



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

David Bruno Narcizo

**Opção pelos pobres no Teatro de Augusto Boal:
Múltiplos caminhos para o conhecimento de Deus**

MESTRADO EM TEOLOGIA

São Paulo

2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO



David Bruno Narcizo

**Opção pelos pobres no Teatro de Augusto Boal:
Múltiplos caminhos para o conhecimento de Deus**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Teologia, sob orientação do Prof. Dr. Pe. Antônio Manzatto.

São Paulo

2023

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura _____

Data _____

e-mail _____

NARCIZO, David Bruno

Opção pelos pobres no Teatro de Augusto Boal: Múltiplos caminhos para o conhecimento de Deus/David Bruno Narcizo. São Paulo,SP: [s.n.], 2023.

175 páginas; Dimensão

Orientador: Prof. Dr. Antônio Manzatto

Dissertação (Mestrado em Teologia)--Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Teologia Sistemática.

1. Opção Pelos Pobres. 2. Teatro do Oprimido. 3. Espiritualidade. I. MANZATTO, Antônio Manzatto. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós Graduação em Teologia. III. Opção pelos pobres no Teatro de Augusto Boal: Múltiplos caminhos para o conhecimento de Deus

David Bruno Narcizo

**Opção pelos pobres no Teatro de Augusto Boal:
Múltiplos caminhos para o conhecimento de Deus**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Teologia, sob orientação do Prof. Dr. Pe. Antônio Manzatto.

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Dr. Donizete José Xavier - PUC

Dr. André Aneas Oliveira - PUC

Dr. Nome Completo - Sigla da Instituição

Dedicatória

Dedico esta dissertação à minha família afinal, são os que, muitas vezes não acreditando, depositaram em atitudes toda confiança que foram fundamentais para que este trabalho fosse realizado!

E também a Luiz Gustavo Dalla Déa e Dona Édina Portari(em memória) que ambos foram fundamentais para que o sonho de uma vida na arte pudesse ser realidade!

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – nº 88887.676329/2022-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – nº 88887.676329/2022-00

Agradecimento

A Fundação São Paulo pela Bolsa de 50% durante os meses de Julho de 2021 a Fevereiro de 2022.

Agradecimentos

Primeiramente, não mais ou menos importante, agradeço aos amigos e irmãos que estiveram na maior parte deste processo de trabalho e pesquisa. Aqueles que, mesmo em tempos de angústia, estiveram dando o apoio auxiliando que este árduo processo, estivesse mais leve.

Agradeço a minha família, Neusa Aparecida Pedro Narcizo (Mãe), Joel Narcizo(Pai), Laciél Narcizo(irmão mais velho), Lucas Narcizo(Irmão mais novo) que ajudaram em meio a dificuldades financeiras e emocionais e também, entendendo a ausência em momentos de festa e reuniões de família.

Agradeço aos pesquisadores que me auxiliaram em diversos momentos ensinando na pesquisa desde ensinar “como fazer” como fizera o Prof. Dr. Ives Charlie-Silva e também, sugerindo materiais de pesquisa como fizera Prof. Dr. Flávio da Conceição com suas próprias obras e pesquisas sobre o Teatro do Oprimido e Felipe de Menezes com as primeiras orientações sobre o teatro do oprimido.

Agradeço à minha comunidade religiosa e as que já não faço mais parte, mas me auxiliaram em todo o meu processo de formação.

Agradeço a meu orientador, Dr. Antônio Manzatto que me auxiliou em todo o processo e principalmente, entendendo meus momentos de desaparecimento, mas que estava lutando para sobreviver na cidade de São Paulo e ao mesmo tempo, buscando com todas as forças, avançar na pesquisa.

Agradeço a amigos que ficaram no final do processo, mas aguentaram na maior parte desta pesquisa e, do seu jeito e da sua maneira, me oportunizaram momentos felizes.

Agradeço a amigos como Paulo Ramos, Danilo Lima e Evaldo Ribeiro Oliveira que me auxiliaram em longa data e, no processo de fazer o projeto de pesquisa para ingresso neste programa de pós graduação, me auxiliaram orientando em como melhorar e executar, ou seja, ajudaram antes mesmo de tudo isso existir.

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo por todo apoio desde a graduação com as bolsas de alimentação, xerox e permanência e, no mestrado, todo auxílio que, em momentos que pensei que não ia suportar, me trouxe esperança de poder chegar até este momento.

Por fim, agradeço a Deus por fazer este sonho que jamais acreditei, poder se realizar!

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo principal apresentar primeiramente a relação entre o teatro e a religião, porém, este trabalho não tem como elemento propriamente a literatura, mas o fenômeno dramático em si e o fenômeno religioso, ou seja, ele traz como elemento principal o espetáculo teatral juntamente com a construção do grupo, do diretor, do ator, do encenador e do dramaturgo dentro de um contexto histórico. Assim, relaciona estes elementos com o culto religioso, seus mitos e os elementos que compõem o fenômeno religioso.

Num segundo momento, esta pesquisa observa o teatro brasileiro e o teatro de Augusto Boal e busca encontrar aí elementos que apresentem uma relação direta com a religião, principalmente a cristã e para isso, estabelece que o elemento primordial para esta vertente religiosa é a opção preferencial pelos pobres e a garantia da dignidade da pessoa humana, tornando assim, uma pesquisa que foca primordialmente na antropologia teológica que podemos também encontrar em manifestações artísticas que não sejam propriamente com narrativas que falam de Deus, mas revelam a divindade judaico-cristã em seu bojo de criação.

A metodologia utilizada foi buscar obras por três aspectos, primeiramente as que tratam da história do teatro e apresentam a relação do mesmo com a religião, para isso lançamos mão das obras de Fernando Peixoto, Sábato Magaldi e de Margot Berthold assim, conseguimos traçar um trajeto desde o teatro primitivo até o teatro moderno apresentando toda a relação que o mesmo tem com o fenômeno religioso. Em segundo momento, observamos obras de teólogos que apresentam uma relação da arte com a religião e para isso, lançamos mão das obras de Paul Tillich e Karl Barth e também, na ciência da religião, lançamos mão das obras de Mircea Eliade e Marcial Maçaneiro para apresentar o fenômeno religioso desde a antiguidade e traçar similaridades com o fenômeno teatral desde o teatro primitivo, teatro antigo e sua relação com a religião. Por fim, lançamos mão de obras de pesquisadores que olham para o teatro do Boal como Ana Lucero Trancoso, Flávio da Conceição e, claro, a própria obra de Augusto Boal.

Como resultado, conseguimos ver as relações que a religião tem com o teatro e claro, abrimos caminho para possibilidades de pesquisa em teatro antigo, teatro egípcio e um novo olhar para o teatro medieval para além do simplesmente falar de Deus, mas revelar a divindade judaico cristã no interior do relacionamento em um grupo que reverbera nas produções artística que valorize a dignidade da pessoa humana.

A grande contribuição desta pesquisa está no fato de ser, ao que observamos, a primeira pesquisa em teologia que observa o fenômeno teatral e, dentre as várias pesquisas da arte, a primeira que observa a partir do olhar teológico.

Palavras-chave: Religião; Arte; Espiritualidade; Teatro do Oprimido; Boal.

Abstract

The main objective of this research is to first present the relationship between theater and religion, however, this work does not have literature as an element, but the dramatic phenomenon itself and the religious phenomenon, that is, it brings as its main element the theatrical spectacle together with the construction of the group, the director, the actor, the director and the playwright within a historical context. Thus, it relates these elements with the religious cult, its myths and the elements that make up the religious phenomenon.

In a second moment, this research observes the Brazilian theater and the theater of Augusto Boal and seeks to find there elements that present a direct relationship with religion, mainly the Christian one and for that, it establishes that the primordial element for this religious aspect is the preferential option for the poor and the guarantee of the dignity of the human person, thus making a research that focuses primarily on theological anthropology that we can also find in artistic manifestations that are not exactly with narratives that speak of God, but reveal the Judeo-Christian divinity in its creation core.

The methodology used was to look for works by three aspects, firstly those dealing with the history of theater and presenting its relationship with religion, for that we made use of the works of Fernando Peixoto, Sábato Magaldi and Margot Berthold, thus, we were able to trace a path from the primitive theater to the modern theater, presenting all the relationship that it has with the religious phenomenon. Secondly, we observe the works of theologians who present a relationship between art and religion and for that, we use the works of Paul Tillich and Karl Barth and also, in the science of religion, we use the works of Mircea Eliade and Marcial Maçaneiro to present the religious phenomenon from antiquity and to draw similarities with the theatrical phenomenon from the primitive theater, ancient theater and its relationship with religion. Finally, we make use of works by researchers who look at Boal's theater such as Ana Lucero Trancoso, Flávio da Conceição and, of course, the work of Augusto Boal.

As a result, we were able to see the relationships that religion has with theater and, of course, we paved the way for research possibilities in ancient theater, Egyptian theater and a new look at medieval theater beyond simply talking about God, but revealing the Jewish-Christian divinity within the relationship in a group that reverberates in artistic productions that value the dignity of the human person.

The great contribution of this research lies in the fact that it is, as far as we can see, the first research in theology that observes the theatrical phenomenon and, among the various researches in art, the first that observes it from a theological point of view.

Keywords: Religion; Art; Spirituality; Theater of the Oppressed; Boal.

SUMÁRIO

Capítulo 1

1 - A Arte Dramática e a sua História.....	13
Introdução.....	13
1. A Arte Dramática.....	16
1.1 - O que Teatro?	19
1.2. - O Conceito de Teatro.....	23
1.3. - Elementos Básicos para a realização do Fenômeno Dramático.....	24
1.4. - Como se faz teatro?	27
1.5. - A Palavra no Teatro.....	27
1.6. - O texto no teatro.....	28
1.7. - O Intérprete, O Atuante e O Ator.....	32
1.8. - A Dramaturgia e suas diversas propostas.....	34
1.9. - O Diretor (Versus) Dramaturgo.....	38
1.10. - História Mundial do Teatro.....	43
1.11. - Teatro Primitivo.....	44
1.12. - Teatro no Egito e na Mesopotâmia.....	51
1.13. - Teatro Grego.....	56
1.14. - História do Teatro Ocidental.....	61
1.15. - Teatro Romano.....	62
1.15a. - Fábula Atelana.....	64
1.15b. - Mimos e Pantomimas	65
1.15c. - Mimos Cristológicos	67
1.16. Teatro Medieval.....	70
1.16a. - Período Bisantino.....	70
1.16aa. Teatro de Arena.....	72
1.16ab. Teatro na Igreja.....	73
1.16ac. - O teatro na corte.....	75
1.16.1 - O Período Medieval.....	76
1.17. - Teatro Renascentista.....	78
1.18. - Teatro Moderno.....	80
1.19. - A Era das Revoluções Dramáticas (Rússia, Alemanha, Estados Unidos e Brasil)	81
1.20. - O Teatro do Século XX – Teatro Engajado.....	86

1.21. - História do Teatro Oriental.....	89
1.21a. Japão e Índia.....	89
1.21aa. Teatro Indiano.....	89
1.21ab. Teatro Japonês.....	91
Conclusão.....	92

Capítulo 2

2 - O Fenômeno Teatral e o Fenômeno Religioso.....	93
2.1 - O Homem Primitivo e a luta pela Existência.....	94
2.2 - A Mitologia na Composição do Teatro no Egito, Mesopotâmia e Grécia.....	98
2.3 - A Presença do Sagrado na Obra Dramática Oriental.....	100
2.4 - O Mito como elemento Provocador da Ação (Religiosa e Artística).....	102
2.5 - Elementos da Encenação.....	105
2.6 - Elementos da Encenação (Ator e Grupo) que dialogam com o Fenômeno Religioso.....	105
2.7 - O Teatro Moderno e a Filosofia Existencial.....	106
2.7a - Filosofia Existencial.....	107
2.8 - Influências da Filosofia Existencial na Teologia e no Teatro Moderno.....	109
2.9 - Paul Tillich e a Arte Protestante.....	110
A - o estilo não-religioso, conteúdo não-religioso:.....	112
B - estilo religioso, conteúdo não-religioso:.....	112
C - estilo não-religioso, conteúdo religioso:.....	113
D - estilo religioso, conteúdo religioso:.....	114
2.10 - Karl Barth e a Palavra como Materialização do Mistério.....	116
2.11 - O Teatro como ambiente de materialização do Sagrado.....	121
2.12 - Jerzy Grotowski e o Teatro Sagrado.....	124
2.13 - Antonin Artaud e o Teatro Profético.....	127
2.14 - O Teatro Brasileiro Moderno e a Teologia.....	128
2.14a - A Teologia Latino Americana e da Libertação.....	128
2.14aa - A História.....	128
2.14ab - Os Movimentos de Libertação.....	133
A Igreja.....	134
A Teologia.....	135
2.15 - Breve História do Teatro Brasileiro Moderno.....	145
2.15a - O Teatro Brasileiro Moderno e sua Opção Preferencial pelos Pobres.....	149
2.16 - O Teatro como ambiente de Valorização da Existência Humana.....	152

2.17 - Teatro como Ambiente de Diálogo.....	153
2.18 - Teatro como Ambiente Profético.....	155
2.19 - Opção pelos pobres no Teatro de Augusto Boal.....	157
2.20 - Múltiplos caminhos para o conhecimento de Deus.....	164
Considerações Finais.....	167
Referências Bibliográficas.....	170

Opção pelos pobres no Teatro de Augusto Boal: Múltiplos caminhos para o conhecimento de Deus

Capítulo 1 - A Arte Dramática e a sua História

Introdução

Este trabalho observa a estética do Oprimido, proposta do teatrólogo brasileiro Augusto Boal (1931-2009), mais conhecido como “Teatro do Oprimido”. Para que possamos observar com mais destreza, neste primeiro capítulo realizaremos uma introdução à arte dramática além de apresentar uma história do teatro e da representação. Isto posto, este momento traz duas questões fundamentais. A primeira é a relação entre arte dramática e religião e essa problemática nos leva a uma outra que é o fato de que no Brasil, nos últimos anos houve um considerável avanço das pesquisas relacionadas à arte e a religião, conseqüentemente, a arte dramática e não dramática também sofreu essa influência e há diversos pesquisadores e teatrólogos conceituados que nos apresentam suas contribuições, porém, nas pesquisas da teologia, as contribuições estão em sua maioria, centradas especificamente nos textos teatrais, ou seja, na dramaturgia.

Quando observamos as pesquisas em literatura, há diversos pesquisadores que lançam mão de dramaturgias brasileiras ou estrangeiras para sistematizar suas pesquisas em teologia, este fato tem há anos um grande avanço, porém, quando se trata da estética teatral, há uma ausência de pesquisadores, assim, surgiu-nos a necessidade de conceituar para as futuras contribuições em teologia, uma sistematização do que de fato vem a ser teatro e qual a sua história dentro dos séculos.

Apresentaremos o conceito de teatro, para isto, passamos pelos momentos básicos que compõem a estética teatral e chegaremos a uma apresentação histórica geral do teatro.

No que tange a história do teatro é comum afirmar que nasceu na Grécia, mas esta afirmação, entre os pesquisadores de teatro, não é mais apresentada desta forma. Podemos estabelecer uma vasta pré-história que realiza seu caminho até chegar ao teatro grego. Para isto, observar o teatro primitivo, as obras teatrais que a arqueologia contemporânea permitiu estabelecer e sistematizar a partir dos rituais de casamento entre deuses e humanos dentro dos povos antigos da mesopotâmia onde, para a centralização e legitimidade do poder político, numa estrutura teocrática, realizavam rituais onde lançavam mão nos elementos teatrais para fundamentar esses ritos.

Quanto ao teatro primitivo, podemos encontrar elementos que apontam para a sua execução descritas em pinturas rupestres em cavernas, ritos onde a busca pelo alimento fundamenta

um pedido aos deuses para suprir uma determinada necessidade do grupo. O animal que seria caçado e a colheita seriam as garantias de vida proposta pelo determinado deus e determinada deusa para toda a comunidade.

Na América, ritos dos povos astecas e maias trazem elementos teatrais e se mantiveram vivos até a conquista da América pelo espanhol Hernán Cortés das mãos de Montezuma, líder político dos astecas e também, dos povos maias que a arqueologia pode nos munir de diversos elementos que fundamentam diversas pesquisas as quais afirmam que os elementos que comporá o teatro grego já haviam nascido nos povos do oriente próximo e também, da América Latina.

Afirmamos então que o teatro não nasceu na Grécia, mas foi sistematizado enquanto linguagem e aparecerá a consciência de representação e também, a separação entre o teatro e as práticas religiosas ou práticas de subsistência mágica, pelos gregos como Sófocles, Ésquilo e Eurípedes no que tange propriamente as tragédias e, na comédia, Plauto e Terêncio.

Enquanto elementos artísticos, podemos afirmar que os seres humanos nascem dotados de um instinto de representar tanto a partir da proposta evolucionista ou, numa afirmação a partir das narrativas bíblicas, foram dotados pelo próprio Deus com a capacidade da criação artística e, quanto ao teatro, com a representação. Podemos ver este elemento sendo partilhado e vivenciado dentro das manifestações artísticas teatrais e também, nas manifestações religiosas.

Teatro e religião, desde os primórdios, são manifestações culturais que partilham na sua construção, de elementos similares para a realização de seus procedimentos. Isto posto, ao observarmos manifestações religiosas dos povos yanomâmis e também, nas manifestações religiosas das religiões de matrizes africanas (candomblé, umbanda, tambor de mina, xangô, santeria, etc), encontramos o ato de representar e distribuídos os elementos teatrais em toda a manifestação.

Caminhando neste viés, apresentaremos também uma sequência narrativa para compreendermos a história do teatro. Para isso lançamos mão das obras de renomados pesquisadores especificamente da arte dramática como Sábado Magaldi, Ênio de Carvalho e Fernando Peixoto dos brasileiros e, da pesquisa de Margot Berthold sob o nome “História Mundial do Teatro” que apresenta uma história do teatro partindo do teatro primitivo até o teatro moderno. Dessa forma, é unânime que o teatro nasceu em práticas religiosas, porém, alguns pesquisadores afirmam que foi a partir do teatro grego e, as pesquisas mais recentes deixam explícita a fundamentação de que desde os homens primitivos já havia teatro e claro, nas manifestações religiosas de povos que não tiveram contato com o homem da cidade e também, em diversas práticas que mantêm uma raiz pré dominação persa, como o candomblé e as religiões africanas, esta realidade da gênese do teatro e a sua relação com a religião é mais evidente.

Um elemento fundamental para este ponto é que, em sua grandiosa maioria, a história do teatro é observada a partir da literatura dramática, assim, diversos historiadores dessa arte observam a literatura. Neste trabalho enveredamos propriamente em relação à estética e ao fazer artístico e lançaremos mão da literatura quando for explicitamente necessário.

Enquanto história do teatro, há uma proposta ocidental que permeia o teatro grego, teatro romano, teatro medieval, teatro elisabetano, teatro renascentista, *commedia dell'arte*, teatro barroco, teatro moderno com o romantismo, teatro expressionista, teatro dadaísta, teatro naturalista de onde sairão a ideia de palco italiano, teatro surrealista. Além disso, há também as grandes figuras do teatro sendo elas, Stanislavski, Diderot, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Peter Brook. Estas serão as grandes mentes do teatro ocidental que irão sistematizar o trabalho do ator. Nesta pesquisa lançamos mão de algumas de suas afirmações e também, a relação que figuras como Grotowski e Artaud tem diretamente com a religião e também, apresentamos como Brecht se relaciona diretamente com a religião visto que suas obras buscam garantir a dignidade da pessoa humana.

Quanto ao teatro em si, para o mesmo existir, é necessário que haja partilha entre ator/atuante/intérprete e o público/espectador. Estes são elementos fundamentais. Já os fenômenos religiosos, há uma unidade que se realiza a manifestação religiosa e, mesmo que não esteja no mesmo local, o mito faz que todos partilhem da mesma fé, mas claro, no rito religioso e na manifestação religiosa, há também a relação entre intérprete e público que comungam dos elementos artísticos dentro de um mesmo local.

Nesta pesquisa, para além de afirmar que uma manifestação nasce dentro de outra manifestação que compõem toda a cultura, partimos do princípio de que ambas partilham dos mesmos elementos, assim, para fazer teatro necessitamos da espiritualidade e do sagrado que se dão dentro da relação entre seres humanos numa atitude de partilha e de reconhecimento do próximo. Já na religião, partimos do pressuposto de que é impossível que ela exista sem os elementos artísticos, assim, a mitologia embrenha os textos que serão fundamentais para a sua realização e se ela for escrita ou mesmo oral, teremos então a literatura, ou seja, um elemento da arte. A manifestação religiosa vale-se de uma corporalidade rítmica e poderá ou não ter o elemento da música, então, este corpo ou estes corpos que estão no espaço, trazem consigo uma corporalidade e m ritmo, assim, toda manifestação religiosa lança mão da dança; por fim, a luz, a ambiência, a escultura e principalmente, a voz que fala e muita das vezes, a representação de personagens são elementos fundamentais dentro de toda a manifestação religiosa, dessa forma, ambas, teatro e religião, partilham dos mesmos elementos para realizar suas ações.

O ser humano é naturalmente um ser religioso e, também nas obras artísticas, feitas por mãos humanas, a questão do ser humano é o elemento central, dessa forma, quando a obra trata destes elementos, esta será também uma obra de arte religiosa mesmo que não seja explícita a menção de deuses e divindades. Dessa forma, a história do teatro está repleta de situações em que a problemática é maior ou menor, mas em todas a questão humana tem como elemento central.

Manifestação tipicamente humana é a religião. Ela não está presente nos outros seres vivos, mas somente no homem. E é manifestação que, se abarcarmos a humanidade inteira seja com relação ao espaço quanto ao tempo e não somente este ou aquele outro grupo de época histórica particular, assume proporções notabilíssimas. Os antropólogos informam-nos que o homem desenvolveu atividade religiosa desde sua primeira aparição na cena da história e que todas as tribos e todas as populações de qualquer nível cultural cultivaram alguma forma de religião. Ademais, é coisa mais que sabida que todas as culturas são profundamente marcadas pela religião e que as melhores produções artísticas e literárias, não só das civilizações antigas, mas também das modernas, se inspiram em motivos religiosos.

É, portanto, razoável afirmar que o homem além de *sapiens, volens, socialis, faber, loquens, luidens* é também *religiosus*. (MONDIN, 2017, p. 224)

Os objetos principais para esta pesquisa e também para este primeiro capítulo foram os textos de teatrólogos e historiadores do teatro que descrevem as manifestações teatrais e textos de teatro que trazem o elemento da dignidade da pessoa humana tanto no aspecto político quanto no aspecto subjetivo e psicológico.

1. A Arte Dramática

A arte dramática e a teologia são campos que trazem em si, algumas similaridades tanto no processo quanto na sua execução.

Estamos na atualidade imersos em diversas teologias, tanto as teologias cristãs quanto às teologias das diversas religiões e nos esbarramos o tempo todo. Além disso, vivemos imersos na religião do capital¹ que nos lança em rosto a grande questão: nossa prática de fé é de fato uma religião ou é simplesmente um produto de mercado que absorvemos no espaço privado, mas até mesmo esta, abre mão dos seus valores fundamentais e absorve e propaga a principal religião oficial.

Antes de entrar na empreitada que ora se inicia, precisamos responder algumas perguntas: O que é Arte? O que é Arte Dramática? O que é Teologia?

Dentro da escrita acadêmica, somos provocados a buscar o que diversos autores e pensadores disseram sobre um determinado objeto, assim, nós não nos desviaremos dessa premissa

¹ O primeiro a trazer essa questão sobre a religião do capital foi Walter Benjamin e o mesmo afirmou que a única coisa que faltava era uma determinada divindade, porém, tempos depois, pensadores como Jung Mo Sung irá mostrar que na verdade, o capitalismo funciona como uma religião e a Economia Capitalista, ou melhor, o próprio Capital é a divindade venerada. Assim, os mitos e ritos que normatizam a sociedade contemporânea são norteadas justamente pelo capital.

e, por consequência, aqui também nos enveredaremos por alguns teóricos que trabalham estes conceitos.

Principiamos então pelo conceito que, segundo Teixeira Coelho, arte é o elemento material que nos leva para outro ambiente. Faz-nos sair de nós mesmos e tomarmos esse outro lugar. Em suma, no seu livro *Arte e Utopia* (1987), afirma que “a arte não está em lugar algum, a não ser no próprio lugar da arte. Mas, por natureza, a arte é sempre um outro lugar: quando se põe o pé onde ela está quando ela termina de pôr o pé onde ela mesma está, já está em outro lugar” (COELHO, 1987, p. 7). Assim, vemos um aspecto transcendente na arte, como apresentado por Renato Cohen na sua obra *Performance como Linguagem* (2019), e ela, em si mesma, é transporte numa ambivalência entre o espaço/tempo do ser e o espaço/tempo do não ser, em outros termos, o exclusivo, o intrínseco espaço tempo da arte. (COHEN, 2019, p. 94-95)

Afirmamos então que na arte há a compleição, ou seja, levar o ser humano, através da imaginação, para um outro ambiente e nele, experimentar sensações, reflexões e vivências. Precisamos aceitar também que, a forma que cada ser humano lida com a arte e, quais as liberdades que este dará a si mesmo para transcender a partir do objeto simbólico, dependerá da própria vida que o mesmo experienciou. Tanto o artista quanto o espectador, ambos com suas próprias histórias e inserções, terão comunicação e entendimentos diferentes mesmo que ambos estejam imersos no mesmo espaço comungando da mesma obra de arte. Uma pessoa que vive algumas questões específicas na história da própria vida e na sociedade e está inserida no espaço de comunhão, se permitirá viver coisas totalmente diferentes de outra pessoa que viveu ou está inserida em realidades específicas e diferentes.

Cynthia Freeland na obra *Teoria da Arte* (2019) afirma que “você entende o significado do sorriso por causa do seu conhecimento; e a arte também requer conhecimento do contexto e da cultura”. (FREELAND; MARCOANTONIO; MACHADO, 2019, p. 146–147). Então, tanto o contexto do artista quanto o contexto do que absorve a arte, são importantes. Há neste ato uma comunicação, mas o sucesso deste diálogo, só será alcançado dentro de percepções que só a história de vida e contato com a vida que cada um viveu, poderá estabelecer.

Prescrito então o que é arte, agora nos propomos a tratar do que venha a ser a arte dramática. Para esta empreitada, lançamos nesta mesa de discussão a obra de Hans-Thies Lehmann intitulada *Teatro Pós-Dramático*. Nesta obra, o pesquisador nos apresenta que a transição entre o

teatro dramático e o teatro pós dramático deu-se com a proposta de Bertold Brecht², assim, encontramos que o início do teatro épico³ é esta transição.

O teatro épico é, em toda a história do teatro, uma das propostas teatrais que trazem uma inspiração moral e ética a partir do diálogo e da não-identificação entre a proposta apresentada em cena e a proposta que o espectador vê. Há neste alumbramento, um distanciamento entre artista de teatro e a obra artística, ou seja, a busca constante é de que o ator não seja totalmente a personagem, mas que o público perceba que é simplesmente a execução do desempenho dos atores. Isto posto, acontece um distanciamento também entre a obra apresentada, o artista que veicula e a platéia que vê.

Brecht busca com isto causar um estranhamento. Esta é uma técnica que provoca na plateia, um posicionamento político frente a obra apresentada e, a partir dela, ter primeiramente a consciência de que é simplesmente teatro e em segundo momento, ter uma posição política frente a sociedade em que está inserido. No teatro épico, é fundamental que cada espectador não se identifique total e ingenuamente com meras emoções, mas seja constantemente provocado a pensar, a refletir e a mudar sua própria consciência e postura em relação às situações que foram apresentadas na cena e refletem a sociedade que cotidianamente, plateia e artistas, estão inseridos no mundo e na vida.

² “É assim que, quando Brecht consegue voltar de seu exílio encontra uma Alemanha dividida e ocupada pelos quatro exércitos que destruíram Hitler (e a própria Alemanha). Diga-se de passagem, que sua volta não foi exatamente fácil: desde a intimação para depor diante da Comissão de Atividades Antinorte-americanas em 1947 até seu estabelecimento na Berlim Oriental em outubro de 1948, o dramaturgo enfrentou sérios percalços. É dessa época a redação de seu *Pequeno Organon para teatro*. Este e outros textos posteriores mostram como, bem ou mal, o maior teórico do teatro épico, ao adaptar-se a condições incompatíveis com esse tipo de teatro, acaba, digamos assim, “adaptando” sua teoria e prática a essas novas condições. Para estabelecer algum vínculo com certo tipo de discurso aparentemente marxista, essa adaptação é apresentada como a superação dialética do teatro épico, até porque tal termo agora lhe parece quase formal. Aliás, ele chega mesmo a dizer que não pode mais “afirmar que a dramaturgia à qual por determinadas razões qualificara de não aristotélica, e a correspondente técnica épica de interpretação representem a solução” para o problema de reproduzir o mundo de hoje no teatro. Tais mudanças de orientações explicam por que no *Pequeno Organon*, mesmo conservando as técnicas de estranhamento e distanciamento, Brecht simplesmente recupera a ideia de que a ação é o coração do espetáculo teatral junto com seu pressuposto, o indivíduo. Claro que tudo devidamente “amaciado” através de noções como determinações históricas, de classe etc., e de modo a não provocar grandes convulsões quando por fim o autor se manifesta favorável a representações realistas e a seu corolário, o realismo socialista.”. (COSTA, 2017, p. 30-31)

³ O início do teatro épico, em sua forma acabada, se deu na Rússia, antiga União Soviética com obras como *Mistério Bufo* escrita por Maiakovski e dirigida por Mayerhold. Esta foi apenas umas das muitas obras épicas que o teatro soviético presenciou no período de sua Revolução. Mas, a teoria do teatro épico se dará na Alemanha com Bertold Brecht tendo como obra principal o seu *Pequeno Organon para o Teatro*. (COSTA, 2017, p. 17) O que causa espanto é que Lehman não tenha tido acesso e nos exposto esta informação, que claro, Iná Camargo Costa muito bem apresenta.

Esse fenômeno, da busca por uma transformação ética, nasce com a tragédia grega e perpassa toda a história do teatro até chegar o período moderno com o teatro épico. (LEHMANN, 2018, p. 48)

Assim, a arte dramática é aquela que busca, a partir de uma sequência de diálogo e de uma construção artística por parte do ator e atuante, ao representar uma personagem, mas também, através da organização cênica da encenação e do espetáculo, proporcionar um processo de identificação da personagem e causar sensações, envolvimento e “emocionalidade”.(LEHMANN, 2018, p. 46) Já o teatro épico procura provocar uma postura transformadora de atores e público em relação à sociedade que ambos estão inseridos.

Chegamos então, no momento de conceituar o que é a teologia para entender o objeto central de nossa pesquisa.

Na obra Introdução à Teologia, Batista Libânio e Afonso Murad apresentam a conceituação etimológica da palavra, ou seja, *Theos*(Deus)+*Logia*(Ciência) que resultará em afirmar que, teologia é a ciência que tem Deus por objeto.(LIBANIO; MURAD, 1996, p. 58) Esta apresentação ainda não é conclusiva visto que, com o tempo, a própria teologia percebeu a impossibilidade de estudar um objeto que está para além das mãos do estudante e hoje percebemos que, o objeto da teologia é a revelação de Deus na história da humanidade mediado pela fé de um grupo e também do próprio teólogo.(LIBANIO; MURAD, 1996, p. 63)

Vemos também que há uma grandiosa relação entre o ator e o sacerdote religioso quando, também na Grécia antiga, aqueles que cantavam os mitos ou estavam nos espaços de culto revelando o que a divindade queria dizer aos que iam se consultar, eram também chamados de teólogos.

O termo “teologia” vem da palavra grega *theología/theologéin*. Quer dizer estudo (*logia*) de Deus (*teo*). O primeiro uso desta palavra se dá em relação aos mitos. Aqueles que compunham e cantavam os mitos na Grécia antiga eram chamados de teólogos. (PASSOS, 2012, p. 106)

Há um movimento do teólogo e da comunidade que partem da fé e seguem até o objeto, ou seja, Deus e também, um movimento do próprio objeto que encontra o fiel, a comunidade e também, o teólogo. (LIBANIO; MURAD, 1996, p. 64–65)

1.1 - O que é Teatro?

Primeiramente, é importante destacar que o teatro é uma arte efêmera. Dessa maneira, o ato, ou melhor, o fenômeno teatral reinicia a todo momento e, no próprio ato de existir, já se perde no tempo e no momento o tempo todo.

A arte dramática, por si só, já traz em si mesma a essência que busca eternizar um momento que por si só já acaba no tempo cronológico, mas quando marca, se mantém na alma do sujeito e na vida do espectador, e claro, também do artista e do ator.

Teatro, arte dramática e encenação, são diferentes conceitos que falam do mesmo objeto. Teatro é a linguagem artística que se diferencia das outras justamente por abarcar diversas linguagens artísticas. Então, para fazer teatro, precisamos na maior parte das vezes, trazer a música, a dança, a indumentária, a arquitetura. Algumas linguagens de encenação têm mais elementos artísticos, outras menos, mas é praticamente impossível que se faça teatro sem a presença de ao menos duas ou três outras linguagens.

Ainda sobre os elementos artísticos, dependendo do grupo, pode ser que traga também a culinária, uma série de cheiros e odores que podem compor a cena e o espaço da cena ou da plateia. Dessa forma, nas mais variadas vertentes de teatro (realista, naturalista, dadaísta, surrealista, ópera, comédia dell'arte, besteirol, do absurdo, épico, antropológico, expressionista, performance art, happening, etc), trazem em si, diversos elementos de outras vertentes da arte que, ao se conectarem, formam a característica de uma determinada linguagem de encenação.

A presença física do ator, além de definir a especificidade do teatro, importa na colaboração de várias outras artes. (...)

A multiplicidade de fatores artísticos conduz à síntese teatral. Arte impura, por certo, captando aqui e ali todos os instrumentos capazes de produzir o maior impacto no espectador. A riqueza em sua composição torna o teatro uma das artes mais sedutoras, que alcança o público pela síntese ou pelo agrado superior de um ou outro elemento. Certos espetáculos obtêm êxito pela harmonia total da realização. Outros, apenas pelo interesse do texto, ou ainda pelo mérito do desempenho. Cenários ou figurinos excepcionais constituem, às vezes, o principal atrativo. Há muitas maneiras, assim, para que o teatro cumpra o seu papel. Ele será tanto mais válido, artisticamente, quanto da melhor categoria for cada um dos elementos que o compõem e mais feliz a unidade final. (Cf. MAGALDI, 1998, p. 10–11)

Quanto ao conceito de arte dramática, podemos dizer que é um fazer artístico que se vale da ação dramática, ou seja, de uma série de questionamentos internos de uma personagem que norteiam a ação do ator e, em conflito com a série de questionamentos de uma outra personagem, provocam a ação dramática. Uma obra de arte dramática deve ter o drama, ou seja, uma questão existencial de duas personagens que provoca o fazer artístico e a dramaticidade de um determinado espetáculo. São as questões existenciais de duas personagens que provocam o conflito, ou seja, a ação e, nesta ação, temos a cena em si. Com o encadeamento de diversas cenas dramáticas, compostas por estas diversas ações dramáticas, teremos uma dramaturgia, comumente chamada de *texto*.

Segundo o Léxico de Pedagogia do Teatro (2015), drama é “uma modalidade de teatro que se caracteriza como um processo de investigação cênica, em contexto ficcional, a partir de um problema ou situação de tensão”. (KOUDELA; JUNIOR, 2015, p. 54)

Como exemplo do que é drama, quando Hamlet, na obra de Shakespeare, olha para si mesmo e diz “Ser ou não Ser”. Ao se questionar sobre suas próprias ações e sua própria existência, está realizando um procedimento dramático. O intérprete, ou seja, o ator que interpretará e encenará esta personagem, o encenador que irá conduzir o ator no processo de criação, o figurinista que precisará pensar a roupa e as cores das roupas durante esta cena e também, o cenógrafo que irá pensar a disposição dos objetos e as cores de cada elemento do cenário e da luz, além disso, quando o público, imerso em todos esses elementos artísticos que ali estarão dispostos, se deparam (ou se depararam) com esta questão, são todos provocados por esta indagação de “Ser ou não ser...”. Então, ação dramática é essa provocação interna que une todo um grupo numa determinada questão. Cada pessoa, com sua própria história de vida, está imersa na ação dramática proposta pela personagem e vivida pelo ator e pelo espectador. Todos em suas diferenças, mas em unidade a partir de uma ação dramática.

João Grilo em O Auto da Compadecida, realizando todas as estripulias, numa visão superficial, podemos criminalizar ou valorarmos cada uma de suas ações, mas, ao observar os motivadores da existência desta personagem, toda a sua vivência histórica de exclusão e vendo que, se não desse um “jeitinho” em tudo, por não ter garantidos seus direitos fundamentais que sustentam a dignidade da pessoa humana, não garantiria a sua própria existência.

Como espectadores, somos tomados pela nossa própria história de vida e somos acometidos e transportados para a realidade de opressões diferentes, mas que motivam uma mesma questão de vida de uma mesma personagem. Vivemos na cena a dramaticidade provocada pela vida de uma personagem. Tanto ator e equipe de produção do espetáculo quanto todos os espectadores desta mesma cena, são levados a pensar a vida da personagem e relacionar com a sua própria vida. Isto é o que os teatrólogos da história da interpretação dramática chamam de ação dramática.

Independente da classe social que uma pessoa vive ou viveu, ao se deparar com o João Grilo, o que serve também para outros personagens de outras obras dramáticas, irá repensar sua própria existência e se questionar a si mesmo dando valor às ações. Pode discordar ou concordar, mas todos terão e viverão em si as suas próprias questões existenciais, ou seja, viverão a ação dramática.

Quanto a encenação, é tudo que está intimamente conectado durante o processo de execução da cena. A encenação diz respeito ao trabalho do intérprete no processo de criação de sua

personagem; das orientações e jogos de preparação propostos pelo encenador; dos jogos e mapas de luzes que o designer de luz e iluminador constroem para produzir as sensações nas cenas; as músicas para intensificarem a interpretação e darem um peso dramático de cada cena; os objetos de cena que auxiliam na cena ou trazem algum significado dentro da criação; o texto do dramaturgo que, coletivamente ou individualmente pensou todo este universo de coisas e pessoas que comporá e trarão ou não a mensagem e sensações que o mesmo se propôs a questionar e não poderia faltar, o sujeito que organiza todos esses elementos e também, levantar os fundos junto a equipe de produção que capta os recursos e a equipe de divulgação e publicidade que fazem que todos esses recursos sejam justificados, o diretor.

Todos esses elementos juntos são chamados de encenação. Já os elementos de cena, podem também ser chamados de dramaturgia da cena e também estão conectados com o procedimento da encenação.

Hoje, em muitos grupos de trabalho, são separadas as funções do encenador e do diretor. O diretor fica mais focado na direção de todo o processo e da ideia geral do espetáculo. Orienta toda a equipe e, em muitos casos, centraliza o trabalho do cenógrafo, iluminador, produtor, encenador, etc., em si e organiza tudo.

Já o encenador foca no processo de organização da cena e preparação e orientação dos atores e dos preparadores de atores. Então, é o que saberá o momento certo de colocar o ator no meio do cenário, da luz, dos equipamentos como microfone, apresenta tudo que for necessário para o processo de condução da preparação e organização da cena, junto ao diretor. No cinema, este poderá ser chamado de Diretor de Cena ou, no Brasil, o Preparador de Atores.

Finalizando este primeiro bloco explicativo sobre o que, de maneira geral é o teatro, podemos trazer a afirmação de Décio de Almeida Prado quando expõe que, “tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.” (CÂNDIDO et al., 2009, p. 64) No teatro, o ator coloca em si a dramaturgia, as orientações do diretor e do encenador, vale-se como uma extensão de seu próprio corpo de cada objeto de cena, ou seja, cenário, figurino, maquiagem, música e luzes. Quando o ator interpreta um momento distanciado da personagem e chega a afirmar que é ele mesmo a dizer as palavras, na verdade está em um processo de transição entre si e a personagem de ficção, assim, mesmo de transição é também uma personagem⁴.

⁴ A personagem de transição é uma ferramenta e técnica usadas em teatro como o Brecht, o Curinga do Teatro do Oprimido, a proposta de Peter Brook, o Happening e também, a Performance art, assim, não é propriamente um

Além do fato de ser o próprio ator o objeto da arte, na maior parte das vezes, no processo de criação da personagem, o ator faz uma imersão através dos jogos e processos criativos e de pesquisa que, quando o ator fala e age, a realidade é resultado de toda a imersão que fizeram durante o processo criativo. Além disso, em propostas como o circo teatro, teatro de grupo e comédia dell'arte, o artista faz uma grandiosa imersão. No circo teatro e na commedia dell'arte⁵, o personagem é interpretado pelo ator há muitos anos e no teatro de grupo, o processo criativo é uma imersão tão grande que o envolvimento do grupo com a obra, faz que o ator realize um trabalho ao qual se identifica. Já o teatro de grupo, a liberdade de tempo de criação e o envolvimento em mais de uma função, faz que a entrega e envolvimento do ator na produção e também na personagem, seja de anos e, isto posto, total. O seu corpo e sua palavra não são uma obra externa de si, mas um falar sobre e em si mesmo.

O teatro é composto pela arte dramática e pela encenação, porém, em alguns momentos, esses termos diferentes podem ser utilizados para dizer sobre a mesma coisa, ou seja, mesmo que sejam coisas específicas, estão tão imbricadas que podem significar a mesma coisa. Se falo teatro, arte dramática e encenação, para um artista de teatro, serão conceitos diferentes, mas para um público leigo, ou até para um ator que não tenha passado por uma escola⁶, poderá ser encaixado dentro da frase para falar da mesma coisa.

1.2. O Conceito de Teatro

A palavra teatro pode nos remeter a duas realidades. Primeiramente, quando ouvimos esta afirmação ou convite, podemos entender que a proposta seja ir até um determinado local, numa casa de espetáculos para assistir alguma peça de “teatrão”⁷, dança, ópera, ou até mesmo, assistir a algum

personagem de ficção, mas também não é o ator no dia a dia comum, é na verdade um Personagem de Transição que fica entre a identidade pessoal e cotidiana do ator e a personagem (ou as personagens) que o ator representa.

⁵ Fenômeno teatral que aconteceu durante a Idade Média, principalmente na Itália. Linguagem de encenação de onde saíram personagens cômicos como o Pierrot, Colombina, Pantaleão, Briguela e Capitão. Alguns destes compõem até mesmo o carnaval brasileiro.

⁶ No teatro há atores que passaram por escola e atores que não passaram por escola. Isto vale para as outras áreas como iluminação, cenografia, preparação e até mesmo, a direção e encenação. Então, alguns conceitos poderão não serem conhecidos pelos próprios artistas e serem usados para explicar coisas que em si, são diferentes.

⁷ Este termo é popularmente utilizado entre o meio teatral para obras tradicionais de teatro que trazem a encenação em um palco italiano e numa estética mais voltada para o realismo.

filme ou participar de alguma reunião. Esta palavra pode remeter ao prédio físico, ao equipamento cultural situado em algum determinado local e território de um centro urbano⁸.

Esta mesma palavra, pode também remeter a algum espetáculo dramático ou pós-dramático podendo ser uma pantomima, um stand up, um espetáculo dentro das diversas linguagens de interpretação propostas por um diretor e encenador apresentado no local com nome teatro ou em algum outro local. Assim, podemos ver que para uma mesma palavra, pode ser usada em duas possibilidades.

Enquanto conceito, Sábato Magaldi (1991) apresenta que, inicialmente, na Grécia, este termo estava muito mais ligado ao local que é ocupado pela plateia, assim, para o grego, teatro significa ‘lugar onde se vê’ e conseqüentemente, “não se dissocia da palavra teatro a ideia de visão”, dessa forma, falar de teatro é especificamente o local onde a plateia ocupa. Já o nome teatro, como denominamos hoje, era para os gregos o termo *odeion* que significa auditório.(MAGALDI, 1998, p. 7)

Enquanto fenômeno, ler uma dramaturgia ou até, assistir algum espetáculo através de algum televisor ou monitor de computador, não “abarca todo o fenômeno compreendido por esta arte” (MAGALDI, 1998, p. 8). Para haver o fenômeno teatral, há a necessidade de, num mesmo espaço/tempo real, estarem público e intérpretes realizando o mesmo procedimento e vivendo ali, o mesmo fenômeno. Nesta unidade e cumplicidade no processo de construção de diversas ações efêmeras, acontece o fenômeno teatral.

Enquanto conceito, uma outra abordagem possível é a apresentada pelo teatrólogo, também brasileiro, Fernando Peixoto a partir do seu livro *O que é Teatro* (1995). Neste, o autor apresenta uma abordagem a partir da proposta de um crítico italiano chamado Sívio D’Amico que apresenta a ambigüidade que há num mesmo conceito.

Inicialmente, ao observar apenas etimologicamente, a palavra teatro tem sua origem no grego *theastai*, palavra que traz como significado “ver, contemplar, olhar”. Assim, ao observar nos primórdios dessa arte, esta palavra apontava para todo local onde os espetáculos eram apresentados. Posteriormente, o mesmo termo serviu (e ainda serve) para qualquer apresentação de um espetáculo

⁸ Na maior parte das cidades brasileiras, os espaços culturais estão instalados nos centros urbanos, deixando as periferias sem equipamentos para fruição cultural. Além disso, equipamentos de teatro são realidade, na grande maior parte das vezes, de grandes cidades havendo assim, em sua grande maioria, cidades pequenas em que não haja salas de espetáculos e, quando tem, a infraestrutura é paupérrima havendo até, salas de espetáculo construídas com ferragem e sem isolamento acústico assim, não conseguem afinação de som e o ator sofre na cena visto que sua voz se perde no espaço e não consegue colocar um equipamento de som que funcione. Esta também é resultado de péssima gestão em alguns casos por inabilidade do gestor, mas na grande maioria acontece justamente por ser um projeto de opressão e manutenção das desigualdades sociais que se valem também da cultura e das artes neste e em muitos países.

em qualquer tipo de espaço, ou seja, feiras, casas, escolas, praças, mercados, festas públicas e até mesmo, danças e cerimônias populares, funerais solenes, desfiles, etc. (PEIXOTO, FERNANDO, 1995, p. 12)

1.3. - Elementos Básicos para a realização do Fenômeno Dramático

Primeiramente, para iniciar uma obra dramática, precisa haver a busca do intérprete de se posicionar e querer ser outro alguém. Quando num culto religioso, um determinado sacerdote se posiciona como tendo a presença ou até, sendo uma divindade, ou seja, materializando no espaço/tempo real a divindade que ocupa o transcendente, está fazendo teatro. Quando a criança faz de conta ser um animal, uma outra pessoa ou um ser sem nome, mas que não é propriamente ela mesma, está fazendo teatro. Além disso, quando contamos uma história para alguém e fazemos, na narrativa, algumas pequenas representações, está acontecendo o fenômeno dramático, assim, podemos dizer que, para haver o fenômeno dramático, há a necessidade de alguém buscar representar “algo”, “alguém”, “algum ser” que ele mesmo, não o é. Há a necessidade de existir o “fazer de conta”. Assim, podemos afirmar que:

(...) desde cedo os homens sentem a necessidade do jogo, e no espírito lúdico aparece a incontida ânsia de “ser outro”, destacar-se e representar-se a si mesmo ou aos próprios deuses ou assumir o papel dos animais que procura caçar para sua sobrevivência, às vezes inclusive fazendo uso de máscaras; e ainda, ao que tudo indica, o jogo teatral, a noção de representação nasce essencialmente vinculada ao ritual mágico e religioso primitivo.(PEIXOTO, 1995, p. 12)

Um outro elemento necessário é que haja uma plateia. Para haver teatro, há a necessidade de um público específico comungando do mesmo espaço e vivendo a cena. Dessa forma, mesmo que não haja toda a parafernália do espetáculo e até, atores profissionais, mas que seja um momento com um intérprete e uma plateia, já há os elementos básicos para haver teatro. O espaço de um culto, uma arena de espetáculo, um contador de causos na festa da família ou até, no momento de aperto do pai e da mãe, o filho que narra uma cena de algo, tentando se safar de uma prensa que receberá, existe aí, os elementos básicos para que haja o fenômeno teatral.

Por fim, um outro elemento que é necessário é o texto. Este é o elemento fundamental para que haja o fenômeno dramático. É claro que não precisa de um texto previamente decorado. Pode ser uma criação em improviso e também, os atuantes não precisam estar plenamente conscientes que estão realizando teatro, mas o fenômeno já está evidente.

Portanto, ‘atuante + público + texto’ envolvidos com a expectativa de ser um outro ser, são os elementos principais e necessários para acontecer o fenômeno dramático e teatral. Estes fenômenos estarão em diversos empreendimentos podendo ser encaixados como espetáculo dramático ou não, mas, o fenômeno teatral estará existindo inevitavelmente.

Um padre ou pastor, ao apresentar a homilia ou a pregação, não estão conscientes de que estão valendo-se do fenômeno dramático, mas o fenômeno estará naturalmente acontecendo. Num terreiro de candomblé e umbanda, ou até mesmo nas igrejas pentecostais, neo-pentecostais e carismáticas, na vertente católica, no momento de possessão e transe⁹, mesmo que não haja a consciência de ser teatro, há o fenômeno explícito acontecendo e claro, em diversas situações cotidianas, mesmo não sendo previamente propostas e conscientes, o fenômeno estará deveras, acontecendo.

Cabe também dizer aqui que um fenômeno teatral, não é simplesmente uma mentira ou uma inverdade, mas um momento em que, na vida cotidiana, nas relações sociais da vida comum, as pessoas, de forma inconsciente de que fazem teatro, estão realizando e vivendo este fenômeno. Cabe também salientar que dentro de toda a ação, existe a consciência de que é uma pessoa comum, inserida naquele contexto social e que vive aquela determinada cena de uma ambivalência de espaço/tempo real e imaginário, e tem todos, espectador e pessoa a representar, consciência de que aquilo é uma representação dentro do momento específico da vida.

É claro que, o fenômeno teatral pode ou não ser teatro. Também como afirma Silvio D'Amico, para ser um espetáculo teatral, é necessário haver a comunhão entre público e plateia em torno de um espetáculo vivo. O fenômeno teatral, pode não haver a ideia principal da representação, assim, o objetivo primordial de atuante e público não é simplesmente realizar o teatro, mas de realizar um outro procedimento. Quando é teatro, há a comunhão entre público e atuante na afirmação de que tudo que está sendo feito, é teatro. Ou seja, há *“uma consciência de que ocorre uma ‘simulação’, quando a representação cênica de um deus é aceita como tal: a divindade presente é um homem disfarçado. Aqui começa o embrião da noção de ficção e também da noção de fazer arte. O teatro define seu terreno específico”*. (PEIXOTO, 1995, p. 13)

⁹ Possessão pode ser apresentado o momento em que uma outra persona toma o corpo de uma determinada pessoa. Já o transe é o momento em que o corpo da pessoa realiza ações sem o total controle do sujeito, mas está totalmente consciente do que está acontecendo. Assim, dentro das vertentes protestantes pentecostais e neopentecostais, no processo de possessão demoníaca e toda a igreja observa esse conflito entre possesso e exorcista, está aí acontecendo o fenômeno dramático. Além disso, no momento da glossolalia ou até, no momento chamado de “profecia” em que a pessoa se auto intitula como um emissário de Deus a falar com toda a Igreja após dizer, por algum tempo, línguas estranhas, mas depois traduzir ou falar em primeira pessoa como sendo Deus e o Espírito Santo, a pessoa está, na maior parte das vezes, consciente do que realiza e fala, mas não tem total domínio sobre seu corpo. Toda a Igreja, neste momento, para o que está fazendo, inclusive a pessoa que realiza a pregação e observa a pessoa que realiza este procedimento. Então, neste momento o que está acontecendo é um fenômeno dramático, ou seja, a pessoa, mesmo consciente, emprestou seu corpo para a divindade enviar uma determinada mensagem, assim, mesmo momento de transe, acontece também, o fenômeno teatral.

1.4. - Como se faz teatro?

O teatro pode ser feito de três formas. Primeiramente, como há muito tempo se estabelece, para se fazer teatro há sempre um diretor e um grupo de atores profissionais ou não, que passaram por escola ou não.

No teatro tradicional, há a figura totalitária (ou nem tanto) do diretor e, seguindo o texto, acompanha cada ator no seu processo de composição da personagem. Assim, acontecem as leituras gerais, leituras dramatizadas e aos poucos vai se levantando da mesa de leitura e o espetáculo vai tomando cada vez mais, um corpo. Nesse tipo de teatro, o ator segue totalmente as orientações do diretor.

Há também uma proposta de composição, muito comum no teatro a partir dos anos setenta onde, atores, encenadores, preparadores, diretor e toda a equipe técnica entram num processo de trabalho horizontal onde todos têm o mesmo poder em cena e entram num processo comunitário de produção. O ator cria suas cenas e apresenta para o diretor e para o encenador e assim vão dando os rumos para a obra, mas o diretor e o encenador, se houver essa função pré-estabelecida, não tem última palavra, pois tudo é discutido e pensado em grupo. Esta é a chamada criação coletiva.

Por fim, há também o processo colaborativo onde, existe uma colaboração no processo de produção, mas, cada responsável de cada área, ou seja, diretor, encenador, atores, preparadores, etc., realizam suas criações e a última palavra será a do responsável do determinado setor.

Agora, iremos observar cada elemento do teatro em suas especificidades.

1.5. - A Palavra no Teatro

Quando falamos da palavra no teatro, surge-nos a pergunta: de qual palavra estamos falando? Ao fazer esta afirmação, estamos naturalmente falando de duas coisas. Primeiramente, falamos da palavra falada pelo ator e assim, a palavra falada pode ser tomada de duas formas. Há a fala de um ator não profissional que na maioria das vezes, não é bem colocada e não traz elementos técnicos ao falar. E há também a fala do ator de teatro que passou por diversos exercícios de fonação, respiração e ritmo, assim, há sempre uma cadência específica e logo detectável de que há um trabalho especificamente técnico ali desempenhado e desenvolvido.

Quanto à palavra falada, há também as diversas formas de falar dentro das diversas linguagens de interpretação, assim, um teatro naturalista tem uma fala totalmente diferente de um teatro na rua ou em qualquer espaço alternativo. A exemplo podemos dizer que, no teatro tradicional, com a acústica do teatro, os métodos de impostação e limpeza na fonação é totalmente diferente da fala no teatro na rua onde, sem qualquer tipo de acústica, tem que se dividir com passantes que todo

momento entram e saem das cenas, falam com os atores e, em muitos casos, entram e atuam juntamente com os atores. Nestas formas de criação, o foco não é simplesmente a limpeza da fala, mas a impostação para chegar até o último público que transita pela rua. E claro, no teatro tradicional, o foco é maior na fala enquanto que no teatro na rua, o foco está muito mais no corpo.

Neste aspecto por fim, há também o teatro de arena, o teatro no circo e o circo teatro e os teatros em espaços alternativos. Cada um desses locais tem sua forma específica de falar.

Além disso, nas linguagens de interpretação, há também as diversas estéticas que a história da interpretação teatral nos trazem. Uma obra de teatro moderno surrealista ou do absurdo traz uma forma específica de falar que é totalmente diferente do teatro de revista ou até, o teatro da crueldade proposto por Antonin Artaud. Cada teatro terá uma forma específica de falar enquanto alcance de público, mas também, há um jeito específico que imediatamente acusará a estética de interpretação que estará sendo apresentada e proposta em cena.

Por fim, quanto à palavra no teatro, trazemos o pensamento de Jacques Lecoq exposta em sua obra *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral*(2010) onde o mesmo apresenta que a palavra falada inicia primeiramente no silêncio. (LECOQ et al., 2010, p. 59–60) Neste processo, aos poucos, a partir do silêncio, vai se tornando corpo, inicia com conhecimento de línguas até inserir as poesias. Cada avanço vai no seu tempo certo tomando e criando forma. (LECOQ et al., 2010, p. 85–87)

Finalizados este aspecto da palavra no teatro, podemos apresentar os detalhes quanto ao texto no teatro que é, como bem sabemos, também palavra.

1.6. - O texto no teatro

O texto no teatro tem um papel fundamental, como proposto por Sábato Magaldi (1991) em seu livro *Iniciação ao Teatro*. Nesta obra, Magaldi traz o pensamento de Baty (1885-1952) que afirma que o texto é para o teatro o que o caroço é para a fruta. Assim, “*saboreando o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desaparecerem os prestígios da representação espera uma biblioteca para ressuscitá-lo algum dia*” (MAGALDI, 1998, p. 15)

Um outro aspecto também fundamental, por mais que o texto seja primordial, por si só, ou seja, a dramaturgia, não é teatro. Ela é um elemento essencial. Sem o texto é impossível haver

teatro¹⁰ mas, ele por si só, não acontece o teatro. Para havê-lo, como já expusemos acima, ainda precisará do ator e do público.(MAGALDI, 1998, p. 15–16)

Magaldi apresenta também que, o papel do texto de teatro não é somente para uma literatura como acontece na poesia ou um romance. O dramaturgo, para ser um bom dramaturgo, precisa ter a experiência do teatro assim, conseguirá apresentar boas estratégias para conceber o diálogo cênico. (MAGALDI, 1998, p. 15)

O texto no teatro, até o século XX, foi tido como o eixo central, principalmente nas artes dramáticas do ocidente. A centralidade do texto provocou também uma relação hierárquica dentro da equipe de produção de espetáculo. Em primeiro lugar esteve o dramaturgo e, a partir do seu texto, foram criados os cenários, figurinos e até a criação da personagem do ator. Neste momento, o ator era simplesmente o veículo por onde as ideias e vontades expostas no texto, poderiam fruir e tocar a plateia. (ROUBINE, 1998, p. 45–46) . O teatro é também local de hierarquização tanto dentro, na relação entre dramaturgo, diretor, ator e técnicos de espetáculo¹¹, quanto fora do espetáculo, ou seja, em relação às outras linguagens de encenação¹².

A valorização do texto havia conduzido a uma verdadeira sacralização. Por um lado, as complacências da encenação a tornaram indignadas suas pretensões, incapaz de concretizar essa celebração do texto-ídolo. Por outro, o *textocentrismo* desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente. Em vez de dispor de meios e de liberdade para inventar formas novas, originais, emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. Em outras palavras, o palco ocidental só abriga um teatro sem teatralidade!(ROUBINE, 1998, p. 59)

¹⁰ Ao fazermos esta afirmação, logo surge o questionamento sobre os espetáculos de pantomima e teatro mudo. Por incrível que pareça, até mesmo no teatro mudo há também texto. Toda a dramaturgia de cena e as ações de um determinado personagem, implicitamente e também, na cabeça do espectador, estará fluindo a história. Dessa forma, mesmo que não haja palavra falada, há um texto que vai se formando aos poucos a história de uma determinada personagem.

¹¹ Dentro de diversos grupos de teatro, principalmente os com abordagens mais tradicionais, até nos dias de hoje, há uma hierarquia sendo o diretor a maior figura (fato que passa a ser mais frequente só a partir do século XX), depois o dramaturgo, depois os atores principais, depois os atores menos famosos e por último, os técnicos. Iluminadores, camareiras, maquiadores, cenógrafos, etc., a menos que alcancem o estrelato, recebem os menores salários na produção.

¹² Obras de comédia, nas diversas vertentes da comédia, obras de teatro de rua, teatro de grupo e as propostas de vanguarda teatral que se valem muito mais da improvisação do que do texto previamente escrito por um dramaturgo, são tidos como arte dramática inferior. Basicamente, ao iniciar qualquer empreendimento teatral, a primeira pergunta que se faz é: Qual será o texto? Essa hierarquia se mantém até os dias de hoje, porém, foi ainda maior durante dos séculos anteriores ao XX.

Esse desprendimento do texto no teatro passando para, agora, ser simplesmente mais um elemento no processo de criação será iniciado enquanto ideia por Gordon Graig com a frase célebre “A encenação só se tornará uma arte quando for capaz de produzir obras!”(ROUBINE, 1998, p. 59) mas enquanto prática estará nas mãos de Vsevolof Emilevich Mayerhold(1874-1940), russo discípulo do grande nome do processo de formação do ator, Constantin Stanislavski(1863-1938), que revolucionou o fazer teatral. A partir de Stanislavski, surgirão várias gerações de grandes diretores que, focados no trabalho de preparação do ator, das ações físicas e da memória emotiva, grandes colaborações do grande mestre do Teatro de Arte de Moscou, mas amplamente desenvolvidas por Jerzy Grotowski, Eugênio Barba¹³ e Peter Brook, mas é com Meyerhold que esse desprendimento irá se iniciar.

No teatro naturalista, grandemente desenvolvido na literatura por Anton Tchekov e no teatro, por Stanislavski¹⁴, será o grande momento em que o texto será o meio principal de criação, mas, com Meyerhold, esta transição começou na prática assim, o mesmo buscou “explorar os recursos específicos do teatro e dominar todas as possibilidades de uma teatralidade em estado puro.”(ROUBINE, 1998, p. 60) Este encenou textos (como os de Maeterlinck, Calderon, Wedekind, Ibsen, etc.), porém, rejeita “toda a subordinação do espetáculo ao mimetismo psicológico ou ao realismo sociológico tão caros a Stanislavski.” (ROUBINE, 1998, p. 60) E sua grande sacada será apresentar que o texto pode mudar o sentido em diferentes épocas. Não há a proposta de excluir o texto, mas atribuir uma articulação diferente em relação ao texto dentro da estrutura da composição e execução do espetáculo, em diálogo com o tempo histórico que ele estará sendo apresentado.

Um outro salto virá com a proposta de Antonin Artaud(1896-1948). Este proporá algo totalmente inovador para o teatro em relação à sua época. Chega a ir totalmente contra “a tirania do verbo”. (ROUBINE, 1998, p. 63) Para Artaud, o encenador poderá e deverá ter uma total liberdade em relação ao texto, dessa forma, o diretor e o encenador passam do texto em si para produzir em cena, na liberdade do artista, especificamente o espírito que o texto provoca.

¹³ A relevância de Stanislavski para o teatro é tão grande que Michael Tchekov, a partir do método do grande teatrólogo russo, será o fundador do Actor Studio, espaço de formação dos principais atores da Broadway e de Holywood. A partir da provocação da memória emotiva e de um grande trabalho de preparação física e emocional do ator, no processo de composição da personagem o ator consegue realizar cenas realistas e muito envolventes. O método está sistematizado nas obras A Preparação do Ator, A Composição da Personagem e A Criação de um Papel. Qualquer escola de formação de ator, inicia todo o trabalho de instrução a partir dessas obras e desse método.

¹⁴ Constantin irá fundir, no teatro, a proposta naturalista e realista na arte. Assim, sua contribuição será o grande caminho para as cenas mais envolventes e a provocação da sensação de estar entrando na vida real da personagem, claro, a partir da criação do ator, do efeito de quarta parede e de um cenário caminhando para um realismo a ponto de imaginar que o público estará olhando pelo buraco de uma fechadura, a cena a acontecer de maneira real com extrema verdade cênica do ator.

A grande contribuição de Artaud, na proposta da concepção e trato do texto é que, em sua mão, a obra literária perde seu total poder e surge uma grande liberdade do ator e do encenador. Passa a iniciar também a derrubada da ideia de manter o poder total na mão do encenador para surgir o poder no trabalho do ator e, conseqüentemente, o poder da palavra em cena. Nesta proposta, “Se Artaud elimina o texto, ele conserva a palavra”, desta forma, “a partir dessa visão, o único sentido haverá de emergir do acontecimento teatral. (ROUBINE, 1998, p. 65)

Por fim, olhando especificamente para o texto e a palavra, encontramos a última contribuição nas propostas de Jerzy Grotowski. Nesta, o teatrólogo russo nos apresenta um outro olhar em relação ao ator. Toda a obra teatral, o foco está em encontrar o público, porém, em várias concepções o objetivo é provocar o público e construir um ideário e mentalidade neste, com Grotowski, a proposta passa por algumas evoluções assim, o mesmo propõe um processo onde o narcisismo do artista é colocado de lado e, na ação dramática, o foco é ressoar o que o próprio espectador já traz como contribuição. É “ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador, em atingi-lo num plano a que o teatro tradicional não tem acesso” assim, como este mesmo propõe, “não pode basear-se exclusivamente na experiência vital individual do ator”. Assim, o espetáculo passa a ter uma dramaturgia, tanto de cena quanto de texto, rica em mitologia e carregado de personagens arquetípos. (ROUBINE, 1998, p. 71)

Essa experiência coletiva tem, portanto, em primeiro lugar, uma dimensão diacrônica: ela provém de uma memória cultural. Mas ao mesmo tempo ela deve assumir uma dimensão sincrônica, para não correr o risco de significar um retorno ao tradicional teatro de celebração cultural. Ela deve pertencer à memória pessoal do ator e do espectador. Dá-se assim o movimento em mão dupla que anima a busca do ator grotowskiano e institui uma verdadeira dialética da *adoração* e da *profanação* (os termos são de Grotowski): os mitos em que está enraizada a memória coletiva são retomados, *reativados* – esta é a *adoração*; ao mesmo tempo, são confrontados com uma realidade existencial contemporânea que pode contestá-los, pulverizá-los – eis a *profanação*. Grotowski explica: Essas obras me fascinam, porque nos proporcionam a possibilidade de um *confronto* sincero, um confronto brutal e repentino, entre, por um lado, as crenças e experiências de vida das gerações que nos precederam e, por outro, as nossas próprias experiências e preconceitos. (ROUBINE, 1998, p. 72)

Com Grotowski, não inicia, mas fica acentuado o que chamamos de trabalho criativo onde, o texto ainda se mantém sob autoria e autoridade do dramaturgo, mas passa a ter uma colaboração coletiva na aplicação da vida da personagem, da cena e das dimensões artísticas da obra. Mas é evidente que as propostas mais inovadoras no aspecto da criação coletiva da dramaturgia virão das propostas do Théâtre du Soleil com as contribuições de Ariane Mnouchkine que se iniciam em 1969.

Grotowski foi um dos que, em seu tempo, mais propuseram uma liberdade por parte do diretor em relação ao texto, assim, podemos observar na narrativa exposta no livro *Em busca do Teatro Pobre*(1971), apresenta esta liberdade e o resultado disso em cena.

De todas as peças dirigidas por Grotowski, *Akrópolis* é a menos fiel ao seu original literário. O estilo poético foi a única que permaneceu do autor. A peça foi transposta para o palco em condições totalmente diferentes das imaginadas pelo poeta. Numa espécie de estilo de contraponto, foi enriquecida com associações de ideias que fizeram aflorar, como um resultado secundário do trabalho, um conceito específico de técnica: a substância verbal da obra teve de ser transplantada e enxertada com uma tal perícia, que as palavras pareciam crescer espontaneamente das circunstâncias impostas pelo teatro.

A peça se desenrola numa catedral de Cracóvia. Na noite da Ressurreição, as imagens e as personagens das tapeçarias revivem cenas do Velho Testamento e da Antiguidade, as verdadeiras raízes da tradição europeia.(GROTOWSKI, 1971, p. 53)

Já a montagem do espetáculo (ROUBINE, 1998, p. 71) toma proporções em que, o texto passa a ser mais um meio de ambiência e vivência de atores e espectadores.

A regra do Teatro-Laboratório consiste em distribuir a ação por todo o teatro e entre os espectadores. Estes, no entanto, não são obrigados a participar da ação. Para *Akrópolis*, decidiu-se que não existiria um contato direto entre atores e espectadores: os atores representam aqueles que foram iniciados na experiência última, são os mortos; os espectadores representam os que permaneceram fora dos círculos de iniciados, permanecem na corrente da vida cotidiana, são os vivos. Esta separação, combinada com a proximidade dos espectadores, contribuiu para a impressão de que os mortos nascem de um sonho dos vivos. Os internos dos campos pertencem a um pesadelo, e parecem mover-se para cima dos adormecidos, vindos de todos os lados. Aparecem em diferentes lugares, simultânea ou consecutivamente, criando uma sensação de vertigem, e de uma ubiquidade ameaçadora.

No meio da sala, uma imensa caixa. Sucatas metálicas amontoadas sobre ela: chaminés de vários tamanhos e larguras, um caminho de mão, uma banheira, pregos, martelos. Tudo é velho, enferrujado, e parece que foi tirado de um depósito de lixo. A realidade dos objetos é a ferrugem e o metal. Com eles, enquanto a ação se desenvolve, os atores constroem uma civilização absurda: uma civilização de câmaras de gás. Desta forma, passa-se do fato para a metáfora. (GROTOWSKI, 1971, p. 54)

Finalizando este tópico, observamos a forma que o teatro tradicional lida com o texto. Há uma supremacia que, aos poucos foi, com os anos e com novos teatrólogos, tomando novas abordagens chegando à Grotowski onde, toda a cena passa de um simples texto e torna-se palavra. Cada detalhe do espetáculo vira voz de ator, diretor, técnicos e também, da plateia. A proposta do dramaturgo toma proporções imensas onde, também o espectador se torna parte da cena com a liberdade de contribuir, ou não, com palavras e cenas.

1.7. - O Intérprete, O Atuante e O Ator

Na proposta de Grotowski a sua teoria do teatro pobre apresenta que tudo pode ser supérfluo dentro de um palco, mas há uma única exceção: o embate frente a frente entre espectador e ator. Indumentária, cenário, luzes, maquiagem e até mesmo, dramaturgo e diretor podem ser descartados ou substituídos, porém, jamais haverá espetáculo se não houver ator e/ou atriz e

espectador. Sumindo também o público, mas mantendo-se ao menos um ator/atriz e um espectador, já há o fenômeno teatral.

Desde Stanislavski, Grotowski foi o que olhou para o ator com grande minuciosidade tanto no aspecto corporal e físico, quanto no aspecto psicológico. Este teatro proposto pelo mesmo, é visto pelos seus atores como uma espécie de monastério a ponto de despenderem dedicação total e absoluta.(CARVALHO, 1989, p. 89–90)

Nos últimos séculos, o ator teve um salto enorme de desenvolvimento técnico e de habilidades. Mas, enquanto conceito, ator pode ser a profissão de um artista de espetáculos além de ser aquele que representa um papel ou desenvolve algum desempenho artístico com personagens.

Um ator pode também ser chamado de atuante, assim a possibilidade de representação pode ser mais ampla. Um atuante pode não ser um ator pois, de repente, pode ser um bailarino, um performer ou uma pessoa comum que esteja desempenhando algum desempenho artístico numa obra dramática ou não. Além disso, cabe salientar que a ação dramática pode ser concebida exclusivamente pelo trabalho e desempenho do ator, porém, toda a construção da dramaturgia da cena, pode também causar um efeito de dramaticidade numa obra mesmo que o atuante não seja ator ou esteja de fato realizando um papel com destreza e verdade cênica, ações exclusivas de um verdadeiro ator e atriz.

Caminhando neste sentido, surge-nos a pergunta: o que é o intérprete? Para respondê-la é necessário buscar no método BPI – Bailarino, Pesquisador Intérprete da professora e pesquisadora do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Grazielle Rodrigues. Nesta proposta, a mesma apresenta-nos que o trabalho de intérprete é muito mais amplo pois, para além de interpretar uma personagem proposta por um diretor ou acompanhado por um encenador, o atuante passa a ter uma função criativa dentro do processo criador. Para isso, realiza uma busca interior de suas próprias histórias de vida e de seus antepassados e ancestrais, além de ter um diálogo com a sociedade onde está inserido e realiza seu processo criativo.

No método BPI,:

(...) o intérprete mergulha em sua história pessoal, faz uma coleta de dados em memórias vividas e inventadas, liberando movimentos, sensações, sentimentos e paisagens incrustadas no corpo. O intérprete escava o seu corpo e elabora cada conteúdo interno liberado, dando-lhes novos significados. No segundo eixo, Co-habitar com a Fonte, o intérprete estará em contato com o outro, realizará uma pesquisa de campo em segmentos sociais e/ou manifestações populares tradicionais que possuem um sentido de resistência cultural. A pesquisa de campo é uma das ferramentas do método BPI. E possui características específicas e a escolha do local onde será realizada a semana do corpo do intérprete durante a sua experiência em laboratório. De acordo com Rodrigues (2005), a pesquisa de campo do eixo Co-habitar com a Fonte faz com que o intérprete retire as camadas que ocultam aspectos desconhecidos da própria identidade, revelando características profundas de si mesmo. O terceiro eixo é a Estruturação da Personagem. Nele, há a integração da experiência com os eixos anteriores e o surgimento de uma organização corporal que será chamada de

personagem. A personagem traz um nome que é ao mesmo tempo sua força e sua síntese, e é a partir do desenvolvimento dela que um espetáculo será elaborado. (Cf. “CAMPOS_Flavio_RODRIGUES_Graziela.pdf”, p. 2)

Portanto, o ator pode também ser chamado de atuante ou de intérprete, mas estes são campos maiores e mais amplos que simplesmente o trabalho do ator.

1.8. - A Dramaturgia e suas diversas propostas

Primeiramente, antes de falar da dramaturgia, é necessário apresentar que há dois gêneros básicos para a literatura dramática ocidental, a tragédia e a comédia.(MAGALDI, 1998, p. 18) O primeiro a trazer os elementos fundamentais da comédia foi Homero (séc. IX a.C. [?]) e este dado é apresentado por Aristóteles na sua obra *Poética* (p. 63 in. MAGALDI, 1998, p. 18). Já a tragédia é o elemento mais corrente e conhecemos os grandes tragediógrafos, Sófocles (496-406), Ésquilo (525-456 a.C.) e Eurípides e ela tem por objetivo, conduzir o público à uma reflexão e busca cotidiana de vivência das atitudes éticas e humanas. Assim, “ao definir a tragédia, Aristóteles refere-se à imitação de ações de caráter elevado” (MAGALDI, 1998, p. 19).

(...). Sob o aspecto moral, discutem-se ações de vários heróis trágicos, como Xerxes, Clitemnestra ou Creonte. O que provoca a tragédia de muitos protagonistas é a transgressão de leis religiosas ou de suposto direito natural, acarretando a sua perda. E paira sobre a tragédia a presença da fatalidade, a dependência humana do arbítrio divino, a noção fundamental da vida como efêmero e sofrimento – circunstâncias ausentes da teorização aristotélica. Interessado mais em explorar o efeito patético, Eurípides timbrou em trazer para a cena reis aleijados ou em andrajos. (MAGALDI, 1998, p. 19–20)

Temos já explícito esses dois ambientes da dramaturgia. Ela pode ser construída para a tragédia e também para a comédia. Enquanto a tragédia tem sua base e objetivo, a transformação social a partir de um padrão previamente específico, muitas vezes, para conduzir a sociedade aos padrões morais da classe dominante, a comédia em cada momento histórico, também terá a sua característica específica.

Há momentos que a comédia terá uma dramaturgia previamente estabelecida ou, como na proposta da *Commedia Dell’Arte*, toda a construção era de forma improvisada, mesmo com números previamente estabelecidos e com personagens fixos a atores que, por muitos anos interpretavam a mesma personagem e iam aos poucos, construindo-a por diversos anos. Assim, podemos constatar que nem sempre a dramaturgia cômica é fechada, mas pode ter a liberdade de composição e criação.

Uma outra característica da comédia é que, nos mais variados momentos históricos da dramaturgia e da história do teatro, a comédia teve seu papel para questionar e rir dos costumes de um determinado povo e também, nas relações de dominação. A comédia foi um grandioso meio de questionamento frente às atitudes autocráticas em diversas relações de opressão. Ao observar por exemplo, o circo teatro brasileiro com as figuras de personagens cômicos do sertão nordestino, na

relação proposta dentro da narrativa do Chaves ou na relação entre pobres e ricos nas cidades, percebemos que os personagens cômicos trazem, na grande maioria das vezes, uma crítica às relações de opressão¹⁵.

A comédia é uma das mais eficientes maneiras de combater o classicismo. Na Itália neo-aristotélica, Maquiavel consegue realizar um penetrante estudo da sociedade de sua época, *A Mandrágora* (1520). Mas o vigor popular tem seu expoente no trabalho de Angelo Beolco (conhecido como Ruzzante), que liberta a comédia renascentista dos preceitos clássicos e utiliza essencialmente a linguagem e os valores do povo. Está aberto o caminho para a mais fascinante época de hegemonia do ator e do improviso, ato de rebeldia que rompe qualquer proposta clássica, elitista ou literária: a *commedia dell'arte*, formidável surto de teatro popular. (PEIXOTO, FERNANDO, 1995, p. 56)

Já a tragédia, terá por muitos anos, desde a Grécia, sua conexão com a ditadura do dramaturgo não podendo assim, haver acréscimos e o ator, o encenador, o diretor, e toda a equipe de criação, tendo que compor a partir do que fora proposto pelo dramaturgo sem a abertura para acréscimos. Com o tempo essa ditadura foi perdendo para a ditadura do diretor e hoje, nas dramaturgias contemporâneas, de teatro de grupo principalmente, impera a liberdade criativa do ator. Assim, grupos como Cia do Latão, Grupo Galpão, Teatro Oficina e Teatro da Vertigem, mesclam a liberdade criativa do ator com a presença do dramaturgo dentro do processo de produção.

Surgem então novos grupos nesse movimento que pode ser chamado de um *Teatro da Contracultura*. Esses grupos vão trazer, também no estilo, toda uma série de novidades: muitos artistas plásticos como Allan Kaprow, Wolf Vostell, Claes Oldenburg e Andy Warhol, para citar alguns, estão saindo de sua “mídia estática” para vivenciarem uma mídia mais dinâmica. Cria-se nesse momento o *happening*, a *action painting*, a *body art*. Da mesma forma que, com essa nova visão plástica, outros grupos “teatrais” na sua essência vão valorizar uma criação que é muito mais imagética que subordinada à palavra.

A estrutura desses grupos alternativos se organiza em torno de um criador que responde pelos papéis de encenador, diretor e às vezes ator. É o caos de Julien Beck e Judith Malina no Living Theatre, Joseph Chaikin no Open Theatre, Bob Winson na Byrd Hoffman Company, Richard Foreman no Ontological-Historical Theatre e tantos outros. No Brasil, o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa segue uma estrutura semelhante. (COHEN, 2019, p. 99)

O texto dramático é sempre o meio de condução de um espetáculo, independente se ele está escrito ou se tem uma série de orientações para que, de improviso, os artistas possam seguir

¹⁵ Na maioria dos cursos de palhaços são apresentados dois arquétipos, o Branco e o Augusto. O Branco é o mais forte, o mais rico, o mais inteligente e sempre passa a perna no Augusto, este, o mais pobre, o mais fraco, o menos inteligente ou até, apresenta uma certa ingenuidade. Porém, sempre no final da trama, depois de o Branco se dar bem e passar a perna várias vezes no Augusto, este sobressai e passa a perna no Branco, o qual se vê em maus lençóis. Pode mudar o nome do arquétipo, mas a relação de oprimido e opressor que causa o efeito cômico é sempre a mesma. Olhando a relação entre Chaves de um lado e de outro, Kiko, Chiquinha, Senhor Madruga e Professor Girafales, é a mesma realidade. Além disso, a relação entre Sr Madruga de um lado e Dona Florinda e Senhor Barriga de outro, é sempre a mesma relação de um sempre perder e no final da história, sobressair e ganhar. Isto também acontece com o Arlequim e Colombina de um lado, Briguela, Capitão e Pantaleão de outro e, no Auto da Compadecida, os oprimidos Chicó e João Grilo de um lado e os personagens opressores de outro, o Capitão, os ricos, o Padre e o Bispo de outro.

durante a composição e apresentação¹⁶. Porém, o que tem, em sua maioria, é uma estrutura com três elementos “o que a personagem diz de si”, “o que os outros dizem da personagem” e “o que a personagem é”. (CANDIDO et al., 2009, p. 84) Dentro do trabalho de composição do ator, mesmo na análise do texto para a criação a partir de uma dramaturgia, ou também num processo de criação a partir de improvisações, a dramaturgia terá que ter essas bases.

Quando o ator e a atriz sabem o que a personagem é, poderão, no embate com outras personagens, que os atores já fizeram seu próprio trabalho de saberem o que suas personagens são, poderão entrar no processo criativo com mais liberdade e todas as técnicas de composição de personagem fluirão naturalmente.

A ação dramática acontece no conflito de duas ou mais personagens que têm objetivos, histórias de vida e conflitos próprios. Quando o ator tem plena consciência de todos estes elementos, o processo criativo será muito mais fluido.

Um outro exercício que o ator tem ao observar a literatura dramática é estabelecer o que as outras personagens dizem da personagem que este está a criar e a interpretar. Assim, as construções em improvisação ou as respostas que dará, estará previamente arquitetada dentro de todo seu subtexto¹⁷.

Por fim, saber o que a personagem diz de si é basicamente entender qual é a máscara social que a personagem coloca, então, o ator saberá o que a personagem é e, sabendo o que a mesma personagem permite ou não permite que venha a público, terá um acervo de possibilidades de diálogo e ação dentro do processo de criação.

O trabalho do ator, tanto na criação da personagem quanto no processo de preparação, visto que toda preparação do ator tem como objetivo a composição da personagem, é resultado da dramaturgia que, como dissemos acima, pode ou não já estar totalmente pré-estabelecida, mas, tanto numa quanto noutra realidade, a plena consciência do ator, em relação a dramaturgia (explícita e implícita) é de extrema necessidade.

Quanto à história da dramaturgia, ela é um pouco diferente da história do ator e da história da encenação. Assim, podemos contar a história do teatro por todos estes vieses. Ou seja, podemos

¹⁶ Mesmo quando não há um texto pré-concebido ou até que não tenham falas, há uma mensagem implícita e isso é também chamado de texto.

¹⁷ No processo de criação, tudo que está implícito exclusivamente ao ator, mas não é dito, é chamado de sub texto. Se ele tem um caminho a realizar, as marcações de espaço, intenções, de tonalidade de voz, etc. Tudo isto está neste “sub texto”. Um bom ator, está o tempo todo revisando seu sub-texto para que não seja acometido por surpresas durante o processo de criação e interpretação.

observar a história do teatro através da dramaturgia¹⁸ e apresentar, no aspecto ocidental, o teatro grego com os grandes tragediógrafos (Ésquilo, Sòfocles e Eurípedes) e os comediógrafos Aristófanes e Menandro¹⁹, dentre os mais conhecidos e também, Crates, Cratino, Eupólide, entre os menos conhecidos.

No teatro romano, quanto à aceitação e relevância histórica, teremos somente comédias e os grandes nomes serão Plauto (254-184) e Terêncio (190-159 a.C). Sêneca (4 a.C. – 65) foi um tragediógrafo também deste período, mas suas obras não tiveram tanta aceitação. Além destes, houveram também os mimos, pantomimas, fábula atelana.

O teatro medieval também conhecido como teatro bizantino, por causa do grande apreço dos romanos pelas comédias e não mais pelas tragédias, fez que durante este tempo não tivessem tanto investimento a este respeito. Além disso, em função dos *luds*, representações cômicas em coliseus que traziam obras que colocam Jesus como um grande fanfarrão²⁰, quando a Igreja ascendeu ao poder, impediu que o teatro fosse feito.

A severidade com a qual a Igreja Cristã se opôs a todas as formas de *spectaculum* por mil anos – até criar uma nova forma de teatro própria – baseou-se em circunstâncias históricas bastante reais. Desde seus primeiros dias, o cristianismo não havia sido apenas perseguido pelos imperadores romanos, mas ridicularizado pelos mimos no palco. (BERTHOLD, M., 2008, p. 167)

Somente no final da idade média que as obras serão mais correntes e, diferente do que atribuem a São Gregório de Nazianzo a obra da paixão *Christos Paschon* que data do século IV, na

¹⁸ Na maior parte da história do teatro abordada pelas escolas de formação de atores, é este o viés que é utilizado. Durante muito tempo, a história do teatro foi contada exclusivamente através da dramaturgia. Recentemente e principalmente com a obra “História e formação do Ator” de Ênio de Carvalho e o livro “História Mundial do Teatro” de Margot Berthold que a história do teatro mundial passou a tomar outras possibilidades de contar. Enquanto Ênio foca no ator, Bertold transita pela encenação, pelo ator, pela indumentária permitindo uma história mais ampla e muito mais abrangente. Até o momento, não houve proposta mais sistematizada do que está no acervo brasileiro de história do teatro.

¹⁹ Cabe apresentar que, a comédia grega era também meio de rir dos grandes poderosos. A exemplo, a comédia ática “antiga” é um percurso brilhante daquilo que viria a ser, muitos anos depois, caricatura política, charivari e cabaré. Nenhum político, funcionário ou colega autor estava a salvo de seus ataques. Até mesmo os esplêndidos novos edifícios de Péricles foram motivo de escárnio. Num fragmento conservado de Cratino, um ator entra no palco usando um molde de Odeon na cabeça, como máscara grotesca. Os outros atores o saúdam: “Eis Péricles, o Zeus de Atenas! Onde terá conseguido esse toucado? Um novo penteado em estilo Odeon, terrivelmente descabelado pela tempestade de crítica!”

²⁰ Margot Berthold apresenta detalhes sobre esta realidade histórica de ridicularização da fé cristã: “Uma religião cujo Redentor sofrera, sem reclamar, a morte mais ignominiosa, destinada aos criminosos comuns, estava de qualquer maneira destinada ao escárnio da população, já que não era protegida pelo Estado. O mimo adulava igualmente os governantes e o povo. O que podia ser mais tentador do que incorporar a figura do “cristão” à lista de tipos tradicionais? O mimo não fazia diferença entre parodiar os deuses antigos e expor ao ridículo os seguidores de uma nova fé. O batismo, com seu cerimonial característico, que expressava de forma visível a conversão ao cristianismo, era um tema. Parodiava-se aquilo que não se conseguia entender. Zombava-se daquilo que, em outros aspectos, estava além da compreensão da massa.”(BERTHOLD, M., 2008, p. 167)

verdade é do século XI ou XII. (BERTHOLD, M., 2008, p. 172) Então, durante o período medieval, o pouco que se teve de teatro, não foi tão divulgado e propagado.

Um dos componentes eficazes justapostos no *Christos Paschon* é a imitação de um hino de Sexta-Feira Santa do poeta grego religioso Romano, que viveu em Constantinopla no século VI – ao passo que Gregório de Nazianzo, o alegado autor da *Paschon*, morreu em 390 d.C.

O que é fascinante no estranho conglomerado do *Christos Paschon* é a conjugação da Paixão cristã superposta ao drama grego. Uma boa terça parte dos 2.640 versos, que começam com o caminho até o Gólgota e terminam com a ressurreição de Cristo, são paráfrases das tragédias de Eurípides que se encontram na obra do Arcebispo Eustácio de Salonica (falecido em 1194) demonstram quão intenso era o interesse devotado em Bizâncio aos dramaturgos da Antiguidade – no tocante ao estudo. (BERTHOLD, M., 2008, p. 173)

Depois deste período, temos o renascimento. Nesta época, houveram também um maior investimento ao teatro, inclusive pela Igreja, que agora servirá também da encenação para a evangelização e catequese dos fiéis. A obra de arte que foi defenestrada pela Igreja, agora é também meio da própria Igreja para auxiliar no processo de formação de mentalidade para a vivência e afirmação dos valores cristãos.

Assim, percebemos que o teatro é um reflexo do seu tempo e pode ser meio para reafirmar valores, manifestar desejos de mudança e transformação de uma sociedade.

Todo esse empreendimento artístico, inicia pela dramaturgia e serve para o caminhar histórico de todas as áreas artísticas que compõem o espetáculo teatral.

1.9. - O Diretor (*Versus*) Dramaturgo

Durante muitos séculos, o principal recurso para o desenvolvimento do trabalho do diretor, como já falamos acima, foi a dramaturgia. Quando olhamos os grandes trabalhos teatrais da história do teatro, nacionais ou internacionais, o que principalmente é analisado é a dramaturgia, mas, o trabalho deste profissional é o elemento intrínseco ao teatro e de fato, de extrema importância.

O diretor é aquele que centraliza todas as informações para poder dar o andamento e manter uma linguagem e unidade estética na criação e conseqüentemente, para viabilizar a circulação²¹ da obra de arte.

²¹ Entendemos por circulação o trabalho de fazer a obra de arte ser apresentada em mais de um lugar. Assim, é realizada a criação da obra e, num segundo momento, levar a obra para ser exposta em vários lugares. O trabalho do diretor, quando não há a figura do produtor, todo o trabalho desta produção é organizado por ele. Quando há a figura do produtor, o diretor tem a função de adaptar o espetáculo para as condições técnicas que o espetáculo se deparará durante a temporada e claro, manter a unidade e acompanhar os ensaios gerais antes da apresentação.

Sábato Magaldi apresenta que o diretor²², além de ser uma peça chave no teatro pode fazer parte de duas correntes. Uma corrente é a que segue totalmente e de forma inquestionável o texto. Já a outra corrente, vale-se do texto simplesmente como um meio para poder criar, ou seja, até pode observar o texto, mas a partir deste, criar algo muito além.

Certos encenadores distinguem-se pela compreensão do texto e pelo poder de despertar as virtualidades dos intérpretes. Outros não valorizam o desempenho, mas se assinalam pelas soluções plásticas, pela capacidade de ordenar um grande espetáculo. Os melhores serão, é óbvio, aqueles que reunirem todos esses méritos, conseguindo convencer plenamente o público. (MAGALDI, 1998, p. 54)

Na arte dramática grega e romana, o diretor era o mesmo dramaturgo. Ésquilo, Sófocles, Plauto, Terêncio, entre tantos outros que competiam nos festivais gregos e romanos.

Grupos de artistas que perambulavam de cidade em cidade se apresentando em feiras e mercados as obras que, muitas vezes, o pagamento era a própria alimentação, ou seja, eram arremessadas comidas no palco e, quando a peça era muito boa, os artistas podiam, após a apresentação, recolher uma boa quantidade de comida que seria suficiente para muitos dias. Mas, quando a peça não agradava, ao invés de comida, poderia ser arremessado qualquer coisa que se via por perto.

No teatro grego, os diretores eram ao mesmo tempo, os donos do processo criador tanto do texto quanto da encenação. A centralidade de todo o processo criativo estava nestes além do fato de que os prêmios eram direcionados também a eles.

Durante o período medieval, na *commedia dell'arte* as obras criadas traziam uma grandiosa liberdade do ator, mesmo que os mambembes²³ tivessem um responsável pela companhia. Quanto nas obras que a Igreja Católica compunha, a centralidade estava no texto e não há figuras de diretores famosos, em contrapartida, são os dramaturgos, ou seja, lideranças da própria Igreja que são lembrados ou até, muitas vezes eram seus nomes que legitimavam obras mesmo que não tenham sido escritas de próprio punho, pelos mesmos.

Mas é no período moderno que teremos a figura do diretor e do dramaturgo dividindo o papel de grande chanceler do espetáculo. Sábato Magaldi, em sua obra *O Texto no Teatro*(1999) traz uma enorme contribuição onde podemos apresentar alguns nomes da dramaturgia do teatro moderno

²² Em sua obra *Iniciação ao Teatro* (1991) o mesmo utiliza o conceito de *encenador*. Decidimos utilizar o conceito de diretor visto que, no contexto, as duas palavras sou cabíveis.

²³ Grupos de artistas que perambulavam de cidade em cidade se apresentando em feiras e mercados obras que, muitas vezes, o pagamento era a própria alimentação, ou seja, eram arremessados comidas no palco e, quando a peça era muito boa, os artistas podiam, após a apresentação, recolher a comida suficiente para muitos dias. Mas, quando a peça não agradava, ao invés de comida, poderia ser arremessado qualquer coisa que se via pela frente.

como Molière²⁴ com obras como *Le Tartuffe*, *Don Juan* e *Le Misanthrope*. (MAGALDI, 2008, p. 119) Ibsen com as obras *Les fausses confidences*, *Le jeu de l'amour et du hasad*, *La seconde surprise de l'amour*, *Le triomphe de l'amour* e Marivaux. (MAGALDI, 2008, p. 142). Goldoni traz em seu teatro a busca por observar o cotidiano e trazer dele, os meios de construir sua literatura dramática. (MAGALDI, 2008, p. 147) Suas principais obras foram *O Teatro Cômico*²⁵ e *Memórias*. E por último, não por fim, mas por causa do tempo de apresentação, vemos Strindberg²⁶(1849-1912) com obras como *Há Crimes e Crimes*, *Senhora Júlia*, *O Pelicano*, *Primeira Advertência* e *A mais Forte*, *A dança da morte*. Alfred Jarry(1873-1907) com a obra *Ubú, Rei* no Théâtre de l'Oeuvre de Paris(1986).(MAGALDI, 2008, p. 210) e Pirandelo²⁷ (1867-1936) com *Talha Quebrada*(*La giara*) e *O Homem, a Besta e a Virtude*, *A verdade de cada um*, *Vestir os Nús* e o clássico extremamente comentado nas escolas de teatro brasileiras *Seis Personagens à procura de um Autor*.

Neste momento, podemos observar o ambiente de criação do diretor. Nesta proposta, em primeiro lugar, questionamos o que de fato é o trabalho do diretor. Piscator propõe que “o diretor não pode simplesmente ser um mero ‘servo’ da obra [que escreve], porque uma peça não é uma coisa rígida e definitiva mas, uma vez lançada no mundo, arraiga-se no tempo e adquire uma pátina e

²⁴ Magaldi apresenta que “Jouvet reivindicou para Molière, assentando uma verdade essencial no seu entendimento, a primazia do ator sobre o autor homem de bom senso, do dramaturgo sobre o filósofo e moralista. Recolocando-o dentro do teatro, ele alargou suas fronteiras, porque lhe reconheceu uma margem de imprevisto e de imaginação que rompem os conceitos de um naturalismo limitado e de uma ética burguesa. Molière despiu-se da sobrecarga dos valores eternos para viver de novo da magia de um teatro que se inventa no palco, herdeiro da *Commedia dell'Arte*”.(MAGALDI, 2008, p. 119)

²⁵ “*O Teatro Cômico* serve, com efeito, de prefácio à obra goldoniana. Não se limita, porém, a lançar a plataforma artística do autor. Passa em revista o legado que lhe chegou às mãos e critica a realidade teatral. Medita sobre todos os elementos do espetáculo e sobre a própria vida dos interpretes. Além de uma estética, propõe uma verdadeira ética do teatro. Transparece, afinal, de tantos ensinamentos, uma visão do mundo, profundamente equilibrada e otimista, num dramaturgo que transpunha os quarenta anos e viveria ainda outro tanto. Ao lado de alguns gênios que modificaram a história literária inscreve-se a figura de Goldoni.” (MAGALDI, 2008, p. 146)

²⁶ “Poucos escritores assimilam, como Strindberg, todas as tendências, todas as filosofias anteriores e contemporâneas, mesmo contraditórias. Tudo foi absorvido por ele. Sua obra parece, assim, um cadinho, no qual a experiência humana e literária se filtra nos traços essenciais. Do naturalismo determinista aos delírios místicos, foi percorrida a gama de explorações intelectuais: confluência da realidade e do sonho, das cruas exigências prosaicas e da imaterialização dos valores terrenos. Súmula do processo dramático, do clássico ao medieval, do romântico ao naturalista e contendo o surrealismo, o expressionismo e o vanguardismo. Obra enciclopédica, acendendo os caminhos literários do século XX.” (MAGALDI, 2008, p. 205)

²⁷ “Poucos dramaturgos modernos vêm resistindo, como Pirandello(1867-1936), à passagem dos anos. As comemorações de seus aniversários se revestem de brilho especial, sobretudo na Itália, onde nenhum outro nome conseguiu sobrepujá-lo, até hoje, em interesse e voga. Se a perenidade de um autor é atestada pela encenação de suas peças, as montagens pirandellianas se multiplicam em todo o mundo, e rara é a temporada brasileira, desde que trabalham conosco diretores italianos, em que elas não se registram. Ultrapassada a revelação polêmica da década de 20, Pirandello incorporou-se ao repertório dos melhores elencos internacionais, e, embora ainda com alguma surpresa, o público está afeiçoado à sua originalidade.”(MAGALDI, 2008, p. 227)

assimilar novos conteúdos de consciência”(BERTHOLD, M., 2008, p. 534). Seguindo essa proposta, dois grandes teatrólogos irão revolucionar a ação do diretor. Com Stanislavski o trabalho estará centrado no ator, e com Brecht, no espetáculo e na relação entre ator, espetáculo e público.

A grande revolução proposta por Stanislavski influenciou grandes teatrólogos e pesquisadores como Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Peter Brook. Nesta, o trabalho do ator e também do espetáculo é caminhar para uma representação fiel e realista.

O “sistema de Stanislávski revolucionou a arte do ator no século XX, ao colocar como foco a *pereživánie*, ou seja, o ato de vivenciar verdadeiramente a personagem a cada atuação, em vez de criar apenas uma ilusão de vida através da repetição mecânica de uma forma artística exterior. Não basta, porém, o aspecto subjetivo, “o ator deve apenas reviver interiormente o papel, mas também encarnar exteriormente aquilo que viveu” e para isso o corpo e a voz devem ser “sensíveis e perfeitamente treinados” para serem capazes e perfeitamente treinados” para serem capazes de “comunicar imediatamente sensações internas, sutis e quase inefáveis”. A partir desse pressuposto, aquilo que Stanislávski define como “um amplo estudo com vários volumes sobre a arte do ator” – o livro *O trabalho do ator sobre si mesmo* – é dividido em dois volumes: o primeiro dedicado à *perijivánie* (experiência, vivência), e o segundo à *voploschénie* (personificação, encarnação). (GOMES, 2013, p. 65–66)

Podemos apresentar neste momento dois grandes elementos desta vertente que será a memória emotiva e as ações físicas. “Em nosso país, Stanislávski continua sendo mais conhecido pela fase inicial de sua pesquisa: pela *memória* emotiva, pelo “*se*” mágico ou pelo uso das análises psicológicas para a construção da personagem”(MENDONÇA, 2013, p. 365). A memória emotiva é um aspecto da interpretação do ator proposta inicialmente por Stanislavski que até hoje são usadas por atores de teatro e de cinema, assim, o ator e a atriz de teatro terão que trazer à memória, momentos vivenciados em toda a sua vida para, em conexão com a personagem proposta e descrita na dramaturgia, proporcione uma atuação totalmente realista e impactante e então, o espectador se deparará com algo tão real que estará tocado e comovido com a interpretação a ponto de se imaginar e se sentir totalmente imerso na situação e ação proposta pelo espetáculo.

O outro elemento proposto por Stanislavski na última fase de sua carreira e pesquisa teatral e muito trabalhado pelos teatrólogos que o seguem, são as ações físicas. Estas não são simplesmente um andar ou um agir comum, mas toda a ação que vem resultante da dramaticidade de uma personagem específica. Nas ações físicas, ela, a personagem, está totalmente imbuída de ação dramática.

Toporkov, no relato de sua experiência com Stanislavski, conta ainda que o mestre dizia que concentrar-se na ação física era uma forma de tirar o foco do trabalho do ator da emoção. A emoção é da ordem do intangível.

Ação física é a forma de o ator trazer para o espaço palpável e visível do corpo nessas revivências, buscando o essencial de cada uma delas. São memórias revividas e polidas. São inscritas no corpo do si mesmo do ator a partir da poíesis. Ação física não é simulacro.(COPELIOVITCH, 2016, p. 85)

O conceito de ações físicas e o avanço do método será proposto também por Jerzy Grotowski. Este teatrólogo apresenta que o método proposto é “a pérola mais preciosa do trabalho de Stanislávski”(MENDONÇA, 2013, p. 64). Além disso, para Jerzy, este trabalho é “como’ a premissa necessária para qualquer um que seja ativo no campo da *performing arts*’. (GOMES, 2013, p. 64) É um trabalho, uma técnica que permite ao ator, durante o desempenho de seu trabalho, fazer uma interpretação viva, comovente e que cause impacto no espectador. Dentro da proposta iniciada por Stanislavski e avançada por seus discípulos, o diretor tem um trabalho ativo no processo de acompanhamento e preparação do ator, preparação do papel e execução do espetáculo. O diretor desta corrente, é constantemente ativo e peça fundamental no processo de composição do espetáculo e principalmente, na construção da cena dramática com foco na relação e nos resultados da interação entre intérprete e espectador.

Um outro ambiente do primado do diretor está na proposta de Bertold Brecht para a encenação. Diferente de Stanislavski onde todo o trabalho parte do ator, neste, o trabalho parte do espetáculo como um todo.

(...) É curioso observar, entretanto, que ambas as técnicas não se excluem. Brecht supera Stanislavski de forma dialética, sem deixar de incorporar sua inestimável contribuição ao teatro moderno. Brecht chegou a afirmar que seu processo de trabalho naturalmente integra o trabalho do ator. Mas não o toma como ponto de partida. Enquanto encenador, Stanislavski partia do ator, mas Brecht partia do autor: da peça, suas necessidades e exigências. A distinção é maior: para Stanislavski, os personagens conduzem a narrativa: para Brecht acontece o inverso. Para o teatro dramático tradicional, a consciência determina o ser social; para o teatro épico e dialético, retomando o pensamento básico do marxismo, o ser social determina a consciência. (PEIXOTO, 1995, p. 36)

Este dramaturgo e diretor propõe que a construção do espetáculo deverá despertar uma provocação no espectador, um incômodo. A postura passiva do espectador, na proposta brechtiana, é praticamente algo existente. Brecht propõe uma postura ativa do espectador assim, em toda a apresentação do espetáculo é proposto uma postura de crítica e, o próprio encadeamento da encenação deverá provocar no espectador um estranhamento.

Se Brecht, de seu lado, também recusa a interpretação *à base de emoção*, não o faz certamente pelas mesmas razões que Craig ou Artaud. É que essa prática, seja ela sincera ou exibicionista, visa a atingir o universo afetivo do espectador, e acaba por aluciná-lo, ou seja, por cegá-lo. Brecht diz que “os atores fazem uso da sugestão. Entram e fazem o público entrar em transe. (...) No final, se a apresentação foi bem-sucedida, ninguém vê mais nada, não aprende nada; no melhor dos casos, cada um guardou lembranças; ou seja, cada um sente.” (ROUBINE, 1998, p. 180)

Na proposta brechtiana de espetáculo, para não causar o ato de identificação, por parte do público, com a personagem, há diversas quebras da ficção com músicas e também, apresentando a personagem com todos os elementos passíveis de um ser humano, assim, ao mesmo tempo que a personagem, dentro de toda a trama, apresenta atitudes boas, apresenta também comportamentos não tão bons provocando assim, no público, o questionamento, ou seja, provoca um processo de não

identificação psicológica com aquela personagem. É se alegrar e ao mesmo tempo, sentir raiva da personagem dentro da mesma narrativa dramática.

Neste processo de busca da não identificação e quebra da catarse, Brecht propõe o estranhamento e o distanciamento. No estranhamento a plateia irá questionar e se posicionar em relação a atitude do personagem assim, verá que o mesmo não é todo tempo bom, mas é bom e ruim ao mesmo tempo.

Quanto ao distanciamento, o público irá constantemente ser lembrado que aquela cena que está vendo é simplesmente teatro. Para isso, além da quebra da quarta parede onde o ator poderá avançar e apresentar cenas na plateia e até mesmo, dialogar com ela, durante o espetáculo, numa cena extremamente impactante, o ator pode sair cantando e dançando e também, chamando e convidando o público a dançar e cantar junto com a cena. Assim, o tempo todo, a quebra do envolvimento completo com o público e é proposto constantemente a afirmação de que: tudo isso é somente teatro!

Brecht chega assim à seguinte conclusão: é preciso inventar um outro ator, portanto novas técnicas de interpretação, ao mesmo tempo que uma nova definição de suas *tarefas* no campo da interpretação. Inventar um ator que pelo seu desempenho incite o espectador a questionar-se. Questionar-se sobre o comportamento dos personagens; sobre as ações que estes empreendem ou se recusam a empreender; sobre as relações de força que subjazem às relações sociais etc. Um ator que saiba evitar a hipnose do espectador, lembrando-lhe – através dos processos do *distanciamento* – que o palco é a imagem de um mundo subitamente tornado inofensivo, que o espetáculo não imita a realidade, mas permite enxergá-la. (ROUBINE, 1998, p. 181)

Dessa forma, houve um grande período de poder centralizado diretamente no dramaturgo e também, um tempo com toda a composição centralizada no diretor. Mas, de um modo geral, com todos esses momentos apresentados, percebemos principalmente que o teatro, em todo momento de sua história, é arte de equipe e grupo e, independente da hierarquia durante o processo de criação e composição, ele, o teatro, é um ambiente de composição e partilha.

Agora, após entendermos os elementos principais da arte dramática e do teatro, é possível empenharmo-nos para buscar compreender a história mundial do teatro.

1.10. - História Mundial do Teatro

Durante muitos anos, ao apresentar a história do teatro, os grandes pesquisadores a apresentaram a partir da literatura. Nesta proposta, faremos a apresentação da arte dramática, em sua maioria e enquanto for possível, através do fenômeno do espetáculo, da cena e da obra dramática.

O teatro é uma arte efêmera e, a literatura dramática, mesmo que seja um elemento essencial na composição do espetáculo, continua sendo simplesmente literatura, assim, teatro sem um texto dramático redigido, é teatro, porém, um texto dramático sem atores, público, diretores, cenário, etc., continua sendo somente literatura.

Isto posto, é necessário também apresentarmos que nossa proposta nesta pesquisa é observar os elementos de espiritualidade que emergem do fenômeno teatral, do espetáculo, do grupo e equipe de teatro e claro, também do texto, porém, não em primeiro lugar. Assim, na apresentação da história do teatro, focaremos neste aspecto.

Além dessa explicação, cabe também a apresentação de que, boa parte dos historiadores do teatro apresentam o nascimento do teatro a partir dos gregos e, alguns pesquisadores, numa análise muito mais antropológica, encontraram evidências de que o processo de nascimento do teatro foi bem antes do que o teatro grego, assim, observar alguns dos fenômenos que precederam o teatro grego e que também, em seu bojo, trazem elementos de religião e espiritualidade é também nossa busca neste trabalho. (PEIXOTO, 1995, p. 49) Desta forma, há pesquisas que afirmam terem havido “representações litúrgicas no Egito entre os anos 2000 e 3000 anos antes de Cristo. Hoje dispomos de um papiro que indica um ritual de representação da morte e do esquartejamento de Osíris, deus da terra e da fertilidade no Egito. Data provável: 1887 a.C.” (PEIXOTO, 1995, p. 48)

Como equipamentos para esta pesquisa, trazemos as obras *História e Formação do Ator* de Ênio de Carvalho, obra clássica de grande importância na formação do ator brasileiro; o texto *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold, essa com uma pesquisa exaustiva sobre toda a história do teatro e até o momento, não superada; e por fim, uma obra extremamente concisa, porém, com extrema relevância no processo de formação do ator, da coleção primeiros passos, *O que é Teatro* de Fernando Peixoto. Em assuntos muito específicos, lançamos mão de pesquisas de mestrado e doutorado das principais escolas, principalmente das artes cênicas, mas também de comunicação que tratam do fenômeno e elementos da história do teatro²⁸.

Assim, com esses objetivos e equipamentos, faremos o garimpo para encontrar as pérolas que perpassam séculos, na história do teatro e principalmente, a sua relação com a religião.

1.11. Teatro Primitivo

Fernando Peixoto, em sua obra *O que é Teatro*, como já mencionado acima, afirma que há uma discussão entre os pesquisadores de teatro onde alguns afirmam o nascimento do teatro entre os gregos e outros, afirmam o nascimento em ritos anteriores à Grécia, como o Egito. Peixoto não vai

²⁸ Até o momento, não encontramos pesquisas sobre a relação entre teatro e religião realizados por teólogos. Os principais trabalhos sobre este tema, são de artistas e pesquisadores do teatro e da dança, mas não alcançamos ciência de obras de pesquisadores ligados à ciência da religião ou da teologia. É possível que em breve haja obras de Flávio da Conceição, professor da Universidade Federal do Acre que realiza pesquisa sobre o Teatro do Oprimido e a espiritualidade da floresta e recentemente iniciou o curso de especialização em Ciências da Religião na mesma universidade. Suas pesquisas, por mais que tragam um diálogo entre teatro do oprimido e a espiritualidade, é também uma pesquisa de um artista de teatro e não de um teólogo e tampouco, de um cientista da religião.

mais longe nesta afirmação, porém, já nos traz elementos riquíssimos ao afirmar que o teatro nasceu em espaços ritualísticos onde eram vividos os fenômenos religiosos. Aristóteles em seu *Organón* afirma que a tragédia terá nascido nas festas dionisíacas, festa religiosas gregas ao deus Dioniso, chamadas Dítirambos.

Já o historiador Ênio de Carvalho, em sua obra *História e Formação do Ator*, afirma também a divisão entre os historiadores que concebem esta gênese entre os gregos ou anteriores, porém, este apresenta três correntes. A primeira afirma que o teatro “tem a idade do homem”, assim, enquanto existe o ser humano, há teatro. É claro que em cada momento histórico, os elementos teatrais terão suas evoluções até chegar ao que vemos hoje, porém, já no início da humanidade, dentro da natureza humana, havia um instinto dramático que estará presente nas relações humanas.

A segunda proposta é a de que o teatro nasceu da dança. E, avançando, a terceira hipótese é aceita para quase todos, o teatro nasce dos cerimoniais religiosos que estão presentes na história das civilizações antigas como os egípcios, babilônicos, mesopotâmios, etc., assim, nesses ritos estarão os elementos necessários para o fenômeno teatral. (CARVALHO, 1989, p. 14)

O homem possui um instinto de inesgotável vitalidade, sobre o qual nem os historiadores, nem os psicólogos, nem os estetas jamais disseram a menor palavra até agora. Estou me referindo ao instinto de transfiguração, ao instinto de opor às imagens recebidas de fora, as imagens arbitrárias criadas dentro; o instinto de transmutar as aparências oferecidas pela natureza em algo diferente. Em resumo: um instinto cuja essência se revela no que eu chamaria de teatralidade. (EVREINOV, 1956, p.35 in. CARVALHO, 1989, p. 14)

O instinto da teatralidade, presente em todos os seres humanos, permitiu que desde o homem primitivo, houvesse elementos teatrais e dramáticos nas ações humanas. Ênio de Carvalho, afirma que não havia em seu tempo mais profundidade sobre esta corrente. Seu trabalho foi publicado em 1989 e nesta data a pesquisa acadêmica brasileira ainda não tinha tido contato com os avanços que a pesquisa arqueológica e de culturas antigas trouxeram também para o teatro, para a antropologia e para as ciências da religião. Estes avanços pudessem fundamentar a afirmação de que cada humano possui um instinto de representar. Como afirmamos já nesta pesquisa, o teatro é um fenômeno que se esvai logo que se realiza, assim, podemos encontrar somente o que foi dito sobre ele e as imagens, as pinturas, os cenários e os figurinos, que nos ajudam a fazer uma leitura e compor narrativas sobre um possível teatro antigo.

Assim, o mesmo afirma em seu livro:

No intuito de contar uma breve história do ator, de imediato constatamos que há muito pouco material sobre ele. Encontramos teorias esparsas, algumas poéticas, raras proposições estéticas e inúmeros depoimentos biográficos, estudos a propósito de algum trabalho, e outros discretos documentos, mas nada abrangente e estruturado. (CARVALHO, 1989, p. 13)

Por fim, para uma abordagem mais abrangente, como também salienta J. Guinsberg no prefácio da obra *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold(1922 – 2010), “é uma abrangência

surpreendente que faz um jogo muito bem equilibrado entre estética e história, indivíduo criador e sociedade condicionante e decepcionante, de modo que com a sua riquíssima iconografia, ela poderá atender, sobretudo com respeito aos períodos mais representativos da evolução do teatro” (BERTHOLD, 2008, p. 9) lançamos mão dessa obra e da pesquisa desta autora e pesquisadora do teatro.

Logo de início, Bertold afirma que o leque de tempo histórico do teatro inicia nas pantomimas de caça e segue até as várias linguagens de encenação propostas no teatro moderno²⁹. Aqui, nesta pesquisa, podemos afirmar a história do teatro que segue até os tempos contemporâneos e abarca toda a proposta da performance art, stand ups e teatro pós-dramático, assim, como também afirma a mesma pesquisadora, “a transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (BERTHOLD, 2008, p. 1) dessa forma, podemos observar que desde a criança que brinca fazendo de conta ser um herói do desenho animado ou dos contos de fada até um adulto que, num ambiente qualquer conta alguma anedota se fazendo ser ou representando uma cena que tenha vivido, expressa assim este arquétipo da representação.

Para observarmos o teatro primitivo, visto que não podemos retroagir no tempo e encontrar essas expressões culturais e artísticas, podemos observar os elementos que até os nossos tempos se mantiveram, alguns com algumas alterações e outros, intactos e nos auxiliam a fazer leituras além de afirmar que, desde os primórdios da humanidade, os seres humanos já faziam teatro.

Enquanto método para esta análise, podemos propor três objetos de observação: as tribos que tiveram pouco contato com os povos de cultura ocidental e com o resto do mundo, mas que ainda preservam ritos sagrados e pantomimas mágicas assim, estes elementos poderão nos apresentar aquele estágio primeiro, ou o mais próximo possível, da humanidade; as pinturas em cavernas que até os dias de hoje ainda se mantêm, entalhes de ossos e pedras; e por fim, as danças, as procissões e ritos que se mantiveram com suas mudanças, mas que ainda trazem diversos elementos da antiguidade.

Podemos observar primeiramente, nos ritos de culturas ameríndias, afro brasileiras e até mesmo, manifestações rituais em práticas neopentecostais onde, na proposta de ter recebido alguma entidade, espírito ou ser da natureza, a corporalidade do humano muda completamente e segue com danças, palavras incompreensíveis aos idiomas comuns e até mesmo, a fisionomia da pessoa muda

²⁹ É claro que Berthold não avança nas propostas do teatro contemporâneo, ou pós-moderno, mas sua contribuição nesta lacuna que sempre houve dentro da pesquisa do teatro para traz de Téspis no Teatro Grego e, mesmo durante o teatro ocidental, ela faz uma grande contribuição na relação do teatro ocidental, teatro oriental e o teatro primitivo mesmo no momento em que o teatro ocidental já está constituído.

completamente. Nestas ações, é possível perceber a representação de um outro ser mostrando assim também, o arquétipo da representação proposto por Berthold.

Nos ritos de candomblé, mesmo que no Brasil tenham havido diversas mudanças em relação aos ritos dos povos originários africanos. Uma delas é a organização de um panteão com diversos orixás, realidade não comum em África onde cada tribo tinha seu próprio orixá e seu totem. Isto aconteceu por que, quando aqui chegaram os negros e negras, fora necessário, para poderem cultuar todas as divindades, organizar uma liturgia de culto onde pudessem atender a todas as divindades que de lá, com os negros e negras, vieram. Podemos ver diversas propostas ritualísticas que resultam numa composição de personagem e representação de um outro ser com outra identidade. Isto é comum em obrigações³⁰ e também, nos diversos encontros públicos e privados na Casa de Santo.

É importante salientar que o arquétipo de representação é comum nessas práticas, mesmo que não seja propriamente uma representação aos moldes de um ator visto que, nas manifestações afro brasileiras, na maior parte das vezes, a pessoa não tem total consciência do que fazem durante o momento em que a entidade e o orixá estão controlando seus corpos, mas há uma doação de si mesmo para que a divindade possa partilhar desse momento com os humanos e todos os elementos que compõem a divindade, ou seja, as folhas, pipocas, bebidas, comidas e a convivência entre o humano material e o ser espiritual, esteja com o indivíduo, objetos e comunidade em uma unidade sagrada.

Nos cultos africanos e afro brasileiros, são realizados cultos para poder aumentar a energia vital do orixá, chamado pelo povo de santo de “Axé”, e também, do filho de santo, assim, o filho que cuida do orixá e atende as necessidades de recomposição do *axé*, recebe o cuidado e proteção do mesmo.

Neste processo, ou seja, nesses rituais, os cultos podem ser semelhantes às pantomimas de caça onde, a proposta era para objetivos diferentes, mas um mesmo fim, ou seja, ser cuidado e garantir a sobrevivência. Nas pantomimas de caça, os primitivos realizavam a dança vestidos com roupas e objetos que representavam os animais que depois iriam alcançar com a caçada. Nos cultos afro brasileiros, como já proposto, a busca é o cuidado e proteção do orixá nos diversos setores da vida, dessa forma, o objeto da representação está presente e podemos ver que, nessas práticas, depois

³⁰ Obrigações são cultos onde o iniciado, depois de 7 anos até completar 21 anos, passa por um rito de firmamento do orixá e também, para afirmar publicamente o grau da evolução e de cuidado dos seus Orixás. Quando o iniciado completa 7 anos de iniciação, poderá também abrir o seu próprio terreiro de Candomblé e ser babalorixá ou yalorichá, ou seja, o pai e mãe da Casa de santo.

de anos, encontramos presentes diversos elementos das representações realizadas pelos primeiros seres humanos.

Nos ritos de umbanda e quimbanda, podemos também encontrar elementos de representação na busca de proteção, cuidado e também, na busca de algum retorno, assim, nas quartas e sextas feiras, ou até, nas visitas esporádicas que algum filho da casa busca seu orientador espiritual para estabelecer contato com as entidades e receberem orientação e até, para resolver problemas específicos no relacionamento, no trabalho, no cuidado com os filhos, financeiros e na convivência. Neste processo, o pai ou mãe de santo ou qualquer responsável pelo atendimento e consulta, num processo de incorporação, recebe a entidade que orienta e dialoga com o fiel e também, pede objetos de seu gosto (gosto da própria entidade) para, antes ou depois da entrega, seja realizada a ação benevolente solicitada.

Encontramos também, nas festas das casas de quimbanda e umbanda, um momento onde todos os médiuns recebem suas entidades e, numa grande roda, com música e dança, realizam o ato de cuidado e atendimento às pessoas que precisam de conselhos e orientações, além disso, são nesses momentos que são solicitados os trabalhos (ebós) que os ogans³¹ e equedes darão a liberação ou não³² a serem realizados. Neste momento encontramos também o arquétipo de representação.

Tanto no candomblé quando na umbanda e na quimbanda a pessoa que recebe em seu corpo a entidade ou o orixá, veste uma roupa específica pensada e estabelecida pela própria entidade ou orixá. Além disso, todos os que participam do culto utilizam roupas que compõem o ritual, dessa

³¹ Ogans e Equedes são pessoas que não recebem as entidades, mas são separadas para tomar nota e também, para estabelecer alguns limites dentro dos códigos morais apresentados pelo responsável da casa, em relação aos ritos de oferendas e combinados que serão ou não poderão serem realizados. Assim, a entidade e o fiel podem pedir qualquer coisa, mas é o ogan e equede que dará a liberdade ou não para que o ato possa ser realizado.

³² Nas casas de Umbanda, em sua grande maioria, há os combônios, ou seja, pessoas que irão filtrar os pedidos e, se for contra os princípios éticos da Casa e do Pai e Mãe de Santo, não será realizado. Mas, em sua grande maioria, nas Casas de Quimbanda, ou até, nas casas de Umbanda que também realizam trabalhos ligados à Quimbanda, esses filtros não são realizados. Esse simples detalhe faz que uma Casa seja tida ou não como ética ou não ética e conseqüentemente, respeitada ou não pelo povo de santo. Surge a questão do por que fazer ou não? Há uma mentalidade nas religiões de matrizes africanas que, a partir do momento que é realizado o mal, a pessoa que solicitou, receberá também o mal, então, há uma teologia retributiva, ou seja, uma mentalidade de que o bem que eu faço, recebo também o bem e o mal que realizo, recebo também na mesma medida. Há muitas Casas, que se mantêm somente na proposta da Umbanda e não realizam trabalhos de Umbanda para justamente protegerem a si mesmo, à família e aos filhos da Casa, porém, na mentalidade do povo de santo, a Casa que realiza o mal, a pessoa que recebeu a entidade e solicitou o trabalho, também receberá o mal, a pessoa que buscou o atendimento e solicitou o mal, receberá também o mal e, em alguns casos, também os filhos da Casa que guardam esses saberes e sustentam a Casa, também receberão o mal. Assim vai se norteando os princípios e combinados éticos e morais dentro das casas de santo. Por fim, em sua maioria, as Casas que fazem os trabalhos (ebós) para o mal, geralmente trabalham mais, ou seja, tem mais clientes, mas mesmo numa fantasiosa prosperidade, geralmente, as casas passam muitas dificuldades e a casa, os pais e mães da casa e também os filhos, passam muitas dificuldades financeiras, de saúde e na vida.

forma, encontramos a representação na vestimenta das diversas divindades que, no corpo dos fiéis (filhos, pais e mães de santo) usam suas roupas, seus cachimbos, seus objetos de culto como agogô, cajado, flecha, etc., e, durante as músicas específicas³³, tomam o corpo dos fiéis e vestem as roupas que uma determinada entidade ou o orixá, gosta de usar. Além disso, é comum o preto velho e a preta velha pedir seu café ou seu vinho e seu cachimbo, a pombagira pedir seu “fumadô”, ou seja, um cigarro de uma marca específica e sua champanha de uma marca específica, os caboclos da mata pedirem suas cachaças e seus cigarros. Assim, os filhos da casa acendem seus cigarros e cachimbos com as bebidas que cada entidade gosta de beber e entrega-a. Neste ato, com bebericações e diálogos com toda a casa, acontecem os ritos. Nestes, encontramos a representação e o rito simultaneamente e estes, trazem desde os primórdios da humanidade, elementos da representação e do culto dos povos primitivos.

O teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose – dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos.

A forma e o conteúdo da expressão teatral são condicionados pelas necessidades da vida e pelas concepções religiosas. Dessas concepções religiosas. Dessas concepções, um indivíduo extrai as forças elementares que transformam o homem em um meio capaz de transcender-se e a seus semelhantes. (BERTHOLD, M., 2008, p. 2)

O teatro é a única forma de arte que pode fazer este trajeto. Buscando desde as tribos aborígenes que não tiveram contato com o resto do mundo e também com os ritos religiosos que não sofreram o avanço da sociedade, vemos moldarem suas manifestações e seus cultos dentro das necessidades e realidades de muitos tempos posteriores, mas mantém os mesmos elementos de busca de proteção e conquista das necessidades humanas e, enquanto grupo, encontrarem o transcendente. São espaços de grandiosa riqueza para o historiador e antropólogo do teatro que busca estudar as formas pré-históricas da representação. Em contrapartida, mesmo que nenhuma outra forma de arte possa fazer este trajeto, nenhuma delas também é tão vulnerável ao tempo que faz esta constatação ser também, tão vulnerável. (BERTHOLD, M., 2008, p. 2)

A forma de arte começa com a epifania do deus e, em termos puramente utilitários, com o esforço humano para angariar o favorecimento e a ajuda do deus. Os ritos de fertilidade que hoje são comuns entre os índios Cherokees quando semeiam e colhem o milho tem seu contraponto nas festividades japonesa, em honra do arroz; assemelham-se também ao antigo

³³ No candomblé, primeiramente é tocada a música do exú e depois, numa liturgia ou, num roteiro milimetricamente marcado, é tocada a música do orixá que se manifesta nos corpos dos fiéis que tem a capacidade de “receber”, ou seja, passar pela experiência de possessão e transe. Neste momento, são vestidas as roupas dos orixás que, com olhos fechados ou (raramente) abertos, dançam com posicionamentos de mão e passos específicos de cada orixá. Na umbanda e quimbanda acontecem da mesma forma, porém, com as roupas brancas, todos dançam os pontos de preto velho, caboclo, pombagira, etc., e, cada uma entidade, na sua música específica, se manifesta no corpo do médium já iniciado.

festival da espiga de trigo dourada, celebrado anualmente em Elêusis pelas mulheres na Grécia. (BERTHOLD, M., 2008, p. 2–3)

Assim, podemos trazer também a esta proposta, como também faz Bertold, as festas juninas onde, todos vestidos dançam em roda e se alimentam da colheita do milho dentro das festas populares brasileiras. Noivo e Noiva representam papéis, o padre, que em sua grande maioria das vezes, não é padre ordenado e os pais da noiva também não são biológicos, assim, numa grande festa agradecem o resultado da colheita e manifesta o casamento que, dentro da tradição, é também um elemento da fertilidade.

Além destes, podemos encontrar elementos do teatro primitivo em manifestações xamânicas. Esta constatação apresentada no *História Mundial do Teatro* já havia sido proposta por Antonin Artaud que apresentaremos em outro momento, de forma mais minuciosa, porém, como apresenta Vinícius Silva de Lima(2010), Artaud faz uma analogia entre o teatro e as práticas xamânicas. Há “a ação do xamã, como ato de transcendência, de ‘passagem’ entre dois mundos, como rompimento dos limites, produz uma transformação orgânica, inter-relacionando os planos do corpo e da psique, liberando energias reprimidas e reintegrando o homem com o sagrado, ampliando desta forma os estados de consciência” (DE LIMA, 2010, p. 9).

Essas práticas xamânicas, propostas por Artaud, tem suas raízes em culturas do período Magdaleniano no sul da França que remonta entre 15.000 e 800 a.C e trazem em suas práticas “pantomimas de magia de caça retratadas nas pinturas em cavernas”. (BERTHOLD, 2008, p. 3) Mas, no Brasil e na América há diversas atividades xamânicas ainda vivas e preservadas e o encontro com o homem branco e costume ocidental se deu muito recentemente, assim, podemos afirmar que muito do que os povos antigos realizavam em ritos, ainda se mantém vivos nessas práticas que aqui ainda se preservam.

Como no teatro, nestes ritos há a dialética da ambivalência assim, num mesmo espaço tempo, dialogam realidade material e mítica, além disso, diferente do teatro que o espaço/tempo é o da narrativa e o da cena, na realidade xamânica, as temporalidades e espaços imaginários podem ser vários.

O xamanismo ameríndio, no geral, reúne práticas de *negociações* entre os planos de realidade material e o da realidade mítica (Viveiros de Castro, 2015). A noção de planos de realidades sobrepostos e polifônicos perpassa o modo ameríndio de ser e de viver. Muitas vezes a diferença temporal entre passado, presente e futuro e a diferença espacial do aqui e do acolá não se dão da mesma maneira que os ocidentais entendem. Justamente por haver sobreposições espaciais e temporais é que o aqui e o agora reúnem diversos *aquis* e *agoras*, cabendo às pessoas se capacitarem por meio de técnicas xamânicas (Eliade, 2002) para se tornarem aptas a dialogar com as diferentes realidades sobrepostas. (GUIMARÃES, 2022, p. 7)

Em território brasileiro, podemos encontrar elementos do teatro primitivo nas manifestações xamânicas do povo Yanomami que teve seus primeiros contatos com os brancos³⁴ nas primeiras décadas do século XX. As manifestações procuram manter beleza e criatividade, além disso, para os nativos, as manifestações têm uma centralidade imensa no corpo trazendo assim uma potência corporal e uma corporeidade muito fértil com imensa potencialidade artística. (GONÇALVES, 2016, p. 2914)

Nos ritos em Maturacá, com o objetivo de agradar os espíritos (*hëcura*), a proposta é realizar o ritual com danças, cantos e pinturas. Durante o ritual, seres metafísicos estão em constante diálogo com os xamãs. Os líderes têm plena consciência de haver em suas composições uma grandiosa riqueza artística sendo assim, este é de fato um dever do xamã, ou seja, “usar os elementos estéticos e corporais para entrar em ação de ritual” (GONÇALVES, 2016, p. 2915)

Assim, a partir dessas propostas e pesquisas, podemos afirmar que há elementos do teatro primitivo nos ritos e manifestações religiosas de povos aborígenes e, mesmo com as grandes mudanças que tivemos durante a história, encontramos esses elementos ainda presentes nas manifestações afro brasileiras como candomblé, umbanda, quimbanda, entre outras vertentes³⁵, e também, nas tribos indígenas americanas e, no Brasil, nos povos yanomami, entre outros.

1.12. Teatro no Egito e na Mesopotâmia

O Antigo Oriente Próximo foi o berço de grandiosas maravilhas que fundamentaram a história da humanidade nos três milênios antes de Cristo entre os povos que povoaram as regiões do Tigre e do Eufrates seguindo pelo planalto iraniano do Bósforo até o Golfo Pérsico. O Egito instituiu as artes plásticas, a Mesopotâmia, a ciência e Israel, a religião que até hoje age e atua no mundo todo. (BERTHOLD, 2008, p. 7)

Observando as literaturas que usamos como base para este trabalho, encontramos uma aceitação em sua maioria que, antes da proposta do teatro na Grécia, já haviam elementos teatrais em

³⁴ “(...)nas primeiras décadas do século XX entre os anos de 1910 a 1940, que segundo Davi Kopenawa e Bruce Albert(2015), esse contato foi com coletores de produtos da floresta, militares da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites(CBDL), sertanistas do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), estrangeiros com fins de pesquisa como o alemão Koch-Grünberg, o americano Napoleon Chagnon e missões religiosas protestantes e católicas” (GONÇALVES, 2016, p. 2912)

³⁵ As religiões de matrizes africanas têm várias ramificações, além disso, a própria Umbanda e Quimbanda, tem diversas peculiaridades. Além dessas que já falamos, há a Santeria, Tambor de Mina, Xangô, Batuque, etc., que também são ritos de matrizes africanas mas trazem peculiaridades que faz seres vertentes específicas dentro das várias religiões que tem como matriz, as muitas possibilidades de religiosidades provindas de África no período escravista, para o Brasil e toda a América.

povos antigos. No Egito, segundo Fernando Peixoto, há registros de que, por volta de 2000 e 3000 anos antes de Cristo, já haviam ritos de morte e esquartejamento de Osíris com data provável de 1887 a.C. (PEIXOTO, 1995, p. 48) Além disso, o Egito irá influenciar as civilizações que sofreram algum tipo de dominação e assim, podemos encontrar em povos de épocas remotas, cerimônias teatralizadas acompanhadas de sacrifícios, casamentos e funerais. Estes elementos, serão encontrados também até mesmo na China antiga. (PEIXOTO, 1995, p. 48-49)

Uma forma de culto dos mortos, na China antiga, é um dos inúmeros exemplos de ritos religiosos que acabam adquirindo feições dramáticas: os descendentes oferecem a um morto o que ele mais amou em vida – na Antiguidade o defunto fazia-se presente, representado por alguém que imitava seu aspecto físico, voz e gestos, e mais tarde, alguns episódios marcantes de sua existência. Quando o antepassado havia sido, por exemplo, um célebre guerreiro, esta evocação para manter viva sua imagem torna-se uma forma embrionária de teatro. (PEIXOTO, FERNANDO, 1995, p. 49)

Com Ênio de Carvalho, encontramos a sua afirmação de que o teatro tem seu nascimento também na dança, pois as danças que já faziam presentes nas manifestações e rituais religiosos do Egito do Antigo Império. Encontramos também, “verdadeiras encenações isoladas numa espécie de proto-história do teatro, em que sacerdotes oficiantes ou feiticeiros, buscando produzir entidades recolhidas da natureza, do mundo animal ou dos fenômenos climáticos, comportam-se como atores, bailarinos ou cantores”. Para este, “as manifestações religiosas do antigo Egito já conotavam a possibilidade de uma continuidade cênica” (CARVALHO, ÊNIO, 1989, p. 14)

Quando observamos a contribuição de Margot Berthold, como vimos até este momento e por muito ainda lançaremos mão de sua obra, temos que dentro do Egito, festivais, músicas, danças, diálogos dramáticos. Estas obras eram elementos para louvação ao deus-rei, que era detentor também do poder de governador e ao mesmo tempo, legislador de uma grandiosa extensão de terras. Figura central em ritos de agradecimento e glorificação à vida na terra e no além terra. Este posicionamento e organização política e sagrada era também realizada aos reis-deuses de “Ur, dos governantes do império hitita e também dos reis da Síria e da Palestina”. (BERTHOLD, M., 2008, p. 7) Esta forma de organização que deu certo aos antigos, foi também utilizada pelo império persa e império grego, assim, tanto Alexandre como Ciro, usaram esta mesma estrutura teocrática onde, nos ritos, divinizaram uma pessoa como filho de um deus e assim, depositavam nela a centralização do poder político.

Sabemos do ritual mágico-mítico do “casamento sagrado” dos mesopotâmios e temos fragmentos descobertos das disputas divinas dos sumérios; somos agora capazes de reconstruir a origem do diálogo na dança egípcia de Hator e a organização da paixão de Osíris em Abidos. Sabemos que o mimo e a farsa, também tinham seu lugar reservado. Havia o anão do faraó, que lançava seus trocadilhos diante do trono e também representava o deus/gnomo Bes nas cerimônias religiosas. Havia os atores mascarados que divertiam as cortes principescas do Oriente Próximo antigo, parodiando os generais inimigos e, mais tarde na época do crepúsculo dos deuses, zombavam até mesmo dos seres sobrenaturais.

Ao lado dos textos que sobreviveram, às artes plásticas nos fornecem algumas evidências (...) a respeito das origens do teatro. (BERTHOLD, M., 2008, p. 8)

As manifestações teatrais do Egito e da Mesopotâmia foram elementos fundamentais para o nascimento do teatro, porém, em função do recente avanço da arqueologia e da pesquisa em relação às línguas antigas, somente agora estes dados começaram a aparecer. Esta total inexistência de fontes consideráveis, até mesmo nas obras de Homero, chegamos a imaginar que o Egito foi um dos locais mais férteis, artisticamente falando, da antiguidade, com exceção do teatro. É claro que hoje esta afirmação já não se sustenta também. Ao observarmos os hieróglifos e os relevos dos templos, podemos encontrar diversos ritos egípcios de cerimônias com mímicas e diversos elementos que podem simbolizar os rudimentos de uma arte dramática. (BRANCAGLION, 1997, p. 11)

Os egípcios, no momento que precisavam representar algum acontecimento do passado, traziam elementos que futuramente comporá o teatro. Não podemos dizer que estas obras eram um espetáculo teatral como os que posteriormente surgiram na Grécia visto que o elemento fundamental para este fenômeno, o público, não estavam presentes, mas podemos afirmar que os sacerdotes, dentro do rito, valiam-se sobremaneira dos elementos que compõem uma obra cênica e dramática.

O primeiro a levantar esta hipótese foi Georges Bénédicte em 1900, mas podemos encontrar já nos textos de Heródoto uma narrativa sobre a ressurreição de Osíris, porém, a divindade era representada por uma estátua e não por um ator, então, mesmo que, dentro da cerimônia, houvessem diversos elementos teatrais, não podemos afirmar que nesta manifestação, o fenômeno teatral tenha chegado ao seu ápice.

Um outro escritor antigo a descrever esta mesma cerimônia será Plutarco que narra o rito sagrado.

No décimo nono dia, quando escurece, descem para o mar (Nilo). Ali os estolistas e os sacerdotes levam um cesto sagrado que contém uma caixinha de ouro, na qual vertem água doce. Então se eleva um clamor entre o público e todos gritam que acabam de encontrar novamente Osíris. (Cf. PLUTARCO, 1987, p. 39 in. BRANCAGLION, 1997, p. 13)

Há também, os testemunhos arqueológicos mais antigos mantidos em estelas datadas do Médio Império (2040 a.C.). A estela de Mentuhotep, vizir de Senusret I, faraó do Egito (1971-1926 a.C.) onde está escrito “a de conduzir, como Chefe-dos-Segredos, as cerimônias do drama osiríaco, no templo da necrópole do Senhor de Abidos, e de atuar pessoalmente no papel de Hórus, o Filho Querido de Osíris” e a do príncipe Sehetepibra, conselheiro de Senusret III (1878-1841) onde está escrito que o mesmo organizou cerimônias e atuou como “Filho Querido”.(BRANCAGLION, 1997, p. 14)

Por fim, temos também o papiro de Berlim encontrado em 1928 pelo egiptólogo alemão Kurt Heinrich que lhe deu o nome de “Papiro Dramático de Ramesseum”. Este papiro traz um roteiro

de um diretor de cena (mistagogo). Este “tinha a função de organizar os mistérios sagrados, ensinar os oficiantes e assegurar o bom andamento da cerimônia.”(BRANCAGLION, 1997, p. 15)

O papiro traz a descrição de vários detalhes de cena que deveriam ser realizados pelos sacerdotes iniciados.

Cena 34 - Trazem-se Pão e cerveja.
Aconteceu Que Foi Trazida Cerveja-Serme
104 – Hórus Chora por seu pai e se volta para Geb.
105 – Hórus a Geb:
- Enterraram meu pai!
Distribui-se pão-ah!
Distribui-se pão-ah.
106 – Íris, Como Dona da Casa (Chora Osíris).
Serve-se cerveja-sermet.
Hórus a Geb:
- Elas o lamentam!(BRANCAGLION, 1997, p. 16)

Nestas obras ritualísticas do Egito falta o elemento principal para acontecer a ação dramática, o conflito. Assim, em função da entrega ritualística, sagrada e devota do sacerdote e dos envolvidos no rito, não havia um conflito em relação ao rei/faraó que também era tido como deus e recebia cultos dos seus súditos. A obra dramática que tem elementos de sua história registrados nas pinturas e em textos antigos, esteve perto de realizar o grande feito que aconteceu somente na Grécia, anos depois.

Faltava ao egípcio o impulso para a rebelião; não conhecia o conflito entre a vontade do homem e a vontade dos deuses, de onde brota a semente do drama. E, por isso, no antigo Egito, a dança, a música e as origens do teatro permaneceram amarradas às tradições do cerimonial religioso da corte. Por mais de três mil anos as artes plásticas do Egito floresceram, mas o pleno poder do drama jamais foi despertado. (BERTHOLD, M., 2008, p. 15)

Enquanto os egípcios realizavam rituais e peregrinações em adoração aos seus deuses em ritos, vários deles, tão cruéis que chegavam a se machucarem fisicamente³⁶, os mesopotâmicos, por

³⁶ “Em Papremis, celebram-se sacrifícios como em qualquer lugar, mas quando o sol começa a se pôr, alguns sacerdotes ocupam-se da imagem do deus; todos os outros sacerdotes, armados com bastões de madeira, ficam à porta do templo. Diante deles se coloca uma multidão de homens, mais de mil deles, também armados com bastões, que tenham algum voto a cumprir. A imagem do deus permanece num pequeno relicário de madeira adornado, e na véspera do festival é, conforme dizem, transportada para outro templo. Os poucos sacerdotes que ainda se ocupam da imagem colocam-na, juntamente com o relicário, num carro com quatro rodas e a levam para o templo. Os outros sacerdotes, que permanecem à porta, impedem-nos de entrar, mas os devotos lutam ao lado do deus e atacam os adversários. Há uma luta feroz, onde cabeças são quebradas e não são poucos os que, acredito, morrem em consequência dos ferimentos. Os egípcios, porém, negavam que ocorresse quaisquer mortes.’

O fanatismo ritual que essa cena sugere recorda os ferimentos auto-infligidos das peças xiitas de Hussein, na Pérsia, e os flagelantes da Europa medieval.” (BERTHOLD, M., 2008, p. 15)

volta do segundo milênio antes de Cristo, também realizavam seus ritos mas, nesta realidade, os deuses já estavam se tornando mais humanos.

Na Mesopotâmia encontramos os rituais de matrimônio sagrado. É evidente que este ato tinha, implícito ou explícito, a realização de um controle político a partir da mentalidade, mas, o que podemos observar também é que neste já haviam os elementos teatrais, assim, “nos templos da Suméria, pantomima, encantamento e música converteram a tradicional representação do banquete para o par divino e humano num grande drama religioso”. (BERTHOLD, 2008, p. 16) Neste ato, em Ur e Isin, haverá a afirmação do superior político e/ou religioso como uma realização divina.

Também é possível encontrar obras que se assemelhavam com as obras de comédia de Plauto, às farsas atelanas e também, com a *Commedia dell'arte*. Uma dessas obras é o diálogo acádio que traz o nome de *O Mestre e o Escravo*. Foram encontrados muito recentemente diversas obras de teatro secular da Mesopotâmia e algumas foram traduzidas por Hartmut Schmökel, dentre estas, a obra Carta de um Deus que é uma brincadeira de um escriba e também, textos que mais parecem sátiras do que um poema heróico. (BERTHOLD, M., 2008, p. 17)

Hamurabi (1728-1686 a.C.) foi o responsável por colocar Marduk, um simples deus da cidade da Babilônia, ao principal deus de todo império. Assim, passam a ter diversos ritos e festas em louvor a este deus, dentre os quais, também no reino de Nabucodonosor, houve um grandioso e famoso festival do Ano Novo em homenagem ao deus da cidade da Babilônia. “O clímax da cerimônia sacrificial de doze dias era a grande procissão, onde o cortejo colorido de Marduk era seguido pelas muitas imagens cultuais dos grandes templos do país, simbolizando ‘uma visita dos deuses’, e pela longa fila de sacerdotes e fiéis”. (BERTHOLD, M., 2008, p. 17) Durante o festival de Ano Novo, aconteciam muitas recitações e pantomimas.

Este grande espetáculo cerimonial homenageavam os deuses e o soberano, além de assombrar e emocionar o povo. “Era teatro no ambiente e no garbo do culto religioso, e demonstra que os antigos mesopotâmicos possuíam, pelo menos, um senso de poesia dramática; é preciso que se façam pesquisas mais simples sobre o culto” (Cf. H. Schmökel in. BERTHOLD, M., 2008, p. 17)

Durante o terceiro e o segundo milênios a.C., outras divindades do Oriente Próximo foram homenageadas de forma semelhante em Ur, Uruk e Nippur; em Assur, Dilbat e Harran; em Mari, Umma e Lagash. Persépolis, a antiga necrópole e cidade palaciana persa, foi fundada especialmente para a celebração do festival do Ano Novo. Aqui, no final do século VI a.C., Dario ergueu o mais esplêndido dos palácios reais persas. E aqui Alexandre, sacrificou a ideia ocidental de *humanitas* à sua ebriedade com a vitória; após a batalha de Arbela, deixou que o palácio de Dario se consumisse nas chamas. (BERTHOLD, M., 2008, p. 17)

Vemos assim que na antiguidade, os povos do antigo oriente próximo também traziam seus elementos artísticos e elementos teatrais. É fato que o drama especificamente dar-se-á com as

tragédias gregas, porém, já havia nessas obras do Egito e da Mesopotâmia, os elementos necessários para compor a tragédia e também, a comédia.

1.13. Teatro Grego

Para entendermos o teatro grego, precisaremos passar por todos os pesquisadores que já passamos até o momento, porém, há que se voltar ao que iniciou todo este processo, principalmente no que se refere ao teatro ocidental.

Aristóteles, discípulo de Platão e o que se propôs a sistematizar todo o conhecimento, o fez também em relação ao teatro. Este filósofo ao falar da poesia, sistematiza todas as manifestações que se valeram dela para poder realizarem seus empreendimentos, assim, no seu texto *Poética*³⁷, encontramos a sistematização do ditirambo, da tragédia e da comédia. (ARISTÓTELES, 1999, p. 38)

Para Aristóteles, a arte é pautada na imitação, assim, tanto as artes plásticas quanto na poesia, a busca principal é imitar os seres humanos independente se são bons ou ruins. A imitação é uma qualidade natural aos seres humanos e é justamente o que nos difere dos outros seres da Criação e também, é justamente através da imitação que absorvemos o nosso conhecimento e a aprendizagem, assim, todos os seres humanos sentem prazer em imitar. (ARISTÓTELES, 1999, p. 40)

A tragédia teve seu nascimento no ditirambo e teve um processo de evolução assim, ela inicia com Téspis, ator grego que, no meio da festa a Dionísio, deus grego do vinho e da alegria, assume uma personagem e diz em voz alta: Eu sou Dioniso! Depois, com o tempo, é inserido com Ésquilo, o segundo ator, e com Sófocles, o terceiro ator e o cenário. (ARISTÓTELES, 1999, p. 41)

Já a comédia não tem nascimento datado e nem seus fundamentos justamente por que, já naquela época, havia uma distinção entre artes superiores e artes inferiores. Também para Aristóteles, ambos eram poetas, mas, os seres humanos superiores eram os que tinham uma busca pela tragédia, e a comédia, só os seres humanos inferiores.

Nascida de improvisação – tanto a tragédia quanto a comédia, a primeira por obra dos solistas do ditirambo, a última, dos solistas dos cantos fálicos, composições ainda hoje apreciadas em muitas cidades -, a tragédia se desenvolveu pouco a pouco, à medida que evoluíam os elementos que lhe eram próprios. Depois de modificar-se muito, estabilizou-se ao atingir sua natureza própria. (ARISTÓTELES, 1999, p. 41–42)

³⁷ “Aristóteles deixou-nos o primeiro documento básico de teoria teatral: *Poética*, dissecando a estrutura da tragédia e da comédia caracterizando os gêneros e suas diferenças, explicando suas origens e analisando seus elementos. Estudando a poesia dramática em relação à lírica e à épica, acentua seu significado estético, cívico e moral. Para Aristóteles a arte é imitação da natureza; o drama é a imitação de ações, tendo por objetivo provocar compaixão e terror. A identificação do público com os personagens coloca o primeiro em estado de êxtase, e assim poderá atingir a purgação (catarse) destas emoções”. (PEIXOTO, FERNANDO, 1995, p. 51)

A tragédia, era composta por atores atuando e não simplesmente, realizando uma narração (elemento comum entre os recitais gregos). Máscaras, indumentárias, cenários, canto, todos esses elementos tinham como foco principal despertar a piedade e o temor, mas o foco principal era de fato, a catarse.

O conceito de catarse, para a tragédia e posteriormente, para a obra dramática ocidental, é algo de extrema importância, dessa forma, toda a representação dramática terá como objetivo final, provocá-la³⁸. Uma obra dramática, ou seja, a tragédia, só seria boa se conseguisse levar à catarse que está intimamente ligada à formação do cidadão. (BOCAYUVA, 2008, p. 46) Chegamos então a um questionamento que Aristóteles não nos dá solução, ou seja: o que de fato será a catarse?

A forma dramática e não puramente narrativa de realização do mito na tragédia, além da necessária presença de verossimilhança, proporciona uma experiência de contemplação da vida ao mesmo tempo que de atravessamento radical por causa da identificação que ali deve ocorrer inevitavelmente. Para que isso se dê, o mito deve ser escolhido a dedo, o herói deve ser trabalhado para ser alguém digno de apreciação. Aquilo que se passa ali adiante, no centro do teatro, poderia se passar com qualquer um da plateia. Por outro lado, o distanciamento é evidente, afinal a tragédia é uma imitação, de tal modo que ao final da apresentação que levou cada espectador ao padecimento, é possível a sensação de alívio; daí o prazer da catarse. Assim, o que principalmente está em jogo não é qualquer tipo de julgamento de valor sobre um homem ou sobre essa ou aquela ação, nem mesmo sobre essa ou aquela história. O que mais interessa é que naquele tempo de encenação, a vida por inteiro, naquilo que ela tem de mais essencial, se manifeste através da lapidação do mito. (BOCAYUVA, 2008, p. 46–47)

Este termo orbita entre a medicina e a religião e vem do termo *'katharé-o'* que traz como significado, *'purgar'*. (CAIRUS, 2008, p. 21) Porém, quando para os gregos este conceito está associado à saúde e apresenta-o em relação à saúde física do ser humano individual, e também, em relação ao corpo social visto que, para os gregos, a harmonia e equilíbrio era fundamental, assim, a tragédia teria a função de purgar o indivíduo e também, melhorar a saúde de toda a sociedade.

Além da catarse, os elementos fundamentais da tragédia são: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto; pois, a tragédia “envolve espetáculo, caracteres, fábula, falas, canto e ideias”. (ARISTÓTELES, 1999, p. 43–44) Pode haver espetáculo sem caracteres, mas sem ação, não é possível sendo esta, um elemento central que dá sentido a todo o encadeamento da cena e leva todo o público à catarse.

Na Grécia do século V, havia muitos tragediógrafos, mas, os mais importantes, os mesmos que tem suas obras vivas e remontadas até hoje, são Esquilo, Sófocles e Eurípedes. Para estes, há na tragédia uma estrutura rígida onde o *coro* tem um papel central e tem várias funções. Este representa a “pólis”, ou seja, a sociedade assim, terá a função de julgar, comentar e criticar e até

³⁸ Brecht irá buscar provocar uma contradição, assim, ao invés de provocar a catarse, em na estética proposta pelo mesmo, a busca é provocar o estranhamento, ou seja, uma atitude crítica frente às ações e representações propostas.

mesmo, interferir nas ações dos homens³⁹. “O coro, assim, assume quase o papel de espectador ideal. Diante da presença dos valores vigentes, e também diante do público, que assiste a este fascinante encadeamento de princípios, transcorrem as ações trágicas.”(PEIXOTO, FERNANDO, 1995, p. 51) E, mesmo que os seres humanos busquem uma solução através de seus atos heroicos, é sempre uma busca inútil pois, mesmo desesperada, não conseguem vencer o destino que lhes é imposto pelos deuses.

A respeito do ator e do teatro grego, propõe Ênio de Carvalho que, mesmo que para Brecht a relação do teatro com a religião tenha sido só no início, afirma Ênio que o teatro grego teve origem religiosa.

O primeiro dado historiográfico do nascimento do teatro é durante o ditirambo, uma festa milenar que estava intrinsecamente ligada ao culto a Dioniso. A primeira menção desta festa está num fragmento do poeta Arquíloco, este viveu no século VII a.C. (680-640 a.C. aproximadamente. Neste fragmento, o ditirambo é apresentado como uma festa improvisada com hino ditirambico, ou seja, “o belo cântico do soberano Dioniso” que era cantado por um poeta imerso no vinho, bebida também deste deus. (OLIVEIRA; GERALDO, 2016, p. 60) Assim, como também afirma Aristóteles, é assegurado por diversos outros pesquisadores, é indiscutível que a tragédia tenha nascido no Ditirambo. Para Lidiana Garcia Geraldo (2016), esta afirmação apresentada por Aristóteles foi uma suposição visto que o mesmo tinha como base, os próprios festivais à Dioniso onde as encenações eram apresentadas.

(...) uma das evidências disponíveis para Aristóteles elaborar a sua teoria da história originária da tragédia era a ocasião temporal da representação trágica, que sempre acontecia em uma festa dionisíaca. Pode-se observar, de acordo com Lesky (1996b, p. 76-77), que não só a época como também o lugar da representação das tragédias conduziam a Dioniso: pelo o que se sabe, a tragédia sempre permaneceu estritamente vinculada ao teatro do deus, situado na encosta sul da Acrópole, nas imediações do templo de Eleutério. Assim, pode-se notar que a tragédia, desde a sua época mais antiga, esteve intimamente ligada ao culto de Dioniso. (GERALDO, 2016, p. 68)

O nascimento exclusivamente do teatro, ou seja, a separação entre teatro e ditirambo será realizado por Téspis, de Icária em 535(ou 534) a.C. Este, que tinha a capacidade de representar cinco ou seis personagens além de escrever seus próprios diálogos, fará a grande separação, mas, sua ação será bastante contra Sólon (640-558), um déspota da época. Realizou então, a primeira separação entre teatro e governo. Desenvolveu papéis com seguidos ataques até mesmo aos deuses do Olimpo o que lhe resultará em acusação de *hipócrita*, pelo próprio Sólon.(CARVALHO, ÊNIO, 1989, p. 19)

³⁹ Na tragédia, os atores eram homens e tinham máscaras. Com o tempo, a máscara feminina será inserida, porém, somente homens eram atores.

Mesmo assim, “o ator grego se manterá como uma figura religiosa de representar”. (CARVALHO, ÊNIO., 1989, p. 21)

Em relação especificamente ao teatro grego, podemos dizer que, mesmo que muito tenha sido perdido, enquanto interpretação, era usado muito de pantomima além de máscaras enormes com muito detalhe, roupas enormes que iam até os pés, os quais traziam altos coturnos que não davam muita mobilidade aos atores por causa da dificuldade de movimentos e haverá uma grande atenção ao texto falado. O sexo das personagens era representado pela cor das roupas assim, este detalhe destacava também, a sua classe social. Ou seja, “o ator grego ‘era uma voz e uma presença’” (CARVALHO, 1989, p. 21)

Em Margot Berthold encontramos uma exposição mais detalhada sobre as origens do teatro e também sobre o teatro grego. A mesma salienta o aspecto social do teatro o qual, logo cedo nasce no período em que Atenas passa a homenagear Dioniso, além disso, especifica que o teatro é uma arte social e comunal onde todos os cidadãos se reuniam no *theatron* e estes não eram somente espectadores, mas participavam ativamente do ritual teatral e religioso pelo meio do qual os seres humanos se inserem no mundo dos deuses.

Dioniso, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição total. Esta dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega. (BERTHOLD, M., 2008, p. 104)

Assim exposto, há um caminho do culto ao teatro. Na Grécia, para realizar louvores aos deuses, estes com mãos impiedosas que perpassa do céu ao inferno, os cidadãos se reuniam em círculo e todos dançando, acompanhados por uma orquestra, cantavam: “Vem, ó Musa, unir-se ao coro sagrado! Deixa nosso cântico agradecer-te ao coro sagrado! Deixa nosso cântico agradecer-te e vê a multidão aqui sentada! ”. Este louvor em forma de verso, é encontrado no texto de *As Rãs*, de Aristófanes. (BERTHOLD, M., 2008, p. 104) Mesmo este grande comediógrafo, traz para sua obra elementos da tragédia e apresenta o seu grandioso poder, vertente grega de teatro que sua grande imponência perdurou pouco mais de um século.

Homero foi o grande precursor da tragédia e, como em texto de *Ilíada* e *A Odisséia*, encontramos o grande entrave entre os deuses e os homens. Mas, para a belíssima feitura da tragédia, segundo Berthold, duas correntes foram fundidas. O Menestrel, personagem e poeta que estava ligado ao palácio e também, os ritos de fertilidade dos sátiros dançantes. Prova disso é que os personagens

masculinos na tragédia, exibiam seus imensos *phallus*⁴⁰ como sinal de grande virilidade. (CARVALHO, 1989, p. 21)

O que pouco é mencionado é que os coros eram cantados em honra de grandes figuras heróicas como Adrasto, rei de Argos, e Sícion, o mesmo que provocou, até conseguir, a expedição de Sete contra Tebas. Mas, a transferência destas manifestações culturais e artísticas para o culto ao deus Dioniso foi exatamente inspiração política. Esta ação foi realizada por Clístenes, um tirano de Sícion desde 596 a.C., que “transferiu tais coros de bodes para o culto a Dioniso, o deus favorito do povo da Ática”. (BERTHOLD, M., 2008, p. 104) Assim, percebemos duas realidades, primeiro que as manifestações que darão início ao culto ao deus do teatro existiam antes mesmo do séc. VI a.C., e também, que o teatro nascerá também de provocações com inspirações políticas além de ser a religião, um dos elementos utilizados na antiguidade, para mecanismos de dominação política e social.

O processo que vai das obras de Homero até o nascimento do teatro e da tragédia, é permeado por um grande incentivo e apoio dos tiranos políticos da Grécia, assim, Arion de Lesbos (600 a.C.) na Corte do tirano Periandro de Corinto, tendo apoio e incentivo deste que era um grande amante das artes, organizou cultos de louvor à vegetação da população rural, com grande via poética. Arion organizou com muito esmero os bodes dançarinos e os coros de sátiros num grande ditirambo. Esta obra, com origem na poesia, incorporando o canto e a dança, essas duas gerações deram em Atenas, a tragédia e a comédia.

Com Pisístrato, um grande tirano de Atenas, fundador das Panatenéias e das Grandes Dionisíacas, busca dar visibilidade às festas públicas. Assim, em março do ano de 534 a.C., trará para Atenas Téspis⁴¹ e ordena que o mesmo participe das festas Dionisíacas. Este ator teve a grande ideia de se colocar como solista, criando assim o papel do *hypocrites* (“respondedor”, mais tarde, ator), esta ação irá transformar totalmente e marcar o início da história do teatro. Téspis, em sua inovação, irá se envolver num diálogo com o responsável condutor do coro. “Essa inovação, primeiramente não mais do que um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* (“bode”) e *ode*(“canto”)”. (BERTHOLD, M., 2008, p. 104–105)

Apresenta-se, nas obras de história do teatro que Téspis, no seu primeiro grande momento a representar a personagem, usa uma carroça e uma grande túnica. Esta afirmação pode ser fundamentada a partir de Horácio(65 a.C.).

⁴⁰ Membros sexuais masculinos enormes.

⁴¹ “Até então, ele perambulava pela zona rural com uma pequena *troupe* de dançarinos e cantores e, nos festivais rurais dionisíacos, havia oferecido aos camponeses da Ática apresentações de ditirambos e danças de sátiros no estilo de Arion. Supõe-se que viajasse numa carroça de quatro rodas, o “carro de Téspis”, mas esta é apenas uma das inerradicáveis e graciosas ilusões que o uso linguístico perpetuou.” (BERTHOLD, M., 2008, p. 105)

Se cuenta que Téspis inventó el género entonces desconocido de la Musa trágica y que condujo en carretas e los actores que cantaban y representaban dramas con las caras pintadas de mosto, Luego Esquilo, inventor de la máscara y del vestido largo, Instal´el tablado solemne y a exhibirse sobre coturnos. A estos siguió la Comedia Antigua con gran éxito, pero su libertad degeneró en vicio y libertinaje que debieron ser moderados con leyes: aceptáronse estas y el coro calló vergonzosamente sin el derecho de injuriar. (MUÑOZ, 2006, p. 237)

É muito provável que Horácio não conhecesse a obra Poética de Aristóteles, porém, traz esta afirmação, resultado de alguns vícios de uso linguístico pode resultar no fato de que na verdade acontece é que o próprio culto a Dioniso trazia um carro festivo que mais parecia uma barca solene.

O ritual da dança coral e do teatro era precedido, e terminava na orquestra, dentro do recinto sagrado de Dioniso. O clímax dessa procissão era o carro festivo do deus puxado por dois sátiros, uma espécie de barca sobre rodas (*carrus navalis*), que carregava a imagem do deus ou, em seu lugar, um ator coroado de folhas de videira. O carro-barca recorda as aventuras marítimas do deus, pois, de acordo com o mito, Dioniso, quando criança, fora depositado na praia pelas ondas do mar, dentro de uma arca. Enquanto elemento procriador que abriga o mistério primordial da vida, a água sempre foi um ingrediente importante dos cultos de qualquer povo; são testemunhos disso o culto de Osíris do antigo Egito, o Moisés bíblico e o pescador divino da dança *kagura* japonesa. (BERTHOLD, M., 2008, p. 105)

Podemos ver em vasos do séc. VI a.C. a imagem de um deus, ou ator, num carro-barca sentado entre dois sátiros flautistas, este, o deus-ator, segura folhas de videira nas mãos. “Assim, sem dúvida, Téspis se apresentou na Dionisíaca de Atenas, usando uma máscara de linho com traços de um rosto humano, visível à distância por destacar-se do coro de sátiros, com suas tangas felpudas e cauda de cavalo”. (BERTHOLD, M., 2008, p. 105)

Percebemos então que o teatro, a tragédia em sua versão inicial, nasceram das manifestações religiosas na Grécia e também, terá um certo dedo dos grandes poderes políticos da época. Nasceu esta grande arte que traz como grandes tragediógrafos, Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Para isso acontecer, houve a transição dos grandes tiranos que financiavam os cultos a Dioniso e as manifestações culturais e artísticas a Clístenes e a fundação da República de Atenas, onde nascem as maratonas, ambientes de disputas dos guerreiros e será também um ótimo ambiente para a evolução da arte da *tragodia* e aperfeiçoará até tornar-se grandes competições teatrais (*agon*) nas Dionisíacas.

1.14. História do Teatro Ocidental

Para falarmos de teatro ocidental, precisamos iniciar primeiramente pelo trajeto do teatro grego que passa pelo teatro romano e desembocará no teatro medieval. Apresentar este processo de forma detalhada é necessário para que fique evidente o seu contexto.

1.15. Teatro Romano

A organização política romana era centralizada na organização bélica, realizou uma maior centralização do poder e também, colocou os deuses a serviço da política realizando assim um rebaixamento dos poderes sagrados aos ditames do Estado, conseqüentemente o nacionalismo romano esteve fundamentado no poder e na autoridade. (BERTOLD, p.139)

Toda a vida romana estava também pautada na religião ao ponto de acreditarem que todos os sucessos que haviam conseguido e conquistado fora por causa da ação poderosa de seus deuses. Para isso, realizaram também um processo de centralização das divindades do império. Essa busca era a tal ponto que antes de conquistar uma cidade, primeiramente os deuses desta determinada cidade eram requisitados. (BERTOLD, p.139) E então, os deuses eram transportados para a cidade romana.

Até mesmo os deuses estavam sujeitos aos ditames do Estado. A localização de seus principais santuários era determinada não pela tradição, mas pela *res pública*. Antes das legiões romanas capturarem uma cidade inimiga, seus deuses eram requisitados numa cerimônia religiosa, a *evocatio* (chamado), para que abandonassem as cidades sitiadas e se mudassem para Roma, onde poderiam contar com templos mais grandiosos e maior respeito. Desse modo, o santuário de Diana foi deslocado da cidade latina de Arícia para Aventino, e a Juno Regina dos etruscos foi “recolocada” no Capitólio, vinda de Veio. Da mesma forma, Minerva, uma sucessora da Palas Atena grega venerada na cidade etrusca de Falério, chegou a Roma, onde se juntou a Júpiter e Juno terceiro membro da mais alta tríade de deuses romanos da colina do Capitólio. Roma ainda hoje a recorda, na Igreja de Santa Maria sopra Minerva, edificada no século VII. (BERTOLD, p.139)

Assim, nascerá o Ludi Romani, estas são as mais antigas festas religiosas oficiais. Nessas festas, os espetáculos eram consagrados aos deuses romanos. Para Cícero, “o segredo da dominação romana residia em ‘nossa piedade, nossos costumes religiosos e em nossa sábia crença em que o espírito dos deuses governa todas as coisas’” (BERTOLD, p.139). Então, pode-se afirmar que “A religião do Estado havia se apossado da hierarquia dos deuses olímpicos da Grécia, com poucas mudanças de nomes, mas nenhuma modificação maior de caráter”⁴². (BERTOLD, p.139)

Enquanto datação, a literatura dramática romana terá seu grande florescimento nos séculos III e II a.C., mas terá seu momento áureo tanto em relação à arquitetura quanto aos espetáculos⁴³, por volta dos séculos I e II d.C.

⁴² Margot Bertold comete nesta afirmação, um anacronismo, como outros que estão em sua obra. O conceito de Estado é muito próprio do período moderno, porém, a mesma, por não ser pesquisadora na área de política, comete estes erros como também, quando se trata das questões religiosas e relacionadas à Bíblia ou à Igreja Católica, também os comete. Mas claro, há riquezas em suas obras e avanços que com o tempo, novos pesquisadores irão com certeza, avançar.

⁴³ Cabe salientar que Roma não terá a mesma glória no teatro como teve a Grécia, mas teve um papel fundamental na sua política, até hoje conhecida, de pão e circo.

As obras do teatro romano terão seu início com os *ludi scaenici* (jogos cênicos). Obras bem modestas de uma troupe etrusca. Nesses espetáculos estavam contidos instrumentos musicais diversos, danças, canções com o objetivo principal de evocar os deuses e a fé misteriosa dos etruscos. Cabe salientar que o principal objetivo da plateia e dos atores, com estes espetáculos, era aplacar os poderes da vida e da morte visto que estavam no ano de 364 a.C., e passavam pelo ataque da peste que se alastrava.

Seguindo a ação de Ciro no processo de dominação, sendo este arbítrio pela via sagrada e cobrança de impostos, Roma permitia que seus dominados pudessem cultuar seus próprios deuses⁴⁴ e também, de apresentar seus talentos para alegria também dos romanos. Assim também, “os romanos anexaram a propriedade espiritual, tanto quanto a terrena, daqueles que conquistaram, juntamente com o direito de exibi-la em público”. (BERTHOLD, 2008, p.140) E também o teatro se torna um eficaz instrumento de dominação política do Estado romano e, como em Atenas, em Roma as obras artísticas tinham seu momento de serem apreciadas nas festividades⁴⁵.

Enquanto trajetória, no que tange a questão dos espaços de encenação, o teatro romano inicia em um tablado de madeira e, depois de séculos, com o imperador Pompeu, um admirador do teatro grego e que, em 55 a.C., obteve a permissão das autoridades romanas para construir os seus edifícios de pedra. Vale ressaltar as imagens de deuses que ali haviam as quais, seguindo uma arquitetura que faz com que as igrejas do período medieval sejam muito semelhantes ao seu teatro.

Em relação às produções teatrais, os romanos, visto que sempre foram exímios na questão da organização, tiveram um crescimento muito rápido. Mas em relação aos espaços para as apresentações teatrais, o processo foi muito mais lento.

Os edis pagavam um subsídio público ao diretor do teatro (*dominus gregis*) para cobrir despesas com atores e indumentária. Inicialmente, o palco em si dava poucas despesas.

⁴⁴ Esta ação de liberdade religiosa mediante a cobrança de impostos foi iniciada pelo Império Persa e justamente por isso que aconteceu o retorno dos dominados que estavam na Babilônia, para cada um à sua própria terra. Na narrativa judaica de Esdras, Neemias e 3º Isaiás, é construída a narrativa, ou mitologia, de que foi o Deus de Israel que realizou esta ação, porém, não é descrito o fato de que a liberdade para retorno não foi só ao povo de Israel, mas a todos os povos dominados no território da Babilônia. Este modelo de dominação, ou seja, a cobrança de impostos associada à liberdade religiosa será usada também pelos gregos e romanos. É possível também salientar que, em Roma a cobrança de impostos passa a ser associada ao culto do imperador permitindo assim, termos textos antigos que afirmam a truculência do Imperador onde, colocavam os cristãos a negarem seu Deus afirmando adoração ao Imperador e, justamente isto irá fundamentar a discussão entre perdão ou não perdão aos que negasse a fé. A discussão sobre pagar ou não impostos continuará até o tempo de Jesus e dos apóstolos e na narrativa bíblica encontramos esta discussão apresentada também a Jesus se deviam ou não, pagar os impostos a Cesar (Mt 17,24-27; Mt 22,17-21).

⁴⁵ A moldura externa dada foram os Ludi Romani, instituídos em 397 a.C. e desde então celebrados anualmente em setembro, com quatro dias de espetáculos teatrais. Mais tarde, instituíram-se outros jogos dedicados aos deuses (*ludi*), tais como os Ludi Plebeii em novembro, os Ludi Cereales e Magalenses (em homenagem à mãe dos deuses) em abril, e os Ludi Apollinares em julho. (BERTOLD, p.140)

Consistia em uma plataforma retangular de madeira, cerca de um metro acima do chão, cujo acesso era feito por escadas de madeira laterais e com uma cortina que o delimitava ao fundo. Era o mesmo tipo improvisado de armação para o jogo de ator que os *phyakes* do sul da Itália e os mimos e intérpretes da farsa atelana montavam onde quer que esperassem atrair espectadores para ganhar algumas moedas. (BERTHOLD, 2008, p.140)

Sem acústica e tampouco as máscaras, com apenas algumas perucas, os atores tinham que ser muito talentosos e com ótima capacidade vocal para manter a atenção do público que ficava em pé assistindo o espetáculo. A liberação para poderem sentar veio somente em 150 a.C. e o que chama a atenção é que quando Cipião Africano Menor propôs ao senado e aos funcionários de Estado que poderiam ser colocadas cadeiras para as pessoas se acomodarem durante o espetáculo, o próprio público se irritou.

Essa mudança foi gradativamente tomando um arrojamento ainda maior e isto veio com contribuição de dramaturgos experientes como Plauto, Túrpio e Terêncio que com o tempo, foi se desenvolvendo até tomar as proporções dos teatros romanos que a arqueologia nos apresenta.

Um pouco contrário ao que Margot Berthold apresenta, Ênio de Carvalho afirma, mas no geral, também Berthold, a inclinação religiosa do teatro romano.

Quanto à origem do teatro romano, o historiador Tito Lívio (59 a.C. -17 d.C.), em suas pesquisas sobre a fundação de Roma, nos dá também razões de ordem religiosa, uma vez que, por motivo da disseminação de pragas, atribuídas à ira dos deuses, atores da região da Etrúria foram chamados, no ano de 364 a.C., para aplacá-las. (Carvalho, p.22)

O teatro romano tendeu a valorizar muito o método pão e circo de dominação, mas o que mais se consumia eram os jogos vorazes de morte no coliseu cabendo assim ao teatro, um processo de queda surgindo assim um apreço maior para outras vertentes da arte dramática.

Enquanto vertente, como já dissemos, o teatro romano irá iniciar com os *jogos cênicos*, mas terão outras propostas como a Comédia Romana, A Fábula Atelana, os Mimos, as Pantomimas e por fim, os Mimos Cristológicos. Destas, para a nossa apreciação e reflexão, melhor dar atenção a proposta das fábulas atelanas, dos mimos e pantomimas, claro que de forma superficial, mas podemos observar de maneira mais minuciosa os mimos cristológicos visto que estes terão papel fundamental na conexão entre teatro romano e teatro medieval.

1.15a. Fábula Atelana

Houve em Roma um processo de declínio da tragédia e o fim da comédia. As manifestações teatrais mais elaboradas foram tendo espaço para obras cômicas como a fábula atelana.

Essas manifestações se concentram no interior das festividades dos *ludi romani* onde acontece competições de cavalaria, atividades religiosas e também, os gladiadores. A popularidade dos coliseus cresceu tanto que cada imperador procurava dar uma atenção ainda maior que o anterior.

A fábula atelana teve sua origem em Atela, na Campânia e já no século II a.C. tiveram sua romaria para o norte, sentido à cidade de Roma⁴⁶. Enquanto elementos de encenação, usavam máscaras grotescas e roupas robustas e rústicas além de apostarem na improvisação com *personagens tipos* como “o gracioso Maccus, que compensa seu desajeitamento com afiada argúcia; o roliço e simplório Bucco, sempre derrotado; o bondoso Velho Pappus, cuja senilidade era objeto das mais cruéis mordacidades; e o filósofo glutão e corcunda Dossenus, alvo favorito das gozações dos camponeses iletrados” (BERTHOLD, 2008, p.161). Com o tempo estes atores se juntaram aos atores profissionais a ponto de o comediógrafo romano Plauto ter também saído desta linguagem de interpretação romana, e no século I a.C. terá seu grande apogeu quando os dramaturgos romanos Pompônio e Novio resolveram organizar metricamente o que até então era totalmente rústico. (BERTHOLD, 2008, p.161).

Com o tempo, mesmo tendo sobrevivido à tragédia e à comédia, a fábula atelana foi dando lugar para os mimos e pantomimas. Segundo Berthold, ela perdeu terreno para os mimos e pantomimas somente nos últimos imperadores. (BERTHOLD, 2008, p.161). Já Ênio de Carvalho nos apresenta que em todo o Império ela sofrerá concorrência dos mimos e irá se distribuir pelas províncias Romanas. (CARVALHO, p. 23)

1.15b. Mimos e Pantomimas

Basicamente, diferente da tragédia, da comédia e da fábula atelana, os mimos não usavam a voz e também, realizavam suas obras com o mínimo de acessórios e só o corpo. Nas cidades romanas havia os Ludi Florales, um festival de primavera onde esbanjava obras teatrais e era situado bem próximo ao templo de Flora. Nestas manifestações, bodes e lebre eram levados em honra a deusa. Além disso, os mimos realizavam sua devoção a deusa com bufonarias fálicas e grotescas além do encanto feminino⁴⁷ que, ao mesmo tempo que agradava a deusa Flora com o despir de seu corpo,

⁴⁶ “Antes dos século II a.C., atores populares da cidade osca de Atela, na região da Campânia, de colonização grega, chegaram em grandes levas a Roma, pela via Ápia, portando divertidas máscaras e improvisando diálogos espontâneos e habilidosos, que caracterizavam tipos com padrões de comportamento conhecidos: *Pappus*, era um bonachão senil, vítima da mordacidade e da pilhéria; *Baccus*, um camponês grosseiro, sempre infeliz nas aventuras amorosas, além de idiota e guloso; *Maccus*, gordalhão vermelho e inchado, fanfarrão e imbecial, que se locupletava com suas torpezas; *Dossenus*, corcunda e astucioso, metido a filósofo, pretendendo tudo saber, exprimindo-se por sentenças sem sentido, que constravam com o analfabetismo dos combônios. Graças a essas máscaras, entre outras coisas, os atores podiam se ocultar. Eram de início, amadores sem nenhum intuito profissional. Improvisavam situações corriqueiras na comunidade a partir de um roteiro simples, o que não exigia nenhum esforço de memória ou recitação. Posteriormente a *atelana* contou com artistas profissionais e foi incluída em festividades estatais, sendo apresentada ao final delas, depois da representação das tragédias e do teatro sério, como o *drama satírico* da Grédia. Segundo observações do poeta satírico Juvenal (60-140 d.C.), tanto uma quanto outro visavam secar as lágrimas dos espectadores. (CARVALHO, p.23)

⁴⁷ Os mimos eram as únicas obras teatrais em que a mulher era aceita sendo esta, como afirma Berthold, a qual também despia as suas vestes para homenagear a deusa e tornava o ambiente agradável aos homens. “Ela é irmã da

também agradava aos homens romanos da época. Para não imaginar que era somente exposição do corpo, ela também apresentava grandes habilidades e flexibilidades acrobáticas.

Haviam aqueles que gostaram dos mimos como César o qual chegava a dar proteção aos mimos e pantomimas e assim, supera as outras formas teatrais. Já o gramático Donato propunha que estas obras fossem apreciadas por libertinos e adúlteros. Por mais que as pessoas gostassem dos mimos e das pantomimas, um ator dessa vertente jamais seria tratado em pé de igualdade com os nobres e, a partir do momento que um nobre representasse um papel numa dessas apresentações, passaria automaticamente a perder a sua posição de nobreza. Isto aconteceu com Décimo Labério que, sob ordens expressas do imperador César, aos sessenta anos de idade, teve que ir a cena e, logo depois de concluir sua apresentação, não foi aceito a sentar-se junto aos nobres e, nesta feita, nem mesmo o imperador interveio em sua proteção. Claro que, ao pedido de ajuda, houve a recusa de Cícero, um outro nobre da época, que dissera não poder dar-lhe nem mesmo um único lugar, o mesmo, sem deixar a graça, dissera que achava muito estranho visto que o imperador utilizava para si mesmo dois acentos.

Esse incidente é indicativo das distinções sociais dentro do teatro. Ele caracteriza uma classe de artistas que são homenageados com efígies e estátuas erguidas em praças públicas, no circo e no anfiteatro, mas que tratá-los em pé de igualdade só podia ser perdoado a um imperador, nunca, porém a um nobre. (BERTHOLD, 2008, p. 163)

Estes artistas foram muito celebrados e cortejados, mas, até mesmo estes sofreram os anátemas da Igreja Cristã nascente. Tertuliano negou aos mimos e às pantomimas qualquer tipo de redenção, como está apresentado no livro *De spectaculis*. Além disso, mesmo dez anos antes do cristianismo se tornar religião oficial, o “Sínodo provincial de Iliberis (Elvira), em Granada, declarou: ‘Se os mimos e pantomimas desejam se tornar cristãos, deverão primeiramente abandonar sua profissão’”. (BERTHOLD, 2008, p. 167)

Já para Ênio de Carvalho, os atores romanos foram tornando os espetáculos cada vez mais deprimentes. Além disso, suas obras foram tomando rumos de degradação e aceitando atores das mais baixas características morais, assim, com a ascensão da Igreja a qual ficou “indignada com a degradação da cena” (CARVALHO, p. 26) fez que, com o “teólogo Tertuliano (155-220 d.C.), ‘negar os mimos e pantomimas qualquer pretensão à redenção cristã em sua obra *De spectaculis*’”. (CARVALHO, p. 26))

O ator, nos últimos tempos romanos das invasões bárbaras, quando os teatros são fechados, vai manter-se ambulante com pantomimas e acrobacias. Assim, alcançaram aos poucos a

dançarina hindu que responde à pergunta do estranho: “A quem pertences?” Com a seguinte franqueza: “Pertença a ti”. E ela é, também, uma irmã da atriz do mimo de Bizâncio, com quem o imperador Justiniano dividiu seu trono e a quem fez *imperatrix* de todo o Império Romano. (BERTHOLD, 2008, p.162).

degenerescência e a espetacularidade mais baixa. Eram recrutados entre pessoas desclassificadas, mercenárias, apelando aos mais grosseiros efeitos para atrair o aplauso de uma sociedade também decadente, de instintos soltos e sensualidade desorientada. Os atores haviam perdido a dignidade e senso moral, deixando longe no tempo o épico primitivo das atelanas, o primor e o brilho das comédias de Plauto (254-184 a.C.) e de Terêncio (190-159 a.C.). (CARVALHO, p. 26-27)

Nasce assim uma caça por parte da Igreja aos espetáculos teatrais. Atividade que até hoje, por parte da camada mais popular da igreja católica e por toda a igreja protestante⁴⁸, ainda é presente. E, em relação às outras artes, também. As artes e o teatro foram aceitos somente quando usados para representar narrativas cristológicas, mas, quando os artistas se valem de liberdade poética, artística e cênica, são, ainda hoje, desprezados pelos líderes religiosos e pela Igreja.

1.15c - Mimos Cristológicos

Em todas as afirmações, principalmente de atores e até especialistas em história do teatro, encontramos uma afirmação bastante desconfortável para os cristãos onde afirmam que a Igreja não aceita as manifestações culturais, e também, senão principalmente, teatrais e cênicas. Dificilmente é explicado o porquê disso.

Nos autores que estamos usando como base fundamental para esta abordagem são apresentadas duas possibilidades. A primeira que proponho é a exposta por Ênio de Carvalho onde deixa explícito que a Igreja, por causa dos excessos de imoralidades apresentadas pelos mimos e pantomimas, tornou através do concílio⁴⁹ de Arles (314 d.C.) terminantemente proibida qualquer manifestação cênica tais como jograis, os saltimbancos e endereçou aos “atores inúmeros anátemas e proscições” (CARVALHO, p. 28). Dessa forma, os atores passaram a serem mambembes e passaram a, como no início da fábula atelana, dos mimos e das pantomimas, uma arte errante viajando e apresentando de vila em vila para suprir suas próprias necessidades básicas. Esta postura se manteve até o Concílio de Cartago onde a Igreja Católica iniciou um processo de repensar sua própria postura e, com muita resistência, reconsiderar a severidade.

Já a obra de Margot Berthold apresenta o fechamento dos teatros e também o fato de que num raio de mil anos, as artes cênicas tiveram leis severas que inviabilizavam seu funcionamento e claro, um impedimento acirrado por parte da Igreja. Até aí, nada de novo em relação ao que todos já

⁴⁸ Há iniciativas teatrais dentro da Igreja como o grupo Jeová Nissi que realiza apresentações de temas religiosos como o espetáculo Azusa e O Jardim do Inimigo, sendo os mais famosos, porém, atores que busquem levar uma vida profissional na arte secular, não são muito bem-vindos e aceitos dentro da comunidade, a menos que atinjam a fama, é claro.

⁴⁹ O que cabe apresentar neste ponto é que vale para todos os outros momentos que houver citação de concílios cabe salientar que são concílios regionais, assim, não são regras para todos os territórios onde a Igreja Católica está inserida.

disseram. Porém, neste mesmo texto abre-se uma nova chave que vale demais a pena apresentar nesta pesquisa.

Logo de cara, o Livro História Mundial do Teatro apresenta de forma detalhada o porquê de haverem tanto fechamento de portas aos artistas. Primeiramente, o que é necessário apresentar é que antes da Igreja ter uma maior aceitação com o imperador Diocleciano e por fim, subir ao poder com Constantino, ela, a Igreja, vivia uma série de perseguições pelos imperadores e principalmente os *ludes*, eram ambientes onde os primeiros cristãos viveram as maiores barbaridades dentro, principalmente, dos coliseus em festivais em louvor aos deuses romanos e ao próprio Imperador.

O que mais chama a atenção, antes de descrever esse dado da pesquisa, é que a fonte, ou seja, a obra da Margot Bertold, não é um livro teológico e a pesquisadora tampouco é teóloga ou devota cristã⁵⁰. Dessa forma, esta pode ser uma fonte para fundamentar pesquisas sobre o cristianismo do primeiro século, sobre o Jesus Histórico e principalmente, as horrendas violências que os primeiros cristãos viveram por amor e entrega ao Evangelho.

Em Roma, no primeiro século, momento em que nascia o movimento do nazareno, havia, como já apresentamos, os mimos. Estes artistas da época não poupavam lideranças políticas, nobres, o imperador, tampouco os deuses. Eles literalmente não tinham filtros! Assim, adulava o povo e os políticos da mesma forma. Os *mimos* parodiavam tudo que eles e também a sociedade da época não conseguiam entender.

Ao se depararem com o fenômeno do batismo cristão, iniciou os atos de zombaria. Além do fato de ser uma religião onde o seu Redentor sofre todas as atrocidades sem reclamar e abrir a boca, e claro, se deparar com a pior morte do Império e nem mesmo assim, este reclamar, foi evidentemente um grandioso motivo de escárnio. Fica explícito que, numa época onde a força e a honra eram extremamente louváveis, um ser poderoso que se entrega sem revidar, é algo que, em palavras populares brasileiras, mostra simplesmente um “fraco” e “frouxo”. E claro, os mimos jamais deixariam isso passar em branco.

Pesquisadores que tratam da historicidade tanto de Jesus quanto de seu martírio são unânimes ao afirmar a sua existência e também, a crucificação é algo também histórico. A crucificação era uma forma de os romanos castigarem escravos e rebeldes além de ter em sua máxima humilhação e pedagogia pública. Quintílio Varo, como apresentado por Flávio Josefo, realizou em

⁵⁰ Não que não seja cristã, mas o foco da pesquisa da mesma é exclusivamente o teatro. Então, é de chamar a atenção quando isto acontece.

um só ato no ano IV a.C. a crucificação de 2000 judeus e com o procurador Félix, este número se tornou ainda maior. (THEISSEN; MERZ, 2015, p.483)

Quanto à paixão, no que tange a narrativa que apresenta um processo de saída do sinédrio até o julgamento e ida para cruz, com toda a dramaticidade apresentada nos evangelhos, é apresentado como um drama mitológico. O teólogo José Antônio Pagola e grande referência na pesquisa sobre cristologia e também, sobre o Jesus histórico, apresenta que não se tem dados das testemunhas diretas e oculares, mesmo que os evangelhos nos apresentam uma narrativa extremamente detalhada. Assim como também afirma Bultmann, pode ser que os primeiros cristãos tenham somente uma visão geral do acontecimento iniciando com o julgamento entre as autoridades judaicas, passando por Pilatos e a crucificação. (PAGOLA, 2014, p. 444 e THEISSEN; MERZ, 2015, p.472)

Vendo esses dados, surge-nos a questão: de onde surgiu a narrativa da paixão? Um especialista em *mimuns*, chamado Hermann Reich sugere que toda a narrativa do martírio e até mesmo o *Ecce Homo*, foram derivações diretas dos mimos cristológicos. Assim, toda a descrição com soldados colocando coroa de espinhos e a descrição de Rei dos Judeus são elementos típicos dos mimos tornando assim, tanto o exército quanto os reis e também os judeus, *tipos*⁵¹ que não aconteceram de fato mas, inicialmente como formas de escárnio dentro das representações dos mimos em festivais em Roma e com o tempo, foram se tornando elementos dos mitos que compõem as narrativas contidas nos evangelhos. (BERTHOLD, 2008, p. 167) Para fundamentar esta afirmação, podemos lançar mão de um papiro egípcio que, além de Berthold, será também fonte para a obra “*O grafite de Alexamenos: o cotidiano da imagem do grafite e a magia da imagem*”, tese apresentada para obtenção do título de doutorado em Comunicação e Semiótica, de Marcos Martinez Munhoz para a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo no ano de 2017. O papiro Grafite Alexamenos recebeu diversas interpretações, mas em sua maioria, de que representava mimos em coliseus apresentados por escravos romanos para divertimento, isso é sugerido principalmente pela descrição em grego que traduzido é “Alexamenos adora seu Deus”. (MUNHOZ, 2017, p. 21)

Um singular registro pictórico, descoberto nas paredes de uma casa na Colina Palatina, fornece provas das conexões entre o mimo e o martírio, o ridículo e a fé. Essa garatuja primitiva, que data do século II ou III, representa a paródia da crucificação. Uma figura com máscara de asno está na cruz, à esquerda um homem ergue o seu braço numa saudação, e abaixo lê-se a inscrição: “Alexamenos adora seu Deus”.

⁵¹ Tipos são personagens cômicos que um determinado ator passa anos treinando e, em todas as cenas, irá fazer sempre a mesma personagem. Como exemplo, o Arlequin, a Colombina e o Pierrot na *Commédia Dell’Arte* e também, nas cenas do teatro popular brasileiro, figuras parecidas com Chicó e João Grilo, o padre e o capitão, o Cabo 70, e até, os palhaços que vemos nos circos, são personagens fixos de um determinado ator que muito se assemelham ou até, são personagens tipos.

Cabe conjecturar que Alexamenos era um escravo a quem os outros ridicularizavam por ser cristão. A máscara do asno, símbolo da sátira cômica desde a mais primitiva Antiguidade, sugere que o *graffito* seja baseado num mimo cristológico, no qual o intérprete de Cristo tenha tido que usar uma máscara como símbolo evidente de escárnio. (BERTHOLD, 2008, p. 167)

Enquanto dados arqueológicos, esta é a primeira representação da crucificação e frente a descrição, é forte os indícios que seja um retrato dos mimos que existiam na época. Imaginar a cena onde ao lado de louvação ao Cristo, a afirmação de “Crucifiquem-no” é bem sugestivo e, tirando o fato da fé, torna-se cômico, trágico e sarcástico.

Claro, não só de desgraça esta história perpassa, mas há também alegrias para cristãos. Em 275, o ator e mimo Porfírio se converteu à fé cristã em Cesaréia, na Capadócia e, um ano depois, isto também sucedeu com Ardálio, também mimo. Porém, o mais famoso caso é do ator Genésio que, em 303, no reinado de Diocleciano, ou seja, uma das épocas mais severas das perseguições, se converteu à fé cristã. Genésio, após ser vítima de perseguição, é feito santo padroeiro dos atores pela Igreja Católica. (BERTHOLD, 2008, p. 169)

O *mimus* é como linha que vai dos primórdios da Antiguidade, através de Roma e Bizâncio, até a Idade Média. Era tão familiar ao homem da rua quanto ao erudito em sua mesa de estudo. O escritor cristão latino Lactâncio o julgou digno de uma sublime comparação: a doutrina de Pitágoras, de acordo com a qual as almas dos homens transmigram para corpos de animais – ele escreveu – era ridícula e lembrava as invenções do mimo. (BERTHOLD, 2008, P. 169)

1.16. Teatro Medieval

Quando se trata do teatro medieval, a atenção não precisa ser a mesma que outras vertentes de teatro e das diversas linguagens de encenação, visto que no meio teológico e cristão, ele é muito comum. Além disso, o intuito desta pesquisa não é simplesmente narrar uma história do teatro, mas apresentar os pontos onde teatro, religião e teologia estiveram muito presentes mesmo que o objeto central não tenha sido simplesmente uma narrativa cristã.

As narrativas e criações dramáticas durante a Idade Média trazem em seu bojo muito do sagrado cristão. Assim, a Igreja irá montar suas criações focada na paixão, morte, ressurreição, além de buscar representar a vida pós morte e a escatologia da pessoa, da comunidade e da Terra. Nesta pesquisa iremos nos ater a dar um panorama geral deste processo.

1.16a. Período Bisantino

Alguns historiadores colocam a história do teatro bizantino separada da história do teatro medieval. Outros colocam ela inserida neste período. Neste caso em específico, preferimos colocar este período dentro deste contexto visto que Bizâncio, hoje chamada de Istambul, teve vários impérios

muito importantes para a história da humanidade e, estes governos ocupavam grandes espaços de tempo.

Bizâncio, depois chamada Constantinopla, foi também capital do Império Romano. Isto pelo fato de que estava numa região costeira e também por estar entre o oriente e o ocidente, dessa forma, houve momentos de ser a capital de todo o império e em outros momentos, somente a capital do Império do Oriente enquanto Roma sendo a capital do Ocidente.

O idioma também é muito interessante visto que por muito tempo, neste território, a língua que utilizavam era o grego, assim, este local foi um grande espaço de preservação da cultura, arte e obras da filosofia. Em consequência, visto que diversas potências da época queriam tomar estas terras, quando enfim foram vencidos e aconteceu a queda de Constantinopla em 29 de maio de 1453 com a invasão do Império Turco Otomano, os intelectuais e artistas que ali residiam e faziam suas inúmeras produções, migraram para a Europa nascendo assim o período de grande importância para as artes e para as ciências humanas denominado por Renascimento.

A tomada Bizâncio por Constantino marca o início do Império Romano e, para alguns historiadores, a queda desta cidade, é nomeada como o início da Idade Moderna. É claro que há aqueles que afirmam que o início da Idade Moderna se dá com o descobrimento das Américas e as grandes navegações, mas cabe observar a sua importância para a história, política, filosofia, artes e ciências humanas.

Enquanto arte dramática, o período bizantino é marcado por um teatro sem drama. Isto pelo fato de que, no Império Romano, como já expusemos, houve uma queda da tragédia e da comédia e uma maior valorização da fábula atelana e depois, dos mimos. Assim, a única coisa que restou foram as tragédias, as roupas e os coturnos absorvidos pelos mimos.

As tragédias gregas traziam os deuses gregos assim, para serem absorvidas essas obras, deveriam ressignificar as divindades gregas ao panteão cristão. Os próprios mimos e pantomimas tinham um repertório repleto de “temas das mitologias grega e romana, fragmentos de fontes fenícias, assírias e egípcias – na verdade de tudo que havia sido tratado pelos poetas trágicos desde Homero e Hesíodo”. (BERTHOLD, 2008, p. 175)

Em tudo isso, o mimo e pantomima eram acompanhados – mesmo no período bizantino primitivo – pelo trágico, um solista que calçado com um alto coturno de madeira, tentava alcançar o esplendor da antiga arte dramática com extravagantes solos declaratórios. Libânio, o sofista e orador do século IV, cujas várias ocupações o levaram a numerosas cidades do Império Romano do Oriente, encontrou esses trágicos em Antioquia, Atenas, Constantinopla e Nicomédia.

A figura e a indumentária do trágico continham características que evocavam o Extremo Oriente e outra que prenunciavam a Alta Idade Média ocidental. Crisóstomos fala das mangas

exageradamente longas dos trágicos, por meio das quais eles enfatizavam os movimentos de seus braços e mãos, e criticava a vaidade das damas, que não tiveram dúvida em colocá-las em moda. (BERTHOLD, 2008, p. 175)

As mulheres viveram retaliações dentro deste período visto que as *mimas* tinham muita liberdade em cena em relação a expor seus corpos. O que mais chama a atenção é que os mimos tornaram tanto uma escória da sociedade que ninguém se habilita a estar perto dos mesmos. Qualquer pessoa que estivesse com algum deles, eram automaticamente excluídos da nobreza. Menos o imperador, no caso, Justiniano que gostou tanto das milagrosas aventuras interpretativas de uma *mima* que a tomou por esposa.

Teodora foi esposa do Imperador, mas mesmo assim, ninguém esqueceu do seu histórico de artista romana. O que mais impressiona é que quem faz toda essa pesquisa e narrativa sobre os mimos será Crisóstomo.

Crisóstomo nunca esqueceu de realçar perante sua congregação, com insistência sempre renovada, o fato de que certa vez teve sucesso em resgatar das garras do demônio uma dessas “filhas corruptas do homem”, uma *mima* que se exibia diante de todo mundo em trajes excitantes e que havia arruinado a mais de um rico e enganado a mais de um sábio... Essa predileção por dançarinos e mimos, que Crisóstomo criticava furiosamente na imperatriz Eudóxia, levaria Justiniano a buscar sua consorte imperial na arena, cento e cinquenta anos mais tarde. Os encantos que Teodora havia exibido com tanta liberalidade em seus dias de *mima* foram metamorfoseados, quando convertida em imperatriz em qualidades imperiais não menos espantosas. Mas mesmo Teodora não poderia mudar o desprezo geral por sua ocupação anterior. Conforme estabelece o Códice Teodosiano, os atores foram incluídos entre as *personae inhonestae*, aqueles que não possuíam honra nem direitos, que eram excluídas tanto dos direitos civis quanto da salvação da Igreja. Aquele que se atrevesse a desposar um mimo, ator ou *ioculator*, era expulso da comunidade cristã. Somente um imperador podia atrever-se a ignorar esse mandamento. (BERTOLD, 2008, p. 176-177)

1.16aa. Teatro de Arena

Este teatro era o espaço onde, numa arena, aconteciam os jogos cruéis. Em Bizâncio, como também em Roma, existia essa prática, também como era lá a capital do Império, os mimos não eram as atrações mais aguardadas. De tão importante que era, Justiniano publicou uma novela⁵² em 536 descrevendo todas as ações que aconteciam nas arenas.

(...) o novo cônsul deveria se apresentar ao imperador e ao povo, desde a procissão cerimonial na corte (*processus*) aos vários *ludi circenses* na arena. A abertura era a “*venatio domesticado*” (açulamento de animais) jogos de habilidades com animais engraçados, não necessariamente perigosos, tais como artistas e ursos perseguindo uns aos outros sobre uma barra, atrás de grandes móveis, como um carrossel. Essas brincadeiras avivam a excitação da platéia. Em seguida vinham os “*venatio selvagens*”, lutas com animais ferozes tais como leões e panteras, que satisfaziam o desejo de sangue do público. (BERTOLD, 2008, p. 177)

⁵² Novelas eram os códigos de leis romanas.

Um outro registro que se mantém até hoje são as documentações pictóricas encontradas nos dítipos de marfim. A primeira amostra data de 406 d.C. e a última em 541 d.C.

1.16ab. - Teatro na Igreja

Neste tema, devemos observar o movimento iconoclasta(726-843) que buscou destruir todas as imagens, assim, também as imagens que traziam evidências do teatro bizantino também foram perdidas. Mas, encontramos diversos documentos de obras que eram usadas nessas representações.

Não podemos mensurar até que ponto o movimento iconoclasta afetou a dramatização do Evangelho dentro da Igreja. Neste período, esteve dividida entre os que aceitavam e os que negavam a possibilidade de representações. O que é importante observar, também nos vitrais e narrativas em imagens que ainda se mantém até os dias de hoje é a teatralidade da paixão ou das narrativas de santos. Assim, ao vermos todo o processo, percebemos um fio narrativo e uma tensão dramática dentro das imagens expostas. O que se propõe por exemplo é que se não podiam as imagens, não poderia também as cenas visto que, no caso da dramatização, eram imagens vivas. Quando olhamos a afirmação de São Teodoro, o Erudito, ele nos propõe que “se o sobrenatural não pode também se tornar visível ao olho dos sentidos, pela representação pictórica, então ele permanece escondido para o olho do espírito”. (BERTOLD, 2008, p. 181) Afirmações como esta justifica a imagem viva e podemos afirmar que a Igreja bizantina já considerava uma tarefa sagrada do teatro cristão: “ser uma *Bíblia Pauperum* (Bíblia dos Pobres) viva, exatamente como as grandes séries dos afrescos e miniaturas medievais viviam a sê-lo”. (BERTOLD, 2008, p. 181)

Uma delas é a narrativa “Glorificação da Virgem Maria” escrita pelo bispo Proclo, o último neoplatônico, que trata do nascimento de Jesus quando o anjo encontra seus pais humanos. O ponto que mais chama a atenção é no diálogo entre José e Maria, este já de cabelo branco, dialoga com a moça após ela ter falado com o anjo Gabriel. José afirma que Maria o traiu com um amante. Maria solicita que o mesmo busque nas escrituras sagradas os elementos que mostram que ela é a que auxiliaria no nascimento do filho de Deus. Um dado deste é muito sugestivo que tenha sido realizado pelos mimos.

O texto de Proclo foi achado em muitas outras narrativas como na de Germano de Constantinopla (634-733 d.C.). Depois foi encontrado num conjunto de homilias do monge Tiago de Kokkinobaphos na primeira metade do século XII. Por fim, esta mesma obra foi aceita como prova de que existiu um teatro bizantino, pelo cardeal Giovanni Mercati, um bibliotecário do Vaticano falecido em 1957.

Maria: Esse menino é de Deus e é teu.

José: Filho de Deus! Na verdade, tu mentes. Deus nunca me consideraria tão louco, e ousou dizer que eu nunca estive assim tão perto de ti, e por isso te pergunto: de quem é esse menino?

Maria: Filho de Deus e teu filho, eu sei com toda a certeza.

José: Sim, sim! Que todos os velhos sejam prevenidos de casar-se dessa maneira, que a mim foi confiada uma donzela para fazer-me, sem nenhum medo ou dúvida, esse serviço. Ai, ai, meu nome está desonrado! Todos os homens pedem agora desprezar-me e dizer: velho cornudo, passaram-te a perna, como dizem os franceses. (BERTHOLD, 2008, p. 232)

Enquanto modelo de encenação, o teatro bizantino valeu-se das procissões⁵³ e, durante as representações, coros de músicas e de narradores de perguntas e respostas serão formas comporá o espetáculo, além das “aclamações dramáticas, evocações dos profetas, cantos antifonais, a riqueza colorida das vestimentas eclesiásticas, as procissões solenes – todos esses elementos procuravam, por meios inteiramente teatrais, satisfazer a necessidade de espetáculo da massa”. (BERTOLD, 2008, p. 178)

Após essas propostas é fundamental apresentarmos que no Concílio de Cartago, o imperador Teodósio II proibiu todos os espetáculos teatrais, mesmo assim, de alguma maneira eles continuaram como mambembes e posteriormente, também dentro das igrejas. Além disso é interessante propor que os mimos e o teatro de bizâncio é o embrião do drama cristão na igreja que claro, aconteceu durante o período moderno.

Por fim, é possível propor que o teatro bizantino possa ter sido o local onde as primeiras liturgias católicas foram pensadas e propostas, como afirma Berthold:

Desde o início, a liturgia da Igreja Oriental assumiu um caráter dramático, com suas citações alternadas, hinos cantados por um solista e coros respondentes, sermões dos dias festivos e diálogos intercalados. Já no século IV, os grandes oradores faziam de suas prédicas um exercício da arte retórica. Aplicavam as regras dos oradores e dramaturgos e desenvolviam sua exegese da Bíblia pelo uso do diálogo e uma intensa dialética de prós e contras em suas interpretações. (BERTHOLD, 2008, p. 178)

Mas podemos ver que a cristandade do ocidente no século X não estava preparada para expressar um bom sentimento frente a imagem viva. Isso é apresentado por um grande observador do teatro bizantino, o arcebispo Liutprando de Cremona. O mesmo foi a Constantinopla aos mandos de

⁵³ É importante apresentar que o elemento da procissão já era comum desde a antiguidade. Muitos dos ritos eram iniciados pela procissão passando pelo meio do povo e o final da cena era concluída somente nos espaços fechados dos santuários onde somente os iniciados poderiam presenciar. A exemplo, muitos dos ritos judaítas eram realizados parte entre o povo e concluíam dentro do santuário, onde somente os sacerdotes levitas e sadoquitas poderiam presenciar e claro, nos ritos realizados dentro do santíssimo lugar, o local onde estava a arca da aliança, somente uma vez ao ano o sumo sacerdote entrava e, naquele local, somente ele e a arca, porém, a procissão até chegar ao lugar sagrado e santíssimo, era acompanhada por todo o povo, ou seja, um grande teatro a céu aberto acompanhado por toda a população. Este elemento se mantém até hoje nas festas populares e também, em ritos da Igreja Católica.

Oto I e registrou o que sentiu em suas observações em dois relatos. “Em 949, ele testemunhou com assombro e desprazer duas representações da Hagia Sophia, que culminaram com a subida do profeta Elias ao Céu” (BERTOLD, 2008, p. 181). A assunção de Elias ao céu é um tema muito comum nas representações nos murais bizantinos que apresentam muita imaginação e destreza. O que mais espanta é que para esta representação, foi necessário um aparato técnico de guindastes e máquinas voadoras que já existia nas obras gregas, mas persistir até este momento e estar nas obras representadas dentro de uma igreja daquela época, é de chamar muito a atenção⁵⁴.

1.16ac. - O teatro na corte

Mesmo que nessa fase pesquisa mantenhamos com nossos olhos no teatro que apresenta alguma relação entre o sagrado, a teologia e a religião, observamos também o teatro na corte visto que no período bizantino, a relação entre o Imperador e a Igreja era muito próxima a ponto até de o Imperador, em alguns momentos, ter poder de chamar e convocar concílios.

Neste teatro, primeiramente vemos uma enorme incongruência visto que todos os espetáculos estavam impedidos de acontecer, porém, dezenove anos mais tarde (968) em relação a visita de Liutprando de Cremona à Igreja de Hagia Sophia e viu o espetáculo que lhe causou grande espanto, agora, em visita ao imperador, o líder político lhe fez presenciar um espetáculo que compunha um dos inúmeros espetáculos teatrais que aconteciam na corte e compunha as ocasiões festivas ao Imperador.

O Imperador, em 7 de Junho de 968, ofereceu um delicioso banquete oficial que foi seguido por números de dança e acrobacias e por fim, um espetáculo de especial interesse. No espetáculo haviam homens usando máscaras terríveis e vestidos de pele de animais, essas imagens representavam os *gothikon*, um tipo de pantomima cultural com gestos selvagens e gritos bárbaros. (BERTHOLD, 2008, 182)

Os atores do *gothilon* eram soldados da Guarda Gótica de Constantinopla e representaram nesta feita, uma obra inspirada na batalha do rei Ezequias contra os assírios e Deus lhe dera a vitória miraculosa. Ao final da representação, mas, ainda contido na dramaturgia do espetáculo, o Imperador era homenageado “como benfeitor da humanidade e defensor do império”. (BERTHOLD, 2008, 181-182)

⁵⁴ “...O fato de Liutprando ter assistido a sua representação teatral prova a persistência dos sermões dramáticos dos primitivos bizantinos, relativos aos Profetas, e sugere também que os inventos técnicos do teatro da Antiguidade, tais como os guindastes e as chamadas máquinas voadoras, não haviam sido inteiramente esquecidos em Bizâncio.” (BERTHOLD, 2008, p. 181)

1.16.1 - O Período Medieval

Quando olhamos para o período medieval e, acima, já apresentamos nosso posicionamento em encaixar historicamente o teatro bizantino também como teatro do medievo, é importante apresentarmos esta sequência histórica da grande excomunhão dos atores e o processo de retorno a cena dramática também na Idade Média.

Os primeiros concílios excomungaram não só os atores, mas toda a sua família e parentes. Os atores medievais tiveram uma intensa vida profissional, porém, totalmente fora dos grandes espaços públicos. Tiveram esse retorno à gênese da pantomima, aos mimos e à fábula atelana, ou seja, a vida errante pelas vielas, vilarejos e bem longe dos grandes centros.

É importante salientar que, mesmo perseguidos, não deixaram morrer a veia artística, cênica, dramática e cômica sendo estes a semente do palhaço e dos personagens cômicos da atualidade⁵⁵.

Em 314 d.C., o Concílio de Arles foi o primeiro a desbancar as representações, assim, os jograis, os saltimbancos e atores, despejando diversas maldições e proscricções e depois de um tempo, com o Concílio de Cartago⁵⁶ é que irá iniciar a repensar, mesmo que com muita reluta, mas um início.

Excomungado e vilipendiado pelas autoridades civis e eclesiásticas, o ator, com sua inesgotável arte de fabular, escondendo-se pelas praças e pelas cortes, pelos castelos e, inclusive, pelas igrejas, vai preservar sub-repticiamente a semente imorredoura do teatro. Eram comediantes vagabundos que se misturavam a bufões, jograis e menestréis – seus parentes artísticos. Estes são os únicos profissionais do teatro ocidental, já que não foram profissionais os que representaram os dramas litúrgicos que vamos encontrar na Idade Média. É oportuno sublinhar que, com o fechamento do teatro no século VI, após as sequentes invasões dos povos bárbaros godos, vândalos e hunos, seu renascimento, por volta do século X, aconteceu mais uma vez no seio das manifestações religiosas, agora da Igreja Católica, confirmando a íntima relação entre teatro e religião. (CARVALHO, p. 28)

⁵⁵ Em 2005 e 2006, quando realizava o curso Técnico em Arte dramática na cidade de Araraquara/SP, a instrutora das técnicas de interpretação e também coordenadora, (infelizmente saudosa) Édna Portari, apresentou em sala, numa conversa informal que em sua pesquisa de mestrado em letras para a Univeridade Estadual de São Paulo Júlio de Mesquita Filho, também da cidade de Araraquara, onde nesta mesma faculdade, Édna graduou-se em Letras, afirmava que o teatro popular brasileiro é uma ramificação da *Commédia Dell'Arte*, mimos e pantomimas da Idade Média. Hoje, fazendo esta pesquisa, lembro desta afirmação e claro, não poderia deixar de mencioná-la.

⁵⁶ Ênio de Carvalho, fonte principal onde me deparei com esta informação, não apresenta qual concílio, se primeiro, segundo ou terceiro, que inicia o processo de repensar. Assim, suponho que seja o último visto que ainda neste, a repulsa ainda era grande. Mas, durante a pesquisa me deparei com um artigo do, na época de seu artigo, 2015, Doutorando na Università Degli Studi di Bari Aldo Moro, Itália e na Università Degli Studi Della Repubblica di San Marino, San Marino, Mario Resta em que apresenta que o Concílio de Cartago que lidou com as questões das danças, músicas e cato será o datado em 401 e.C., e neste mesmo artigo, afirma que a retaliação depreciativa realizada por João Crisóstomo fora feita para proteger dos pagãos e dos judeus visto que os judeus realizavam danças em suas celebrações. (RESTA, 2015, p. 3)

Foram anos tenebrosos aos atores, mas o processo em Bizâncio pode ter mantido vivo também dentro da Igreja, como já acontecia de maneira errante, a centelha do teatro. Assim, a partir do século X, toda a realidade começa a mudar visto que a própria Igreja percebeu a grande contribuição que a dramaticidade trazia para a liturgia e para o culto. Desta forma, numa experiência bem natural, foi-se introduzindo alguns elementos mímicos no culto cristão da Igreja Católica, “já que o homem medieval, além da razão, poderia ser catequizado através dos sentidos para perceber e entender as verdades bíblicas”. (CARVALHO, p. 29). Clérigos passaram a interpretar cenas e também a liturgia, como muito se mantém até hoje, seu caráter teatralizado.

Durante a páscoa, erguiam-se um túmulo e em volta do mesmo, apresentavam várias cenas. Na sexta feira, a *Adoratio Crucis*; no sábado, a *Depositio crucis*; na manhã de domingo, a *Elevatio crucis* com a visita das Marias ao túmulo, personagens representados por padres com turbulos e depois, o lençol deposto como evidência da ressurreição com o canto do hino *Te Deum laudamus*.

Ênio de Carvalho propõe que o texto *Regularis concórdia*, datado dos anos de 965-975, escrito pelo inglês Saint Ethelwold, monge beneditino, evidencia de forma clara este texto e, o mesmo é tido por muitos teatrólogos estudiosos como o início do teatro moderno⁵⁷.

A cerimônia religiosa de comemoração teve sempre algo dramático, e dela puderam ser recolhidas pequenas cenas em que o caráter teatral aparecia mais claro, mostrando nunca faltar aos clérigos oficiantes quanto no diálogo com outro padre. Os três clérigos do culto pascal apresentavam o texto canônico do *Quem quaeritis*, que provinha do Evangelho de Lucas (XXIV, 5) e de João (XVIII, 4), textos que tornaram-se conhecidos como *tropos*, ou seja, acréscimos poéticos e musicais feitos para os ofícios religiosos. Entre os que se tornaram conhecidos, destacam-se os compostos pelo poeta, músico e pintor Tutillon, do célebre mosteiro de Saint-Gall, na Suíça, nos séculos IX e X. Os tropos eram diálogos curtos que se acrescentavam ao final do texto canônico, como as falas das Marias à pergunta do Anjo. Criou-se, assim, uma cena decididamente dramática, primeira do teatro medieval, conforme parece escrita no mais antigo livro de tropos do mosteiro acima referido. O ciclo de natal também tinha um tropo, que começava com as mesmas palavras, mas dirigidas aos pastores. (CARVALHO, p. 30)

O processo de saída do teatro da Igreja para os teatros oficiais foi de forma gradativa. Um processo de entrada das palavras vulgares no meio das palavras latinas até a total laicização. Este desenvolvimento foi passando de uma total iconografia para uma cena mais realista até se acentuar o elemento cômico dentro das cenas. Pôncio Pilatos agora entra mais parecido com um príncipe medieval com séquito enorme de cavaleiros e pajens. Além disso, o assunto tratado no interior das cenas eram elementos cotidianos da vida comum das pessoas e cidades daquela época e a língua, a

⁵⁷ Não poderíamos deixar de frisar este ponto onde, o trabalho de um monge, data para as gentes do teatro, o início do teatro moderno.

nacional. É claro que as representações clericais foram mantidas, mas agora, em locais fora da Igreja, até o século XVI.

Por fim, com o papa Inocêncio III (1160-1216), em 1207 foi proibido todas as manifestações no interior da Igreja, que não fossem estritamente litúrgicas. Neste processo, bispos e reis passaram a impor regras que impediam tanto as representações no interior da Casa de Deus, quanto a participação dos Padres e Bispos às representações públicas. Assim, iniciou um processo de secularização dos teatros e perdendo assim, o caráter religioso no teatro medieval. Mas esta separação do teatro religioso do local litúrgico, permitiu também um grande crescimento do teatro europeu.

Enquanto cena, o teatro medieval era extremamente colorido, criativo e cheio de vida, como afirma Margot Berthold, com uma série de diálogos com Deus e com o Diabo e carrega muito da herança cênica preservada desde a antiguidade.

1.17. Teatro Renascentista

Quanto a essa importante vertente de teatro, primeiramente temos que entender o nascimento do capitalismo, no caso, todo o movimento mercantil, a descoberta das américas, as grandes navegações, e a organização das corporações de ofício que serão o ponto de partida para as fábricas e maquinaria na produção, elementos estes que movimentaram a gênese do modo de produção capitalista⁵⁸.

No campo do ideário, neste período haverá a transição do Império de Deus para o Império do Homem, assim, o humanismo e a busca por uma observação maior em relação a vida humana e o ser humano como centro da Terra. Além disso, iniciará um processo de negação da figura de Deus como controlador da história para a extrema valorização do ser humano como proponente das rédeas de sua própria vida. E claro, foi justamente o “teatro renascentista que inaugurou uma nova era,... A

⁵⁸ Karl Marx com seu método Materialismo Histórico Dialético apresenta o Modo de Produção, ou seja, a forma que cada sociedade estrutura as suas relações de produção e distribuição do excedente da produção. Assim, houveram segundo Marx, na história da humanidade o Modo de Produção Escravista, modelo difundido dentro da antiguidade e que também é apresentado na bíblia no primeiro e segundo testamento; o Modo de Produção Servil, sendo este o modelo que fundamenta o período medieval; e o Modo de Produção Capitalista. É importante apresentar que os escravismos africanos e americanos serão propostos de relações de produção dentro do início do capitalismo visto que, o escravo no interior do Modo de Produção Escravista possuía direitos e também, era respeitado como pessoa dentro da sociedade, mas, dentro do escravismo no interior do capitalismo, tanto no seu início quanto também na atualidade, não respeita a dignidade da pessoa humana tornando-a um objeto sem vida e sem identidade. Por fim, no modo de produção escravista da antiguidade o escravo de Abraão estava cotado para assumir toda a sua herança, porém, no escravismo que se deu na América com os africanos e ameríndios, os seres humanos eram separados da própria família, vendidos como mercadorias e massacrados de forma que não podemos dizer nem mesmo como animais. O Modo de Produção Capitalista se mantém até hoje e será nos próximos capítulos, o elemento fundamental para entender as relações de opressão entre opressores e oprimidos no interior da sociedade moderna e contemporânea.

Itália assumiu a liderança da cultura europeia, que manteve até o século XVII, quando então, nasceu na França um teatro nacional e cortesão.” (CARVALHO, p. 37)

Por fim, um outro dado muito importante será a Reforma Protestante. Ela trouxe, entre outros, o questionamento: se a Igreja foi utilizada no processo de dominação e centralização do poder na figura dos nobres, principal centro do poder durante todo o período medieval. Além disso, nesta transição onde, como afirma Helen G. White, no livro *O Grande Conflito*, houve uma série de auxílios a Lutero por parte dos reis e burgueses da época, ou seja, dos donos do novo modo de produção⁵⁹.

Um olhar vigilante acompanhava os movimentos de Lutero, um coração verdadeiro e nobre decidiu livrá-lo. Deus levou Frederico da Saxônia a formular um plano para preservar o reformador. Em sua viagem de volta para casa, Lutero foi separado dos que o acompanhavam e, de maneira precipitada, transportado através da floresta, até o castelo de Wartburgo, uma isolada fortaleza nas montanhas. Seu esconderijo ficou tão envolto em mistério que o próprio Frederico não sabia onde Lutero estava. Deus tinha um objetivo com esse desconhecimento: enquanto o eleitor nada soubesse, nada poderia revelar. Satisfeito de que o reformador estivesse em segurança, ficou contente.

Passaram-se a primavera, o verão e o outono. Chegou o inverno, e Lutero ainda permanecia prisioneiro. Aleandro e seus adeptos se alegraram. A luz do evangelho parecia prestes a extinguir-se. Mas, a luz do reformador deveria resplandecer com maior brilho. (WITHE, 2011, p. 82)

Proteger uma figura que tinha alguma postura que não era aceita pela Igreja Católica da época, poderia também legitimar o capitalismo e o liberalismo⁶⁰. Claro, muito bem descrita por Weber em *a Ética Protestante e o Espírito Capitalista* onde descreve a colaboração da igreja protestante ao estabelecimento da nova economia.

Acima apresentamos a contribuição dos cristãos que saíram de Bizâncio, no caso, neste momento Constantinopla, com a invasão turca-otomana, levando para a Europa, e principalmente à Itália, as obras gregas e também o idioma. Levaram também os tragediógrafos e comediógrafos clássicos que influenciaram de forma consistente este novo modo de fazer a arte teatral.

⁵⁹ No Modo de Produção Servil, os Nobres são o centro do poder. Já no Modo de Produção que se inicia, ou seja, o Capitalista, o poder estará centrado na figura dos Burgueses. Cabe salientar que os Reis, mesmo sendo nobres, estarão também partidários à Reforma Protestante visto que estes acreditavam que com o poder político passando exclusivamente para as pessoas nobres mas sem poder religioso, eles seriam o centro do poder, porém, a história mostra que com a Revolução Francesa, o poder dividido como também proposto por Montesquieu, estes também terão seus poderes fragmentados e com o tempo, desaparecido.

⁶⁰ A proposta do Liberalismo foi a divisão dos poderes que historicamente, durante o medievo, esteve centralizada hora na Igreja na figura do Papa e hora na figura do Imperador. Com o crescimento da burguesia e, o poder econômico na mão dos comerciantes e donos de corporações de ofício, iniciará um processo de questionamento do regime totalitário. Assim, figura como Montesquieu, Adam Smit, Thomas Paine, Stuart Mill, etc., irão iniciar as ideias que futuramente, legitimarão a Independência dos Estados Unidos e a Revolução Francesa. Assim, vemos que a proteção de Lutero trouxe um grande significado nesse processo de transição.

Com o renascimento, veio também um grande crescimento em relação a qualidade técnica e artística, além disso, surgem então duas coisas muito importantes. A primeira é a mulher entrar em cena e agora, com o respeito devido. O outro é a profissionalização do artista. É claro que os que atuavam dentro de igrejas, continuaram fazendo arte nos momentos de lazer, mas os atores mambembes passaram a lidar com a arte como ofício e também, começaram a surgir as companhias de teatro.

A Itália irá reviver as obras do teatro antigo e aos poucos. O teatro religioso passou ao teatro barroco onde foram absorvidas todas as inovações do renascimento, mas se manteve um teatro de nobres e, mesmo que o texto tenha algum apelo religioso, na prática os valores e a prática cristã estiveram em outros planos.

Mas enfim, avançar a exposição deste teatro que se distancia de Deus, da prática cristã, da religião e da espiritualidade e passa a enaltecer o ser humano em sua individualidade, não dialoga diretamente com esta pesquisa. Assim, iremos agora observar o teatro moderno e as grandes revoluções artísticas que dialogam profundamente com o nosso tema central.

1.18. Teatro Moderno

O período de 1500 a 1900 é o período em que a questão religiosa foi colocada em espaço secundário. Mais à frente esse tema será melhor discutido, mas já adiantamos que no período moderno, e se estende ao período contemporâneo, a religião não foi simplesmente colocada em segundo plano, ela passou a ser, para ser mais explícito, um produto de mercado dentro da estrutura econômica capitalista. A religião passou para o espaço privado de apreciação individual e, no espaço público, ficou a ideia de uma razão é uma técnica onde não caberiam emoções e sensibilidades.

O teatro moderno está inserido neste contexto e o renascimento com todas as variantes que nele estão relacionadas provoca seu início propondo como estética o teatro burguês que traz por nome: romantismo.

Essa proposta teatral, a busca é diretamente fora do contexto religioso. Na literatura é possível encontrar algumas propostas com Victor Hugo, como em *Os Miseráveis*, algumas possibilidades na dramaturgia de Shakespeare. Cabe também lembrar que neste momento, mesmo que a partir da Commedia Dell'Arte, há uma centralização no trabalho do ator e claro, um processo de, mesmo que de forma livre, mas apresentar um caminho de preparação do ator, ainda não houve

algo diretamente ligado à religião até por que, a proposta na verdade era a sua negação e o foco diretamente no humano⁶¹.

Mas claro, mesmo que seja uma negação, o que é natural, uma hora chegará aonde deveria sempre estar.

No final do século XVII vemos aparecer o realismo e o naturalismo. Esta separação há na literatura, mas no teatro, o teatro naturalista é naturalmente, realista. Ainda na literatura teremos as obras de Schiller, mas esta proposta irá provocar o russo Constantin Stanislavski que irá revolucionar o fazer teatral e claro, até os que negaram sua proposta, irão criar algo novo a partir do que o mesmo propôs.

No teatro naturalista encontraremos Dickens e Thackeray, Dostoievski e Tolstoi, que proporá uma visão de que “*o destino individual é condicionado pela disposição e pelo impulso instintivo (trieb), no contexto de juízos de valor moral derivados de conflitos de poder e interesses, governava o romano experimental dos grandes realistas franceses*”. (BERTHOLD, 2008, p. 451)

1.19. A Era das Revoluções Dramáticas (Rússia, Alemanha, Estados Unidos e Brasil)

Quando essas inovações na estética teatral chegam nas mãos de Stanislavski com o Teatro de Arte de Moscou, o mesmo, sem propor a criação de um método, mas tomado por muitos como sendo, começa um processo de preparação sistematizada do ator. Assim, a proposta de formar um ator que tenha total domínio para acessar a memória emotiva, possibilitar as ações físicas e sistematizar a ação dramática, irá formar vários teatrólogos como Meyerhold, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugênio Barba e aqui no Brasil, Eugênio Chamanski Kuznetsov, popularmente conhecido por Eugênio Kusnet (1898-1975).

Nesse momento o diálogo entre a religião e a teologia irá voltar para a cena do teatro e tudo isso desponta numa era das revoluções artísticas visto que aparecerão figuras também como Bertolt Brecht e Antonin Artaud que provocaram profundamente a criação cênica. Brecht com uma proposta política e Artaud com algo mais místico no seu teatro da crueldade.

⁶¹ Mesmo que quanto a literatura haverá peças que podem ser tratadas e observadas pela teologia como a obra *Os Miseráveis* e diversas obras de Shakespeare, enquanto estética e trabalho do ator e do grupo, haverá uma negação constante da religião e dos mitos. Este momento podemos apontar como uma resposta a tudo que a Igreja Católica realizou aos artistas desde o fim do Império Romano até o fim do período medieval, ou seja, uma ação truculenta, vezes mais e vezes menos, contra os artistas e obras do teatro.

Cabe salientar que, Stanislavski(1863-1939)⁶² está muito próximo do tempo em que Sigmund Freud (1856-1939) começa a propagar as suas descobertas dentro da psicologia. Isto posto, passam ator, público e espectador numa busca de encontrar o ponto central do sentimento que está em cada personagem e também, no centro de uma determinada obra dramática. O ator passa a buscar dentro de si pontos que são similares aos momentos vividos pela personagem e, ao interpretar, revive estas sensações.

Já Eugen Bertold Friedrich Brecht (1898-1956), nascido de família burguesa no mesmo ano de fundação do teatro de Stanislavski e foi um grande expoente do final do século XIX e do XX. Sua contribuição está em dois aspectos. Na literatura, irá representar os conflitos de classes e relações de dominação e conflitos dentro da sociedade capitalista. Além disso, irá retratar muito das guerras e das questões humanas nela inseridas e trará muito do pensamento socialista e da tomada de poder a partir dos oprimidos.

Na encenação, como já expusemos no início, sua grande contribuição está no fato de uma quebra da busca de ficção dentro da cena e está o tempo todo provocando que o espectador tenha uma relação ativa com o espetáculo. A interação, as músicas, as roupas e até a forma de interpretar é algo proposital para distanciar cada vez mais o público da cena proposta. Assim, poderá haver uma reflexão sobre o acontecimento vivido é uma transformação de vida e sociedade. Já adiantando, há muito de espiritualidade, mística e sagrado dentro desta obra dramática e das suas técnicas de interpretação e composição do espetáculo.

Enquanto Brecht traz uma espiritualidade mais voltada para a vida no cotidiano e na expressão e exposição daquele que sofre. Este busca provocar a sociedade a repensar a própria ação do espectador em relação a sua própria vida. Jerzy Grotowski (Rzeszow, Polônia, 1933), mesmo ateu, já na década de 60 será um dos primeiros, nessa linha, a partir de Stanislavski, a trazer a consciência do sagrado para a cena. Grotowski busca conhecer o teatro chinês e japonês o que influencia muito no seu processo. Estuda com atores chineses em 1962 e viaja também para a Ásia Central e pela Índia. Volta impressionado com tudo que vivenciou.

⁶² “Neto de uma atriz parisiense, filho da burguesia, desde cedo manifestou seu gosto pelo teatro a ponto de receber de seu pai um palco italiano em sua casa. Entrou para a Escola Dramática de Moscou e, posteriormente, montou e apresentou, desde 1887, inúmeros espetáculos amadores, que chamaram a atenção pela qualidade e pelo bom gosto. Em 1898, quando era diretor de teatro da Sociedade Moscovita de Arte e de Literatura, fundou o Teatro de Arte de Moscou a partir de seu demorado encontro com o crítico, autor dramático e diretor da Filarmônica de Moscou, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko(1858-1943). No fim do século XIX, o teatro russo estava numa situação de crise, embora tido grandes atores e autores como Gogol, Turguéniev e Ostrovski. O monopólio dos teatros imperiais foi mantido até 1882, e uma censura feroz impedia a penetração do grande repertório internacional. Obrigações de ordem estrutural frearam a criação de teatros particulares.” (CARVALHO, p.79-80)

Wabi significa ‘pobreza’, ou, negativamente, ‘não estar na sociedade da moda de hoje. Ser pobre, isto é, não depender das coisas mundanas - riqueza, poder e reputação -, mas sentir interiormente a presença de algo de valor mais alto, acima do tempo e da posição social: isto é o que essencialmente constitui o *wabi*. Na prática, na vida cotidiana, *wabi* significa estar satisfeito com uma pequena cabana, um quarto para dois ou três tatames (esteiras de palha), como a cabana de madeira de Thoreau, com um prato de legumes colhidos nos campos dos arredores e oxalá ouvir o tamborilar de uma agradável chuva primaveril. (SICA, 2009, p. 39 apud SUZUKI, 1959, p.23)

E também:

Sabi significa originalmente “frio”, “pobre” ou “ressequido”. Por volta do século XIV, o significado começou a mudar, ganhando conotações mais positivas. Com a progressiva difusão do budismo zen no período Kamakura, o termo acabou por refletir, juntamente com o *wabi*, o ideal de beleza da cerimônia do chá. (SICA, 2009, p. 40)

É um teatro pobre. Sem cenário. Figurino. Luz e tudo o que pode trazer segurança ao ator. Mas, a busca é por um despojamento. É uma “técnica de transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo de seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação”. (CARVALHO, 90)

A busca de Grotowski é pelo envolvimento entre público e ator, assim, talvez pelo fato de estar em um público mais reduzido, no geral, a cena alcança uma espécie de culto.

Por fim, nessa transição do século dezenove para o século vinte, não poderíamos deixar de apresentar o simbolismo, visto que todos esses elementos são fundamentais para esse retorno da arte dramática para uma *práxis* exclusivamente humana e que retoma com certeza, o aspecto do sagrado, rito, mito, ritualística e religião.

O realismo cênico foi uma proposta dramática que se inicia em Paris, na França, mas logo, como consequência, acontecerá um abandono do naturalismo cênico e chegará a proposta do simbolismo. Os artistas, como Stéphane Mallarmé, protestavam contra a necessidade de a arte ser uma imitação e cópia da vida, assim, esta ação é simplesmente, segundo o que a mesma propõe em seu protesto, uma ação de um olho destreinado para a arte. Então, a “tarefa do poeta não era nomear o objeto, mas conjurar com o poder de sua imaginação” “... Mallarmé sonhava com “um teatro maravilhosamente realista da nossa imaginação”, um teatro “de dentro”, da mesma forma que os românticos haviam procurado pelo “caminho para dentro”. (BERTHOLD, 2008, p. 466)

Por fim, quando chegamos à era das revoluções artísticas, encontramos uma série de propostas teatrais que estão diretamente relacionadas com elementos de libertação da sociedade e do ser humano.

No século XX, como também apresenta Eric Hobsbawm em seu livro A Era das Revoluções propondo um capítulo exclusivo para apresentar as revoluções nas artes, temos as propostas simbolismo, surrealismo, expressionismo e futurismo.

Baudelaire falava da “floresta de símbolos”. Para ele, o universo visível era uma despesa de imagens e símbolos, às quais somente a imaginação poética podia atribuir devido *status* e valor. Valéry dizia que a bela palavra precisava recuperar de música aquilo que lhe pertencia de direito. E assim, poesia e música, juntas, deram ao teatro do simbolismo sua mais convincente justificativa. O antiquíssimo problema, a rivalidade entre palavra e música seria a matéria da última ópera de Richard Strauss, sua aguda e polida *Capriccio*. (BERTHOLD, 2008, p. 466)

Assim, para os simbolistas:

... o empenho fotográfico do drama naturalista era uma tela que obstruía a penetração do olhar em vistas mais profundas. O palco não deveria apresentar um *milieu* real, mas explorar zonas de estados d’alma. Sua tarefa não era descrever mas encantar. A luz adquiriu uma função importante, e a palavra encontrou auxílio na música e na dança. Em alguns casos felizes, os simbolistas conseguiram transpor disposições íntimas enraizadas no lirismo para o domínio público do palco. O mérito de o drama simbolista ter sobrevivido sem danos a tais revelações do “*état de l’âme*” (“estado de alma”), pode ser creditado unicamente à música. (BERTHOLD, 2008, p.469)

Os grandes nomes do teatro simbolista foram Adolphe Appia e Edward Gordon Craig.

Appia, em 1903 teve a oportunidade de criar uma obra onde pôde apresentar “imaginações” cênicas, ou seja, aspectos não realistas contidos na ópera *Carmen*, de Bizet e também *Manfred*, de Byron, musicada por Robert Schuman. (BERTHOLD, 2008, p.470) O que era principal para este era que o palco estivesse totalmente livre, para ele, qualquer objeto que pudesse atrapalhar o desempenho do ator, deveria ser exterminado do palco. Assim, “o corpo humano está dispensado do empenho de procurar a impressão da realidade, porque ele próprio é realidade”. A cenografia então, tem o único objetivo de “tirar o melhor proveito da realidade”. (BERTHOLD, 2008, p. 470)

Já Craig esbanjava na iluminação e também na arquitetura para jogar com o simbolismo. Temos também um registro do próprio Stanislavski sobre a memorável encenação de Craig:

Craig pensava num espetáculo sem intervalos nem cortinas. O público chegaria ao teatro e não veria o palco ou coisa parecida. Os biombos funcionariam como o prolongamento arquitetural da sala dos espectadores e se harmonizariam com esta. Mas no início da apresentação os biombos se movimentariam graciosa e solenemente; todas linhas e agrupamentos transpor-se-ia a luz que projetaria sobre elas efeitos pictóricos, e todos os presentes no teatro seriam levados, como num sonho, para algum outro mundo somente insinuado pelo artista, mas que se tornaria real pela virtude das cores da imaginação dos espectadores. (BERTHOLD, 2008, p. 471)

O mais inusitado é ver, na biografia de Stanislavski, ele mesmo dizer que infelizmente temos somente “meios grosseiros e primitivos” para satisfazer as “mais altas aspirações que nascem das mais puras profundezas estéticas” do homem. Este e seu diretor Sulerjitski, tiveram a difícil empreitada de adaptar a proposta trazida por Craig a realidades práticas adequadas para a interpretação do ator e da cena.

Como nos apresenta Margot Berthold:

A plasmação dos processos cênicos em termos de palco e de atuação por uma personalidade criativa, que os simbolistas haviam exigido em nome da poesia e Craig em nome da magia

do espaço e da luz, viria com os grandes diretores do século XX: Konstantin Stanislávski (1863-1938) em Moscou; Max Reinhardt(1873-1943) em Berlim, Viena, Salzburg e Nova York; Jacques Copeau (1879-1949) em Paris; Elia Kazan (nascido em 1909) em Nova York. O grande ator e diretor Jean-Louis Barrault (1910-1994), de Paris, deu a Craig o cumprimento supremo: “O trabalho de Craig foi meu catecismo, e ele próprio, o artista de teatro mais perfeito”. (BERTHOLD, 2008, p. 475)

O que mais chama a atenção em relação ao simbolismo, para enfim avançarmos mais um pouco nessa pesquisa, é encontrar no livro *O Homem e Seus Símbolos* (2008) com o primeiro capítulo organizado pelo discípulo de Freud e fundador da psicologia analítica, uma das linhas da psicanálise, Carl Gustav Jung. Nesta obra, os dois capítulos escritos por discípulos seus, que avançam na sua proposta da psicologia analítica, dedicados ao simbolismo, o capítulo quatro intitulado *Simbolismo nas artes plásticas* de Aniela Jaffé e o quinto, de Jolande Jacobi intitulado *Símbolos em uma análise individual*.

Jaffé logo de início em seu capítulo, faz um trânsito nas religiões⁶³, principalmente a cristã e apresenta símbolos como o animal que apontam para o Cristo, além de observar igrejas cristãs medievais e afirmar que estes são meios de diálogo do inconsciente. Já perto do final de sua obra, apresenta um olhar para a arte moderna e afirma que “Os grandes pioneiros desta arte deram a mais clara expressão a seus verdadeiros objetivos e às profundezas de onde nasce o espírito que os marcou com suas impressões”. (JUNG apud JAFFÉ, 2008, p.358)

Neste mesmo artigo, a pesquisadora apresenta a afirmação do poeta dos pintores modernos, Paul Klee que diz:

É missão do artista penetrar o mais fundo possível naquele âmago secreto onde uma lei primitiva sustenta o seu crescimento. Que artista não desejaria habitar a fonte central de todo o movimento espaço-tempo (esteja ele situado no cérebro ou no coração da criação), de onde todas as funções extraem a sua seiva vital? Onde se esconde a chave secreta de todas as

⁶³ Não poderia deixar de apresentar este trecho que dialoga muito com a questão das artes e este caminho de saída da total racionalidade que o período renascentista e moderno passou e chega a esta afirmação: “ *A inveja, a luxúria, a sensualidade, a mentira e todos os outros vícios são o aspecto “sombrio” e negativo do inconsciente, que se pode manifestar de dois modos. No seu aspecto positivo, aparece como um “espírito da natureza”, cuja força criadora anima o homem, as coisas e o mundo. É o “espírito ctônico” ou terrestre, que tantas vezes mencionamos neste capítulo. No aspecto negativo, o inconsciente (aquele mesmo espírito) manifesta-se como o espírito do mal, como uma propulsão destruidora.*

Como já observamos, os alquimistas consideram esse espírito como “o espírito de Mercúrio” e chamaram-no, muito adequadamente, de Mercurius duplex (o Mercúrio de duas caras, dual). Na linguagem religiosa do cristianismo, chamam-no de diabo. Mas tão improvável quanto possa parecer, também o diabo tem um aspecto de dualidade. No sentido positivo, aparece como Lúcifer – literalmente, aquele que traz a luz.

Analisada sob ângulo dessas dificuldades e paradoxos, a arte moderna (que reconhecemos como símbolo do espírito terrestre) também tem um aspecto duplo. No sentido positivo, é a expressão de um misticismo da natureza, tão misterioso quanto profundo; no negativo, só pode ser interpretada como a expressão de um espírito mal e destruidor. Os dois aspectos são inseparáveis, pois o paradoxo é uma das qualidades básicas do inconsciente e dos seus conteúdos.” (JUNG apud JAFFÉ, 2008,p. 361-362)

coisas? No ventre da natureza, na fonte original de toda criação? (...) Coração a palpitar, somos levados cada vez mais para baixo, em direção à fonte primordial. (JUNG apud JAFFÉ, 2008., p. 356)

Vemos neste artigo, de forma explícita, o retorno da arte, neste caso ela limita à arte plástica, mas podemos ver também na arte cênica, no aspecto religioso. No caminho do simbolismo, encontramos, em diálogo com a psicanálise, o retorno aos aspectos simbólicos. Com Stanislavski e Grotowski, vemos este trabalho do ator e a dedicação, quase (ou até) sacerdotal. Com Brecht, vemos que o foco nas relações humanas na proposição de uma metanoia é uma responsabilidade com as transformações sociais, assim, algo muito mais próximo do aspecto profético e político.

1.20. - O Teatro do Século XX – Teatro Engajado

Basicamente esse é o tema fundamental⁶⁴ para esta pesquisa⁶⁵. É claro que retornaremos a este tema quando falarmos do teatro moderno brasileiro, porém, neste momento, olhando para a história do teatro, aqui chega basicamente, no aspecto do teatro dramático, o último momento⁶⁶.

Neste instante da história do teatro, nasce na Rússia Soviética, um processo de transformação do teatro. Enquanto todo o mundo caminhava por uma representação mais focada na representação e na busca por impressionar a plateia, neste momento e local, a busca é por um engajamento de transformação social. Podemos também afirmar que é nesta hora que o teatro irá voltar para as suas raízes religiosas. É claro que com uma nova roupagem, mas novamente a busca pela garantia de existência, retorna para o teatro e a busca pelo bem comum, passa a ser bandeira central das próximas criações artísticas que brotarão dentro dessa linguagem e proposta cênica.

⁶⁴ É fato que as revoluções ligadas à esquerda e aos movimentos socialistas e comunistas caminham sempre para uma busca ateísta e em grande parte das vezes, até mesmo de ataques à religião e a Igreja. Porém, o que podemos também observar é que foi exatamente aos escritos socialistas e de esquerda que teologias como a da Libertação e da Missão Integral irão buscar nas teorias de teóricos como Marx e da Escola de Frankfurt os elementos básicos para pensar a sua prática, dessa forma, por mais que vários irão criticar a religião e a Igreja, ao que se entende, serão críticas que a própria Igreja, a religião Cristã e o próprio Cristo já faziam, ou seja, o uso da Fé para manipulação e controle social, assim, a proposta do Cristo, dos pais da Igreja e da Igreja será de uma religião que busque uma libertação das pessoas para alcançarem uma vida com dignidade. Portanto, nesses pontos percebemos que mesmo afirmando o ateísmo, nas suas práticas, trazem atitudes religiosas e em muitos casos, como no de Augusto Boal, que dialogam com a Religião Cristã.

⁶⁵ Realizamos o trajeto dentro de toda a história do teatro apresentando os pontos de diálogo com a religião e teologia por dois motivos: primeiramente por que ainda não há obras e pesquisas ligados a este tema especificamente quanto a estética teatral e, que já é o segundo motivo, sem esse caminho, não teríamos elementos para mostrar que em toda a história do teatro e da religião, ambos partilharam elementos mutuamente, tudo indica que ambos nasceram da mesma manifestação primeira.

⁶⁶ Após o teatro dramático nascerá, a partir principalmente de Bertold Brecht, como apresenta Hans Thies-Lehman no livro Teatro Pós Dramático, chegará no seu momento de transição. Nasce então a *performance art*, uma proposta de teatro que quebra com a narrativa e passa a apresentar o desempenho do artista a realizar uma determinada ação. Além disso, é descartada a personagem e o artista representa um desempenho a partir de si mesmo e sem uma máscara de uma personagem e uma ação dramática ficcional.

A época elisabetana e o classicismo espanhol souberam preservar a popularidade do espetáculo teatral, embora se perdesse a dependência religiosa. Em ambos os períodos, porém, as diferenças de classes não quebravam a ideia de unidade, que é essencial à existência de um público orgânico. O individualismo burguês rompeu o conceito do homem coletivo, e o teatro ocidental nunca mais conseguiu reencontrar seu público. A revolução soviética, propondo em novas bases o convívio humano, reconquistou, ao menos em certas experiências, a perdida vitalidade do espetáculo. (MAGALDI, 1991, p. 75)

A Rússia terá a sua revolução em 1917 e as obras artísticas passarão a ser financiadas pelo Estado. Assim, as manifestações passaram a terem um caráter mais voltado ao comunismo e socialismo⁶⁷. Muitos eventos de massa com esses ideais foram realizados e claro, as gentes de teatro foram para a organização dessas manifestações artísticas. É nesse momento que aparecerá Meyerhold e o mesmo declara que o objetivo do teatro não era “apresentar uma obra de arte acabada, mas, antes, tornar o espectador co-criador do drama”. (BERTHOLD, 2008, p. 494)

Não seria possível imaginar um empreendimento como *A Tomada do Palácio de Inverno*, uma representação encenada em Petrogrado, em 7 de novembro de 1920. Esta era uma celebração dramática e teatral de eventos da Revolução que acontecera em um de seus aniversários, o terceiro para ser mais exato. Na cena, com atores e soldados do exército russo, totalizavam, sob a direção de Nikolai Evreinov, cerca de quinze mil participantes para a composição de uma obra apreciada por cerca de cem mil espectadores. Evreinov afirmava que tudo era uma busca de “teatralização da vida”.

Seguem o mesmo caminho grandes encenadores como Meyerhold, Vakhtângov e Tairov, destes, o mais famoso mundialmente é Meyerhold, que apresenta seu método em 1918 ao encenar *O Mistério Bufo*, de Vladímír Maiakóvski, além de, em 1922, na *Terra Revoltai*, de Seruei Tretiakov. “Ele usou projeção de filmes, jazz e concertina, acelerou o ritmo das máquinas, de motores e rodas em movimento; montou estruturas de metal como cenário, pôs figurantes a correr a toda velocidade ao longo das fileiras da plateia dispostas em cena, fê-los escalar andaimes e escorregar por escadas de corda”. E assim, “varreu os últimos vestígios do teatro burguês...” (BERTHOLD, 2008, p. 495)

Meyerhold sublinhou o conflito ideológico entre cules e colonizadores, fazendo os europeus usarem máscaras e comportarem-se como numa opereta, em provocativo contraste com o realismo da miséria dos trabalhadores. Para efeitos de pura pantomima, acrobacia ou

⁶⁷ Afirmamos uma diferença visto que o Comunismo não tem a presença do Estado e a centralização do poder, já o Socialismo, enquanto proposta marxiana, é uma transição para o Comunismo assim, da mesma forma que para haver o Capitalismo, foi necessário que houvesse uma centralização do poder na figura dos nobres e tornando na Europa, um regime totalitário, reflexo disso na América com as diversas ditaduras e também, no regime colonialista, a centralização do poder na mão dos Reis dos países colonizadores (Espanha, França, Inglaterra, Portugal e Holanda) para, num segundo momento, nascer o estado capitalista, mas com toda a mentalidade e ideologia do trabalho assalariado e relações econômicas capitalista. Principalmente Marx, na sua proposta teleológica, apresenta que da mesma forma que o capitalismo teve esse caminho, para o comunismo também terá que haver, porém, a transição é o Socialismo. Então, na Rússia, as propostas teatrais e artísticas irão abordar temas como o socialismo, ou seja, a necessidade e valor do Estado Soviético, mas também do comunismo, talvez para manter a esperança de uma sociedade totalmente administrada e organizada pela classe trabalhadora.

clowning, Meyerhold vestia seus atores com macacões-uniformes: roupas prosaicas de trabalho como correspondência consequente ao palco operário despido de iluminismo. Nada deveria distrair a atenção, nem adornar a ação “biomecânica” no austero cenário de plataformas giratórias, alçapões, guindastes e cordames. (BERTHOLD, 2008, p. 495)

Nesta mesma trincheira aparecerá Erwin Piscator em 1919 que trazia como meta a ação propagandista e de massa. Encontra-se naquela realidade, após a Revolução, uma busca por uma união de todos os povos e o proletariado tinha como ânsia de vida, a construção de uma sociedade sem classes e sem Estado. Assim, o próprio Piscator afirma que a Rússia tinha o papel de ser inspiradora de muitas revoluções, palavras escritas com endereço aos trabalhadores.

Por fim, já não mais na Rússia, mas agora, na Alemanha, aparece Bertold Brecht, este que já muito falamos, foi muito influenciado por Piscator, “veio a perceber que o teatro revolucionário dependia não apenas da peça, mas também da direção”. Assim, com sua batuta, tinha como principal busca, “não provocar emoções, mas apelar para a inteligência crítica do espectador. Seu teatro devia transmitir conhecimento e não vivências”. (BERTHOLD, 2008, p. 504)

Traz em seu repertório inúmeras peças, algumas como *O Homem é o Homem*, esta que é um exemplo clássico de teatro didático, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, uma ópera que marca a primeira vez que este dramaturgo, diretor e teatrólogo, usa as formas de drama e teatro épico ao mesmo tempo e por fim, *Na Selva das cidades*.

Brecht deixa também, para norteio do fazer artístico, *O Pequeno Organon* onde o mesmo afirma que “em nenhum momento deve ele (o ator) permitir que ocorra sua completa metamorfose na figura da personagem, escreveu Brecht em 1948”. (BERTHOLD, 2008, p. 505)

Por fim, entre o Épico e o Dramático, podemos observar esta planilha de diferenças:

Teatro Dramático	Teatro Épico
- o palco personifica um evento	- ele o narra
- envolve o espectador numa ação e	- torna-o um observador, mas
- usa sua atividade	- desperta sua atividade
- possibilita-lhe sentimentos	- exige dele decisões
- transmite vivências	- transmite-lhe conhecimento
- Ela é trabalhada com sugestão	- é confrontado com ela
- os sentimentos são preservados como tais	-e ela é trabalhada com argumentos
- o homem é pressuposto como algo conhecido	- são levados ao ponto de uma investigação
- o homem é imutável	- o homem se transforma e é transformável
- tensão voltada para o desfecho	- tensão voltada para o processo

- uma cena em função da outra	- cada cena para si
- os acontecimentos desenvolvem-se num curso linear	- os acontecimentos desenvolvem-se em curvas
- <i>natura nos fact saltus</i>	- <i>facit saltus</i>
- o mundo como ele é	- o mundo como ele se torna
- o que o homem deve fazer	- o que o homem tem de fazer
- seus instintos	- seus motivos
- o pensamento determina a existência	- a existência social determina o pensamento

Tabela retirada do livro História Mundial do Teatro de M. Berthold, 2008 p. 507.

Quando em 1941 é encenada pela primeira vez a peça *Mutter Courage und ihre Kinder* (Mãe Coragem e seus filhos), encenada sob direção de Leopold Lindberg em Zurique, numa busca de provocar conhecimento e não simplesmente emoções, exibe a cena onde a Mãe Coragem coloca a mão no bolso com o intuito de tirar o dinheiro necessário para pagar o funeral do seu último filho e, ela o faz afirmando que a guerra continua e “A guerra não é senão um negócio, | em vez de ser com queijo, é com chumbo | e se o custo ultrapassa tuas forças | não estarás na parada da vitória.” (Berthold, 2008, p. 507)

Percebemos enfim, que as questões humanas voltam para a cena e, mesmo que para Sábato Magaldi isso pode parecer improvável e uma loucura, se cumpre o que Henri Ghéon (1875-1944) afirma enfaticamente: “O teatro de amanhã será religioso ou desaparecerá” – certo de que o palco deve ser um dos locais de manifestação religiosa. (MAGALDI, 1991, p. 75)

A partir desse momento, nascem no teatro as linguagens Teatro de Vanguarda, Teatro Político, Teatro Épico, Teatro Social, Teatro Popular, Teatro Pobre, Criação Coletiva, Teatro Colaborativo, Happening e também, o Teatro do Oprimido, mas deixaremos para falar da maior parte destes quando tratarmos do teatro moderno no Brasil.

1.21. - História do Teatro Oriental

Agora, não menos importante e claro, não está num caminho de temporalidade, mas, como iniciamos com o homem primitivo e seus elementos teatrais, resolvemos concluir a descrição da história com o teatro oriental visto que é muito diferente do teatro ocidental, mas mantém muitos elementos tradicionais e também, apresenta mais elementos religiosos que muitas das propostas do teatro ocidental.

1.21a. - Japão e Índia

1.21aa. Teatro Indiano

Na Índia clássica, a dança e o drama são duas vertentes muito importantes para um grande credo. Eles servem para expressar homenagens aos deuses. Vemos até que Shiva é a deusa da dança e, Brahma, o deus que criou o universo, foi o próprio que criou também a arte dramática. As três grandes religiões da Índia são brahmanismo, jainismo e budismo tem em seus cultos a dança, a recitação dramática, a pantomima exorcística, o culto e o sacrifício.

O que provocou o nascimento do drama foi a busca por uma manifestação antropomórfica desses deuses e está apresentada no *Natyasastra*, um extenso manual de artes, dança e do teatro escrito por Bharata, um sábio indiano “que viveu numa época entre 200 a.C. e 200 d.C.”. (Berthold, 2008, p. 33)

Para descobrirmos a história do drama indiano, visto que, nas manifestações não há uma narrativa desse tipo, pois acreditam que, ao realizar o espetáculo com extrema precisão quanto aos aspectos mitológicos do drama, não estão mantendo uma atividade artística, mas preservando o espírito que está contido em cada ação. Assim se configura a mentalidade a-histórica dos hindus.

No ano de 606 a 647 a.C., a cultura hindu e a doutrina budista avançaram para boa parte da Ásia Oriental e ilhas da Indonésia, o que possibilitou haver muita influência da arquitetura dos templos e dos palácios além da épica e do drama. E mesmo com o avanço do Islã e do Império Mongol no século XIV com uma forte tomada do poder pelo Islã, não houve mudança nos aspectos da tradição religiosa e assim, não foram destronados Shiva, Vishnu, Krishna e Rama, deuses que compunham o drama hindu.

Por fim, podemos afirmar que a origem desta vertente dramática está intimamente ligada à dança e ao culto no templo.

Os historiadores do teatro hindu cunharam o termo “teatro templo”, que pode ser acompanhado arquiteturalmente através dos séculos. Entre os templos do século IX recortados nas cavernas de Ellora destaca-se o lindo teatro do templo Kailasanatha. E há primorosas salas de festival e teatros nos jardins do templo Ganthai, do século XI, próximo a Khajuraho. Outros podem ser encontrados no complexo do templo de Girnar, do século XII, e no templo Vitthala, dos governantes de Vijayanagar do século XIV.

Ao lado do “teatro templo”, o teatro teve um outro percursos na altamente desenvolvida forma de entretenimento popular hindu, com suas danças e acrobáticas. O bailarino era sempre mímico e ator, simultaneamente. Ainda é chamado de *nata*, que é a palavra “prakrit”, vernacular, para ator (que procede da raiz sânscrita *nrt*), mencionados já no *Rig Veda*, forma vernacular prakrit, *nata*, indica seu caráter popular.

Pois, enquanto os dançarinos rituais honravam os deuses, houve em todas as épocas cantores, dançarinos e mímicos ambulantes que entretinham o povo com suas apresentações por uma gratificação modesta. O *Ramayana* menciona *nata*, *nartaka*, *nataka* – ou seja, danças e espetáculos teatrais – nas cidades e palácios. Fala de festas e reuniões nas quais a diversão era oferecida por atores e dançarinas. (BERTHOLD, 2008, p. 32)

Algo que é muito importante apresentar aqui é o fato de que a rigidez da preparação e da execução do trabalho do ator indiano é extrema. Primeiramente, dança e a atuação teatral é uma coisa só. Bharata requer uma concentração extrema do intérprete, tanto dançarino quanto do ator e esta deve ser até a ponta dos dedos, que possui uma lista detalhada. No manual, desenrolam-se 24 variantes de posições de dedos, 13 movimentos de cabeça, sete de sobrancelhas, seis de nariz, seis de bochechas, nove de pescoço, sete de queixo, cinco de tórax e 36 de olhos. Nessa linguagem, Bharata não permite a espontaneidade intuitiva mas tem regras muito similares a valores matemáticos. Para os pés, este drama lista 16 posições sobre o solo e esta mesma quantidade no ar e claro, um sem número de posições e possibilidades de andar. Para isso, para um ator indiano subir ao palco e entrar em cena, são muitos anos de dedicação e aprendizagem.

Quanto a cenários, as obras indianas não buscam exageros, raramente utilizam acessórios assim, a busca principal é o diálogo com a imaginação como afirma “no início de sua peça *O Círculo da Primavera*, Targore diz, em poética auto-suficiência: “Não necessitamos de cenário. O único pano de fundo do qual precisamos é o da imaginação, sobre o qual pintamos um quadro com o pincel da música””. (BERTHOLD, 2008,, p. 44)

1.21ab. Teatro Japonês

O teatro japonês tem uma grandiosa influência no teatro ocidental a partir de diretores como Peter Brook e Eugênio Barba, seu discípulo e ambos são descendentes da corrente de Stanislavski.

Brook e Barba, quanto a proposta teatral, trazem atores de várias localidades do mundo para vivenciarem uma experiência de criação. Dessa forma, conhecemos atores como Yoshi Oida, mestre do teatro Nô japonês que veio fazer a experiência teatral com Peter Brook e depois, se torna um grande ator de teatro e de cinema além de escrever um livro chamado *Um Ator Errante* que é base para a pesquisa teatral em diversas escolas de teatro brasileiras.

O teatro Japonês tem diversas vertentes, mas, as mais famosas são o Nô, Kabuki e o Kyogen. São diversos os estilos de teatro e cada um apresenta aspectos sociais, históricos, sociológicos e artísticos de sua origem.

As danças *Kadura* do primeiro milênio testemunham o poder de exorcismo dos ritos mágicos primordiais. Os *gigaku* e *bugaku*, peças de máscaras refletem a influência dos conceitos religiosos budistas, emprestados da China nos séculos VII e VIII. As peças *nô* do séculos XIV e XV glorificam o *ethos* do samurai. As farsas *kyogen*, apresentadas como interlúdios grotescos e cômicos entre as peças *nô*, anunciam a crítica social popular. O *kabuki* do início do século XVII foi encorajado pelo poder crescente dos mercadores. No final do século XIX, o *shimpa*, sob a influência ocidental, trouxe pela primeira vez temas atuais com uma tendência marcadamente sentimental ao palco. No *shingeki* do século XX, os jovens intelectuais japoneses finalmente tomaram a palavra. (BERTHOLD, 2008, p. 76)

Conclusão

Podemos nesta pesquisa fazer uma imersão sobre o fazer artístico em teatro trazendo, principalmente para teólogos que tenham ou não contato com obras dramáticas, mas que não tenham tido a vivência de criação, como a pesquisa acadêmica e profissional das artes lidam com a obra artística em si.

Conseguimos observar a contribuição de teatrólogos como Stanislavski, Brecht, Grotowski, Antonin Artaud, Peter Brook e Eugênio Barba assim, podemos afirmar primeiramente que o teatro tem em sua base o drama, ou seja, uma provocação existencial que resulta em ações entre atores e atrizes com seus personagens e mostram as questões internas que a personagem provoca no ator no processo de construção e apresentação das personagens e conseqüentemente, tocam profundamente o público. E também, pudemos entender os elementos fundamentais do teatro tais como o público e o ator além de entender que em momentos da história o dramaturgo foi tido como o elemento mais importante e, com o tempo, o diretor e encenador ocuparam esse posto e mais recentemente, o ator tem o papel central no fazer teatral e artístico.

Quando observamos a história do teatro com o recorte especificamente quanto a relação deste com a religião e a teologia, percebemos que houveram em toda a história do teatro momentos em que esteve com maior ou menor influência mútua, ou seja, houveram momentos em que o teatro esteve totalmente imerso na religião, como observamos no teatro primitivo, no teatro da mesopotâmia, no teatro egípcio, grego, chinês e indiano, porém, com o tempo, este distanciamento foi sendo provocado até chegar no período moderno onde houve um enorme retorno, assim, podemos afirmar que para fazer teatro, o artista de forma consciente ou não, vale-se de elementos da religião.

A principal contribuição desta fase da pesquisa dá-se para ambos os ambientes, tanto para artistas de teatro quanto para a teologia, assim, notamos a grandiosa contribuição que ambas se entregaram e se embrenharam.

O ambiente acadêmico da teologia, a partir de agora, tem em mãos de forma sistematizada, um grandioso panorama da contribuição da religião para as manifestações teatrais e fatalmente, podemos também observar que os elementos quanto a dignidade da pessoa humana e o fim último de vida permeia tanto a religião quanto a arte.

Enquanto história do conflito entre artistas de teatro e da religião, mais especificamente cristã, podemos constatar observar da parte dos artistas romanos uma busca de humilhação e zombaria dos primeiros cristãos e das narrativas da morte de Jesus, assim, possivelmente até mesmo a narrativa da paixão do Cristo pode ter tido contribuição das representações dos mimos e fábula atelana que

aconteciam dentro dos coliseus e, o fato de afirmar que sofria sem falar nada, para a sociedade da época, expressava uma humilhação, mas claro, como proposto nos textos sagrados do primeiro testamento, na verdade este torna factual a Sua honra.

Em relação à Igreja, há a grandiosa caça aos artistas de teatro a partir do momento em que a Igreja se torna religião oficial, além disso, em função da grandiosa exposição das atrizes e também, a grandiosa busca por exposição feminina e dos desejos carnavais dentro das apresentações, o teatro será banido pela Igreja e conseqüentemente, voltam a serem mambembes.

Ao adentrar o período moderno e contemporâneo, conseguimos apresentar os movimentos de retorno do diálogo entre religião e arte e dessa forma, notamos uma busca de libertação ética, política e dos sentidos a partir das obras de Grotowski e Brecht.

Agora podemos dizer que abrimos a possibilidade de colaborar com esta parte da pesquisa em relação às pesquisas em relação ao teatro medieval e barroco, além disso, no aspecto propriamente das ciências das religiões, a apresentação dos elementos de teatro primitivo dentro das religiões de matrizes africanas e também na religiosidade popular e nas festividades cristãs como procissões e festa junina, assim, naturalmente dentro da festa religiosa, são apresentados diversos elementos artísticos da arte cênica.

Quanto ao teatro oriental, este capítulo de pesquisa é uma grandiosa contribuição para que novas e mais aprofundadas pesquisas em relação ao teatro indiano e como estas religiões valem-se da ação dramática para realização de seus elementos de culto.

Agora avançamos na pesquisa propriamente do fenômeno teatral e religioso e também, em relação ao teatro moderno brasileiro, mas isto nos espera no próximo capítulo.

2 - O Fenômeno Teatral e o Fenômeno Religioso

To me, performance is a spiritual discipline. You've either gone as high as you can or you haven⁶⁸. . A MEREDITH MONK (COHEN, 2019, p. 95)

Quando observamos o fenômeno teatral e o fenômeno religioso, percebemos alguns elementos similares em ambas as manifestações. Em todas as religiões, há o espaço sagrado e o espaço profano, ou seja, há o espaço onde o sacerdote tem o contato com o transcendente e leva as questões do povo à divindade. Pode ser um espaço elevado e um púlpito, como nas igrejas protestantes; uma

⁶⁸ “Para mim, a *performance* é uma disciplina espiritual. Você pode chegar tão alto quanto puder, ou não...”

mesa de pedra retangular, como na Igreja católica, um espaço aberto com um altar ao fundo e imagens, como acontece nas religiões de matrizes africanas, etc. Nessas todas, há o espaço para os não iniciados, ou iniciados e não ordenados, poderem apreciar a obra e, quando chamados, podem avançar um pouco ao local sagrado como acontece na umbanda quando há o momento para a recepção do passe, na igreja protestante quando chamados para receber uma oração ou revelação de um determinado líder religioso ou até, como na católica, para receber a eucaristia.

Em ambos os fenômenos há também um atuante/intérprete/performer que irá dizer palavras específicas dentro da liturgia rito e, em alguns momentos, algumas palavras mágicas que permite que espaço/tempo profano se funde com o espaço/tempo sagrado.

Há também um mito que fundamenta e norteia todas as ações. No candomblé, os mitos são passados de pais para filhos e, no momento da iniciação, o iniciante deve ter seu caderninho para tomar nota até o momento da raspagem e depois, em todos os procedimentos de banhos e, após os tempos, as obrigações. Nas religiões judaico-cristãs, há o livro sagrado, porém, há também as interpretações do texto sagrado que é passado pelas mensagens e tornam-se saberes que são guardados de maneira oral, em muitos casos, também escrita.

No teatro, esses elementos também estão presentes e em ambos, há uma indumentária e uma corporalidade que não é a comum e do cotidiano. O padre, ao falar com os amigos durante o dia comum, não fala do mesmo jeito que fala na missa. Há ali, na missa, uma voz e uma corporalidade específica. As palavras não são as mesmas e claro, há palavras que são somente para o espaço de culto. O ator, em cena, mesmo na performance, é totalmente diferente do profissional ou amador em dia comum. Assim, notamos ambientes e personas diferentes realizados pela mesma pessoa.

Neste momento da pesquisa, iremos apresentar alguns elementos muito similares que encontramos em ambas as manifestações e iremos expor essas determinadas peculiaridades de cada fenômeno, o sagrado e o profano; o religioso e o teatral.

2.1 - O Homem Primitivo e a luta pela Existência

Ao observar a religião, vemos que em todos os momentos ela preenche as necessidades humanas. Em todas as religiões, o que os seres humanos estão buscando são respostas para a alimentação, para a vida, para a morte, para o nascimento e proteção da linhagem, entre outros. É uma busca incansável para que o básico necessário para manter a vida humana, seja garantido.

Na luta pela sobrevivência, os seres humanos veem nas diversas divindades, uma possibilidade de manutenção da própria vida. Assim, manifestam seus cultos nesta mesma expectativa.

Quando observamos Abrão a buscar sacrificar seu próprio filho, descrito na narrativa sagrada do livro de Gênesis capítulo 22, a sua busca principal é justamente garantir que a sua linhagem fosse mantida e pudesse ter várias gerações. É claro que perderia um, mas teriam milhares como as estrelas no céu e a areia na praia. Essa realidade não é só dentro das religiões judaico cristãs, mas vemos a mesma dentro do Egito e suas diversas divindades sendo cuidadas e tratadas para que os peixes, os vegetais, as crianças, a plantação e também, que o nilo não enchesse tanto a ponto de matar a todos mas que também não mantivesse seco, para que também não morressem todos.

Nas religiões de matrizes africanas, buscar Nanãburucu para cuidar das feridas e doenças, de Xangô para manter-nos protegidos dos raios, de Oxum e Iemanjá para manter os peixes de água doce e salgada garantidos, a Oxóssi para que a caça seja prodigiosa, etc. E também, na busca pelo Sr Tranca para que os caminhos sejam abertos ou fechados; a Pomba Gira para garantir a procriação através das diversas amarrações; e os conselhos com o Preto e Preta Velha. Assim, vemos também nessas religiões, uma busca pela garantia da existência.

Ao observarmos as religiões brasileiras, mesmo que sejam variadas, encontramos este mesmo fenômeno. Tanto na Umbanda, Espiritismo, Catolicismo, Evangélicos Pentecostais e Neo Pentecostais, Quimbanda, etc., o que constatamos é uma busca constante por proteção. Uma pessoa que vai conversar com um Pai de Santo ou com um Pastor, ambos estão na busca de orientação, se for numa unidade neo-pentecostal, com certeza o sujeito pedirá uma oração na espera de que haja uma revelação dos caminhos que se seguem nos próximos dias, meses e anos (digo por que eu já vivi e fiz e faço isso!).

Dessa forma, o que todos estão buscando é uma proteção da própria existência.

Encontramos estes elementos até o dia de hoje. Encontramos também, claro, nas manifestações artísticas atuais, elementos também das manifestações primitivas.

Ao observar as pinturas rupestres, encontramos elementos que nos mostram um homem primitivo em manifestações culturais e religiosas em roda a dançar com objetos nas mãos e roupas inusitadas. Nisso, o que podemos observar e deduzir é que, antes da caça, como até hoje acontecem em culturas não europeizadas. Assim, o grupo dança usando roupas e elementos do animal que irá

caçar e naturalmente, quando sai para a caçada, consegue alcançar o seu intento justamente por ter materializado em rito aquela busca que alcançara.

O homem primitivo teve seu primeiro avanço quando passou a andar de maneira ereta. É como se passasse a tomar uma postura de vigilância o tempo todo. Esta mudança biológica, logo de cara mudou completamente a forma pela qual os pré-hominídeos se relacionavam com o espaço visto que agora, podemos ter as dimensões de frente, trás, lado e outro lado. Assim também, passamos a ter a capacidade de compartimentar tudo que está ao nosso lado. (ELIADE, 2010, p.17) Logo de cara já vemos que até, uma evolução tão simples, para nós que estamos milênios de distância, mudou completamente a existência deste.

Podemos também observar macacos pegarem um objeto qualquer e usar, podemos dizer, como ferramenta, mas foram esses primitivos que foram dotados em algum momento com a capacidade de fabricação das ferramentas, ou seja, dar uma utilidade transcendente para um determinado objeto que aparentemente, poderia ser descartado. Nessa atitude, também a vida e a existência desses, foi totalmente transformada.

Por fim, como constatado no “documento’ de Chu-ku-tien, que registra há 600.000, o ser humano já havia domesticado o fogo, ou seja, esteve dotado da capacidade de produzir, conservar e transportar, mas claro, podemos também afirmar que esta capacidade domesticadora aconteceu bem antes e pode também serem vistas em diversos outros sítios arqueológicos. (ELIADE, 2010, p.18)

Mesmo que seja quase que impossível garantir, mas observando o que Mircea Eliade sustenta quanto ao fato de que, se estes são homens completos ao apresentarem essas capacidades de criação, eles também possuíam capacidade de religião. Além disso, seguindo este mesmo pesquisador, “a experiência do sagrado constitui elemento da estrutura da consciência”. (ELIADE, 2010, p. 19) São muitos os documentos, mas possuem uma estrutura opaca sendo estes, cabeças, pedras, ferramentas, etc., objetos que nos trazem pouca linguagem para conseguirmos descrever. Porém, a partir do *paleolítico* recente que temos as pinturas e gravuras rupestres, estatuetas de pedra e de osso, sepulturas e obras de arte. Assim, podemos observar e ter uma leitura mais exata sobre esses ocupantes da Terra daquele momento.

E é entretanto inconcebível que as ferramentas não tenham sido investidas de certa sacralidade e não tenham inspirado inúmeros episódios mitológicos. As primeiras descobertas tecnológicas – a transformação da pedra em instrumentos de ataque e de defesa, o domínio do fogo – não só asseguraram a sobrevivência e o desenvolvimento da espécie humana; produziram também todo um universo de valores mítico-religiosos, e incitaram e nutriram a imaginação criadora. Basta examinar o papel das ferramentas na vida religiosa e na mitologia dos primitivos que ainda permanecem no estágio de caça e da pesca. O valor mágico-religioso de uma arma – de madeira, de pedra, metal – sobrevive ainda entre as populações rurais europeias, e não somente no seu folclore. (ELIADE, 2010, p. 20)

Podemos observar a existência de povos caçadores e coletores, vemos também a sacralidade e elementos religiosos na postura de ambos. Há, claro, alguns comportamentos que são específicos aos povos caçadores. Estes comportamentos já podemos observar, tanto nas pinturas e gravuras rupestres, quanto nos povos caçadores que ainda vivem no meio de nós, comportamentos religiosos. Este fato acontece por acreditarem que os animais são iguais aos seres humanos além de terem em si, algum elemento sobrenatural, e tornam os mesmos como seres dotados de “espíritos guardiães” e apresentam também o “o ser supremo senhor das feras”, este protege tanto a caça quanto aos caçadores. E se o mesmo protege, é o mesmo que entrega a caça aos caçadores para que, de maneira justa, sejam protegidos a todos.

Desta forma, matar o animal e comer o mesmo coletivamente, tem em si, muitos elementos religiosos. Este momento passa a se constituir num ritual pois, “ por se acreditar que eles encerram a “alma” ou a “vida” do animal, e que é a partir do esqueleto que o senhor das feras fará crescer uma nova carne”. (ELIADE, 2010, p 21) Assim, os crânios e o que não é absorvido do animal, é levantado em estacas e expostos em lugares altos. Vemos assim, uma obra de arte exposta contendo os elementos que constituem uma performance art formando uma instalação.

As descobertas mais recentes na paleontologia trazem um recuo cada vez mais longo no tempo e apresentam literalmente, os “começos” do ser humano e também, da cultura. Até poucos anos, acreditava-se que o homem primitivo, e claro, exatamente por isso que traz esse nome com uma carga valorativa e pejorativa, tinha uma formação psicomental muito reduzida, arcaica e limitada, mas, as pesquisas mais recentes mostram uma atividade cada vez mais complexa do que se acreditava há alguns decênios. (ELIADE, 2010, 34)

Alexander Marshak(1918-2004), pesquisador e estudioso independente americano que tem sua obra pautada no estudo do paleolítico, mesmo tendo como formação principal o jornalismo, integrou a equipe do Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard. Mesmo sendo muito criticado por afirmações que não existiam, fez uma imensa colaboração para os estudos da arte paleolítica. O mesmo, demonstra no paleolítico superior, um sistema simbólico de notações de tempo, baseado em observações sistemáticas das fases lunares. Marshak afirmou que essas notações são de grande espaço de tempo, assim, podem ser marcações para organizar cerimônias sazonais ou periódicas que foram fixadas com muita antecedência. O que chama ainda mais a atenção é que encontramos estas mesmas marcações em nossos dias entre os siberianos e índios da América. (ELIADE, 2010,p 34) Ou seja, em teoria geral, o fato é que “o ciclo lunar já era analisado, memorizado e utilizado com finalidades práticas cerca de 15 mil anos antes da descoberta da agricultura”. (ELIADE, 2010, p 34)

Além disso, em algumas das obras, encontramos junto com as descrições, o desenho de peixes, assim, podemos associar a mitologia aquática e simbolismo exerciam este papel.

Com essas análises, chegamos a função ritual dos sinais das figuras já encontradas durante o período paleolítico e mesmo que nem todas estão traduzidas, é possível afirmar que nelas estão apresentadas histórias, ou melhor, acontecimentos relacionados com as estações do ano, comportamentos de animais caçados, sexualidade, vida/morte, seres sobrenaturais com poderes e claro, certas personagens e/ou pessoas dotadas de habilidades sagradas.

Assim, podemos deduzir que nas atitudes, também artísticas, do homem primitivo, o objetivo central era a busca pela sua própria existência. Para isso, num único ato, trazia a religiosidade, o sagrado, o mistério, o mito e também, a arte. Elementos estes que se mantêm até os dias de hoje, nas mais variadas manifestações religiosas e também artísticas.

2.2 - A Mitologia na Composição do Teatro no Egito, Mesopotâmia e Grécia

Mircea Eliade afirma em seu livro *Mito e Realidade*(2019) que “todas as grandes religiões mediterrâneas e asiáticas possuem mitologias”. (ELIADE,2019, p.10) Além disso, mesmo que para alguns, influenciados pelas afirmações proferidas pelos pensadores e sociedade iluminista e moderna, influenciados pela certeza de que a racionalidade seria a única capaz de resolver e explicar todas as questões que emergem no desenvolvimento histórico do mundo, passaram a tratar o mito como uma simples ficção ou até, uma grandiosa mentira. Porém, para os filósofos contemporâneos e principalmente, os teólogos e cientistas das religiões, o mito é muito mais do que uma afirmação fantasiosa, é na verdade, uma forma de construção de discurso para explicação de uma determinada realidade. É através do mito que conseguimos compreender e responder às nossas perguntas existenciais e, ele “fornece os modelos para uma conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”. (ELIADE, 2019, p. 8)

Não nos alongamos neste momento sobre a explicação do mito, mas nos atentamos a este feito em elementos posteriores que trataremos ainda neste capítulo.

O teatro na antiguidade, como já tratamos acima, estava intimamente em diálogo com as religiões, assim, as mitologias norteiam a forma de conduzir suas ações cotidianas, mas também, norteiam as composições artísticas e, podemos dizer, teatrais.

Na comunidade judaica, todas as ações dos sacerdotes ao proferirem as Leis e códigos e também, ao realizar todo o procedimento dos sacrifícios e ofertas diárias tendo como ápice o dia em

que o sumo sacerdote oferecia sacrifício, uma vez no ano, dentro do santíssimo lugar, em todas essas ações, encontramos os elementos básicos da manifestação cênica.

O intérprete, que também era sacerdote de uma determinada divindade, ao realizar todos os seus procedimentos festivos de casamento entre deus e os homens, a relação entre deuses que possibilitava o nascimento de vegetais e animais, e todas as encenações de batalhas, guerras e vitórias realizadas ao personificar uma determinada divindade, permitia que na realidade, algo que toda a nação e todo povo buscava, pudesse ser efetivamente realizado.

Para encontrarmos e vermos o teatro egípcio, devemos observar as pinturas onde, as imagens explícitas, muito sugerem que sejam ações de uma grandiosa obra com misto de encenação e rito religioso. Vemos assim no Egito um rito com pedidos ao deus Osíris e invocações a Rá e claro, em todas, é evidente que acreditavam no poder da palavra para suplicar que aquele que havia morrido, seja recebido no mundo dos mortos, por exemplo.

Na narrativa apresentada no texto de Margot Berthold, vemos que os ritos, que continham os elementos do teatro, eram ações que continham diálogos com os deuses:

A pedra, entretanto, esclarece as principais características dos mistérios de Osíris na época do Médio Império (2000 – 1700 a.C.). O relato começa com as palavras: “Eu organizei a partida de Wepwawet quando ele foi resgatar seu pai”. Parece claro, portanto, que o deus Wepwawet, na forma de um chacal, abria as cerimônias. Imediatamente após a figura de Wepwawet “aparecia o deus Osíris, em toda a sua majestade, e em seguida a ele, os nove deuses de seu séquito. Wepwawet ia a frente, clareando o caminho para ele...”. Em triunfo, Osíris navega em seu navio, a barca de Neschmet, acompanhado dos participantes das cerimônias dos mistérios. São os seus companheiros de armas em sua luta contra seu inimigo Set. (BERTHOLD, 2008, p. 13)

Vemos aqui explícito que, os mitos com narrativas sobre os deuses eram o motor para a cena que acontecia dentro do rito religioso, no caso, do Egito, mas podemos ver isso também em outros ritos de outros povos, tais como Mesopotâmia e Grécia.

Na Mesopotâmia encontramos os principais mitos da criação e da separação do Céu e da Terra e até mesmo, do dilúvio. Além disso, visto que é muito difundido narrativas com esses temas, é possível afirmar que a nascente dos mesmos tenha sido entre a tradição sumeriana.

Outro tema que também é muito difundido é a criação do homem e da mulher. São quatro narrativas ao menos, mas são bem diferentes podendo assim, afirmar uma pluralidade de tradições.

Um mito relata que os primeiros seres humanos brotaram da terra à semelhança das plantas. Segundo outra versão, o homem foi fabricado com argila por certos operários divinos; em seguida, a deusa Nammu modelou-lhe o coração e En-Ki concedeu-lhe a vida. Outros textos designam a deusa Aruru como criadora dos seres humanos. Finalmente, de acordo com a quarta versão, o homem foi formado com o sangue de dois deuses Lamga imolados com essa finalidade. Este último tema será retomado e reinterpretado no célebre poema cosmogônico da Babilônia, o *Enuma elish*. (ELIADE, 2010, 68-69)

Essas narrativas eram temas de recitações dentro do templo. O *Enuma elish* era realizado em encontros no quarto dia da festa do ano-novo. Essas ações propunham a sacralidade dos deuses da Mesopotâmia e compunha uma festa que tinha por nome *zgmuk* (“começo do ano”) em sumério e *akitu* em acadiano e percorria 12 dias do mês de Nisan em uma sequência:

- 1) Dia da expiação para o rei, correspondente ao “cativeiro” de Marduk;
- 2) Libertação de Marduk;
- 3) Combates rituais e procissão triunfal, sob a direção do rei, no Bit Akitu (a casa da festa do ano-novo), onde se realiza um banquete;
- 4) O *hierôs gámos* do rei com uma hieródula que personifica a deusa;
- 5) A determinação dos destinos pelos deuses. (ELIADE,2010, p.81)

Um outro exemplo de narrativa mesopotâmica é a *Epopéia de Gilgamesh*. Esta é, sem dúvida, a mais famosa criação da babilônia. Ela é de origem semítica e a trama se resume em uma busca pela imortalidade. Esta obra é um grande exemplo dramático que retrata a condição humana e claro, mostra a inevitabilidade da morte ou até, que sem as bênçãos dos deuses, alguns podem até alcançar a imortalidade, mas terão que enfrentar diversos percalços que dificilmente suportarão. Assim, “a história de Gilgamesh seria antes de tudo o relato dramatizado de uma iniciação malograda”. (ELIADE, 2010, 86)

Mas, infelizmente é ignorado o contexto ritual de iniciação contido na Mesopotâmia. Para Mircea, os romances asturianos apresentam situações muito parecidas com os de Gilgamesh. Há símbolos e os motivos iniciatórios são abundantes, mas não é tão simples decidir se pertencem a uma encenação ritual ou somente a uma representação reminescente da mitologia céltica ou da gnose hermética, ou até, de produtos de atividade imaginária. Mas sim, esses mitos norteiam e são bases para ritos sagrados que trazem em seu bojo, elementos teatrais e dramáticos.

Quanto aos gregos, é recorrente pensar o seu teatro e todas as mitologias e narrativas de deuses que norteiam a ação humana e também das tragédias, dos ritos, e da vida dos gregos. Observar obras como *Édipo Rei*, *Antígona*, entre outras, mostram que a mitologia tinha um papel fundamental na composição da obra dramática quanto ao seu nível e completo enquanto manifestação artísticas e dramáticas de outros povos eram muito envolvidas no rito e na vida religiosa e sagrada dos povos que viviam no Egito e na Mesopotâmia, mas elementos necessários para o fenômeno cênico ainda não estavam totalmente delineados.

2.3 - A Presença do Sagrado na Obra Dramática Oriental

Falar da arte dramática do oriente é olhar para todas as manifestações artísticas que trazem algum elemento de ação contido no teatro. Assim, essas obras de arte orientais são representadas por povos e países como Egito, Mesopotâmia, povos muçulmanos, Índia, China, Japão, Iraque, Irã, etc.

Para realizar este feito, teríamos que realizar uma nova pesquisa pois não daríamos conta nesta, de chegar a descrever todas. Porém, antes de avançarmos nessa empreitada, há-que-se fundamentar o que significa a palavra “sagrado”.

De forma grosseira e superficial, nos ambientes religiosos, principalmente cristãos protestantes (visto que é o ambiente que estou mais próximo) fundamentam o conceito de sagrado simplesmente como algo separado, algo retirado do meio do mundo e das pessoas para poder realizar algum procedimento de culto. Portanto, segundo este senso comum, somos seres sagrados por que Deus nos tirou deste mundo para realizar, também neste mundo, a Sua obra. Porém, surge-nos a necessidade de observarmos outros pesquisadores da vida acadêmica para podermos avançar nesta empreitada.

Para Peter Berger, o sagrado é uma qualidade de poder misterioso e temeroso, distinto do homem, mas extremamente relacionado com ele. Esta experiência pode ser atribuída a objetos, lugares, animais e pessoas, assim, “há rochedos sagrados, instrumentos sagrados, vacas sagradas”, e também, “o chefe pode ser sagrado, como o pode ser um costume ou instituição particular”. Pode-se também, atribuir esta qualidade de sagrado a um espaço determinado de tempo e também de espaço “como nos lugares e tempos sagrados”. Por fim, podem também haver espíritos locais e divindades cósmicas que também são sagradas. (BERGER, 2021, p. 46)

A contribuição de Berger está no fato de em que o mesmo afirma que a religião teve um papel fundamental em trazer significados para a vida e para o cosmos, assim, o sagrado é o processo de exteriorizar o que há de natural no íntimo do humano, e isso acontece pela “infusão dos seus próprios sentidos sobre a realidade. A religião supõe que a ordem humana é projetada na totalidade do ser” assim, “ a religião é a ousada tentativa de conceber o universo inteiro como humanamente significativo” (BERGER, 2021, p. 48-49)

Marcial Maçaneiro, em sua obra *O labirinto do Sagrado*, faz-nos uma grandiosa contribuição, que dialoga na proposta do Berger na relação do sagrado ser esse ato de externar do interior para o exterior e trazer significado para o que até então, não tinha, vemos a proposta do *numen* e o *nomen*.

O *numen* é o objeto ou a pessoa em si que, a partir do momento que entramos em contato, percebemos que existe algo além. Dessa forma, ao observarmos as águas, as plantas, os seres e objetos em geral, percebemos que são simplesmente matérias, mas vemos nessas matérias, a possibilidade de haver alguma coisa além. Podemos utilizar como exemplo o momento da narrativa bíblica que retrata o momento em que Abraão vê o cordeiro amarrado, Moisés vê a sarça pegando fogo, ou Elias sente

a brisa, estes objetos não passavam de objetos, ou, como Maçaneiro propõe, era o *numen*, que pode também ser chamado de *hierofania*.

Além do *numen*, há o *nomen* e este está mais relacionado ao que há no interior dos diversos objetos que trazem alguém em si para além do que deveras vemos. Então, o *nomen* é a *teofania*, ou seja, a mensagem implícita no objeto, deixada por Deus. Para Marcial, o *nomen* “é quando o *homo religiosus* acolhe o Nome revelado ou se arrisca a nomear a divindade, expressando de um modo visível o que era, até então, indizível” (MAÇANEIRO, 2011, p. 18-19)

Enquanto conceito, para Maçaneiro, a experiência do Sagrado antecede as noções de divindade, a qual acontece a partir de um registro na memória da pessoa ou do coletivo, ou seja, as hierofanias e, posteriormente, os nomes que dão para essas experiências e claro, a separação destes locais, objetos e pessoas, que foram o local e espaço que receberam e expressaram esse externar do mistério, ou seja, a teofania.

Em Umberto Galimberti na sua obra *Rastros do sagrado: O cristianismo e a dessacralização do sagrado* o mesmo afirma que este fenômeno está para além da sua etimologia, simplesmente, mas é um estado em que o homem atribui a algo sendo este, superior a si mesmo e chega ao ponto de não poder dominar. Primeiramente o homem traz um sentido ao objeto ou ao ser, como algo superior a si mesmo, depois, num segundo momento, é colocado numa dimensão, onde esta, passa a ser denominada como divina, separada, ou seja, o sagrado acontece a partir de uma relação direta com o ser humano. (GALIMBERTI, 2003, p. 11)

Quando olhamos a obra dramática oriental, observamos que é um processo de, através do corpo do ator e dos mitos que norteiam todo o espetáculo, ou melhor, o ritual, é um ato de tornar explícito o mistério.

Tanto no Egito, Mesopotâmia e com os Judeus, Persas, Babilônios, Assírios, quanto na Índia, China, Japão e entre o Muçulmanos, o teatro tem uma grande relação e influência da religião e até mesmo as manifestações profanas, trazem em si, o elemento religioso e conseqüentemente, traz em si uma imensa carga simbólica e sagrada.

2.4 - O Mito como elemento Provocador da Ação (Religiosa e Artística)

Em grego antigo, a palavra mito traz dois significados. O primeiro se refere a palavra e se desmembra para: palavra pública, conversa, objeto da conversa, pensamento, pensamento expresso e mensagem.

A segunda, a relato e refere-se a: narração, ficção oposta à realidade, fábula, enredo de uma comédia ou de uma tragédia.

Já a etimologia está relacionada à raiz indo-européia *meudh*, *mudh*, que se refere a pensar, lembrar-se e ao pensamento.

Cabe apresentar também, como apresenta-nos Julien Ries em seu livro *Mito e Rito: As constantes do sagrado* (2020) no dialeto jônico, utilizado por Homero para compor as suas obras, este termo teria o mesmo significado que a palavra *logos*, palavra do dialeto ático. Mas, no mundo grego, com o tempo, essas duas palavras, *logos* e *mito* passaram a ter significados opostos. Enquanto *logos* é a expressão de verdade, mais conhecida como *aletheia*, mas *mythos* seria o contrário, ou seja, “alguma outra coisa” totalmente oposta à verdade. (RIES, 2020, p. 15-16)

O que mais nos deparamos nas igrejas em relação a postura das pessoas que iniciam o processo de iniciação ao estudo bíblico é uma busca por algum significado e caminhos práticos e objetivos dentro das escrituras. É claro que por esta realidade também passam os estudantes e pesquisadores que professam sua fé no seio de outras religiões e ali tiveram sua iniciação. Além disso, a proposta é constante de pensar e afirmar o acontecimento, exposto na narrativa sagrada, de forma simplista, real e factual. É claro que não quer dizer que não o seja, mas na prática, durante a pesquisa, estudo e devoção, a proposta e objetivo das escrituras é muito mais inspirador do que a proporcionar uma narrativa de uma realidade como o pensamento objetivo do período moderno que ainda age no meio das relações sociais ao se deparar com o fenômeno do sagrado e seus mistérios.

Galimberti, em *Rastros do Sagrado* (2003) o autor nos provoca a entender que, o mito propõe uma energia criadora que busca e provoca a mudança inconsciente da história, assim, o mito não significa nada, mas ele provoca a ação, eles operam. Então, não buscamos dizer que o mito é isto ou aquilo, mas faz isso ou faz aquilo ser ou não-ser. (GALIMBERTI, 2003, p. 45-48)

Podemos então afirmar que o mito é uma narrativa, uma palavra, uma história que, no interior de um povo, provoca uma ação, uma mudança de consciência, uma mudança de foco e de atitude. O mito, para além de nos dizer algo, mesmo que naturalmente nos diga, quer muito mais provocar e ser motor de uma determinada ação.

Quando observamos a vida religiosa, vemos que em todas, há uma série de mitos orais ou escritos que fundamentam todas as ações das pessoas inseridas naquela determinada religião. Além disso, os ritos sagrados são resultados das provocações que esses determinados mitos, se articularam na vida e na consciência de uma pessoa e de um determinado grupo.

Quando olhamos a etimologia da palavra rito, notamos que ela é um termo arcaico do vocabulário indo-europeu e é sinônimo de *dharma*, que propõe ser a lei fundamental no interior do cosmos. Assim, o sentido da religião é uma derivação da ordem cósmica e claro, que norteia toda a ordem ética de necessidade, rigor e verdade. Como exemplo que podemos trazer provém Índia onde “a palavra *ritavyā* indica os tijolos do altar de fogo que simboliza o decorrer do ano, a totalidade, a potência criadora que permite ao sacrificante subir aos céus”. (RIES, 2020, p. 281)

O rito é um ato ou um gesto, individual ou coletivo, realizado em vista de um resultado que vai além deste mundo empírico. O rito se situa no cruzamento entre natureza, sociedade, cultura e religião. É um ato simbólico mediante o qual o homem, nos limites de uma realidade pertencente a este mundo, estabelece um contato com uma realidade que transcende este mundo. Todo rito tem um sentido: ele é constituído pela associação entre um gesto e uma crença. Desde os tempos mais antigos até nossos dias atuais, a pessoa que realiza um dito desempenha um gesto que, a seus próprios olhos, comporta um significado. Com os primeiros textos religiosos da Índia, da Mesopotâmia, do Egito, desde o terceiro milênio, dispomos de numerosos rituais, entre os quais os mais importantes são os de consagração, e coroação do rei, de adivinhação, além dos rituais funerários. (RIES, 2020, p. 281)

Assim, podemos afirmar inicialmente que o mito provoca o rito que, na ação religiosa, faz a conexão com o transcendente e também, dentro da mentalidade antiga, tem uma relação com o universo e faz que tudo que ocorre no universo, possa interferir também aqui.

Ao observar a vida do artista, notamos que há também mitos que norteiam as ações. Podemos dizer que o texto dramático, dentro do grupo a montar uma peça, pode ser também um mito visto que é uma narração, uma palavra, uma história e claro, norteia toda a mobilização de um grupo focado a levantar uma peça e mantém em unidade, o grupo de trabalho.

Além disso, podemos dizer que os mitos que norteiam a unificam uma determinada sociedade, sendo o artista de teatro também inserido nesta determinada sociedade, pauta suas ações, sua mentalidade e também, norteia um grupo de atores e artistas de teatro, às determinadas ações que todos estão buscando.

E mais, como propõe as tragédias gregas, os teatros propostos pela Igreja, as propostas da commédia dell'arte e do teatro moderno, as propostas de Artaud, Grotowski e Brecht, as propostas do teatro brasileiro moderno, é justamente provocar uma reflexão e até, uma postura ética no interior da sociedade que propõe uma transformação então, o que motiva e norteia a ação do artista e também da sociedade que recebe a interpretação, é um mito, ou seja, uma narrativa que propõe uma transformação e mudança independente se é factual ou não.

Portanto, um mito provoca os desejos individuais e coletivos de um grupo de teatro, norteia a unidade do grupo e claro, poderá com certeza, nortear na escolha da peça de teatro a ser montada pelo determinado grupo.

2.5 - Elementos da Encenação

“Um espaço, um homem que ocupa este espaço e outro homem que observa. Entre ambos, a consciência de uma cumplicidade, que os instantes seguintes poderão atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar: o primeiro, sozinho ou acompanhado, mostra um personagem e um comportamento...” (PEIXOTO, 1937, 9). De forma geral, todo o teatro necessita desses elementos. Não haverá teatro sem espaço, ator e público. Essa relação faz que haja ao menos o elemento fundamental para que haja teatro.

Ao observarmos outros teatrólogos, na ideia de que o teatro é uma arte secundária e propõe uma síntese de diversos elementos artísticos, afirmamos que existem outros elementos dentro da encenação dramática.

Para Ingrid Dormien Koudela e José Simões de Almeida Júnior no livro *Léxico de Pedagogia do Teatro* (2015), o termo encenação tem sua origem por volta de 1820, mas naquele contexto, o objetivo era apresentar uma adaptação de um romance (p. 63), porém, quem dará uma melhor definição será Sábato Magaldi, para este, o encenador é o coordenador dos vários elementos que unidos, em harmonia, concretizam o espetáculo.

Os elementos são: Texto, Espaço, Ator, Público, Cenário, Luz, Maquiagem, Figurino, Música, Diretor, Trabalho Individual/Grupo e Personagem. É claro que poderá haver algum elemento que não tenhamos apresentado aqui, mas estes são os que, de maneira geral, sempre haverão numa obra dramática.

2.6 - Elementos da Encenação (Ator e Grupo) que dialogam com o Fenômeno Religioso

Quando observamos qualquer fenômeno religioso, mais especificamente o rito sagrado, percebemos uma série de elementos como: uma narrativa, um intérprete que pode ser chamado de sacerdote, uma indumentária, um cenário/uma ambiência, músicas, máscaras/maquiagem e principalmente, um público.

Pressupõe-se que em todos os ritos sagrados haja estes elementos. É claro que alguns ritos são realizados de maneira individual, mas em sua esmagadora maioria, são feitos de maneira coletiva e com pessoas acompanhando e observando, como espectadores, o desempenho do sacerdote.

Há também, em todos os ritos, um fim individual e um fim coletivo, assim, o sacerdote tem um objetivo que irá beneficiar a si mesmo e a sua família, porém, há uma busca coletiva pelo bem comum e pela melhoria de um determinado povo.

No teatro, o ator realiza seu procedimento, na maior parte das vezes, para garantir seu sustento e poder auxiliar na vida de sua própria família, porém, há uma busca também por uma transformação ou até, uma simples animação e proporção de sorrisos às pessoas que ali foram participar e vivenciar o teatro.

Há uma primeira similaridade entre o teatro e o rito, ambos têm um espectador e também, ambos têm um fim individual e também, coletivo.

Outro elemento que podemos destacar é a narrativa. Todos os ritos têm um mito sagrado, escrito ou mantido de maneira oral que unifica e mantém a identidade do rito. Assim, o teatro também traz uma narrativa, um texto que permite que todos os atores, equipe técnica e diretores, estejam num mesmo norte no processo de composição e veiculação do espetáculo.

A música também permeia ambos os espaços. No culto católico, protestante e também, nas religiões ameríndias, indianas, africanas, afro-brasileira, orientais, etc., todas trazem em sua liturgia a música. Elemento que, em sua maioria, também acompanha o espetáculo e a cena dramática.

Assim, fenômeno sagrado e religioso lançam mão de diversos elementos que os tornam, na maior parte das vezes, muito similares.

2.7 - O Teatro Moderno e a Filosofia Existencial

Quando observamos obras como a de Brecht, Grotowski, Artaud, entre outros que estão no teatro e também, pensadores da teologia como Tillich, Bultmann, Karl Barth e Karl Rahner e claro, o próprio Kierkegaard, terão uma ação que dialoga com o existencialismo.

De grosso modo, o existencialismo contribui para propor que cada ser humano tem total responsabilidade pelos seus desejos e também, pela própria existência. Além disso, que cada ser humano vive desejos e vontades e busca sempre, ao seu modo, consumá-los.

Isso influenciará as artes, mas também a teologia, filosofia e sociologia.

2.7a - Filosofia Existencial

O existencialismo surgiu na República de Weimar e, segundo Paul Tillich, no livro *Teologia da Cultura* (2009), é uma das principais correntes alemãs de pensamento filosófico. Com mais exatidão, um século antes, mais especificamente no ano de 1840, suas primeiras influências virão de pensadores como Kierkegaard, Marx e Schelling e tem como seu objetivo principal, criticar o racionalismo, pensamento dominante que tem sua base em Hegel. (TILLICH, 2009, p. 123) Mas, “de qualquer forma, o que podemos dizer desde o princípio é que, por existencialismo, entendemos uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana”. (SARTRE, 2022, p. 16)

Existem várias correntes existencialistas. Sartre, um dos grandes nomes dessa corrente filosófica, afirma que há os cristãos, os quais ele lista Jaspers e Gabriel Marcel, ambos católicos; entre os ateus, Heidegger; os franceses e o próprio Sartre. O elemento em comum entre todos é o fato de que, “enquanto máxima levantada por todos é que, ‘a existência precede a essência’” (SARTRE, 2022, p. 18)

Com o existencialismo, vemos uma liberdade para o ser humano se tornar exatamente aquilo que ele quiser ser. Dessa forma, somos o que somos por uma série de escolhas que nós quisermos e nos propusemos nos entregar a ser. Inicialmente nada somos, mas, a partir do momento que fazemos nossas escolhas, somos levados a sermos aquilo exatamente como escolhemos então, ser.

O pensamento existencial é essa classe de pensamento que acompanha ou constitui o vir-a-ser da “existência”. Este pensamento se realiza mediante as decisões internas do indivíduo, que deste modo logra um contato com a mais profunda realidade. É um modo de pensamento que envolve não apenas o intelecto mas toda a personalidade do homem que desperta a ele e o adota. O pensar existencialmente é, portanto, pensar, não como espectador dos problemas últimos da vida e da morte, mas como quem se encontra envolto e atado por uma decisão a respeito a eles. O pensamento existencial é o que afirma: “Isto se refere a *mim* de uma maneira infinita, aqui e agora”. Então, tudo o que é puramente teórico ou acadêmico se encontra jogado de lado. Segundo Kierkegaard, o principal defeito da filosofia de Hegel é a ausência total da tal classe de pensamento. (MACKINTOSH, 2004, p. 232)

Nessa afirmação existencialista, percebemos que somos dotados de uma subjetividade que dá sentido à vida e, a partir do sentido que nós damos, nós mesmos buscamos o contato ou abrimos mão do contato com a vida que nos deparamos.

A subjetividade do indivíduo concebe a vida que o mesmo aceitará ou não, ter. Sartre afirma que “o homem é, antes de tudo, aquilo que projeta vir a ser, e aquilo que tem consciência de projetar a vir a ser”, então, o homem é um projeto que “vive enquanto sujeito, e não como um musgo,

um fungo ou uma couve-flor” e claro, “nada existe anteriormente a esse projeto” (SARTRE, 2022, p. 19-20).

É claro que em vários pontos, Sartre irá tocar no ateísmo, porém, para este trabalho, observar o fato que, para além da existência ou não de Deus, faz mais sentido, visto que, a vida que nos deparamos, existindo Deus ou não, é ela que temos e é dela que devemos procurar continuar ou nos libertar. A questão central então não é se Deus existe, mas que o homem material deve, através de suas próprias escolhas, primeiramente libertar-se de si mesmo.

Portanto, no existencialismo o ser humano se vê totalmente responsável pela vida que ele mesmo escolhe para ser e viver, assim, é totalmente este é totalmente responsável pela vida que tem. Além disso, o mesmo se depara com uma angústia visto que além da vida que tem, é também responsável pelo mundo que vive e claro, tem a oportunidade de se engajar numa busca de melhoria total da vida e do cosmos, sendo assim, um legislador do mundo que se apresenta aos seus olhos e sentidos.

Nesse momento, percebemos que paralelamente ao existencialismo, surge também a questão que, será que todos estão mesmo tendo a oportunidade de escolhas para viver suas próprias subjetividades para concretizar, sem má fé, a vida que de fato quer?

Dentro dessa afirmação, notamos que com o existencialismo somos provocados a olhar para a nossa própria responsabilidade em permitir que todos tenham a sua própria capacidade de escolha, porém, para isso, nós temos a responsabilidade de prezar pela liberdade e pelos direitos fundamentais e naturais de todos os seres humanos para que os mesmos possam terem a escolha de viver a vida proposta pela sua própria subjetividade e que o mesmo indivíduo, dentro da sua vida cotidiana, se propõe a viver.

Sartre também abre a possibilidade de pessoas que não trazem em si a angústia e a ansiedade frente aos seus próprios atos que podem comprometer o bem comum, porém, no fundo de sua consciência, até este mesmo não está totalmente confortável e à vontade. Assim, na verdade este mente pois, em si mesmo, há uma preocupação quanto o fato de “e se todos agissem assim?”

Por fim, o existencialismo define o ser humano exatamente por suas próprias ações e coloca no homem a responsabilidade de uma ação para melhorar sua própria vida e também, de todos os que o circundam e também, do mundo em que este está vivendo.

O mesmo acontece no plano moral. O que há de comum entre a arte e a moral é que, em ambos os casos, temos criação e invenção. Não podemos decidir *a priori* aquilo que deve ser feito. (...) O homem se faz; ele não está feito de antemão, mas se faz escolhendo sua moral,

e a pressão das circunstâncias é tal que ele só não pode não escolher uma. Não definimos o homem senão em relação a um engajamento. Portanto, é absurdo que nos critiquem mencionando a gratuidade da escolha. Em segundo lugar, dizem-nos: “Você não pode julgar os outros”. Isto é verdadeiro em um sentido e falso em outro. É verdadeiro no sentido que, cada vez que o homem escolhe seu engajamento e seu projeto em toda sinceridade e toda lucidez, não importando, aliás, que projeto seja esse, é impossível fazer com que ele prefira outro. É verdadeiro nesse sentido que nós não acreditamos em progresso; o progresso é um melhoramento; o homem é sempre o mesmo diante de uma situação que varia é a escolha permanece sempre uma escolha em determinada situação. O problema moral não mudou desde o momento em que se podia escolher entre os escravistas e os não escravistas, por exemplo, na época da Guerra da Secessão, e o momento presente em que se pode optar pelo MRP. [Movimento Republicano Popular] ou pelos comunistas. (SARTRE, 2022, p. 38-39)

2.8 - Influências da Filosofia Existencial na Teologia e no Teatro Moderno

Em primeiro lugar, é necessário observar a realidade histórica deste momento, ou seja, do século XVII ao XIX. Neste, o capitalismo e a sociedade industrial estão no ápice e claro, enquanto pensamento, temos a contribuição do iluminismo que valorizou a razão e colocou a religião dentro do espaço privado.

A realidade que isto resultou foi uma busca pelo consumo desenfreado é um processo tanto da mercadoria e da alienação do trabalho que, os seres humanos passaram a serem ainda mais desvalorizados no processo de produção e claro, o próprio ser humano foi passando gradativamente a se tornar cada vez mais, uma mercadoria.

Esses elementos ainda estão pulsantes na sociedade atual, porém, em estágios ainda mais gritantes, delicados e cruéis.

Na política, passaremos a ter, algo que está evidente já no século XX, tanto no âmbito da política, quanto da cidadania. Este elemento é o extremo totalitarismo que faz de seres humanos, mercadorias, e assim, percam seus direitos políticos, sociais, econômicos e até mesmo, o direito de viver e ter garantida a sua busca por felicidade.

Assim, existencialistas como Sartre, Kierkegaard e, não em totalidade, mas em vários elementos, Karl Marx e Nietzsche influenciarão de forma sistematizada propostas que dialogam muito sistematicamente e estarão evidentes nas reflexões teológicas e artísticas.

É necessário afirmar aqui que não é simplesmente acreditar que as propostas desses pensadores fizeram e moldaram a teologia, mas entender que, dentro das problemáticas que os próprios cristãos se depararam no Estado Moderno, estes pensadores foram as ferramentas iniciais para que a ação da Igreja tivesse mais sentido e claro, que tivesse ferramentas das ciências humanas e sociais para lidar de forma missionária e apostólica frente aos problemas desse tempo e deste mundo.

Na teologia haverá a contribuição da Teologia da América Latina e da Libertação, no âmbito católico e da Missão Integral, no âmbito protestante. Na educação, a proposta da Pedagogia do Oprimido com Paulo Freire. E nas artes, haverá o grande movimento da Arte Moderna e claro, no teatro haverá figuras como Brecht, Artaud, Grotowski no âmbito mundial e no Brasil, haverá o Teatro Moderno Brasileiro com figuras como Teatro Oficina, Teatro de Arena, Teatro Opinião e Olho Vivo, enquanto grupo. Na dramaturgia, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos de Barros, Dias Gomes e, na encenação, Zé Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal.

Assim, a contribuição do existencialismo foi justamente em dar uma postura crítica frente à sociedade a artistas, teólogos, lideranças religiosas, pedagogos e ativistas sociais.

2.9 - Paul Tillich e a Arte Protestante

Pensar a relação entre religião e arte é fundamental visto que, na maior parte das vezes, as pessoas não veem relação alguma entre esses dois ambientes. Já apresentamos aqui neste trabalho que ambas as expressões saem de uma mesma gênese, ou seja, a vida da sociedade primitiva tendo muitas comunidades ainda hoje que mantêm diversos elementos muito presentes em suas produções religiosas e também, artísticas. Mas, quando falamos desta relação, há dois tipos de pessoas. Aquelas que aceitam, porém, só veem relação em relação aos elementos artísticos dentro da liturgia do culto religioso, ou seja, a música, a roupa, o alimento e as narrativas, mas além destes elementos, não aceitam que haja alguma similaridade ainda mais latente. E há também aqueles que acham inconcebível haver alguma relação e claro, quando falamos de teatro, menos ainda.

Uma das maiores contribuições para o pensamento da relação entre a arte e a religião vem de Paul Tillich. Este, primeiramente, consegue conceituar o que pode ser uma arte religiosa apresentando os elementos básicos e fundamentais para que uma obra seja de fato, mesmo não sendo diretamente ligada a uma religião, uma obra religiosa.

Arte e religião, como já afirmamos e fundamentamos, tem sua gênese no mesmo ambiente e momento histórico, ou seja, os ritos e necessidades do homem primitivo que resultam nos ritos sagrados da antiguidade. Assim, há neles, elementos básicos que são partilhados naturalmente por ambos.

“Deus está presente na vida secular tanto quanto está presente na existência sagrada. Não há maior proximidade para Ele em um do que no outro, e usando isto como uma medida para compreender pinturas como esta, eu diria que esta é o primeiro nível da relação entre religião e arte, a saber, aquele nível em que, no estilo secular e sem conteúdo religioso, o poder de ser é visível, não diretamente, mas inteiramente.” (TILLICH, 2020, p. 36).

Tillich, para além dos elementos ligados à questão material e física da arte, apresenta muitos elementos subjetivos que dão corpo ao fenómeno artístico e também ao religioso.

Em Níveis de Relação entre Religião e Arte, religião significa ser tocado pelas questões últimas, ter levantando a pergunta acerca do “ser ou não ser” em relação ao significado da própria existência e tendo símbolos pelos quais a questão é respondida. Este é o mais amplo e mais básico conceito de religião. E todo o desenvolvimento, não somente da arte moderna, mas também do existencialismo em todos os seus campos – e isso significa da cultura do século XX – só é possível se nós entendermos o que é que, fundamentalmente, significa religião: ser tocado de maneira última a respeito do próprio ser, a respeito de si mesmo e do mundo, a respeito do significado deste, e sua alienação e finitude. Se isto é religião, devemos distinguir desta religião em um sentido estreito, a saber, religião como possuindo um conjunto de símbolos, normalmente de seres divinos ou um ser divino, possuindo declarações simbólicas acerca das atividades destes deuses ou deste deus, mantendo atividades rituais e formulações doutrinárias sobre a relação deles conosco. Isto é religião em sentido estreito, onde ela é identificada, antes de tudo, com a crença na existência de um deus, e, conseqüentemente, com as atividades intelectuais e práticas que seguem desta crença. Quando falamos acerca de religião e arte, devemos falar em termos que digam respeito a ambos os conceitos. Quando ouvimos as palavras “arte sacra”, normalmente cremos que esta se refere em particular a símbolos religiosos tais como as pinturas de Cristo, pinturas da Virgem Santa e o Menino, pinturas de Santos e suas histórias, e muitos outros símbolos religiosos. Ora, este é um significado da arte sacra; mas há um outro que se segue de um mais amplo conceito de religião, a saber, arte como expressão de uma inquietação última. Naturalmente, esta será uma expressão estética, uma expressão artística, mas será a expressão de uma inquietação última. E se distinguirmos estas duas maneiras em que a arte pode expressar religião, e religião pode aparecer na arte, então, talvez, seja conveniente distinguir quatro níveis da relação entre religião e arte. (TILLICH, 2020, p. 33-34)

Para Tillich, todas as obras de arte podem ser separadas em quatro blocos: o estilo não-religioso, conteúdo não-religioso; estilo religioso, conteúdo não-religioso; estilo não-religioso, conteúdo religioso; estilo religioso, conteúdo religioso.

Mas para entender cada um desses blocos, antes faz-se necessário apresentar um conceito tillichiano que é fundamental e o principal elemento para assimilarmos se uma obra artística é religiosa ou não, mesmo sem elementos propriamente religiosos. Tillich apresenta o conceito de preocupação ou intuição última.

Encontramos nas religiões, uma busca onde todas as outras buscas se tornam secundárias. Assim, a busca de Jesus pela salvação da humanidade ou de Moisés em libertar o povo de Israel que estava cativo no Egito ou até, os místicos e santos que fizeram e fazem de sua vida uma busca por garantia do bem comum de pessoas e toda a criação de Deus como animais, plantas, meio ambiente, etc. Assim, a preocupação última se torna um fim em si mesmo na vida de uma pessoa e de uma comunidade.

Assim, como a religião, diversas obras de arte trazem em seu bojo, uma preocupação última do dramaturgo ou do diretor ou até mesmo, do ator onde, realizar aquela obra para aquele determinado público que vive uma determinada condição humana, é em si, uma preocupação última. (SOUZA, 2012, p.107)

Agora vamos observar os estilos e conteúdo da arte proposta por Tillich:

A - o estilo não-religioso, conteúdo não-religioso:

Nesta, tanto o estilo quanto o conteúdo não são religiosos. Há obras de arte em que não há elemento algum de religião, mas, o objeto em si traz uma preocupação última e constrói uma obra que oportuniza o encontro entre seres humanos e, a partir do encontro, surge uma busca coletiva pelo bem comum. Nesta obra de arte, mesmo que não haja elementos diretamente religiosos, ela traz em sua essência, elementos que a fazem semelhante a religião.

Então, mesmo não sendo de estilo religioso e não tendo um conteúdo diretamente ligado à religião, ela é uma obra religiosa por trazer como preocupação última, elementos fundamentais também para a religião.

Como exemplo, falando do teatro, dramaturgias que trazem como elemento a libertação, a fé, a esperança e a manifestação do amor ao próximo, mesmo que não tenham imagens e histórias de santos ou a narrativa de trechos da literatura sagrada, são em si, obras religiosas pelo fato de terem como preocupação última, os elementos que também são fundamentos da atividade religiosa.

B - estilo religioso, conteúdo não-religioso:

Uma obra com estilo religioso seria quando ela traz em toda a sua construção, todas as questões que são propriamente da religião. Tillich usa como exemplo num de seus textos o quadro de Picasso que tem por título “Guernica”⁶⁹. Nesta obra o conteúdo não tem nada de religioso. São formas simplesmente. Porém, o quadro retrata o que a Segunda Guerra Mundial fez com os países europeus. Assim, a obra traz uma atitude de protesto em relação ao “olhar para a situação humana em sua profundidade de alienação e desespero, então, esta é uma das mais poderosas pinturas religiosas”. (TILLICH, 2020, p. 41). Dessa forma, o conteúdo não é religioso, mas o estilo o é.

Para trazer um exemplo do teatro que a meu ver é uma obra com estilo religioso mas sem conteúdo religioso, quando observo a literatura dramática “Quando as máquinas param” de Plínio Marcos, onde um casal, homem e mulher, com dificuldades financeiras, recebem a notícia de que darão a luz. Nessa conjuntura, a necessidade de conseguir trabalho e a corrupção representada por um personagem que, para entregar o emprego para o pai de família, cobrava um dinheiro adiantado,

⁶⁹ “A “Guernica” de Picasso é um quadro protestante. Naturalmente, essa afirmação precisa ser qualificada, pois não se trata de resposta, mas do radicalismo da questão protestante presente nessa obra prima.” (TILLICH, 2009, p. 113) E esta fundamentação exporemos mais a frente.

vemos claramente o que a vida humana e também, a Igreja de todos os séculos sendo tentada a corromper seus próprios valores humanos para poder garantir a sua dignidade humana.

Na cena de Plínio vemos estampado o que as narrativas populares sobre a marca da besta durante a grande tribulação, onde, aqueles que não a receberem não poderão nem comprar o alimento para sobreviver. Assim, Zé e Nina, personagens e seres humanos comuns, numa casa e cena comum, representam situações bíblicas que passaram personagens como José, tentado pela esposa de Potifar; Moisés, ao se deparar com a opressão do soldado egípcio, tem que deixar a sua terra e ir para um lugar distante; Jesus, dentre tantos momentos, quando se depara com a afirmação “transforme estas pedras em pães...” ou “todo este reino eu te darei”; e tantos outros profetas e santos que se depararam com a necessidade pessoal e também, com a necessidade de um povo, mas num momento de tentação, veem suas vidas se esvaír por não abrirem mão dos valores humanos frente a corrupção.

Enquanto conceito, Tillich afirma categoricamente: “Eu chamaria, no sentido de minha definição básica de estilo religioso, embora não tenha aludido ? Porque ele põe a questão religiosa radicalmente, e tem o poder, a coragem de encarar a situação de onde esta questão vem, a saber, a questão da condição humana.” (TILLICH, 2020, p. 43)

Seguindo esta afirmação, Tillich afirma que há até mesmo dentro da bíblia narrativas que seguem o mesmo sentido, assim, a narrativa de Jó e também, o salmo 90, são narrativas que não tem um conteúdo diretamente religioso, mas, apresentam a questão religiosa de forma radical ao se deparar com a condição humana e a busca pela preservação da sua própria dignidade e também, de uma família, grupo ou nação.

C - estilo não-religioso, conteúdo religioso:

Nesse aspecto, existem obras que são de estilo religioso mas o conteúdo em si, não é propriamente religioso. Quando olhamos obras que trazem uma mãe e um filho ou ícones que apontam diretamente para grandes narrativas religiosas, temos ali um conteúdo religioso, porém, no seu estilo, não passam de simples retratação de uma situação simples.

Podemos olhar dentro de Igrejas, de espaços religiosos, repartições públicas e até mesmo, em quadros no espaço privado do lar, imagens que, enquanto forma, são diretamente religiosas, mas seu estilo não apresenta além de uma relação entre pai e filho, mãe e filho, família, etc. Assim, a preocupação última não está sendo apresentada dentro dessas narrativas.

A grosso modo, podemos ver amigos se alimentando ou uma família se alimentando com uma pessoa no centro da mesa partindo o pão. Nesta imagem vemos o conteúdo diretamente ligado à

Santa Ceia, porém, não passam de amigos a se alimentarem. Então, a condição última não está diretamente proposta nesta imagem e claro, para o fazer, teria que apresentar uma narrativa que não está na imagem que, a mesma, não passa de pessoas comendo.

D - estilo religioso, conteúdo religioso:

Para explicar este conceito, Tillich traz duas obras a “Crucificação” de Mathias Grünewald e “Cristo Escarnecido pelos Soldados” e “Miserere” de Renault onde, ambas as obras apresentam o Cristo, ou seja, o conteúdo é propriamente religioso e também, o estilo é religioso visto que apresentam a preocupação última na salvação.

Os símbolos para o teólogo são fundamentais, pois, observando o mundo, como foi o grande trabalho e a grandiosa contribuição de Tillich para a teologia, você poderá encontrar elementos que apontam para os principais problemas que a fé se depara. Assim, as principais propostas do evangelho podem estar na frente de um determinado sujeito, mas por não identificar os símbolos, não entende que está frente a um apocalipse em ato.

...a possibilidade de quebrar a forma superficial da realidade a fim de observar dentro de suas profundidades; e devo confessar que não havia aprendido em qualquer livro de teologia quanto aprendi destas pinturas dos grandes artistas modernos que penetraram dentro do domínio do qual os símbolos nascem. Você não pode entender teologia sem entender símbolos. (TILLICH, 2020, p. 48-49)

A sociedade prefere as obras realistas e naturalistas. Assim, as maiores produções nas músicas, na televisão, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e até mesmo, na dança, são no campo naturalista e realista. Quando observamos uma tela famosa geralmente é a que o artista apresentou a natureza, biologicamente falando, como ela é em exatidão. Nas novelas, a retratação da família, do trabalho e da vida, com uma pitada de fantasia e até mesmo, mentiras sobre a sociedade apresentando os sonhos de consumo que são introjetados na mentalidade da sociedade, são os produtos que mais são absorvidos e adquiridos.

Quanto às igrejas, pregadores e lideranças religiosas, as que mais crescem são aquelas que conseguem apresentar de forma realista e até mesmo, de forma simplória, os desejos de consumo

e comércio, ou seja, a realidade propagada pelo mercado, assim, não passam de obras naturalistas e realistas⁷⁰.

Porém, há um grandioso trabalho tanto do artista quanto da religião em provocar e apresentar os problemas da sociedade e principalmente, a dificuldade de garantir a dignidade da pessoa humana tanto em nossos discursos quanto em nossas ações.

Vendo esta realidade, Tillich propõe em sua expressiva obra *Teologia da Cultura*, a apresentação de uma arte protestante. Para este, a arte teve seu longo trajeto dentro da religião, conseqüentemente, é natural que elas tenham semelhanças também em relação ao elemento protestante subjacente em ambas.

Tanto a arte como a religião, têm em si, como um elemento fundamental, ser protestante.

O ser humano e Deus tem um elemento de contradição entre ambos, assim, entre Deus e o humano há um infinito de distância. Dessa forma, enquanto o ser humano está no âmbito finito, ou seja, está fadado a uma série de forças auto-destruidoras, Deus está no infinito e em si, não existe finitude. Então, para ter um contato com Deus, o ser humano está fadado à Graça do Deus que se entrega para o encontro com o finito humano. Deus é quem tem a iniciativa para se encontrar com o humano e do humano, é exigido a coragem para a aceitação. Nasce assim o paradoxo: “o pecador é justificado”, mas o ato da justificação, conseqüentemente vem a culpa, a angústia e o desespero. (TILLICH, 2009, p. 114)

Quando o ser humano aceita o Evangelho e a Graça de Deus, entra no aspecto da eternidade e conseqüentemente, entra em conflito e em protesto contra tudo que é finito, passageiro, vaidoso, temporário e efêmero. Dessa forma, enquanto o mundo todo está focado na temporalidade presente e momentânea dos prazeres, o ser humano está com os olhos no eterno e no transcendente.

A religião é este olhar para o eterno para levar tudo o que é passageiro, a viver a eternidade de/em Deus. Naturalmente, não na busca de simplesmente de um deus, mas em relação à vivência constante e latente de uma intenção última. Então, tanto o religioso quanto o artista estão para além do mundo comum e buscam levar a todos para este mundo que vêem, ou seja, o mundo transcendente e também, eterno.

⁷⁰ O conceito de realismo e naturalismo não quer dizer sobre “verdade” mas sobre uma realidade de fácil acesso aos olhos e sem tanta necessidade de abstrações e reflexões. É uma realidade dada de fácil absorção.

A eternidade não pode ser vista simplesmente como uma temporalidade que não tem fim, mas um momento que, dentro do tempo, quebra as barreiras temporais e arrasta o ser humano efêmero para a eternidade. A exemplo podemos propor que, no ato de caridade e de amor, qualquer momento efêmero arrasta tanto o que recebe, quanto o que se doa, a uma experiência que quebra as barreiras do tempo. Os atos de entrega do Cristo, de todos os profetas, apóstolos e mártires, nos fazem lembrar ainda hoje de seres humanos que por amor, se entregaram por uma causa, por uma missão, por um evangelho, por uma vida e por uma experiência de humanidade.

Quando vemos esse mundo de forma a nos esvair de si mesmo e abrindo mão do que é momentâneo, nos tornamos protestantes. A coragem é apresentar propostas para um mundo e vida melhor para todos. A arte e a religião, também em função da influência do existencialismo, passam a colocar os pés no chão, olhar e expressar com símbolos humanos e materiais o mundo que se vive e propõe um mundo que pode vir a ser. Ou seja, um mundo onde todos possam ter a liberdade da escolha da vida que sua própria subjetividade, enquanto indivíduo e comunidade, se propõe a viver e claro, a angústia constante de saber qual o mundo que nós e nossa responsabilidade quanto ao fato de que todos podem escolher a viver.

Para Tillich, a arte moderna passa a trazer esses elementos onde, tira-se os olhos da essência e passa a observar o mundo que está aí na frente, explícito aos nossos olhos, além disso, busca-se apresentar a liberdade de cada ser humano para viver a vida e se tornar o que cada um buscar ser.

Justamente quando a arte passa a se envolver com as questões da vida humana, ela inicia seu trajeto para ser especificamente, religiosa.

2.10 - Karl Barth e a Palavra como Materialização do Mistério

Uma grandiosa colaboração para pensar a relação entre a arte e a religião e, no nosso caso, a arte cênica, dramática e teatral, é a proposta pelo teólogo Karl Barth. Neste, primeiramente é apresentada uma proposta sobre a revelação e depois, algo propriamente sobre a arte que, mesmo não sendo propriamente a linguagem que estamos apresentando aqui, mas dialoga diretamente com esta pesquisa.

O problema central que Barth se propõe a resolver é sobre a revelação e, como um pastor com habilidades de um bom orador que era, esta reflexão o auxiliou muito em suas exposições bíblicas e pregações.

Deus está infinitamente distante da materialidade concreta assim, toda a criação, realizada pelo amor de Deus, não está próxima de Seu criador, mas infinitamente distante. Barth afirma que Deus é “uma realidade subjetiva” e nesta realidade, a revelação de Deus não pode se dar ao ser humano, sua criação, de forma subjetiva. O ser humano realiza todas as suas divagações e pensamento a partir da realidade objetiva e concreta, dessa forma, para nos comunicarmos e dialogarmos, necessitamos de mecanismos e aparelhos físicos que tornam físicos todos os nossos pensamentos.

O Criador, sendo ele além da realidade concreta, não poderá dialogar com o ser humano a partir da realidade subjetiva, pois não será tangível ao pensamento humano, mas Este se fisicaliza e materializa para poder revelar a Si mesmo e Sua criação. Então, na realidade concreta, vemos e temos contato com a revelação de Deus.

Na história da humanidade e também, de um indivíduo, podemos constatar momentos da Revelação os quais, Barth conceitua como a encarnação da Palavra. Vemos um paralelo desta afirmação com o texto do livro Aos Hebreus⁷¹ e, por meio dos seres tangíveis, ou seja, seus instrumentos, o Ser intangível passa a ser compreendido pela criação e Sua revelação tem livre curso no mundo entre os seres humanos.

Revelação é, particularmente, um evento pelo qual o homem se torna “um que vê, entende e conhece”, e pode dar “uma resposta lógica correspondendo à atitude lógica de Deus (IV, 2, p. 313). Fé cristã é algo remoto do misticismo irracional, bem como de um racionalismo que sugere os axiomas da razão humana como uma medida da possibilidade e realidade de Deus. Ela é essencialmente *fides quaerens intellectum*, fé em busca da compreensão. (BARTH, 2017, p. 25)

Deus se *rê-vela* através de um velamento, ou seja, quanto mais Deus se revela através dos instrumentos criados por Ele para revelar e expressar o Seu amor, ao mesmo tempo, mais são postos novos véus que permitem aguçar ainda mais o desejo de buscar mais e mais do mistério de Deus. Então, “Ele desvela a Si mesmo como o Único. Por meio do velamento Ele se mostra numa forma que não é Ele.” Ele lança mão de formas totalmente distintas de Si mesmo com o principal objetivo de “dar-Se a conhecer a nós”. “Revelação significa dar Sinais”. E claro, Deus passa a ser conhecido pelo significado dos objetos utilizados por Ele para se revelar. (BARTH, 2017, p.74)

⁷¹ Hebreus 1,1: Muitas vezes e de modos diversos falou Deus, outrora, aos Pais pelos profetas; agora, nestes dias que são os últimos, falou-nos por meio do Filho, a quem constituiu herdeiro de todas as coisas, e pelo qual fez os séculos. É ele o resplendor de sua glória e a expressão de sua substância; sustenta o universo com poder de sua palavra; e depois de ter realizado a purificação dos pecados, sentou-se nas alturas à direita da Majestade, tão superior aos anjos quanto o nome que herdou excede o deles. (Bíblia de Jerusalém)

Nesta afirmação de Barth, encontramos o amor de Deus em manter a identidade dos seres criados e permitir que, com a intimidade, identidade e individualidade de cada criatura, em respeito e amor, Ele se revele.

Deus é conhecido pelo significado dos objetos escolhidos por Ele mesmo. Isto confessa e reconhece a escolha e santificação de Deus na operação deste conhecimento. E, por sua vez, usa estas obras especiais de Deus como devem ser usadas – como meio do conhecimento de Deus. Isto torna sua objetividade um testemunho – ainda somente um testemunho – a objetividade de Deus. Onde a adoração a Deus se torna possível e necessária pelo próprio Deus, não há adoração idólatra. A fé, e portanto o conhecimento de Deus, permanece ou cai com todas estas determinações da objetividade coberta de Deus. (BARTH, 2017, p. 75)

Quanto à forma objetiva da correspondência de Deus, Barth apresenta uma fórmula: Igreja Visível, Pregação Audível e Sacramento Operoso. (BARTH, 2017, p.80) Assim, nessa fórmula, há a manifestação da Palavra de Deus que se revela em amor a toda a humanidade. E, agindo dessa forma, Deus existe não como uma forma inconcebível, mas também, como homem; não somente na eternidade distante do ser humano e da criação, mas também na criação e, como humano, em contato constante e eterno com toda a humanidade e criação; Deus não está somente como uma forma celestial, mas também, como uma forma tangível e material, terrena e visível. (BARTH, 2017, p. 81)

Assim, podemos já afirmar, dialogando também com Tillich, que Deus usa a criação, que ele mesmo criou e, nela, Ele se revela em amor, para a Sua obra criada. Além disso, na ação criativa e nos momentos da vida humana, Deus procura se revelar. Se revelou na vida do povo de Israel, do Cristo, dos profetas e hoje, na vida da Igreja, dos místicos, dos santos, dos pastores e dos missionários que buscam encontrar cada um e cada uma, ou seja os seres humanos que pelo amor do próprio Deus, foram criados e criadas. Além disso, se revela nas obras dos artistas para tornar tangível a Si mesmo e Sua mensagem, e ser recebida e acolhida em amor por toda a humanidade.

Agora podemos avançar e apresentar a forma de Deus se revelar e a forma que podemos conhecer a Sua revelação. Primeiramente Deus se abdica de Si mesmo para, a partir de Sua criação, se revelar a Si Mesmo à criatura. Então, vemos uma atitude de humildade de Deus ao abrir mão de si mesmo e, desprovido de Sua grandeza, tornar-se imenso, como um simples e pequeno, entre seres pequenos como nós. Dessa forma, nós humanos também, para entendermos Deus, há-que-se abrir mão de si mesmo, da própria liberdade e, a partir daí “se enriquecer com a liberdade dos filhos de Deus”. (BARTH, 2017, p. 86).

Quando olhamos a filosofia existencial, somos levados a compreender que todo ser humano tem direito a sua própria existência, seus próprios desejos e anseios e, nós como humanos, podemos batalhar para tornar também humanos os que, não por sua própria escolha, tiveram seus direitos fundamentais e naturais, usurpados. Assim, quando o artista despoja-se de si mesmo e se

entrega para proporcionar humanidade ao outro ser humano, percebemos explicitamente a atitude de Deus ao se despojar para encontrar o humano. Assim também, quando o artista de teatro despoja de si mesmo para vestir-se com uma personagem, vale-se também de um véu para revelar a si mesmo, ou a outrem, mas sendo o objetivo a dignidade da pessoa humana, esta obra de arte torna-se revelação do próprio Deus na vida de quem absorve e claro, esta obra, como Tillich propõe, volta a ser uma arte religiosa.

Podemos avançar um pouco mais e observar que existe uma via de mão dupla também na revelação de Deus. Percebemos que, ao buscar revelar-se à humanidade, a própria humanidade também se revela a si mesmo e seguidamente, se desnuda a si mesmo ao próprio Deus. Notamos que, no ato exposto na narrativa bíblica, vemos o homem se distanciar do relacionamento com Deus e, durante todo o processo de encontro de Deus com o humano, era também revelada uma partícula do humano ao próprio humano. Isso é exposto na literatura do Pentateuco, dos Reis, juízes, Profetas, literaturas de Sabedoria. Este processo dá-se até o Cristo onde a plenitude da revelação de Deus é entregue e claro, a plena revelação do humano também é apresentada e podemos vê-la exposta nos evangelhos e cartas. O Cristo desnudo, desnuda o humano agraciado pelo amor e entrega do próprio Deus.

No Apocalipse de João, vemos e desvelar do plano de Deus de restaurar o relacionamento deste com a humanidade e também, o pleno trajeto de revelação de si mesmo até chegar a uma transformação plena proposta neste homem novo que já é expresso em plenitude no Cristo, mas ainda não em plenitude em toda a humanidade. Barth nos afirma isto quando profere que “o homem não conhece a si mesmo a partir de si mesmo, ele tem que ser descoberto por meio da manifestação de Jesus Cristo”. (BARTH, 2017, p. 143)

Eles devem deixar que lhe batam na face esquerda, bem como na direita. Eles devem deixar dar, além disso, suas capas se suas túnicas forem tomadas. Eles devem andar duas milhas com aqueles que os obrigam a andar uma. Mais do que isto, se eles não querem ser julgados, eles não devem julgar (Mt 7,1). Mais ainda, eles devem amar seus inimigos (Mt 5,53s) e orar pelos seus perseguidores, como filhos do Pai que está nos céus que manda Seu sol para iluminar sobre o bom e o mau, e sua Chuva cair sobre justo e injusto, e obviamente, como irmãos de Jesus que, quando Seus inimigos (realmente os inimigos de Deus) fizeram o mal contra Ele, orou por eles (Lc 23,34): “Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem”. É novamente claro – Pois, o que o pensamento político pode fazer, justiça ou satisfação, a esta ordem e ao Único que a dá? – que isto implica numa sacudida de toda estrutura humana; que o direito de Deus está em conflito irreconciliável com todo direito humano; que o estado divino é totalmente incompatível não meramente com o perverso estado totalitário, mas com todo regime humano concebível; que a nova ideia não pode ser usada remendo ou enchimento da velha. É evidente que a ordem humana é, aqui, revelada na proximidade de uma ameaça final e suprema. A comunidade tem, repetidamente, sufocado, negado e até mesmo esquecido isto, tanto que poderia ser, também, esquecido pelo mundo ao redor. Mas nesta dimensão, também, ela não tem sido capaz de libertar-se completamente do transtorno que tem dentro de si mesma – se aceita o fato ou não – como a comunidade deste homem régio. Nem tem sido capaz, completamente, de ocultar isto ao redor. Pois, à medida que tem sido presente como a comunidade deste homem, tem sido presente como tal para o mundo, e a confrontação

da velha ordem com o incomensurável fator da nova ordem tem sido inescapável a este respeito também. Desde o início e continuamente – custe o que custar – a presença deste homem tem significado, sempre, que o mundo deve combater com este incomensurável fator. (BARTH, 2017, p. 176)

A revelação de Deus constrange a humanidade e, depois do constrangimento de si mesmo, o ser humano que revela a vontade de Deus e a humanidade do homem, confronta toda a humanidade caída e espera que, esta mensagem de amor, possa ser acolhida por todos. Barth chega a afirmar que o Jesus do novo testamento é o homem pobre que é também partidário do pobre e chega a ser um revolucionário. (BARTH, 2017, p. 177) É claro, quando olhamos para as obras de arte religiosa, elas com sua preocupação última, constrange a todos e causa tumulto revolucionário no interior do próprio ser humano, mas também, no interior da humanidade e da sociedade. Assim, a revelação de Deus é salvação para toda a humanidade, primeiramente para os pobres, ou seja, os últimos e por fim, a todos e todas.

No amor-*ágape* a comunidade do homem é respeitada. Para aquele que ama desta forma não pode haver oposição ou neutralidade em relação ao outro. Em seu amor aí acontece o encontro do Eu e Tu, e abre percepção do outro e do auto-revelado a ele, conversação com ele, a entrega e o recebimento da assistência, e tudo isto com alegria. A este respeito, também, o homem real no trabalho com *ágape*, não meramente expressado, mas transcendendo sua natureza. (BARTH, 2017, p.297)

O Deus conosco, afirmação constante e também barthiana, não é um simples acaso, mas um plano de Deus desde a criação. Ele estava conosco no Jardim do Gênesis, esteve também no Jardim do Evangelho de João e hoje está conosco nos conduzindo a uma morada eterna onde, conosco Ele estará. “Como um acontecimento redentor ele significa a revelação e confirmação do relacionamento mais primitivo entre Deus e o homem, aquele que foi gratuitamente determinado na eternidade por Deus antes que houvesse qualquer coisa criada” e esta ação não é por que Deus “deve” isto à humanidade, ou por alguma capacidade ou qualidade humana, mas é totalmente “sem reivindicação” alguma (BARTH, 2017, p. 240). Assim, só podemos entender a Criação Divina e a Revelação como benefício. Lembrando Barth, “Criação como ela é conhecida pelos Cristãos, é benefício...” (BARTH, 2017, p. 241)

O apreço pela música é evidente na obra de Barth e, neste aspecto, ele apresenta uma atenção a Mozart chegando a afirmar que o mesmo era um “puro de coração” e que conseguiu estar perto de Deus por conhecer a criação e conseguir ver a luz e ouvir “todo o mundo da criação envolvida por esta luz”. (BARTH, 2017, p. 255) Mozart se oferece a si mesmo para ser agente e, juntando pedaços de chifre, metal e corda, construir uma música que, para Barth são as vozes da criação.

Partindo dessa afirmação, podemos observar que muitos artistas, independente da religião que professa e até mesmo, sem nenhuma religião, podem serem, a partir da sua própria entrega, vozes

do Deus criador dentro desta terra e sociedade justamente por procurarem observar, viver, se entregar e sentir a criatura criada pelo próprio Criador.

Olhando para artistas de teatro como Zè Celso e Augusto Boal; dramaturgos como Ariano Suassuna, Dias Gomes, Plínio Marcos, João Cabral de Melo Neto, Nelson Rodrigues, entre outros para falarmos somente dos brasileiros, vemos simples seres humanos entendendo profundamente o próprio ser humano e, em suas obras, expressando as atitudes do próprio Cristo em revelar a corrupção humana e a concupiscência da carne, como vemos em Nelson e Zé Celso e claro, vemos a degradação humana e o abandono do oprimido pelos seres humanos truculentos, mas ainda assim, atitudes de humanos que se compadecem do sofrimento do pobre, como vemos em obras como *Morte e Vida Severina* de Melo Neto, *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes, *Abajur Lilás* e *Dois Perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos, etc.

Mas claro, quando o artista e o profeta assim o fazem, morrem como aqueles que nem sepulcros dignos puderam terem para si, assim, Mozart e Moisés, não o tiveram, mas as suas obras ainda vivem no meio de nós como também o Cristo que, sem descanso e tranquilidade, foi levantado para, ainda hoje, posto em pé, está dentro e, a partir de nós, no meio de nós e no meio de toda a humanidade.

Então, podemos observar que a Palavra faz Carne, ou seja, todos os sinais que o próprio Deus deixa na terra, materializam o mistério de Deus a toda a humanidade. São diversos os sinais, desde o tabernáculo, os profetas, a própria Bíblia e o Povo e Nação de Israel (povo que, a partir de Abraão e Moisés, o próprio Deus criou), até o próprio Filho, o Cristo Jesus, Sua Igreja e hoje, os seres humanos que buscam encontrar os pobres e todos aqueles que aceitam, em amor, estar em unidade com Deus e aceitam a Sua mensagem.

2.11 - O Teatro como ambiente de materialização do Sagrado

O teatro traz logo no seu nome, o drama, como algo sagrado. O drama é uma palavra grega, mas seu sentido original vem do idioma dórico e tem o significado por significado, “história” ou “ocorrência”, porém, não é uma simples história, mas a história sagrada. Assim, marca o fato de que o teatro nasce no espaço religioso de culto sagrado, de onde o nome drama, se ligou. (COELHO, 1987, p.165)

... comenta Thomas Mann, será preciso primeiro reinterpretar a ideia de ação como um *ato sagrado* ou de *consagração*; e assim como a primeira ação *dramática* foi uma *ação ritual*, aspirando a ser um épico, todo teatro no auge de sua ambição pretende assumir novamente aquele significado original, aquele significado instaurador. Ação ritual que quer dizer, em sua u-forma, ação dionisíaca. (COELHO, 1987, P. 166)

Primeiramente, para compreendermos o teatro sagrado, necessitamos olhá-lo para além da mentalidade ocidental, e claro, mentalidade cristã. A caixinha religiosa cristã deve ser vista para além, ou melhor, para além de suas paredes.

Há, claro, diversos olhares quanto ao universo sagrado do teatro. Muitos, como já propusemos, olham somente para a vertente cristã e grega e, os que avançam um pouco mais, veem as religiões indianas e orientais. Porém, para ver o teatro sagrado, a partir do olhar artístico, é necessário ir além dessas barreiras e, sendo possível, vermos elas não como muros, mas como fronteiras de conexão com algo ainda mais além.

Mircea Eliade, na sua obra *O Sagrado e o Profano*, também fonte de Scheffler em sua pesquisa, apresenta que “para o mundo moderno, a religião como forma de vida e concepção do mundo confunde-se com o cristianismo”. O próprio intelectual moderno, para expandir seus olhares para a religião o faz, quando com muito esforço, só terá alguma familiaridade “com a visão religiosa da Antiguidade clássica e mesmo com algumas das grandes religiões orientais, como, por exemplo, o hinduísmo ou o confucionismo” (ELIADE, 2021, p. 133). Dessa forma, é necessário observar o termo Sagrado num sentido mais amplo.

O mundo moderno será este celeiro de retorno ao teatro sagrado e a contribuição religiosa para o teatro.

(...) alguns fundamentos que compõem o *teatro sagrado* já estão presentes em movimentos artísticos antecedentes. Desde o romantismo, passando pelo simbolismo, pelo expressionismo e pelo surrealismo, o desejo progressivo pela abstração, pelo simbólico, por elementos anteriores e noturnos, resultando nesta “aspiração à transcendência, ao espiritual em seu sentido mais vasto.” (INNES, 1992, p. 12 in. SCHEFFLER, 2021, p. 16)

Ismael Scheffler, falando sobre a obra de Christopher Innes, *Holy Theatre Ritual anthe Avant Garde*, publicado em 1984 pela Cambridge University Press, e traduzido ao espanhol em 1992 como *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, ainda inédita em português, “aponta o interesse predominante no irracional e no primitivo com ‘duas facetas básicas e complementares: a exploração de estados oníricos ou nos níveis instintivo e subconsciente da psiquê, e um enfoque quase religioso no mito e na magia, a experimentação com pautas rituais e ritualistas de atuação’”. (INNES, 1992, p. 11 in. SCHEFFLER, 2021, p. 16)

Outro detalhe que devemos observar aqui é o fato de que, podemos ter duas vertentes neste período. Um é o teatro ritual e sagrado e o outro, o teatro político. É importante afirmar que ambos os movimentos artísticos trazem em si, o sagrado e religioso.

O teatro ritualístico e mítico não está num polo oposto ao do teatro político. A insistência numa revolução espiritual justamente pretende “uma mudança fundamental da natureza humana como requisito para a alteração social”. (Innes, 1992, p. 18) O homem necessita ser sacudido para uma visão nova, despertado para a vida. Mudando-se o indivíduo se acredita na possibilidade de transformação social. (SCHEFFLER, 2021, p.17)

Há assim, teatro sagrado tanto nas contribuições de Grotowski e Artaud, mas também em Bertold Brecht e, no Brasil, Boal, Zé Celso e Teatro de Arena. O que unifica em ambos os grandes blocos é a busca pela transformação do ser humano. Algumas, mediante as questões psicológicas dos arquétipos e individual, mas outra, mediante a tomada de partido do coletivo para a transformação social e mudança da sociedade.

Ao contrário do que muitos pensam, o teatro sagrado não é simplesmente colocar em cena uma série de ritos, mitos, narrativas ou imagens religiosas, mas é na verdade abrir mão do naturalismo comum e restituir os elementos religiosos e metafísicos naturais do teatro. (SCHEFFLER, 2021, p. 79) O sagrado não é algo que está longe do mundo profano, mas está naturalmente neste e no homem, porém, ele irrompe no mundo profano e o transforma, faz que o homem e o mundo sejam nascidos de novo. (SCHEFFLER, 2021, p. 80)

Mas claro, para o encontro do ser humano com o sagrado, é realizado o rito e este não é simplesmente uma sucessão de ações, mas tem este, o sagrado como elemento central. No rito, o sagrado e o profano se fundem e tem uma unidade, assim, a manifestação do sagrado ocorre somente pela experiência e pela vivência pessoal do ser humano. (SCHEFFLER, 2021, p. 81)

O rito se distingue de manifesto teológico, pois nesse âmbito trabalharia para a elaboração de um *produto*, a apresentação de uma ideia, de um conceito, de um conjunto de dogmas, de um espetáculo, e deixaria de ser espaço aberto de *produção*, podendo ser simplesmente *consumido* pelo espectador. Seria o que Uria Corrêa Arantes, em *Artaud: teatro e cultura* (1998), chama de “palco teológico”, dominado pela palavra que governaria a cena de fora. O rito não é um produto apreciável – é um encontro, “a chave de acesso ao mundo sobrenatural e verdadeiro.” (Nader, 1997, p. 277). Ele restabelece as forças do mundo e reconstrói por meio da celebração mítica. (SCHEFFLER, 2021, p. 82)

Assim, sendo o teatro e o rito religioso ambos de uma mesma gênese, pode então o teatro também ser a materialização do sagrado e claro, também o espaço de unidade entre o sagrado e o profano. Dessa forma, ao trazer os elementos do sagrado em sua gênese e essência, o teatro também se torna sagrado e claro, mesmo não trazendo os símbolos superficiais das diversas religiões, o teatro também em si mesmo, pode ser religioso.

2.12 - Jerzy Grotowski e o Teatro Sagrado

Primeiramente, nascido em 1933 na Polônia, traz em sua história a carnificina deixada pela invasão nazista, fenômeno este que marca seu trabalho e de boa parte dos artistas que o acompanharam no empreendimento de estabelecimento do Teatro Pobre, conceito que marca profundamente seu trabalho.

Grotowski é emblemático por abrir mão de um método e também, por em diversos momentos, buscar distância do excesso de holofotes que sua contribuição para o teatro mundial, lhe poderia proporcionar. Nas suas composições, o número reduzido de público e também, a escolha de abrir mão de um método previamente estabelecido mas incentivar que cada artista tenha seu próprio caminho na composição teatral, ou seja, que seja um ofício místico e sacerdotal e preencha dos elementos que marcam a trajetória e a personalidade de um autêntico profissional e ser humano de teatro.

Nesta proposta, o que mais é valorizado é o encontro. Grotowski conclui que “o que faz o teatro único é a possibilidade de relação direta entre ator e espectador”. Assim, como o mesmo profere, “podemos então definir o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator. Todas as outras coisas são suplementares”. Ou seja, de forma mais sintética, “a essência do teatro é o encontro” (GROTOWSKI, 1971, p. 41 in SCHEFFLER, 2004, p. 97)

É fato que, para grandes produções, o seu teatro não tinha tantos fundos. O governo da Polônia subsidiava todo o processo da construção das obras, porém, o que era investido era tão pouco que não foram poucas as vezes que ele e sua equipe tiveram que experimentar a fome. A proposta teatro pobre, inicialmente era uma realidade econômica e somente, tempos depois, tornou-se uma proposta estética. (SCHEFFLER, 2004, p. 97)

Por mais que pensadores, artistas encenadores como Artaud, Peter Brook, Eugênio Barba, entre muitos outros, trazem em seu teatro o olhar para o teatro sagrado, a figura mais emblemática neste aspecto é de fato Grotowski. Para entendermos este fenômeno, devemos olhar, de forma bem sintética, os quatro momentos que o mesmo percorre.

O primeiro período pode ser denominado de “Teatro de representação” ou “Teatro de espetáculos” sendo este dos anos de 1957 a 1969. Este é o período que ele passa em formação na Escola Superior de Arte de Cracóvia entre os anos de 1957 a 1960. Depois, recebendo uma bolsa de estudos, segue para Moscou onde estudou Direção. Assim, concluindo sua formação, irá compor o “Teatro das 13 filas”, em 1959 e neste período irá montar algumas das peças que marcam seu trabalho:

Orfeu, segundo Cocteau(1959), Caim, segundo Byron(1960), Mistério Bufo, segundo Maiakovski(1960), Sakuntala, segundo Kalidasa(1960), Os antepassados(Forefathers'Eve), segundo Mickiewicz(1961).

Por fim, ainda dentro deste primeiro período, haverá a fase de 1962 a 1969 quando irá fundar o Teatro Laboratório. Neste período irá montar peças como: Kordian, segundo Slowacki (1962), Akropolis, segundo Wyspianski (1962, tendo cinco variantes até 1967), A trágica história do Dr. Fausto, segundo Marlow (1963), Estudos sobre Hamlet, segundo Shakespeare e Wyspianski(1964), O príncipe constante, segundo Calderón e Alowacki (1965, com outras duas variações no mesmo ano – este espetáculo realizou diversas turnês na Europa e América, sendo o que tornou o trabalho de Grotowski mundialmente conhecido), Apocalypsis cum figuris, montagem envolvendo fragmentos de textos⁷².

A partir do segundo período, Grotowski irá deixar mais evidente sua busca pelo sagrado no teatro e traz como nome o *Parateatral* ou *Teatro Participativo*. Este momento é resultado de uma viagem e vivência na Índia quando o mesmo tinha 39 anos. Tão impactado, traz a notícia de que não mais preparará espetáculos, mas irá se dedicar a investigações “referentes a intercomunicação e ao encontro entre as pessoas” sendo assim, “a reunião, o foco central”. (SCHEFFLER, 2004, p.99) Este período irá percorrer a década de 70 quando reunirá diversos profissionais de diversas áreas, dentre elas, sociólogos, antropólogos, psicólogos e psiquiatras e juntos, se dedicarão a sua proposta de parateatro.

O terceiro período é o momento em que Grotowski irá se dedicar ao *Teatro das fontes* ou *Teatro das origens* e neste momento, de 1976 a 1982, “se propõe a recuperar interesses antropológicos e histórico-religiosos que sempre cultivou, dedicando-se ao homem e às suas técnicas de conduta, especialmente corporais”. (SCHEFFLER, 2004, p. 100) Neste, também, irá trazer para o processo de vivência, métodos de oração e meditação, a yoga e o Zen misturando com suas próprias concepções e práticas do corpo. (SCHEFFLER, 2004, p. 100-101) Além disso, irá fazer diversas viagens de investigações transculturais passando por “ritos arcaicos ainda vivos no Haiti, onde se aproximou do vodu, Bengala na Índia, lidando com a tradição dos baulus (yoguis e artistas), na Nigéria, com a tribo Yoruba, no México com os huicholes” (OSINSKI, 1993, p. 96 in SHEFFLER, 2004, p. 101). Além disso, irá juntar pessoas de diversos países como Estados Unidos, México, Alemanha, França, Polônia, Japão, Haiti, Bengala, Colômbia e Índia.

⁷² Informações colhidas, boa parte na íntegra, da dissertação *Características do Sagrado nas propostas teatrais de Antonin Artauld e Jerzy Grotowski* (2004).

O quarto período ele passou nos Estados Unidos onde, na Universidade da Califórnia em Irvine, realizou o programa *Objective Drama*, entre 1982 e 1985. Seu trabalho ficou pautado em *workshops* tendo por assistentes, alunos de escolas de teatro, artistas e especialistas das ciências humanas e sociais. Seu foco esteve pautado em fragmentos performativos dialogando com grupos étnicos, culturais ou religiosos, assim, procurou “identificar valores supraindividuais, ‘fragmentos de atuação’ que já existiam desde antes da separação da arte de outros campos da vida” (OSINKI, 1993, p. 97 in. SCHEFFLER, 2004, p.101)

E por fim, o último período será denominado de *A arte como veículo* ou *Arte rituais*, e é tido pelo próprio Grotowski como o momento final de sua pesquisa. Retira-se para Pontedera, na Itália, onde inicia o *Workcenter of Jerzy Grotowski*. Este imagina o teatro num determinado extremo e a arte como veículo em outro extremo, assim, a arte como veículo é uma proposta contrária a arte como uma simples representação.

A condição do homem (ator ou não) e a relação entre os homens são interesses que acompanham Grotowski. “Interesso-me pelo ator por que ele é um ser humano” (GROTOWSKI, 1971, p. 81), já dizia em 1867. O teatro poderia ser, então colocado como um espaço que apresenta determinadas condições que favorecem certos aspectos, sendo portanto, “um meio e um momento, que por mais importante que seja, está dentro de uma trajetória cognitiva muito ampla” (MARINIS, 1988, p. 98). Osinski (1993, p. 105) chama a atenção ao fato de que Grotowski desenvolveu ao longo de sua vida investigações em duas direções simultâneas: “a pessoal, interna, esotérica, para ele mesmo e eventualmente algumas outras pessoas, e a externa, pública, esotérica. Essa primeira vertente constitui sempre a base de seu trabalho, mais ou menos oculta para o exterior”. Não é, portanto, um abrupto abandono do teatro que Grotowski empreende, antes uma opção por explorar os aspectos ocultos. Se considerarmos em traços gerais, poderemos identificar que nas fases pós-teatrais ele, num primeiro momento, aprofunda o encontro e, num segundo, busca a precisão e o detalhe – ambos aspectos pertencentes a suas investigações no período do Teatro Pobre. (SCHEFFLER, 2004, p. 102-103)

Sobre a arte como veículo, a proposta passa a ter como foco o impacto em relação ao atuante, e não o espectador⁷³, ou seja, a arte como simplesmente representação, assim, ele mesmo afirma que “a montagem não pretende atingir a percepção dos espectadores, mas as pessoas que fazem” (GROTOWSKI, 1993, p. 7 in. SCHEFFLER, 2004, p. 103)

O trabalho está baseado na exploração de canções vibratórias ligadas a práticas rituais afro-caribenhas, visando provocar transformações de energia. Os atuantes empenham-se em uma montagem, em ações detalhadas e precisas de “grande competência artesanal” que não visam ser apresentadas para espectadores. O objetivo de pôr o corpo em estado de obediência e desafiar o corpo, criando a *Action* (“uma estrutura performática ainda em pleno desenvolvimento, em que cada integrante possui uma partitura bem definida e detalhada de ações físicas conduzidas por algumas canções tradicionais” (CALVERT, 2002, p. 96) desenvolve-se em trabalhos sistemáticos seis dias por semana, de oito a catorze horas por dia, visando “alcançar o que Grotowski chama de verticalidade, isto é, uma transformação qualitativa da energia vital que implica numa modificação do estatuto ontológico do agente”

⁷³ Quando observarmos especificamente o trabalho de Boal, veremos que o mesmo tem este mesmo foco. No teatro do oprimido, o foco não é mais simplesmente o espectador, mas como o espectador também passa a ser ator dentro da cena proposta, o impacto passa a ser a ambos, espectador, ator e espect-ator.

(CALVERT, 2002, p. 92) Embora não destinado a espectadores, o trabalho de Pontedera era aberto de tempos em tempos para “testemunhas”, especialistas e artistas convidados... (SCHEFFLER, 2004, p. 104)

2.13 - Antonin Artaud e o Teatro Profético

Artaud, encenador francês, pensava o teatro como uma experiência intensa que tinha a possibilidade de catalizar todas as energias do universo em uma síntese de espaço/tempo assim, para este, o teatro não começa no diálogo, mas no impulso interno e na energia que permite o verbo, o gesto e a cena vir a ser. Seu pensamento teatral era ligado a uma vivência transcendente e não uma simples interpretação ou representação de algo. (SILVA, 2016, p. 19)

O Teatro é como se fosse uma peste e neste, há o momento de tocar e expor o que está secreto. Apresentar verdades ocultas e ser um bom ambiente para curar todas as dores dos seres humanos e da sociedade, sendo assim, um Teatro da Crueldade que propõe uma alquimia que possa transformar tanto o ator quanto o espectador.

O ator em Artaud, uma das peças fundamentais, é um atleta dos afetos, um atleta do coração e este terá o dom para curar toda a sociedade libertando esta de tudo que possa limitar a vida que vivemos no dia a dia, sendo assim, é um lugar do sagrado. Para Artaud, “o teatro deveria, antes de tudo, ser mágico, ‘isto é, ligado a forças baseado em uma religião, crenças afetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos e está ligada diretamente aos ritos do teatro, que são o próprio exercício e expressão de uma necessidade mágica espiritual.’” (ARTAUD, 1995, p. 75 in. SOUSA, 2016, p. 21)

O próprio Peter Brook entrega o título de um profeta que levantou sua voz no deserto, além de dizer que o mesmo era um “gênio iluminado”. E o seu teatro é profético exatamente no fato de que o mesmo propõe uma mudança, uma revolução completa tanto do indivíduo, quanto da sociedade e da cena.

A revolução aspirada por Artaud passa por uma transformação na maneira da sociedade compreender a vida: da dicotomia à fusão. Ele possuía uma “fé revolucionária no plano mais elevado e mais decisivo possível”(ARTAUD, 1995, p. 108). O idealismo artaudiano pretendia transformações nas estruturas mais profundas, na forma da sociedade viver suas relações, não como indivíduos isolados, mas como um ser integrado ao social. Nesse sentido ele queria uma recuperação das raízes pré-modernas, quando a vida não podia ser compreendida separada da religião. Dessa mesma forma, não há para Artaud separação entre arte e vida, pois estas estão envolvidas pela mesma força metafísica. A arte não se encontra como algo a se apreciar, mas como algo a ser vivido. (SCHEFFLER, 2004, p. 56)

Artaud é profético na proposta de transformação do homem através da cena. Uma transformação social, ética e também, na possibilidade de cura de suas próprias doenças, elemento este que é muito visto na proposta de Nise da Silveira fazendo com que pessoas com problemas mentais, realidade também vivida por Artaud que chega a viver em manicômios, e também, de

doenças físicas. Mas também, uma transformação da cena, visto que Artaud, mesmo que já seja visto no nascimento do teatro, é o primeiro a propor a quebra da separação entre ator e espectador, realidade esta que será vista posteriormente na obra de Grotowski, Brook e Barba.

Por fim, uma realidade política, onde, na não separação entre ator e espectador, coloca ambos numa relação de igualdade, vivência e fruição mútua da cena, assim, há uma proposta de relação política não hierarquizada, dessa forma, há também em si, uma proposta de transformação política. Assim, numa visão de futuro nas ações do agora, Artaud é também, profético.

Sistematizar a relação de ambos, Grotowski e Artaud com o teatro sagrado, seria tema para uma pesquisa futura. Neste trabalho, o foco principal é apresentar a relação entre o teatro e a religião, a teologia e a espiritualidade. Assim, avançamos agora para sistematizar o trabalho especificamente no Brasil em relação a espiritualidade/teologia e o teatro moderno brasileiro, local onde está o foco principal desta pesquisa, o teatro do oprimido de Augusto Boal.

2.14 - O Teatro Brasileiro Moderno e a Teologia

O Teatro Brasileiro Moderno e a Teologia que se fez naquele contexto histórico, assim como as propostas de outras linguagens artísticas e também, da pedagogia, trazem uma similaridade muito grande. Aqui iremos dar um panorama geral sobre a Teologia Latino-Americana e da Libertação e também, da História do Teatro Moderno Brasileiro para podermos traçar as similaridades que ambos têm e claro, detectarmos no teatro, elementos que também são encontrados nos grupos religiosos e na postura missionária de muitos cristãos no mundo.

2.14a - A Teologia Latino Americana e da Libertação

Toda teologia nasce num contexto social, político e econômico que constrói um imaginário e uma filosofia, assim, vai, dentro desse processo, se estruturando a proposta teológica e as diversas ações fundamentais, biblistas, sistemáticas e pastorais. A teologia da libertação e da América Latina não é diferente. Ela é marcada pela história desse povo e nasceu nos pés dessa gente.

2.14aa - A História

A Teologia Latino Americana e da Libertação é resultado de uma história americana e também, da América Latina. Primeiramente, ao observarmos o processo de independência dos Estados Unidos, resultado de um movimento de pensadores liberais na Europa que acreditavam que, com essa libertação, a Europa poderia crescer ainda mais economicamente visto que poderiam manter relações comerciais livres com os países dominados pelos ingleses aqui na América, fez que nascesse

um país, os Estados Unidos, pautado nas grandes máximas Liberdade, Igualdade, Propriedade e Felicidade. Assim, logo nas suas bases, mesmo que tenham tido também o escravismo negro e tenham cometido o grande genocídio dos seus nativos, trazem como princípio fundamental garantido pela sua constituição que tem também o Criador como legitimador de todos esses princípios fundamentais, a garantia de uma liberdade.

Esta realidade do norte da América não foi a mesma que ocorreu dentro das terras latinas. Aqui, a realidade foi num processo de libertação de uma luta interna por liberdade e também, por uma pressão inglesa por dominação econômica das outras terras. Além disso, não podemos esquecer da pressão francesa de Napoleão Bonaparte que fez que os grandes poderes políticos portugueses tivessem que procurar proteção dos Ingleses e fazer que em 29 de Novembro de 1807, com a proteção inglesa, viesse para o Brasil e se aportasse em Salvador em 22 de Janeiro de 1808.

Assim, o processo de independência do Brasil foi algo realizado, mesmo com as revoltas internas, de cima para baixo mantendo como poderoso aqui dentro dessas terras, o filho do Imperador Português, Dom Pedro II, o mesmo que solicitará a independência visto que não queria voltar para Portugal e a família portuguesa também não queria deixar tudo que haviam construído, nas mãos dos cidadãos inferiores aqui das terras tupiniquins.

Como o exemplo, o processo de libertação do Brasil, na América Latina, o processo de independência foi ou por lutas internas e ferozes, como o que aconteceu no Haiti ou por causa de uma série de jogadas de interesses, como acontece no Brasil.

Podemos então afirmar que a situação da América, desde seu nascimento enquanto território da história ocidental, foi de opressão e dominação na busca de retirada de suas riquezas e envio para territórios e centros políticos e econômicos da Europa. E, infelizmente, até hoje esta realidade ainda continua, mas, no início do século XX, nascerá dentro dos movimentos religiosos, não que antes não houvesse, mas este em específico, a Teologia Latino Americana e, dentre as várias, a Teologia da Libertação.

A teologia da Libertação é primeiramente um movimento filosófico que se posiciona a pensar a racionalidade moderna, a mesma que até então havia pautado todo seu pensamento focado na relação “nós e o outro”, mas agora, passa a focar a sua razão focada no bem comum do outro ser humano.

Com efeito, a Modernidade surgiu, de fato, em 1492 com a “centralidade” da Europa (o “eurocentrismo” nasce quando a Europa consegue cercar o mundo árabe, que até o século XV tinha sido o centro do mundo conhecido). Aquele “Eu”, que se inicia com o “Eu conquisto” do Cortés ou de Pizarro, praticamente anterior por um século ao *ego cogito* de

Descartes, é causador do genocídio do índio, da escravidão do negro africano e das guerras coloniais da Ásia. A maioria da humanidade presente (o “Sul”) é “a outra face” da Modernidade (não é nem pré-modernidade, nem antimodernidade, nem pós-modernidade, nem pode realizá-la, como pretende Habermas). (DUSSEL, 2021, p. 47)

Enquanto críticos a essa modernidade que subjuga o “outro”, a filosofia e pensadores da libertação, serão contrários não simplesmente a racionalidade que essa modernidade nos tras, porém, é pensar uma razão que pensa o outro, “o que pretendemos é manifestar eficazmente ‘a razão do Outro’: do índio assassinado por genocídio, do escravo africano reduzido a uma mercadoria, da mulher vilipendiada como objeto sexual, da criança subjugada pedagogicamente”. (DUSSEL, 2021, p. 47)

Por que a *experiência inicial* da Filosofia da Libertação consiste em descobrir o “fato” opressivo da dominação, em que sujeitos se constituem “senhores” de outros sujeitos, no plano mundial (desde o início da expansão europeia em 1492; fato constitutivo que deu origem à “Modernidade”), Centro-Periferia; no plano nacional (elites-massas, burguesia nacional-classe operária e povo); no plano erótico (homem-mulher); no plano pedagógico (cultura imperial, elitista, versus cultura periférica, popular, etc.); no plano religioso (ofitichismo em todos os níveis) etc... Esta “experiência” inicial vivenciada por todo latino-americano, até mesmo nas aulas universitárias europeias de filosofia – se expressaria melhor dentro da categoria “Autrui” (outra pessoa tratada como outro, como *pauper* (pobre). O pobre, o dominado, o índio massacrado, o negro escravo, o asiático das guerras do ópio, o judeu dos campos de concentração, a mulher objeto sexual, a criança sujeita a manipulações ideológicas (também a juventude, a cultura popular e o mercado subjugados pela publicidade) não conseguirão tomar como ponto de partida para e simplesmente, a “estima de si mesmo”. O oprimido, o torturado, o que vê ser destruída a sua carne sofridora, todos eles simplesmente gritam, clamando por justiça: - Tenho fome! Não me mates! Tem compaixão de mim! – é o que exclamam esses infelizes. (DUSSEL, 2021, p. 18-19)

Enquanto história da Teologia da Libertação, poderíamos dizer que ela existiu desde muito tempo antes do Concílio Vaticano II e das Conferências Episcopais. Ela nasce logo a partir do momento em que monges franciscanos, jesuítas e dominicanos⁷⁴ entram em contato com as terras americanas e, vendo a forma que as relações de poder estavam se dando, tomaram o partido dos nativos e dos negros e juntos, lutaram para a libertação dos mesmos. É fato que este posicionamento provocou a deportação das ordens. Assim, temos nomes como Bartolomé de Las Casas, Antônio de Montesinos, Francisco de Vitória, Antonios Vieira, Frei Caneca e muitas outras personalidades religiosas que deixaram na história uma tradição profética evangelizadora e missionária que

⁷⁴ “Nunca na história do cristianismo os pobres ganharam tanta centralidade como aquela que lhe atribuiu a Teologia da Libertação. Ela é só comparável aos movimentos pauperistas do século XIII, de onde emergiram São Francisco, São Domingos e os setes servitas. Os pobres sempre estiveram na Igreja e foram destinatários dos cuidados e da caridade cristã. Mas, aqui se trata de um pobre diferente, que não quer apenas receber, mas dar de sua fé a inteligência. Trata-se do pobre que pensa, que fala, que se organiza e que ajuda a construir um novo modelo de Igreja-rede-de-comunidades. Os políticos e alguns eclesiásticos de estilo autoritário não temem o pobre que silencia e obedece, mas tremem diante do pobre que pensa, fala e participa na definição de novos rumos para a comunidade. São cristãos com consciência de sua cidadania social e eclesial.” (BOFF, 2014, p. 21)

“questionavam o tipo de presença adotado pela Igreja e o mundo como eram tratados os povos indígenas, negros, mestiços e as massas pobres rurais e urbanas”. (BINGEMER, 2017, p. 12)

Todo esse movimento, terá o benefício do Concílio Vaticano II quando uma teologia será organizada e os teólogos da América Latina, com as Conferências Episcopais de Medellín, Puebla, Santo Domingo e Aparecida, terão a liberdade de organizar os fundamentos da Teologia e da Filosofia da Libertação e claro, sistematizar a máxima da opção preferencial pelos pobres e pelos que sofrem.

... a *Filosofia da Libertação*, que eu ponho em prática desde 1969, toma como ponto de partida uma *realidade* regional própria: a *pobreza* crescente da maioria da população latino-americana; a vigência de um capitalismo *dependente*, que transfere valores para o capitalismo central; a tomada de consciência da *impossibilidade* de uma filosofia autônoma dentro dessas circunstâncias; a *existência de tipos de opressão* que estão a exigir não apenas uma filosofia da “liberdade”, mas uma filosofia da “libertação” (em forma de ação, em forma de práxis, cujo ponto de partida é a opressão e cuja meta a atingir é a libertação, já indicada, por exemplo no machismo ancestral enquanto opressão da mulher etc). (DUSSEL, 2021, p. 46)

Um outro dado necessário nesta exposição é que, houve sim uma postura libertadora dentro de toda a história da latino América, porém, o fenômeno das consequências da Primeira e Segunda Guerras, foram fundamentais para se abrir uma discussão dentro de todo o mundo que permitiu, também aqui, a realização de determinadas reflexões que resultaram nesta proposta teológica.

Na questão sociopolítica e econômica, segundo Murad e Libânio, o neocapitalismo envolvido com várias lideranças cristãs, possibilitaram uma postura menos desumana. É claro que esses países se tornaram grandes vitrines do mundo, o que não aconteceu com os países latino americanos. Os países que sobreviveram à Guerra e adotaram o capitalismo de mercado, “de fato, as lutas operárias, as intervenções do Estado na regulação e na promoção do desenvolvimento social mitigaram as escandalosas situações criadas pelo capitalismo clássico”. (LIBANIO;MURAD, 2014, p. 159). É claro que esta análise, não pode ser totalmente aceita visto que, após a queda da bolsa de valores de Nova York, o reflexo foi uma organização de um Estado de Bem Estar Social assim, ao invés de um neoliberalismo, o que tornou prático foi um Liberalismo Social, ou seja, uma maior presença do Estado nas relações sociais e na vida dos trabalhadores, além de já manter o que vinha fazendo, ou seja, a proteção da economia.

Mas, como já proposto por ambos, existiu sim uma relação de maior humanidade nos países que se tornaram ou continuaram grandes lideranças mundiais. Mas, esses países, tornando o centro econômico mundial, fizeram que os outros países, tidos como subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, passassem a se inserirem nessa lógica de mercado, mas com uma maior dependência dos grandes países, forjando assim “crescentes massas de marginalizados voejando em

torno de pequena camada de ricos, de um lado, e, de outro, essa série de países pobres também eles circulando na órbita dos países desenvolvidos e ricos”. (LIBANIO;MURAD, 2014, p. 160)

Precisamos também colocar em jogo os grandes movimentos de Direitos Humanos que aconteceram, tendo como grandes figuras, Martin Luther King e Dalai Lama. Assim, a teologia que nascerá dentro desta realidade, buscará responder, à luz da fé, “à pergunta sobre a libertação dos povos dependentes em relação aos países centrais, das camadas dependentes diante das estreitas faixas das sociedades ricas e desenvolvidas”. (LIBANIO;MURAD, 2014, p. 160)

Ao mesmo tempo, o que passa a acontecer, a partir dos anos de 1950 é, enquanto a luta pelos direitos civis aumentam, aumenta também a centralização dos estados nacionais contra as liberdades políticas, assim, no nascimento da teologia da libertação, a opressão por parte dos poderes políticos dos países sul americanos, em muitos casos, financiados pelo Estados Unidos e tendo como cabeça, dentro das Igrejas, figuras como Benny Hinn e muitas igrejas protestantes financiando o crescimento de Igrejas protestantes na latino-américa que se posicionasse contra o comunismo, mas na prática, incentivassem o crescimento do capitalismo de mercado que chegaria ao que hoje chamamos de neo-capitalismo.

Enquanto crescia a teologia da libertação, com nomes como Gustavo Gutiérrez (no Peru), Míguez Bonino (na Argentina), Juan Luis Segundo (no Uruguai), Ronaldo Muñoz (no Chile), Miguez Bonino (na Argentina), Rubem Alves e Hugo Assmann (no Brasil), estes que segundo Leonardo Boff(2014), fundaram no início dos anos de 1970, este tipo de teologia. (BOFF, 2014, p. 9) crescia também a repressão por parte daqueles que condenavam uma teologia que propunha que o pobre poderia ser o senhor de sua própria história e claro, pois esta “se conferia centralidade aos pobres do mundo e o compromisso cristão para a sua libertação”. (BOFF, 2014, p. 10)

Olhando para trás podemos dizer que a Teologia da Libertação participa da profecia de Simeão a respeito do menino (Jesus): Ele será motivo de queda e de elevação, será um sinal de contradição (cf. Lc 2,34). Efetivamente, a Teologia da Libertação é uma teologia incompreendida, difamada, perseguida e condenada pelos poderes deste mundo. E com razão. Os poderes da economia e do mercado a condenaram porque ela cometeu um crime para eles intolerável: optou por aqueles que estão fora do mercado e zeros econômicos. Alguns setores eclesiásticos de grande poder condenaram por cair, segundo eles, numa “heresia” prática ao afirmar que o pobre pode ser construtor de uma nova sociedade e também de outro modo de ser Igreja. Antes de ser pobre ele é um oprimido, ao qual a Igreja deveria sempre se associar em seu processo de libertação. Isso não é politizar a fé, mas praticar uma evangelização que inclui também o político. Consequentemente, quem toma partido pelo pobre-oprimido sofre acusações e marginalização por parte dos poderes, sejam civis, sejam religiosos. (BOFF, 2014, p. 10-11)

Não podemos também esquecer que, esta mesma teologia coloca uma máxima mensagem ao afirmar que o pobre não está sozinho. Afirma que eles “encontraram aliados que assumiram sua causa e suas lutas”. E lembra que Jesus foi também um “operário e pobre, e que morreu em

consequência de suas opções libertárias a partir de sua relação para com o Deus da vida, que sempre escuta o grito dos oprimidos”. (BOFF, 2014, p. 11)

2.14ab - Os Movimentos de Libertação

Ao observarmos as décadas de sessenta e setenta, momento em que a Teologia da Libertação tomará corpo e se institucionaliza como o grito da própria Igreja para uma nova pastoral e jeito de ser Igreja. Percebemos os diversos movimentos de libertação, assim, tanto os movimentos civis nos Estados Unidos, quanto a Juventude Revolucionária na França que surtirá no grande momento de *Maio de 1968*. Quanto aqui no Brasil, que disseminou para todo o mundo, a pedagogia de Paulo Freire numa proposta de tornar a educação mais ativa por parte do aluno e instituir neste, uma postura crítica em relação à sua própria vida.

Segundo Boff, que também legitima esta nossa afirmação, “só entenderemos adequadamente a Teologia da Libertação se a situarmos para além do espaço eclesial e dentro do movimento histórico maior que varreu as sociedades ocidentais no final dos anos de 1960”, dessa forma, para o mesmo, surgiu um “clamor por liberdade e libertação” que “tomou conta dos jovens europeus, depois norte-americanos e por fim dos latino-americanos”. (BOFF, 2014, p. 13)

Em todos os âmbitos: na cultura, na política, nos hábitos da vida cotidiana... derrubaram-se esquemas tidos como opressivos. Como as igrejas estão dentro do mundo, membros numerosos delas foram tomados por este *Weltgeist*, por este espírito do tempo. Levaram para dentro delas tais anseios por libertação. Começaram a se perguntar: Que contribuição nós cristãos e cristãs podemos dar a partir do capital específico de fé cristã, da mensagem de Jesus que se mostrou, segundo os evangelhos, libertador? Esta questão era colocada por cristãos e cristãs que já militavam politicamente nos meios populares e nos partidos que queriam a transformação da sociedade. (BOFF, 2014, p. 14)

Nas artes, teremos o movimento do Tropicalismo e no teatro, a realidade do Teatro Moderno Brasileiro com grupos como Teatro Oficina, com Zé Celso Martinez Corrêa, Opinião e Olho Vivo, Teatro de Arena e o nascimento também, da Estética do Oprimido com Augusto Boal.

Todas essas figuras e movimentos gritavam numa só voz, a Libertação! Assim, as posturas libertadoras que em toda a história ocidental da América Latina houveram, tomaram corpo neste momento onde, tanto dentro quanto fora da Igreja, a busca por uma sociedade libertadora que privilegiasse os direitos fundamentais de todos os cidadãos, independente de raça, orientação, credo, etc., foram fundamentais para que a Teologia da Libertação, fosse uma realidade.

O termo sociológico “libertação” nasceu, vingou, porque perpassava o continente latino-americano uma onda de libertação.

Duas correntes alimentavam-na: uma popular, outra vanguardista. Crescia a organização popular no campo – ligas camponesas, sindicatos rurais, movimentos de educação de base,

escolas radiofônicas etc. – e nas cidades – sindicatos, centros de cultura popular, associações diversas. Assim, as classes populares pressionavam no interior da sociedade.

Ao mesmo tempo, surgiram movimentos revolucionários de caráter vanguardista em muitos países da América Latina. Aí a pressão ainda se tornou mais forte. Apesar de numericamente não serem significativos, faziam falar muito de si. (LIBANIO; MURAD, 2014, p 161)

Então, os movimentos de libertação foram também fundamentais para a instituição desta teologia.

A Igreja

Na Igreja houveram diversos momentos propícios para o nascimento de uma Teologia da Libertação, mas surge a dúvida: Porque isto não ocorreu?

Primeiramente é necessário observar que o Evangelho e a Lei mosaica são elementos de libertação, além disso, a história do povo de Israel, é uma história de libertação, porém, a Igreja, com toda a contribuição da filosofia grega, construiu um imaginário dualista, ou seja, uma ideia de que o corpo material passaria por sofrimento para que o corpo espiritual pudesse ser absolvido do pecado. Ideia esta que até hoje ainda é muito forte no imaginário religioso cristão.

A contribuição do humanismo e também, das propostas filosóficas existencialistas, construíram uma mentalidade muito mais próxima do pensamento judaico, ou seja, uma ideia onde, corpo e espírito são ambos um só, desta forma, não poderá jamais haver um corpo humano sem espírito é, espírito humano sem corpo. Então, a vida do homem se resume em sua vida sendo este momento, o principal momento onde algo possa ser feito, na mentalidade cristã, também para a sua salvação eterna.

Na proposta judaica, a vida humana é o momento de viver tudo de melhor que Deus poderá proporcionar e, a responsabilidade do ser humano é manter a aliança com Deus, principalmente nos momentos em que toda a sua vida humana está no seu ápice de integridade e qualidade.

O sofrimento é um elemento não simplesmente de castigo, mas um bom elemento de construção de uma unidade entre os povos de Deus. Então, na velhice, nas doenças, nos dessucessos econômicos e até mesmo nas guerras, são bons momentos para a manifestação do poder de Deus e da comunidade.

Quando o Concílio Vaticano II propõe uma volta às fontes, tanto a literatura sagrada quanto os textos dos padres da Igreja, trarão uma postura mística de manter a dignidade da pessoa humana como princípio fundamental. Como resultado, surgirão diversas literaturas, algumas também antes deste Concílio como a *Mater et Magistra* e *Pacem in terris*, mas principalmente a *Gaudium et Spes*.

As Conferências Episcopais Latino Americanas – CELAM, também terão um papel fundamental dentro da Igreja pois colocará esta, num contato mais direto com a comunidade além de permitir uma igreja com uma pastoral ativa e constante no interior da sociedade.

Com a juventude, nascerá o movimento de Ação Católica com as siglas JEC, JUC e JOC que proporcionará uma “transformação do meio, com a política estudantil e finalmente, com a política nacional” suscitando perguntas fundamentais sobre a fé cristã. (LIBANIO; MURAD, 2014, p. 163)

Então, a “situação de dominação, movimentos de libertação e presença da Igreja” permitiram surgir novas perguntas e, essas provocações resultarão numa nova teologia que trouxesse resposta para este povo e esta gente. “Recebeu o nome de teologia da libertação porque abordava as questões sob a ótica da libertação. Mereceu o nome de teologia porque versava sobre a fé cristã. Surgiu na América Latina porque aí se encontrou uma Igreja inserida e em reflexão dentro da situação opressora trabalhada por surtos literários”. (LIBANIO; MURAD, 2014, p. 163)

A Teologia

Antes de mais detalhes e sistematização desta teologia, cabe apresentar que a Teologia da Libertação tem como centro de proposta o fenômeno do êxodo. A afirmação de ser um fenômeno é pelo fato de que, este evento narrativo e mitológico⁷⁵, norteia toda a história do povo de Israel e também, ao menos espera-se, a vida do povo Cristão.

⁷⁵ “... Bronislav Malinowski tentou demonstrar a natureza e a função do mito nas sociedades primitivas: “O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz as profundas necessidades religiosas, aspirações morais, as pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana, longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (...). Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los”. (ELIADE, 2016, p. 23) Assim, afirmar a narrativa do Êxodo

Ao observar a narrativa do Êxodo, ela inicia com duas afirmações, a primeira com a profecia de Deus para Abraão de que sua geração seria escravizada e passaria 400 anos em terra estranha (Gn 15,13|Bíblia de Jerusalém)⁷⁶. Assim, esta afirmação profética, dentro da narrativa do Êxodo, já garantia a esperança de uma libertação que se dará, materialmente, logo no início da narrativa, é apresentada a ação de Deus assim, o texto vai apresentando a mão salvadora e libertadora de Deus usando as parteiras (Ex 1, 15-22|Bíblia de Jerusalém) e multiplicando a quantidade de filhas e filhos ao povo de Israel (Êx 1, 7|Bíblia de Jerusalém). Mas, especificamente no capítulo 3 da narrativa do Êxodo, no narrador, dando voz diretamente ao Deus de Israel, revela sua tomada de partido e estando do lado dos que sofrem e diz: “Eu vi, eu vi a miséria do meu povo que está no Egito. Ouvi seu grito por causa dos seus opressores; pois eu conheço as suas angústias. Por isso descí a fim de libertá-lo da mão dos egípcios, e para fazê-lo subir desta terra para uma terra boa e vasta, terra que mana leite e mel,...” e completa “Agora, o grito dos israelitas chegou até mim, e também vejo a opressão com que os egípcios os estão oprimindo. Vai, pois, e eu te enviarei a Faraó, para fazer sair do Egito o meu povo, os israelitas.” (Êxodo 3,7-12| Bíblia de Jerusalém)

Assim, a Teologia da Libertação é na verdade, fazer uma teologia a partir do cativeiro. É pisar na realidade da vida do oprimido e permitir que dali surja uma possibilidade de libertação. É, como afirma Leonardo Boff, é uma “maneira global de articular praxisticamente na Igreja a tarefa da inteligência da fé. É um modo diferente de fazer e pensar em teologia. O modo diferente de fazer e pensar implica e pressupõe uma maneira diferente de ser ou de viver.” Assim, “esse modo de ser e viver, implicado e pressuposto na Teologia da Libertação, é o do cativeiro como correlativo oposto da libertação e do esforço de superação dessa condição”. (BOFF, 2014, p. 60)

De acordo com a definição de Gustavo Gutiérrez, a Teologia da Libertação é “uma reflexão crítica à práxis” (cf. GUTIÉRREZ, 1975). No entanto, Gutierrez também diz que a Teologia da Libertação não começa simplesmente com uma análise crítica da realidade. Começa com uma experiência mística, um encontro profundo com o Senhor no rosto daquele que é pobre (cf. GUTIÉRREZ, 1987). Ademais, Gutiérrez e outros teólogos que continuaram e aprofundaram esse novo modo de contemplar a revelação e a fé cristã seguiram um método particular na construção desse sistema: o método conhecido como *ver-julgar-agir*. Em um sistema injusto e opressivo não pode haver uma teologia sem uma análise social da realidade (*ver*), uma análise então confrontada com a revelação na Escritura (*judgar*). Desses dois processos é possível, então, surgir uma estratégia transformativa que possa guiar e inspirar compromissos e posições políticas apropriadas por cristãos (*agir*). (BINGEMER, 2017, p.31)

como um mito, não é simplesmente afirmar que seja uma fantasia se sentido, mas uma narrativa que codifica todas as ações sociais, políticas, rituais, etc., que norteia e unifica a sociedade e aquele povo dando um sentido comum para as suas vidas.

⁷⁶ “Iahweh disse a Abraão: ‘Sabe, com certeza, que teus descendentes serão estrangeiros numa terra que não será a deles. Lá eles serão escravos, serão oprimidos durante quatrocentos anos. Mas eu julgarei a nação à qual estarão sujeitos, e em seguida sairão com grandes bens”. Gênesis 15,13-14|B. de Jerusalém.

A Teologia da Libertação espera sempre sair de uma simples sistemática que enche as prateleiras e os ambientes acadêmicos, mas que tome o local e o relacionamento com o pobre tornando a realidade e o mundo, um ambiente mais propício para proteção e propagação e garantia da dignidade da pessoa humana. Mas, esse processo, ao invés de ser de cima para baixo, deve ser em conjunto dando os meios necessários aos pobres, a consciência necessária para construir a sua própria libertação, assim, tornando ambos, de forma humilde, sujeitos ativos da libertação.

Há um grande problema de equívoco hermenêutico na afirmação bíblica “Os pobres sempre tendes convosco...” (Mt 26,11|Mc 14,7|Jo 12,8 – Bíblia de Jerusalém). As variações de tradução são mínimas dentro desses três evangelhos, mas o complemento em Marcos é o mais emblemático, “... e, quando quiserdes, podeis fazer-lhes o bem,...” (Mc 14,7|Bíblia de Jerusalém).

Há muitas afirmações, inclusive para justificar as propostas neo-capitalistas onde, as conclusões grotescas chegam a dizer: “A própria bíblia afirma que sempre haverá pobres, então não precisamos nos preocupar com eles!”. Essa é a mais equivocada interpretação bíblica deste texto.

Quando Jesus diz que os pobres sempre tendes convosco não é uma proposta de futuro, mas uma realidade presente, ou seja, mesmo que a Lei propunha que não houvessem pobres, viúvas e estrangeiros, os pobres estavam ali justamente por que não estavam seguindo a Lei e a Justiça de Deus, assim, a proposta em Marcos é mais completa pois afirma que, sempre que quiserem fazer algo aos pobres, estarão sempre ali para fazerem, mas a unção do Cristo, que ainda ali estava, deveria ser feita naquela hora e momento.

Um outro detalhe que é fundamental afirmar consiste em que, no costume judaico da época, numa teologia retributiva pautado no texto de Deuteronômio 28, Deus beneficiava somente aqueles que seguissem as recomendações daquele livro assim, seria benção para os que seguissem a Lei e maldição para os que não a seguissem. A maldição foi, no período do segundo templo, associada a falta de riqueza, então, os mais ricos seriam os abençoados e os pobres são os pecadores e por isso, amaldiçoados pelo próprio Deus.

Essa afirmação de uma teologia e soteriologia retributiva é diretamente criticada no texto de Jó onde, mesmo o justo, passou por problemas difíceis. Além disso, logo no capítulo 24 do livro de Jó, fazendo vozes do texto de Deuteronômio 19,14, é afirmado que a perda da liberdade econômica do pobre é literalmente uma violência contra o pobre além disso, o bem fundamental, a propriedade da terra, deveria ser garantido ao pobre como sinal de justiça e ação de Deus. (GRENZER, 2005, p. 21)

Dessa forma, o pobre, na afirmação do evangelho, não é sinal de pobreza do pobre, mas de todos os filhos de Deus que não garantem a vida também ao pobre, viúva e estrangeiro. E claro, se há pobres, não é uma afirmativa ao futuro, mas um chamado no agora para que estes não hajam mais e que, dentro do Reino de Deus que já está em exercício a partir da vinda do Cristo e da implantação da Lei Mosaica, não permite que hajam pobres, viúvas e estrangeiros, mas dentro do Reino de Deus, todos são irmãos e todos vivem uma vida de qualidade tendo garantido a todos o bem comum.

Esta afirmação do século I a III d.C. a partir de textos que remontam a toda a história antiga do povo de Israel, ainda é presente na atualidade, porém, a proposta da Teologia da Libertação é permitir que a filosofia, a revelação e a salvação proposta do Cristo seja a partir do relacionamento com o pobre. É poder ver o Cristo nos olhos e face dos pobres. É uma “experiência mística, um encontro profundo com o Senhor no rosto daquele que é pobre”. (GUTIÉRREZ, 1987 in. BINGEMER, 2017, p. 31)

Cabe agora procurar especificar e responder a pergunta: De fato, quem são os pobres?

Para responder esta pergunta, observando a obra Teologia Latino Americana(2017) de Maria Clara Bingemer, ela expõe, primeiramente, de Gustavo Gutiérrez, Teologia da Libertação(1971) podemos lembrar da obra de João Cabral de Melo Neto, Morte e Vida Severina muito bem lembrado por Gutiérrez e Bingemer, que pobres são os que morrem:

de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia.
De fraqueza e de doença é que a morte Severina,
Ela ataca em qualquer idade
até gente não nascida.

Os pobres primeiramente, não como resultado do destino ou vontade de Deus, mas vivem uma série de necessidades materiais, estas que, numa reorganização econômica, elas jamais estariam acontecendo e vivendo. Além disso, não as necessidades materiais das pessoas não podem ser vistas como uma oportunidade de realizar caridade, mas com os avanços tecnológicos e das reflexões sociais, econômicas e antropológicas, é sim uma boa oportunidade de realizar políticas públicas que garantam a vida como um bem fundamental a todos os seres humanos.

Em segundo lugar, a pobreza não pode ser vista como resultado de preguiça ou, como afirmam os neo-liberais, resultado do fracasso do próprio indivíduo. Mas de fato é resultado de injustiças que estão embrenhadas na estrutura da sociedade esta que permite que poucos acumulem toda a riqueza do trabalho realizado por todos, além disso, a pobreza torna justificativa para empregos

e trabalhos em péssimas qualidades tornando a concorrência no que deveria ser cumprido como direito fundamental proposto também pela constituição federal.

Neste momento, cabe novamente trazer uma afirmação bíblica que muitos usam para não garantir as necessidades básicas aos pobres. O texto é o de 2 Tessalonicenses 3,10 onde afirma “... quem não quer trabalhar também não há de comer” (Bíblia de Jerusalém). Muitos usam este recorte para justificar que as pessoas passem necessidades, mas é de fato tirar totalmente de contexto a afirmação proposta.

No texto de primeiro e segundo tessalonicenses, Paulo solicita que todos voltem à vida comum e aguardem a vinda do Cristo mantendo a esperança, mas tocando a vida na maior naturalidade. Assim, aqueles que largarem o trabalho na justificativa de que Cristo está perto, que também não coma.

Neste texto, em nenhum momento Paulo propõe que não sejam atendidas as necessidades dos pobres, visto e prova disto são as várias cartas que, das quais ainda se mantém entre nós, ele propõe que deixem o alimento separado para levar aos pobres que estavam no cerco de Jerusalém pelo Império Romano.

Os pobres, que não tem trabalho e passam por dificuldades, devem terem suas necessidades supridas, de forma direta, mediante caridade, mas a longo prazo, mediante políticas públicas que, quando há a ausência do Estado, quem pode encabeçar essa proposta é a própria Igreja mantendo famílias com todas as necessidades garantidas construindo não uma garantia da pobreza, mas a libertação total por meio do acesso à educação, formação, distribuição econômica e acompanhamento integral de todas as pessoas não tendo assim distinção entre pobres e ricos, mas uma comunidade onde todos são irmãos.

Por fim, como iniciamos essa exposição, os pobres morrem. Estão tão vulneráveis e abandonados dentro da sociedade que eles veem suas vidas se esvaír por seus dedos. Mas, surge a questão: Como pode um Deus de Vida, ver seus filhos morrerem?

Principalmente na sociedade neo-liberal, ser pobre é ser literalmente uma pessoa sem valor. São vistos os pobres em todos os lugares e passam as maiores segregações e preconceitos. Não é neste momento, mas deixo a questão também: qual a cor, sexo, orientação sexual e origem regional dos pobres? Vemos na população de rua, uma maioria preta que não são vistos nem mesmo pelas ações de caridade da Igreja. Na prostituição, uma maioria de mulheres e população lgbtqi+ que são abandonadas e não vistas pela sociedade e pelas diversas políticas públicas. Vemos nos trabalhos

mais subalternos e degradantes a população nordestina e nortista e não há um acompanhamento sistematizado. Na atualidade, a população de haitianos e diversos povos da América Latina em trabalhos escravos dentro da cidade de São Paulo. E claro, essa população não é vista dentro das cidades e da vida das pessoas e cidadãos, ditos, “de bem”. “Aquele que é pobre se encontra constantemente vulnerável e exposto à morte prematura. (BINGEMER, 2017, p. 49)

Observando a obra de Jon Sobrino(2008), Bingemer expõe que o pobre é aquele em que a vida, bem fundamental até mesmo para a proposta capitalista e liberal, é algo muito pesado e difícil. Assim, por estarem numa constante insegurança e inseridos em condições precárias de vida, sem saber nem ao menos, quando será a próxima refeição. Olhando para a bíblia, “são aqueles que são dobrados, curvados, humilhados, ignorados e depreciados pela sociedade para a vida.” (BINGEMER, 2017, p. 49)

Por fim, há a pobreza apresentada pela teologia do povo (*teologia del pueblo*), muito aceita e proposta pelo cardeal Jorge Mário Bergoglio, o Papa Francisco. Para Gutiérrez, a teologia do Povo é também uma das linhas da teologia da libertação, mas claro, com suas próprias características, a qual nos apresenta que existe uma pobreza sociocultural.

Bingemer, citando Juan Carlos Scannone, apresenta os principais elementos da teologia do povo:

- 1) Tomar como ponto de partida o povo aborígine latino-americano (*pueblos originarios*), cujas sabedoria e religião são frequentemente inculturadas pelo povo de Deus.
- 2) O uso preferencial de uma análise histórico-cultural como meio para interpretar e julgar a realidade histórica e social dos pobres à luz da fé.
- 3) Usar as ciências humanas, como a história, a antropologia cultural e a ciência da religião, além de símbolos e narrativas, de uma maneira mais sintética, sem desprezar as ciências mais analíticas. (BINGEMER, 2017, p. 50-51)

Assim, na teologia do povo, o pobre tem seu lugar central, porém, o olhar deve ser mais abrangente, ou seja: povo, religião popular, cultura. Devem estar no centro da análise e ações.

Chegamos assim ao fato de que o pobre é um termo que se refere aos oprimidos e tem um papel central na teologia da libertação assumindo assim, o papel de sujeito e método desta teologia.

Então, Bingemer apresenta que os pobres são uma questão teocêntrica e teológica. A própria Lei Mosaica proposta por Deus a Moisés dentro da narrativa do fenômeno do Êxodo, é proposto que em Êxodo 22 e 23, há uma instrução para a garantia da dignidade ao pobre, viúva e estrangeiro, assim, ele se torna “auxiliador, o porta-voz, o defensor, aquele que fala em nome daqueles que não podem fazê-lo” (BINGEMER, 2017, p. 67)

No Levítico 25, 8-43, é proposto por Deus o ano do Jubileu e deveria ser praticado a cada quinze anos⁷⁷. E no texto de Deuteronômio 15, é explícita a intenção de Deus de que as dívidas fossem perdoadas a cada sete anos trazendo por nome como O Ano de Cancelar Dívidas. (BINGEMER, 2017, p. 67)

Seu amor é tão grande em relação aos pobres, como nos apresenta Bingemer(2017) que é assim também chamado diversas vezes:

- Defensor dos órfãos e viúvas (Dt 10,18; Sl 10,16-18; 40,17; 68,5; Jr 22,16).
- Protetor dos pobres (Sl 12,5).
- Libertador dos pobres (1Sm 2; Sl 35,10; 72,4; Is 19,20; Jr 20,13).
- Provedor dos pobres (Sl 68,10; 146,7; Is 41,17).
- Salvador dos pobres (Sl 34,6; 109,31).
- Refúgio dos pobres (Sl 14,6; Is 25,4).

Para os que abençoam os pobres, Deus promete bênçãos em troca (Sl 41,1-3; 112; Pr 14,21.31; 19,17; 22,9; 28,27; Is 58,6-10). Deus também promete julgar aqueles que oprimem os pobres (Dt 27,19; Pr 17,5; 21,13; 22,16; Is 10,1-4; Ez 16,49; 18,12-13. (BINGEMER, 2017, p. 67-68)

E por fim, como afirmação teológica, vemos a afirmação “felizes os pobres” (Mt 5,1). Esta felicidade está fundamentada no fato de que não estão sozinhos, mas Deus e seus braços e mãos na Terra, ou seja, a Igreja e seus missionários e apóstolos, garantem a presença de Deus e o plano do Reino de Deus aos pobres, aos oprimidos e aos que sofrem.

Voltando agora para o método da Teologia da Libertação, cabe afirmar que a América Latina e, claro, também o Brasil, é um local privilegiado para se pensar e fazer teologia libertadora a partir do cativo visto as diversas situações de opressão naturalizadas dentro da sociedade nos mais variados campos da sociedade e traz assim, diversos desafios para a fé cristã e para o fenômeno “ser igreja”. “É o único continente de cristandade colonial, com todas as consequências culturais, políticas, econômicas e religiosas, que sobrevivem até nossos dias” (BOFF, 2014, p. 61).

Para Leonardo Boff (2014), os passos metodológicos são: análise da realidade – reflexão teológica – pistas de ação pastoral.

- a) Experiência espiritual diante do pobre: esta não é uma ação primeira, mas resultado de uma realidade de opressão vivida na história e que afeta e motiva as pessoas sensíveis que estão inseridas nessa história. Sensíveis por que, mesmo que não tenha vivido na carne, se coloca na carne do que sofre e sente com o corpo do outro e se torna assim, possibilidade de esperança de uma libertação concreta na vida

⁷⁷ Lv 25,17.35-36.39-40| Bíblia de Jerusalém.

e da alma daquele que sofre. Claro que, se não liberta, torna-se simplesmente uma ideologia que não constrói, mas somente, aliena.

b) Teologia da Libertação e do Cativo - articulação sacramental: ao se deparar com a situação de opressão, vividas pelas classes populares, a reação é se inserir num processo de mudança e de transformação na busca de uma sociedade e de um mundo mais justo. É se encarnar uma práxis e se inserir no contexto para construir uma consciência e um despertar. Portanto, surge algumas metas:

aa) Horizonte da Fé – os valores fundamentais como o amor e a solidariedade com os pobres que o próprio Jesus, na narrativa sagrada, testemunhou e até mesmo, homenageou, sendo estes os interlocutores da justiça e da aplicação da ideia do Reino de Deus, proposto pelo próprio Cristo.

bb) Leitura da realidade conflitiva – não é simplesmente uma ação científica de olhar para os conflitos, mas percebem pelo horizonte da fé. “Através da experiência e da práxis intuem como que de chofre o determinante da situação: presença da opressão e urgência da libertação” (BOFF, 2014, p. 65). Esse conhecimento, de fato, é um *conhecimento sacramental*⁷⁸.

cc) Reflexão intuitiva de fé sobre a realidade percebida – A pobreza ofende o ser humano e também, ofende a Deus, assim, ao se deparar com a realidade do problema social, o cristão reage de forma profética “quando detecta de forma intuitiva a sua contradição com o plano divino” (BOFF, 2014, p. 66).

dd) Pistas de ação transformadora – Primeiramente é um engajamento pela justiça frente às diversas situações de marginalidade e marginalizantes, resultado das atitudes opressoras que resultam em situações de opressão, mas são operativas para um “amor comprometido” (BOFF, 2014, p. 66). Assim, “é sempre a mesma práxis de fé e o mesmo amor comprometido que procura servir o irmão e o Senhor do irmão oprimido e por isso procura ser eficaz e libertador”. (BOFF, 2014, p. 67)

⁷⁸ Afirmação de Lúcio Gera e está descrito no livro *Teologia do Cativo e da Libertação* de Leonardo Boff na página 65.

c) Teologia da Libertação e do Cativo – articulação crítica: é uma reflexão constante sobre uma Palavra de Deus vivida e aceita na fé, dessa forma, realiza uma prática reflexiva e crítica frente a história.

aa) *O Horizonte da fé entendida como práxis* – Só poderá ser fé, quando essa ação interna resulta numa vida prática externa. É um modo de ser. O crente, de fato, vive e interpreta a vida vendo Deus como motor e ator na história de sua vida, escolhas e ações. Nos atos e ações humanas se concretiza a vontade, missão e propósito de Deus. Dessa forma, uma fé como práxis libertadora “implica todos os grandes valores da verdade e solidariedade, da fraternidade e do amor etc” além disso, estes também são os “muitos nomes que Deus tem” (BOFF, 2014, p. 69).

bb) *Leitura sócio-analítico-estrutural da realidade* – O capitalismo liberal e neo liberal, implica e impõe uma cultura do consumo fazendo assim a construção de uma mentalidade, ideologia e uma forma de conceber a vida. Assim, em todos, absolutamente todos os modelos sociais, econômicos e culturais modelos de sociedade, também o da atualidade, apresentam suas próprias situações de opressão. O teólogo da libertação terá a incumbência e, espera-se, a capacidade de ler essa realidade e propor métodos que mudem o *ethos* cultural que proponha e concretize uma libertação real.

cc) *Leitura teológica do texto sócio-analítico-estrutural* – dando um sentido teológico, ou seja, vendo a ação e a revelação de Deus dentro do emaranhado da vida social, poderá ver as situações de pecado e graça e, dentro das relações sociais e econômicas, em quais propostas que estão evidentes uma acolhida do plano divino, ou seja, o plano de fraternidade, justiça, participação e de liberdade (BOFF, 2014, p. 73-74). Desta maneira, torna-se taxativo, na práxis da fé, ou ela é libertadora ou justificadora do *status quo* opressore. (BOFF, 2014, p. 60-74)⁷⁹

dd) *Pistas de ação pastoral libertadora* - Os cristãos, inseridos na sociedade, em suas práticas cotidianas podem ter um sentido profético na comunidade. A Igreja assume, nesta realidade, um papel estratégico de inspiração e orientação da vida profética, assim, algumas ações podem ser feitas por ações pastorais da própria Igreja, mas estas, são totalmente para inspirar ações proféticas dentro da sociedade como um todo.

⁷⁹ Este bloco foi escrito a partir da leitura destas páginas (60-74) do livro *Teologia do Cativo e da Libertação* de Leonardo Boff.

Além disso, o cuidado constante é frente a ideia de uma liberdade conquistada a qualquer custo, mas em todas as ações libertadoras, devem manter sempre os fundamentos e valores cristãos de fraternidade, igualdade e amor, explícitos nas determinadas ações libertadoras que, estas, poderão manter viva a luz de esperança no interior desse mundo caótico e opressor.

Surge-nos assim a questão: Quais são as tarefas que a teologia da Libertação assume?

a) Teologia como discernimento histórico-salvífico da situação: observando a realidade, poder denunciar o pecado, repelir toda e qualquer situação de poder opressor e de lucro que contradiga o projeto de Deus na história da humanidade e de seu povo.

b) Teologia como leitura crítico-libertadora da tradição da fé: primeiramente, denunciar qualquer teologia que não proponha uma postura crítica frente à sociedade onde não haja a proposta da ação libertadora e salvadora do Reino de Deus, e conseqüentemente, propor na realidade histórica e material, uma “dimensão social e política da temática do Reino de Deus, da escatologia, da graça, do pecado, da libertação conquistada por Jesus Cristo” (BOFF, 2014, p. 75)

c) Teologia como discurso do teológico de toda a práxis libertadora: a teologia deve perceber e apontar todo e qualquer, quando não houver, resgatar, o verdadeiro processo de libertação. Além disso, ver nos agentes que também, não professam ou até, não tem uma consciência de fé no mesmo Deus proposto pelos cristãos, mas na prática, vivem a experiência libertadora proposta pelo Reino de Deus. Não é simplesmente dar critérios, mas ser uma fé autêntica dentro da realidade histórica em postura de fé.

Em todas as pessoas há, no mais íntimo, uma vocação para a liberdade, mesmo que nem todos tenham esta consciência. (BARROS, 2019, p. 38) Assim, a Teologia da Libertação tem o papel de ser esperança neste mundo e principalmente, inspirar as formas de libertação no interior da sociedade e, numa atitude profética, contestar tudo e qualquer ação que não aponte para o propósito libertador do Reino de Deus.

A forma que Libânio e Murad resumem a Teologia da Libertação é:

- *Teologia da práxis*: ela propõe uma reflexão prática intra teológica, ou intraeclesial, ou sociopolítica;

- *Teologia para a práxis*: um produto teológico que se orienta a iluminar a prática intraeclesial e sociopolítica;

- *Teologia na práxis*: há um compromisso com a prática libertadora dos pobres, para isso, o teólogo deverá estar articulado com a prática que reflete e para a qual reflete. Essa prática deve brotar do coração e se concretizar numa prática concreta de libertação;

- *Teologia pela práxis*: uma postura crítica quanto a qual teologia pode ser ou não boa, e o critério principal é se na prática, ela constrói um caminho de libertação. Mas não é simplesmente olhar se traz ou não resultados, mas se ela mantém e conserva a fé nessa prática;

- *Teologia motivada pela práxis(dos pobres)*: o coração deve mover o teólogo. Sua ação não pode ser motivada somente pela razão. “A motivação dos pobres açula a inteligência do teólogo no que eles trazem de alegria e sofrimento, de beleza e dor”. (LIBANIO; MURAD, 2014, p. 177)

2.15 - Breve História do Teatro Moderno Brasileiro

O teatro moderno brasileiro não nasce concomitantemente com a arte moderna brasileira que tem seu marco na Semana de Arte Moderna de 1922. É fato que ela irá influenciar muito os artistas de teatro, mas, como o teatro é a síntese e a união de diversas linguagens que se tornam elementos artísticos, este terá sempre, ou na maior parte das vezes, sua evolução, após os avanços de outras artes.

O teatro até então tinha uma veneração pelas obras europeias e norte americanas. Na dramaturgia, a busca sempre era por um texto europeu ou norte americano. Sucessos que eram montados com artistas brasileiros que adotavam um português meio europeu que se tornava algo grotesco aos olhos de hoje, mas eram sucesso na época.

Um outro detalhe era que o país não tinha casas de espetáculo e ambientes de formação artística. Basicamente os atores se formavam na lida, fazendo suas obras e criando seus próprios métodos de interpretação, assim, na maior parte das vezes, um grande nome montava sua companhia e toda a produção girava em torno de seu próprio nome. Realidade esta como até hoje podemos lembrar de nomes como Procópio Ferreira e Jaime Costa, etc., como grandes nomes de teatro que tiveram suas próprias companhias de teatro e assim, se eternizaram na história da cena brasileira.

Uma outra realidade é que, não se tinha um jeito próprio brasileiro de se fazer teatro e esta será uma das maiores problemáticas dos artistas modernos.

O primeiro movimento para o teatro moderno deu-se na literatura dramática, é fato que este, mesmo sendo o primeiro movimento, será o último a ser visto. Oswald de Andrade(1890-1954) chega a entregar o texto de O Rei da Vela para Procópio Ferreira que não se interessa para montá-lo,

assim, fica engavetado até que Zé Celso Martinez Corrêa, em 1967 tornando assim, a primeira peça conhecida do teatro moderno brasileiro.

É importante informar que, segundo Iná Camargo Costa, houveram aqui e ali, de 1920 e nos anos posteriores, alguns movimentos que traziam alguns elementos das evoluções do teatro brasileiro a caminho do teatro moderno, estas são o Teatro de Brinquedo, as peças de Oswald de Andrade, o Teatro do Estudante, Os Comediantes e os grupos amadores de teatro como GUT e GTE, porém, mesmo que sejam elementos, ainda não pode ser a marca oficial do nascimento do teatro moderno. (COSTA, 2017, p. 9-10)

Assim, o nascimento oficial do teatro moderno, mais especificamente na literatura será com a obra *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues que foi apresentada em 7 de agosto de 1947 pelo grupo Os Comediantes sob direção do polonês, Ziembinski e no elenco, Maria Della Costa e Cacilda Becker nos principais papéis. (DORIA, 1975, p. 100) Depois dessa montagem, ficou marcada a literatura nacional tendo como elementos principais, um olhar para a vida, cultura e realidade propriamente brasileira e como grandes nomes, Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Zé Celso e Plínio Marcos de Barros, entre outros.

Uma outra evolução do teatro será com o Teatro Brasileiro de Comédia, mais conhecido com a sigla TBC que, com o italiano Franco Zampari, irá revolucionar a qualidade técnica do teatro nessas terras. Zampari, um grande administrador, olhou para o Brasil e buscou fazer aqui no Brasil, em 1950, as evoluções que o teatro europeu tinha, assim, investiu numa casa de espetáculos aos moldes tradicionais da Europa e angariou para si um elenco fixo que montaria aos moldes comerciais, peças europeias e norte americanas. Mesmo que na dramaturgia o TBC não seja o grande nome da literatura moderna, tendo seu avanço nessa área com a produção de *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes em 1960, mas não teve o sucesso de público esperado e claro, não foi marca do TBC essa grande façanha, mas, mesmo atrasado quanto a dramaturgia⁸⁰, na história do teatro moderno, no

⁸⁰ “Se em 1948 o TBC foi inaugurado, em 1958 já temos *Eles não usam black-tie*, que é importante não apenas pelo seu ineditismo, mas importante em si mesma, uma obra de arte fechada em si e que perdura (e só porque somos o país que somos é que esse texto não é montado pelo menos de dez em dez anos, como em qualquer país do mundo se remontam seus clássicos). E, como já se disse mais de uma vez, a grande novidade é que, se na dramaturgia gerada pelo TBC, pela primeira vez punha-se essa burguesia brasileira em cena, no caso de *Black-tie* e de toda a dramaturgia que veio depois, não só do Guarnieri, mas também de Vianninha, de Paulo Pontes, pela primeira vez colocavam-se em cena os explorados incluídos, aqueles que pagavam a conta da festa de todo mundo. Ressalto isso porque dez anos depois, ou um pouco menos, vai aparecer a dramaturgia de Plínio Marcos, trazendo para a festa dessa vez os excluídos, aqueles que nem pagavam a conta porque nem fazem parte da contabilidade dessa sociedade. E atrás de Plínio Marcos, depois que ele colocou os excluídos econômicos, vieram os outros excluídos, os excluídos por condição humana. Em resumo, vieram os adolescentes, os loucos, os homossexuais, as mulheres, e daí a dramaturgia de Mario Prata, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Antônio Bivar, Zé Vicente e inúmeros outros. E, com isso, podemos dizer que, do ponto de vista temático, toda a sociedade brasileira está presente. Talvez do ponto de vista formal, do ponto de vista da dramaturgia, estivéssemos andando ainda a passos lentos.

aspecto técnico, será seu o grande louvor. Já Dias Gomes, mesmo com os sucessos e fracassos do TBC, será aclamado como um dramaturgo brasileiro e principalmente, um dramaturgo nacional-popular. (COSTA, 2017, p. 53)

Além disso, o TBC será também o grande nome no aspecto formação de atores visto que será em seu prédio que começará, a seu convite, e ficará durante anos a Escola de Arte Dramática, EAD que inicia sob a orientação de Alfredo Mesquita e que hoje está na responsabilidade da Universidade de São Paulo, porém, será o TBC o seu segundo, de onde receberá a sua grandiosa importância para o Teatro Brasileiro e onde terá professores como Décio de Almeida Prado, Cacilda Becker, o alemão Anatol Rosenfeld, Gianni Rato e sairão nomes como o Gianfrancesco Guarnieri, José Renato de Pécora, Ney Latorraca, Aracy Balabanian, Francisco Cuoco, Marisa Orth, Lilia Cabra, etc., para a cena do teatro, cinema e televisão brasileira.

Por fim, quando olhamos para o teatro moderno brasileiro, seu ponto máximo será o teatro de grupo que terá nomes como o Teatro Oficina, Teatro de Arena e Teatro Opinião e Olho Vivo como grandes nomes. Neste momento que teremos a chegada de Augusto Boal, dos Estados Unidos onde foi estudar e pode também estudar teatro e trouxe para o Brasil as evoluções teatrais tanto nas propostas de Stanislavski quanto de Bertold Brecht. Esses, com uma proposta de teatro político e teatro épico, irão fazer com que o teatro brasileiro moderno tenha seu processo totalmente fechado pois colocaram na cena, as evoluções dramaturgias, estéticas, cênicas e de encenação, formando assim, no Brasil, um teatro propriamente brasileiro e com o reconhecimento mundial.

Agora, cabe apresentar, de maneira concisa, as contribuições para a formação do teatro moderno no Brasil. Basicamente, a Rússia será o grande provocador do Teatro Moderno mundial. A partir da dominação socialista, os artistas da antiga União das Repúblicas Soviéticas tiveram incentivo financeiro para a produção de seus espetáculos, assim, nomes como Jerzy Grotowski, mesmo com um recurso pequeno e chegando até a passar fome em suas primeiras produções, pode iniciar o caminho de uma produção moderna em teatro.

O fato de todos os dramaturgos e diretores importantes nessa história terem sido, em algum momento, mitantes ou ao menos simpatizantes das diversas correntes do movimento operário

Do ponto de vista da encenação, logo a experiência do Arena iria levar, no final dos anos 1960, início dos anos 1970, para uma experiência que já saía do teatral e entrava para a ação política propriamente dita. E daí vem toda a trajetória do Boal depois. Também, do ponto de vista do Oficina, a utopia absolutamente romântica de imersão da vida na obra, ou da obra na vida, levaria às experiências desagregadoras que culminaram com *Gracias Señor* e com tudo o que aconteceu depois. Com isso não estou querendo tirar a responsabilidade da ditadura, mas estou querendo mostrar que de certa forma, nas encenações, as experiências mais importantes da década de 1960 já levavam à saída da sala de teatro burguês. À saída da experiência do teatro como consideramos ainda hoje em dia: teatro burguês que põe o espetáculo às nove da noite para uma plateia teoricamente pagar ingresso.” Aimar Labaki e Gianfrancesco Guarnieri no livro *Odisseia do teatro brasileiro* sob organização de Silvana Garcia. (GARCIA, 2002, p. 29-30)

é apenas um dado menor (Gorki, em 1929, foi eleito membro do Comitê Central do PC Soviético, por exemplo; Maeterlinck foi militante do Partido Operário Belga até 1914; e Max Reinhardt saiu das fileiras da Freie Bühne); importante, no sentido de definir rumos, foi a percepção, pelo Partido Social-Democrata Alemão, do significado de se ter em mão um meio de produção cultural como o teatro. (COSTA, 2017, p. 21)

O incentivo é tão grande que, segundo Iná Camargo, o primeiro país a reconhecer o teatro épico, que será posteriormente sistematizado na Alemanha, será a União Soviética com a peça *Mistério Bufo* (1918) de Maiakovski sob direção de Meyerhold e esta é somente uma das muitas peças que o teatro soviético trouxe a público. Um dado interessante é que, a mais ambiciosa produção soviética tenha sido a *Tomada do palácio de inverno*, uma obra coletiva encenada em 7 de novembro de 1920 por Ievreinov, que fez uma espécie de coordenação de direção e contou com 15 mil participantes e teve 100 mil espectadores. (COSTA, 2017, p. 17) Assim, é inquestionável que o berço do teatro moderno e das principais evoluções teatrais será o regime socialista e claro, a União Soviética.

As propostas socialistas irão influenciar o mundo todo, numa proposta nacionalista, irá propor um olhar maior para a cultura de cada local. Assim, com a influência socialista no Brasil⁸¹, a chegada de obras como de Karl Marx, o olhar para a cultura brasileira e para o trabalhador e ser humano dessas terras, irá provocar uma grande revolução no fazer teatral, que até o momento só privilegiava produções e obras de outros países, principalmente Europa e Estados Unidos, mas agora irá incentivar o olhar para dramaturgos propriamente do Brasil.

Se a Maria Della Costa coube o mérito de revelar o potencial de um dramaturgo como Jorge Andrade, em 1955, José Renato e Augusto Boal, a partir da encenação de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, pelo Teatro de Arena de São Paulo, em 1956, inauguraram a temporada de encenação programática de autores comprometidos com as lutas dos trabalhadores (ou seja: do teatro político) e das discussões em torno da necessidade de se encontrar (à Stanislavski, em versão Actor's Studio) uma maneira brasileira de representar autores brasileiros identificados com essa perspectiva. Desencadeado o processo, que se enriqueceu com a adesão ao grupo do Arena de Vianinha e Guarnieri (provenientes do TPE – organização que já se batia por um teatro politicamente engajado), a mudança do panorama não se fez esperar: em 1958 é encenada por José Renato *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri. O enorme sucesso de público e de crítica dessa peça demonstrou que, além de um grupo específico de teatro, uma parte importante do público teatral estava interessada em discutir seus problemas e os dos trabalhadores. Da mesma forma, foi rápida a generalização do processo: todas as companhias existentes foram potas diante da opção – em geral apresentada em tom de cobrança – entre o esteticismo eclético e xenófilo do TBC e o engajamento nacionalista (mas não exatamente xenófobo, posto que Brecht, Synge, Clifford Odets, entre outros, eram muito bem-vindos) proposto pelo Arena. (COSTA, 2017, p. 47-48)

⁸¹ “Vivia-se no Brasil, isto é importante dizer, um momento social e político no qual as pessoas tinham quase certeza de que haveria uma revolução no país, quando se instauraria uma república socialista, comunista, alguma coisa do tipo. Isto é muito importante, porque 90% da classe teatral talvez tenha entrado para o Partido Comunista na época. Assim como hoje, cada um de nós, consciente ou inconsciente, tentava caber na forma do politicamente correto, talvez até com uma ambição artística de crescer na profissão, e convidava os outros para que se engajassem de uma forma mais definitiva, num movimento político qualquer”. Fauzi Arap no livro *Odisseia do teatro brasileiro* sob organização de Silvana Garcia. (GARCIA, 2002, p. 29-30).

Aqui é importante salientar que, segundo Guarnieri, o próprio Teatro de Arena teve uma grande contribuição do Teatro Paulista do Estudante, grupo este que foi fundado após uma enorme discussão da Juventude Comunista e do Partido Comunista “a respeito da atuação dos seus membros, de sua militância no campo cultural e no movimento estudantil” (GARCIA, 2002, p. 64).

Assim, o teatro moderno brasileiro irá importar essas grandes conquistas do teatro moderno mundial e terá seu grande foco na quebra da quarta parede, no diálogo direto com o público, na participação do público na cena e na possibilidade de ator e público poder dividir o mesmo espaço e até mesmo, influenciar e participar da cena. Além disso, com o teatro de grupo, atores, encenadores, técnicos e público passam a ter o mesmo nível além disso, nos grupos, a proposta do teatro de grupo com a criação coletiva e o processo colaborativo, a relação passa a ser horizontal e até os ganhos, em diversos grupos, passam a serem repartidos de maneira igual.

Nesse território nasceu o Teatro e Estética do Oprimido, objeto principal dessa pesquisa que nos aprofundaremos em momento posterior.

2.15a - O Teatro Brasileiro Moderno e sua Opção Preferencial pelos Pobres

O Teatro Brasileiro Moderno foi o momento em que o pobre, o excluído, pôde ter voz enquanto personagem e também, enquanto ator sem ser ridicularizado e ser motivo de riso e chacota. Quando observamos atores como Grande Otelo e até mesmo, Carmem Miranda, vemos que a valorização da figura pobre, negra, latina e brasileira, é vista como objeto de escárnio e figura exótica.

Quando as obras de Guarnieri, principalmente *Eles não usam Black-tie* que coloca o homem da fábrica em cena, o pobre, o sindicalista, passa a ser o ambiente onde o sujeito que até então, não tinha voz, passa a ter voz.

Nas obras de Plínio Marcos como em *Navalha na Carne* colocando duas prostitutas e um cafetão homossexual em cena, passa então a ser retratado ali, o que era chamado de “a boca do lixo, ou seja, os locais da sociedade que eram totalmente invisíveis e principalmente, que as pessoas só apareciam alí para explorar e usar o corpo daquelas pessoas visto que, no processo econômico do trabalho, essa era a única mercadoria que essas, poderiam propor.

Já, também em Plínio, na obra *Quando as máquinas param*, uma obra que chama de mais a atenção visto que, depois de *Barrela*, obra que abre sua carreira como dramaturgo após vencer um concurso em Santos e recebendo uma grande crítica de Patrícia Galvão, a Pagú. Em *Barrela*, a cena toda acontece dentro de uma prisão e um rapaz é estuprado por vários presos e na obra *O anão do caralho grande*, que um anão totalmente humilhado pelo povo do circo, numa possibilidade de

ascensão, foge com as cachorrinhas que eram usadas para fazer números e foge do Brasil e passa a ganhar a vida fazendo várias cadelinhas andando e subindo no seu pênis, vemos essa obra que retrata a vida de duas personagens, José e Nina, casados e José, buscando um trabalho honrado, se depara com uma cena de corrupção onde um oficial de contratação de profissionais para uma fábrica, propõe receber um dinheiro antes de contratar os trabalhadores, assim, os profissionais deveriam pagar pela vaga que ainda nem receberam. José, ao chegar em casa, descobre que, mesmo sem conseguir trabalho, está com sua esposa grávida. Num ímpeto de desespero e desesperança, dá um soco na barriga de sua esposa e aborta a criança.

No início da obra, nem parece uma peça de Plínio Marcos, mas no andamento da peça percebemos que é de fato de Plínio onde, apresenta seus personagens como aqueles que não tem nada além da vida para poder comercializar no capitalismo cruel e selvagem.

Com Dias Gomes na sua obra, a realidade religiosa, principalmente em *O Pagador de Promessas*, é apresentada e retratada. O terreiro de candomblé, o povo de santo, a capoeira, a prostituta que sustenta o marido cafetão que o único sentimento que tem por ela é o monetário e ela, num misto de honra da família que não tem, passa a manter aquilo que talvez nem era para existir. Assim, em Dias Gomes, também vemos a realidade daqueles que jamais eram vistos ser apresentada num teatro propriamente popular. “O brasileiro, sobretudo o povo simples, profundamente inserido nos seus costumes, vive, chora e ri nestas peças com uma autenticidade que lhe garante de imediato a identificação nacional”. (ROSENFELD, 1982, p. 57)

Olhar para todas essas obras do teatro brasileiro moderno, percebemos que o melhor que ele fez foi possibilitar o diálogo e principalmente, organizar o discurso daqueles que, na maior parte das vezes, não sabem falar a língua dos eruditos. A língua de uma classe que têm ser a mais sábia, mais estuda, a única a ter cultura e na maior parte das vezes, a única a ser gente.

Estamos na presença do escravo que nasceu escravo e que nem sabe o que é uma pessoa. Ele simplesmente grita. O grito – enquanto ruído, rugido, clamor, protopalavra ainda não articulada, interpretada de acordo com o seu sentido apenas por quem “tem ouvidos para ouvir” – indica simplesmente que alguém está sofrendo e que do íntimo da sua dor nos lança um grito, um pranto, uma súplica. É a “interpelação primitiva”. É evidente que alguém deverá possuir “uma resposta responsável ao apelo do outro”. É toda uma questão de “consciência ética” e para isso ele terá de afirmar a si mesmo. Mas, julgo eu, o “eu próprio” do “ouvinte-responsável” só se afirma como um valor à medida que “antes” tiver sentido o impacto da súplica do Outro, com anterioridade a qualquer reflexão possível. A “responsabilidade” ou o “assumir-o-outro” é *anterior* a qualquer consciência reflexa. Só respondemos com “responsabilidade” à presença do infeliz quando este já nos “comoveu”. É no “ato de justiça” para com o outro, enquanto resposta e cumprimento do ato de justiça exigido antes pelo Outro, que o “nosso próprio Eu” se auto compreende, reflexivamente, como um valor. Ricoeur continua moderno colocando-se sob o “eu próprio” enquanto origem; mas foi Lévinas que nos permitiu situar o “outrem” como origem e raiz da afirmação do “eu próprio”. (DUSSEL, 2021, p.20)

Quando olhamos em boa parte das obras dos artistas do teatro moderno, vemos literalmente uma opção preferencial pelos pobres⁸² e uma busca constante por revelar as injustiças que os mesmos vivem. Em alguns momentos, propondo uma obra moralizante, como em Augusto Boal, mas na maior parte das vezes, uma obra que simplesmente retrata a realidade construída pela própria classe dominante que produz um mundo de desigualdades.

Segundo Marx, a “moral” ou o “direito” burguês, justifica, a partir de dentro, tudo aquilo a que forem aplicados os seus próprios princípios. A escravidão é *injusta* para o sistema burguês ou socialista; mas será justa para o sistema escravagista. O trabalho assalariado é *injusto* para Marx ou dentro do regime socialista, enquanto institucionalidade que rouba o trabalhador uma parte do fruto do seu trabalho (a mais-valia). Neste caso, o critério ético é “externo” e anterior ao capital enquanto tal; é o “trabalho vivo”, a pessoa do trabalhador *ante festum*. Eis aí o critério “ético”, de dentro do qual parte a “interpelação” – e na qual Lévinas situa-se no aspecto da “exterioridade” do Outro, enquanto diferente da “Totalidade” (Totalidade que é tanto o “sistema” quanto a “*Lebenswelt*” vigente, como já dissemos). (DUSSEL, 2021, p. 53)

Quando observamos, por exemplo, Guarnieri e Zé Renato de Pécora colocando em cena Miltom Gonçalves em peças que aconteciam na Itália, a crítica reclamar do por que colocar em cena um artista negro visto que lá não existiam pessoas negras, responde naturalmente o fato de que nenhum dos atores eram italianos. Isso mostra que é totalmente uma busca por colocar no local de fala aqueles que jamais poderiam falar alguma coisa e, se dissessem, jamais seriam ouvidos.

Um outro elemento também, com a proposta de Boal e as várias propostas de teatro que ele fizera no Brasil, principalmente o Seminário de Dramaturgia, este propõe uma ação que, talvez nem tenha consciência, mas realiza uma mudança total da consciência dos artistas e dos cidadãos pobres brasileiros.

Um dos maiores teóricos da libertação em nível teológico, Gustavo Gutiérrez, o percebeu muito bem: “Procurar a libertação do subcontinente vai mais além da superação da dependência econômica, social e política. Consiste, mas profundamente, em ver o devir da humanidade como um processo de emancipação do homem ao longo da história, orientado para uma sociedade qualitativamente diferente, na qual o homem se vê livre de toda a servidão, na qual seja artífice de seu destino. É buscar a construção de *um homem novo*... É isto o que em última instância sustenta o esforço de libertação no qual está empenhado o homem latino-americano”. Ora, exatamente nesta perspectiva deve ser articulada mais detalhadamente. Nisso reside a hermenêutica da libertação. (BOFF, 2014, p. 50-51)

⁸² “O teor popular, no entanto, é acentuado em quase todas as peças, antes de tudo por se tratar de uma dramaturgia “em favor do povo”, depois porque os conflitos, problemas e personagens, embora quase sempre de alcance e significado universais, se afiguram eminentemente brasileiros, como são eminentemente nacionais os costumes, condições e situações. As peças transpiram a vida popular brasileira de todos os poros, também graças à linguagem saborosa, direta, rica de regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo, de grande carga géstica e eficácia cênica.” (ROSENFELD, 1982, p. 57) Este trecho retirado da obra de Anatol Rosenfeld, mesmo que fale da obra de Dias Gomes, retrata muito bem a cena do teatro moderno brasileiro e das demais peças apresentadas neste período e que se mantêm na história do teatro brasileiro.

Ao colocar em cena o pobre, o Teatro Moderno deixa explícito sua opção e sua tomada de posição e partido frente a classe operária, trabalhadora, o povo de santo, os profissionais do corpo e até mesmo, os bandidos que poderão ter na cena, seu retrato estampado para poderem serem vistos por aqueles que jamais escolheriam por própria iniciativa, vê-los!

2.16 - O Teatro como ambiente de Valorização da Existência Humana

No sistema capitalista, o ser humano é visto somente a partir do momento que trabalha e que produz. É claro que não é o momento dessa pesquisa, chegaremos, mas desde já podemos também dizer que, diferente do sistema capitalista, no neo-capitalista, até mesmo o homem que trabalha é inexistente e, só passa a existir o sujeito que tem a capacidade de consumo. Assim, em ambos os sistemas, o neo-capitalista e o capitalista, cada um de uma determinada forma, mas produz seus “fantasmas”, ou seja, seres humanos que não são vistos pela sociedade e, seus lugares de fala são completamente inexistentes. Assim, como citado por Dussel, o trecho retirado da obra *Manuscritos del 44* de Karl Marx, “o mandrião, o sem-vergonha, o mendigo, o miserável, o delinquente são figuras (*Gestalten*) que para ela não existem, mas comente para outros olhos: para os olhos do médico, do juiz, do coveiro, do oficial de justiça dos pobres., etc., são fantasmas (*Gesperster*) que ficam fora (*ausserhalb*) do seu reino” (DUSSEL, 2021, p. 53-54) Devemos porém situar que essa situação está mais relacionada ao período capitalista, mas, no neo-capitalista, nem estes serão vistos, nem mesmo pelo médico e tampouco pelo coveiro, mas somente pelo oficial de justiça e pelo policial com a extrema opressão que protege a propriedade e dizima as vidas humanas.

Além de não serem vistos, é necessário observar também que, a partir do momento que o pobre não teve seus direitos e oportunidades garantidas, na maior parte das vezes, terá dificuldade de externar de forma legível suas necessidades assim, quando, nas poucas vezes, tem seu lugar de fala, a dificuldade de ser compreendido será extrema. A *inteligibilidade* deverá ser observada. (DUSSEL, 2021, p. 54)

Não temos apenas leitores perante textos; temos muito mais famintos perante o *não-tem-pão* (quando foram eles mesmos que produziram esse mesmo “pão”). Alguém já disse: “Tive fome e me destes de comer!”, como critério *absoluto* para toda a ética possível. Era uma ética na qual o “aspecto carnal” era um elemento central. Por isso a “fome” e o “comer” – como opinava Feuerbach – são temas de uma “filosofia da economia”, de uma “econômica”, que não é mero “sistema” à maneira de Habermas, nem mera questão do nível B da ética, como lemos em Apel. Essa “econômica” é um elemento central, juntamente com a “pragmática-hermenêutica” de uma *Filosofia da Libertação*, de uma filosofia da “pobreza” em tempos de cólera. (DUSSEL, 2021, p. 42)

No teatro, principalmente na experiência de grupo, a relação horizontal entre os participantes e, mesmo quando existe a dramaturgia e a orientação do diretor, há a possibilidade de o ator ser visto, ouvido e ser apreciado pelo espectador e, o espectador, esteve esperado pelo artista

durante meses e, em algumas montagens, durante anos. O dramaturgo escreveu a obra pensando no espectador, o diretor e encenador pensou cada detalhe da montagem esperando o espectador. O cenógrafo e iluminador recebeu as orientações e entrou no processo criativo esperando o espectador e também, o ator, no processo de composição do personagem, o fez pensando no espectador. Há então uma unidade mesmo sem os mesmo nem se conhecerem.

O dramaturgo poderá nunca ver os artistas que montaram sua obra, mas pensando em cada um deles, no ator, no cenário, na cena e no espectador, realizou sua obra. Também o ator, o mesmo que, independente da linguagem teatral, não tem a menor ideia de quem irá receber a sua criação, mas realiza cada processo do empreendimento pensando no espectador que claro, com certeza, nem imagina que um dia verá aquele ator, naquela cena e naquele local.

Aí, num belo dia, há o momento de encontro entre artistas e público/espectador. Nesse momento, são todos seres simplesmente humanos, num espaço e tempo determinado, terão um momento de unidade.

Pensar no momento da cena, me faz lembrar do próprio Deus que ai até o Jardim e se encontra com a humanidade. Me faz lembrar do sacerdote que uma vez ao ano, se encontra no local do encontro com a arca, símbolo da presença de Deus. Me faz também lembrar do profeta que recebe as orientações de Deus e passa muito tempo distribuindo a mesma profecia buscando transformar aquele povo a obedecer e a seguir a vontade de Deus.

Até mesmo as obras primitivas na proposta de criação para uma determinada divindade ou para legitimar um determinado poder político, realizava todas as ações na busca da valorização da existência de um ser humano. Eram humanos fazendo as ações para a valorização da existência de um ser humano.

Há uma relação humana e de valorização da existência de cada humano que participa do processo da criação e, por parte do criador e artista, daquele que irá absorver a criação.

2.17 - Teatro como Ambiente de Diálogo

Toda a arte é um ambiente de diálogo. Todo o artista busca principalmente dialogar com a plateia e, no processo de composição, há sempre diálogo entre diretores, encenadores e equipe técnica. Há também o diálogo entre encenador e preparadores, de voz e corpo, com o artista para chegar na melhor qualidade e plasticidade vocal e corporal para assim iniciar o processo de composição da personagem. Dessa forma, o teatro é uma ambiente de diálogo.

Quando observamos o teatro primitivo, encontramos um grandioso processo de diálogo entre sacerdotes, que também são atores, e em conjunto, uma busca de diálogo com a divindade e/ou, com a natureza. Assim, o Teatro é um grandioso ambiente de encontro e de diálogo.

Quando olhamos as propostas do teatro moderno brasileiro, também o teatro do oprimido, é um ambiente onde, talvez até o único onde pessoas que não tem lugar de voz, passam a dialogar, pensar e repensar sua própria vida, tornando assim, um ambiente de diálogo.

Um outro detalhe é que, para haver uma comunicação de fato, tanto emissor quanto receptor, trocam de funções, assim, o emissor torna-se receptor e, conseqüentemente, o receptor torna-se emissor. Então, ambos passam a partilhar e absorver informações e ideias.

Na arte plástica, somente o artista deixa sua obra comunicada e o apreciador poderá somente ouvir/ver/absorver a mensagem passada. Na música, gravada ou não, os músicos e cantores podem até dialogar no processo de composição, mas após criada, não haverá mais diálogo, pois o receptor irá ouvir sua obra e só.

Pode haver o questionamento sobre o show, mas neste, durante a execução da obra, não há diálogo e, a partir do momento em que o cantor dialoga com a plateia, não é mais música e sim uma performance arte, ou seja, passa a ser uma obra cênica dentro das várias linguagens do teatro dramático e pós dramático, assim, também será teatro e por isso, haverá o diálogo.

Na dança, o dançarino executa seu movimento e, a menos que seja uma obra de teatro dança ou até, uma obra na dança contemporânea, não haverá diálogo e claro, a partir do momento que há diálogo, se torna teatro.

No cinema e na televisão, por mais que haja diálogo no processo de criação e captura de imagens, a partir do momento que a obra é concluída, ela se fixa na película ou no vídeo e nunca mais haverá diálogo, assim, somente numa proposta de vídeo-performance, não haverá diálogo e, a partir do momento que se torna uma vídeo performance, se torna teatro.

Então, podemos dizer que o diálogo só existe no teatro e, mesmo que numa obra de literatura ou gibis, haja diálogo, não é entre o espectador e, não há seres humanos fisicamente dialogando, mas somente o artista que registrou sua mensagem e, depois disso, não haverá diálogo pois, somente o artista fala e, se em algum momento dialogar com o público sobre a obra, será um diálogo sobre a obra, mas jamais durante o processo de execução. Mas o teatro, durante, antes ou depois, poderá sempre haver o diálogo entre ator, artista e espectador.

Quando olhamos para obras especificamente do teatro moderno, vemos um ambiente de diálogo com e por parte daqueles que não tinham falas. Assim, podemos ver o que Guarnieri propõe que naquela época do Teatro Moderno Brasileiro:

O teatro era realmente uma revolução naquele momento e a gente sentia isso, mesmo nós, estudantes, que nem pensávamos em fazer teatro. Mas pensávamos que o teatro era uma coisa legal que estava surgindo, que o teatro seria uma grande forma de ajudar nesse tipo de trabalho, nesse tipo de inserção, porque o teatro, pela sua própria maneira de se realizar, por ser uma coisa coletiva, propiciava muitas discussões. Então, seria possível ter sempre um canal aberto de conversa, de troca de experiências, de uma forma não enfadonha, de uma forma lúdica, viva. Aí começou-se a pensar em, claro!, formar teatro nas escolas, depois passar a representar nas fábricas, depois a repensar nos Ginásios... (GARCIA, 2002, p. 65)

No teatro brasileiro moderno, além de ser um ambiente de diálogo, é também o ambiente aberto a ouvir o oprimido, o pobre, o sem voz. Assim, além de ambiente de diálogo entre artistas, o não artista passa a também ter voz.

2.18 - Teatro como Ambiente Profético

Antes de mais nada, é necessário conceituar o que é o profeta e, conseqüentemente, o que é o profetismo. Max Weber será o primeiro sociólogo a procurar conceituar e definir este conceito. Para ele, o profeta será um indivíduo carismático que busca mudar uma estrutura religiosa específica e estabelecida na busca de propor mudanças ou até, fundar um novo movimento ou novas estruturas e assim, reunir nesta nova, pessoas simpatizantes com a nova ideologia. (BONNEAU, 2003, p. 9)

Os profetas bíblicos, principalmente os que atuaram durante a monarquia dos tempos bíblicos, estarão focados numa oposição à ação do rei e do sacerdote. Eram lideranças tribais principalmente ligadas a antigos santuários tribais e em todo momento, realizam uma oposição ao rei e às cidades. Este será o movimento profético. (SCHLAEPFER; OROFINO; MAZZAROLO, 2019, p.68).

Já Roberto Carlos Fonsatti, conceitua o profeta como aquele que, não simplesmente seja um vidente e tenha capacidade para prever o futuro, mas basicamente, tinha uma capacidade de ler nos acontecimentos da história, a vontade e o plano de Deus assim, sabia ler nos sinais dos tempos e detectar seu sentido religioso. (FONSATTI, 2022, p. 14)

Em Patrizio Rota Scalabrini, encontramos uma definição mais detalhada sobre o profeta onde:

... o central não é a pessoa deles, mas a mensagem, a palavra ao serviço da qual são postos por iniciativa de YHWH, que se revelou a Israel como Deus da aliança e da liberdade. Essa

confidencialidade se estende à vida inteira do profeta, e se ele rompe o silêncio acerca de sua identidade profética, é somente porque se sente coagido a exibir a legitimidade de sua própria missão diante da resistência ou da hostilidade dos destinatários. (SCALABRINI, 2019, p. 21)

Assim, a partir do que fora proposto por Scalabrini, podemos dizer que o profeta é aquele que se vê compelido a propor um retorno à aliança com Deus e tomar partido sobre a liberdade, propostas estas descritas no livro da Lei do Deus de Israel, ou seja, no texto de Levítico e de Deuteronômio.

Então, avançamos com a contribuição de Paul Tillich quando afirma que o “amplo movimento que, começado por Pascal, foi conduzido por um pequeno número de mentes proféticas do século XIX e chegou à plena vitória no século XX” que o mesmo chama de *existencialista*. Este, para Tillich é um movimento de protesto “dirigido contra a posição do homem no sistema de produção e consumo de nossa sociedade” que ao invés de o homem ser senhor de si mesmo “ele tem se tornado uma parte da realidade que ele tem criado”, ou seja, o homem torna a mercadoria e, como Marx propõe sobre o fetiche da mercadoria, ela mesma torna uma pessoa e coisifica o homem. “Ele é um objeto entre objetos, uma coisa entre outras coisas, um dente interno da engrenagem da máquina universal à qual deve se adaptar a fim de não ser esmagado por ela”. Então, esta adaptação faz do homem, um “meio para fins que são, na realidade, fins em si mesmo, e em que um fim último está ausente”. (TILLICH, 2020, p. 57-58)

Tillich também apresenta que a Igreja:

Em seu papel profético, ela é a Igreja que revela as estruturas demoníacas na sociedade colocando em relevo os poderes destas estruturas no ato mesmo de revelá-los – mesmo dentro da própria Igreja. E em assim agindo, a Igreja ouve as vozes proféticas que vêm de fora dela mesma, julgando tanto a cultura quanto à Igreja, na medida em que ela mesma é uma parte da cultura. A maior parte de tais vozes vêm de pessoas que não são membros ativos da Igreja evidente. Mas talvez se poderia chamá-las de participantes de uma “igreja latente”. (TILLICH, 2020, p. 60)

Quando olhamos o teatro, desde a antiguidade, passando pela Grécia, Roma, período Medieval e teatro Moderno, vemos que em todos esses momentos o teatro teve uma ação profética dentro da sociedade. É claro que houveram as obras que tomaram partido dos opressores, mas muitas delas tomaram o partido dos oprimidos e dos pobres e conseqüentemente, tiveram cada uma em seu tempo, uma atitude profética.

No teatro grego, quando observamos as tragédias, encontramos em diversos momentos as obras questionando justamente as ações humanas, sua postura de autossuficiência e muitas vezes, as ações totalitárias dos opressores e a apresentação da total necessidade dos deuses e conseqüentemente, a necessidade de ações éticas para proporcionar o bem comum.

Na *commedia dell'arte*, no período medieval, vemos as companhias de teatro questionando a ação dos donos da casa, do bispo, do conde, do capitão e dos reis e colocando a necessidade de olhar para as necessidades dos pobres, representadas nas figuras do Pierrot e Colombina. Além disso, vemos o mesmo que acontecera com as parteiras na narrativa do Êxodo que, mesmo agindo de forma antiética, os princípios morais de temor a Deus e proteção da vida, frente a ação truculenta do Faraó, passa a ter “uma lei não codificada, que regula as exigências mínimas em vista da proteção dos indefesos, sem as quais a convivência entre as pessoas tornar-se-ia impossível. Fica portanto, o imperativo ético: *Por temor de Deus, afasta-te do mal* (Pr 16,6)”. Então, por amor à vida do pobre, as ações dos personagens da *comédia dell'arte*, ou, a exemplo, de João Grilo no *Auto da compadecida*, toma um fim necessário.

Por fim, quando observamos as ações do teatro moderno, encontramos a possibilidade de um olhar pela vida dos pobres e oprimidos, assim, a possibilidade de um retorno à aliança onde era necessário olhar para o pobre, a viúva e o estrangeiro, vemos esta mesma ação dentro das obras teatrais do teatro moderno explícitas nas obras de Bertolt Brecht, Anton Tchekov, Pirandello, Jean Paul Sartre, Albert Camus e no Brasil, Augusto Boal, Zé Celso Martinez Corrêa, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, entre outros.

Dessa forma, vemos no teatro os mesmos elementos do profetismo bíblico e também, a proposta profética apresentada por Paul Tillich.

2.19 - Opção pelos pobres no Teatro de Augusto Boal

Este trabalho se tornaria exaustivo se propusesse fazer toda a trajetória do teatro de Augusto Boal além da própria história do dramaturgo e de seu teatro (Teatro do Oprimido = Teatro Legislativo, Teatro Fórum, Teatro Jornal e Arco Íris do Desejo). Porém, mesmo que pretendamos avançar nesta pesquisa em ambientes posteriores, já podemos traçar de forma rápida, mas explícita, um caminho dessa opção pelos pobres nesta estética teatral.

Antes de mais nada, é importante apresentar o fato de que Boal foi filho de um padeiro e logo de pequeno já se incomodava com dúvidas sobre os trabalhadores que auxiliavam seu pai na padaria. Isto irá nortear toda a sua trajetória.

Um outro elemento muito importante a apresentar é o fato de Boal se formar em química seguindo o pedido de seu pai e o mesmo lhe entregou o subsídio para fazer uma especialização nos Estados Unidos, empreendimento este que possibilitou ter contato com grandes teatrólogos que

forjaram o homem de teatro que Boal se tornou. Assim, esses elementos irão ser muito importantes para a sistematização do Teatro de Boal.

Em 1952, quando concluiu sua graduação em química no Rio de Janeiro, Boal encontrou, num livro norte-americano Barrett Clark, uma referência a John Gassner como autoridade máxima no campo da dramaturgia. Gassner era crítico teatral e, naquele momento, professor convidado da Universidade de Yale.

(...)

Por ver em Gassner o professor de dramaturgos como Tennessee Williams e Arthur Miller, cujos trabalhos eram instigantes e inovadores, resolveu escrever ao crítico apresentando-se, declarando suas intenções de estudo, e consultando-o sobre a possibilidade de ser aceito para um período de especialização na área de dramaturgia na Universidade. Gassner foi receptivo e respondeu afirmativamente ao cabo de algumas semanas, orientando-o e explicando que estava se transferindo de Yale, na cidade de New Haven (Connecticut), para a Universidade de Columbia, em Nova Iorque. (ZANETTI; ALMADA, 2017, p.37-38)

Augusto Boal, ao retornar ao Brasil, terá um trajeto ligado aos grupos de teatro popular como Teatro de Arena, Teatro Oficina e, por incrível que pareça, terá um diálogo com Abdias do Nascimento chegando até mesmo a realizar a conexão de Abdias, fundador do Teatro Experimental do Negro, espaço que Boal deu bastante contribuição, com grupos de Teatro Negro dos Estados Unidos. Elemento este que possibilitou que Boal assistisse diversos espetáculos de teatro musical negro naquelas terras que possivelmente o influenciou na montagem de Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes.

De todos os contatos de Boal em Nova Iorque, sem dúvida um dos mais expressivos foi com o dramaturgo e poeta negro Langston Hughes⁸³ (1902-1967). Hughes havia sido convidado para uma conferência dentro de um programa de atividades culturais da Universidade, e Boal lembrou-se que tinha levado consigo, a pedido do dramaturgo negro Abdias do Nascimento, uma carta dirigida a Hughes. Abdias do Nascimento era o fundador do Teatro Experimental do Negro, em que Boal havia trabalhado pouco antes de sua viagem. Hughes mostrou-se receptivo e expressou amistoso reconhecimento pelo trabalho de Abdias. A partir desse contato, Boal passou a ser convidado não só para encontros (“conversas de bar”, em suas palavras) mas também para espetáculos no Apollo Theatre, localizado no bairro negro navaiorquino do Harlem (muito próximo do campus de Colúmbia) e dedicado a espetáculos musicais. (ZANETTI; ALMADA, 2017, p.52)

Boal teve uma longa trajetória de formação e participação de grupos de teatro. Sua principal meta e expectativa era se tornar dramaturgo, porém, a vida o fez um teatrólogo, entre outras funções. E sua estética teatral traz como elemento central a situação de vida e dignidade dos oprimidos.

O teatro de Boal é inovador em dois aspectos, primeiramente a questão do oprimido onde, naturalmente, a nossa sociedade tem uma organização que forma opressores e oprimidos. Muitas das

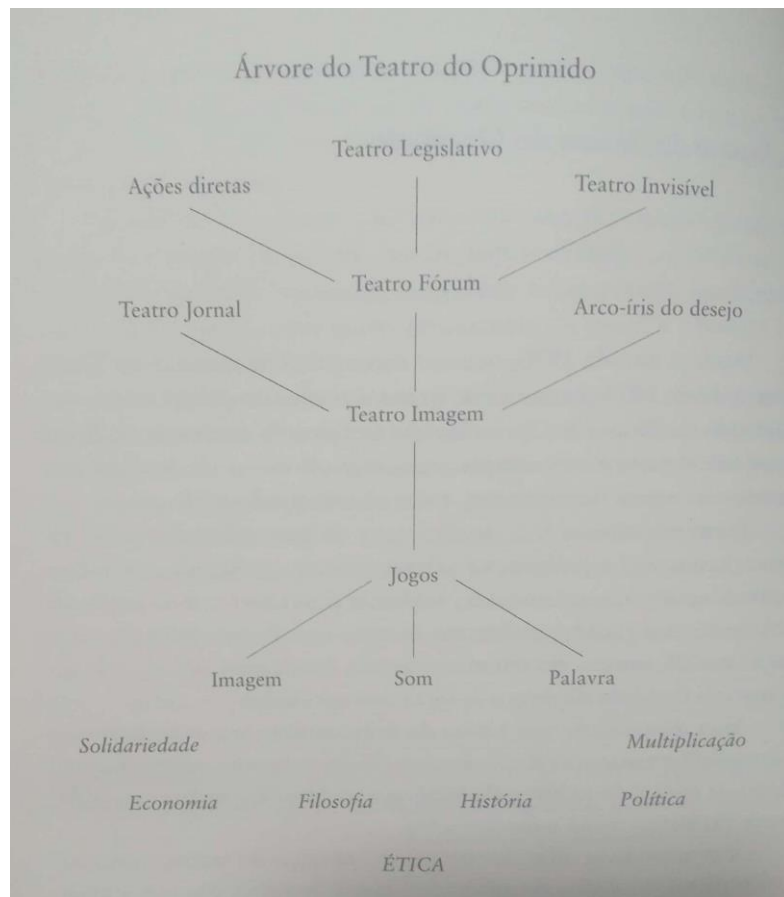
⁸³ “Escritor de múltiplos gêneros, Hughes foi o nome central da Renascença do Harlem (Harlem Renaissance), o extraordinário florescimento libero-musical que dali se irradiou nos anos 20. Sendo um homem de esquerda por convicção, seu trabalho foi sempre voltado para a representação das questões socioeconômicas e afetivas do trabalhador negro explorado pela sociedade capitalista branca. A prosódia de sua peças e poemas, afinada com os padrões de expressão do Jargão negro, remete fortemente à cadência dos blues e do Jass.” (ZANETTI; ALMADA, 2017, p.53)

vezes o oprimido em uma situação social, é também opressor em outra. Na realidade de escolas e projetos sociais nas periferias, observamos que a criança e adolescente que oprime dentro do ambiente escolar e de aprendizagem é também oprimido em casa pela mãe que é oprimida pelo pai e este também é oprimido no trabalho e no caminho de ida ou volta do trabalho, pela polícia ou donos do tráfico. Assim, notamos que oprimidos e opressores estão comungando dentro de um mesmo território, mas claro, há oprimidos que vivem mais opressões pela classe social que ocupa do que outros.

Boal, durante a repressão da censura na ditadura militar brasileira, criou o Teatro Jornal onde, para poder burlar a censura, os atores escolhiam reportagens de manhã que seriam representadas à noite. Com o aumento da repressão imposta pela ditadura, Boal vai pro exílio onde irá compor a *Estética do Oprimido*. Teatro que busca construir um ambiente horizontal onde opressores e oprimidos possam fazer encenações e repensar suas próprias práticas.

Entendendo-se além das fronteiras habituais do teatro, nosso novo projeto, *A estética do oprimido*, busca devolver, aos que a praticam, a sua capacidade de perceber o mundo através de todas as artes e não apenas do texto, centralizado esse processo na *palavra* (todos devem escrever poemas e narrativas); no *som* (invenção de novos instrumentos e de novos sons); na *imagem* (pintura, escultura e fotografia). Cada folha dessa árvore faz parte indissociável até alcançar as raízes e a terra. (BOAL, 2021, 13)

O teatro do oprimido, estética criada por Boal, é representada por uma árvore onde suas raízes estão fundamentadas na ética, na história e nas várias ciências humanas e principalmente, na ética. A partir daí, os jogos são os meios de preparação e provocação da criatividade. O tronco é o Teatro Imagem, Teatro Fórum e Teatro Legislativo e nos galhos estão o Teatro Jornal, Arco-íris do Desejo, Teatro Invisível e as Ações Indiretas.



Fonte: Livro Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. (BOAL, 2021, p. 14)

Para Flávio da Conceição, pesquisador do teatro do oprimido que aprendeu diretamente com Augusto Boal nos anos 2000 a 2009, ano da morte de Boal. Flávio foi Curinga no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, formado em Pedagogia e Mestre e Doutor em Artes tendo como objeto de pesquisa o Teatro do Oprimido. Hoje na Universidade Federal do Acre, estuda a espiritualidade do Teatro do Oprimido a partir de religiões da floresta e de povos originários. O mesmo apresenta que:

Pela primeira vez na história das Artes Cênicas temos um método teatral latino-americano, criado por um brasileiro, que se tornou referência nas Américas, na Europa, na Ásia e na África. O teatro do Oprimido é um conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais que tem como objetivo estimular o ser humano a se redescobrir como criador e artista, a refletir sobre sua realidade para poder, por meio da estética, propor uma nova sociedade. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 16)

O teatro do oprimido é composto por algumas formas de fazer teatro:

Jogos: Durante o cotidiano, frente a todos os estímulos que recebemos dentro das nossas relações humanas, construímos uma máscara de movimentos e voz e também, uma máscara de comportamento social que, segundo Boal, elas atuam diretamente ligadas ao pensamento e emoções. (BOAL, 2021, p.15). Os jogos servem para tirar a postura mecânica de nossas ações e despertam a criatividade.

Teatro Imagem: Neste teatro, Boal propõe que o olhar seja treinado para que consigamos ver a mensagem na imagem para além da imagem. Hoje, com as mídias sociais e os meios de comunicação, somos educados e controlados pela imagem. As diversas estratégias de marketing estão o tempo todo usando da imagem para controlar a sociedade. O teatro imagem busca treinar este olhar. “Na teoria e prática da Estética do Oprimido, Boal amplia a pesquisa no campo da imagem, dedicando-se a experimentos profundos para a desmecanização dos olhares”. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 33)

Teatro Jornal: a proposta boaleana foi inspirada no Teatro Engajado e de Agitação e Propaganda. O teatro Jornal, foi uma vertente “diretamente importada do teatro russo e alemão, desenvolvida por grupos como *Living Newspaper*”. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 30) O teatro jornal iniciou no Teatro de Arena em São Paulo no período da ditadura militar. Neste momento, todos os espetáculos da Arena foram censurados e pouca coisa ainda era permitido ser feito. Mas, mesmo perseguidos, o elenco começou a realizar um trabalho clandestino onde, numa sala que suportava 70 pessoas, começaram a realizar apresentações. Celso Frateschi, Denise del Vecchio, Dulce Muniz, Édson Santana e Elísio Brandão, todos com algum engajamento em grupos de militância política, encenavam de noite peças de teatro a partir de reportagens de jornal que saíam pela manhã. As peças denunciavam crimes de corrupção, assassinatos, torturas, assassinatos e tudo que os jornais não apresentavam por causa do financiamento e claro, por causa da censura.

Boal busca com o teatro jornal provocar um novo olhar frente ao mundo da imprensa onde muita das vezes, se vende e se entrega ao capital e propaga meias verdades ou até, mentiras na busca de controle e acumulação de capital.

Teatro Fórum: neste teatro, Boal nos anos de 1973, participou de um projeto de alfabetização com um grupo de artistas e educadores. Os atores profissionais, ouviam histórias de opressão da plateia e de outros estudantes e representavam imediatamente na cena. Boal tinha a função de organizar a cena. Numa das apresentações, sobre violência familiar, os atores tentam e tentam acertar a cena proposta por uma mulher da plateia até que ela levanta e segue embora. Boal a interrompe e propõe que ela entrasse em cena e fizesse a cena. A mulher faz a cena, e assim nasce o teatro fórum.

No teatro fórum, não há propriamente atores e espectadores, mas ambos são *espectatores*, ou seja, o ator pode a qualquer momento sentar e o espectador pode assumir a cena e realizar.

O nome teatro fórum é justamente por causa do constante diálogo após a cena, assim, todos pediam o fórum e foi aplicado ao nome deste teatro.

Teatro Invisível: Esta proposta foi iniciada em países da América Latina e Europa. Para entender esta proposta é fundamental entendermos a naturalização dos preconceitos. Com as constantes situações de opressão, os preconceitos e segregações dos oprimidos são constantes, assim, o preconceito se torna uma justificativa da condição do oprimido, dessa forma, por mais que valorizemos atitudes humanas, quando ações contrárias a este princípio é realizado com mulheres, homossexuais, mulheres negras, homens negros, deficientes, e imigrantes americanos e africanos, as ações são tomadas como normais e como se a vida toda fosse assim.

No teatro do invisível, Boal propõe que uma cena de teatro que aborda essas situações de opressão sejam colocadas em espaço público ou espaço comum onde muitas pessoas estão, é claro, que haja pessoas que vivam, como opressores ou oprimidos, essas situações de opressão. Assim, ao verem a cena, é observado se a plateia toma ou não partido na cena. Depois da apresentação é proposto um debate sobre a situação apresentada.

...toda ação realizada no método do Teatro do Oprimido tem um objetivo político de transformação social e protagonismo do espectador. Muitos confundem o Teatro Invisível com brincadeiras televisivas ou pegadinhas, que, acredito, enganam as pessoas ou ridicularizam o espectador. Vale lembrar que, assim como toda vertente do TO, o Teatro Invisível quer transformar a realidade opressiva. (CONCEIÇÃO, 2018, p.33)

Em 1988 Boal e sua esposa Cecília Thumim dirigiram alguns episódios ao vivo do Teatro Invisível na antiga TV Manchete no programa *Aventura*. (CONCEIÇÃO, 2018, p.36)

Ações Diretas: consiste em teatralizar manifestações de protesto de movimentos populares, para isso, usar máscaras, músicas, danças, etc.

Teatro Legislativo: Um dos momentos mais importantes para o teatro brasileiro e também para o teatro do oprimido foi quando Boal entrou para a política e assumiu como vereador na prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Numa proposta de um legislativo extremamente popular, o mesmo trouxe para o diálogo jovens ligados à teologia da libertação, pessoas ligadas à educação e o povo trabalhador. Para este ofício de diálogo, Boal propôs o teatro legislativo onde, através de cenas de teatro, provoca o público a pensar a política e a gestão da cidade e, a partir daí, criar leis para serem votadas na câmara municipal.

Durante o Mandato realizamos diversas atividades para incentivar esse protagonismo: através de cenas de Teatro-Fórum (TF) dos grupos populares às Sessões de Teatro Legislativo. Até a Câmara na Praça, quando um dos grupos apresentava sua cena de TF na calçada em frente ao prédio da Câmara dos Vereadores, na Cinelândia. As escadarias serviam de arquibancada e uma lona para o chão e uma estrutura no fundo (que chamávamos de “palquinho”) delimitaram o Espaço Cênico.

A(o)s vereadora(o)s eram convidada(o)s a participarem porque a ideia era reproduzir na rua o que acontecia (ou deveria) no plenário. No máximo contávamos com a presença de 4 ou 5 (cerca de 10%), porque não era fácil para a grande maioria ficar frente a frente a eleitora(e)s em geral, para debaterem problemas e votações muitas vezes polêmicas. [...]

Através dessa verdadeira Revolucionária iniciativa foram aprovadas 13 Leis Municipais, e vários outros Projetos de Lei que não foram aprovados porque a maioria da(o)s vereadora(e)s

não comungavam da mesma prática do Mandato de Boal de incentivar a CIDADANIA PLENA. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 49 apud www.ctorio.org.br)

O CTO, mesmo sem ter figuras-chaves dentro dos diversos legislativos, continua realizando suas ações em projetos sociais que realizam e em instituições que trabalham o Teatro do Oprimido como “a portuguesa Óprima ou a norte-americana Theatre of the Opressed New York City (TONYC)” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 49)

O espetáculo *invisível* pode ser apresentado em qualquer lugar onde sua trama poderia realmente ocorrer ou teria já ocorrido (na rua ou na praça, no supermercado ou na feira, na fila do ônibus ou no cinema...). Atores e espectadores encontram-se no mesmo nível de diálogo e de poder, não existe antagonismo entre a sala e a cena, existe superposição. (BOAL, 2021, p. 17)

Arco-Íris do Desejo: Quando Boal está na Europa, ao observar as relações sociais percebe que as opressões se davam de forma muito diferente da realizada no Brasil e na América do Sul. Assim, percebe que a opressão havia, porém ela era de forma introspectiva. Para isso, Boal, mesmo em grupo, busca técnicas que fazem o trabalho teatral focar no interior dos indivíduos, “o objetivo é mostrar que essas opressões internalizadas tiveram sua origem e guardam íntima relação com a vida social”. (BOAL, 2021, p.16)

O Arco-Íris do Desejo, também conhecido como Método Boal de Teatro e Terapia, busca revelar os opressores internalizados na mente dos participantes para que, dessa forma, estes possam combatê-los. Essa vertente do Teatro do Oprimido veio ao encontro das necessidades de pessoas que tinham problemas com a solidão, o medo do futuro, a impossibilidade de falar com determinada pessoa ou tomar atitudes diante de algumas situações. Em sua estada na Europa, nas oficinas que realizava, Boal percebia que as opressões eram, em sua maioria, de cunho particular, introspectivo, ou não tinham origem clara. E ele se perguntava: onde estariam os opressores concretos, como a polícia, o patrão, o latifúndio? Apareciam opressões subjetivas, mas que tinham origens objetivas, com personagens reais que um dia oprimiram aquele indivíduo e que agora o assombram, impedindo-o de agir. Boal buscava, com essa prática, facilitar o confronto entre o oprimido e os “policiais” de dentro da cabeça, concretizando-os em imagens para, a partir de então, o indivíduo conseguir combatê-los. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 39-40)

Por fim, com Boal a segunda inovação é o fato de que todos podem ser atores. Não há distinção visto que todos os seres humanos são portadores de um instinto de representar. Nesta proposta, Boal norteia todo o seu teatro.

O objetivo de toda árvore é dar frutos, sementes e flores: é o que desejamos para o Teatro do Oprimido, que busca não apenas conhecer a realidade, mas transformá-la ao nosso feitio.

Nós, os oprimidos. (BOAL, 2021, p. 17)

Observamos até o momento o teatro do oprimido e suas diversas variantes, mas surge então a questão: onde está a opção preferencial pelos pobres?

Observando todo o desencadeamento da vida de Boal, notamos que desde suas produções com o Teatro de Arena, Teatro Experimental do Negro e Teatro Oficina, suas obras estão diretamente ligadas a vida dos trabalhadores, dos negros e negras, dos trabalhadores sem terra e das pessoas

perseguidas pela ditadura, como ele também o foi. Assim, já de início suas obras estão focadas na questão dos oprimidos, dos que sofrem e dos pobres.

Com a criação propriamente do Teatro Fórum e do Teatro Legislativo, notamos a produção diretamente com pessoas pobres e dando a possibilidade de fazer com que o espectador, ou seja, os pobres, possam tomar a cena, falar de seus próprios problemas e pensar a solução. Já com o Arco-Íris do Desejo, mesmo que não sejam propriamente pobres, são pessoas que sofrem opressões e justamente por isso, Boal constrói uma vertente de possibilidade de libertação também para estes.

Como resultado, vemos Boal com peças de teatro para trabalhadores sem terra, faxineiras no Rio de Janeiro que monta cooperativas, grupos de homossexuais que montam grupos de teatro do oprimido de onde sai Flávio da Conceição que além de ter sido *coringa* no grupo de teatro do oprimido do próprio Boal no Rio de Janeiro, hoje é professor no curso de graduação e pós graduação da Universidade Federal do Acre e quem deu grandioso apoio para que esta pesquisa se tornasse realidade. Então, além de fins estéticos, há uma práxis libertadora na ação teatral e na vida de Augusto Boal.

Portanto, a ação apresentada no primeiro testamento e também nos evangelhos onde a ação de Deus é focada nas pessoas que estão em opressão e sofrimento, é vista na obra de Boal e isto é também, um ato que revela Deus mesmo na atitude de um ser humano que não pratica propriamente religiosa.

2.20 - Múltiplos caminhos para o conhecimento de Deus

Deus se revela nas atitudes humanas de seus filhos dentro das diversas relações humanas. A Igreja é o principal sacramento de salvação, mas numa postura em saída, podemos tocar as vidas humanas que estão para além das paredes do templo e também, o Espírito já trabalha no coração das pessoas para receberem a Boa Notícia por isso, podemos apresentar uma multiplicidade de caminhos para conhecimento de Deus que levam ao principal caminho para o relacionamento eterno com nosso Pai.

Primeiramente, para entender o processo de revelação de Deus, na realidade atual é necessário entender o neoliberalismo. Durante muitos anos, influenciados pelo período moderno, afirmamos que a religião é uma grande mentira e são mitos somente manipuladores e sem a menor utilidade. As religiões específicas como o judaísmo, cristianismo, islamismo, candomblé, budismo, etc., que sempre foram religiões de povos e também, elemento organizador de um ajuntamento político que, para não sermos anacrônicos, não colocaríamos como um Estado por que esta forma de organização política será sistematizada também durante o período moderno, mas na antiguidade,

Egito, Mesopotâmia, Babilônia, Grécia, Persa e Roma, tinham uma organização política muito centrada na religião.

Hoje, a partir de pensamentos como o de Walter Benjamin e posteriormente, de Jung Mo Sung, podemos afirmar que no sistema capitalista neoliberal há também uma espiritualidade a ponto de observarmos o capitalismo como uma grandiosa religião e, a finalidade última da vida das pessoas é possuir dinheiro para satisfação do deus do capital.

Todas as religiões tem seus mitos e também, o mito neoliberal sistematizado por pensadores como Ludwig von Mises, entre outros, afirmam que a partir do crescimento econômico, naturalmente a pobreza desaparecerá e a vida de todos serão supridas, assim, são cortados programas sociais e direitos trabalhistas para poder satisfazer o crescimento econômico e satisfação do Deus do Capital.

A busca incessante por dinheiro e a organização de tecnologias a partir de aplicativos, constrói seres humanos que deixam a própria vida de lado para poderem satisfazer o crescimento econômico, assim, seres humanos sem direitos que em qualquer acidente ou desastre econômicos são jogados na rua sem o mínimo da dignidade da pessoa humana garantida. Construimos assim cidades mortuárias, ou seja, necrópoles onde vidas humanas são abandonadas e sacrificadas para que o crescimento econômico, ou seja, o sacrifício ao Deus do capital seja garantido.

Conseqüentemente, observamos um cenário apocalíptico onde há um Deus de Vida numa luta constante contra um Deus de Morte. Assim, ao mesmo tempo que os mitos judaico cristãos propõe um Deus libertador que se compadece com o sofrimento dos que sofrem e do Cristo que olha nos olhos do coxo, da prostituta, da mãe que perde seu filho, dos doentes e dos que são discriminados por seus trabalhos e propõe um acolhimento libertador, o Deus de Morte, ou seja, o Deus do Capital está constantemente provocando mortes em favor do crescimento econômico, ou seja, temos o tempo todo uma economia de morte pautada na acumulação desenfreada, mas em contraponto, há a economia de vida onde o foco principal está na partilha.

Para observar esse cenário e vermos a revelação de Deus, lançamos mão de três obras, Primeiramente a obra *A Humanidade de Jesus* de José M. Castilho que logo no seu início é apresentado que “só é possível alcançar a plenitude ‘do divino’ à medida que nos empenhamos para conseguir a plenitude ‘do humano’”, isto posto, podemos afirmar que “nós nos tornamos mais divinos à medida que nos fazemos mais humanos”. (CASTILHO, 2018, p. 10)

Quando observamos dentro dum capitalismo de morte, uma postura humana que preza pela dignidade da pessoa humana nas atitudes como a de Frei David, Padre Júlio Lancelotti, Padre Assis, entre outros em relação aos religiosos, mas também, como a de Augusto Boal e Paulo Freire dentro da cultura, artes e educação, vemos uma atitude exclusivamente humana que claro, revela o cristo que se encarna para libertar os seres humanos.

Ao observar as ruas das grandes cidades e a situação dos trabalhadores de aplicativos, a segregação e repressão policial aos jovens negros e a vida de prostitutas e das trans sexuais, encontramos um rosto de sofrimento. Olhando para a obra de Johann Baptist Metz, *Mística de Olhos Abertos*, encontramos que “o cristo aparece crucificado no meio de vários crucificados anônimos nos caminhos da nossa história - é a história da paixão de Cristo no meio das histórias anônimas de sofrimento dos homens” (METZ, 2013, p. 65) e, quando observamos o teatro do oprimido buscando encontrar estes oprimidos em sofrimento, podemos lembrar da afirmação do cristo que afirma que “quando teve fome, deram-lhe de comer”.

Então, hoje, em todos os lugares do mundo, a Igreja poderá se lembrar daquela autoridade universal que ainda nos resta em todo o pluralismo, a autoridade dos sofredores, das vítimas inocentes sofredoras e dos infratores que sofrem com a culpa. Hoje a política, a política europeia ou mundial, só poderá ser diferente e algo mais além de uma mera gerenciadora do mercado e da técnica, com suas pressões materialistas, se for dirigida pelo respeito a essa autoridade. (METZ, 2013, p. 71)

Por fim, lançamos mão da obra *O Deus Crucificado - A cruz de Cristo como base e crítica da teologia cristã* de Jüngen Moltmann:

A teologia cristã continuamente interpretou em termos soteriológicos, a história do Cristo que foi condenado em nome da lei e que, na sua exaltação por Deus, traz o fim da lei e das exigências feitas aos homens por ela: o homem não é justificado perante Deus por meio das obras da lei, mas pela graça de Deus na fé. A fé traz a libertação da compulsão política da crucificação de Jesus é ausente. Por ter sido assimilada ao Estado, a igreja deixou essa dimensão sem explicações. Agora, a morte de Cristo foi a morte de um ofensor político. De acordo, a morte de Cristo foi a morte de um ofensor político. De acordo com a escala dos valores sociais da época, a crucificação era desonra e vergonha. Se esse homem crucificado ressurgiu dos mortos e foi exaltado como o Cristo de Deus, então, o que a opinião pública considera como inferior, o que o Estado determinou como sendo infame, é transformado em algo supremo. Nesse caso, a glória de Deus não brilha sobre as coroas dos poderosos, mas na face do Cristo crucificado. A autoridade de Deus não é mais representada diretamente por aqueles em posições altas, pelo poderoso e o rico, mas pelo rejeitado Filho do Homem, que morreu entre dois miseráveis. O domínio e o Reino de Deus não são mais refletidos nos domínios políticos e nos reinos mundanos, mas ao serviço de Cristo, que se humilhou ao ponto da morte na cruz. (MOLTMANN, 2020, p.403)

Augusto Boal com o seu teatro do oprimido e suas dramaturgias, se propõe a fazer um teatro exclusivamente político e, nesta ação, busca a libertação dos oprimidos. Ao observar o sacrifício do Cristo e da leitura de Moltmann, vemos explícito um revelar Cristo na postura do boal que, no encontro dos oprimidos, revela o Deus encarnado e claro, nesta encarnação do Cristo, se torna também um caminho para a revelação de Deus.

Considerações Finais

Partimos da questão norteadora sobre a relação entre o fenômeno dramático e o fenômeno teatral. Não trazemos nesta pesquisa a abordagem do conceito de fenômeno, mas temos por este conceito o acontecimento em si, ou seja, o culto e o espetáculo teatral e também, o grupo de teatro e o grupo religioso, tem alguma relação em si. E num segundo momento, nos propusemos a observar o Teatro de Augusto Boal e especificamos o Teatro do Oprimido e buscamos relações entre sua obra e a religião.

A metodologia despendida foi a análise da literatura e logo de cara, ainda é uma literatura limitada visto que, não há pesquisa na área da teologia que aborde o problema desta pesquisa, assim, buscamos na pesquisa de artistas de teatro e da performance que já abordam este problema de pesquisa a algum tempo assim, do teatro trouxemos a pesquisa de Sábado Magaldi, Margot Berthold, Ênio Carvalho e Fernando Peixoto. Estas obras afirmam categoricamente a relação entre teatro e religião, porém, cada uma delas apresenta um momento de início. Um outro elemento que nos auxiliou muitíssimo foram as obras de Marcial Maçaneiro e Mircea Eliade que auxiliou muitíssimo na apresentação da relação entre as civilizações antigas e os cultos religiosos, assim, ali pudemos ver grandiosa relação com o teatro muito antes da Grécia, elementos estes que aparecem nos casamentos entre deuses e humanos e também, em representações em datas comemorativas de divindades que compunham o panteão das civilizações da antiguidade.

Ainda dentro da discussão sobre a metodologia, o que mais me impressionou foi encontrar a pesquisa de Ana Lucero Trancoso, pesquisadora mexicana que teve sua dissertação de mestrado para o programa de Estética da Universidade de Puebla. Nesta obra, a autora trata elementos de uma espiritualidade dentro da obra de Boal e afirma relações do mesmo com teóricos da teologia da libertação, além disso, há afirmações de cartas que trocava com lideranças desta área de pesquisa durante seu exílio fora do Brasil, assim, como já imaginávamos, há uma imensa relação de sua obra com a teologia e principalmente, seu problema em relação a relação entre opressores e oprimidos foi também trabalhado por Paulo Freire, pela Teologia da Libertação e, a partir da obra de Leonardo Boff, vemos que é também problema do Evangelho e do Deus judaico Cristão que fica do lado dos oprimidos que viviam dentro do Egito.

Confesso que esta metodologia não foi suficiente visto que, durante o processo de pesquisa havia uma proposta de visita ao Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro, porém, com a chegada da pandemia do covid19, as viagens foram limitadas e não foi possível realizar esta

visita, assim, fatalmente esta pesquisa ficou somente com as análises literárias e não houve vivências práticas e encontros físicos com pesquisadores do teatro do oprimido.

Chegamos então, depois desse trajeto de dois anos e meio nesta pesquisa numa problemática. Primeiramente buscamos analisar o teatro de Boal, este seria o objeto principal desta pesquisa e três capítulos seria o trajeto de Boal dentro de sua obra literária e sua estética teatral, porém, logo de cara nos deparamos com esta lacuna de obras que tratassem dentro da teologia, esta questão entre teatro e religião a partir da relação entre estética e culto, assim, como orientação, fomos provocados a fazer uma trajetória dentro da história do teatro e dentro do fazer artístico quanto a relação entre estes dois campos. Assim, chegamos a conclusão de que, não podemos afirmar que teatro nasceu dentro da religião ou a religião nasceu dentro do teatro, porém, podemos afirmar que o ser humano tem um instinto de representar e também, um instinto religioso, assim, vemos que desde que o ser humano começou a escrever sua história na temporalidade humana, vemos ser um ser religioso e também, um ser teatral.

Encontramos no primeiro capítulo desta pesquisa, em toda a história do teatro, uma imensa quantidade de momentos onde diretamente e abertamente o teatro apresentou uma relação direta com a religião. Isto acontece dentro do Teatro Medieval, durante o período de renascimento há esta relação no Teatro Barroco e como todos já sabemos, no Teatro Grego das Tragédias. Além disso, de forma não abertamente, a partir da afirmação de que o teatro tem uma grande relação com a religião quando afirma a dignidade da pessoa humana, há esta relação no Teatro Moderno e no Teatro Moderno Brasileiro assim, obras como de Bertold Brecht, Piscator, Teatro Naturalista, Gordon Craig, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Teatro Simbolista, etc e no Teatro Moderno Brasileiro, Teatro Oficina Uzya Uzona, Teatro de Arena e, também objeto desta pesquisa, Teatro do Oprimido.

Nosso segundo momento de pesquisa foi traçar o caminho entre o fazer teatral e as relações dentro do grupo religioso e notamos uma grandiosa semelhança a ponto de encontrarmos um sacerdócio no fazer artístico do ator e também, uma busca por plasticidade e subjetividade artística na ação do sacerdote. E também, podemos notar que todo o procedimento de culto, como também o teatro, vale-se de diversos elementos artísticos como a literatura, a corporalidade, a indumentária, a música e a representação. Dessa forma, quando observamos um fenômeno teatral e um fenômeno religioso, há muitas similaridades.

Por fim, chegamos ao teatro moderno brasileiro e nele, encontramos os elementos fundamentais para a religião cristã, ou seja, uma opção predefinida pelos pobres e também, uma busca constante para a valorização da dignidade da pessoa humana, assim, as obras do Teatro de

Arena com seu teatro popular e a busca do contato diretamente com a pessoa humana, mas tomando partido diretamente com os pobres, negros/negras, trabalhadores que resultam como na peça Eles não Usam Black Tie e Chapetuba Futebol Clube. Peças de teatro popular de Dias Gomes. As obras do Teatro Oficina como O Rei da Vela e Gracias Señor são obras que apresentam um posicionamento ético e político em relação à vida do pobre.

Chegamos então a Boal, este que tem toda a sua obra focada no teatro de grupo e na busca por olhar para os oprimidos e suas relações com o opressor, além disso, sua busca principal é que cada um, em seus espaços na relação de opressão, tenham plena consciência de suas ações e se posicionem a mudar, assim, opressores e oprimidos consigam uma vida digna e de humanidade. Neste ponto, há uma grandiosa relação desta estética com a religião e claro, nela vemos Deus se revelar.

Mesmo que tenha sido exaustiva esta pesquisa, ainda nos deparamos com a grandiosa necessidade de avanço na pesquisa do Teatro de Boal e também, vemos que abrimos uma porta para a pesquisa em teologia e ciência da religião na possibilidade de pesquisar o teatro do Egito, da Índia, Chinês, Japonês e também, vendo até que ponto as obras ditas religiosas, trazem de fato, em seu bojo, a valorização da dignidade da pessoa humana e também, até que ponto revelam o Reino de Deus em suas realizações. Esperamos, claro, poder principalmente avançar na pesquisa de Boal em procedimentos futuros ou até, no avanço dessa trajetória acadêmica.

No mais, lembrando a saudosa Dona Edna Portari (que numa seletiva para o curso de Técnico Ator na cidade de Araraquara, deu o início de toda essa caminhada e trouxe, como no sapato de Dois Perdidos Numa Noite Suja, a dignidade para esta pessoa humana):

-Já é um Desbunde!

Evoè!

Referências

ALMEIDA, Miguel de. **Do pré-tropicalismo aos Sertões: conversas com Zé Celso**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

ANJOS, Fellipe dos. **Biopolíticas do Sacrifício: religião e militarização da vida na pacificação das favelas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Recriar, 2019.

ARISTÓTELES. **Os Pensadores: Aristóteles**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

BALEEIRO, Cleber Araújo Souto. **A fé como estado de preocupação última: interpretação da noção de risco da fé na obra de Paul Tillich**. São Bernardo do Campo, 2017. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Universidade Metodista de São Paulo – Escola de Comunicação, Educação e Humanidades Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião São Bernardo do Campo. Sob orientação de Rui de Souza Josgrilberg.

BARROS, Marcelo. **Teologias da Libertação para os nossos dias**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

BARTH, Karl. **Dogmática Eclesiástica**. Trad. Airton Willians. São Paulo: Fonte Editorial, 2017.

BARTH, Karl. **Palavra de Deus e Palavra de Homem**. 2ª edição. São Paulo: Fonte Editorial, 2011.

BASBAUM, Hersh. **José Renato: Energia Eterna**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009

BERGER, Peter L. **O dossel sagrado: Elementos para uma teoria sociológica da religião**. Org. Luiz Roberto Benedetti; trad. José Carlos Barcellos. São Paulo: Paulus, 1985. Coleção Sociologia e Religião.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. – 4 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

BINGEMER, Maria Clara. **Teologia Latino-Americana: Raízes e Ramos**. Trad. Suzana Regina Moreira. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Rio de Janeiro, RJ: Editora PUC, 2017.

BOCAYUVA, I. Sobre a catarse na tragédia grega. **Anais de Filosofia Clássica**, v. 2, n. 3, p. 46–52, 2008.

BOFF, Leonardo. **Jesus Cristo Libertador: ensaio de cristologia crítica para o nosso tempo**. – Petrópolis, Vozes, 2012.

BOFF, Leonardo. **Teologia do Cativo e da Libertação**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BONNEAU, Guy. **Profetismo e Instituição no Cristianismo Primitivo**. Tradução de Bertolino Brod. Coleção Bíblia e história. – São Paulo: Paulinas, 2003.

BRANCAGLION, A. Os mistérios e o teatro no Antigo Egito. **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 9, n. 9/10, p. 11–18, 19 dez. 1997.

CAIRUS, H. A arte de curar na cura pela arte: ainda a catarse. **Anais de Filosofia Clássica**, v. 2, n. 3, p. 20–27, 2008.

CAMPOS, Flavio. RODRIGUES, Graziela. **As noções e definições de estética no Método Bailarino Pesquisador Intérprete**. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/viireuniao/pesquisadanca/CAMPOS_Flavio_RODRIGUES_Graziela.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2022

COELHO, Teixeira. **Arte e Utopia: Arte de nenhuma parte**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. 3ª edição ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

COPELIOVITCH, A. O trabalho do ator sobre si mesmo: memória, ação, linguagem e silêncio. **Conceição/Conception**, v. 5, n. 2, p. 76–89, 22 dez. 2016.

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

DÍAZ, José Luis Sicre. **Introdução ao Profetismo Bíblico**. Trad. Gentil Avelino Tilton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

DORIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro: Crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DUSSEL, Enrique. **Filosofia da Libertação: crítica à ideologia da exclusão**. Trad. Georges L. – São Paulo: Paulus, 1985. – Coleção Pesquisa & projeto.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. trad. Pola Civelli. – São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: A essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. – 4ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. (Coleção biblioteca do pensamento moderno).

ELIADE, Mircea., COULIANO, Ion P. **Dicionário das Religiões**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. – 3ª Edição. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas: da idade da pedra aos mistérios de elêusis**. vol. 1. 8ª ed. trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zarrar, 2010.

FERNANDES, L. A.; GRENZER, M. **Êxodo: 15,22-18,27**. São Paulo: Paulinas, 2011. – (Coleção comentário bíblico Paulinas).

FONSATTI, José Carlos. **Os livros proféticos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022. Coleção Introdução à Bíblia.

FREELAND, C.; MARCOANTONIO, J.; MACHADO, I. P. **Teoria da arte: Uma breve introdução**. Edição de bolso ed. São Paulo: L&PM, 2019.

GALIMBERTI, Umberto. **Rastros do sagrado**. trad. Euclides Luiz Calloni. - São Paulo: Paulus, 2003.

GARCIA, Silvana. **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

GERALDO, L. G. O ditirambo e as origens da tragédia: The dithyramb and the origins of tragedy. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 4, n. 2, p. 62–70, 2016.

GOMES, R. C. **De Stanislávski a Grotowski**. Folhetim, Rio de Janeiro, v. 30, p. 62-73, 2013. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufop.br/retrieve/15048>>. Acesso em: 08 maio 2015

GONÇALVES, L. D. V. **TEATRO E RITUAL: OS DESAFIOS DA CRIAÇÃO PERFORMÁTICA COM BASE NO XAMANISMO YANOMAMI**. Anais ABRACE, v. 17, n. 1, 2016.

GRENZER, Mathias. **O projeto do Êxodo**. 2ª ed. Ampl. – São Paulo: Paulinas, 2007. – coleção bíblia e história.

GRENZER, Matthias. **Análise poética da sociedade: Um estudo de Jó 24**. São Paulo: Paulinas, 2005. Coleção exegese.

GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1992.

GUIMARÃES, C. H. Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: Um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 43, p. 1–30, 6 abr. 2022.

GUIMARÃES, Carlos Henrique **Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: Um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1n. 43, abr. 2022.

JUNG, Carl G. e outros. **O homem e seus símbolos**. (concepção e organização Carl G. Jung); trad. Maria Lúcia Pinho. – 2.ed. especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KOUDELA, I. D.; JUNIOR, J. S. DE A. **Léxico de pedagogia do teatro**. 1ª edição ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LECOQ, J. et al. **O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral**. 1ª edição ed. [s.l.] Edições Sesc, 2010.

LEHMANN, H.-T. **Teatro Pós-Dramático**. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

LIBANIO, J. B.; MURAD, A. **Introdução à teologia: Perfil, enfoques, tarefas**. 9ª edição ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

LIBANIO, J.B., MURAD, A. **Introdução à Teologia: Perfil, Enfoques, Tarefas**. 9. ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2014.

LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LIMA, Vinícius Silva. **O teatro ritual de Artaud e a cura xamânica**. Boitata - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Londrina, n. 9, p. 52-64, jan-jun, 2010. ISSN 1980-4504.

LÓPEZ TRONCOSO, Ana Lucero. **Axiología y espiritualidad de la estética del oprimido**. Tesis de Maestría. Universidad de Puebla – México, 2014. Disponível em: < <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/5735?show=full> >. Acesso em: 27 jun. 2023.

MAÇANEIRO, Marcial. **O labirinto sagrado: ensaios sobre religião, psique e cultura**. – São Paulo: Paulus, 2011. – Coleção estudos antropológicos.

MACKINTOSH, Hugh R. **Teologia Moderna: De Schleiermacher e Bultmann**. trad. para o português de Deuber de Souza Calaça e para o castelhano por Justo L. González. Itapetininga/SP: Fonte Editorial, 2002.

MAGALDI, S. **Iniciação ao Teatro**. 7ª edição ed. São Paulo: Ática, 1998.

- MAGALDI, S. **O texto no teatro: 111**. 3ª edição ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- MENDONÇA, P. F. DE. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 3, p. 360–370, abr. 2013.
- MERZ, Annette., THEISSEN, Gerd. **O Jesus Histórico: Um manual**. Trad. Milton Camargo Mota e Paulo Nogueira. 3ª edição: 2015. ed. Edições Loyola, São Paulo, 2002.
- MONDIN, B. **O que é o homem? Elementos de Antropologia Filosófica**. trad. R. Leal Ferreira e M. A.S. Ferrari. São Paulo: Paulus, 1ª edição 1980/17ª edição 2017.
- MUÑOZ, J. P. Horácio. **Arte poética** (Epístola a los Pisones): Presentación, anotación y traducción de Julio Picasso Muñoz. **Studium Veritatis**, v. 5, n. 8–9, p. 221–249, 18 set. 2006.
- OLIVEIRA, F. R. DE; GERALDO, L. G. **DITIRAMBO: CULTO E LOUVOR A DIONISO**. Revista Héléade, v. 2, n. 3, p. 59–69, 9 dez. 2016.
- OROFINO, F.R.; SCHLAEPFER, C. F.; MAZZAROLO, I. **A bíblia: Elementos historiográficos e literários**. 7ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. – (Iniciação à Teologia)
- OTTO, Rudolf. **O Sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. Walter O. Schlupp. – 5. Ed. São Leopoldo: Sinodal/Est, 2021.
- PAGOLA, José Antônio **Jesus: Aproximação Histórica**. Trad. Gentil Avelino Tilton. 7. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- PASSOS, João Décio. **Teologia e outros saberes: Uma introdução ao pensamento teológico**. São Paulo: Paulinas, 2010.
- PEIXOTO, FERNANDO. **O que É Teatro**. 2ª reimpressão da 14. de 1995. São Paulo: Brasiliense, 2003. Coleção Primeiros Passos.
- RIES, Julien. **Mito e Rito: As constantes do sagrado**. trad. Silvana Cobucci Leite. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem Da Encenação Teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. - 2a. ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 1998.
- SÁBATO, Magaldi. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 3ª ed. 1997.
- SCALABRINI, Patrizio Rota. **Livros Proféticos**. Tradição de Francisco Morás. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. (Introdução aos Estudos Bíblicos)
- SCHEFFER, Ismael. **Artaud e o teatro sagrado**. 1.ed. – Curitiba, PR: Arte Final, 2021.
- SCHEFFLER, Ismael. **Características do sagrado nas propostas teatrais de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teatro, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Carlos Vargas Sant’anna.

SICA, Giorgio. **O Vazio e a Beleza - De Van Gogh a Rilke: Como o Ocidente encontrou o Japão.** tradução Letizia Zini, Valéria Vicentini. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2017.

SILVA, Nelson Rodrigues da. **O Teatro Sagrado de Peter Brook.** Dissertação de Mestrado sob orientação da Professora Doutora Cláudia Guerra Maneira para o programa de Mestrado da Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa no ano de 2016.

SOUZA, Thiago Santos Pinheiro. **Concepção Tillichiana de religião como dimensão da vida humana e sua condição de preocupação última.** Revista Eletrônica Correlatio v. 11, n. 21 – Junho de 2012.

TILLICH, Paul. **Teologia da Cultura.** Trad.Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TILLICH, Paul. **Textos Selecionados.** São Paulo: Fonte Editorial, 2020.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** ed. L & PM Editores. 3ª Edição.

WHITE, Ellen G. **O grande conflito: acontecimentos que mudarão o futuro.** Tradução de Hélio L. Grellmann. Ed. Condensada. Tatuí/SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011.