

Teatro e catolicismo: exercício de dramaturgia comparada em Albee, Leñero e Chico de Assis

Theater and Catholicism: comparative dramaturgy exploration of plays by Albee, Leñero, and Chico de Assis

Robson Batista dos Santos Hasmann¹

Resumo

Propomos uma análise comparativa de peças escritas por dramaturgos dos Estados Unidos, México e Brasil enfatizando a intertextualidade das obras com certos ritos do catolicismo romano. Todas as peças foram escritas no contexto do Concílio Vaticano II, quando a Igreja Católica procurou aproximar seus princípios às transformações engendradas no mundo ocidental durante os anos 1960 e 1970. O estudo, inserido no âmbito da dramaturgia comparada (Betti, 2017), discute, pois, os procedimentos estéticos dos dramas *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* de Edward Albee (1977), *Pueblo rechazado*, de Vicente Leñero (2008), e *Missa leiga*, de Chico de Assis (s/d) no que tange à presença de alguns elementos e ritos do catolicismo na construção da ação dramática. Dentre as modificações promovidas pelo Concílio, recortamos aquelas que envolveram a celebração da missa. Ao final, identificamos que o diálogo com o catolicismo é construído a partir de peculiaridades sociais e políticas de cada país e, principalmente, de acordo com as condições de criação, produção e divulgação da arte teatral nos respectivos contextos.

Palavras-chave: dramaturgia comparada, signo dramático, religião, catolicismo.

Abstract

We propose a comparative analysis of plays written by playwrights from the United States, Mexico and Brazil, emphasizing the intertextuality of the plays with certain rites of Roman Catholicism. All the plays were written in the context of the Second Vatican Council, when the Catholic Church sought to bring its principles into line with the transformations taking place in the Western world during the 1960s and 1970s. The study, which falls within the scope of comparative dramaturgy (Betti, 2017), discusses the aesthetic procedures of the plays *Who's Afraid of Virginia Woolf?* by Edward Albee (1977), *Pueblo rechazado*, by Vicente Leñero (2008), and *Missa leiga*, by Chico de Assis (n.d.) regarding the presence of some elements and rites of Catholicism in the construction of the dramatic action. Among the changes brought about by the Council, we highlight those involving the celebration of mass. We identified that the dialog with Catholicism is built on the social and political peculiarities of each country and, above all, according to the conditions of creation, production and dissemination of theatrical art in the respective contexts.

Keywords: comparative dramaturgy, dramatic sign, religion, catholicism.

¹ Posición académica: Mestre e Doutor em Letras (Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) pela Universidade de São Paulo - USP. Membro do Grupo de Pesquisa Linguagens, Literatura e Educação do Instituto Federal de São Paulo (IFSP/CNPq). Professor da Escola de Especialistas de Aeronáutica, da Força Aérea Brasileira (EEAR - FAB). Correo: hasmann.robson@gmail.com / hasmannrbsh@fab.mil.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4003-6142>

Introdução

O Catolicismo carrega a presença longa e atuante na vida social, política, trabalhista — e internacional. A trajetória elástica na história do ocidente e as evocações e provocações formais e informais que recebe a fim de opinar sobre temas árdios do mundo contribuem para o reconhecimento de sua relevância tanto para fiéis e seguidores da doutrina quanto incrédulos e ateus. No âmbito cultural, temas católicos ou da doutrina dessa religião foram abordados em muitas obras literárias e teatrais. Seja com o intuito de problematizar a Igreja e suas práticas, seja lançando mão de temas que lhe são caros sob a ótica teológica, a literatura possui um campo fértil de estudos, sobretudo de maneira comparada, haja vista que a religiosidade é um elemento dos modos de vida cultural.

Com efeito, neste trabalho, que pretende ser não mais do que uma aproximação ao tema, temos em tela, ou melhor diríamos, em cena, a presença de elementos do catolicismo em três obras dramáticas de nacionalidades diferentes. O recorte proposto considera *Quem tem medo de Virgínia Woolf* (1962/1977²), de Edward Albee; *Pueblo rechazado* [*Povo rejeitado*] (1968/2008), de Vicente Leñero, e *Missa leiga* (1972/s/d), de Chico de Assis. Estão representados, portanto, por ordem cronológica de aparecimento em cena das peças, Estados Unidos, México e Brasil.

O objetivo do estudo é tentar apreender os efeitos cênicos provocados pela inserção de elementos religiosos em peças que *a priori* não apresentam intertextualidade nem pela “influência” nem pela gênese de sua construção, mas que, por outro lado, foram escritas no mesmo período, isto é, quando ocorreu o Concílio Vaticano II, reunião que promoveu mudanças significativas na Igreja Católica Romana, instituição cujas mudanças ao longo da história mostra forte influência e impacto no mundo. Visando contribuir para o campo da dramaturgia comparada, elaboramos um exercício de análise das peças a partir da temática religiosa, uma vez que teatro e religião configuram-se, tradicionalmente, como práticas culturais imbricadas. Nesse sentido, cremos oportuno mencionar logo de saída que o Catolicismo possui uma ritualística (a missa sobretudo) marcada por orientações, por exemplo, de fala, de posição no altar e de gestualidade do sacerdote. É ilustrativo do entroncamento com o teatro a categoria textual da rubrica, cuja referência são os livros recitativos, nos quais a primeira letra da instrução era na cor rubra.

Para além desses elementos facilmente reconhecíveis, cabe pensar na escolha das obras. Em primeiro lugar, destacamos que nos três países representados pelo *corpus* o período entre as décadas de 1960 e 1970 representa uma etapa de inflexão para a arte teatral. Nos Estados Unidos, onde foi montada a primeira das obras abordadas, o teatro encontrava-se “dividido” (Gottfried, 1970), isto é, de maneira ampla, havia tensão entre dois modos, um mais atrelado ao comércio e, por isso, predominante no *mainstream*, e outro disposto a problematizar as representações da cultura e da história norte-americana. A situação do México, por sua vez, se caracterizava pela busca de uma expressão teatral que colocasse a historicidade do presente em consonância com as obras de Piscator e Brecht, ou seja, a emergência de um teatro de cunho não-aristotélico (Partida-Tayzan, 2002a). Por fim, o Brasil assistia à renovação de dramaturgos e diretores que, diferentemente da geração anterior, teriam de lidar com a censura e a perseguição política. Nesse mesmo contexto, foi constante a tradução de peças e de estudos teóricos da dramaturgia e do teatro norte-americano (Betti, 2007; Santana, 2017).

Percebemos, com efeito, que esses movimentos de transformação da esfera cultural e teatral ocorrem simultaneamente à etapa em que a Igreja Católica operacionalizava as modificações em

2 Nas referências com data dupla, a primeira refere-se ao ano de publicação ou estreia da peça; a segunda marca a edição utilizada para este trabalho.

torno do ecumenismo por meio do Concílio Vaticano II, os países americanos mencionados também eram impactados sociopoliticamente.

Nesse sentido, o que torna relevante a análise comparativa que propomos entre as mudanças da ritualística católica e os procedimentos dramáticos é o fato de que, nos países representados neste trabalho, o catolicismo está no cerne da vida social. Seja pelo e para o fortalecimento da fé católica, no caso dos países latinos, seja pelo questionamento da Igreja Romana, no caso do país anglo-saxão, evidenciava-se que a expressão da religiosidade se fez junto com o fortalecimento da sociedade.

A problematização que apresentamos é sobre os efeitos de sentido que podem assumir as peças cujas estratégias dramáticas e elementos cênicos dialogam com situações oriundas e típicas do rito católico. Poderíamos perguntar que contribuições essas escolhas têm para a forma teatral. Ou ainda: que significados tais recursos teriam em contextos e sistemas teatrais tão diferentes quando o estadunidense, o mexicano e o brasileiro?

Esta última pergunta, com efeito, implica que já nestas discussões introdutórias destaquemos a semelhança de que as obras selecionadas para este estudo foram produzidas em contextos peculiares da política em seus respectivos países.

Assim, o trabalho seguirá esta trajetória: apresentação das principais controvérsias surgidas com o Concílio Vaticano II, explanação de cada uma das peças sob a lupa, com ênfase no elemento do ritual católico apresentado pelo dramaturgo. Por fim, tentaremos uma aproximação das consequências para a cena.

O Concílio Vaticano II

Em 1962, a Igreja Católica Romana, vertente que abrangia cerca de 80% de fiéis católicos naquele contexto, iniciou uma reunião geral, o Concílio, a fim de refletir e talvez propor mudanças nas formas rituais, na maneira de dialogar com os fiéis e a sociedade em geral, repensar sua relação com outras religiões, enfim, em termos amplos, a convocação realizada em 1961 pelo papa João XXIII por meio da bula *Humanae salutis*:

Na verdade, [visava a] pôr em contacto com as energias vivificadoras e perenes do evangelho o mundo moderno: mundo que se exalta por suas conquistas no campo da técnica e da ciência, mas que carrega também as conseqüências de uma ordem temporal que alguns quiseram reorganizar prescindindo de Deus. (João XXIII, 1961)

A princípio o Concílio foi acolhido com apreensão, como ocorre quando mudanças profundas estão em vista, mas sem críticas ou ressentimentos.

É importante analisar a Exortação Apostólica do Papa — documento que está no topo da hierarquia Católica —, datada de 6 de janeiro a fim de verificarmos as bases conceituais lançadas pelo representante máximo. Esse documento apresenta aspectos significativos que podem ser verificados no contexto das três peças estudadas.

O texto se inicia pedindo orações para o Concílio que irá começar e o qual significará “revigoração da fé católica e uma adaptação da legislação da Igreja conforme as circunstâncias hodiernas” (João XXIII, 1962). Para Dias (2010), o Concílio “foi uma tentativa de a Igreja Católica apresentar-se ao mundo moderno, no qual a religião era questionada diante do desenvolvimento científico e do crescente antropocentrismo” (p. 40). Acreditamos, pois, que as circunstâncias hodiernas a que o documento se refere dizem respeito justamente às questões colocadas pelo historiador na citação anterior. Cremos ser necessário acrescentar dentre as questões hodiernas a

tensão entre as potências vencedoras da Segunda Guerra, as quais defendiam claramente as posições políticas, econômicas e sociais distintas, o capitalismo e o socialismo.

Esse tema ganha sentido mais profundo porque, dentre os diversos aspectos abordados pela Carta de Exortação, o Papa enfatizou que o Concílio seria dedicado a José, que aparece nas Escrituras Sagradas como o pai de Jesus. Na tradição católica, ele é canonizado e representa a proteção aos operários. Nos demais documentos que se seguiram³, a presença de São José se manterá, mesmo após a troca do papado.

Paulo VI, sucessor de João XXIII, dando sequência ao Concílio publicou, quando assumiu os trabalhos em 29 de setembro de 1963, um documento reforçando que o Concílio possuía também um sentido pastoral. Essa palavra é utilizada no contexto católico para indicar a atuação social da Igreja junto a grupos sociais específicos. Fala-se, por exemplo, em pastoral carcerária, pastoral universitária etc. Segundo a Carta de Paulo VI, o objetivo não era apenas “discutirem-se alguns capítulos mais importantes da doutrina eclesial...”, mas antes: *‘ea ratione pervestigetur et exponatur, quam tempora postulant nostra’*, investigá-la e expô-la do modo que pedem os nossos tempos” (Paulo VI, 1963, s/p).

Observa-se, novamente, a ênfase na missão do Concílio de aproximar a Igreja das mudanças sociais que ocorriam no mundo. A questão operária e a relação com o trabalho parecem, desde a escolha do patrono, dar pistas de que mudanças a Igreja estava falando e a que lado da tensão política e econômica ela estava ficando. Essa postura foi reforçada na “Carta aos trabalhadores”, documento oficial publicado quando os trabalhos do Concílio já haviam terminado⁴.

Além dos aspectos, digamos, conceituais que engendraram e embasaram as reuniões, é imprescindível destacar quais foram algumas reformulações. Destacamos sobretudo aquelas que dialogam diretamente com as temáticas das peças teatrais que serão posteriormente analisadas, além de outros que podem ser pensadas dentro do campo teatral.

A primeira mudança a ser destacada, talvez a mais radical, foi a da ritualística. A missa, concluiu o Concílio, precisava ser reformulada para aproximar-se mais dos fiéis. No universo católico, ela representa o auge da vida eclesial. Sua realização sofreu inúmeras modificações desde o nascedouro da Igreja Romana, mas sempre houve ênfase na dimensão do rito. Se hoje essas formas sociais carregam propriedades da arte e da religião separadamente, é porque a contemporaneidade tende a dividir as dimensões da vida, da política, da religião etc.

Dentre as mudanças promovidas estavam a liturgia em língua vernácula — deixou-se o latim— e o direcionamento do sacerdote, o qual deveria agora ficar de frente para a assembleia. As alterações implicaram na impressão do Novo Missal, o qual chegou às dioceses de todo mundo, e em especial no Brasil, por volta de 1970.

Em síntese conceitual, o que a proposta do Vaticano II queria era tornar a missa mais participativa e menos contemplativa. Para se ter uma breve discussão em torno de temática tão densa, vale a pena mencionar a parte da liturgia em que acontece o Sacrifício de Cristo, transubstanciado na hóstia, após a consagração do sacerdote. No Missal anterior ao Vaticano II, o padre ou bispo, de costas para a assembleia, fazia suas orações para consagrar, todas em latim. Já após o Concílio, ele fica de frente para a Assembleia, celebrando em língua vernácula e repetindo algumas palavras do missal enquanto a consagração está ocorrendo.

3 Ao todo, são 16 documentos que orientaram o Concílio: nove decretos, quatro constituições e três declarações (Dias, 2010, p. 41).

4 Diversos documentos foram redigidos e direcionados a outros grupos também. Ressaltamos os trabalhadores aqui tendo em vista que São José, o operário santificado, serviu de inspiração às reuniões e às mudanças.

Dentro do escopo deste ensaio, essas modificações podem ser postas em relação com as concepções dramáticas que se solidificaram a partir da segunda metade do século XX. Cremos nessa possibilidade porque, como há muito se discute, as origens do teatro estariam em rituais religiosos. Além disso, nas celebrações católicas, o Missal possui indicações claras do que deve ser feito em cada momento, que oração deve ser recitada pelo celebrante e que resposta deve dar a assembleia. Inclusive, o termo rubrica utilizado pelo teatro tem sua origem nas palavras grafadas em vermelho nos missais.

Assim, trazemos a análise apurada de Iná Camargo Costa em *A hora e a vez do teatro épico no Brasil* (2016). A crítica enfatiza a relevância do movimento operário para a passagem de um teatro burguês para o épico. Nas palavras da pesquisadora:

Brecht explicava que o seu teatro (e, portanto, a obra coletiva alemã chamada teatro épico) tinha como pressuposto, em todos os sentidos, incluindo até mesmo o acesso aos meios de produção, o movimento operário alemão — como se sabe, o mais poderoso da Europa até a ascensão de Hitler. [...] Tal poderoso movimento social não existia na França, Inglaterra ou Estados Unidos. Entendamo-nos: o movimento operário existia por toda parte (até no Brasil), mas sem o peso e a visibilidade política e cultural do alemão. (Costa, 2016, pp. 54-55)

Fazendo eco das palavras da estudiosa, devemos lembrar o rompimento da dimensão contemplativa e a conseqüente passagem para a dimensão participativa que o teatro épico de Brecht propôs. Conforme o dramaturgo tratou, seria a substituição do teatro aristotélico pelo épico.⁵ Assim, chamemos proximidade ou coincidência o fato de o Vaticano reconhecer a importância do operariado e da dimensão participativa da missa e de que, na Alemanha, onde havia forte movimento operário, as condições sociais terem proporcionado a estrutura sociais para a matéria a forma dramática épica.

Quem tem medo de Virginia Woolf?

A primeira das três peças estudadas é de Edward Albee (1977). Foi com ela que o autor conquistou projeção internacional. Trata-se uma obra escrita por alguém que não possuía vínculo com a religião católica; ademais, o próprio catolicismo não é a religião predominante. Sendo, portanto, os Estados Unidos um país de formação e força protestante torna-se mais instigante observar os sentidos que as referências a ritos católicos adquirem nessa peça e no contexto em que foi escrita. Que fatores históricos e sociais emergem e poderiam ter contribuído para a forma que a peça tomou?

As referências ao universo católico aparecem explicitamente em dois momentos, marcados no título dos atos. O segundo ato, *Walpurgisnacht*, é o registro, em alemão, da Noite de Santa Valburga, que viveu entre 710 e 835. Sob a perspectiva da ritualística, o terceiro ato é aquele em mais claramente se manifesta o diálogo entre o rito religioso e a obra dramática. Intitulado “Exorcismo”, há um momento em que George recita versos da Missa de Réquiem, que, segundo a tradição, é dedicada aos mortos.

5 Na tradição crítica da dramaturgia mexicana, prefere-se o termo “teatro não aristotélico” para se referir às obras de corte político, social e documental. A esse respeito, ver introdução de Armando Partida Tayzan (2002a e 200b) às entrevistas que realizou com inúmeros dramaturgos do México.

Existe ainda uma terceira referência, a qual poderíamos dizer que é mais interpretativa. Além disso, não pertence ao campo da ritualística propriamente dita. Trata-se do filho imaginário de George e Martha. A imagem de um filho que se faz presente de forma abstrata entre a história, a lembrança e o desejo de redenção possuem traços semelhante ao dogma da volta de Cristo. Apesar disso, centraremos a análise nas duas primeiras características.

Vale a pena, antes ainda, destacar que, apesar de não estar inserida em uma sociedade predominantemente católica, o flerte com essa doutrina faz parte de outras obras de Edward Albee. Em estudo sobre uma das últimas obras do autor *The Play About the Baby*, Santana (2017) comenta que tanto em *Quem tem medo de Virginia Woolf* quanto em *Tiny Alice*, o dramaturgo explora o potencial ficcional do cristianismo. Pois bem, a fim de compreender em que medida os elementos católicos mobilizam a composição cênica, cremos ser relevante trazer para a discussão dados históricos referentes à presença católica nos Estados Unidos.

Dois anos antes de a peça estreiar — quando inclusive já havia sido iniciado oficialmente o Concílio Vaticano II —, John Kennedy foi eleito presidente. Dos diversos aspectos de sua política e dos significados que sua eleição adquiriu nos anos pós-macartismo, consideramos imprescindível para este trabalho lembrar que ele foi o primeiro — até a eleição de 2020 — presidente de envergadura católica a ser eleito no país. O significado, portanto, dessa escolha pelos norte-americanos parece se expandir quando questões religiosas, que costumam envolver discursos em torno de problemas mais abstratos, entram em cena. Inclusive, entre as resistências para eleger Kennedy surgiram vestígios de que, se eleito, o país ficaria a reboque das ordens da Santa Sé. Por isso, tornou-se famoso um de seus discursos, proferidos antes da eleição, no qual mencionava que "nenhum prelado católico vai dizer para o presidente, se ele for católico, como agir". Percebe-se que, entre outras tensões, estava o patriotismo.

A dimensão religiosa, a princípio escolha individual, ganhou força quando John Kennedy se encontrou no Vaticano, em 1963, com o Papa Paulo VI. O líder máximo do catolicismo fora escolhido há pouco tempo e dava continuidade aos trabalhos do Concílio iniciado pelo antecessor.

Em torno desses problemas, podemos inferir que, assim como a Igreja Católica representava rompimento com certas tradições, uma vez inseridos na peça de Albee, eles contribuem para a problemática principal: a implosão ou destruição dos valores fundantes do país norte-americano.

Em determinado ponto do segundo ato, Nick, o jovem professor que é recepcionado na Universidade pelos “veteranos” George e Benzinho, investe contra o professor de História casado com a filha do presidente da Universidade, a fim de saber um pouco mais sobre sua vida pessoal e matrimonial. No diálogo, ambos apresentam aspectos psicológicos das respectivas esposas, os quais consideram falhas. A Nick surpreende e incomoda principalmente o fato de que Martha e George se ataquem verbalmente o tempo todo. Esse aspecto da relação é tratado como flagelação, conforme deixa claro o trecho abaixo:

GEORGE

[...] ver um casal de meia idade, cara vermelha e esbaforida, se atacando mutuamente, e falhando nos golpes.

NICK

Ah, não! Vocês dois não falham... ambos são afiadíssimos. Impressionantes!

[...]

Mas esse negócio de flagelação, para mim, não serve como divertimento, porém...

(Albee, 1977, p. 99)

O jogo de ofensas entre Marta e George é interpretado como um flagelo, isto é, um exercício de castigo, tortura e suplício, aspectos que, em alas mais radicais do catolicismo, vide a *Opus Dei*, torna-se recorrente. A crença de que a (auto)tortura do corpo conduz à pureza do espírito, portanto, se apresenta na relação do casal anfitrião. Assim, o passatempo, na noite de Santa Valburga, passa do lúdico para o açoite, o princípio de expiação. Neste ponto, Nick ainda acredita (e George não desmente) que o casal de fato tem um filho.

Para além do relacionamento dos casais, é relevante observar que o sogro de Nick possui trajetória empresarial ligada à religiosidade. Ele comenta, com claro tom irônico, sobre o pai de Benzinho: “Meu sogro era um... homem de Deus e muito rico” (Albee, 1977, p. 115). Segue explicando que ele construiu igrejas e hospitais. Chama atenção a menção feita por George de que o sogro teria sido padre, apesar de se tratar de um protestante.

Nick e Benzinho possuem um segredo, que em nenhum momento é revelado ao público: ambos dizem ter um filho. A tensão da ação dramática recai justamente nesse elemento, pois ele representará o auge de um processo de esfacelamento das relações matrimoniais e profissionais de Nick. Portanto, os elementos anunciados até este momento, os quais se intensificam no último ato, quando o tom é de “Exorcismo”, sinalizam que existe um pano de fundo católico na peça.

Para compreender melhor essa questão, trazemos à baila o trabalho de Pires (2020). Em pesquisa árdua na qual se intrincam exorcismo, possessão, catolicismo e sociedade italiana, esse teólogo ressalta que a emergência de ações de exorcismo revela-se sintomática de sociedade em crise. A crise, segundo ele, pode ser de diversas facetas, mas o que se destaca é que cresce o número de práticas exorcistas.

Ao voltarmos para a análise da peça de Albee, é plausível afirmar que existe no jantar oferecido ao jovem casal a representação de uma crise que, na perspectiva do dramaturgo, a considerar o período em que a peça foi escrita, diz respeito à própria sociedade norte-americana. Assim, parece ser possível asseverar que a visão “religiosa” de Nick manifesta um processo análogo ao que ocorre em sociedades católicas que veem o enfraquecimento da força da Igreja. Nesse sentido, seria outro aspecto da sua incompatibilidade com aquele contexto, de formação predominantemente protestante.

Povo rejeitado

De acordo com Partida Tayzan (2002b), deve-se a Vicente Leñero a presença definitiva de um teatro de envergadura não aristotélica — ou épica, como é tradição na crítica brasileira. Sua primeira obra dramática foi a peça *Pueblo rechazado* (1968) [Povo rejeitado], escrita a partir de sua experiência como repórter ao cobrir as divergências que o tratamento dado pelo sacerdote belga⁶ Gregorio Lemercier suscitou na Igreja Católica. Ele era diretor de um mosteiro beneditino na cidade de Cuernavaca. O ponto alto da discussão teria sido o uso de método psicanalítico para a formação dos candidatos a sacerdote. A cúpula em Roma proibiu o sacerdote de usar o método, apesar da autorização dada pelo bispo local. Em 1965, Lemercier convocou a imprensa e anunciou o rompimento com a Igreja e a fundação de uma “comunidade”, conforme escreve Leñero (2012) em suas memórias teatrais.

O título da peça remete ao nome dessa comunidade criada posteriormente ao rompimento, Emaús, e a uma passagem bíblica em que Jesus, após sua Ressurreição, ter visitado o lugar onde

6 Ainda que não tenha nenhuma relação com este trabalho nem com os fatos em si, não poderíamos deixar de mencionar que os primeiros movimentos a favor da substituição do latim pela língua vernácula nas celebrações católicas começaram na Bélgica, em 1909.

estavam escondidos os apóstolos. Em hebraico, quer dizer “povo rejeitado”. Os temas católicos percorrem boa parte da obra de Leñero. Dramaturgia, romance, memórias carregam traços e temáticas caros ao catolicismo, às vezes explicitamente como é o caso da peça em questão e a adaptação cinematográfica do romance português *O crime do Padre Amaro*.

Logo na abertura de suas memórias sobre a dramaturgia e o universo teatral mexicano, *Vivir del teatro*, Leñero (2012) enfatiza o contexto em que a obra foi concebida:

Pelo fim dos anos cinquenta e princípio dos sessenta, às vésperas do Segundo Concílio do Vaticano, o mosteiro beneditino de Santa Maria da Ressurreição era para muitos católicos mexicanos um saudável centro de renovação religiosa. [...] Antes de que o concílio o instituisse, em Santa Maria da Ressurreição eram oficiais as missas em castelhano, em um altar onde o sacerdote olhava a audiência de frente e os fiéis comungavam hóstias duras como biscoitos. Isso, que naquele momento era considerado escandaloso, não era nada comparado à audácia que Lemercier introduziu em seu convento e que resultou em seu enfrentamento às autoridades tradicionais do Vaticano [...]. (p. 19) (Tradução nossa)⁷

Pela citação, percebe-se sem sombra de dúvida que o dramaturgo reconhecia a relevância tanto do convento em si, não mais do que a religiosidade ali representada, para “muitos católicos mexicanos”. Ao mesmo tempo, menciona que certas práticas ali dentro já seriam incômodas mesmo antes da aplicação do método de análise psicanalítica. Em síntese, esse trecho traça o horizonte em que o autor trabalhou.

Ao narrar como concebeu a peça, revela que

Pensei escrever uma obra de teatro sobre a história do mosteiro. O tema e o ambiente impunham o gênero: os hábitos dos monges, os cantos gregorianos, a possível representação de uma missa, o próprio conflito pareciam elementos reunidos *ex profeso* para uma peça dramática, talvez um auto sacramental moderno. Talvez... (Leñero, 2012, p. 23 — Tradução nossa)⁸

A peça, que mostra as amarguras de diversos seminaristas em meio à vida reclusa a fim de abordar o modo como Lemercier os tratava, não tomou a forma de auto sacramental, mas sim de peça de corte épico dividida em dois atos. As personagens, com algumas exceções, tais como o padre reitor, Gregório Lemercier, representam coletivos. São coros de repórteres, de monges, de católicos e de psicanalistas. Ao princípio, a figura de uma das personagens, o Sacerdote, atua como um narrador.

⁷ As traduções para o português de todos os textos de Vicente Leñero foram realizadas pelo próprio autor do artigo. Nas notas seguintes, serão colocadas as citações na língua original: “A fines de los cincuenta y principios de los sesenta, en vísperas del Segundo Concilio Vaticano, el monasterio benedictino de Santa María de Resurrección era para muchos católicos mexicanos un saludable centro de renovación religiosa. [...] Antes de que el concilio lo instituyera, en Santa María de la Resurrección se oficiaban misas en castellano, en un altar donde el sacerdote miraba de frente a la audiencia y los fieles comulgaban hostias duras como galletas. Eso, que en aquel entonces resultaba escandaloso, fue nada comparado con la audacia que introdujo Lemercier en su convento y que terminó enfrentándolo a las autoridades tradicionales del Vaticano [...]”

⁸ Pensé en escribir una obra de teatro sobre la historia del monasterio. El tema y el ambiente imponían el género: los hábitos de los monjes, los cantos en gregoriano, la posible escenificación de una misa, el conflicto mismo parecía elementos reunidos *ex profeso* para una pieza dramática, quizás un auto sacramental moderno.

Com relação ao tema deste trabalho, chamamos atenção para a didascália inicial do segundo ato: “No fundo do cenário acontece uma assembleia do Concílio Vaticano II” (Leñero, 2008, p. 31). Na ribalta, simultaneamente, acontece o julgamento do reitor Lemercier pelos Cardeais 1, 2 e 3, que é acompanhado pelo Coro de Católicos.

O julgamento acontece em Roma e o Coro está em Cuernavaca. A seguir, observamos um jogo temporal bem planejado a partir dos movimentos de luz. Na passagem do julgamento na Europa para o retorno de Lemercier ao México, a luz se apaga nos Cardeais e fixa-se apenas nos Católicos, que aguardam o Reitor para a celebração de uma missa.

A partir disso, fica cada vez mais presente a mudança de posição do Coro de Católicos, os quais, no primeiro ato, manifestava-se favorável aos atos praticados em Santa Maria da Ressurreição. Agora, porém, quando o recebem, dizem que rezarão por ele. À medida que se vê confrontado com o Coro de Jornalistas e o de Psicanalistas, passa a emitir juízos como estes: “Trabalhou para o diabo” e “É um emissário do demônio” (Leñero, 2008, p. 37).

O jogo de vozes contrárias que se debatem entre manter ou não a psicanálise no seminário e, conseqüentemente, deixar que “aspectos mundanos” entrem pelos muros da instituição atinge o auge com o anúncio de Lemercier, o Reitor na peça. A ambientação onde acontece a quebra com a Igreja é durante uma missa e, mais especificamente, no momento da comunhão, quando o padre levanta a hóstia e faz a oração que a transubstancia no corpo de Cristo, conforme é a tradição. As palavras do Reitor são altamente impactantes:

Pai, eu te perdoo por ter-me gerado com violência, sem ter-me dado a possibilidade de recusar, e porque agora que aceito a vida que me dás, ma arrebatas. Pai, eu te perdoo todo o mal que me fazes, e, de agora em diante, quando eu rezar o Pai Nosso, te direi com todo meu amor: perdoa minhas ofensas como eu perdoo as tuas. (Leñero, 2008, p. 40 — tradução nossa).

Observamos, enfim, que cenicamente, a escolha da missa para produzir o “cisma” encontra semelhanças com a ação de Nick quando, após pronunciar paulatinamente o réquiem dos mortos, anuncia a morte do filho e, por conseguinte, a do relacionamento com a esposa. Da mesma forma, na peça de que trataremos a seguir, ela mesma toda uma missa, o momento da comunhão produz efeito épico de romper com a sensação de ficcionalidade e chamar à realidade para os acontecimentos políticos.

Missa leiga

De todas as peças que vimos discutindo, *Missa leiga* é sem dúvida a que mais cartas coloca à mesa para se estabelecer o jogo dialógico entre o ritual católico e o teatro. Toda sua estrutura baseia-se na missa tridentina, ou seja, aquela organizada pelo Missal de Pio V, e que esteve em vigor de 1570 a 1962⁹ Escrita em 1972, em meio às perseguições promovidas pela censura oficial instaurada no país a partir de 1968 com o AI-5, a peça ocupa lugar de relevância na resistência teatral e cultural daqueles tempos.

Segundo Rocha (2018), as peças de Chico de Assis apontam para a necessidade de “uma consciência do mundo compartilhada cuja expressão racional é constituinte de um vir a ser

9 A consciência do autor sobre a intertextualidade com a ritualística católica pode ser atestada pelo fato de que foi aventada a ideia inicial de encená-la na Catedral da Sé, em São Paulo. Aproveitamos a ocasião para observar que, para além da simbologia e importância no universo católico, essa mesma igreja foi palco, durante os anos 1970, de ações de resistência à ditadura cívico-militar.

histórico. Assim, comunidades e pessoas não assumiriam uma postura de testemunhas de um mundo cindido, mas de agentes históricos capazes de realizar mudanças.” Para a pesquisadora, o ápice dessa operação está em *Missa leiga*. Conforme acrescenta a mesma pesquisadora, a fim de realizar-se essas modificações, “faz-se necessário um canal de comunicação potente com o espectador” (Rocha, 2018, p. 18). Esse canal se manifesta, como veremos sobre *Missa leiga*, pela interação com o público.

A peça se divide em 20 cenas, todas com títulos que remetem tanto a passagens bíblicas quanto a partes da missa antes do Concílio Vaticano II. No ritual tridentino, a primeira parte estava dedicada aos Catecúmenos, isto é, aos que estavam sendo iniciados na vida religiosa, e a segunda promovia a inserção do público. Na peça de Assis, o público está inserido quase desde o primeiro momento, mas enfatiza-se na cena 5, quando o Coro entoia o *Kyrie Eleison* (canto em grego, cuja tradução é “Ó Senhor, tende piedade”). Nas missas, esse é o momento em que a assembleia deve fazer um exame de consciência e, individualmente, pedir perdão pelos pecados). A seguir, inicia-se a cena intitulada “Sacrifício”, em que existe definitivamente a interação com o público por meio de questionamento feito pelos atores — e não mais pelas personagens —: “Algum de vocês está disposto a um sacrifício?” (Assis, s/d, p. 26). Podemos dizer que, assim como o *Kyrie Eleison* pressupõe o exame de consciência, toda a cena 5, em que se lança mão do procedimento épico de distanciamento, é feita em forma de perguntas a fim de promover um despertar da consciência sobre o contexto político.

Esse aspecto torna-se “leigo” na missa de Chico de Assis. O título da cena 5 desvela com exatidão a dimensão crítica proposta exigida pela arte no contexto dos anos 1970. Em outras palavras, podemos dizer que a cena “Sacrifício” articula a dimensão religiosa ao cenário político. Do ponto de vista teatral, a indicação de que atuação deva ser feita pelos ATORES 1, 2, 3 e 4 sugere o rompimento com a dimensão ilusória típica da dramaturgia tradicional. O ATOR Nº 1 anuncia logo no início da cena, para a plateia: “Algum de vocês está disposto a uma prova?” (Assis, s/d, p. 25), a qual deve ser “não um sacrifício pela metade”, mas “por toda humanidade” (p. 26).

O convite realizado pelos atores, porém, não é para o recebimento da hóstia, mas da coroa de espinhos (elemento ausente do ritual católico). A fim de compreender esse deslocamento, é preciso reforçar que, para a Igreja Católica Romana, o momento da eucarística (quando o padre eleva suas orações aos céus e parte a hóstia), significa a reprodução do sacrifício de Cristo pelos fiéis. Em linguagem religiosa, poderíamos dizer que neste momento Cristo se faz presente. Ao substituir a hóstia pela Coroa, Assis enfatiza o sofrimento decorrente da escolha pelo sacrifício que beneficiará a todos.

É interessante observar o quanto Chico de Assis possuía consciência da laicização que estava promovendo. De acordo com Rocha (2018), a articulação entre o teatro e componentes temáticos e estruturantes da doutrina católica teriam raiz na experiência do autor como seminarista na cidade de Bragança Paulista, entre 1946 e 1952. Nas palavras da própria pesquisadora,

O fato é que esses exemplares da obra de Assis [as peças *Davi e Golias – Um exercício para três atores*, *Auto do Burrinho de Belém*, *Missa Leiga* e *O Caderno de Jó* e a telenovela *Salário Mínimo*], mesmo que com um intervalo temporal entre os anos de escrita, mostram que ele tira proveito máximo de fontes cristãs para descortinar problemas sociais no Brasil sem deixar de lado questões mais universais. (Rocha, 2018, p. 17)

Creemos que o controle sobre a simbologia católica se evidencia, porque a peça não contempla o momento de consagração da hóstia. Como vimos, faz-se o oferecimento da Coroa de

Espinhos em lugar da hóstia. Com efeito, a ausência desse momento, que é o auge da missa, mostra também a apropriação respeitosa do ritual e a elaboração cuidadosa de das dimensões simbólicas. Ambos os procedimentos tornam possível o alcance para além do tempo histórico e político vivido pelo Brasil no início dos anos 1970.

Considerações: Dramas (de) católicos?

As análises que elencamos acima ainda carecem de aprofundamento. Seja devido ao tema, os elementos católicos, seja devido aos dramaturgos, que possuem vasta fortuna crítica, o certo é que precisaríamos de muitas novas leituras. No entanto, pela aproximação realizada até o momento, cremos ser possível esboçar algumas considerações a título de promover a comparação entre as obras e os autores.

Inicialmente, cabe destacar a relevância do tema dentro de cada contexto. No caso do Brasil e do México, países marcados profundamente pelo catolicismo em todo processo de conquista e colonização, os temas relacionados à religiosidade católica ganham dimensão estética e podem impactar simbolicamente a recepção.

Ao fazer uma missa “leiga” com a mesma estrutura do ritual anterior ao Concílio Vaticano II, Chico de Assis procurou torná-lo mais participativo, justamente o que ocorreu. Na peça, o sacrifício, ponto alto da religião, representava um convite à plateia a também se sacrificar sendo mais participativa dentro do cenário político de repressão das ideias e controle sociopolítico. Em um país predominantemente católico, a peça instigava a possibilidade de adesão (ou comunhão) à contestação política. Por meio do reconhecimento da estrutura dramática, que imitava uma missa, poderia se aventar uma perspectiva didática, já que a encenação dramática encontrava similaridades com a encenação religiosa.

Já no caso mexicano, que vivia um cenário bastante conturbado e controverso, a peça de Vicente Leñero problematiza a legitimidade das instituições religiosas e a própria noção de hierarquia, tão cara à Igreja. Ao mesmo tempo, expõe as formas escusas de a imprensa se relacionar com a vida social e religiosa. Nesse sentido, é possível dizer que se dirigia uma crítica às maneiras que a imprensa se relaciona com os governos.

No caso de Edward Albee, os elementos apontados anteriormente evocam algo para além do catolicismo. As referências a uma santa que foi queimada e o uso do latim parecem remeter, metaforicamente, as práticas culturais arquetípicas do Ocidente, de maneira que uma possível chave de leitura seria o desvelamento de práticas culturais em camadas mais profundas da organização das sociedades. O latim e em especial a missa de réquiem cantada nessa língua possuem dimensões míticas (Teixeira, 2018). Se pensada sob a perspectiva da recepção em um contexto no qual o catolicismo não é predominante (os Estados Unidos), o caráter simbólico parece acentuar-se.

As ideias expostas ao longo deste trabalho, certamente, se configuram em formato ensaístico, mas acreditamos que o aprofundamento tanto na mesma temática e, principalmente, no contexto de produção, pode representar mais aproximações instigantes sob a perspectiva de dramaturgia comparada.

Referências

- Albee, E. (1997). *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (N. Rissone, Trad.). Editora Abril.
- Assis, C. d. (s/d). *Teatro seletto*. Vol. 2. FUNARTE.
- Betti, M. (2007). Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década 1960/1970: apontamentos introdutórios. *Revista Aurora* (1), 53-17.
- Betti, M. (2017). *Dramaturgia comparada Estados Unidos / Brasil: três estudos*. Cia. Fagulha.
- Costa, I. C. (2016). *A hora do teatro épico no Brasil* (2. Ed.). Expressão Popular.
- Dias, J. A. (2010). *Sacrificium laudis: a hermenêutica da continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009)*. Cultura Acadêmica.
- Gottfried, M. (1970) *O teatro dividido: a cena americana no pós-guerra* (E. Malheiros, Trad.). Edições Bloch.
- João XXIII. (1961). *Constituição apostólica Humanae salutis para convocação do Concílio Vaticano II*.
https://www.vatican.va/content/john-xxiii/pt/apost_constitutions/1961/documents/hf_j-xxiii_apc_19611225_humanae-salutis.html#:~:text=Trata%2Dse%2C%20na%20verdade%2C,quiseram%20reorganizar%20prescindindo%20de%20Deus
- João XXIII. (1962). *Exortação apostólica Sacrae Laudis pedindo orações para o próximo concílio ecumênico Vaticano II*.
https://www.vatican.va/content/john-xxiii/pt/apost_exhortations/documents/hf_j-xxiii_exh_19620106_sacrae-laudis.html
- Leñero, V. (2008). *Teatro Completo i*. Fondo de Cultura Económica,
- Leñero, V. (2012). *Vivir del teatro*. Fondo de Cultura Económica.
- Partida Tayzan, A. (2002a). *Se buscan dramaturgos I: entrevistas*. CONACULTA / FONCA / INBA/ CITRU.
- Partida Tayzan, A. (2002b). *Se buscan dramaturgos II: panorama crítico*. Conaculta / FONCA / INBA / CITRU.
- Paulo VI. (1963). *Discurso na solene inauguração da 2ª sessão do Concílio Vaticano II*.
https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/speeches/1963/documents/hf_p-vi_spe_19630929_concilio-vaticano-ii.html.
- Pires, T. (2020) *Vade retro Satana: o projeto teológico-político de exorcismo na Itália (1980-2013)* [Tese de Doutorado]. Universidade de Campinas.
- Rocha, É. S. (2018). *Há no ar mil gritos de tormenta: Dramaturgia e resistência em Missa Leiga de Chico de Assis*. São Paulo [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo.
- Santana, E M. (2017). Vir para ferir: a metateatralidade na obra de Edward Albee. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da Abralic*, (3), 5004-5015.
https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491505678.pdf
- Santana, E M. (7-11 de agosto de 2017). *Dramaturgias de assalto: analogias entre os teatros de Edward Albee e da “Geração Brasileira de 1969”* [Ponencia]. XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Brasil.
- Teixeira, M. A. D. (2018) Exéquias dos séculos XVIII e XIX, a celebração solene da missa de réquiem e outras práticas rituais católicas em honra aos mortos. *Revista labirinto*,29(1), 306-328. <https://periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/3655>