



Tear Online é licenciada sob uma Licença Creative Commons.

RELAÇÕES ESTRANHAS:

LITURGIA E TEATRO E A PERFORMANCE DO IMPOSSÍVEL

Strange Relationships: Liturgy and theater and the performance of the impossible

Claudio Carvalhaes¹

Resumo:

Este texto é uma pequena introdução à relação entre liturgia e teatro através da noção de performance. Questiono como a arte e o sagrado são definidos, ofereço uma pequena história dessa relação e proponho, provisoriamente, uma relação que se dê através de “liturgias seculares” ou “teatros litúrgicos,” onde as fronteiras do sagrado e da arte se ampliem, se desafiem e se nutram mutuamente.

Palavras-chave:

Liturgia. Teatro. Performance.

Abstract:

This text is a short introduction to the relationship between liturgy and theater through the notion of performance. I question how art and the sacred are defined and offer a brief history of this relation. I then propose, provisionally, a relation between liturgy and theater around "secular liturgies" or "liturgical theater," where the borders of the sacred and art are expanded, challenged and can nourish each other.

Keywords:

Liturgy. Theater. Performance.

Introdução

Esse texto é um trabalho em andamento, não pretende ser conclusivo e precisa de críticas para se desenvolver. Toda celebração litúrgica requer, espera, busca ou imagina a presença da fé. O próprio Cristianismo não existiria sem a presença da fé. Mas o que seria a fé? Um sentimento, uma definição de caráter, uma marca da personalidade ou simplesmente a capacidade de acreditar? No Cristianismo, a fé é dom, dádiva divina e não depende da capacidade

¹ Teólogo. Professor de Liturgia no Lutheran Theological Seminary at Philadelphia, Philadelphia, PA, EUA.
Contato: revclaudio@hotmail.com

humana de acreditar em algo ou alguém. Além do mais, o livro de Hebreus define a fé como certeza e convicção: “A fé é a certeza de coisas que se esperam e a convicção de fatos que não se vêem”. Se a fé é certeza e convicção, então as representações dessa fé também se estabelecem de formas inequívocas e devem ser apropriadas àquilo que se crê. Como resultado, somente aqueles que professam essa fé podem fazer parte desses rituais.

De um outro lado, Paul Tillich dizia que a dúvida era parte integrante da fé. Acredito que ele estava certo. Toda certeza advém da dúvida, pois ninguém precisa acreditar naquilo que não duvida. Assim, se a condição da fé parece ser a dúvida, a fé passa a ser uma afirmação duvidosa. Assim como em São Tomé, a fé é a ausência da crença num eterno pedido de perdão. Nessa perspectiva, é preciso pensar e buscar outros caminhos litúrgicos para se entender e representar essa fé cujos conteúdos são imprecisos, moventes, indefiníveis, sem forma e impossível de ser quantificada.

O cardeal francês Albert Rouet nos dá a medida da relação entre fé e liturgia. Ele disse: “O jeito que celebramos a fé tem tudo a ver com o significado da liturgia”. Uma vez alcançado o significado da liturgia, que é e advém do significado do dogma, seus contornos litúrgicos se seguem quase que naturalmente. Essa afirmação se fundamenta na existência não problemática, metafísica, *a priori*, de um fundamento sobre o qual o significado da fé se erige. Mas é preciso perguntar: é possível achar esse significado? Acredito que a fé é sempre uma afirmação duvidosa, a busca incessante por significados imprecisos e a liturgia, a coreografia dessa dúvida, é a tentativa de se dar contornos à esses significados imprecisos. A relação entre a liturgia e a fé é assombrada pelos espectros inevitáveis do sagrado que rondam tanto os possíveis significados da fé quanto suas representações litúrgicas.

Nessa relação de buscas e impossibilidades, tento achar outros jeitos de ritualizar essa fé imprecisa e de se criar gestuários que fomentem tanto a invenção quanto a performance do sagrado. Para isso, tento contaminar e mesmo desfocar alguns dos pressupostos e fronteiras da liturgia na medida em que ela entra em diálogo com o teatro, criando relações estranhas.

Para começar, deixe-me contar uma história: Em uma manhã qualquer de 2001, eu estava sentado e mudo em um dos bancos vazios de uma igreja Católica Romana na rua 121 ao norte da ilha de Manhattan quando uma mulher entra na igreja para performatizar sua fé. Ela entra e ao invés de sentar-se e fazer suas preces como a maioria dos fiéis, ela vai até as paredes da igreja e para no primeiro quadro pintado da *via crucis*. Ali ela pausou, olhou a imagem e em silêncio fez suas rezas enquanto passava suas mãos pela pintura. Em seguida se encaminhou à segunda pintura e repetiu os mesmos gestos. Assim ela fez sucessivamente até terminar a via sacra. Essa longa cena religiosa me fez pensar nas formas e conteúdos da religião. Essa mulher criou outras formas de se representar/viver a religião. O que ali era fé dela e o que era fé cristã? O que era devido e o que era inapropriado? O que era ato litúrgico e o que era performance teatral? O que diferenciaria um do outro? Essa cena me fez pensar sobre a relação entre liturgia e teatro.

Teatro e Liturgia – Brevíssimas Notas Historicas

Pelo fato de a história e a bibliografia disponíveis concernente à relação entre teatro e os rituais Cristãos serem tão vastos vou mencionar somente alguns relatos históricos.

São os festivais de teatro Greco-Romanos e a estrutura ritualística da religião judaica que vão oferecer o pano de fundo para o desenvolvimento de muitos componentes dos ritos Cristãos. Em todos esses elementos, a questão da crença era fundamental. Acreditar era um ato que se

manifestava nas estruturas performáticas desenvolvidas tanto pela cultura do estado Greco-Romano quanto pela religião judaica. Michel de Certeau diz o seguinte:

[...] você acredita se você faz, e se você não faz é porque não acredita. Esse axioma se mantém verdadeiro para diversas sociedades tradicionais como por exemplo o antigo Israel e Roma. Ali, crenças tinham formas de práticas. Assim como os sacrifícios Gregos, eles são interpretados pela antropologia como um conjunto de ‘atividades ritualizadas’ que corporificam a promessa de confiança na objetividade do mesmo gesto.²

Os rituais cristãos foram práticas criadas a partir de apropriações do teatro que estruturaram a fé e a crença cristãs. Com o tempo, as especificidades desses campos foram sendo separadas e o teatro tornou-se uma ameaça para a igreja. A tal ponto que alguns pais da igreja diziam que as liturgias competiam com peças de teatro, Salmos era abandonados em troca de músicas de teatro, histórias bíblicas eram preteridas em favor de mitologias e os crentes gostavam mais dos atores “globais” da época do que do apóstolo Paulo.

O teatro teve um grande crescimento dentro do império romano. Leyerle diz que “no 4º século em Roma, por decreto imperial, 177 dias deveriam ser designados para jogos públicos e para as delícias do palco”.³

Essa rivalidade e competição dicotomizaram a relação entre igreja e teatro, entre devoção e comportamento lascivo, entre piedade e risada, entre realidade e ilusão, entre eficácia cúltica e o teatro de entretenimento. O teatro era um lugar perigoso, pois contaminava a mente com elementos culturais estranhos à fé cristã. Eles criavam uma visão de mundo com seus próprios valores e crenças, códigos morais e comportamento que muitas vezes ficavam em franca oposição àqueles difundidos pela igreja. A igreja reclamava veementemente contra as condutas sexuais perpetrada pelas performances teatrais. (Quem foi ver alguma das peças de teatro do diretor Zé Celso esse final de semana pode ver que essa conduta sexual no teatro ainda perturba fundamentalmente a igreja.) João Crisóstomo reclamava que nas peças de teatro um filho podia amar sua mãe, a madrasta ter relações sexuais com seu filho e nenhum dos deuses proibiam esses cidadãos de praticarem seus atos.⁴ Um comportamento pervertido no teatro significava um comportamento excessivo na vida cotidiana o que corromperia a noção de realidade e ilusão. Um paganismo sem fronteiras poderia ruir a ordem cristã.

As definições do campo do sagrado e do secular estavam sempre sendo demarcados e remarcados tanto pela igreja quanto pelo teatro e até hoje um dos maiores divisores desses campos é a questão da moralidade. A igreja é o lugar da santidade e o teatro da promiscuidade. Para João Crisóstomo, o simples fato do cristão ir ao teatro era razão dos gregos e judeus pensarem que esse cristão era uma fraude.

Antes do império Romano a igreja tentava se defender da influência do teatro e seus rituais. Quando o império romano assimilou o Cristianismo, a igreja impôs seus ritos e liturgias, cerceou as influências pagãs e controlou os recursos de criatividade. A estratégia da igreja segundo Russel Brown era a seguinte:

Sabendo que o teatro não poderia ser eliminado, a escolha era diminuir sua atividade ou mesmo apropriar-se dele... Nesse embate, a apropriação foi a arma de maior sucesso. O

² Michel de Certeau. “What we do when we believe”, in Marshall Blonsky (ed.), *On Signs* (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1985) 196.

³ Leyerle, 14.

⁴ Leyerle, 20.

Cristianismo venceu o paganismo pela absorção de seus elementos, tornando festivais pagãos em festas cristãs. O prazer do teatro foi introduzido nos rituais da igreja, primeiro através da música antifonal, depois através da força dramática dos gestos teatrais e ao final permitindo, por ato reverso, certos dias sagrados tornarem-se festivais anárquicos.⁵

Essa ideia é compartilhada por Mantzius:

Desde os tempos primeiros, a missa da igreja Romana guardava elementos dramáticos. O santuário belamente decorado com o altar no seu centro, separado pelo coral lembra um palco onde os padres, os diáconos e coralistas vestiam suas roupas litúrgicas, para atuar diante de sua platéia, a congregação. Os clérigos logo perceberam o poder que a performance dramática dos rituais exerciam sobre seus fiéis, e ofereciam mímica compreensível e música farta quando as palavras eram em latim.⁶

Quando a igreja cresce, ela abraça artistas e intelectuais do seu tempo. Arquitetos, músicos, poetas, cientistas, escultores e pintores usavam seus talentos e criatividade para criarem espaços sagrados, reconfigurando as crenças e as festividades.

As palavras drama e liturgia são próximas uma da outra. Christine Catharina Schnusenber diz que o uso de ambas as palavras em Grego “ se referem a um ato público ou a uma performance especial... e elas não são contraditórias.” Ligando a Poética de Aristóteles e o Pequeno Organon de Brecht, ela descreve drama e liturgia da seguinte forma: “Uma estória ativa em representações miméticas com possíveis inserções épicas que incluem atores, objetos e expectadores e cujas interações e sutilezas variam de script para script.”⁷

Exemplos históricos falam de negociações entre as crenças cristãs com estranhos valores culturais, objetos sagrados e outras estruturas de rituais. Brown nos diz que as muitas das peças medievais que sobreviveram eram amplificações da estória da Bíblia. O século 13, um padre escocês participou dos rituais de fertilidade e celebrou a festa da ressurreição carregando um enorme falo por toda sua vila. Usando linguagem obscena, ele convidava os seus concidadãos a dançar em torno do falo no jardim da igreja. Exemplos de peças políticas lidando com a figura do imperador e a relação entre o estado e a igreja também eram desenvolvidas. Brown nos diz que o “drama medieval nunca ofereceu à sua audiência uma mensagem cristã mas sim interpretações que se mantinham abertas ao argumento”.⁸

Ao longo da história, especialmente nos séculos 15 e 16, podemos ver que os eventos litúrgicos, além de mimetizar e repetir fórmulas dogmaticamente fossilizadas, eles também estavam se movendo e mudando, e os rituais e performances desenvolvidos dentro do espectro Cristão, tinham espaços para a indeterminação, para a mudança, para elementos externos, para o humor, para a heresia e para o que Brown chama de “heterogeneidade e imprevisibilidade de seus componentes”. Ele ainda diz que “peças teatrais continuaram a ser performatizadas como parte dos cultos cristãos e a igreja estava potencialmente aberta como um espaço comunitário para performances de todos os tipos... o drama sagrado integrado com a missa cristã, com o carnavalesco e a alegria”⁹

⁵ John Russell Brown (ed.). *The Oxford Illustrate History of the Theatre*. (New York: Oxford,1995), 63-65

⁶ Ibid. 4.

⁷ Karl Mantzius. *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times*. Volume II. *The Middle Ages and the Renaissance*. New York: Peter Smith. 1937), XXI.

⁸ Brown 66-72

⁹ Brown, 73-88

Esse brevíssimo relato histórico quer mostrar que é possível, dentro da história da tradição, se trabalhar com teatro e liturgia, e usar a performance como elemento perturbador das crenças cristãs. Essa perturbação não quer destruir essas crenças, mas desafiá-las e abrir espaços para outras formas de crença ou mesmo de não crença.

Relações Liturgia e Teatro - A performance do Impossível

Apesar da história conjunta entre liturgia e teatro, seja como cooperadores ou em relações extremamente tensas, ao longo do tempo, e especialmente como reflexo do advento da modernidade, esses campos do conhecimento tornaram-se estruturas autônomas, independentes e tornaram-se dualistas e antagônicas. O teatro se encarregou do secular e a liturgia do sagrado. O teatro lidava com temas mundanos e a liturgia de temas espirituais. Essa dualidade fez/faz com que cada campo reprima o diferente em suas estruturas internas e lançasse para fora o que lhe era estranho ou ameaçador.

Os estudos e práticas teatrais também negaram, de forma geral, a religião como parte importante de seus domínios. Tanto é assim que companhias teatrais foram criadas para que o tema da religião fosse a ênfase de seus espetáculos (nos Estados Unidos teatro “Mitu”, “Dzieski” e no Brasil “Teatro da Vertigem”).

Já os estudos e práticas litúrgicos negaram, entre outras coisas, suas próprias incoerências teológicas, suas articulações hermeticamente fechadas em dogmas que antecedem a vida humana e negaram muitas das experiências humanas, como por exemplo, as experiências das mulheres, dos negros, negras e minorias. O advento das liturgias feministas foi a tentativa de se resgatar o que a modernidade litúrgica negou.

É preciso lembrar que a liturgia sempre se movimentou entre o serviço público e os serviços religiosos. Mary Collins diz que a liturgia “É comumente explicada com referência à cultura Helenista onde a palavra foi criada. Na cultura mediterrânea, a palavra nomeava o serviço público e alguns, não todos, serviços religiosos.”¹⁰

Nesse sentido, a liturgia como nomeação do sagrado e do secular pode perfeitamente se associar à ideia de performance, de realização de eventos múltiplos da sociedade. É preciso lembrar que toda liturgia se insere nos trâmites sócio-culturais de um determinado local.

Já a ideia de performance, como vista no teatro, não se abre à contaminações religiosas. A noção de performance está ligada à multiplicidade de representações, à pulverização dos conteúdos, à indiscriminação de conteúdo e forma. Usa-se o que Richard Schechner chama de *Multiplex Code* que “é o resultado de uma emissão multimídia (drama, vídeo, imagens, sons, etc) que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional”. Renato Cohen diz que

na sua origem a performance passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico). Soma-se a isto o fato de que, tanto a nível de conceito quanto a nível de prática, a performance advém de artistas plásticos e não de artistas oriundos do teatro... Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite

¹⁰ Mary Collins “Principles of Feminist Liturgies”, in Marjorie Procter-Smith and Janet R. Walton (ed.) *Women at Worship. Interpretations of North American Diversity* (Louisville: Westminster/John Knox Press, 1993), 18.

das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade.

Essa linguagem híbrida deve também contaminar os espaços litúrgicos e assim con-fundir a racionalidade da religião. Os conteúdos, os procedimentos e meios, as formas, os espaços, os usos e desusos da liturgia são todos emaranhados a partir de diversos pontos flexíveis e que criam e abrem espaços onde a o sagrado pode acontecer. O que procuro fazer aqui nessa fala, num primeiro momento teórico, é uma tentativa de se contaminar a noção de performance entre a liturgia e o teatro. O que proponho, provisoriamente, é uma “liturgia secular”, ou um “teatro litúrgico” onde as fronteiras do sagrado formam uma moldura emoldurável, onde, no dizer de Jean Genet, “ilusão e realidade não se choquem, mas se inter-relacionem.

Novamente, exemplos atuais dessa relação podem ser vistas no Teatro Mitu, no Teatro Dzieszki dos Estados Unidos, em companhias de teatro alemão. No Brasil vemos essa liturgia secular mais no Teatro da Vertigem, e menos nos teatros antropofágicos de Antunes Filho, de Gerald Thomas e de Zé Celso.

Conclusão

Para finalizar, a título de começo, proponho entre outras possibilidades, os seguintes caminhos que a noção de performance pode oferecer nessa relação entre liturgia e teatro, nessa “liturgia secular”, ou “teatro litúrgico”:

1) A performance tenta fugir da liturgia *strictu senso*, autóctone, como representação metafísica e a serviço da proteção da fé cristã. A performance carrega um componente fluido que interfere e transgredir outras possibilidades de crença, desde a inexistência da fé até suas expressões mais dogmáticas. Pergunta-se cotidianamente: “Como podemos gesticular nossas indecisões e indeterminações?”, Como liturgizar a noção de Gianni Vattimo “Acredito que acredito”? A performance e a liturgia secular tentam destruir o trinômio fé-religião-ritual e desconectar a necessidade metafísica que o rito no ocidente tem de ser necessariamente um exercício ou atentação de fé. A performance é descoberta, invenção, é o refazer consciente de nossos caminhos inconscientes e vice-versa.

2) A performance entende o sagrado como indefinível, impróprio, escorregadio, como perda, falta, algo “ilusoriamente real” que não pode ser nem categoricamente afirmado nem negado. A noção de sagrado performatizado entre o teatro e a liturgia fica entre a definição e a indefinição e acaba tornando-se um exercício de dúvida com lampejos de possibilidades. Exemplo do teatro da vertigem.

3) A performance, esse uso discriminado de fontes e criatividade, não é um “anything goes” mas uma tentativa de ruptura e desconstrução dos muros imovíveis da modernidade. Nesse sentido, a performance está sempre atrás da alteridade, e busca constantemente o que foi negado nos grandes discursos da fé.

4) A performance adiciona outras camadas de possibilidades para a celebração/liturgização do sagrado ao mesmo tempo que invoca/evoca tantas e quantas emoções. Como a prof. Walton uma vez disse: “Liturgias não tem a mesma amplitude de amoções do teatro, mas tem a mesma dimensão de experiências.” A liturgia secular quer ampliar a potencialidade desse leque de emoções. Exemplo do culto do TSUNAMI.

5) A performance tenta confundir os modos de representações litúrgicas e teatrais perturbando suas estruturas e esgotando suas capacidades representativas, ao mesmo tempo que está atenta às contingências e às arbitrariedades dos dinamis de significação. Nesse sentido, ela tenta mostrar algumas das possibilidades e impossibilidades de como o sagrado “poderia ser”, ampliando formas ainda impensadas para que o sagrado se manifeste para além das zonas de repressão.

6) Como um parasita, a performance usa elementos e meios externos a esses campos, material inapropriado, em desuso, espaços estranhos para a invenção do sagrado. Trabalha a favor e contra as próprias leis dos campos sem o medo de ser impróprio. Ao mesmo tempo que respeita as construções já feitas, tenta construir outras ainda que provisoriamente. Nesse espaço da performance o próprio está sempre sendo desafiado: uma fé própria, uma liturgia própria, uma performance própria, um Deus próprio, uma noção própria do sagrado, da arte, de comunidade, etc.

7) A performance trabalha entre a tragédia e a comédia, entre gargalhadas e choros intensos. Quer tornar o trágico burlesco e o burlesco trágico. Segue Aristophanes “que tinha prazer em gozar dos retratos de Deus” (p. 23).

8) A performance é a arte da transgressão, faz do liturgista um artista e do artista um liturgista. Freud disse que “o artista é um homem (sic) que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão a seus desejos eróticos e fantasias. A realidade interdita o tempo todo. Desde coação social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer a gramática.”

Enfim, essa “liturgia secular” tenta aplicar para ambos os campos da liturgia e do teatro o que dois pensadores disseram. Um contemporâneo, Herbert Blau que disse do teatro:

[...] somos seriamente persistentes em tomar os temas do drama canônico, que o mundo é um palco, ou que a vida é um sonho desse palco, procurando pela verdade como nós deveríamos – no campo nublado da metafísica que não vai embora – mas que de alguma forma sempre nos escapa, ou não é o que aparenta ser, como se no coração do princípio da realidade exista o futuro da ilusão.¹¹

Outro, João Crisóstomo disse da igreja no 4º século: “Vocês estão confundindo em todas as formas possíveis, o comportamento dos espetáculos do teatro com os rituais da igreja.”¹²

Essa é minha esperança!

[Recebido em: maio de 2012 /
Aceito em: junho de 2012]

¹¹ Herbert Blau. *The Dubious Spectacle. Extremities of Theater, 1976-2000* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2002), x.

¹² John Chrysostom cited in Albert Rouet, *Liturgy and the Arts* (Collegeville, Minnesota, 1997), 127.