardo Garcia Villoslada, *Historia de la Iglesia Catolica: en sus cuatro grandes edades antigua, media, nueva, moderna*, 3a ed, BAC 54 104 199 411 (Madrid: Biblioteca da Autores Cristianos, 1960), vol. 2, p. 847.

⁶² Boiadzhiev, Dzhivelegov, e Ignatov, *História do Teatro Europeu*, 25.

A celebração litúrgica dramática mais antiga e mais citada, que nos é dado pela tradição histórica, é porém a do *Quem Queritis*, que surge entre os anos 923 a 934⁶³.

«*Interrogatio*: Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?

Responsio: Jesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.

Interrogatio: Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite et nuntiate quia surrexit.»⁶⁴

Este colóquio, com frases tiradas dos Evangelhos, refere-se à chegada das três Marias ao sepulcro, onde estava depositado o corpo de Cristo, e o diálogo com o Anjo. O diálogo aparece na liturgia das celebrações pascais, como um «canto que presume uma personificação e uma ação.»⁶⁵ Neste sentido, o diálogo, que era feito por dois coros, passou a ser representado por três clérigos, que representavam as mulheres, e um sacerdote, que representava o Anjo. É considerado o primeiro drama litúrgico, que começou a ser representado na Semana Santa a partir do século IX.

Como afirma a *História do teatro europeu*, várias vezes citada, já se encontravam nesse drama litúrgico formas de diálogo, pronunciadas por grupos, alternadas com réplicas individuais e com o canto de antífonas que se entrelaçam com os diálogos falados. Já se distribuía o texto entre os respetivos executantes e utilizam-se trajes de cena. Como prova, vem a descrição desse drama litúrgico:

«Durante a leitura do terceiro evangelho quatro irmãos envergarem as casulas, enquanto outro, como que preparando-se para outro serviço religioso, se cubra com uma alva, se dirija de modo impercetível até junto do sepulcro simbólico, e se sente silenciosamente empunhando uma palma. Durante a terceira antífona, os três que estão revestidos das suas casulas, vão com os turíbulos até o lugar onde está o sepulcro, agindo com se procurassem qualquer coisa.»⁶⁶

⁶³ Cf. Johnson e Savidge, *Performing the Sacred*, 35–36.

⁶⁴ Molinari, *História do Teatro*, 90.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Boiadzhiev, Dzhivelegov, e Ignatov, *História do Teatro Europeu*, 26.

Esta descrição pormenorizada leva a conhecer como iriam vestidos, o que diriam e como atuariam os executantes deste drama litúrgico de forma cénica, como conclui a passagem anteriormente citada. Esta teatralização permitia, assim, transmitir conteúdos a populações não-letradas e, simultaneamente, impregnar o imaginário dos fiéis.

Com a passagem do texto narrado para a representação mimética desenvolveram-se, como se pode perceber, autênticas representações dramáticas a definir como dramas litúrgicos. A representação mimética estava muito e de variadas formas presente nas ações lúdicas da Idade Média, não só no contexto eclesiástico. No contexto litúrgico, a primeira representação mimética prende-se com a *Visitatio Sepulchri*⁶⁷, entendida não como género dramático mas como meio de expressão. Como é apresentado por Blandine-Dominique Berger, na sua obra *Le Drame Liturgique des Pâques*:

«No tempo das primeiras *Visitatio sepulchri* não havia nada que sobressaísse do género dramático. Porque o ‘dito’ do jogral é uma forma de espetáculo, que não é ainda teatro. ‘O jogral que relata não se confunde em caso nenhum com os heróis da sua história: Ele relata sem alienar a sua personalidade. É de um outro ou de vários outros que ele fala, e mistura indiferentemente o estilo indireto com o estilo direto. Diferentemente, revestir a personagem do outro, colocar-se na pele de alguém, imitar o seu estilo, os seus gestos, a sua indumentária, esquecer-se de si mesmo e passar despercebido, dar a impressão que somos uma nova pessoa, é o princípio da arte dramática’.

⁶⁷ «As visitas ao sepulcro nasceram nas Igrejas catedrais e monásticas onde viviam, com os adultos, todo um universo de jovens clérigos e mesmo crianças «oferecidas a Deus», como diz na regra de S. Bento. Podemos perguntar-nos que formas de expressão teatral ou mais geralmente lúdica existiam nos séculos IX e X, quando nasceram os primeiros dramas litúrgicos e se os jogos da praça pública tiveram alguma influência sobre as curtas encenações do Ofício. Uma coisa parece certa, é que a Igreja tinha desde há muito, desde sempre, estabelecido uma clara rutura com o teatro e as outras formas de divertimentos populares a fim de se separar dos mitos pagãos e do modo de vida do paganismo. Na época que nos ocupa, acontecia o mesmo. Veremos que o drama litúrgico foi uma criação independente e um fenómeno interior da Igreja.» Blandine-Dominique Berger, *Le drame liturgique des pâques du XIII siècle: liturgie et théâtre*, Coleção Théologie historique 37 (Paris: Beauchesne, 1976), 38.

Ora, o que inaugura o drama litúrgico, é precisamente este princípio. A teatralidade se elaborará e se afirmará progressivamente.»⁶⁸

O drama litúrgico surge como representação dramática, que se insere sempre numa relação estreita na celebração e no rito. Contudo, o drama litúrgico, nos seus inícios, teve sempre uma ligação com a celebração eucarística. A missa integra, em todas as suas partes, um carácter fortemente dramático, nomeadamente na liturgia da palavra e na liturgia eucarística. A estrutura da missa compreende, nesta época, todas as dimensões do espetáculo, com o qual está intimamente ligada.

«A Missa, como toda a representação, utiliza os elementos necessários ao espetáculo, tal como a roupa, as insígnias, as luzes, ela é “um drama sagrado que compreende toda a história e incarna nas suas estruturas o essencial daquilo que é a vida cristã”. E o que importa é ter “Um claro reconhecimento do facto de que estes elementos são sagrados”.»⁶⁹

2.1.2. Representações do sagrado: moralidades, milagres e mistérios

Não foi só na liturgia que o teatro encontrou espaço na vida da Igreja e no envolvimento dos fiéis. Paralelamente houve outras repercussões de carácter religioso, onde o teatro passou a expressar formas de vida.

Durante os séculos XIV e XV, na considerada baixa medievalidade, a principal e influente forma de teatro prendia-se com as representações sagradas. Estas eram formas organizadas de espetáculo com um teor fortemente moral e religioso. As representações sagradas ou religiosas tornam-se verdadeiras fontes influentes na atividade pastoral.

Como diz Molinari, na obra anteriormente citada, «as primeiras “representações sagradas”, encenadas fora das igrejas e sem nenhum vínculo ao

⁶⁸ Cf. Ibid.

⁶⁹ Ibid., 109 e 110.

cerimonial litúrgico, foram dirigidas por clérigos ou padres, como prova o latim das didascálias, e mantinham uma certa ligação com o recinto sagrado.»⁷⁰ No contexto das representações sagradas, porém, existem para além do teor religioso e moral diversos espetáculos, tais como «as moralidades e os milagres»⁷¹, os mistérios com marcas unicamente profanas.

As moralidades ou representações morais surgem no princípio do século XIV como representações que levam para o palco uma intenção didática, envolvendo o religioso, o moral e o político. A peça moral era uma alegoria dramatizada, onde a moralidade envolvia convenientemente todas essas peças, em que o abstrato predomina sobre o concreto⁷². Assim, as peças morais estavam impregnadas de personagens simbólicas (a Igreja, o Tempo, a Sabedoria, a Avareza, a Humildade, etc...), que eram representadas predominantemente por valores exemplares e pelos seus contrapostos. Estas peças morais eram consideradas, na maior parte dos casos, como exemplares ou moralistas e algumas eram sátiras ou mesmo polémicas.

Na segunda metade do século XIV surge um novo género teatral dominante, com um carácter fortemente sagrado, a que se dá o nome de milagres. Este género teatral englobava os milagres de um santo ou mesmo o seu martírio, diferenciando-se do drama litúrgico, mas desenvolvendo-se paralelamente⁷³.

Tais espetáculos eram caracterizados pela representação da vida ou de momentos da vida de um santo como *exemplum*. Mas, por serem postos aos olhos de todos e da vida quotidiana, obtiveram uma legítima popularidade dentro do ambiente laical. As peças que mais popularidade tiveram, nesta época, foram relacionadas com os milagres de São Nicolau e da Virgem Maria. As representações da vida da Virgem

⁷⁰ Molinari, *História do Teatro*, 97.

⁷¹ *Ibid.*, 96.

⁷² Cf. Robert Speaight, *Christian Theatre*, *The Twentieth Century Encyclopedia of Catholicism* 124 (New York: Hawthorn Books, 1960), 33.

⁷³ Cf. *Ibid.*, 17.

Maria tornaram-se um marco de referência nesta representação sacra. Como diz a *História do teatro europeu*: «Os *Milagres de Nossa Senhora* destacam-se pelo carácter íntimo dos seus argumentos e pela definição realista do seu tom geral, que fazem destes textos religiosos precursores diretos dos dramas sociais de ambiente local.»⁷⁴

Neste mesmo âmbito das representações sagradas, o teatro medieval é enriquecido pela dimensão teatral do mistério. Através dele, assiste-se a um movimento eclesial-social, em que o povo toma um papel extremamente relevante neste género representativo, isto é, «passou do clero para as mãos do povo»⁷⁵. Todavia, esta dimensão teatral contará sempre com a ajuda e direção do clero, mas a iniciativa torna-se cada vez mais das associações de teatro, chamada guildas que faziam parte integral das representações: os atores a representar e os espectadores a aplaudir⁷⁶.

A dimensão do mistério enquanto género diferenciava-se, porém, dos demais existentes na Idade Média pelo aspeto original e por estar diretamente ligado ao povo e sem nenhum vínculo ao cerimonial litúrgico. O mistério tomou um carácter fortemente popular, pelo realismo e pelo humorismo das representações que surgiam da humildade daqueles que subiam a palco.

Neste género da arte teatral medieval, encontramos características deveras contraditórias, «como o misticismos e o realismo, a religiosidade e o cepticismo, manifestações de evidente individualismo e independência e acatamento oficioso dos mistérios eclesiásticos e poderes municipais»⁷⁷. Estas representações poderiam definir-se pelo carácter celebrativo, vindo progressivamente a fazer parte integral das

⁷⁴ Boiadzhiev, Dzhivelegov, e Ignatov, *História do Teatro Europeu*, 47.

⁷⁵ Speaight, *Christian Theatre*, 23.

⁷⁶ Cf. *Ibid.*

⁷⁷ Boiadzhiev, Dzhivelegov, e Ignatov, *História do Teatro Europeu*, 52–53.

ocasiões festivas. O mistério tinha um lugar de destaque, quer no interior das Igrejas para ser possível rezar olhando para as imagens, quer no exterior. Foi, porém, com a procissão do *Corpus Christi* que os mistérios ganham uma forte importância no exterior das igrejas, pois a procissão do Santíssimo Sacramento congrega a devoção tanto do clero como do povo⁷⁸.

A festa do *Corpus Christi* surge da influência das chamadas peças do *Corpus Christi* da devoção popular, isto é, um ciclo de peças pequenas, organizadas, que culminariam na procissão que expressava imponentemente a devoção popular. Esta festa de culto eucarístico impregnado de uma grandiosa densidade dramática pelas performances e pela própria devoção em si mesma. Surgem belíssimas orações da devoção popular ao Santíssimo Sacramento, como o *Adoro te devote*, o *Salutaris Hostia*, o *Ave verum*, o *Ave salus mundi*, o *Ave in aeternum sanctissima caro* e o *Anima Christi*⁷⁹. Esta devoção popular caracteriza-se por um amor ardente ao Corpo de Cristo, que levará os fiéis a níveis de intensidade mística, a encontrar e ver prodígios eucarísticos, como o de hóstias que sangram⁸⁰.

Muitos foram, contudo, os mistérios que surgiram e se desenvolveram, quer ao nível do espaço, quer ao nível da cenografia, com plataformas inovadoras e readaptações de alguns métodos do teatro grego, como é o exemplo do *deus ex machina* que nesta época se utiliza para representar as aparições. «No mistério realizavam-se com muita habilidade a ascensão de Jesus e a queda dos pecadores no inferno.»⁸¹ Um guindaste tornava possível a subida para o céu e os alçapões no palco permitiam a descida aos infernos.

⁷⁸ Cf. Speaight, *Christian Theatre*, 25.

⁷⁹ Cf. Llorca e Garcia Villoslada, *Historia de la Iglesia Católica*, 841.

⁸⁰ Refere P. Browe na sua obra *Die eucharistische Wunder des Mittelalters*, que só na Alemanha, nos séculos XIII e XIV, contam-se cem casos de milagres relacionados com a realidade do Sacramento.

⁸¹ Boiadzhiev, Dzhivelegov, e Ignatov, *História do Teatro Europeu*, 63.

Os efeitos cénicos tinham uma enorme exigência quer para os organizadores, quer para os expectadores, isto porque o milagre teatral era o ponto de relevância na representação do mistério como horizonte relacional com Deus. Já no século XVI, são de grande relevância o *Mistério do Apocalipse* de L. Choquet, em Roma, onde são representadas catorze visões de S. João, estas acompanhadas por toda a espécie de prodígios, quer naturais, quer sobrenaturais, e o *Mistério dos Atos dos Apóstolos* de Gréban, em Bourges, com data de 1536, «onde o afastamento dos apóstolos em várias direções mostra claramente que o palco representava o mundo; via-se Simão Magno a voar pelo ar, para em seguida se precipitar na oração de São Pedro.»⁸²

É neste contexto que começaram a aparecer os primeiros técnicos especializados na realização de truques e milagres cénicos, pretendendo criar uma ilusão no espectador que o convencesse da realidade do milagre. Muitos eram os mistérios que representavam milagres de forma tão realista como a conversão da água em vinho, a multiplicação dos pães e mesmo o escurecer e o tremor de terra na representação da morte de Jesus. A dimensão espetacular da representação dos mistérios desenvolveu-se até ao século XV, juntamente com o vestuário. Os trajes eram cada vez mais pormenorizados, ricos e em consonância com a personagem, de modo a dar ao espectador o carácter das personagens.

«As figuras piedosas envergavam largas camisas brancas; as pecadoras vestiam camisas negras; o traidor Judas, vestes amarelas; a Virgem Maria, azul celeste; os Judeus, roupas brancas cobertas de inscrições bíblicas; Jesus levava uma cabeleira dourada e uma barba, das quais saía um eflúvio que produzia o efeito de uma auréola sagrada; Adão e Eva vestiam roupas de malha, e depois de expulsos do paraíso, cobriam-se pudicamente com folhas de árvore.»⁸³

⁸² Molinari, *História do Teatro*, 103.

⁸³ Geisenheyner, *História da Cultura Teatral*, 65.

Os trajes nem sempre, porém, representavam uma veracidade histórica. A personagem de Pilatos, por um lado, podia vestir o *caftan*, uma espécie de túnica de telas ricas, usadas especialmente pelos monarcas orientais e, por outro, as roupagens dos sarracenos. Os sacerdotes hebreus, por sua vez, vestiam-se com dalmáticas cristãs, os romanos utilizavam uniformes medievais e Maria Madalena exibia criações da última moda, assombrando a feira com o colorido das roupagens⁸⁴. Como também se pode verificar nas pinturas da época com quadros religiosos, estes trajes não eram utilizados por desconhecimento mas para aproximar a visualização de imagens que se dividia entre infiéis e fiéis, os que perseguiram e os que seguiram a Cristo. Frenéticos e pitorescos eram as características das personagens dos diabos, utilizando vestimentas vermelhas garridas e grandes máscaras de variadíssimas formas, que cobriam grande parte do corpo. Esta caracterização tinha como inspiração o carnaval popular pagão e também o mundo exótico.

Já nos mistérios, os trajes eram fortemente realistas, pois utilizavam as vestes locais. Neste aspeto, o realismo do mistério aparece diferenciado dos outros. A estreita relação entre as dimensões mística e realista do mistério evidenciavam-se não só nos aspetos cénicos, mas também nos textos e principalmente na interpretação dos atores. Temos, assim, uma maior atenção à forma da interpretação por parte dos atores, na sua dimensão psíquica e corporal.

«Os participantes no “mistério” entregavam-se com todo o seu ser tanto às paixões elevadas com às mais baixas da representação – cumpriam os seus papéis esquecendo-se de que era um jogo; viviam as suas personagens como se estivessem na vida real – por mais fantástico que fosse o seu conteúdo.»⁸⁵

⁸⁴ Cf. Boiadzhiev, Dzhivelegov, e Ignatov, *História do Teatro Europeu*, 66.

⁸⁵ *Ibid.*, 67.

Neste contexto, os atores eram escolhidos de acordo com a sua experiência, a sua forma física e o seu ofício. Por sua vez, as pessoas carecidas de habilidades ou de uma boa voz, bem como as que o físico não correspondia ao objetivo, eram afastadas. No entanto, participar na representação do mistério, de forma principal ou secundária, era considerado uma obra piedosa. «Os interessados em representar Cristo ou os Santos eram tantos, que por vezes esses papéis tinham de ser arrematados. Depois da seleção dos atores e da distribuição dos papéis, começavam os ensaios.»⁸⁶

As narrativas textuais também tiveram a mesma correspondência e desenvolvimento comparativamente com a representação dramática. Autores reconhecidos à época, nos séculos XV e XVI, e que a história nos permite conhecer, foram Arnoul Gréban, Eustache Marcadé e Jean Michel. Todos eles eram hábeis em matéria de Sagrada Escritura, e escreveram a Paixão, que, na verdade, sobre toda a vida de Jesus, como ocorria com todos os letrados e humanistas.

As obras destes autores foram, depois, reelaboradas e representadas em Valenciennes⁸⁷, cidade do norte da França, em 1547, com o título de *Mistério do Nascimento, Paixão e Ressurreição de Jesus*. É graças às ilustrações de Hubert Cailleau que temos informações sobre estes espetáculos. Este coreógrafo e autor, ilustrou variadíssimas cenas do mistério, mostrando assim a estrutura cenográfica da representação do mistério.

Esse mistério de Valenciennes surge e desenvolve-se como o exemplo a todos os níveis. Era representado por um grupo de artistas e preocupavam-se com o aspeto financeiro. «O mistério de Valenciennes é seguramente o que mais se aproxima da nossa ideia de teatro»⁸⁸ em todas as características, principalmente ao nível do espaço cénico, que vai ser um modelo muito repetido. «Nunca desde a idade de ouro de

⁸⁶ Ibid., 70.

⁸⁷ Esta cidade será mais tarde, na segunda metade do século XVI, um centro de resistência huguenote.

⁸⁸ Molinari, *História do Teatro*, 103 e 104.

Atenas o teatro foi tão consciente e completo ao expressar a fé religiosa das pessoas. Nunca tinha reunido tantos talentos numa única celebração.»⁸⁹

Os mistérios, como as outras representações sagradas, floresceram e difundiram-se em toda a Europa de forma mais ou menos idêntica. Contudo, a representação dos mistérios conhece uma florescência a partir do século XVI, quando deixam de corresponder às novas exigências da vida. Os contextos tornam-se mais prosaicos e a fé institucional dá lugar a diversas e opostas posições.

Em França, o Parlamento de Paris promulgou um decreto que proibia a representação de mistérios à *Confrérie de la Passion*, confraria protegida pelo rei, que representava os mistérios durante oito meses, desde a Páscoa até o dia de Todos-os-Santos. Por sua vez, na península itálica, marcada pelas disputas entre os soberanos europeus, a concorrência entre as cidades-estado e o papado, caminhava-se para o incremento do comércio e de formas de economia financeira e capitalista, com o enfraquecimento do sistema feudal da nobreza e do clero, que permitia às conhecidas *sacre rappresentazioni* italianas manter ou retomar a influência da antiguidade pagã, em relação às quais o alto clero e os senhores eclesiásticos não são indiferentes, comportando-se como patronos. Na Inglaterra, com a reforma religiosa e os confrontos religiosos, os mistérios foram proibidos. Contrariamente, em Espanha a representação dos mistérios durou mais tempo, devido a um ambiente fortemente católico, acabando por ser suprimida por decreto de Carlos III, que reinou entre os anos 1759 a 1788, numa fase de consolidação do absolutismo iluminista que tendia a considerar certas formas de expressão religiosa pública como desvios obscurantistas. Estava-se já numa época de surgimento e de afirmação de novas formas de teatro,

⁸⁹ Speaight, *Christian Theatre*, 25.

como espetáculo público, onde o gosto das elites se distanciava do controlo eclesiástico.

2.2. Sentido cristão nos primórdios do teatro moderno

O contexto epocal da modernidade surge primeiramente através das produções artísticas. No fundo, o carácter religioso inserido nos contextos societários vai ser transferido para o desejo de transcendente, que o homem sente, mesmo inconscientemente. George Steiner, na obra *Nostalgia do Absoluto*⁹⁰, defende que, no processo da modernidade, foram transferidos os sistemas religiosos para uma realidade moderna, que, mesmo negando o carácter religioso, assenta em pilares transcendentais.

Neste sentido, a arte teatral também se caracteriza neste processo da cultura moderna, ou seja, a arte teatral é transferida para um ambiente não religioso, sem nunca perder porém um sentido transcendental e religioso. Encontramos assim uma autonomização das artes, que é uma característica do contexto moderno.

Torna-se, assim, prioritário encontrar na arte teatral, no teatro da época moderna, os pilares religiosos e transcendentais que sustentam toda esta cultura artística.

2.2.1. Gil Vicente e o teatro teológico-social

Num período de transição entre a medievalidade e a modernidade, no século XVI, emerge na produção literária e teatral portuguesa, em ambiente de corte, Gil Vicente o «glorioso criador do teatro português»⁹¹. É profundamente um homem da

⁹⁰ George Steiner, *Nostalgia do absoluto*. Coleção Antropos (Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003).

⁹¹ Arlindo de Sousa, *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente*, Estudante 15 (Lisboa: Progresso, 1959), 13.

época moderna, pois toda a sua obra apresenta as modernas técnicas teatrais, que o levaram a criar um teatro profundamente teológico e social. Nessa época, Gil Vicente deparará com duas fortes correntes, que irão influenciar toda o seu pensamento e obra dramática.

Pode-se considerar a sua primeira e influente tendência, o social e humano, ainda em termos teológicos e antropológicos da medievalidade tardia. O teatro na Idade Média progressivamente «acomodava-se às modalidades religiosas do calendário litúrgico. A vivência do homem como homem estava posta de lado, pois atentava-se somente na visão religiosa»⁹². A outra corrente, a renascentista e humanista, influenciará fortemente a obra de Gil Vicente, apesar de condicionar o teatro a ficções e a leis mais rigorosas.

Gil Vicente conhecia bem essas das duas grandes correntes do seu tempo. Notam-se na sua obra um grande domínio da cultura renascentista e um verdadeiro conhecimento das doutrinas cristãs, com uma grande base teológica, que supõe uma leitura e estudo cuidadoso da Sagrada Escritura, da *Summa Theologica* de S. Tomás de Aquino, das *Confissões* e da *Cidade de Deus* de Santo Agostinho, dos *Mistérios* franceses de Gréban, Jean Michel e De la Vigne, da *Divina Comédia* de Dante, etc⁹³. Não obstante essa base teológica, Gil Vicente procurou realizar uma nova arte dramática, onde também se encaixasse a realidade da sociedade e do homem. Como bem diz Reis Brasil: «era preciso mostrar as realidades da vida, as realidades da religião, as dificuldades do homem que sofre, quando é explorado pela prepotência dos que abusam da sua situação.»⁹⁴ Isto é, a condição humana como pecadora mas capaz de remissão pela salvação em Cristo.

⁹² Reis Brasil, *Gil Vicente: e o teatro moderno tentativa de esquematização da obra vicentina ensaio* (Lisboa: Minerva, 1965), 16.

⁹³ Sousa, *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente*, 20.

⁹⁴ Brasil, *Gil Vicente*, 17.

Para além das representações litúrgicas realizadas em momentos pontuais do anuário festivo e das representações da vida dos santos e dos mistérios de Cristo, que caracterizavam o teatro em Portugal, é com Gil Vicente que começa a existir um teatro regular e expressivo, produto da sua vasta cultura.

Há que ter presente que Gil Vicente desenvolve a sua obra, como já foi referido, como um poeta organizador de espetáculos na corte. Gil Vicente inicia esse percurso na corte, em 1502, com a composição de um monólogo pastoril, por ocasião do nascimento do príncipe D. João, e que será recitado pelo próprio perante a rainha D. Maria. É um monólogo que ficará conhecido por *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*. Trata-se, se bem que imprecisamente, de uma Obra de Devoção, não tanto pelo género literário quanto pela intenção e circunstância da própria obra; está, de facto, intimamente ligada a uma ocasião religiosa festiva.

«¡Qué padre, qué hijo y qué madre!
¡O qué aguela, y qué aguelos!
¡Bendito Dios de los cielos,
que le dió tal madre y padre!
¡Qué tias, que yo m'espanto!
¡Biva el príncipe llogrado!
Qu'él es bien aparentado,
¡juri 'i a Sam Junco santo!»⁹⁵

Foi em 1504 que Gil Vicente deu a conhecer o seu primeiro auto sacramental, o *Auto de São Martinho*, também este inserido na categoria das Obras de Devoção. É um auto de carácter fortemente alegórico, pois só assim era permitido introduzir no auto e dentro dos motivos religiosos «as mais mordazes notas satíricas»⁹⁶, sem a

⁹⁵ Gil Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente* (Porto: Livraria Civilização, 1979), 20.

⁹⁶ Boiadzhiev, Dzhivelegov, e Ignatov, *História do Teatro Europeu*, 158.

preocupação de eventuais castigos. O *Auto de São Martinho* foi representado para a Rainha D. Leonor, na Igreja das Caldas, no contexto da procissão do *Corpus Christi*.

Com o evoluir da sua obra, é notória a preocupação de Gil Vicente pelo homem e por tudo o que envolve a sua inquietação: a alma e o debate entre o bem e o mal. São temas que surgem, embora em formas distintas, em duas das peças Vicentinas: o *Auto da Feira* e o *Auto da Alma*.

No *Auto da Feira*, com maior teatralidade, surgem os temas do bem e do mal. Gil Vicente mostra que o bem surge fortemente como marcha para Deus e ninguém deve excluir esse dever, desviando-se mais, e o mais das vezes, os que vivem em altos cargos e escandalizam os simples. O mal, por sua vez, é caracterizado na simbologia do Demónio, ao qual ninguém fica imune. Gil Vicente apresenta-o através de um discurso marcadamente simbólico e profundo da consciência humana.

«Roma Eu venho à feyra dereyta
 comprar paz, verdade e fé.

Diabo A verdade pera quê?...
 Cousa que nam proveyta,
 e avorrece, pera que he?
 Não trazeis bôs fundamentos
 pera o que haveis mister;
 e a segundo sam os tempos,
 assi ham de ser os tentos,
 pera saberdes viver.
 [...]
 e aconselho-vos muy bem,
 porque quem bondade tem
 nunca o mundo será seu,
 e mil caseyras lhe vêm.»⁹⁷

O *Auto da Feira* representa o desassossego das consciências, ou seja, o constante combate, travado nas consciências, entre o moralmente bom e o moralmente

⁹⁷ Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente*, 130–131.

mau. A alegoria da feira representa a tensão moral do homem, onde tudo se cruza, compra e vende, com exemplificação das situações da vida.

No *Auto da Alma*, estes temas aparecem sempre à luz da fé, estando toda a peça ligada ao transcendental. Gil Vicente desenvolve uma doutrina da fé, influenciado pela Igreja, nomeadamente pelo pensamento de «São Tomás de Aquino, o filósofo do cristianismo; São Jerónimo, o portador do facho bíblico; Santo Ambrósio, como grande representante da liturgia cristã; Santo Agostinho, como a suprema luminária da exposição clara e segura das doutrinas evangélicas.»⁹⁸ Tais influências tornar-se-ão personagens inseridas no próprio auto, representando a Santa Mãe Igreja. Este auto mostra que a alma encaminha-se para Deus, avançando por diversos caminhos, e que só encontra descanso e alimento verdadeiro no interior da Igreja. A alma é assistida, como se percebe no decorrer da peça, pelo Anjo que orienta o homem, representando a inclinação da consciência e da ação humana para o bem. O Demónio, por sua vez, tentando dissuadir a alma, é apresentado como a personificação do mal.

«Anjo ... Alma bem-aventurada,
dos anjos tanto querida,
nam durmais,
bum ponto nam esteis parada,
quem a jornada
muyto em breve be fenecida,
se atentais.»⁹⁹

O Anjo, através do seu estatuto de mediação entre o humano e a transcendência, tem a missão, nesta obra, de apresentar as diretrizes doutrinárias, ao

⁹⁸ Brasil, *Gil Vicente*, 25.

⁹⁹ Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente*, 69.

«definir a essência da alma que será, doravante, o protagonista da acção»¹⁰⁰. Por sua vez, neste auto, a personagem de Santo Agostinho aparece para dar um substrato doutrinal, referindo-se às três faculdades da alma – vontade, entendimento e memória – que são desenvolvidas no seu tratado *Do livre arbítrio*. Neste sentido, cabe a Santo Agostinho «protagonizar as intervenções mais desenvolvidas: é a ele que compete, em primeiro lugar, abrir a refeição mística, recomendando à comensal que afaste os apetites do corpo e cerre os olhos»¹⁰¹, e é nesta personagem que encontramos os discursos mais catequéticos e teológicos de toda a obra vicentina, que é influenciada pelo pensamento agostiniano, nomeadamente no dualismo alma e corpo.

«Agost. Vós, Senhora convidada,
nesta cea soberana,
celestial,
haveis míter ser apartada
e transportada
de toda a cousa mundana, terreal.
Cerray os olhos corporaes,
deytay ferros aos danados
apetitos,
caminheyros infernaes,
pois buscaes
os caminhos bem guiados
dos contritos.»¹⁰²

Também as personagens de São Jerónimo e Santo Ambrósio aparecem, neste auto, a dar vigor aos discursos de Santo Agostinho. A presença de São Tomás de Aquino no discurso poderia abrir alguns pontos de discórdia, mas limita-se a uma influência estrutural, veiculando a ideia de que a natureza humana tem maior propensão para o mal do que para o bem, como insinua a sua antropologia cristã.

¹⁰⁰ José Augusto Cardoso Bernardes e Aníbal Pinto de Castro, *Sátira e lirismo no Teatro de Gil Vicente*, 2. ed, Temas Portugueses (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006), vol. II, 132.

¹⁰¹ *Ibid.*, II:142.

¹⁰² Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente*, 74.

A obra vicentina que, porém, mais foca uma dimensão profundamente teológica é o *Auto de Mofina Mendes*, apresentado perante o Rei D. João III, nas matinas do Natal de 1534. O auto realça grandes mistérios teológicos, como o do nascimento de Jesus e os da Virgem Maria.

Primeiramente, encontramos muito evidenciadas as virtudes da Virgem Maria, representadas em personagens, e ainda antes da aparição do Anjo Gabriel. As virtudes apresentam o que foi toda a vida e todo o caminho de Maria.

«O desprendimento do mundo representado pela *Pobreza*; o exame perfeito de todas as suas acções simbolizado pela *Prudência*; a posição da Virgem diante da grandeza de Deus, representada pela *Humildade*; a possibilidade de aceitar a Maternidade Divina, representada pela *Fé*.»¹⁰³

Gil Vicente evidencia, na saudação do Anjo Gabriel, a perturbação de Maria perante o mistério que a envolve.

«Anjo Oh! Deus te salve, Maria,
chea de graça graciosa,
dos peccadores abrigo!
Goza-te com alegria,
humana e divina rosa,
porque o Senhor he contigo.

Virgem Prudência, que dizeis vós?
que eu muyto turbada sam;
porque tal saudação
nam se costuma antre nós.»¹⁰⁴

Neste diálogo da visitação do Anjo a Maria, Gil Vicente evidencia uma formação e sensibilidade religiosas. A sua interpretação teológica é personificada nas

¹⁰³ Brasil, *Gil Vicente*, 50.

¹⁰⁴ Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente*, 151.

personagens das virtudes, que tornam este auto um auto devocional. Tratando-se de um tema de enorme grandiosidade, Gil Vicente termina o episódio com a reposta de Maria:

«Virgem Ecce ancilla Domini,
faça-se Sua vontade
no que Sua Divindade
mandar que seja de mi,
e de minha liberdade.»¹⁰⁵

O tema é interrompido por um novo episódio, este com uma dimensão pastoril: o da «estouvada pastora Mofina Mendes»¹⁰⁶, que dará o nome ao auto. É um episódio que dá ao auto uma dimensão terrena, e que será retomada no episódio do nascimento de Jesus. Terminado este gracioso episódio, surge o da preparação para o nascimento do Salvador, com orações altamente influenciadas pelo livro dos Salmos. Gil Vicente embeleza o nascimento de Jesus com os cantos das virtudes.

«Prudên. Louvay, anjos do Senhor,
ao Senhor das altezas,
e tôda las produndezaz,
louvay vosso Criador
com todas suas grandezas.

Humil. Lauda te eum, Sol et Luna,
laudate eum, stellae et lumen,
et lauda Hierusalem,
ao Senhor que t' enfuna
neste portal de Bethem.»¹⁰⁷

Depois, Gil Vicente volta à dimensão terrena com o Anjo ao acordar os pastores para que adorarem o Menino. É um acordar difícil, pois dormiam como

¹⁰⁵ Ibid., 152.

¹⁰⁶ Brasil, *Gil Vicente*, 51.

¹⁰⁷ Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente*, 155.

dormem os mortais. Apesar da dificuldade, acorrem porém a adorá-l'O. «Temos aqui o simbolismo do comodismo humano, que não quer deixar as ocupações terrenas para se voltar para Deus.»¹⁰⁸

São muitos os autos de Gil Vicente que contêm uma dimensão teológica. No *Auto da fé*, apresentado ao rei D. Manuel nas matinas de Natal de 1510, encontramos uma peça simples, que põe em cena questões acerca da festa do nascimento de Jesus e das cerimónias litúrgicas de então. Podemos entender este auto como uma apresentação doutrinal vicentina sobre as cerimónias do Natal e o seu significado. Neste auto, entram dois pastores numa capela, no dia de Natal, e através de um efeito cómico ficam admirados e surpresos pelas cerimónias litúrgicas. «Os pastores ouvem atentos, maravilhados, cheios de *divinal claridade*, as explicações da Fé.»¹⁰⁹

Ainda sobre o tema do nascimento de Jesus, temos o *Auto dos Reis Magos*, inspirado na Sagrada Escritura e relatando a tentativa de um pastor de ir a Belém, e o *Auto da Sibila Cassandra*, que dá ao nascimento de Cristo uma dimensão e sentido universais. Neste último auto, a personagem principal é Sibila Cassandra, a qual, conhecendo do projeto de Deus de que Cristo nasceria de uma virgem, pensa ser a escolhida, chegando ao ponto de fugir do casamento.

«Cas. Yo tengo em mi fantasia
y juraria
que de mi ha de nacer
que otra de mi merescer
no puede aver
en bondade ni hidalguia.»¹¹⁰

¹⁰⁸ Brasil, *Gil Vicente*, 54.

¹⁰⁹ Sousa, *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente*, 66.

¹¹⁰ Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente*, 52.

Muitos são os testemunhos da Sagrada Escritura – Isaiás, Moisés e Abraão – utilizados no auto para dissuadir Cassandra e convencê-la a casar, provando que ela não poderia ser mãe de Jesus.

«Esa. El Su nombre es María,
que desvia
de ser tú la madre dÉl;
y del Hijo – Emanuel –
manteca y miel
comerá, como yo dezia.»¹¹¹

Gil Vicente utiliza e integra os textos sagrados para transmitir profundidade e valor ao ato salvador de Cristo. Para o efeito, utiliza as tradições, mostrando-se um verdadeiro «mestre consumado e grande teólogo dentro da mais pura e profunda ortodoxia.»¹¹²

Na obra de Gil Vicente, é fundamental debruçar-se sobre a questão escatológica e soteriológica. Gil Vicente apresenta-nos, no decurso da sua vastíssima obra, uma preocupação pelo destino do homem, cujo destino definitivo é influenciado pela posição e escolha que o homem fez. Esta dimensão escatológica e soteriológica aparece com maior incidência na *Triologia da Barcas*, que encaminham as almas para a outra vida. Esta triologia é constituída por três peças: o *Auto da Barca do Inferno*, o *Auto da Barca do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória*.

O *Auto da Barca do Inferno* é uma representação fortemente satírica, que se estende ao inteiro auto. Gil Vicente mostra que todas as almas afastadas de Deus não recebem a salvação, mas o castigo de entrar na barca que as leva ao inferno.

«Diabo E tu morreste excomungado,
e nam no quiseste dizer:
esperavas de viver...

¹¹¹ Ibid., 53.

¹¹² Brasil, *Gil Vicente*, 60.

calaste dez mil enganos.
Tu roubaste, bem trinta annos,
O povo, com teu mister.»¹¹³

No *Auto da Barca do Purgatório*, a alma imperfeita terá de se purificar e fazer um caminho de purificação para se salvar.

«Anjo Grande cousa he oração!
purga ao longo da ribeyra,
segura de danação.
Terás angustia e payrão,
e tormento em grão maneyra;
isto, até que o Senhor queyra [...]»¹¹⁴.

No *Auto da Barca da Glória*, encontramos a alma que praticou sempre o bem e, como consequência, deve encaminhar-se para o Céu, para junto de Deus.

«Anjo No podemos más hazer
que dessear vuestro bien,
vuestro bien, nuestro prazer:
vuestro prazer es querer
que no se pierda alguien.»¹¹⁵

Gil Vicente, na sua vastíssima obra, é influenciado pelo seu tempo, embora haja discordância em situá-lo ou caracterizá-lo numa época específica. Todavia, pode-se afirmar que a sua obra se caracteriza por uma dimensão ‘catequética’, dimensão que será bastante profícua nos séculos seguintes no contexto da reforma tridentina e no dinamismo missionário.

Efetivamente, sua obra extravasa os limites de uma época e surge como uma reavaliação do contexto cultural e social, acabando por se tornar um marco difusor de

¹¹³ Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente*, 61.

¹¹⁴ *Ibid.*, 83.

¹¹⁵ *Ibid.*, 93.

uma nova identidade teatral. Contudo e de acordo com vários estudiosos vicentinos, tais como Anselmo B. Freire, Brito Rebelo, Óscar de Pratt e L. Keates, é legítimo afirmar que obra de Gil Vicente foi, do ponto de vista artístico e sociológico, naturalmente marcada e condicionada pelo seu tempo e pela finalidade desse teatro.

Tenha-se, por fim, presente que, na história da arte dramática e no contexto europeu, os textos vicentinos têm o importante mérito de não se limitar a meros textos dramaturgos, mas de criar uma nova escola, ao nível do estético e do textual. Na arte vicentina, de facto, compreende-se que, para além do carácter espetacular, que é uma prioridade, as dimensões retórica e literária tornam-se uma manifestação cultural.

2.2.2. Shakespeare – justiça e misericórdia

Com o surgir de um mundo novo, decorrente de uma mudança de ideais na Europa, também na Inglaterra se assiste a transformações marcantes, que influenciaram todas as dimensões, sociais, políticas e religiosas. Na transição do século XVI para o XVII, a sociedade inglesa, sob o reinado de Isabel I, depara-se com a reforma protestante e com crises económicas, políticas e mesmo filosóficas. Num ambiente elisabetano, «houve o progressivo abandono de antigas crenças, bem como o questionamento da relação entre humano e divino.»¹¹⁶

William Shakespeare, ator, poeta e dramaturgo, surge nesta conjuntura, onde se coloca em causa a relação entre o humano e o divino. Será este o contexto que influenciará todo o seu pensamento e toda a sua grandiosa obra.

Shakespeare é natural de Stratford, filho de pais católicos e, mesmo quando o protestantismo passa a ser a nova e obrigatória religião do Estado, o pai prefere

¹¹⁶ Paulo Henrique da Silva Gregório, «Do teatro Elisabetano ao sertão do século XIX: a presença de Shakespeare em Inocência» (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012), 23.

desobedecer, ao contrário da mãe, que aceita a nova religião¹¹⁷. Com cerca de vinte anos, é fascinado pela experiência do palco, e nada o demove dessa paixão. Junta-se a uma companhia de teatro, que se irá fixar na capital, Londres. Inicialmente, desempenha tarefas de auxiliar e de recados, acabando por revelar um grande interesse pelo palco, onde começa por desempenhar papéis secundários. Com o tempo, revela uma grande sensibilidade e um instinto natural para o teatro. E depressa começa a adaptar antigas peças, dando-lhe uma dimensão fervente, «uma linguagem mais vigorosa, aditamentos cheios de espírito, conflitos mais profundos»¹¹⁸, que suscitam grande admiração. Aos poucos, destaca-se no contexto da arte teatral, transformando-se num grande dramaturgo, que revela excelente habilidade intelectual e emocional e uma brilhante capacidade de a todos arrebatam com as suas palavras.

Ao estabelecer-se uma breve visão de William Shakespeare, é importante reconhecer que pouco se conseguirá dizer e muito ficará por dizer. Olhando para a vastíssima obra de Shakespeare, há que reconhecer nelas considerações profundamente religiosas, independentemente de reconhecer nele e nas suas obras uma identidade religiosa esclarecida, sobre o que muito se tem escrito e investigado. No âmago das obras de Shakespeare, é possível encontrar valores explicitamente cristãos, como a justiça e a misericórdia, temáticas centrais nos processos reformadores que atravessaram a cristandade ocidental quinhentista. Robert Speaight, na sua obra *Teatro Cristão*, dá a entender que, mesmo sem uma compreensão da doutrina cristã, é possível encontrar nas peças de Shakespeare a sua dimensão cristã. «Os seus temas são justiça e misericórdia, que podem ser ouvidos *en sourdine*, inclusive nas comédias.»¹¹⁹

¹¹⁷ Cf. Geisenheyner, *História da Cultura Teatral*, 112.

¹¹⁸ *Ibid.*, 113.

¹¹⁹ Speaight, *Christian Theatre*, 65.

Também encontramos na *Teodramática* de Hans Urs Vom Balthasar as mesmas considerações, invocadas nas obras de Shakespeare. «O verdadeiro dramaturgo do perdão continua sendo Shakespeare. O passo da justiça equitativa à graça é um dos estímulos mais íntimos da sua arte.»¹²⁰ Para Balthasar, é possível encontrar uma divisão periódica na produção da obra de Shakespeare, a partir do tema do perdão. O primeiro período contempla a benevolência e a graça, como podemos encontrar nas obras *Fidalgos de Verona*, *Tudo bem quando termina bem* e *Medida por medida*. O segundo período é o das tragédias *Rei Lear* e *Macbeth*, entre outras. Em todas as tragédias de Shakespeare é clara a perspectiva reconciliadora. Um terceiro, e último período, encontra-se nos romances ou novelas, dominadas pela dinâmica do perdão humano como carácter gratuito da existência humana¹²¹.

Shakespeare, na sua criação, aborda com naturalidade e realismo o tema do perdão. Neste sentido, na peça *Medida por medida*, deparamos com uma índole de representação cristã dos mistérios, no paradoxo que surge vigorosamente na obra e que Balthasar, na *Teodramática*, apresenta como problemática, que é o da complexidade entre justiça e graça. Ainda nesta obra, *Medida por medida*, debatem-se os temas da misericórdia e do perdão na linha de S. Mateus. É possível fazer-se um paralelismo com o próprio Evangelho de Mateus que poderá ter influenciado o título desta peça, «pois, conforme o juízo com que julgardes, assim sereis julgados; e, com a medida com que medirdes, assim sereis medidos.» (Evangelho de S. Mateus 7, 2.) Sublinhando neste modo de escrever aquilo que será tomado na modernidade como função e utilidade da religião: a moralização da sociedade, uma sociedade em constante mudança.

¹²⁰ Hans Urs von Balthasar, *Teodramática* (Encuentro, 1990), 448.

¹²¹ Cf. *Ibid.*

Em todas as grandes obras de Shakespeare, encontram-se temáticas fortemente cristãs. Em *Romeu e Julieta*, encontramos o tema da reconciliação, que se coloca em primeiro plano no final da obra, com o reconhecimento de que foi o ódio que desencadeou a morte de Romeu e Julieta: «Capuleto! Montecchio! Vede que maldição pesa sobre o vosso ódio»¹²², «pobres vítimas da nossa inimizade»¹²³, terminando mesmo com a «reconciliação das famílias rivais sobre os cadáveres dos seus filhos e no anúncio de um juízo da parte do príncipe: “Some shall be pardon and some punished”»¹²⁴

Por sua vez, em *Hamlet*, a conhecida obra sobre os limites da condição humana marcada pela avidez do poder e da vingança, na qual, Shakespeare exhibe a alma humana no seu percurso. Hamlet é filho do rei assassinado da Dinamarca, contudo não aceita a morte que fora causada pelo seu irmão Cláudio que se torna rei e esposo da rainha. A tragédia de Hamlet não se prende com a intencionalidade da morte de Cláudio, mas com a transformação do amor em ódio. Shakespeare coloca em Hamlet a universalidade de todo o homem. Encontramos aí sentimentos que se coadunam com a realidade humana: a vingança, a traição, o ódio, o amor, etc... O homem dividido que encontramos em Hamlet é o homem com dúvidas e interrogações. «Ser ou não ser, eis o problema»¹²⁵, que as dúvidas humanas representam: «o facto de que cada homem é consciente do muito Hamlet que tem em si mesmo, e que Shakespeare pode ter-se colocado mais diretamente neste personagem do que outra das suas criações»¹²⁶.

Hamlet aparece-nos, porém, como uma tragédia do homem espiritual, pois Hamlet entra em desacordo com o mundo e com a sociedade putrefacta.

¹²² William Shakespeare, *Romeu e Julieta* (Porto: Círculo de Leitores, 1973), 182.

¹²³ *Ibid.*, 183.

¹²⁴ Balthasar, *Teodramática*, 455.

¹²⁵ William Shakespeare, *Hamlet* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1983), 96.

¹²⁶ Speaight, *Christian Theatre*, 66.

«Trata-se da história dos filhos dos homens do poder, que se vêm com a herança duma sociedade podre, construída pelos seus pais, e com a função de a recompor e reconstruírem. E não conseguem – é essa a tragédia do *Hamlet* – virar tudo ao contrário, no sentido de perceberem que a mudança não seria reconstruir a sociedade podre que os seus pais não conseguiram construir, mas sim uma outra sociedade.»¹²⁷

Shakespeare envolve esta tragédia num enredo pagão, com a tomada de consciência dos erros da sociedade e da implicação do próprio homem, que o leva à rutura ou mesmo à loucura. Contudo, esta obra está impregnada de padrões de ética cristã e sobretudo de expressões e influências bíblicas. Nesta perspetiva, é indispensável um olhar sobre a cena do rei em oração, que coloca em realce questões fortemente cristãs, como a oração, o pecado, arrependimento, a misericórdia e a graça divina:

«O meu crime já não tem perdão no Céu, está marcado pelo estigma da maldição divina, como o foi o primeiro fraticida. Apesar de todos os meus desejos, não posso orar; pareço um homem que duas ocupações reclamam, e que, não sabendo por qual optar, não escolhe nenhuma. Pois que, quando sobre esta mão maldita se formasse uma crosta de sangue mais espessa que a própria mão, não teria o Céu bastante misericórdia para que a onda da sua graça a purificasse e a tornasse branca como a neve? Para que serve a bondade divina, senão para remir as nossas culpas? De que vale a oração, se não tem a dupla virtude de prevenir a nossa queda, ou obter o perdão depois dela? Dirijamos as nossas súplicas ao Céu, já que não podemos evitar o crime consumado. Mas, infeliz, como hei-de orar? Perdoai-me Senhor, o meu crime nefando. Não posso, pois que possuo os objectos que me induziram ao assassinio: coroa, trono, consorte. Poder-se-á obter o perdão, quando se conservam os frutos do crime? Neste mundo corrompido, a iniquidade pode a preço de oiro desviar o curso da justiça, e com o produto do crime comprar a impunidade; mas o Céu é justo, todo o subterfúgio é inútil; ali os nossos actos são justamente avaliados e os nossos crimes conhecidos. Que devo fazer? Nada me resta. Tentaremos o arrependimento. Grande é a sua eficácia; mas que pode naquele a quem mesmo o arrepender-se é vedado? Ó deplorável condição, ó consciência negra como a morte, ó minha alma, não tens

¹²⁷ «Entrevista com Luís Miguel Cintra, por Levi Martins», 2015.

perdão, e quanto mais te esforçares por obtê-lo, mais agravas a tua situação. Anjos do Céu, vinde em meu auxílio, tentai um esforço supremo. Dobrai-vos, joelhos rebeldes. E tu, meu coração, que as tuas fibras de aço voltem ao estado primitivo das do recém-nascido. Ainda me resta esta última esperança.»¹²⁸

Shakespeare introduz neste excerto da oração do rei, elementos que fazem alusão ao Salmo 51, pois ambos apresentam uma dimensão de súplica e de arrependimento, coincidindo nalguns fragmentos. No Salmo 51, v.9, David pede a Deus que o purifique: «Purifica-me com o hissopo e ficarei mais puro, lava-me e ficarei mais branco do que a neve.» Em contraponto, na oração do rei existe a interrogação: «não teria o céu bastante misericórdia para que a onda da sua graça a purificasse e a tornasse branca como a neve»¹²⁹. O versículo 6 do Salmo – «por isso é justa a tua sentença e reto o teu julgamento» – aparece como que diluído no seguinte fragmento da oração: «mas o Céu é justo [...] ali os nossos atos são justamente avaliados e os nossos crimes conhecidos.»¹³⁰

Embora não seja relevante proceder a uma justificação da religiosidade do autor, é todavia evidente «a existência, na época de Shakespeare, de superestruturas ideológicas, a que ele não permaneceu alheio, e de padrões éticos e religiosos, que nalguns casos enformam as suas peças.»¹³¹

Ultimando esta perspetiva sobre os termos religiosos realçados nalgumas das obras de Shakespeare é forçoso indicar expressões reveladoras do seu conhecimento quer da doutrina quer da Bíblia. Neste sentido, a justiça é fortemente o tema predominante nas suas obras, pelo conhecimento que tem das dimensões do mal e

¹²⁸ Shakespeare, *Hamlet*, 130 e 131.

¹²⁹ *Ibid.*, 130.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Fernando de Mello Moser, «Alusões ao Pai-Nosso em Shakespeare», *Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa* 006 (1976): 299.

sobretudo da ação justa¹³². A justiça como ação humana pode ser superada pela justiça equitativa, que, num ambiente cristão e à luz do Evangelho, dá possibilidade, entendida como um dos principais temas dramáticos.

«O dramaturgo faz com que, na linha do princípio cristão da graça, prevaleça o bem, sem se ver obrigado a reduzir à fórmula clara em todo o acontecer do mundo. As suas obras centrais colocam-se mais além do trágico e do cómico porque no mundo que descreve misturam-se os dois elementos; do mesmo modo é colocado por cima da justiça e da graça, enquanto deseja substituir as duas, em parte misturando-as e em parte opondo-as, mas com a convicção de que o bem supremo encontra-se no perdão.»¹³³

¹³² Cf. Balthasar, *Teodramática*, 461.

¹³³ *Ibid.*

CAPÍTULO 3

TEATRO E TEOLOGIA NUM DIÁLOGO CONTEMPORÂNEO

Toda a arte desafia uma interlocução com a teologia e, sobretudo, a arte dramática. O teatro sempre se apresentou e caminhou a par com o cristianismo, fornecendo a dimensão ritual e tornando-se substancial à produção dos mistérios no interior da liturgia cristã. Neste sentido, é impossível pensar que, atualmente, esta ligação do teatro com a experiência cristã seja uma mera convergência do passado. Porém, urge no interior da teologia pensar e dialogar sobre um ‘teatro cristão’, com o intuito de dar um futuro promissor ao ‘teatro do mundo’ e ao ‘teatro de Deus’.

«É hora de devolver Deus ao teatro, de fazer com que brilhem as liturgias, os ensinamentos, a evangelização, as assembleias e outros discursos. O teatro de Deus recuperado poderia contribuir também para reconciliar o teatro contemporâneo com Deus. Se existe um diálogo possível com a cultura, o teatro de Deus é o seu interlocutor.»¹³⁴

Thierry-Dominique Humbrecht, na sua obra *El Teatro de Deus*, apresenta o mundo como sendo um teatro, o ‘teatro de Deus’, não como mera representação, mas como presença, como *locus* teológico. O ‘teatro de Deus’ desafia todos os crentes a interpretar e a desempenhar o seu papel na interioridade da sua vida e dos ambientes onde se situam. No entanto, esta expressão: ‘teatro de Deus’ abre diversas e profundas interpretações. Shakespeare apresenta na sua obra *As You Like It* (Trad. *Como Queiram*) que «o mundo todo é um palco, e todos os homens e todas as mulheres são meros atores». Nesta perspectiva, «a criação é o teatro do Criador, a obra que o manifesta, o lugar da presença de Deus [...]. O ‘teatro de Deus’ é aquele em que Deus

¹³⁴ Thierry-Dominique Humbrecht, *El Teatro de Dios* (Salamanca: Editorial San Esteban, 2006), 67.

fala e salva.»¹³⁵ Assim, o ‘teatro de Deus’ pode ser entendido, em primeiro sentido, como relação de Deus com o homem e, no interior da Igreja, o homem faz a experiência de «falar e atuar para Ele, na sua presença»¹³⁶.

«Deus fala-nos, nós falamos com Deus e falamos de Deus: o teatro de Deus é nada menos que a performance da salvação oferecida por Cristo. As mediações da graça, as encarnações dos meios de salvação, as palavras que salvam, são outras tantas representações: as manifestações do mistério de Deus, a presença sacramental eucarística, o ensinamento, o teatro.»¹³⁷

No entanto, esta relação da teologia com o teatro é sinal de que a arte teatral, como toda a arte, serve a teologia e vice-versa, na medida em que reflete Deus e na medida em que Deus dá o verdadeiro e autêntico sentido a toda a arte, isto é, fornece veredas de abertura à transcendência e ao ‘mistério antropológico’ de Cristo. Não obstante a atualidade desta relação, ela não é algo de novo, pois ao longo do séculos se usou o teatro para se representar a presença de Deus e para anunciar a salvação.

Karl Barth, como Balthasar, têm um pensamento teológico determinadamente, que apesar de dissemelhante, se aproxima na utilização do teatro como analogia. Karl Barth numa analogia com o teatro, entende o universo criado como um *Theatrum Gloria Dei*. Para ele, «a criação é o teatro da aliança de Deus, especialmente evidenciada na teatralidade do papel desempenhado por Jesus, Deus encarnado»¹³⁸. Por seu lado, Balthasar, na sua elaboração teológica, coloca em destaque o drama como analogia para traçar a ação da encarnação do Verbo, que tem uma forte evidência no mistério pascal, a sua morte e ressurreição.

Importa salientar que todas as categorias teológicas têm sido desenvolvidas e aprofundadas de modo a uma melhor compreensão do fundamento da fé cristã. Neste

¹³⁵ Ibid., 10.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Johnson e Savidge, *Performing the Sacred*, 54.

sentido, é de evidenciar que existe uma proposta através do teatro, na sua totalidade, o possível o encontro com Deus, que através da própria representação Deus se torna presença e revela a veracidade de Cristo.

3.1. *Imago Dei* no Teatro

O teatro entendido como interpretação é superior ao entendimento reducionista do teatro como mera ilusão, farsa ou mentira. A verdadeira compreensão do teatro prende-se com experiência dinâmica entre o contemplar e o interpretar.

Teologicamente, o teatro surge como possibilidade primeira para a manifestação de Deus, pois o teatro é possibilidade do Deus invisível¹³⁹ se tornar visível através da dramaticidade da condição humana. Não se trata em primeira instância de doutrina, mas de contemplar a obra de Deus no seio da conflituosidade e do processo de pacificação do vivido humano. Filosoficamente, existe a compreensão, que o teatro como representação é entendido como manifestação do ser. Assim sendo, e numa junção, podemos entender que a representação diz o ser de Deus através da complexidade do ser humano. Como afirmava luminosamente S. Tomás de Aquino, que a presença de Cristo (em particular na Eucaristia) é representação, um tornar presente a vida. Todavia, é importante dar espaço à representação pela forma de tornar real e revelar essa presença¹⁴⁰.

Com o Concílio Vaticano II, através da Constituição dogmática *Dei Verbum* podemos compreender que Deus se revela ao mundo através de Cristo. Neste sentido, podemos dizer que o Verbo Incarnado é re-presentação, pois Cristo torna visível o Deus invisível comunicando ao homem, a livre e possível comunhão com Deus, se

¹³⁹ Cf. Cl 1, 15; 1 Tm 1, 17

¹⁴⁰ Cf. Humbrecht, *El Teatro de Dios*, 65.

manifesta, para tornar todo o homem participante dos bens divinos e Cristo é, pela tradição e pela fé, a plenitude dessa revelação¹⁴¹.

Neste sentido, todo o crente pode realizar a experiência de Deus numa dinâmica teatral no seu sentido mais profundo. O homem que, livremente, aceita a revelação de Deus pela fé e que pela fé a professa, imbuído pela graça de Deus, contempla e interpreta a própria revelação¹⁴². Assim, todo o crente torna-se participante e interveniente enquanto ator – centralidade do agir na correlação com a contemplação – neste ‘teatro de Deus’, reformulando e assumindo novas vertentes do ser crente.

Contudo, é realmente importante salientar, que a linguagem humana não fornece uma intuição completa da realidade mais profunda, da experiência que o homem faz de Deus. Mas, a imagem visível e invisível (na espiritualidade mais tradicional: a do coração), é o recurso necessário para o conhecimento humano, pois toda a atividade cognitiva do homem está intimamente ligada aos sentidos¹⁴³. Por isso, se torna importante a dimensão da imagem que o teatro nos transmite, através de uma experiência que engloba todo o ser do homem.

Nesta perspetiva, apresenta Rupnik na sua obra, *A Arte da Vida*, que «a imagem é indispensável para a vida espiritual»¹⁴⁴ e na Constituição Dogmática *Gaudium et Spes* a Igreja sempre contribuiu para o desenvolvimento de toda a arte em relação com o ensinamento cristão.

Particularmente, a dimensão teatral não prejudica a vida da fé, contrariamente pode incitar o crente a uma mais profunda compreensão da fé, incluindo o conhecimento do outro, como alteridade e objeto de comiseração, de compaixão e

¹⁴¹ Cf. CONCÍLIO ECUMÉNICO VATICANO II, *Constituição dogmática sobre a divina revelação (Dei Verbum)*, 1-3, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 1998.

¹⁴² Cf. *Dei Verbum*, 4-6.

¹⁴³ Cf. Marko Rupnik, *A Arte da Vida - O quotidiano na beleza* (Braga: Editorial A. O., 2015), 65.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 61.

piedade. Explicitar estas dimensões permite compreender que o conceito do drama pode, numa visão teológica, tornar compreensível e concretizada a visão da fé, da vida e da celebração¹⁴⁵.

O ‘teatro de Deus’ para além da possibilidade de tornar visível o Verbo, coloca em cena a palavra de Deus e esta palavra que é proclamada num espaço e por pessoas concretas. Aqui podemos entender que o espaço e estas pessoas (orador, celebrante e outros) são verdadeiramente instrumentos necessários para a transmissão da graça oferecida, sendo verdadeiramente uma mediação¹⁴⁶.

Assim, o teatro torna-se verdadeiramente imagem de Deus quando, no seu princípio fundamental se transmite a verdade de Cristo. Este princípio do teatro pode ser compreendido através dos mistérios litúrgicos e dos sacramentos, que se compreendem como mediação da graça para com o crente. Pois todo o homem necessita de mediações para o encontro com a realidade apresentada, sendo ele um ser de mediações. Todavia, como ‘teatro de Deus’, pode entender-se a mediação da graça de Deus, isto é, o drama de Deus, na qual Cristo se apresenta na humanidade como verdadeira mediação para com o homem.

Esta mediação ou manifestação do próprio Deus é verdadeiramente compreendida como interpelação, que pela arte toca o interior da comunidade dos crentes.

«Esta manifestação fundamental do ‘Deus-Mistério’ apresenta-se como estímulo e desafio para os cristãos, inclusive no plano da criação artística. E gerou-se um florescimento de beleza, cuja linfa proveio precisamente daqui, do mistério da Encarnação. De facto, quando Se fez homem, o Filho de Deus introduziu na história da humanidade toda a riqueza evangélica da verdade e do bem e, através dela, pôs a

¹⁴⁵ Peter Serracino Inglott, «Theatre and Liturgy? Two Hesitant Footnotes to Hans Urs von Balthasar», *SCERRI, Hector (ed.), Living Theology*, 2007, 188–189.

¹⁴⁶ Humbercht, *El Teatro de Dios*, 113.

descoberto também uma nova dimensão da beleza: a mensagem evangélica está completamente cheia dela.»¹⁴⁷

Neste sentido, a encarnação de Cristo é a fonte donde emana a beleza. Isto porque a beleza representa o mundo encarnado pelo amor e pela verdade. O Pai que envia o seu Filho, que permanece sempre fiel e que vence a morte, ressuscitando o seu próprio Filho. Assim, a verdade é o amor supremo do Pai que é fonte de comunhão e de vida. Sendo o homem criado à imagem do Pai só faz uma experiência de beleza quando vive segundo esta imagem. O homem deve sempre fazer caminho para a beleza, um caminho no qual ele penetra o amor divino. Porém a beleza é a via real, pela qual o homem pode aceder ao mundo espiritual. No entanto, a beleza manifesta-se através da arte nas suas várias dimensões e sobretudo através da liturgia¹⁴⁸.

A beleza surge assim de um método ascético, semelhante ao da criação artística, na qual todo o artista se deve despojar de si, para se deixar fecundar¹⁴⁹. Por isso, cada homem deve fazer um caminho de purificação para a experiência da habitação do Espírito, pela qual é possível descobrir a beleza de Deus. O Espírito é o sopro que preenche o homem com as mais criativas inspirações, que «vem ao encontro do génio do homem e estimula a sua capacidade criativa.»¹⁵⁰

O teatro como imagem de Deus está unido à ideia de beleza, que «é a chave do mistério e apelo ao transcendente.»¹⁵¹ O mistério da beleza que é o Deus trino é comunicado ao homem através dos ritos e da simbologia sacramental, que sempre esteve e está presente na liturgia da Igreja. Assim sendo, a liturgia é o lugar

¹⁴⁷ João Paulo II, «Carta aos Artistas», 1999, 5.

¹⁴⁸ Cf. Tomáš Špidlík e Marko Rupnik, *Teología de La Evangelización desde La Belleza* (Madrid: Biblioteca da Autores Cristianos, 2013), 520–521.

¹⁴⁹ Cf. António Marto, Gianfranco Ravasi, e Marko Rupnik, *O Evangelho da Beleza* (Prior Velho: Paulinas, 2012), 120.

¹⁵⁰ João Paulo II, «Carta aos Artistas», 15.

¹⁵¹ *Ibid.*, 16.

excepcional para a experiência do ‘teatro de Deus’, no qual o homem faz experiência do esplendor da beleza, na Eucaristia, o Deus que se torna presença real. Todavia, a liturgia que é repleta de uma densidade teatral é, concomitantemente, culto e cultura. E todo o homem crente faz a experiência de se introduzir inteiramente, na beleza e na enormidade do mistério da fé¹⁵².

Olhando para a liturgia é possível compreender que toda ela comporta uma dimensão fortemente teatral e artística, com o intuito de nos transportar para a beleza divinizante que habita nas celebrações. Todavia, as celebrações estão carregadas de uma densidade artística, que não podem ser descoradas, quer nos ritos, nos gestos, nos sinais ou símbolos, quer mesmo na música ou nos ornamentos. A celebração exprime assim a verdadeira imagem de Deus.

«Ela exprime a beleza da comunhão com Ele e com os irmãos, a beleza dum harmonia profunda que se traduz em gestos, símbolos, palavras, imagens e melodias, que tocam profundamente o coração e o espírito, que suscitam o assombro, o deslumbramento de encontrar o Senhor ressuscitado “Porta da Beleza”.»¹⁵³

3.1.1. O Palco como Espaço para o Sagrado

Sendo o teatro uma possibilidade de tornar o Invisível visível¹⁵⁴, podemos entender que o palco como espaço cénico é possibilidade para manifestação do divino. Peter Brook afirma na sua obra, *O Espaço Vazio*, que no espírito do homem existe a ideia de que o palco é o espaço onde o invisível pode surgir¹⁵⁵. Isto é, o palco

¹⁵² Marto, Ravasi, e Rupnik, *O Evangelho da Beleza*, 20–21.

¹⁵³ *Ibid.*, 21–22.

¹⁵⁴ Expressão inspirada na celebre obra de Peter Brook, *O Espaço Vazio* em que define o teatro sagrado como o Teatro do Invisível-que-se-torna-Visível. Peter Brook nasceu a 21 de Março de 1925, em Londres, é produtor e diretor de teatro e de cinema. Procurou sempre entender o que era o teatro nas suas formas mais simples, preocupou-se sobretudo por teatro de intercâmbio, pois entende que é na arte que o homem se encontra.

¹⁵⁵ Cf. Peter Brook, *O Espaço Vazio* (Lisboa: Orfeu Negro, 2011), 59.

pode ser entendido como uma dimensão real na qual o transcendente se pode tornar presente.

Assim sendo, compreendemos que o homem necessita de lugares, formas e ritmos para uma relação com o transcendente. O palco torna-se um lugar físico possível para a revelação do próprio Deus, como também nas celebrações litúrgicas, no presbitério, onde a Palavra de Deus se faz escutada (no ambão) e Deus se faz verdadeiramente presente, prante a comunidade crente (no altar). Pois é através de uma «dimensão concreta que atingimos a dimensão abstracta.»¹⁵⁶

Numa dimensão cristã para o entendimento da representação, que nos vem da antiguidade, compreendemos que Deus é o verdadeiro autor da toda criação e a sua função criadora é oculta, mas não escondida mesmo no ser e agir profano¹⁵⁷. Torna-se visível no palco que é o mundo, na sua autonomia e na sua profaneidade, próprio da realidade crística que unifica o divino e o humano. O mundo, como espaço cénico, assiste a esta necessidade do homem conhecer e contemplar toda a obra divina. Num entendimento cristão, o palco abre-nos à possibilidade para o pensamento e entendimento do divino num confronto artístico, onde se joga a revelação de Deus através do seu Filho, que atua no palco do mundo; no qual o homem faz a experiência de Deus, não apenas como expectador passivo, mas também como ator, numa possibilidade de contracenar no palco, com Deus.

Numa visão pela história da componente cultural da teatralidade, apercebemo-nos das inúmeras mudanças ao nível da forma e ao nível do espaço representativo que apontam para novas modalidades de auto-compreensão do humano e da sua relação com o divino.

¹⁵⁶ Peter Brook, *O Espaço Vazio* (Lisboa: Orfeu Negro, 2011), 59.

¹⁵⁷ Balthasar, *Teodramática*, 247.

Quanto ao palco é possível fazer salientar que o espaço cénico nunca foi como o podemos entender hoje. Mas, no entanto, desde o início do século XX aumentou-se o desejo de não separar a plateia do palco, para uma maior aproximação entre os atores e os espectadores¹⁵⁸.

Neste sentido, o espaço cénico em muito se aproxima do espaço litúrgico, bem como o palco do 'altar único'. Pois como nos é dito na Introdução Geral ao Missal Romano (nº259), é no altar que se torna presente o sacrifício da cruz através dos elementos sacramentais, congregando o povo de Deus, tornando-se o centro de toda a celebração¹⁵⁹. Assim, o palco, também, tem esta possibilidade de dar centralidade à própria presença de Deus. Este é o sentido mais profundo do entendimento do palco como espaço para o sagrado.

O palco que se torna lugar do transcendente, isto é, o lugar onde a Trindade se manifesta, pode ser entendido como espaço sacramental, na medida em que é mediador entre Deus e os homens. Porém o palco é o centro para onde os espectadores convergem o olhar e a atenção. No sentido espiritual podemos afirmar que o palco contribui em muito para a imagem do povo de Deus, que se reúne em comunhão.

Contudo, nesta interpretação simbólica e evocativa do palco, torna-se importante ressaltar ainda que é também aí que o homem faz a descoberta de uma comunhão entre pessoas que se direccionam no mesmo sentido, que pode ser entendida como assembleia e, ao mesmo tempo, faz experiência de um Deus comunicado. «Deus revela-se ao homem comunicando através da sua própria linguagem humana, com o recurso literário a símbolos, imagens e palavras.»¹⁶⁰

¹⁵⁸ Odette Aslan, *O Actor no Século XX* (Brasil: Editora Perspectiva, 1994), 182.

¹⁵⁹ Cf. Matias Augé, *Liturgia: história, celebração, teologia, espiritualidade* (Lisboa: Paulinas, 2005), 81.

¹⁶⁰ António Martins, «As formas do Espírito: espiritualidade, teologia e arte», *Theologica*, 2, n. 45 (2010): 300.

Nesta perspectiva, para a construção do palco como espaço sagrado, é importante a existência de uma relação entre a Palavra e o Corpo, isto é, relação da «Palavra pronunciada na criação, que ressoou na história da salvação, que se fez Homem, que se fez Paixão e Ressurreição»¹⁶¹ e o Corpo de Cristo que é a sua Igreja. Todavia, esta construção é possível, na medida em que o homem crente, animado pelo Espírito e por meio da fé, faz esta experiência de um palco em que Deus habita e se oferece numa comunicação no seu íntimo.

O palco onde Deus se comunica surge, primeiramente, no coração do homem e torna visível através na comunidade dos crentes (a *ecclesia*) que vivem uma comunhão de amor no mundo. No entanto, o coração é o palco sagrado, em que o homem no sentido mais autêntico e profundo, se coloca em cena com Deus e ambos representam despidos das dissemelhanças entre a divindade e a humanidade.

Neste sentido, o coração é o lugar mais profundo do ser humano, nele o homem recolhe-se e supera-se. Nesta realidade, o homem torna-se capaz de se unir a Deus superando todos os limites. Todavia, para a compreensão do coração como espaço sagrado é necessário o esvaziamento de todo o depósito que escurece a fonte de onde brota a luz¹⁶².

3.1.2. O Ator como Mediação

No teatro existe duas fundamentais funções: o ator e o espectador. É necessário sempre o ator e o espectador para se realizar o espetáculo. O ator tem assim um papel tão importante como o do espectador. Pois sem estas duas dimensões

¹⁶¹ Rupnik, *A Arte da Vida - O quotidiano na beleza*, 198.

¹⁶² Cf. *Ibid.*, 200.

é impossível entendermos o teatro. «Podemos definir o teatro como “aquilo que tem lugar entre espectador e actor”»¹⁶³.

O ator na sua totalidade humana oferece-se publicamente, por inteiro. Tem como função a entrega total e o desafio aos outros, sacrificando-se, aproximando-se da santidade¹⁶⁴. Neste sentido, é possível entender o ator como mediação para com o espectador, tornando possível ao espectador acolher as palavras e os gestos que são transmitidos e dados numa «atitude de dádiva e de aceitação que nasce do amor verdadeiro: por outras palavras, o sacrifício de si próprio.»¹⁶⁵

Neste entendimento do ator como mediação existe a possibilidade de um paralelismo com o sacerdócio ministerial. Aqui importa salientar que o sacerdote como ministro da Igreja torna presente e representa juntamente com a assembleia, o drama de Cristo numa mediação para o mundo.

«Participando, no grau próprio do seu ministério, na função de Cristo, mediador único, anunciam a todos a palavra de Deus. Exercem o seu ministério sagrado principalmente no culto eucarístico [...]; nela, agindo na pessoa de Cristo e proclamando o Seu mistério, unem as orações dos fiéis ao sacrifício da sua cabeça; renovam e aplicam, no sacrifício da Missa, até à vinda do Senhor, o único sacrifício da Nova Aliança.»¹⁶⁶

O ator tem o intuito de levar o espectador a viver uma realidade única e fá-lo através da sua própria realidade, numa dinâmica de verdadeira atualização. Pois o ator apenas pode dar vida à criação do próprio autor. Através desta performance de tornar presente, associável ao desempenho do intérprete (a linguagem expressiva e os gestos) é possível entender a liberdade do ator perante a criação. Este agir estético e

¹⁶³ Jerzy Grotowski, *Para um Teatro Pobre* (Lisboa: Forja, 1975), 30.

¹⁶⁴ Cf. *Ibid.*, 31.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 32.

¹⁶⁶ *Lumen Gentium*, 28.

ético é uma ação criativa, profunda e inspiradora que o ator é chamado a realizar, numa unidade com o autor. Pois ambos necessitam um do outro¹⁶⁷.

Assim o ator revela o verdadeiro sentido do teatro quando se converte em presença real, numa dinâmica de transformação e autentificação. Procurando ser mediador, atua não para si mesmo, mas para o espectador, provocando e fazendo refletir um outro referencial de consciência e de percepção interior de si. No entanto, todo ator é chamado a ser artífice, isto é, chamado a dar uma forma e significado a algo que existe. Este é o verdadeiro sentido e vocação de todos os artistas independentemente das suas áreas artísticas, como refere o Papa João Paulo II na sua carta aos artistas.

«Deus chamou o homem à existência, dando-lhe a tarefa de ser artífice. Na ‘criação artística’, mais do que em qualquer outra actividade, o homem revela-se como «imagem de Deus», e realiza aquela tarefa, em primeiro lugar plasmando a «matéria» estupenda da sua humanidade e depois exercendo um domínio criativo sobre o universo que o circunda.»¹⁶⁸

Aquele que recebeu o dom de ser artífice deve fazer da sua vida uma obra de arte, estando consciente disto, é capaz de olhar para sua própria vida e para toda a criação de uma forma contemplativa agradecendo a Deus – o louvor como ato orante. Assim todo o ator que vive para a beleza e para a criação artística vive a vocação de tornar a beleza como experiência interior de descoberta, de aprofundamento e de contemplação.

¹⁶⁷ Cf. Balthasar, *Teodramática*, 271 a 273.

¹⁶⁸ João Paulo II, *Carta aos Artistas*, 1.

3.2. A arte teatral como teologia prática

«Para transmitir a mensagem que Cristo lhe confiou, a Igreja tem necessidade da arte.»¹⁶⁹ Nesta perspetiva, a teologia prática, ou seja, o agir e o testemunho da *ecclesia*, que diz respeito a todo o povo de Deus, não pode esquecer as potencialidades com que a arte em geral e, em particular, o teatro contribuem para a missão de acompanhar e transmitir um processo de consciência e de crença centrado nas implicações evangélicas.

Esta perspetiva decorre, antes de mais, do facto de a Igreja, como comunidade de cristãos, ter como tarefa evangelizadora no mundo proporcionar o encontro entre o evangelizado e Jesus Cristo. Muitos e diversos são, porém, os modelos de pastoral que enriquecem as experiências de Igreja nos variadíssimos contextos humanos. Nesta reflexão não se apresenta uma apreciação exaustiva sobre todas as realidades pastorais existentes, mas o que emerge do contributo que a arte teatral pode oferecer à ação pastoral da Igreja.

A arte é o meio mais completo para a transmissão de uma mensagem. Pois, «a arte possui uma capacidade muito própria de captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam a intuição de quem os vê e ouve.»¹⁷⁰ Neste sentido, o teatro enquanto arte torna possível captar as várias dimensões do humano. Cada um dialoga, no seu interior e com os outros, através de uma linguagem que atinge a sua plenitude no indizível, mas do vivido, integrando símbolos e representações figurativas. É o caso das parábolas que nos dão conta de uma mensagem transmitida de uma forma figurativa e simbólica, mas enraizadas na experiência e nas expectativas das pessoas.

¹⁶⁹ Ibid., 11.

¹⁷⁰ Ibid., 12.

Estas indicações apontam para a dimensão fundamental que a arte teatral pode assumir nas dinâmicas pastorais, pois o teatro tem a capacidade de, através das palavras e dos gestos, desinstalar, questionar, convidar e fazer pensar o homem, numa dinâmica da beleza. Pois a teatralidade coloca-se como meio humano na tradução de uma determinada mensagem. Neste sentido, a Igreja tem necessidade de ter em conta o teatro, para uma aproximação da comunicação de Cristo com o homem contemporâneo, qual iniciação profunda ao seu ser mais profundo e complexo. Não basta contar uma boa história, importa o eco que ressoa no mais íntimo de cada um e na convivialidade comunitária.

Nesta perspetiva, o teatro é uma atividade de animação e formação tanto cultural como religiosa ou litúrgica, porque envolve as pessoas numa dinâmica comunitária, desenvolvendo nelas o exercício da criação artística ou mesmo o empenho interior de se aproximarem da prática do ator.

O teatro enquanto exercício comunitário apresenta-se como meio de inspiração e de criatividade que promove e atinge objetivos, abrindo caminho para a reflexão que o surge da prática do ver. Assim, a liturgia como ação prática apela aos sentidos, tornando-se verdadeiramente visível quando se preenche de seriedade e veracidade na totalidade dos gestos, da palavra e do envolvimento da comunidade, e não de ornatos despídos de interioridade.

A liturgia enquanto ação representativa aproxima-se do teatro como meio para uma prática pastoral, pela promoção das apetências do homem, para que viva uma vida interior e a manifeste através da expressão artística. Assim, tanto a liturgia como o teatro podem ser motores para várias promoções pastorais e culturais.

Neste sentido, o teatro dá possibilidade a uma linguagem simbólica vivida, como aliás é característica também da liturgia cristã. Pois na liturgia o homem depara-

se com uma infinidade de imagens carregadas de simbolismo (gestos, ações, vestes, decorações e lugares)¹⁷¹. O simbolismo aparece como expressão interior, isto é, nasce na medida em que o espírito interior encontra expressão no visível e no corpóreo¹⁷². Pode-se facilmente consegui-lo no teatro, onde o símbolo pretende exprimir exteriormente os sentimentos interiores.

Num sentido prático e pastoral, há que reconhecer que o simbolismo reforça e intensifica a transmissão da mensagem que é confiada à Igreja. Assim, a «Igreja precisa particularmente de quem saiba realizar tudo isto no plano literário e figurativo, trabalhando com as infinitas possibilidades das imagens e suas valências simbólicas.»¹⁷³ Pensando no agir de Cristo, facilmente se encontra na sua pregação a utilização de imagens e gestos carregados de um profundo simbolismo desafiador, que a todos inquietava.

Porém, numa perspectiva pastoral, o agir da comunidade crente deve sempre estar atento ao contributo da cultura, em que as artes se inserem, nomeadamente o teatro, que dá a capacidade de revelar visualmente a mensagem cristã. Pois «as imagens artísticas aparecem como forma de divulgação e de interpretação»¹⁷⁴ que ultrapassam as dificuldades de compreensão humana, promovendo o crescimento da fé através do encontro com o sublime.

Daí que o ambiente artístico se apresente à Igreja como um desafio pastoral e evangelizador, levando-a a promover sempre um diálogo entre todas as áreas artísticas sem exclusão e sem esquecer a linguagem e o meio específico que as envolve, levando sempre à esperança e à reflexão. Urge uma maior presença da Igreja

¹⁷¹ Cf. Romano Guardini, *O Espírito da Liturgia* (Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2017), 55.

¹⁷² Cf. *Ibid.*, 60.

¹⁷³ João Paulo II, «Carta aos Artistas», 11.

¹⁷⁴ Martins, «As formas do Espírito: espiritualidade, teologia e arte», 310.

nos ambientes artísticos, uma presença que promova e contribua para uma plenitude desejada.

Neste sentido, a comunidade crente deve superar os seus moldes e paradigmas tradicionais e acolher no seu ambiente as diversas manifestações artísticas, nomeadamente as mais contemporâneas (pop art, digital art, street art, instalação, fotografia, performance, televisão, etc...), procurando incluir a todos, especificamente os artistas. Através deles, poderá, de facto, a Igreja fazer brotar na sociedade o «entusiasmo, para enfrentar e vencer os desafios cruciais que se prefiguram no horizonte. Com esse entusiasmo, a humanidade poderá, depois de cada extravio, levantar-se de novo e retomar o seu caminho.»¹⁷⁵

Assim, o teatro como arte performativa poderá também influenciar os comportamentos e as consciências no interior da própria Igreja e na sociedade. Portanto, uma pastoral que se concretize através da arte de interpretar pode reinventar e atualizar a mensagem de Cristo e, sobretudo, aproximar o teatro da prática religiosa.

¹⁷⁵ João Paulo II, «Carta aos Artistas», 16.

CONCLUSÃO

O trabalho que apresentamos não pretende abarcar todas as dimensões possíveis, dada a riqueza que a temática contém; e, ao mesmo tempo, está longe de ser exaustivo na perspectiva histórica e teológica da arte teatral, embora abarque, se bem que de forma pontual, várias dimensões da teologia. Esta reflexão procura demonstrar a importância de se pensar no teatro, e pensá-lo como uma arte a não esquecer na vida do homem, inclusive no seio da Igreja, nas suas celebrações litúrgicas, na reflexão teológica, e sobretudo não deve ser arredada do diálogo com a cultura.

A teatralidade apresenta-se, assim, como dinâmica sempre presente na vida do homem, sendo um meio de expressão e de comunicação que muito favoreceu e potenciou a vida humana, as sociedades e as culturas. Mesmo quando se afastou do seu principal objetivo, pervertendo-se, deu possibilidade a uma nova reflexão e a um novo sentido. Nesta perspectiva, a Igreja serviu-se de uma teatralidade no interior da liturgia com o intuito de levar o homem crente a participar dos verdadeiros mistérios, dando assim um novo vigor à própria história do teatro. Também hoje, a Igreja deveria procurar devolver Deus ao teatro, permitindo à comunidade dos fiéis fazer a experiência de uma beleza séria, significativa, repleta de sentido e sem ornatos, tornando-se presente, não só na liturgia mas em todas as outras dimensões pastorais.

Fica a afirmação da importância da teatralização como meio performativo e promissor para a comunicação de Deus, quer à comunidade dos crentes e quer sobretudo em relação a outros contextos culturais. Assim, a expressão comunicativa da *ecclesia* é o ‘teatro de Deus’, porque através dela Deus Se comunica, torna-Se presente e coloca-Se em relação com o homem e o homem com Deus. Neste sentido,

o 'teatro de Deus' estimula e desafia o homem crente a interpretar e representar o seu papel no palco que é o mundo.

Acreditamos profundamente, como pretendemos demonstrar com este ensaio, que o teatro, enquanto artifício performativo, é um ponto de potencialidade para a sensibilização de consciências, para a educação e para a instrução, meios estes ligados à pedagogia, e que põem o homem em contacto com as provocações imagéticas que surgem da encenação e representação. Neste sentido pedagógico, é possível a compreensão de que a teologia e o teatro só podem coexistir, e ambos devem destruir as barreiras que os afastam e criar pontes que conduzam o homem a fazer através do teatro a experiência profunda da revelação do mistério de Cristo.

Em verdade, podemos deduzir que o teatro tem a capacidade de envolver e tornar a todos participantes através do ato de criar, de interpretar, e mesmo, através do ato de contemplar, que é presidido pelo espectador. No entanto, é importante promover no interior da Igreja o teatro como meio criativo de evangelização e de vivência da fé cristã.

Com a presente dissertação, sentimos a necessidade de aprofundar o nosso olhar sobre o teatro e, através dele, procurar meios e formas para uma maior aproximação entre a teologia e a arte performativa. E, assim, possa a Igreja, através do teatro, encontrar um novo caminho para anunciar com a beleza do Verbo encarnado, que torna possível, e é o promotor, do encontro da fé com a arte.

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles. *Poética*. 8ª edição. Estudos gerais. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- Aslan, Odette. *O Actor no Século XX*. Brasil: Editora Perspectiva, 1994.
- Augé, Matias. *Liturgia: história, celebração, teologia, espiritualidade*. Lisboa: Paulinas, 2005.
- Balthasar, Hans Urs von. *Teodramática*. Encuentro, 1990.
- Berger, Blandine-Dominique. *Le Drame Liturgique des Pâques*. Théologie historique 37. Paris: Beauchesne, 1976.
- Bernardes, José Augusto Cardoso, e Aníbal Pinto de Castro. *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*. 2. ed. Vol. II. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- Boiadzhiev, G. N., A. Dzhivelegov, e S. Ignatov. *História do Teatro Europeu*. Lisboa: Prelo, 1960.
- Borgeaud, F., e Jean-Pierre Vernant. *O Homem Grego*. O homem e a história 4. Lisboa: Editora Presença, 1994.
- Brasil, Reis. *Gil Vicente: e o teatro moderno tentativa de esquematização da obra vicentina ensaio*. Lisboa: Minerva, 1965.
- Brook, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- «Entrevista com Luís Miguel Cintra, por Levi Martins», 2015.
- Geisenheyner, Max. *História da Cultura Teatral*. Porto: Editorial Aster, 1961.
- Gregório, Paulo Henrique da Silva. «Do teatro Elisabetano ao sertão do século XIX: a presença de Shakespeare em Inocência». Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.

- Grimal, Pierre. *O Teatro Antigo*. Lugar da história 28. Lisboa: Edições 70, 2002.
- Grotowski, Jerzy. *Para um Teatro Pobre*. Lisboa: Forja, 1975.
- Guardini, Romano. *O Espírito da Liturgia*. Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2017.
- Hartnoll, Phyllis, e Peter Found. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. 2nd ed. Oxford New York: Oxford University Press, 1993.
- Humbrecht, Thierry-Dominique. *El Teatro de Dios*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2006.
- Igreja Católica., ed. *Documenti Pontifici sul Teatro: 341-1966*. Edizioni della Radio Vaticana 3. Vaticano: Tip. Poliglotta Vaticana, 1966.
- Inglott, Peter Serracino. «Theatre and Liturgy? Two Hesitant Footnotes to Hans Urs vom Balthasar». *SCERRI, Hector (ed.), Living Theology*, 2007.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Mexico Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1957.
- João Paulo II. «Carta aos Artistas», 1999.
- Johnson, Todd Eric, e Dale Savidge. *Performing the Sacred: Theology and Theatre in Dialogue*. Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2009.
- Llorca, Bernardino, e Ricardo Garcia Villoslada. *Historia de la Iglesia Catolica: en sus cuatro grandes edades antigua, media, nueva, moderna*. 3a ed. BAC 54 104 199 411. Madrid: Biblioteca da Autores Cristianos, 1960.
- Lugaresi, Leonardo. *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*. Morcelliana, sem data. Acedido 17 de Maio de 2017.
- Martins, António. «As formas do Espírito: espiritualidade, teologia e arte». *Theologica*, 2, n. 45 (2010).

- Marto, António, Gianfranco Ravasi, e Marko Rupnik. *O Evangelho da Beleza*. Prior Velho: Paulinas, 2012.
- Molinari, Cesare. *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- Moser, Fernando de Mello. «Alusões ao Pai-Nosso em Shakespeare». *Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa* 006 (1976).
- Moussinac, Léon. *História do Teatro: das origens aos nossos dias*. Amadora: Livr. Bertrand, 1957.
- Nogueira, Goulart. *História Breve do Teatro*. Lisboa: Editorial Verbo, 1962.
- Reale, Giovanni, e María Pons Irazazábal. *Raíces Culturales y Espirituales de Europa: por un renacimiento del hombre europeo*. Barcelona: Herder, 2005.
- Rupnik, Marko. *A Arte da Vida - O quotidiano na beleza*. Braga: Editorial A. O., 2015.
- Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. “Cruzamentos: Teatro e Religião.” http://www.snpcultura.org/vol_teatro_e_religiao.html (consultado em 4 de Janeiro, 2016).
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1983.
- . *Romeu e Julieta*. Porto: Círculo de Leitores, 1973.
- Souriau, Étienne, e Anne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, 1990.
- Sousa, Arlindo de. *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente*. Estudante 15. Lisboa: Progresso, 1959.
- Speaight, Robert. *Christian Theatre*. The Twentieth Century Encyclopedia of Catholicism 124. New York: Hawthorn Books, 1960.
- Špidlík, Tomáš, e Marko Rupnik. *Teología de La Evangelización desde La Belleza*. Madrid: Biblioteca da Autores Cristianos, 2013.

Steiner, George. *Nostalgia do Absoluto*. Antropos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.

Tertullien. *Les Spectales*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.

Vicente, Gil. *Obras Completas de Gil Vicente*. Porto: Livraria Civilização, 1979.