UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E
ARTES

ÉRIKA SANTANA DA ROCHA

HÁ NO AR MIL GRITOS DE TORMENTA: DRAMATURGIA E RESISTÊNCIA EM *MISSA LEIGA* DE CHICO DE ASSIS

São Paulo

2018

ÉRIKA SANTANA DA ROCHA

HÁ NO AR MIL GRITOS DE TORMENTA: DRAMATURGIA E RESISTÊNCIA EM *MISSA LEIGA* DE CHICO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Linha de Pesquisa: Texto e Cena.

Orientador: Professor Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rocha, Érika Santana da
Há no ar mil gritos de tormenta: Dramaturgia e resistência em Missa Leiga de Chico de Assis / Érika Santana da Rocha ; orientador, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo, 2018.
129 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Teatro Brasileiro 2. Chico de Assis 3. Missa Leiga I. Sabino da Costa, Felisberto II. Título.

CDD 21.ed. - 869.92

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

ROCHA, E. S. ***Há no ar mil gritos de tormenta:*** **Dramaturgia e resistência em *Missa Leiga* de Chico de Assis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Linha de Pesquisa: Texto e Cena.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof.º Dr._____Instituição_____

Julgamento_____Assinatura_____

Profª.Dra._____Instituição_____

Julgamento_____Assinatura_____

Profª. Dra._____Instituição_____

Julgamento_____Assinatura_____

Para minha mãe e meu pai, Maria Lúcia e José Pinheiro.

E para meu tio João Francisco de Santana (in memoria).

EPÍSTOLA

"Vou aprender a ler
pra ensinar meus camaradas"
(*Massemba* - Maria Bethânia)

"Eu digo: o que aprendi fez mudar o meu corpo. Os meus olhos já fazem falar as palavras. O lápis não pesa mais na minha mão. E o meu destino e o meu esforço só me pertencem enquanto seguirmos juntos."
(Fala de Élia, personagem de *Ópera dos Vivos*)

.....

O processo de aprendizagem é em parte prazeroso e em parte doloroso. No entanto, ele deixa de doloroso e passa a ser mais e mais prazeroso à medida que a aprendizagem se torna uma realidade coletiva. Uma realidade coletiva dada pelos encontros entre pessoas cujo objetivo comum é fazer do mundo um lugar menos desigual.

Por isso, agradeço à minha mãe e ao meu pai, Maria Lúcia e José Pinheiro, pelo esforço contínuo de tornar possível o que muitos diziam ser impossível. Por compreender minha ausência ao longo destes anos de graduação e pós-graduação. Amo vocês!

Agradeço à minha tia Cidinha e à pequena Gaby pela presença leve e amorosa em minha vida!

Ao professor Felisberto Sabino, meu orientador, por me ensinar neste trabalho que para alcançar o "porto", "navegar é preciso!"

Ao professor Sérgio de Carvalho pelas orientações na banca de qualificação, por incentivar minha carreira acadêmica e pelo interesse real nas pessoas.

À professora Esther Hamburger pelo interesse pelo meu trabalho, pelas conversas ao longo das aulas e fora delas que tanto contribuíram para minha formação como pesquisadora e pelas orientações na banca de qualificação e por aceitar participar da banca de defesa.

À Neusa Maria Franzoi, assistente social do campus Butantã-USP, por ter me acompanhado nestes oito anos na Universidade de São Paulo, por não me tratar como mais um número e sim como uma pessoa.

À Dedé Pacheco por ter me apresentado Brecht, o teatro e a Universidade de São Paulo no auge dos meus 15 anos. Foi ali que tudo começou!

À querida Ariane Alves, companheira de poesia da vida, por me lembrar que a vida sob o sol não é apenas um sonho e, sim, a possibilidade de voos.

À Márcia Rodrigues, professora inspiradora, que me ensinou muito sobre dramaturgia e pesquisa. E que numa tarde de terça-feira virou para um grupo de jovens estudantes de teatro da Zona Sul de São Paulo e disse: "Todos vocês podem estudar lá.
Aquele lugar também é para vocês!" E eu acreditei, Márcia! E, agradeço especialmente, por aceitar participar da minha banca de defesa.

Aos professores e amigos Felipe Leal e Paulo Giovani de Oliveira pela dignidade e o coração aberto com que ministram suas aulas, inspirando paixão pela docência.

À Maria Aline, minha maninha, pelo olhar doce e pelo dengo nosso de cada dia. Inhauuu!

Ao Cassinho e à *little* Rafa por fazer do Crusp um lar. Impossível traduzir em palavras o amor e agradecimento que sinto. O 508-E é único! Tá, meu bem?

À Tathi Madja pela gargalhada mais gostosa, pelas trocas ao longo da graduação e para além dela. Pela delicadeza da sua presença. E, claro, pelos chocolates compartilhados!!!

Ao Vini pelas conversas sobre Walter Benjamin e por me trazer 100 gramas de carolina e pão de mandioquinha nos momentos mais difíceis.

Ao Marcello De Lucia pela felicidade e delicadeza do encontro. "*Il cielo in una stanza...*"

Ao Dheisson pelo apoio sereno e sensato.

Ao Luciano de Carvalho e ao José Victor, orientador e companheiro no estágio realizado na Escola de Aplicação em 2016, pelos cafés regados a discussões sobre educação, infância e responsabilidade pelo mundo. Pela compreensão, amizade e por compartilhar o sonho e a luta por um mundo melhor.

Aos "Amigos de Walter Benjamin", Andrezito e Raquelzita, pelo companheirismo de anos, pelas inquietações ante às injustiças do mundo, pelas alegrias partilhadas em cada mensagem, encontro, mesa de bar, peça de teatro e nas ruas.

Ao Felipe Dias Scavasin pelo olhar atencioso, pela escuta generosa e por deixar o bandejão mais gracioso. "Um, nenhum, cem mil"!

Ao mestre e amigo Gabriel Longhitano por me ensinar a conhecer a potência da minha voz, pela compreensão e paciência ao longo destes anos. E, principalmente, por me ensinar que "tem que ter fé, tem que dar pé, tem que se acreditar, tem que ter boa maré", tem que ser possível um outro mundo pra se viver.

À Ana Paula Ribeiro por cada samba rodado e bem cadenciado, por sua alegria contagiante típica de um erê.

Ao Jailton ("Ganga") por seguir acreditando na humanidade e pelo abraço mais sincero do mundo.

Ao Rafael Petry Trapp por me inspirar com sua dedicação à pesquisa e à História e também pela sutileza e maturidade com que olha o mundo.

Ao amado Rafael Augusto pelo brilho no olhar e pela sensibilidade tão rara em tempos duros.

Ao João Filho, meu parsa, por me ensinar que é segurando na mão e olhando nos olhos "que poderemos fazer aquilo que eu não quero, não posso e não consigo fazer sozinha".

À querida Luz Marina pela revolução que está fazendo em minha vida.

Às queridas amigas Olívia Tamie, Maria Lívia, Natália Barud e Patrícia Freitas pelo apoio e incentivo ao longo destes anos. Que alegria ter mulheres como vocês ao meu lado!

Agradeço aos queridos amigos da Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho, Helena Albergaria, João Pissarra, Rogério Bandeira e Ney Piacentini, pelo carinho e amizade ao longo destes anos, por tudo que aprendi e continuo aprendendo ao lado de vocês. “O meu destino e o meu esforço só me pertencem enquanto seguirmos juntos.”

Às companheiras e companheiros do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) pelas trocas e apoio ao longo deste percurso Beatriz Bittencourt (B. B.), Luciana Gabriel, Mariana Mayor, Nina Hotimsky, Olga Fernández, Sara Mello Neiva, Paulo Bio, Paulo Tó e Paula Autran. Agradeço especialmente ao Paulo Fávari, que ajudou ao compartilhar documentos de pesquisa, discussões em aulas e fora delas.

E muito especialmente agradeço ao Amilson Godoy, Itiberê Zwarg, João Acaiabe, Noemi Marinho, Oswaldo Mendes, Silvia Leblon e Walter Cruz que aceitaram conversar comigo sobre Brasil, Chico de Assis e Teatro. Agradeço pela forma generosa com que me receberam e pela confiança ao compartilhar parte de suas histórias de vida para a escrita deste trabalho.

Agradeço à Silvia de Assis por disponibilizar a obra de seu pai para a realização desta pesquisa.

A todos os funcionários dos arquivos, bibliotecas e museus visitados no transcorrer do mestrado, particularmente Paulo Simões de Almeida Pina, bibliotecário responsável pela Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall.

E, finalmente, agradeço à Capes pela concessão da bolsa de estudos, de julho de 2016 a junho de 2018, sem a qual seria praticamente impossível a realização deste projeto.

RESUMO:

Esta dissertação apresenta o estudo de caso da peça *Missa Leiga*, escrita por Francisco de Assis Pereira, o Chico de Assis em 1971, e montada pela primeira vez no ano de 1972, em São Paulo, com direção de Ademar Guerra e produção de Ruth Escobar. O objetivo da pesquisa foi analisar a dramaturgia e reunir o material crítico em torno da montagem paulistana tentando compreender o que este texto e a montagem representaram para a questão de resistência cultural no Brasil. Para isso, procurou entender a trajetória do autor por meio de documentos, entrevistas com sujeitos envolvidos no processo de concepção do espetáculo e pesquisa bibliográfica. Para tanto, foi realizada pesquisas em arquivos, levantamento da fortuna crítica relativa ao período e ao autor.

ABSTRACT:

This thesis presents the study of the theatre piece *Missa Leiga*, written by Francisco de Assis Pereira, Chico de Assis in 1971, and set for the first time in the year of 1972, in São Paulo, directed by Ademar Guerra and produced by Ruth Escobar. The aim of this investigation is to analyse the dramaturgy and to gather the critical material around the Paulistan montage. We try to understand what these writings and this montage represented in the context of cultural resistance in Brazil as well. For this purpose, we try to understand the author's trajectory through documents, interviews with characters involved in the process of conception of the spectacle, and bibliographical research. Therefore, it was carry out researches in archives, the gathering of critical fortune related to the author's period.

Missal

INTRÓITO..... 11

1 DESAFIO AO TEMPO DO MUNDO:

Como pensar o Brasil?

.....14

2 ORATE FRATES:

Uma possibilidade de resistência via dramaturgia

.....25

2.1 As figuras de linguagem como expressão de Brasil em *Missa Leiga*

.....32

3 – ITE MISSA EST: A *Missa* celebrada fora da igreja

.....48

ORAÇÃO FINAL.....61

REFERÊNCIAS.....63

ANEXOS

ANEXO I – Porque escrevi sobre Jesus Cristo 67

ANEXO II – Carta de Frei Lucas Moreira Neves à Ademar Guerra.....68

ANEXO III – Carta de Ademar Guerra para Chico de Assis.....71

ANEXO IV – Quando a beleza apenas encobre um grande vazio.....72

ANEXO V – Texto da peça *Missa Leiga*.....75

ANEXO VI – Programa do espetáculo.....115

ANEXO VII – *Figurinos de Joel de Carvalho para personagens feminino e masculino não identificados para a peça teatral Missa Leiga*.....127

ANEXO VIII - Lista dos principais espetáculos apresentados em São Paulo em 1972.....129

CRONOLOGIA de CHICO de ASSIS.....130

INTRÓITO

Os estudos que visam entender a relação entre Teatro e História e como esta viabiliza uma compreensão de manifestações socioculturais no Brasil tem aumentado, ainda que timidamente. A possibilidade de encontros e trocas entre pesquisadoras e pesquisadores e grupos de estudos das duas áreas tem contribuído para localização de documentos, de sujeitos envolvidos nas produções teatrais, bibliografias entre outros elementos que aprofundam a análise dos objetos de estudos relativos a esta temática. Exemplo disso foi o *I Colóquio de Teatro e História – Diálogos Possíveis* (2017) organizado pelas pesquisadoras Mariana Rosell e Natália Batista do Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências humanas (FFLCH-USP).

Existem grupos de estudos interessados na relação entre arte e sociedade no teatro brasileiro e realizado esforços no sentido de encontrar documentação acerca deste debate como é o caso do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Esta dissertação é um desdobramento dos estudos e inquietações surgidas no LITS e, de certa forma, uma espécie de continuidade da pesquisa de iniciação científica intitulada *Estudo do Espetáculo Primeira Feira Paulista de Opinião (1968), de Augusto Boal e outros autores* desenvolvida junto ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) de 2013 a 2014. A partir do estudo deste espetáculo cuja apresentação foi um ato de "desobediência civil" observamos a necessidade de pesquisar ao período posterior ao Ato Institucional de número 5 (AI-5), bem como buscar compreender quais as formas possíveis de resistência artística nos anos 1970.

A presente pesquisa teve como ideia inicial estudar a produção artística de Francisco de Assis Pereira, Chico de Assis, autor ligado ao Teatro de Arena e fundador, ao lado de Oduvaldo Vianna Filho, do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos

Estudantes (CPC da UNE), ao longo da década de 70 tentando entendê-la como expressão dessa resistência artística. No entanto, durante o levantamento da documentação pertinente a esta proposta em institutos e arquivos, tais como o Arquivo Público do Estado de São Paulo, o Arquivo Miroel Silveira (AMS), o acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall, localizada no Museu Lasar Segall, o acervo do Centro de Documentação da Fundação Nacional das Artes (CEDOC/FUNARTE), o arquivo on-*line* do Banco de Conteúdos Culturais notou-se uma escassez de documentos potencialmente relevantes para desenvolver a ideia inicial. Este fator somado às conversas com o orientador, professor doutor Felisberto Sabino da Costa, e com a professora doutora Esther Império Hamburger ao longo da disciplina *Expressões Audiovisuais de Desigualdades* no primeiro semestre de 2017 foram fundamentais para repensar o projeto de pesquisa. Além disso, durante o trabalho nos arquivos o material relativo à *Missa Leiga* nos instigou a concentrar a pesquisa neste caso. Escrita por Chico de Assis em 1971, *Missa Leiga* apresenta uma figuração histórica do Brasil pós-golpe de 1964. O texto desenvolvido numa estrutura similar à da liturgia de uma missa católica coloca em cena uma reflexão sobre o país.

Apesar da trajetória desse artista e da repercussão crítica que sua *Missa* recebeu na época em que foi encenada, ainda são poucos os trabalhos sobre Chico de Assis. A única produção acadêmica[1] localizada foi a dissertação *A Trilogia de Cordel de Chico de Assis*, de Maria Lúcia Damato Capuani.

Para efeito de organização da dissertação, o primeiro capítulo analisa a trajetória de Chico de Assis entrelaçando produção e pensamento artístico com militância política, interpretando suas reflexões críticas sobre dramaturgia à luz das condições históricas de produção até a escrita da *Missa* numa tentativa de ver como esse texto pode ser considerado um marco na sua produção.

O capítulo dois seguirá pela apresentação e análise do texto da *Missa.* Discorrendo sobre os elementos épicos da dramaturgia.

[1] É importante ressaltar que, em paralelo a este trabalho, também está em andamento no Departamento de Artes Cênicas da Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) a pesquisa de mestrado intitulada *O trabalho experimental de Chico de Assis nos anos 1960:direção, dramaturgia e pedagogia*, do pesquisador Paulo Fernando Gimenez de Fávari sob orientação do professor doutor Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

Já o terceiro e último capítulo tenta compreender a forma de trabalho na montagem paulistana. Bem como, a repercussão crítica do espetáculo nos jornais e a polêmica em torno da montagem na Igreja da Consolação.

1 DESAFIO AO TEMPO DO MUNDO: Como pensar o Brasil?

Uma das frases mais repetidas ao se falar de Chico de Assis é: "ele era um autodidata e um grande mestre!". Essas são as duas características que mais se destacaram na personalidade de Chico, de acordo com os amigos e com aqueles que trabalharam com ele. Segundo Oswaldo Mendes, ator, dramaturgo, diretor teatral e grande amigo de Assis, o autor tinha a energia e a alegria de um menino.

O pensamento revolucionário de Chico de Assis foi dedicado à militância artística e política, a pensar a cultura e sociedade brasileira. Esta postura é visível ao longo de sua produção e refinada pela sua formação, desde os estudos iniciais no colégio interno em Bragança Paulista e nas buscas incessantes pelo conhecimento, seja na participação ativa ou na organização de congressos e seminários, seja no estudo individual de filosofia, teatro épico entre outros.

No colégio interno, Assis entrou em contato mais direto com o universo católico com o qual romperia poucos anos depois, mas preservando um certo "sentimento cristão". Ele descreveu a experiência da seguinte forma:

> "A partir do 12.º ano de minha vida, por motivo de rebeldia, de ninguém me aguentar, então me mandaram prum colégio interno em Bragança Paulista, de padres agostinianos. E lá minha vida religiosa foi de dois tipos: uma, obrigatória; e a outra, entende? Aquela que eu tinha dentro de mim. Nesse tempo eu realmente buscava Deus... Cristo com muita vontade e fé. Mas acho que aqueles religiosos que me educaram estavam mais dispostos a me ensinar o que era pecado, e se esqueceram, absurdamente, de me falar em Cristo. Eles me infundiram o temor de Deus e o amor ficou um pouco de lado. Mas apesar disso tentei fazer alguma coisa, era até secretario de uma revista católica no colégio, tentava discutir algumas coisas. Mas se hoje é difícil discutir, lá pelos idos de 1946 era muito mais. Isso durou até 1952, que foi quando larguei o colégio. Naquele tempo eu já lia muito Bernard Shaw, Platão, Aristóteles, Tomás de Aquino. Mas já tinha algumas opiniões a respeito, entende? Já não aceitava principalmente a parte formal do tratamento religioso para comigo e era um problema pessoal."[2]

[2] *Entrevistas Bondinho*. Miguel Jost e Sérgio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 59.

Como se observa aqui, Assis apanha as bases de seus estudos sobre religião e inicia, de maneira indireta, uma prática jornalística no período em que ficou no colégio interno. Ali, travava discussões sobre Deus e mundo a partir de suas referências pregressas e da formação recebida no colégio. Ao fazê-lo entrava em choque com uma espécie de sentimento religioso comum entre alguns membros da Igreja Católica ligados ao colégio. Seu discurso mais concreto e objetivo buscava na filosofia mais racionalista as bases para alimentar seu pensamento. Criticar a forma impositiva e descolada da realidade desse sentimento religioso como forma de observação da vida, eis a práxis de Assis.

Em muitos trabalhos de Chico de Assis permanece, ao nível de exposição sistemática, a influência do cristianismo, da filosofia e da religião como método de investigação da realidade brasileira. 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* são exemplares do mecanismo apontado. Em meio ao material investigado, ele utilizava a estrutura de narrativas bíblicas para criticar certa postura subordinada e apática dos sujeitos ante aos fatos impostos por uma cultura e política totalitária. A primeira, servindo-se metaforicamente da história bíblica de Davi e Golias, é uma peça na qual dois vendedores utilizam ameaças telefônicas para convenceram as pessoas a comprarem seguros de vida. Em meio a esta narrativa, também se discute o que é fazer teatro, o que procuram aqueles que vão ao teatro e qual a função social do teatro, talvez por isto o subtítulo *Um exercício para três atores*.

Na segunda peça, *Auto do Burrinho de Belém,* novamente recorre-se à metáfora como recurso estilístico. O ponto de partida aqui é a história da vida de Cristo narrada da perspectiva do burrinho que leva Maria até Belém. Ele é o personagem trabalhador, observador e comentador da peça. É ele quem coloca em debate as condições de vida e a necessidade de uns "milagrinhos em um local tão atrasado". Mas há um risco na resolução proposta no texto para resolver tais mazelas, a saber, à espera do Messias como salvador. Este seria o depositário único da esperança de mudança. Interditada pela censura em 1970, esta peça foi montada com produção de Ruth Escobar em 21 de dezembro de 1980 num presídio, a pedido dos detentos-atores. *Missa Leiga*, objeto de estudo desta pesquisa, foi escrita logo depois

do *Auto*. Como material, usou a estrutura da missa católica, o livro profético do Novo Testamento, o Apocalipse de São João Apóstolo, notícias de jornais, cartas e depoimentos dados a cada apresentação. Tal concepção dramatúrgica visa a um efeito de distanciamento e, também, indica um desfecho diferente do *Auto do Burrinho de Belém*. Na *Missa*, além de não ter um personagem principal como o burrinho; assim, todos os atores-personagens são observadores-comentadores e não representam nenhuma classe ou estrato social específico e a possibilidade de mudança não está condicionada à ação de um messias, um herói. Adiante a questão será retomada, mas desde já se assinale que em *Missa Leiga* o "*destino do mundo*" só poderá ser alterado mediante uma ação coletiva da humanidade. Embora ela não tenha sofrido censura oficial quando de sua apresentação em São Paulo (1972), sua carreira foi desde o início atribulada devido a ação de grupos conservadores ligados ou não à Igreja Católica.

O Caderno de Jó, por sua vez, segundo Chico de Assis, é uma "comedinha simples que tem lá um conteúdo" (CAPUANI, 2010, p. 75). A história se passa na Empresa Paraíso de Limpeza Pública e o tempo da ação dez dias na vida de Jó, funcionário da empresa. Nesta peça, temos as referências diretas ao Paraíso, lugar no imaginário cristão em que todos viverão harmoniosamente, e ao nome bíblico Jó, "um dos personagens mais dramáticos da Bíblia e que reflete alguns princípios doutrinários aparentemente inquestionáveis"[3]. Mas, ao contrário, do lugar bíblico, o Paraíso da peça de Assis é um espaço atravessado por trapaças e puxadas de tapete praticamente a cada dia da narrativa. O ponto de aproximação desta peça e do livro bíblico é a reflexão sobre a existência humana, que no texto se expressa em algumas falas da personagem principal.

Já a telenovela *Salário Mínimo* (1979), exibida na extinta TV Tupi, de 11 de setembro de 1978 a 10 de março de 1979, conta a história de três famílias. A primeira tem no centro as personagens Zilda (Nicette Bruno) e Hércules Sanchez (Ednei Giovenazzi), que moram nos fundos do restaurante "Papa Fina", e representam a camada mais pobre da sociedade. O segundo grupo familiar é composto pelos donos do restaurante, que moram no mesmo bairro "mas numa casa melhor – já é de frente,

[3] LOPES DA SILVA, WERLEN. O Livro de Jó e suas questões internas. **Atualidade Teológica (PUCRJ)**, v. 2012, p. 322-322, 2013.

embora seja alugada", esta seria a representação da classe média brasileira. O terceiro núcleo da trama é formado pelo casal Lincoln e Viviana, proprietários de inúmeros imóveis, dentre eles o prédio do restaurante e a casa na qual moram a segunda família. A novela mostra como a realidade social levaria as personagens a tomarem atitudes a partir de uma frustração, a ação ou consciência política, no caso das personagens em destaque, é motivada por um desejo privado, como nas tragédias gregas por exemplo. Segundo Chico de Assis, em reportagem da jornalista e atriz Érica Knapp publicada pela Folha de São Paulo em 12 de setembro de 1978, *Salário Mínimo* é uma "história de gente que vive sob o fantasma do salário mínimo, gente com medo da pauperização ou de ter que viver com o salário mínimo". No limite, a trama revela posições maniqueístas, seres humanos quase ideais. Apesar da novela não seguir uma estrutura ou apresentar uma temática diretamente ligado ao universo católico-cristão, seu enredo é atravessado pelos preparativos para o Natal e para a encenação do nascimento de Cristo. E no teatro dentro da novela são discutidos temas bíblicos e da existência humana, bem como discussões sobre a representação teatral.

O fato é que esses exemplares da obra de Assis, 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. A leitura atenta das peças e o exame dos capítulos disponíveis da novela revela um caráter filosófico deste conjunto. Nele há uma espécie de existencialismo coletivo no qual está presente a tentativa, por enquanto, incessante de um "ser coletivo" de positivar sua existência. Um insucesso no viver que não é individual, mas comum.

Chico de Assis não apenas confirma esta característica, mas ainda aprofunda a formulação do que chamamos de existencialismo coletivo. Questionado por Roberto Freire se não se sente sofredor com a brutalidade do mundo, ele responde:

> Sofredor, não. Sinto angústia e às vezes tão grande que eu te o capítulo mais importante disso tudo é o problema da solidariedade, de acreditar nos outros. Eu acredito nos outros, mas não acredito em todos. Não porque todos não possam estar imbuídos de um sentimento geral de melhoria do mundo. Aí, é uma questão opinativa. Pra onde você acha que esse mundo deve ir. Pode ter gente que queira a destruição de tudo. Ou o escapismo total, da não-participação: sentar embaixo da figueira e esperar o figo cair; então esperar o mar pegar fogo pra comer peixe frito.

> Mas há essa expectativa de solidariedade, então você fica buscando nos outros sinais dessa solidariedade, não só nas pessoas, mas nas comunidades. Você espera que elas tenham cada vez mais esse sentimento do mundo e eu me aproximo dessas comunidades como das pessoas[4].

O elemento central a ser destacado reside no fato de que Assis buscou filosoficamente organizar o debate sobre miséria, perseguição política e mazelas sociais no Brasil. Em suas peças não se forja uma verossimilhança que deixaria o público, por sua vez, contemplador e inerte. Em vez disso, ele aponta para a necessidade desse "sentimento do mundo", ou melhor, uma consciência do mundo compartilhada cuja expressão racional é constituinte de um vir a ser histórico. Assim, comunidades e pessoas não assumiriam uma postura de testemunhas de um mundo cindido, mas de agentes históricos capazes de realizar mudanças.

Nessa hipótese, explicita-se o reforço da posição do espectador/leitor frente aos espetáculos/textos apresentados até aqui. A série de ações indicadas nas peças, como a revelação do fazer teatral e o convite recorrente ao público para entrar em cena entre outros elementos formais que revelam a influência da poética brechtiana no trabalho de Chico de Assis, indica uma torção a cada cena ou bloco narrativo que impede uma atitude contemplativa do público. Abre-se um hiato na narrativa. Este procedimento impede, pois, a reprodução de uma estética contemplativa rompendo com um culto ao espetáculo, ao rito. O ápice desta operação está em *Missa Leiga*, em que a narrativa dar-se-á longe de um universo de conflitos privados, mas numa espécie de tribuna brechtiana na qual são apresentados episódios cujos problemas centrais constituem uma identidade de interesse coletivo. Nesta chave, francamente esquemática e objetiva, faz-se necessário um canal de comunicação potente com o espectador.

É interessante vislumbrar, num contexto concreto de debate intelectual dos artistas engajados no início dos anos 1960, como o método de Chico de Assis apresenta um certo deslocamento no que se refere a arte nacional popular, se comparado ao de seus colegas no Teatro de Arena. É sabido que neste período a

---

[4] *Entrevistas Bondinho*. Miguel Jost e Sérgio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 63.

política das artes[5] visava a uma expressão da realidade nacional e, para além disso, a uma fala popular. O deslocamento aqui sugerido vai no sentido de entender a particularidade da busca por um teatro nacional-popular na dramaturgia de Chico de Assis. É no centro deste debate que a formação inicial cristã do dramaturgo, mas que segue até sua morte, sugere uma chave particular na esteira da dramaturgia nacional-popular. Observa-se que a cada novo trabalho a intersecção entre esse nível de exposição sistemática baseado nos seus estudos sobre cristianismo e filosofia e a opção por um teatro popular está cada vez mais afinada. Talvez esta particularidade pode ser entendida como resultado dessa formação cristã somada à influência do dramaturgo e poeta espanhol Calderón de La Barca.

Chico de Assis, em depoimento a Damato Capuani, afirma a influência de La Barca no seu trabalho:

> (...) é a qualidade do teatro popular, como eu aprendi com Calderón de La Barca. O teatro popular tem que ser o melhor da forma mais simples. Porque o povo não merece o pior, só porque é povo. (CAPUANI, 2010, p. 71)

O rigor, a opção do teatro popular e a sintaxe das personagens - entendida como uma forma objetiva de comunicação -, bem como a escolha por narrativas bíblicas como material para a base do trabalho e por uma estrutura de semelhante a de uma missa para o desenvolvimento de uma peça, sugerem que entrar em contato com o trabalho de Assis, também significa partilhar, em alguma medida, de algo que é praticamente comum a todos, que é popular. Visto que estes elementos atravessam a história da humanidade e são conhecidos inclusive por aqueles que não pertencem a esta religião. Outro marco distintivo, em sua investigação sobre a cultura popular brasileira, é a influência da literatura de cordel em sua dramaturgia. Aqui, mais uma vez destaca-se o pioneirismo de Assis na adaptação do cordel para o teatro. (SILVA, 2015, p. 100).

---

[5] RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro.* Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 82.

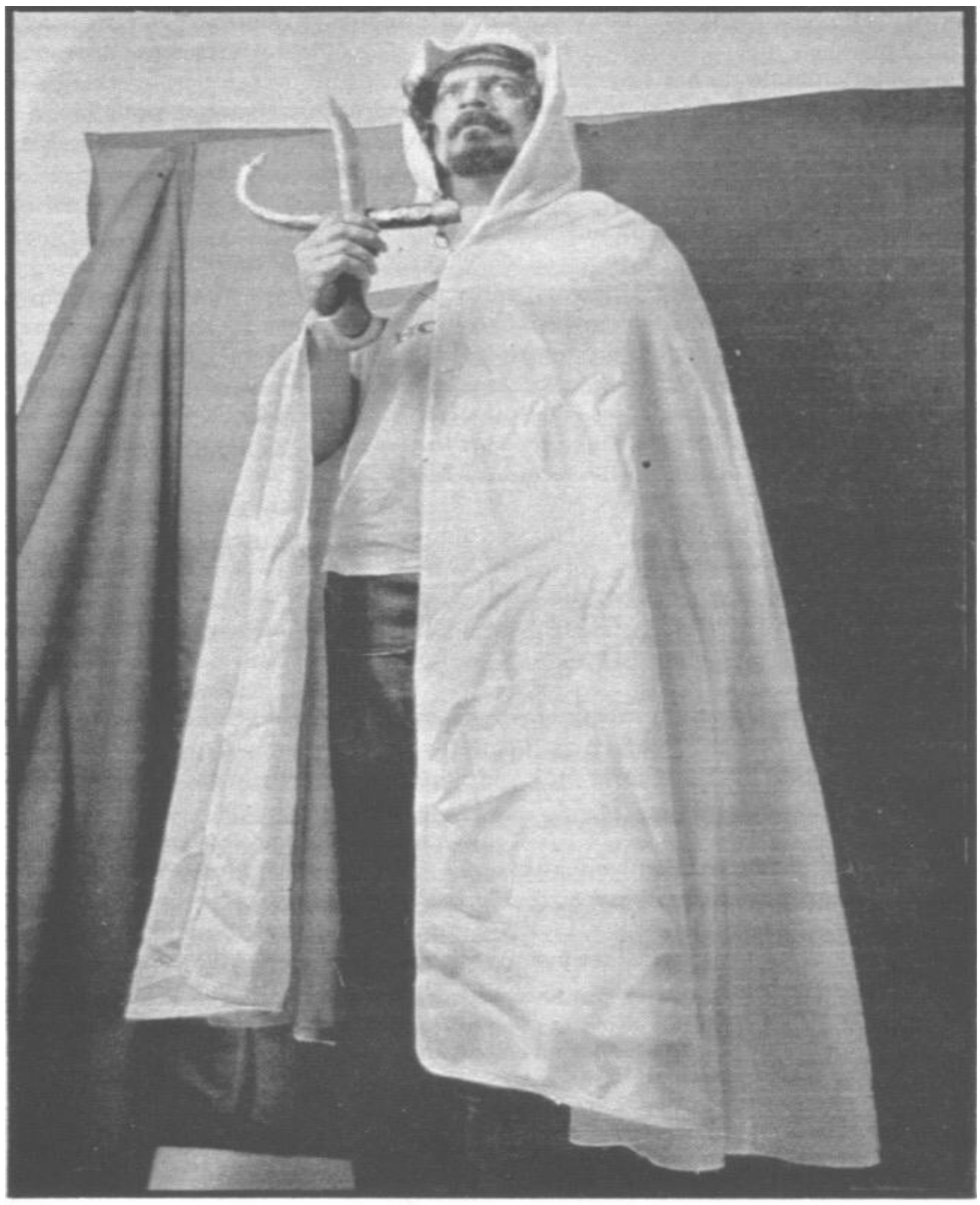


IMAGEM 1: Chico de Assis em foto para a Revista Bondinho publicada em 1971. Fonte: *Revista O Bondinho* localizada no acervo da Biblioteca Jenny Klabin.

O fato de o objeto de atenção, em *Davi e Golias – Um exercício para três atores*, *Auto do Burrinho de Belém*, *Missa Leiga* e *O Caderno de Jó*, desenvolver-se na forma de alegoria facilita a aproximação com o pensamento de Walter Benjamin. O desdobramento do pensamento de Benjamin, ao apontar, em seus estudos sobre o drama barroco alemão, que a investigação filosófica, a representação, se dá quando reorganizamos, reunimos, os fenômenos e as ideias e que ao trazermos luz a um fenômeno conseguimos vê-lo num "todo" maior implicando numa relação entre universal-particular e que é no nível da linguagem, como matéria das redes de relações, que se dá a expressão destas no campo do conhecimento e da experiência. Destacando a importância da alegoria para a construção de

> (...)uma visão de mundo que não é certamente, aquela do pensamento sistemático, limitado a operações conclusivas. Ao contrário, trata-se de uma perspectiva que amplia as possibilidades da razão, movendo-se e refazendo-se nas dobras da linguagem. (PIRES, 2014, p. 816-817).

Isso oferece-nos ferramentas para pensar este conjunto de peças teatrais como formas alegóricas utilizadas para exprimir as ideias sobre Brasil de modo a conferir-lhes maior expressividade e como recurso para driblar a censura.

Nessa via, sua obra já se destacava, desde o começo, como uma leitura radicalmente analítica e política do país numa chave popular. Examinaria as contradições históricas de um país cuja herança colonial exercia (e ainda hoje exerce) forte influência nas relações sociais e no ordenamento econômico durante e após o período de industrialização e modernização. E, ao mesmo tempo, também discutiria a prática teatral do começo dos anos 1960.

O contexto histórico que levou ao golpe de 1964 revela, no que diz respeito à produção artística brasileira, uma multiplicidade de questionamentos sobre o processo político e social do país. A preocupação dos artistas e da intelectualidade em criar e pensar o Brasil e seu momento político de forma crítica era uma constante. Um cenário de efervescência cultural e experimentações estéticas cada vez mais constantes em consonância com a também crescente mobilização popular. As produções do Teatro de Arena ao longo dos anos 1960, a atuação dos Centros

Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), as canções de protesto, o cinema novo e outros são exemplos desse diálogo. A decretação do Ato Institucional de número 5 em 13 de dezembro de 1968 mostra o auge do mecanismo de perseguição, censura e violência da ditadura civil-militar no Brasil. Após esta data ficou praticamente inviável realizar algum projeto estético-ideológico [6] que fizesse oposição direta ao estado de exceção do país. Na impossibilidade de dar prosseguimento aos projetos com os quais estavam envolvidos, inúmeros artistas e intelectuais foram exilados ou se auto exilaram; outros foram assassinados; outros, ainda, buscaram na televisão uma forma de sustento e mínima condição de um trabalho crítico.

IMAGEM 2: Chico de Assis e elenco de Brecht segundo Brecht. Acervo pessoal: Oswaldo Mendes

Chico de Assis, autor e militante, atuou em diversas frentes nos projetos mencionados no início deste texto. O conjunto de sua obra mostra um autor preocupado em pensar o Brasil[7] e discutir os problemas sociais do país. E mesmo em sua teledramaturgia produzida pós AI-5 é possível perceber a presença de temas

[6] NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980).
[7] CAPUANI, M. L. D. *A trilogia de folheto de Cordel de Chico de Assis*. 2010,087 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. [6] Novela *Bicho do Mato* (1972), de Chico de Assis em parceria com Renato Corrêa e Castro.

aparentemente delicados de serem abordados no seio da indústria cultural. Dentre eles, pode-se destacar o conflito entre mundo arcaico (um jovem caipira simplório do interior do Mato Grosso, que decide vingar o assassinato do pai e encontra apoio no companheiro índio que o ensina os segredos da mata) e, de outro lado, a imagem do novo industrializado (uma jovem da cidade grande que desperta o amor desse rapaz)[6], as relações de trabalho no Brasil atravessadas por um caráter cordial herdado do período colonial, reflexões sobre o fazer teatral e discussões sobre o "papel da mulher" na sociedade, desigualdade social, sistema político partidário entre outros.

As telenovelas escritas por Chico de Assis durante os anos 1970 foram *Bicho do Mato* (1972), em parceria com Renato Corrêa e Castro; *Ovelha Negra* (1975), *Xeque Mate* (1976) e *Cinderela 77* (1977), todas essas em parceria com Walther Negrão. E, por fim, *Salário Mínimo* (1978). Aliás, vale destacar que foram localizados no Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo dois capítulos de uma novela de Chico de Assis e Walther Negrão chamada *Cinderela com abobora*, escrita em 1976, provavelmente este seria a primeira versão do título da novela que foi ao ar em 1977. Já *Salário Mínimo* receberia o título de *Quem tem medo de Zilda Sanchez?*, segundo conta Chico em entrevista a Erica Knapp para a *Folha de São Paulo* em 12 setembro de 1978.

É no centro destas mudanças bruscas na realidade sócio histórica do país que Chico de Assis escreve *Missa Leiga*, em 1971, mesmo ano em que Chico trabalhava com Ademar Guerra na montagem de *Tom Payne.* Ao que tudo indica a ideia de escrever uma peça de temática religiosa teria surgido durante este processo. Em entrevista a Roberto Freire, Chico de Assis conta que:

> Essa ideia surgiu no tempo da montagem da peça *Tom Payne*, que eu tava trabalhando como ator, com o Ademar Guerra, o Cláudio Petraglia, o Bogus, e eu tinha dito: "Olha, tô com vontade de fazer uma peça sobre a vida de Cristo". E não tinha essa onda de "Superstar" nem nada. Daí o Petraglia e o Ademar começaram a discutir, eles se interessaram no momento, mas daí terminou o *Tom Payne*. Quando eu tava fazendo a minha peça infantil, o *Auto do burrinho de Belém*, o Ademar passou lá e falou que, em vez de fazer espetáculo para criança, por que a gente não fazia um espetáculo na igreja, e muito mais antigo, que é a missa, e ele falou: "Não, vamos fazer outra coisa". Eu falei: "Não, a outra coisa é a missa. Só que vamos fazer a nossa missa. Vamos colocar os nossos problemas, as nossas perplexidades, diante de

Deus.” Daí, então, eu peguei a máquina e fui fazer a missa.[8]

[8] Entrevistas Bondinho organização, Miguel Jost e Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 357p.

2 ORATE FRATES: uma possibilidade de resistência via dramaturgia

Apoiado na estrutura do *Missal Quotidiano* de Dom Gaspar Lefebvre (informação verbal) [9], o texto faz uso de alegorias para se referir à conjunta brasileira pós-golpe 1964, como esclarece Oswaldo Mendes:

> A ditadura militar fazia estragos com prisões, torturas e repressão desenfreada. A liturgia da missa católica oferecia a estrutura dramática perfeita para a denúncia da violência. Para completar, o espetáculo aconteceria dentro de uma igreja, a da Consolação, no centro de São Paulo. Chico de Assis comprou o projeto de Ademar Guerra, que teria música original de Cláudio Petraglia e produção de Ruth Escobar.[10]

Com isso, nota-se que a indignação diante de um "mundo despedaçado" (ASSIS, 2014, p. 58), do aumento dos dispositivos de controle da produção artística e da vida social e da violência do Estado encontrou na dramaturgia da *Missa* uma possibilidade de manifestar-se.

Segundo Mariana Moura Velozo, "*Missa Leiga* é um espetáculo que mostra o inconformismo político e rigor repressivo da censura".[11] Este é o propósito desta análise: estudar *Missa Leiga* como uma peça que busca figurar dramatúrgica e criticamente o Brasil pós AI-5, tendo como ponto de partida as ideias de Williams sobre as categorias cultura e sociedade e as de Walter Benjamin no ensaio "Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht"[12].

Coerente com objetivo de manter uma estrutura similar à de uma missa católica, Chico de Assis dividiu o texto em duas partes. Para indicar os estágios de desenvolvimento da *Missa*, as divisões do texto são:

Primeira parte, *Introito*, Cenas 1 – 11: enunciação do tema geral da *Missa*, cobre os ritos iniciais que vão desde a procissão de entrada de um grupo no templo

---

[9] Informação fornecida por Chico de Assis no Programa Persona em Foco, exibido em 06 de outubro de 2015.

[10] MENDES, Oswaldo. *O Mais Menino de Nossos Irmãos Mais Velhos*. In.: ASSIS, Chico de. *O teatro de cordel de Chico de Assis*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

[11] VELOZO, M. M.. Ademar Guerra e o Teatro 2: levantamento de sua biografia artística e de seu trabalho no teatro na TV. Revista Anagrama, v. 3, p. 1-7, 2009.

[12] BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8.ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas v. 1).

até o momento da *Coleta*, passando pelo que seria a liturgia da palavra, ou seja, a leitura de cartas do Novo Testamento, mas no caso da *Missa Leiga*, como indica a rubrica, são lidas duas cartas, uma de "alguém muito importante" e outra de "alguém muito humilde".

Segunda parte, *"Sacrifício"*, Cenas 12 – 20: abrange a encenação do Ofertório, passando pelo *Sanctus* até chegar à comunhão, *Agnus Dei*; a parte final cobre o *Apocalipse*, a descrição dos *Cavaleiros do Tempo do Mundo* e o sermão que precede o encerramento da missa.

A narrativa de *Missa Leiga* se passa dentro de um templo. A primeira parte é chamada de *Intróito*, espécie de introdução ao tema central da missa com o objetivo de convidar o espectador/leitor a, tal como o sacerdote, refletir e a participar da discussão que se seguirá. Nela, tem-se a procissão de entrada, a coleta, a liturgia da palavra, ou seja, leitura de cartas do antigo e do novo testamento que trazem alguma mensagem para os presentes. O *templo* aqui é descrito como um espaço sagrado similar ao dos tempos primórdios, os tempos de Adão. Há no templo outro tempo diferente daquele que transcorre no *mundo*, que tem como particularidade a ação mecânica do relógio, que "continua marcando as horas". Nesse espaço, inicia a "oração pelo destino do mundo e do homem". Essa oração começa com a *Procissão de entrada* de um grupo de atores, o GRUPO N.º 1; enquanto isso, o GRUPO N.º 2 arruma o altar divino. Os grupos encontram-se numa relação de oposição o que pode sugerir um contraste entre as angústias mundanas em contraponto com a paz no interior do templo.

A segunda parte da *Missa* tem um número de cenas menor que a primeira. É composta, basicamente, por exemplos bíblicos, de sacrifício por uma causa coletiva, como o de Abraão e a crucificação de Jesus Cristo. Há também passagens ou reproduções na íntegra dos capítulos seis, sete, oito, nove e dez do livro do Apocalipse. Nesta parte da narrativa o entrave entre o "eterno" e o "efêmero" é aprofundado. O *Encerramento* fecha a segunda parte da *Missa* descrevendo os dias de retaliação, sete no total como na descrição da criação do mundo. Esta cena é uma espécie de desabafo e reforça o caráter de prece pelo destino da humanidade como aponta Chico em texto introdutório à peça.

Tal caráter é representativo na fala do Corifeu:

> CORIFEU: Só uma consciência em cacos
> Entende um mundo despedaçado
> Só um ser inacabado e abandonado
> Tem terror do finito e do infinito.
> É preciso seres desiguais e concordantes
> Ao invés de iguais e discordantes
> E isso já basta para uma nova forma de amor. (p. 58)

Apoiando-se nessa estrutura, a peça corrobora e acentua seu sentido crítico por meio de alegorias. Seu assunto é a ignorância do ser humano diante de Deus, de nossa culpa ou responsabilidade pelos acontecimentos no "tempo do mundo e da perplexidade ante a aparente inevitabilidade do destino do mundo e do ser humano". Reduzir o foco de atenção apenas aos aspectos relativos à uma busca de sentido do ser humano diante de sua existência poderia levar ao equívoco de ler a *Missa* como uma representação do vazio do ser humano e de sua condição no mundo. Ao contrário disso, a *Missa* é antes um chamado feito à sociedade para pensar os tempos difíceis que precederam à escrita do texto, era uma possibilidade de falar sobre os ataques violentos que parte da sociedade e os artistas engajados sofreram ao longo dos anos 1960. Como afirma Amilson Godoy, regente do *Bossa Jazz Trio*, que trabalhou na montagem da *Missa* de 1972:

> Tudo era censurado! Nada podia, não é?! As pessoas 'não tinham o que falar'. Então a *Missa Leiga* foi a maneira de se falar disfarçadamente as coisas todas. Era uma época muito difícil para os compositores, para ou autores, tentar passar uma mensagem, enfim que pudesse ser entendido como uma crítica ao governo já não passava. A *Missa Leiga* foi extremamente importante naquele período, pois possibilitou falar coisas que não podíamos falar e acabou se consagrando como referência de peça teatro. (Informação verbal)[13]

Desde o início do texto o caráter coletivo da narração e a desvinculação ator-personagem, exceto para o papel de Corifeu[14] mas este não chega a se estabelecer como protagonista da história, configuram a forma épica da peça. Além

[13] Informação cedida por Amilson Godoy em entrevista para a realização deste projeto de pesquisa. Realizada em 30 de agosto de 2017.
[14] Na montagem paulista de 1972, Armando Bógus interpretava o Corifeu sendo substituído posteriormente por João Acaiabe, que já fazia parte do elenco.

disso, as rubricas e falas de algumas personagens exortam que o público se posicione diante do tema em debate:

> **ATOR N.º1**: Algum de vocês está disposto a uma prova?
> **ATOR N.º2**: Algum de vocês está disposto a um sacrifício?
> **ATOR N.º3**: Não um sacrifício por si,
> Por seu filho ou sua
> cidade. Não um
> sacrifício incompleto,
> Um sacrifício pela
> metade.
> **ATOR N.º4**: Mas um sacrifício geral, por toda a humanidade.
> **ATOR N.º1**: Quem de vocês está disposto a ser traído?
> Não por um estranho, mas pelo melhor amigo?
> **ATOR N.º2**: Quem de vocês está disposto a ser escarnecido
> Diante de todo o povo reunido?
> **ATOR N.º3**: (*MOSTRANDO COROA DE ESPINHOS*)
> Quem de vocês está disposto
> A andar pelos piores caminhos
> E de levar na cabeça
> Esta coroa de
> espinhos?
> **ATOR N.º4**: (*TOMANDO A COROA E AVANÇANDO AINDA MAIS*
> *PARA O PÚBLICO*)
> Alguém aí quer vestir este capuz?
> **ATOR N.º1**: (*TOMA A COROA E AVANÇA AINDA MAIS PARA O PÚBLICO*)
> Esta carapuça serve em alguém que queira carregar aqueça cruz?
> **ATOR N.º2**: (*MOSTRANDO CRAVOS*)
> Existe aqui alguém em disponibilidade para levar cravos na mão?
> **ATOR N.º3**: (*MOSTRANDO LANÇA*)
> Quem se apresenta para deixar arrebentar seu coração?
> **ATOR N.º4**: Por acaso um voluntário para ser furado de lança no lado?
> **ATOR N.º1**: (*MOSTRANDO MARTELO*)
> Quem aqui quer ser
> crucificado?
> Se ninguém entre nós aceita a prova
> Só nos resta parar o tempo da história
> E cantar. (p. 26)

Estas falas propõem um suplício. Fundamentam-se no caso da crucificação de Jesus, mas também podem aludir às torturas físicas realizadas ao longo da ditadura civil militar no Brasil. Na ausência de um voluntário para o sacrifício, a história é interrompida por uma canção. Isso reafirma a estrutura de missa na qual o texto se apoia, mas também ressalta a influência brechtiana no texto de Assis, visto que a

função da canção no teatro épico de Brecht é justamente interromper o fluxo narrativo. Walter Benjamin explica o mecanismo:

> (...) para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes. Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, a sua principal função é – longe de ilustrá-la ou estimulá-la – a de interromper a ação. O caráter retardante da interrupção e o caráter episódico do emolduramento fazem do teatro gestual um teatro épico.
> (BENJAMIN, 2012, p. 85-86)

A cena que segue – *COLETA* – trata da exortação do celebrante (Corifeu) aos presentes. Os atores deixam os instrumentos de suplício e com gravadores minicassete de pilha e microfone dirigem-se para plateia coletando a contribuição do público, suas vozes:

> **CORIFEU**: Esta é a hora da coleta.
> Que cada um diga uma verdade e uma palavra de amor.
> Vamos coletar suas vozes.
> Aquele que não tiver nada a dizer,
> Então diga: "Não tenho nada a dizer."
>
> *Os atores saem pelo público, gravando suas vozes.*
>
> **CORIFEU:** Quem tiver o que falar, que fale!
> Quem tiver o que gritar, que grite!
> Quem tiver o que oferecer, que ofereça!
> Quem tiver que escarnecer, que escarneça!
> Sua boca muda é seu coração congelado!
> Sua falta de ajuda é seu mundo trancado!
>
> **CORIFEU:** Quem tem a verdade que a distribua,
> Pois necessitamos dela.
> Quem tem amor que o prolifere,
> Pois temos querência dele.
> Quem vislumbrou um sinal no futuro,
> Que nos leve para vê-lo.
> **CORIFEU:** Os que egoisticamente percebem
> E não desatam os nós da realidade,
> Que se tenham em guarda
> Pois serão destruídos pela vingança comum e geral.
> (...). (p. 27-28)

Recolhida as vozes, os atores regressam da plateia e começam a reproduzir as falas, de modo aleatório. As ideias expostas na fala do Corifeu podem remeter ao cerceamento à liberdade de expressão naqueles anos, uma possibilidade de falar sobre os "nós da realidade". Sua função na peça é a de introduzir as cenas, que são episódios não necessariamente interdependentes. Além disso, o uso de gravadores como recurso de distanciamento à medida que as vozes são reproduzidas simultaneamente sublinham o caráter épico do texto, pois sugere a supressão da fronteira palco-plateia. Desse modo, o palco vira tribuna[15] e tanto atores quanto espectadores são responsáveis pela história narrada.

A narrativa se desenvolve sem a presença de um personagem principal ou conflitos dramáticos, mesmo as cenas de "sacrifícios", como as mencionadas anteriormente, não apresentam o sofrimento de uma pessoa em favor de outras, pois não visam a uma heroicização das personagens. Elas são apresentadas no seu duplo e o texto "conserva o fato de ser teatro uma consciência incessante"[16], como sugere o Corifeu na cena *Os Templários*:

> **CORIFEU:** Que se faça representar a cena da inquisição.
> E vocês, atores, procurem dar o máximo de sua sinceridade,
> Para que surja alguma verdade.
> Vocês acreditam no que estão fazendo?
>
> **ATORES:** Sim, acreditamos.
>
> **CORIFEU:** É fácil abrir a boca
> E dizer "acredito". (p.33)

Enquanto busca refletir sobre o cenário político do país, a *Missa* também apresenta percepções e raciocínios analíticos sobre o potencial crítico do teatro. O tema da representação está presente ao longo do texto. Na cena do *Ofertório*, que dá início à segunda parte da *Missa*, os atores tiram as roupas, ornamentos, ficando apenas com uma roupa base para representar esta cena, mas aqui a oferta se dá em "teatro" e este se presta a ser um "espelho do mundo". Espelho que não reproduz uma imagem finalizada, e, sim, condições passíveis de transformação. O texto faz

---

[15] BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8.ª Ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras escolhidas v. 1), p. 84.
[16] *Ibid*., p. 85.

emergir situações alegóricas com o propósito de provocar reflexões a partir de uma cena que didaticamente expõe a função da arte teatral ou as particularidades de sua crise, no caso do teatro brasileiro. Aqui vale destacar outra passagem:

> **CORIFEU:** Todos nós temos andado como ovelhas desgarradas,
> Cada um por seu caminho
> (...) (p. 25)

A passagem destacada pode indicar uma crítica à fragmentação da esquerda e das propostas estéticas que se aprofundaram a partir de 1967, como explica a professora Cláudia de Arruda Campos:

> Já em 1967 as cisões estão praticamente consumadas. O processo de crítica em relação aos erros passados cada vez mais se traduz em desencanto por tudo que a eles se relacione, inclusive a arte de propaganda política. Três anos após o golpe e porque a ruptura fora muito mais forte do que parecia a princípio, já se está gerando uma nova arte, violenta e desencantada, que terá poucos pontos em comum com as proposições recheadas de positividade do Teatro de Arena.[17]

A crítica proposta em *Missa Leiga* segue sem oposições entre opressores e oprimidos. Nela, o ser humano é responsável pelas mazelas que sofre e só ele pode acabar com tais condições. O sermão final da *Missa* aprofunda essa denúncia:

> **CORIFEU:** Quem sabe da felicidade
> É o recém-afogado no mar
> Certas facilidades de sobrevivência
> Egoístas e pessoais castram no homem
> Sua sensibilidade geral
> A notícia do mundo é tão tragicamente forte
> Que a humanidade devia chorar
> E se afogar num auto dilúvio de lágrimas
> Ou então refletir sobre as formas de tortura
> Repensar as várias modalidades de assassinato
> Mastigar a fome e engoli-la sem água
> O homem está calmo e feliz
> À espera de que invadam sua casa
> Atirem sobre seu filho e violentem sua mulher. (p.57)

[17] Cf. CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes,* São Paulo: Perspectiva /Edusp, 1988, p. 130.

Apesar deste trecho sugerir imagens como "tortura" e "assassinato", o texto de Chico de Assis não recebeu muitos cortes da censura oficial. No processo de censura para a montagem de 1973 no Rio de Janeiro, com produção de Sérgio Britto, localizado ao longo desta pesquisa de mestrado, há cortes apenas nas páginas 13 e 14 por causa da expressão "Beije meu ânus!" e uma observação na cena em que os atores leem trechos de notícias atuais. A peça foi liberada com pequenos cortes em março de 1973 e proibida para menores de 10 anos. Assim, a *Missa* conseguiu realizar seu objetivo: "furar a censura e falar de tudo que acontecia nesse país naqueles malditos tempos" (informação verbal).[18]

2.1 As figuras de linguagem como expressão de Brasil em *Missa Leiga*

Na primeira cena, *Procissão de entrada*, temos os atores separados em dois grupos, o Grupo N.º1 e o Grupo N.º2. O primeiro está fora do templo e deseja entrar; enquanto isso, o segundo arruma o altar. Esses grupos encontram-se numa relação de oposição, cuja função é expor as angústias do mundo em contraponto com a paz do templo. O mecanismo de revelação dessas angústias também se dá pela falsa tentativa de escondê-las:

> GRUPO N.º1: Vamos nos aproximar do altar divino!
> Com as mãos limpas e lavadas
> No rosto, uma máscara de paz! (p. 19)

A máscara simbólica, neste caso, serve para desnudar a situação de tensão. Quando o grupo em destaque afirma que usarão no rosto uma "máscara de paz" nesta cena, e em outras, trata-se de um alerta ao leitor sobre as condições do mundo: nada pacíficas. Uma das interpretações que pode ser feita deste trecho é a tentativa de se desmascarar o mundo, colocar a nu os problemas pelos quais a sociedade atual passa. O objetivo do *Introito* é apresentar a discussão central da *Missa* e, assim, convidar o leitor/espectador a, tal como o sacerdote/enunciador, a pensar este tema, a reconhecer sua responsabilidade diante dos acontecimentos no mundo. sobre o enunciado da *Missa* e envolver com o enunciado, com o tema. Para isso, o autor recorreu à anáfora, figura de sintaxe, cujo efeito esperado é o envolvimento do receptor com a mensagem emitida. Este efeito ocorre através da regularidade de

[18] Informação dada por Sérgio Britto para a elaboração do livro *Fábrica de Ilusão* e disponível em sua página na internet < http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/teatro-senac/missa-leiga/>.

construção dos versos, pela repetição de palavras em estruturas semelhantes ou pela repetição integral da oração. Este tipo de recurso estilístico permeia toda a dramaturgia de *Missa Leiga.* É válido destacar parte da sequência da cena um para se ter ideia do jogo realizado pelo autor:

> GRUPO N.º 2 — Com as mãos limpas e lavadas E, no rosto, uma aparência de paz!
>
> GRUPO N.º1 — Vamos nos aproximar do altar divino!
>
> GRUPO N.º 2 — Sabendo que este dia não é igual Ao dia anterior que acabou de passar!
>
> GRUPO N.º1 — Vamos nos aproximar do altar divino!
>
> GRUPO N.º2 — Há muito mais sangue derramado Pelos campos, salas, quartos e calçadas!
>
> GRUPO N.º1 — Vamos nos aproximar do altar divino!
>
> GRUPO N.º2 — Há no ar mil gritos de tormenta Só não ouvimos por costume!
>
> GRUPO N.º1 — Vamos nos aproximar do altar divino!
>
> GRUPO N.º2 — Há no ar maior quantidade de sangue! Só não sentimos o gosto por costume!
>
> GRUPO N.º1 — Vamos nos aproximar do altar divino!
>
> [...] (p. 18)

A anáfora neste caso ocorreu pela repetição do verso "Vamos nos aproximar do altar divino!", essa aproximação visa reestabelecer o vínculo entre humano e divino. Note-se também que o mesmo recurso é usado em "E, no rosto, uma aparência de paz!" (p. 18), e "No, rosto, uma máscara de paz!" (p. 19), neste caso o que ocorre é uma retomada anafórica com os termos aparência (abstrato) – máscara (concreto).

As cenas dois e três, *Iluminação do templo* e *O tempo do mundo* respectivamente, também exercem a função de contrapor o *mundo* ao *templo*. A cena dois, em especial, consiste em confrontar o eterno (templo) e o efêmero (tempo).

Aqui as falas ficam por conta do ATOR N.º1, ATOR N.º2, ATOR N.º3, ATOR N.º4, ATOR N.º5 e ATOR N.º6. A primeira fala do ATOR N.º1 trata das características do *templo* e suas falas posteriores respondem às falas dos outros ATORES no sentido de enfatizar aquele confronto. É válido destacar toda a sequência, pois ela antecipa informações relevantes para compreender os sinais de destruição mundana imediata:

> *Os dois grupos estão agora no altar—mor e se preparam para começar a iluminação do templo. Os candelabros e lamparinas são acesos e distribuídos pelos atores que os colocam em pontos predeterminados. Os candelabros devem estar num aparador e um ator os distribui um a um, enquanto segue-se este diálogo:*
>
> ATOR N.º1 — ***(PEGANDO SEU CANDELABRO, ENQUANTO OUTRO, AJUDANTE DO DISTRIBUIDOR, ACENDE AS VELAS)***
> O templo é um lugar de
> paz Aqui o tempo está
> parado Na data
> longínqua da criação.
>
> ATOR N.º2 — ***(O QUE DISTRIBUI OS CANDELABROS E DIRIGE A ILUMINAÇÃO)***
> Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.
>
> *Segue o processo, enquanto o primeiro vai colocar o seu candelabro em lugar predeterminado.*
>
> ATOR N.º3 — O templo é um lugar sagrado
> Um pedaço do paraíso na terra
> Uma imitação dos tempos do Éden.
>
> ATOR N.º1 — Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.
>
> ATOR N.º3 — O templo é um lugar santo
> Que santifica os homens.
>
> ATOR N.º1 — Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.
> ATOR N.º4 — O templo é a morada do Deus vivo
> Que vivifica o homem.
>
> ATOR N.º1 — Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.
>
> ATOR N.º5 — Faz hoje um mundo que houve a criação
> Faz hoje um templo do pecado original!
>
> ATOR N.º1 — Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.
>
> ATOR N.º6 — Qual tempo
> seguir? O tempo do templo
> Ou o tempo do mundo?
>
> ATOR N.º1 — Sua mão é a mesma mão de Adão
> Seu pé é o mesmo pé de Noé

> Seu coração é igual ao de Abrahão
> Suas alegrias iguais às de Isaías
> Sua dor e sua dó iguais às de Jacó
> Mas o relógio do mundo continua marcando as horas. (p. 19 e 20)

Com esse diálogo, o dramaturgo procurou desenvolver o tema de sua missa: um pedido de socorro, "uma oração pelo destino do mundo e da humanidade". E mais uma vez, nos deparamos com um lindo jogo de palavras: templo – tempo. Templo apesar de ser um espaço físico, concreto, remete ao que é abstrato, divino; já o tempo está no plano do abstrato, mas configura para a humanidade a noção de presente, passado e futuro, criando a ideia de sucessão dos acontecimentos, da efemeridade.

Seria, evidentemente, um equívoco supor que esta peça é apenas uma parábola sobre o vazio do ser humano diante de sua existência e dos acontecimentos mundanos. A *Missa* é antes um chamado feito por um sacerdote leigo (o elenco) à sociedade para pensar os tempos indigestos que precederam a escrita do texto. E aqui interessa destacar o aspecto político deste texto. Escrita três anos após o Ato Institucional de número 5 (1968), *Missa Leiga*, como dito no início, figura parte da história recente do Brasil, "a absurdidade da sociedade atual"[19], tal absurdidade pode aludir ao acirramento da censura, às violências físicas e psíquicas contra inúmeras pessoas, que de alguma forma manifestaram oposição ao regime imposto. Os Atos Institucionais foram um instrumento jurídico largamente usado pelos militares para garantir este estado de exceção, autoritário, no Brasil. Para se ter ideia entre 1964 e 1969 foram baixados 17 atos institucionais.

A cena 4, *Despojamento*, é a busca da virtude através do despir das vestes da vaidade, das maquiagens, dos pensamentos. Esta cena propõe o fim do jogo entre aparência e máscara, aqui o "sacerdote" deseja apenas estar e ser, deseja conhecer e revelar sua essência:

---

[19] ASSIS, Chico de. *Propósito da Missa Leiga.* Texto de abertura do programa do espetáculo *Missa Leiga*, de 1972.

CORIFEU: Dai às minhas mãos virtudes,
Senhor Para que eu possa lavar todo mal e
mancha Toda mancha e mal, Senhor.
Tira de mim as vestes da vaidade,
As que estão dentro de mim, Senhor
Porque estas, visíveis, eu atiro fora.

O Corifeu atira fora uma parte de seu paramento, enquanto os acólitos arrancam o restante de suas roupas ricas. Eles trazem uma bacia para que ele lave o rosto que, muito maquiado, contrasta agora com seus trajes comuns.

CORIFEU: Lavo do meu rosto as tintas da alegria
Tira de mim, Senhor, a tristeza oculta sob ela
Estou como sou a cada dia. (p. 22)

Como se vê, é a primeira vez que o CORIFEU entra em cena. Ele não apenas retira "as tintas da alegria" em busca de sua essência, como também se reconhece: "Estou como sou a cada dia." e, nesse despojamento, tenta reconciliar o infinito com o finito. O trecho destacado anteriormente sugere uma concepção hegeliana da história, o sistema elaborado por Hegel é triádico e essa tríade é formada pelos seguintes elementos *"algo"*, *"seu oposto"* e a *"reconciliação"* destes, ou melhor, a interpretação hegeliana da santíssima trindade consiste em uma *totalidade* (universalidade abstrata ainda não determinada, *o Pai*), uma *universalidade concreta,* na qual se reconhece, vivendo a humanidade até as últimas consequências na morte do *Filho*. E, por fim, uma reconciliação do infinito no finito, *Espírito Santo,* num autor reconhecimento de *si*, uma autoconsciência. Assim, o CORIFEU ao se reconhecer, chegaria a uma autoconsciência de si. E a cada reconciliação existiria uma nova identidade, não seria mais a figura inicial, mas, sim, uma purificação e elaboração de si mesmo. Este movimento de conciliação posta acontece permanentemente e é a própria dialética, pois por um lado ele concilia e por outro coloca a contradição.

No final da cena quatro, temos duas passagens interessantes que exortam fatos históricos importantes ocorridos próximos à data de escrita da *Missa*. E, além disso, elas indicam o movimento essencial da peça. A primeira,

CORIFEU: Todos nós temos andado como ovelhas desgarradas,
Cada um por seu caminho
E Jeovah fez cair só sobre ele

A iniquidade de todos nós. (p. 25)

apresenta uma autocrítica que a esquerda fazia no final da década de 60: a fragmentação da esquerda tanto no postura política como na opção estética, "cada um por seu caminho". A segunda consiste numa sequência de falas – ATOR/CORIFEU – em que há uma retomada da anáfora na fala do "CORIFEU: E não abriu a boca." (p. 25). O que entendemos em relação a essa fala não é apenas o sofrimento de Cristo para salvar a humanidade dos pecados e como ficou quieto diante das violências que sofreu, mas também a alusão às práticas de tortura no Brasil durante a ditadura militar para conseguir informações dos presos políticos.

Com isso encerra-se a cena quatro e inicia a seguinte, *O Sacrifício*, referência ao cordeiro imolado que salva os pecados do *mundo*. Nela percebemos um forte jogo de rimas entre as falas dos atores (traído/amigo; escarnecido/reunido; caminho/espinho etc) e no final outra referência ao curso da história:

> ATOR N.º1: (*MOSTRANDO MARTELO*)
> Quem aqui quer ser sacrificado?
> Se ninguém entre nós aceita a prova
> Só nos resta parar o tempo da história
> E cantar. (p. 26)

O texto do ATOR N.º1 pode ser compreendido de dois pontos vista. O primeiro é a história como o conjunto de conhecimentos relativos ao passado da humanidade. Já o segundo refere-se à narrativa da peça, dos eventos contados desde o *Introito*. Desse modo, o gesto de mostrar o martelo indicado na rubrica nos remete à imagem de um leilão; mas como, nesse caso, ninguém aceitou a proposta de suplício, "carregar a cruz" (p. 26), para restabelecer o vínculo, a narração da história foi interrompida.

Da cena seis (*Coleta*) em diante, começamos a acompanhar o final da primeira parte da *Missa*. A coleta seria o momento em que são apresentados a Deus os votos das pessoas ali reunidas. Mas na missa de Chico de Assis a contribuição que o celebrante (CORIFEU) pede a todos são as "suas vozes" que serão registradas por gravadores minicassete de pilha como indica a rubrica à página 27. Mas o que salta aos olhos nesta parte do texto é o uso de outro recurso de expressão, o quiasmo, que consiste numa

disposição paralela dos termos, causando no leitor, pela construção inesperada uma sensação de surpresa como decorrência da ruptura numa repetição que seguia sistematicamente:

> CORIFEU: Quem tiver o que falar, que fale!
> Quem tiver o que gritar, que grite!
> Quem tiver o que oferecer, que ofereça!
> Quem tiver que escarnecer, que escarneça!
> Sua boca muda é seu coração congelado!
> Sua falta de ajuda é seu mundo trancado! (p. 27)

O quiasmo ocorre nos dois últimos versos "Sua boca muda é seu coração congelado!/Sua falta de ajuda é seu mundo trancado!", em que "muda" está para mundo e "ajuda" está para "coração". Agora, atentemo-nos para a origem da palavra quiasmo, do grego *chiasmós*, a ação de dispor em cruz. Com isso, percebemos a genialidade do autor, pois se os que estão presentes optarem por fazer o que está indicado nesses versos serão responsáveis pela construção imagética uma cruz e seguirão de acordo com a realidade.

A cena seguinte, *Epístola*, na qual há indicações sobre as cartas que serão lidas no dia da apresentação, ao contrário do que ocorre numa missa cristã aqui o autor optou por uma breve inversão na ordem do ritual, pois na missa tradicional este seria o momento em que o celebrante lê trechos do Evangelho. Mas, na *Missa Leiga*, o Evangelho foi colocado em um momento posterior.

Na oitava cena, *Ressureição*, temos imediatamente uma nova menção à máscara indicada nas rubricas que sugerem que os atores entrem com uma "máscara da alegria" nas mãos e as coloquem antes cantar para louvar aquele que ressuscitou. A fala do CORIFEU, que se segue depois do canto da *Aleluia*, é uma curta declamação que questiona quais as motivações para se ter alegria em tempos de "provação"; no entanto, uma breve análise dela mostrará duas grandes referências feitas no texto: uma, direta, a Carlos Drummond de Andrade ("sentimento do mundo"), a outra ocorre de maneira indireta ao Eclesiastes. Vejamos como elas aparecem:

CORIFEU: Como ter alegria, Senhor
Neste tempo de provação?
Como ter alegria
Consciente do sentimento do mundo
Alegria porque a mão colheu,
Escolheu as sementes,
Semeou e tornou a colher? (p. 30)

A primeira exerce a função de revelar à consciência do ser humano o horror no tempo do mundo e implica num sentimento geral de desacerto do mundo. É válido lembrar que o primeiro verso do poema de Drummond traz a imagem das mãos "Tenho apenas duas mãos/e o sentimento do mundo" (DRUMMOND, 2010, p.154), mesma imagem que temos no Eclesiastes "De manhã, semeie a sua semente, e de tarde não dê descanso à sua mão"[20]. Essa fala do CORIFEU também se liga a de JOÃO na cena nove
"E toda árvore que não der bom fruto" (p. 31), indicando uma ideia de passagem de tempo na relação dos termos *semente – fruto.*

A *Pregação de João Batista* (cena nove) exibe a força do jogo de desmascarar o *mundo*. As ideias expostas nesta cena, nos remetem ao que Antonin Artaud definiu como *Teatro da crueldade* e às reflexões que Anatol Rosenfeld fez sobre *O Teatro Agressivo* no Brasil, cujo maior exemplo foi a montagem pelo Teatro Oficina de *O Rei da Vela* (1967). Mas voltemos ao nosso objeto de análise. A concepção de crueldade para Artaud consiste em deixar um estado de tensão permanente, mostrar a crueza dos fatos, daí a intervenção no público não necessariamente é direta, mas a ideia de atravessamento é imprescindível. Assim, a voz de João Batista no deserto clama ao público:

JOÃO: (*PARA O PÚBLICO*)
Raça de víboras!
Quem vos recomendou que fugísseis da ira que vem
por aí? Dai, pois, frutos dignos do vosso
arrependimento E não queirais dizer dentro de vós
mesmos:

[20] Bíblia Sagrada. *Edição Pastoral*. 1.ª Edição. São Paulo: Paulus; 1990. Eclesiastes 11:6, p. 868.

> "Temos como pai a Abraão".
> O machado já está lançado à raiz das árvores
> E toda a árvore que não der bom fruto
> Será cortada e lançada ao fogo. (p.31)

A violência verbal com que JOÃO se dirige ao público é notável. O apoio na ofensa e na ameaça – "raça de víboras", a covardia dos que fugiram e a insinuação do corte para aquele que der frutos ruins – visa retirar o público de sua condição de apatia e conformismo diante da realidade de um mundo ameaçador. A agressividade que vemos está, como afirmou Rosenfeld, numa medida racional, pois realiza uma interpretação profunda dos problemas da sociedade e está longe de ser uma provocação vazia e gratuita (ROSENFELD, 2009, p. 56).

A cena dez*, Os Templários*, trata da representação. Nela o jogo teatral é revelado diante dos espectadores, o CORIFEU assume para si a função de literalmente dirigir o CORO. E, de acordo com a rubrica à página 33, os atores vão montando o cenário do episódio da negação de Cristo pelos Templários. Quando a cena está montada, o CORIFEU inicia a sua direção:

> CORIFEU: Que se faça representar a cena da
> inquisição E vocês, atores, procurem dar o máximo
> de sua sinceridade Para que surja alguma verdade.
> Vocês acreditam no que estão fazendo? (p. 33)

O recurso épico usado por Chico de Assis ao longo de *Missa Leiga* e, especialmente, nesta cena mostra a preocupação do dramaturgo, que também era ator, em pensar e discutir o trabalho do ator. Tal inclinação está presente em diversos de seus escritos como foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

Os dois Cristos encerra a primeira parte da *Missa.* Trata-se da busca de uma síntese da crucificação de Cristo e para esta operação os elementos constituintes são o CRISTO N.º1 e o CRISTO N.º2. Ao "duplicar o Cristo", Assis evita a possível carga heroica que poderia surgir desta personagem. A síntese, no entanto, não traz perspectiva de saída ou salvação próximas no tempo do mundo.

...

A segunda parte de *Missa Leiga* tem uma duração menor que a primeira, porém a carga de violência presente no *"Sacrifício"* é intensa. A cena que abre a segunda parte do texto é o *Ofertório* e meu primeiro exemplo do *Sacrifício* é a fala do CORIFEU:

> CORIFEU: Nesta hora do ofertório
> É chegado o momento de nos darmos
> De nos oferecermos em teatro
> São dois mil anos de Cristo
> Uma eternidade em Deus
> E dez mil anos de teatro
> Dez mil anos de vaidade
> De orgulho e egoísmo
> Dez mil anos de verdade
> De engano e de cinismo
> Dez mil anos de alegria
> Dez mil anos de temor
> Dez mil anos de torpeza
> Dez mil anos de beleza
> Dez mil anos de amor. (p. 39)

No trecho em destaque, temos a continuidade do tema da representação, a oferenda para o sacrifício dá-se "em teatro". Ao contrário da proposta do *Introito* em que há alternância entre uma narrativa quase fictícia e a revelação para o público de que se trata de uma peça, aqui o texto segue mais o sentido de mostrar-se enquanto dramaturgia, as máscaras foram deixadas para trás. E, além disso, a organização sintática dos termos (*...dez mil anos.../Dez mil anos...//Dez mil anos...//Dez mil anos.../Dez mil anos.../Dez mil anos.../Dez mil anos.../ Dez mil anos*) intensifica a necessidade do sacrifício para tentar salvar o *mundo*, pois dos dez substantivos que se seguem nas anáforas, após "teatro", seis tem carga negativa enquanto "Cristo" e "Deus" não estabelecem relações sintáticas que possam qualifica-los como tal. A fala do CORIFEU que segue à página 40 e do CORO na mesma página continuam a abordar o tema da função do teatro, a saber, a arte que " se presta a ser o espelho do mundo" (p. 40). Aqui a oposição se dá entre *mundo* e *ser humano*, o primeiro é

construído pelo segundo, a humanidade carrega dento de si o *tempo do mundo*, mas não pode alienar-se dele pois isto significação a alienação de si. Neste ponto, arrisco afirmar a influência, ou pensamento compartilhado de Chico de Assis com Bertolt Brecht, para o primeiro o teatro reflete a imagem do mundo e para o dramaturgo alemão é aquela arte na qual conseguimos fazer uma reprodução do convívio humano, mas a reprodução que esteja comprometida com o social, que pense essa relação numa perspectiva do materialismo histórico dialético. Isto é, trata de compreender, pelo movimento do pensamento, a forma como a sociedade se organiza e suas relações. Tal pensamento permeia as linhas do texto de Assis, e, ao tratar o assunto numa relação distanciada pode-se ver em termos históricos as transformações profundas pelas quais o país passou desde o golpe de 1964. Após a oferenda, temos o *Lavabo* (cena 13), uma das cenas mais curtas de *Missa Leiga,* em que o *templo* é purificado com incensos, as CRIANÇAS entram em cena e os atores já estão com os rostos lavados, sem maquiagens, sem máscaras, devidamente limpos simbolizando a pureza da alma para oferecer o santo

Sacrifício. A função desta cena é realizar a "limpeza mais perfeita".

O *Orate Frates* é a cena na qual o sacerdote coletivo convida o leitor/espectador para orar pelo destino do mundo. A rubrica inicial sugere que os atores saiam pelo público recitando trechos bíblicos e com "jornais e fotos de problemas atuais do mundo" (p. 41) é o momento no qual "os irmãos" rezam para que o Sacrifício seja aceito por Deus. Na oração feita pelo CORIFEU todos assumem sua culpa pelos problemas do *mundo* – falta de amor, guerra, fome, escravização, destruição, por "esquecer a totalidade do mundo" e, principalmente, por culpar os outros – por isso, ao fazer a "limpeza" necessária não há mais necessidade de máscaras, o mundo deixou de mostrar de ser aparente.

No *Sanctus*, cena 15, o CORO, em forma de oração, clama a Deus ao mesmo tempo que o questiona pelo abandono e pela ausência de respostas diferentemente da proposta do *sanctus* da missa católica, que reconhece a santidade divina. É o ponto no qual começa a preparação para a comunhão. Mas o ponto interessante desta cena está na rubrica após a oração:

> [...]. Ao fim do *Sanctus*, o Corifeu lê uma lista de mártires do novo e antigo testamento, assim como mártires de todos os tempos e credos, e mais os da

atualidade e, ainda, as vítimas dos grandes genocídios. Ao fim deste momento de preparação – onde cada nome dito pelo Corifeu deve ser adjetivado por um ator e dita alguma coisa sobre seu martírio [...] (p. 43-4)

Essa rubrica reforça a relação texto – momento histórico ao citar nomes de pessoas que ficaram conhecidas como mártires levando para a ficção a realidade histórica.

No final da cena começa o Padre Nosso, a rigor o texto é semelhante ao católico, exceto pela repetição de alguns versos e pela ênfase gradativa dada pela ausência de pontuação no primeiro e o excesso no terceiro e último veros de duas estrofes:

> [...]
> O pão nosso de cada
> dia O pão nosso de
> cada dia!
> O pão nosso de cada dia!!
> [...]
> E livrai-nos do
> mal E livrai-nos
> do mal!
> E livrai-nos do mal!! (p. 44)

Neste caso a repetição de estruturas semelhantes tem a função de enfatizar os pedidos mundanos diante de Deus e aqui gostaria de destacar os três últimos versos. "E livrai-nos do mal" numa escala crescente de exclamação remete ao medo que se alastrava no país, desde 1964, devido à gradativa prática de delações, de "desaparecimentos" até hoje não solucionados entre outros fatores.

O *Sacrifício de Abraão* (cena 16) começa com uma breve indicação do CORIFEU sobre a chegada do momento da comunhão seguida pela preparação para o sacrifício em que é narrada a grande prova que Deus fez a Abraão, texto extraído do Velho Testamento e vai até o momento da reconstrução de uma cruz despedaçada, que funciona como um sermão da comum união das partes. Esta tentativa de reunir os pedaços de uma cruz e remonta-la é descrita numa perspectiva de renovação do sacrifício da cruz:

CORO: Vamos reconstruir a cruz
Para que ela seja o sinal
Desta comunhão
CORIFEU: Ergam o lenho vertical.
CORO: O lenho do poder e da força
Que procura ganhar o alto do mundo
Alçar alturas, pisando baixezas
Dominar e usufruir o tempo da vida
Somar esforços para seu prazer
Submeter as vidas ao seu lazer.
CORIFEU: Ergam o braço esquerdo.
CORO: Que é o braço do egoísmo
Do pensar só em si mesmo
De se orgulhar
solitário No isolado
cinismo Sobre cada
calvário.
CORIFEU: Por fim, o braço direito
Feito da violência
Que serve ao poder e ao
egoísmo Que serve ao falso
prazer Ao truque e ao
cinismo.
CORO: Completa esta cruz.
CORIFEU: Precisamos de um Cristo
Que, lembrado por este lenho
De madeira morta e mortificada,
Seja vivo e vivificante
Que, sem ser despedaçado,
Possa ser servido em comida
Nesta ceia de comum
união Que fazemos em
seu nome Por seu nome.
No tempo deste templo
Servimos a comida deste amor
Que, quanto mais distribuído,
Mais se torna maior e unificado. (p. 47)

A tentativa de reunir os pedaços enseja a possibilidade de uma saída ou, ao menos, um caminho a seguir no *tempo do templo*, pois nele é possível revigorar-se, sentir-se fortalecido e pleno na medida em que o "amor" é distribuído. O material figurado aí apresenta e critica o recorte histórico escolhido pelo autor da peça ressaltando o caráter fragmentado da sociedade e dos pequenos focos organizados de resistência que ainda ecoavam no início da década de 70.

No momento do *Agnus Dei* (cena 17), o texto exorta que as crianças e os atores se dirijam à plateia e beijem o público, "que também deve beijar-se entre si",

ilustrando um momento de fraternidade no *templo*. A missa termina neste ponto para as crianças.

Chegamos à cena 18, *Apocalipse*, faltam apenas duas cenas para acabar a *Missa* e no início da cena o CORO canta o salmo de preparação indicando que o fim está próximo:

> CORO: (*CANTAM*)
> Humilde e calmo
> Como um cordeiro
> O mundo inteiro
> Vê chegar a hora
> É a hora final
> Surge a cada momento
> Mais um sinal. (p. 48)

Com essa atmosfera de ruína e o *mundo* ("um cordeiro") numa condição frágil, começam a aparecer os sinais de destruição mundana imediata, como indicado na primeira deste texto e da *Missa* (cena três). Lá, na suposta relação de complementaridade entre *templo* e o *humano* foi narrada a destruição do primeiro conforme o segundo fosse ceifado. Aqui, aprofundando o entrave entre o *eterno* e o *efêmero*, tem-se o Apocalipse de São João e a Arca da Aliança, vitória de Deus sobre o mundo.

A narrativa fica por conta de trechos do livro de revelação do Apocalipse, último livro da Bíblia, trata-se de passagens ou reproduções na íntegra dos capítulos seis, sete, oito, nove e dez do Apocalipse. Este livro caracteriza-se por apresentar Deus como o governante da história e do tempo. No livro, há a menção a sete selos e à medida que os quatro primeiros são abertos, o mal que permeia a história da humanidade é ceifado. A fonte deste mal é a ambição de poder e conquista, gerando guerras, competição e fome. Os três últimos selos tratam, respectivamente, do pedido de justiça feito pelos mártires a Deus, do dia do julgamento final e da destruição do mundo. Temos então a mesma forma simbólica e agressiva exercendo a função de dar relevo às questões postas em discussão.

O ponto central da cena 18 é mostrar que o ser humano é responsável pela sua destruição, através de guerras e competições com o único intuito de controlar o poder a qualquer custo, seja pela destruição total da sociedade, seja pela

reorganização das relações sociais num modo sofisticado de exploração que serve apenas para manutenção do *status quo*.

A penúltima cena de *Missa Leiga*, *Os cavaleiros do tempo do mundo*, numa alusão aos cavaleiros templários, que se organizaram para garantir a segurança dos peregrinos no trânsito entre Europa e os territórios cristãos do Oriente, enuncia a impossibilidade de saída diante dessa destruição histórica. *Os cavaleiros* são nomeados de acordo com o aspecto destrutivo que carregam – guerra, fome, poluição, *Kibernos* (palavra de origem grega a qual originou o termo cibernética e significa controle, regulação), solidão, angústia e estrôncio. Aqui destaco a descrição do último cavaleiro:

> ATOR N.º1: O sétimo cavaleiro é o mais belo
> O único verdadeiramente belo.
> ATOR N.º2: Se veste em prata e púrpura.
> ATOR N.º3: Na cabeça, um capacete de ouro radiante.
> ATOR N.º4: Numa das mãos, um pequeno sol iluminado em raios.
> ATOR N.º1: Na outra, um estandarte, que ofusca a vista.
> CORIFEU: Seu nome é Estrôncio. (p. 56)

A carga simbólica do texto de Assis é de extrema importância para compreender a crítica que o autor desenvolve ao longo do texto. Na descrição sobre o sétimo cavaleiro, temos a informação de que ele é o "verdadeiramente belo" e "ofusca a visão" de quem olha para ele. O estrôncio, cujo símbolo é *Sr*, é um elemento químico radioativo que pode causar câncer e à temperatura ambiente encontra-se no estado sólido. No entanto, este elemento também pode ser usado nos cristais que formam os tubos catódicos de televisores coloridos, seu uso é obrigatório pois evita que os raios-X incidam sobre o telespectador. Assis faz uma crítica ao uso alienante que se faz da televisão. O texto continua, de forma bela e triste, alertando sobre a verdade do *mundo*:

> ATOR N.º4: Os sete cavaleiros do tempo do mundo têm um só nome.
> CORIFEU: Seu nome é morte.
> CORO: O que podemos, Senhor, contra
> eles Se eles cavalgam dentro de nós?

Como deter sua galopada,
Senhor? Se cada um de nós
abriga parte Da sua faina
devastadora?
CORIFEU: A esperança da paz universal
A esperança da humanização do homem
A esperança de um mundo mais simples
A esperança da arte e do amor
A esperança do medo da destruição
A esperança da intervenção divina. (p. 56)

O *Encerramento* fecha a segunda parte da *Missa* descrevendo os dias de retaliação, no total sete dias como na criação do mundo, é um desabafo e uma prece geral e urgente de amor à humanidade. Um apelo à consciência ou ao que restou dela:

CORIFEU: Só uma consciência em cacos
Entende um mundo despedaçado
Só um ser inacabado e abandonado
Tem terror do finito e do infinito.
É preciso seres desiguais e concordantes
Ao invés de iguais e discordantes
E isso já basta para uma nova forma de amor. (p. 58)

Este trecho faz lembrar outro texto caro aos que, assim como Chico de Assis, não estão apáticos ao mundo de seu tempo. Trata-se da primeira fala do GRANDE CORO da peça *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, de Bertolt Brecht:

O GRANDE CORO – O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.
Muitos dizem sim, mas sem estar de
acordo. Muitos não são consultados, e
muitos Estão de acordo com o erro.
Por isso:
O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. (BRECHT, 1996, p. 217)

Missa Leiga é um pedido de ajuda sussurrado clamando por escuta. Mas quantos de nós estamos com os ouvidos atentos e com o coração aberto para ouvir e encarar essa responsabilidade pelo mundo no qual vivemos e pelo mundo no qual queremos viver?

3 – ITE MISSA EST: A *Missa* celebrada fora da igreja

Na busca por compreender como se deu a realização e o modo de trabalho na produção do espetáculo musical *Missa Leiga* foram utilizados como fontes notícias de jornais e programas da peça localizados na Biblioteca Jenny Klabin do Museu Lasar Segall, recortes de jornais do acervo pessoal de João Acaiabe e fotos do acervo pessoal de Oswaldo Mendes, dois atores da montagem paulistana.

Imagem 3: Ensaio de voz para teste de acústica na Igreja da Consolação, 1971. De acordo com o programa da peça, o projeto acústico para a Igreja da Consolação foi pensado pelo professor Lauro Nepomuceno. Acervo pessoal de Oswaldo Mendes.

Além da temática pertinente ao trabalho de Chico de Assis e de seus companheiros do Teatro de Arena, a *Missa* trazia uma inovação cênica. Ademar Guerra procurou usar também na encenação a estética similar à de um ritual católico, fugindo de um teatro
"convencional". Tratava-se de experimentação, pois ia em busca de uma linguagem teatral em que a participação do público no assunto posto em debate fosse imediata, sem as convenções estabelecidas pela quarta parede ou pela relação hierárquica

palco-plateia. O crítico Yan Michalski afirma que um dos motivos da *Missa* ter gerado grande repercussão foi:

> por causa – pelo menos em parte – da utilização de uma relação anticonvencional entre espaço cênico e público foi *Missa Leiga*, de Chico de Assis, representado não no teatro, mas numa velha fábrica (depois impedido, por pressões e ameaças, de fixar-se numa igreja, que foi o primeiro local escolhido). A montagem à qual a direção de Ademar Guerra, a cenografia de Joel de Carvalho e a música de Claudio Petraglia conferiam um sopro em vários momentos poderoso, partia da interessante ideia de utilizar os recursos formais do ritual da missa para a transmissão de um conteúdo ligado à atualidade social do Brasil, só deixando de explorar todas as possibilidades da ideia porque a censura impedira o autor de abordar o assunto com a desejável clareza e o condenara a enfraquecer o impacto da obra através de uma linguagem cifrada e confusa. (MICHALSKI, 1985, p. 52)

Ademar Guerra, Chico de Assis, Joel Carvalho (cenários e figurinos), Marika Gidali (expressão corporal) e Claudio Petraglia já haviam trabalhados juntos em *Tom Paine*, de Paul Foster, cuja estreia foi em 06 setembro de 1970[21]. Ainda em 1971, Adhemar tinha recusado um convite de Ruth Escobar para dirigir *Ascenção e Queda da Cidade de Mahagony*, de Bertold Brecht, pois acreditava que não era o momento para montar esse texto, além da dificuldade financeira para conceber o espetáculo. No entanto, ele apresentou à produtora a ideia da *Missa* e ela aceitou a parceria. Em seguida, Claudio Petraglia é convidado a participar da montagem sendo responsável pela direção musical. Foi justamente a partir das conversas durante o processo de *Tom Paine* e da necessidade de montar um espetáculo que pudesse dialogar com aquele momento político do Brasil que fez com que Ademar Guerra optasse por uma dramaturgia que falasse de Brasil.

Pouco depois, Chico de Assis estava em cartaz com o infantil de sua autoria, o *Auto do Burrinho de Belém*, no qual a narrativa se passa em um presépio e as personagens falam sobre momentos da vida de Cristo. O tema já existia: a vida de Cristo; Ademar Guerra provocou Assis com a ideia de criar um espetáculo para adultos e que fosse apresentado dentro de uma igreja. Assim, faltava apenas um texto que materializasse essas demandas. Foi então que Assis escreveu a *Missa Leiga*.

---

[21] HELENA, Regina. Tom Paine, algo novo em matéria de teatro. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro: set. 1970. 1.º Caderno, p. 4.

IMAGEM 4: *Missa Leiga* (1972). À frente da esquerda para direita: Oswaldo Mendes e João Acaiabe. Atrás: atores não identificados. Fonte: Acervo pessoal Oswaldo Mendes

Embora Ruth Escobar tenha conseguido autorização para que a temporada da *Missa* fosse na Igreja da Consolação, a proposta recebeu ataques gerando uma polêmica em torno da encenação. A peça foi alvo de uma espécie de censura não oficial, a "super censura", praticada por setores conservadores da sociedade. Os ensaios chegaram a acontecer na Igreja, mas devido ao grande número de ameaças recebido a *Missa* teve que buscar outro espaço para sua temporada. A perseguição ao espetáculo não se deu apenas pela temática, mas, também, pelos sujeitos envolvidos no processo de trabalho do espetáculo. Ruth Escobar[22] foi uma das mais renomadas produtoras de teatro do período e parte de suas produções estava ligada a projetos teatrais da esquerda brasileira, como a realização da *Primeira Feira Paulista de Opinião* (*1968*) em seu teatro. Certamente, este é um dos motivos de tamanha perseguição aos projetos e espetáculos conduzidos por ela. No caso de *Missa Leiga*, o pesquisador Éder Sumariva Rodrigues explica que:

[22] Mais informações sobre a trajetória de Ruth Escobar podem ser consultadas em RODRIGUES, 2015.

> O manifesto escrito por Lenildo Pessoa atacou diretamente a figura de Ruth Escobar e a todos aqueles que permitiram que *Missa Leiga* – cujo nome era considerado herético para ele – fosse apresentada dentro da Igreja da Consolação. Ele defendia a integridade absoluta da tríade Estado, Igreja e Família, sendo que a mesmas não podiam ser alvo de comunistas desejosos por desestruturar essas instituições. Percebe-se, também, que o jornalista tinha conhecimento da trajetória polêmica de Ruth Escobar ao pontuar sobre produções teatrais, anteriormente produzidas, que usavam palavrões – uma afronta à moral! Isto é, para ele era inadmissível um lugar abrigar alguém que adotava um posicionamento contrário aos princípios religiosos.
>
> Apesar de Ruth Escobar conseguir autorização do padre Olavo Pezzoti, do arcebispo Paulo Evaristo Arns e de Dom Lucas Moreira Neves, porta-voz da conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), a Tradição, Família e Propriedade (TFP), fundada em 1960, por Plínio Correia de Oliveira, espécie de organização paramilitar de direita que defendia o conservadorismo católico, declarou 'guerra ao espetáculo'. Para isso, TFP ameaçou o espetáculo com bombas e agressões aos atores – repetindo o que havia acontecido com *Roda Viva*, em 1968. Segundo Oswaldo Mendes, desde o início do projeto 'sabíamos que o espetáculo enfrentaria resistência dos setores mais tradicionais e conservadores da Igreja'. (RODRIGUES, 2015)

A peça em duas partes, após ter sido proibida na Igreja da Consolação, foi encenada na antiga fábrica de chocolates incendiada da Lacta. Após o incêndio o local foi chamado de "Velha Fábrica", cujo endereço era a rua José Antônio Coelho, 276, no bairro do Paraíso. A estreia nacional se deu em 28 de janeiro de 1972. Na equipe, além de Ruth Escobar, Ademar Guerra e Claudio Petraglia, estavam Joel de Carvalho nos cenários e figurinos, Marika Gidali responsável pela preparação corporal do elenco, Milton Lopes na iluminação, Luís Antônio Bandeira de Mello, Júlio Niccoluc Junior, Antônio Paulo de Morais Bourroul e Enio Sá Machado Junior na assistência jurídica e no elenco Armando Bógus, Claudia Ribeiro, Ewerton de Castro, Edmar Ferretti, Maria Helena, João Batista Acaiabe, Ivan José, Walter Cruz, Edna Falchetti, Maria Christina, Julio Cezar, Oswaldo Mendes, Sonia Cezar, Neide Duque, Buza Ferraz, Rosa Maria, Fausto Brunini, Luiz Damasceno, Rachel Araújo, João Carlos Vicci, Edelcio Mostaço, Osmar di Pieri, Iracema Nogueira, Alice Gonçalves, Joel Cardoso, Ivan Leyraud, Walter Steiner, Paulo Galvoso Everaldo Fernandes, Paulo Yutaka. Participação do *Bossa Jazz Trio* composto por Amilson Godoy (regente), Itiberê Zwarg (guitarra), Nestor (bateria) e Mauro (piston).

Mesmo sendo difícil avaliar o processo de trabalho durante a concepção do musical *Missa Leiga* devido à escassez de documentos, não há dúvida que a figura de Ademar Guerra foi central para reunir o time que atuaria em várias frentes do espetáculo. Isso não apenas por ser o diretor da peça, mas sobretudo pela postura interessada no fazer teatral, nos sujeitos envolvidos neste fazer e, sobretudo, nos debates sobre essa prática no Brasil do começo dos anos 1970. A direção da *Missa* lhe conferiu o prêmio de melhor diretor em 1972 pela Associação Paulista de Críticos Teatrais[23][24].

Apesar do grande número de candidatos para os testes dos atores e das fases de seleção incluírem conhecimentos de religião, línguas, canto e dança[25], Ademar selecionou para o espetáculo alguns estudantes de teatro com os quais havia tido contato em montagens da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP).

Walter Cruz, um dos atores que participou da montagem paulistana e também foi para Lisboa, Angola e Moçambique lembra que:

> Edna Falchetti, que foi minha colega de turma, disse: "Olha, o Ademar está selecionando atores para uma peça. Você não quer ir lá fazer o teste?" Nem era bem teste porque ele (Ademar) já tinha feito um trabalho na EAD que incluiu a minha turma (1970) e a que se formou em 1969. Ele foi lá e montou um espetáculo que se chamou *Exercícios americanos,* que originalmente nos Estados Unidos se chamava *America Hurrah*. Ele fez os exercícios com as duas turmas e selecionou alguns alunos pra fazer este espetáculo. Esse espetáculo na verdade foi um ensaio para o *Hair* que ele montou em seguida. Então, o Ademar já conhecia a gente. Era um papo na verdade pra saber qual a disposição das pessoas para fazer a *Missa*. Agora, no teste de canto o Claudio Petraglia reprovou alguns, mas o Adhemar disse que precisava dessas pessoas para segurar o texto. Porque tinha algumas pessoas que nem eram atores e fizeram a *Missa*. Enfim, começamos a ensaiar a peça.[26]

---

[23] MICHALSKI, Yan. *"Missa", prêmios, chaves e Tchecov*. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 10, jan.
[24] . Caderno B. p.2
[25] "Missa Leiga" tem oposição em São Paulo. **Jornal do Brasil**, 16 nov. 1971. Caderno 1, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=64370&Pesq=missa%20lei ga>. Acessado em: 10 Jan. 2017.
[26] Informação cedida por Walter Cruz em entrevista para a realização deste projeto de pesquisa. Realizada em 27 de agosto de 2017.

O processo de montagem do musical passou a se fundamentar por meio das experiências anteriores de Ademar Guerra. No entanto, apesar do diretor ser uma figura central na montagem, o trabalho teatral em torno da *Missa Leiga* assume um caráter coletivo. Não se tratava de um grupo teatral envolvido no processo, mas a prática de exercícios preparatórios e o sistema de ensaios nos quais todos os envolvidos conheciam e tinham consciência dos procedimentos utilizados revela um processo no qual a posição de cada sujeito é importante para a vitalidade cênica que se pretende levar ao palco. Além dos debates em torno do assunto da peça serem uma constante no trabalho. Cruz aponta como esse conjunto de fatores colaborou para que a *Missa* fosse uma espécie de tribuna teatral:

> Eu fazia a cena mais teatral do espetáculo "Os Templários". Era uma cena forte! Eu fazia o *Grão-Mestre*. Na *Missa* tinha algumas cenas que eram teatrais. Tinha essa dos "Templários", tinha "o Sacrifício de Abraão", "Os dois Cristos", o "João Batista", que era fortíssimo que o Acaiabe fazia. Então, tinha personagem que de repente a gente interpretava mais fixamente, mas fora isso tinha falas, intervenções que durante a peça era um outro personagem que você ia fazendo. Eu consegui fazer um personagem legal, eu acho. Foi pintando ao longo da peça, não foi intencional. Mas eu acabei fazendo uma espécie de antagonismo do *Corifeu*. Eu questionava as coisas que o *Corifeu* fazia. E eu gostava muito do *Grão-Mestre*. Ficava todo mundo em cena o tempo todo. Todo mundo coringando. Tinha intervenções, textos, o *Corifeu* falava uma coisa e alguém respondia. Outro ator falava outra coisa e você respondia. Réplicas mil! Durante o espetáculo todo você mantinha um personagem seu. Digamos o personagem Walter Cruz. Esse personagem 'Walter Cruz' que era minha posição frente tudo que acontecia na peça e tinha os outros que eu tinha que fazer. Não tinha nada de improviso. Texto, texto, texto o tempo todo. Podia ter improviso em uma marca ou outra. Mas isso era muito raro porque a Marika Gidali fez a marcação, fez a coreografia do espetáculo.

Como pode ser observado, o espetáculo respeitou a dramaturgia e a marcação cênica com pouco espaço para improvisação. Mas o que chama a atenção no depoimento de Cruz é a possível influência do teatro grego e do Teatro de Arena na montagem da *Missa*. E aqui interessa destacar a relação com o Arena, mais especificamente com a prática do Sistema Coringa de Augusto Boal. Neste sistema a rotatividade dos atores interpretando todos os personagens, com exceção daquele que exerce a "função protagônica", não favorece a identificação com as personagens.

O Sistema Coringa também reforça o caráter de tribunal em peças teatrais, pois o texto geralmente apresenta um julgamento e diferentes pontos de vistas do

caso. Neste tribunal há uma verdade objetiva que percorre toda a peça. No caso da *Missa*, esta objetividade é o ato de "recorrer ao efêmero e ao eterno com a mesma simplicidade é a nossa forma de verdade". Aqui, efemeridade e eternidade, postas como um viés aparentemente religioso, do ritual católico, indicam mais uma vez que o que será visto em cena é teatro. A forma de verdade da *Missa* é justamente assumir-se enquanto representação. Neste sentido, efemeridade pode aludir a fugacidade do fazer teatral, ressaltando o caráter único e passageiro de cada apresentação e ao mesmo tempo sua potencialidade em eternizar temas e debates na dramaturgia. Essa oposição – efêmero e eterno – indica também que o palco será o espaço onde se dará o ritual da missa e, também, o da (tentativa) morte dos costumes, do cotidiano. Já na "Procissão de entrada" o público é alertado sobre o comportamento mórbido ante os acontecimentos no "tempo do mundo":

> **GRUPO N.º2:** Há no ar mil gritos de tormenta Só não ouvimos por costume!
> **GRUPO N.º1:** Vamos nos aproximar do altar divino!
> **GRUPO N.º2:** Há no ar maior quantidade de sangue!
> Só não sentimos o gosto por costume! (ASSIS, 2015, p. 18-19)

Tal padrão repetitivo corresponde a um chamado para desnaturalização desses fatos. O público pode, pois, supor que a opção por sair deste estado de morbidez é uma decisão que depende também dele. Ou seja, em vez de se deter como mero observador, é necessário se colocar como sujeito dentro desta experiência ordinária. Assim, o olhar do espectador recai sobre si, como uma operação reflexiva na qual a consciência de que ele também faz parte deste ritual pode levar ou não à sua modificação e consequentemente à transformação do rito, do cotidiano. Lourival Maffei, acadêmico da Academia Sorocaba de Letras, em carta-resposta à crítica José Artur Gianotti publicada pelo jornal O Estado de São Paulo em 11 de abril de 1972, destaca o caráter revolucionário do ritual *Missa Leiga*:

> Em *Missa Leiga* não há 'dono do amor', não há envaidecimento e nem desprezo. Trata-se de uma espécie de ritual, e no qual por uma questão, também, de estética (que não colide com a ética) não há o 'agradecimento' àquilo que não foi 'exibido' ao público, e sim comunicado numa forma atuante para que juntos (atores e público, que em última análise são um só povo) sintam nessa forma de ritual o amor atuante revolucionário. Assim não são os 'adocicados' ou trágicos epílogos de um pseudo-existencial que nos é comunicado. É sim o

próprio 'chamamento' à vida, num sentido amplo e revolucionário que nos é incentivado. É o dia a dia. É o simples viver.[27]

No folheto intitulado "*O Sistema Coringa*" – *uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo* publicado pelo Teatro de Arena no início dos anos 1970, encontramos uma análise de Boal sobre rituais e algumas possibilidades de estranhá-los no teatro. No item 43 e no começo do 44, o dramaturgo afirma que:

> 43. Nossos costumes bárbaros, nossas tradições selvagens são mostradas como rituais. Um ritual é todo sistema que envolve ações e reações pré-determinadas. O ato de tomar café, de atravessar a rua, comprar presentes de Natal são rituais. O cotidiano é uma série de rituais. Até o amor pode se ritualizar. O comportamento ritualístico é o comportamento morto. Os rituais devem ser mostrados como modificáveis, transformáveis, superáveis.
>
> 44. A fim de serem melhor entendidos, os rituais são decompostos no espaço ou no tempo. Estamos familiarizados com o ritual total, por isso procura-se fazer o espectador ver separadamente cada uma das suas partes
> (...).[28]

A partir das considerações de Augusto Boal sobre ritual aplicadas ao teatro, é possível perceber um ponto de convergência com a encenação da *Missa*. Em busca de tentar compreender e estranhar o cotidiano de barbárie no Brasil durante a ditadura militar, Ademar Guerra opta por uma estrutura semelhante à de uma missa católica não apenas por uma fidelidade à dramaturgia, mas talvez porque esta seja a forma historicamente mais conhecida de ritual. Em carta resposta à crítica escrita por

Na dinâmica ritualística da *Missa Leiga*, a música é de grande importância. A canção em *Missa Leiga* reforça a importância do recurso musical dentro de peças teatrais não como trilha sonora apenas adornando a história, mas como elemento narrativo do enredo. Na *Missa*, ela recorta os episódios, apresenta e condensa os assuntos de cada fragmento. O movimento da música aqui não corresponde

---

[27] Trecho da carta-resposta intitulada **Quando a beleza adorna a verdade e a bondade**, de Lourival Maffei. Esta carta consta do conjunto de textos anexados ao original de *Missa Leiga* cedido por Silvia de Assis para desenvolvimento desta pesquisa.

[28] BOAL, Augusto. *"O Sistema Coringa" – Uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo*. Disponível em:< https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/11/coringa-port.pdf.> Acessado em: 04 jan. 2018.

perfeitamente ao texto. Isto é, letra e melodia estão propositadamente em desacordo. Onde se espera uma maior tensão harmônica dos instrumentos ou preponderância da região grave para dar destaque a uma letra cujo assunto seria mais "dramático" temos uma levada instrumental mais leve, mais próxima do samba.

A escuta do LP do espetáculo mobiliza o reconhecimento de uma especificidade da música popular brasileira nas faixas cantadas em coro, a saber, o samba e algumas vezes as marchinhas de carnaval. Aliás, a entrada do elenco na peça se dá como um desfile de carnaval. Essa escolha indica, possivelmente uma aproximação entre o ritual eucarístico e o ritual nacional (carnaval). O pesquisador em Teoria e História literária Luciano Marcos Dias Cavalcanti em *O motivo do carnaval nas canções de Chico Buarque* faz uma análise que sintetiza bem a escolha deste motivo na *Missa*. Segundo ele:

> O carnaval apresenta uma particularidade em relação aos demais ritos (como o religioso, o da parada militar, o do dia da independência etc.), ele se realiza preponderantemente de modo informal, sendo caracterizado por uma situação de espontaneidade. O cotidiano massacrante do dia-a-dia é substituído por um momento extraordinário, marcado por transformações no comportamento das pessoas. A rotina maçante é trocada por momentos de alegria e descontração, e a vida diária passa a ser vista como negativa, pois nesta sofre-se, vive-se em uma rotina maquinal, em um mundo hierárquico com comportamentos ditados pelas normas morais vigentes.[29]

O início da trilha compõe-se de música extradiegética, ou seja, aquela ouvida ao longo de uma cena ou peça pelos espectadores e no caso da *Missa* também pelos atores-espectadores, mas que não é ouvida pelos personagens. Há também as canções que podem ser chamadas de diegéticas são elas: o *Salmo da paz*, *Kyrie*, *Glória*, *Aleluia*, *Canto de João Batista*, *Ofertório e Canto de entrada*. As músicas diegéticas fazem parte da cena e são ouvidas pelos personagens, mas não tem a função de criar uma atmosfera para que a cena se desenvolva. Ao contrário, estas canções constituem importantes elementos estruturais na peça pois representam o caráter ritualístico de uma missa tradicional e na *Missa* de Chico de Assis elas também funcionam como rupturas ou comentários narrativos.

---

[29] CAVALCANTI, L. M. D.. **O motivo do carnaval nas canções de Chico Buarque**. Revista de Letras Norte@mentos, v. 03, p. 01-11, 2009.

Em carta enviada a Ademar Guerra em novembro de 1971, o bispo auxiliar de São Paulo, frei Lucas Moreira Neves, reitera o sentimento de "prazer e simpatia" em receber a equipe da *Missa* e faz algumas ressalvas com relação à dramaturgia:

> Após ter escutado uma simples leitura e feito minhas primeiras observações acerca do texto de Francisco de Assis, recebi as cópias que me trouxeram, fiz uma leitura atenta e deia a ler a Dom Paulo Evaristo Arns com quem posteriormente troquei ideias a respeito. Nas considerações mais detidas que agora lhe proponho, estou certo de exprimir também o pensamento de nosso Arcebispo.
>
> 1. Desejo insistir na reação negativa que lhes manifestei de imediato com relação ao nome dado à peça. O estereótipo criado inevitavelmente pelo substantivo **Missa** ligado ao adjetivo **leiga** gera equívocos, desperta reações e produz desgastes que são nocivos à Igreja e não são úteis ao Teatro. Além do mais a ressonância da expressão parece-nos desagradável e nem é poética como o texto merece.
>
> Sei dos inconvenientes de uma troca de nome, a esta altura. Creio, porém, que mais tarde seria pior e que a providência que tomarem será em benefício de todos. Confio aliás em que a capacidade criativa do autor e de seus colaboradores será bem capaz de encontrar outro nome que, sem os inconvenientes do atual, continue a exprimir e até exprima de maneira mais plena o conteúdo do [ilegível].
>
> 2. Pude avaliar com maior precisão, na leitura pessoal, as falas retiradas do processo feito aos Templários (ignoro se são autênticas) e integradas por Francisco de Assis a certa altura de seu texto.
>
> Lamento ter de ampliar, a partir desta leitura mais cuidados e aprofundada, as restrições que fiz a esta cena desde o primeiro contato, meramente auditivo, com o texto. Toda a cena parece-me agora perigosamente chocante não apenas pela forma de impacto que causa, senão também por seu aparecimento abrupto no contexto sem ligação com o que precede e com o que segue. Não ignoro que, justamente por isso, ela se torna dramática e funciona. Ela corre, porém, o perigo de suscitar em boa parte dos espectadores uma polêmica inconveniente e comprometer todo o conjunto do espetáculo.
>
> Peço-lhes, pois, a supressão total da mencionada cena ou sua substituição por outra que não ofereça os mesmos defeitos.[30]

As questões políticas presentes na peça não aparecem na carta. Chama atenção a preocupação com as possíveis conotações sexuais que a cena dos "Templários"

[30] Trecho extraído de carta enviada a Adhemar Guerra por Dom Lucas Moreira Neves em novembro de 1971. A carta consta do original de *Missa Leiga*, material gentilmente cedido por Silvia de Assis, filha do dramaturgo, para consulta.

poderia sugerir. A cena representa o processo da Santa Inquisição, o julgamento de monges da Ordem dos Templários em 1314. Ela começa com os atores montando uma mesa e dois escabelos e segue-se com a fala do Corifeu afirmando que se trata de uma representação.

A sequência de falas que causou a preocupação do religioso é a seguinte:

> **INQUISIDOR:** É certo que, nesta prova,
> O Grande Mestre tinha que ser beijado?
> **JOVEM TEMPLÁRIO:** É certo.
> **INQUISIDOR:** É certo que os beijos eram dados nos corpos nus?
> **JOVEM TEMMPLÁRIO:** Sim... É certo.
> **INQUISIDOR:** Em que parte do corpo estes beijos eram dados?
> **JOVEM TEMPLÁRIO:** Um entre os ombros, e outro na base dos rins.
> **INQUISIDOR:** E o outro?
> **JOVEM TEMPLÁRIO:** Não havia outro, havia uma ordem.
> **INQUISIDOR:** Que ordem era essa?
> **JOVEM TEMPLÁRIO:** O Grande Mestre dizia... **GRÃO-MESTRE:** Beije meu ânus.
> **JOVEM TEMPLÁRIO:** (*Grita*)
> Prefiro morrer a ter de fazer isso.
> **PROMOTOR:** Está provada a sodomia. (ASSIS, 2015, p. 36)

O trecho destacado sugere que havia uma prova aplicada pelos monges templários na qual os iniciantes deveriam renegar a Cristo e aos símbolos cristãos e, além disso, beijar os já iniciados em várias partes do corpo, inclusive o ânus. Esta cena e a subsequente, "Os dois Cristos", reforçam o caráter teatral do texto e do espetáculo diante do leitor/espectador e funcionam como uma espécie de alusão às práticas de delação e tortura nos anos de ditadura militar no Brasil. Em *Missa Leiga* denúncia e traição são questões importantes da narrativa, mas não são abordadas em chave moralista. Ao contrário, as cenas se desenvolvem considerando as pressões externas como desencadeador das denúncias e não como uma marca de caráter individual. Dessa forma, o texto é potencializado pela cena representada numa estrutura de julgamento, como é o caso da cena questionada por frei Lucas na qual o *Jovem Templário* é coagido a dar informações sobre o processo de iniciação na Ordem. Tal escolha revela a influência do trabalho de Brecht também no espetáculo. Pois, como afirma Walter Benjamin

> O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações [palco e público, texto e representação, diretor e atores]. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de 'tábuas que significam o mundo' (ou seja, como um espaço mágico), e sim com uma

> sala de exposição, convenientemente disposta. Para seu palco, o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso."
> (BENJAMIN, 2012, p. 84)

Analisando as palavras de Benjamin, pode-se perceber que autor, produtora e diretor estabeleceram um diálogo com as ideias de Brecht desde as indicações textuais até a busca por um espaço e por uma forma de interpretação que rompesse com a ilusão do teatro dramático. Neste ponto, é importante destacar mais uma vez o trabalho de Joel de Carvalho. O cenógrafo em seus projetos pensou espaço e figurino em desacordo com montagens tradicionais. Segundo o diretor da *Missa*, Joel de Carvalho "não segue as indicações verbais do diretor, e sim o que interpreta como a necessidade do espetáculo ou como desejo oculto da direção"[31]. Na *Missa*, como em outras montagens com cenografia assinada por Carvalho, a materialidade do espaço e dos elementos visuais não está a serviço de uma ficção dramática. Ela funciona como uma ferramenta de revelação do fazer teatral, buscando uma relação mais objetiva com a plateia.

A escolha estética de romper com o palco italiano pode em alguns casos deixar de lado a ficção, mas não a imaginação. Esta segue de forma consciente e ativa desencadeando, muitas vezes, uma posição política diante dos fatos históricos expostos.

"Coleta" – título da cena seis de *Missa Leiga* – evidencia este procedimento derivado tanto da dramaturgia quanto da encenação. Acontece que os atores, a pedido do *Corifeu*, saem pelo público com gravadores minicassete de pilha e com microfones gravando suas vozes. Após a coleta de depoimentos, as vozes são reproduzidas nos gravadores ao mesmo tempo e aleatoriamente. Nesta cena como na seguinte – "Epístola" na qual são lidas a cada apresentação duas cartas, uma de uma pessoa muito importante e outra de alguém muito humilde – tempo histórico ("tempo do mundo") e tempo ficcional ("tempo do templo") são justapostos na medida em

[31] JOEL de Carvalho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349631/joel-de-carvalho>. Acesso em: 08 de jul. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

que é usado a estrutura do tempo do ritual católico, o momento da coleta e da epístola, para ouvir e ler mensagens do tempo histórico em que a peça é apresentada. O esforço desta cena consiste em dar voz ao público com a mediação do gravador. A forte repressão da ditadura militar pode ser sintetizada nesta cena na qual o *Corifeu* reforça a necessidade e a possibilidade de falar e agir: "Os que egoisticamente percebem/ E não desatam os nós da realidade,/ Que se tenham em guarda,/Pois serão destruídos pela vingança comum e geral".[32] Oswaldo Mendes assim define o sentido da cena *Coleta*:

> Aquilo era emocionante. Veja bem, era um momento em que a censura estava brava, comia solta no país em todas as áreas. Aqui foi terrível. Você não podia falar. Publicamente você podia falar e não com muita gente porque sempre tinha um risco de você estar em uma assembleia ou em um bar e ter alguém ouvindo, te entregar e você ser preso. Então, a "Coleta" que era "O que você tem a dizer?", tinha muita coisa, era uma época ligada ao movimento hippie, tinha muita coisa de "paz e amor". Mas tinham pessoas que falavam frases que eram uma forma quase de um desabafo, sabe? Agora eu posso falar! Nós íamos com um gravador de mão, pegava o depoimento da pessoa e soltava a fita com a voz da pessoa e falava e o ator reproduzia. E tinha outro momento que era impressionante. Era a entrada das crianças. Era uma forma também de blindar o espetáculo contra a censura. Porque se questionassem alguma coisa, era só falar: "Não, está seguindo a missa!" Embora, a reação de parte da mídia fosse contrária. Eu acho que *Missa Leiga* foi um marco na falta de liberdade da imprensa, do descompromisso da imprensa.[33]

É um grande sucesso de público, sendo apresentada na "Velha Fábrica" de segunda à sexta às 21h, com duas apresentações aos sábados (às 20h e às 22h) e duas aos domingos (às 18h e às 21h). Ainda em 1972 segue para temporada em Lisboa, Angola e Moçambique com algumas substituições no elenco. Em 1973 é montada no Rio de Janeiro com produção de Sérgio Britto.[34]

---

[32] ASSIS, Chico. *Missa Leiga*..., p.28.

[33] Informação cedida por Oswaldo Mendes em entrevista para a realização deste projeto de pesquisa. Realizada em 24 de janeiro de 2018.

[34] No elenco carioca estavam Sérgio Britto, Ivone Hoffman, José Carlos Gondim, Gylza Valadão, Denise Stocklos, Eduardo Andrews, Rita de Cássia, Fernando de Souza, Tony d'Andretta, Enio Gonçalves, Maria Rita, Paulo Duarte, Silvia Heller, Dulcilene de Moraes, Higor Bittar, Alberto Guerra, Marcello Todeschini, Afonso Gregório, Norma Sueli, Pedro Veras, Mirna Gozick, Ada Chaseliov, Davi Pinheiro, Ana Maria, Eduardo Machado e Luiz Velho.

ORAÇÃO FINAL

A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos, assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo.
(Walter Benjamin)

Em um país sob estado de exceção as formas de interpretação histórica da realidade, que se posicionam contra este estado, tornam-se ações de enfrentamento ao autoritarismo. No campo da cultura, elas são registros de um evento histórico, de uma temporalidade específica. Nesse sentido, tenta realizar a árdua tarefa de avaliar um processo que teve em sua base a concentração de poder nas mãos de um grupo social restrito, no caso brasileiro, este grupo era formado por militares e pela burguesia nacinal.

Assim, esta dissertação buscou analisar a peça *Missa Leiga* como uma interpretação histórica, em forma de alegoria, do golpe militar de 1964 e de seu desdobramento. Ao escrever esta peça, o esforço de Chico de Assis estava concentrado na tentativa de comunicação direta ao leitor/público, mas com a preocupação de "falar de algo sem falar", como destacou Amilson Godoy em entrevista. A *Missa* é uma oração, um apelo à liberdade real de pensamento e expressão. Pode-se afirmar que o texto e o espetáculo buscaram colocar em debate a necessidade de estranhar o cotidiano massacrante daqueles anos, de não mais olhar como natural os ritos de barbárie e de não mais se acostumar aos gritos de tormenta no ar.

Ao longo do mestrado nos deparamos com muitas críticas publicadas sobre a *Missa* em jornais, algumas exaltando a potência e a ousadia, tanto textual quanto estética, e outras tentando impedir que o projeto *Missa Leiga* se concretizasse. Esse material junto com as entrevistas concedidas foram substanciais para a realização deste trabalho. Inúmeras janelas interpretativas foram abertas na tentativa de fazer um estudo à altura do que a *Missa* merece, nem todas foram acessadas a contento. Ainda há muito o que se investigar em torno deste espetáculo e da obra de Chico de Assis como um todo. No entanto, este trabalho pretende repor a *Missa* e o trabalho de Assis na discussão sobre teatro brasileiro e engajamento hoje.

Missa Leiga desnuda o tempo do mundo de qualquer ilusão, ela coloca em evidência (ainda hoje!) os problemas de nossa sociedade. Os desastres aqui estão perto demais para não serem vistos, os gritos altos demais para não serem ouvidos.

REFERÊNCIAS

ALMADA, I. *Teatro de Arena, uma estética de resistência*. São Paulo, Boitempo, 2004.

ALTHUSSER, Louis. O "Piccolo", Bertolazzi e Brecht (Notas sobre um teatro materialista). In.: *A favor de Marx*. Tradução de Dirceu Lindoso. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

APOLINÁRIO, João. Oração pelo destino do mundo e do homem. In.: *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*, volume 2 / Maria Luiza Teixeira Vasconcelos, organizadora. – 1. ed. – São Paulo: Imagens. 2013.

_____. Crente ou leigo, assista esta missa. In.: *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*, volume 2 / Maria Luiza Teixeira Vasconcelos, organizadora. – 1. ed. – São Paulo: Imagens. 2013.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ASSIS, Chico. *O teatro de cordel de Chico de Assis*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. A mais-valia: pensando num mundo melhor. In.: VIANNA Filho, Oduvaldo. *Peças do CPC: a mais-valia vai acabar, seu Edgar e Mundo enterrado*. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 99 – 104.

_____. Influência de Piscator. In.: VIANNA Filho, Oduvaldo. *Peças do CPC: a mais-valia vai acabar, seu Edgar e Mundo enterrado*. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 109 -110.

_____. *Teatro Seleto – Chico de Assis*. vol.1. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

_____. Missa Leiga. In.: *Teatro Seleto – Chico de Assis*. vol.2. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

_____. Advertências aos jovens dramaturgos. In.: *O Sarrafo*, São Paulo, n. 2, p. 8, abr. 2003.

_____. Dramaturgia: base para o teatro brasileiro. In.: *Teatro da Juventude*, v. 7, n. 39, p. 17, dez. 2001.

_____. Introduzindo o jovem no ritual do teatro. In.: *Teatro da Juventude*, São Paulo, v. 4, n. 22, p. 16-9, fev. 1999.

_____. *Propósito da Missa Leiga.* Texto de abertura do programa do espetáculo *Missa Leiga*, parte integrante da coleção George Raeder, disponível no acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall, localizada no Museu Lasar Segall, em São Paulo.

BARCELLOS, Jalusa. *C.P.C. da UNE: uma história de paixão e consciência.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Alegoria e drama barroco”. In: *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTI, Maria Silvia. “Rasga Coração”, de Oduvaldo Vianna Filho: Perspectivas Formais da Representação Sócio-Histórica. *Revista UniABC – Humanas* | ISSN 2177-5818 | V.1 | N.2 | 2010.

Bíblia Sagrada. *Edição Pastoral*. 1.ª Edição. São Paulo: Paulus; 1990.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. Arte em Revista, São Paulo, Centro de Estudos Contemporâneos, n. 6, ano 3, pp. 8-10, out. 1981.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMPOS, C.A. *Zumbi, Tiradentes.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAPUANI, M. L. D. *A trilogia de folheto de Cordel de Chico de Assis*. 2010. 87 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira.* São Paulo: EDUSP, 2006: FAPESP: Imprensa Oficial.

COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.); PALLOTTINI, Renata (Org.); GARCIA, Clovis (Org.); SIQUEIRA, Silnei (Org.); CORREA, J. C. Martinez (Org.); VIEIRA, C. (Org.); NETO, C. (Org.); ALMADA, I. (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 01. ed. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008. v. 500. 145 p.

COSTA, I. C. *A Hora do Teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
_____. Teatro e revolução nos anos 60. Revista da Biblioteca Mário de Andrade, SP, v. 54, p. 93-98, 1996.

DANOLI, Kleber. Chico de Assis – Homem de teatro/Artista brasileiro. *Cadernos de Registro Macu*, São Paulo, n. º 7, II Semestre de 2015.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FREDERICO, Celso. A Política Cultural dos Comunistas. *In:* QUARTIM de MORAES,
João (org.). História do marxismo no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. Volume III.

GARCIA, Garcia. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE* (*1958-1964*). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: *teatro e censura na ditadura militar* (*1964-1985*). 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto

de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GUARNIERI, Gianfrancesco. "O Teatro como expressão da Realidade". Revista Brasiliense, número 25, 1959.

GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. In.: *Revista Dionysos*, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura DAC – Funarte, 1978.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HAMBURGER, E. I. *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm. *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. Tradução de Beatriz Sidou.2.ed. São Paulo: Centauro, 2001.

JAMESON, Fredric.*Periodizing the 60s In.:* The Ideologies of Theory, Essays 19711986. Minneapolis, Universityof Minnesota Press, 1988.

_____. *Brecht e a Questão do método*. Tradução de Maria Sílvia Betti. 1.ed. São Paulo: CosacNaify, 2013.

MAGALDI, S. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

_____. *O teatro sob pressão uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

NAPOLITANO, M. *Coração civil:* arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

Ordinário da Santa Missa. *Missal Romano de 1962*. Latim – Português, 2008. Disponível em: <http://www.missatridentina.com.br/index.php/material-de-apoio-sp473651883/material-de-apoio/61--1/file>. Acessado em: 08 mai. 2017.

PEREIRA, Sidênia Freire. *Teleteatro da TV Tupi em São Paulo: Origens e Contribuições na Teledramaturgia Nacional*. 2004. 214 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, P. C. A. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. 2012. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RIDENTI, M. S.. Ação Popular: Cristianismo e Marxismo. In: Daniel Aarão Reis Filho; Marcelo Ridenti. (Org.). História do Marxismo no Brasil, vol.5. 2ed.Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, v., p. 213-282.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Éder Sumariva. *O embate além do sangue e da carne de Ruth Escobar: facetas de uma guerreira*. 2015. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Prismas do teatro*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Texto e contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SERÔDIO, M. H. (2013). *Financiar o Teatro em Portugal*: *a actuação da Fundação Calouse Gulbenkian*: *1959-1999*. Lisboa: Bond Books on Demand. Obtido de http:www.bond.com.pt/home/wp-content/uploads/2014/02/e-Books_password.pdf]

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Impasses de um teatro periférico: AS reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974*. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. Drama em cena. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ANEXOS

ANEXO I - PORQUE ESCREVI SOBRE JESUS CRISTO

Como a maior parte dos brasileiros eu tive uma formação cristã. Tive o batismo, depois a primeira comunhão e fui aluno de colégio de padres. Fui interno no Colégio São Luiz em Bragança Paulista onde fiz ginásio e me formei no curso científico. No colégio interno fui secretário de uma revista estudantil [ilegível] as opiniões eram impulsivamente religiosas. Cumpri minhas missas cotidianas e minhas suadas confissões cara a cara com os Agostinianos que me educaram. Rezei todas as rezas e sofri meus castigos, então normais, na escola antiga apanhei de cordinha, fiquei várias horas de joelhos e braças abertos, passei domingos enclausurado e todas mais as quantas coisas que se sabe a respeito deste tipo antigo de educar. Apesar de sinceramente cristão, tentaram me ensinar o que era o pecado e muito pouco me falaram em Cristo. Busquei saber por minha própria conta na compulsão **irrestivel [original]** e plena de mistérios, o roteiro de Jesus e me reencontrei cristão pelas caminhadas. Abandonado o fantasma do pecado surgiu a perspectiva do bem geral e nisso tive meu íntimo e leigo sacerdócio praticado na maneira simples de tentar de qualquer forma, melhora o mundo. Digo melhorar o mundo no sentido de que cada homem tenha sua mesa farta e seu trabalho justo. Um dia resolvi escrever sobre Jesus, eu trabalhava na *Última hora* de São Paulo e consegui ver aprovada uma história de Cristo [ilegível] se publicada na semana santa. Deste estudo nasceu esta peça. Escolhi momentos alegres e tristes da vida de Jesus e os coloquei em choque.

São Paulo, 19 de novembro de 1971.

ANEXO II – Carta de Frei Lucas Moreira Neves à Ademar Guerra

Excelentíssimo Senhor

Ademar Guerra

Teatro Ruth Escobar

Rua dos Ingleses,

209

Em mãos.

Prezado Senhor Ademar

Reitero-lhe e a seus companheiros a expressão de prazer e simpatia com que recebi como o Pastor especialmente dedicado aos Meios de Comunicação Social – e entre eles o Teatro – nesta Arquidiocese. Quero que vejam em minha acolhida o interesse e a solicitude da própria Igreja para com a arte teatral.

Na questão específica que, por indicação do Senhor Arcebispo, vieram trazer-me – a encenação, em uma igreja, da "Missa Leiga" – permitam-me oferecer-lhes algumas considerações de certa importância para nós.

Após ter escutado uma simples leitura e feito minhas primeiras observações acerca do texto de Francisco de Assis, recebi as cópias que me trouxeram, fiz uma leitura atenta e dei a ler a respeito. Nas considerações mais detidas que agora lhes proponho, estou certo de exprimir também o pensamento de nosso Arcebispo.

1. Desejo insistir na reação negativa que lhes manifestei de imediato com relação dado à peça. O estereótipo criado inevitavelmente pelo substantivo **Missa** ligado ao adjetivo **leiga** gera equívocos, desperta reações e produz desgastes que são nocivos à Igreja e não são úteis ao Teatro. Além do mais a ressonância da expressão parece-nos desagradável e nem é poética como o texto merece. Sei dos inconvenientes de uma troca de nome, a esta altura. Creio, porém que mais tarde seria pior e que a providência que tomarem será em benefício de todos. Confio aliás em que a capacidade criativa do autor e de seus colaboradores será bem capaz de encontrar outro nome que, sem os inconvenientes do atual, continue a exprimir e até exprima de maneira mais plena o conteúdo do

2. Pude avaliar com maior precisão, na leitura pessoal, as falas retiradas do processo feito aos Templários (ignoro se são autênticas) e integradas por Francisco de Assis a certa altura de seu texto.

   Lamento ter de ampliar, a partir desta leitura mais cuidadosa e aprofundada, as restrições que fiz a esta cena desde o primeiro contato, meramente auditivo, com o texto. Toda a cena parece-me agora perigosamente chocante não apenas pela forma de impacto que causa, senão também por seu aparecimento abrupto no contexto sem ligação com o que precede e com o que segue. Não ignoro que, justamente por isso, ela se torna mais dramática e funciona. Ela corre porém o perigo de suscitar em boa parte dos espectadores uma polêmica inconveniente e comprometer todo o conjunto do espetáculo.

   Peço-lhes, pois, a supressão total da mencionada cena ou sua substituição por outra que não ofereça os mesmo defeitos. Em face da universal dome de meditação que se faz notar em meio à agitação do mundo moderno – e que, parece-me tem-se revelado até nos testes de seleção realizados com vistas à montagem desta peça – ousaria sugerir-lhes a inserção de uma cena na qual Cristo ou um homem em seu nome e lugar, ensinasse ao homem a superar-se através da comunhão com Deus. Não sei se não poderia servir de pano de fundo para tal cena algo parecido com as tentações de Santo Antônio ou as tentações do próprio Cristo.
3. Ouvindo há dias a leitura e mais agora, lendo diretamente todo o texto, pareceme excessivamente longo, podendo até tornar-se cansativo e entediante, o trecho do Apocalipse, em si mesmo belíssimo. Creio que este texto sagrado ganhará em poder de sugestão e força dramática se for substancialmente encurtado.
4. Uma rubrica causou-me certa apreensão e desejaria vê-la plenamente esclarecida: a que alude a vestir, desvestir e atirar fora os paramentos. Creio que no vocabulário teatral a expressão "paramentos" é bastante genérica. Para nós tem um significado técnico. Deverá ficar claro entre nós que não seria aceitável algum autor usar roupagens parecidas de algum modo com os paramentos da Liturgia católica e, menos ainda, despojar-se delas, atirando-as ao solo num gesto que poderia ser interpretado como depreciativo.
5. O tom geral do espetáculo parece-me demasiado sombrio e pesado. É certo que o "destino do homem e do mundo" também o é em grande parte neste momento. Mas em um espetáculo que se inspira na Missa, faz falta e deve aparecer claramente certa "margem de Esperança", essencial ao Evangelho e ao mistério da Missa.

   É certo que a mise-em-scène, os figurinos a iluminação podem introduzir no espetáculo a luminosidade e o sopro de alegria que estou pleiteando e que aqui solicito. Mas, a meu ver é no próprio poema dramático, e não só no espetáculo, que esta esperança e alegria devem estar.

Ao retocar as partes do texto nas quais pedimos retoques, será que não se poderia inserir esta dimensão nova? Após as Epístolas, por exemplo. Na coleta. Ou no prefácio – para não ser só de abandono... A meu ver essa dimensão equilibraria vantajosamente o poema, evitando nele um clima tenso demais. Isto sem perder nada da grandiosidade e profundidade do texto.

6. Julgo de suma importância que os responsáveis pelo espetáculo se entendam com o Pároco e os Cooperadores da Consolação no sentido de que antes, durante e depois de cada sessão sejam salvaguardados o decoro, a dignidade e o total respeito ao ambiente sagrado da igreja. Não se poderá tolerar, por exemplo, que se fume, se converse em altas vozes, se gargalhe no templo. Tenho confiança que a própria índole do espetáculo concorra para evitar tudo isso. Precisamos, porém, ter a certeza moral de que nada de desagradável sucederá neste campo.
7. Os atores igualmente assumem com os responsáveis pela igreja da Consolação e, no fundo, com a Arquidiocese, um compromisso moral no tocante a seu comportamento. Pois ao abrir suas portas a um espetáculo como este, a Igreja dá, querendo ou não certo aval seu. Seria constrangedor se por parte do elenco se criasse problemas de ordem moral, disciplinar ou outros na área da igreja. Muito nos aliviaria a segurança de que desde a seleção, durante os ensaios e no correr da temporada esse ponto ficasse claro e houvesse uma como preparação de todos para as exigências desse item.

   Queiram relevar-me esta nota longa demais que lhes dirijo, momentos antes de viajar para o estrangeiro, com a única preocupação de nossa tranquilidade, de todos. Perdoem as condições e limitações que lastimo ter de fazer. Espero que, apesar delas, o espetáculo possa sair.

Com sinceros cumprimentos,
o fr. Lucas Moreira Neves,
bispo auxiliar de São Paulo.

ANEXO III – Carta de Ademar Guerra para Chico de Assis

Chico,

Aí estão os livros do Cristo Zelote. Não se entusiasme muito que para este trabalho não são lá tão essenciais. Mas pode ter algo aproveitável. Pelo menos como elemento de dúvida.

Agora, importante: quando de manhã você disse que Deus era personagem, na hora não me bateu uma verdade – qual seja – não pode ter essa personagem na peça. Veja bem porque: se toda peça é uma colocação em termos de honestidade e sua consequente verdade, como pode você ter o personagem Deus, se você não conhece? Você o intui, o advinha, o nega até, mas não o conhece. Deus não pode ser personagem a não ser que você tenha a resposta para o enigma. Tem?

Que fala esse Deus que será inventado? Não dá pé. Entende o que quero dizer? Deus se manifesta no silêncio e na ausência. Não para virar personagem. Lamento.

Um abraço Ademar.

ANEXO IV - Quando a beleza apenas encobre um grande vazio

José Arthur Gianotti

Jornal O Estado de São Paulo, terça-feira, 11 de abril de 1972. Página 08.

Muito caro custou essa laicização. Em primeiro lugar, o esvaziamento total dos conteúdos peculiares ao cristianismo. A missa não é apenas um discurso abstrato que o homem endereça a Deus numa exaltação de fraternidade e de paz; essas palavras, que conciliam no abstrato, têm como contrapartida a consagração, transformação do pão e do vinho no corpo e no sangue concretos de Jesus. O universal se converte assim numa individualidade mística da qual o fiel se alimenta. Se a missa fosse apenas o sermão generoso de Chico de Assis, se não fosse capaz de reinterpretar a "baixada do santo" das religiões primitivas, não passaria duma chatura magistral a que nenhum cristão se submeteria por muito tempo. Mas o que encontramos no momento fascinante da consagração? Uma predica ao próprio eu, que, despindo seu egoísmo, se metamorfoseia no símbolo da humanidade. Que história estranha tem o positivismo no Brasil. Nunca se impôs, como ideologia dominante, mas sinuosamente aparece aqui e acolá, manifestando uma força de que ninguém poderia suspeitar. Pois o texto de Chico de Assis desemboca na mesmo exaltação da humanidade abstrata que lastreia o culto positivista. Acrescentado de algumas considerações sobre a ciência e seu progresso, poderia encenar-se na igreja positivista do Rio de Janeiro, por certo um dos monumentos mais curiosos de nossa formação cultural. E este lugar lhe seria muito mais adequado, se o misero barracão improvisado em teatro, também não refletisse fielmente a pobreza franciscana de seus propósitos.

*

Custou, em segundo lugar, a mistificação de tudo o que é particular. Comte compreende que a abstração-humanidade precisava dum símbolo, e a encontra na imagem de Clotilde de Vau; Chico de Assis, quando desce ao concreto, assume a posição de censor. Exemplo maior é o episódio dos templários. Para salientar a insuficiência duma mera declaração de fé "eu creio" dito de boca para fora não se distingue de "eu não creio" – o autor encena o processo contra aquela ordem religiosa. Mas o faz adotando todos os chavões oficiais. Escapa-lhe o fato da ordem ter sido exterminada numa luta política, quando a monarquia francesa empenhada em liquidar o poder feudal, não pode tolerar organizações rivais. Antes de tudo, foi um momento da centralização do poder monárquico. Como o interpreta Chico de Assis. Um conflito entre o mau e o bom cristão, em que este investe contra o herege, o sodomita e o corrupto, como se estas não fossem as acusações mais comuns a toda forma de contestação.

SE a peça é vazia, não poderia senão receber reações vazias. Os atores se espalham pela plateia gravando as respostas do público. Maravilham-se depois com o resultado: “Nada tenho a dizer”. “A verdade está em nós, é preciso desperta-la” e outras banalidades do mesmo jaez. Como estranhar, porém, que respostas vazias sigam-se a estímulos vazios? Quem não é pela paz, pela fraternidade e pelo amor? O conflito nasce quando se intenta particularizar essas abstrações, porque isto não pode ser feito a não ser duma perspectiva também particular que, no fundo, representa interesses sociais dum grupo. Visando a unanimidade estéril. **Missa Leiga** é apenas uma linguagem oca, adequada unicamente aos estados que, não nascendo da contradição, não a elaborando numa síntese mais feliz, se projetam, por um golpe de força, acima da cabeça de todos os homens. Nela, tudo caminha nessa direção. Até mesmo a rápida passagem dos recortes de jornais por alguns espectadores privilegiados, que além das notícias recebem beijos infantis, vem revelar a ineficiência da informação extraída de seu contexto, das condições concretas em que nasce. Para este vazio apresentar-se vestido de belas roupagens; no final das contas não podemos deixar de achar bonito o espetáculo dirigido por Ademar Guerra e musicado por Claudio Petraglia. Mas é hora de detestar a beleza quando encobre o vazio, fazendoo passar por aquilo que não é.

Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720411-29761-nac-0008999-8-not/busca/Missa>

Missa Leiga

Este trabalho é uma oração pelo destino do mundo e do homem. Cada parte deste texto segue as partes tradicionais da missa Católica Apostólica Romana. A secularização de muitas partes é uma mensagem direta ao tempo do mundo e os textos sagrados fazem parte do tempo do templo. Na busca da síntese não encontramos mais nada senão medo e fuga. É possível que existam outras soluções, mas estas que se seguem nos parecem imediatas e inevitáveis.

Conscientes de nossa profunda ignorância diante de Deus e do universo, nos confessamos errados e iníquos. Nosso gesto e nossa atitude representam apenas uma corrida para longe de Deus, para podermos gritar o que não basta mais ser sussurrado e dito em voz meiga.

Entre conhecer o homem e Deus, temos mais oportunidades de conhecer o homem e a humanidade. Esta missa leiga tenta representar esta ideia e este vínculo. Se a verdade começa dentro de mim pela centelha divina da vida, então este testemunho é verdadeiro. Se o homem é uma fraude, então é fraudulento.

Diante do limite da morte geral da humanidade que se auto destrói, nossa oração tem seu sentido.

Transportarmos o tempo do mundo para o tempo do templo é a ligação maravilhosa que tentamos. Espantar-nos diante da absurdidade da sociedade atual é a ligação perplexa que sofremos.

Recorrermos ao efêmero e ao eterno com a mesma simplicidade é a nossa forma de verdade.

São Paulo, 1972, Chico de Assis

Dados constantes do disco Som Livre, SSIG-1013/1972

"Missa Leiga"
de Chico de Assis
músicas: Cláudio Petraglia

Músicos:
Órgão: Amilson Godoy
Piano: Cláudio Petraglia
Contra-baixo: Itiberê
Percussão: Nestor
Piston: Mauro

Produção do LP: Renato Correa de Castro
Técnico de Som: Rogerio Gaus

Elenco:
Armando Bógus, Edmar Ferretti, João Batista Acaiabe, Maria Helena, Claudia Ribeiro, Walter Cruz, Ivan José, Edna Falchetti, Maria Christina, Julio Cezar, Oswaldo Mendes, Rachel Araujo, Sonia Cezar, Rosa Maria, Fausto Brunini, Osmar di Pieri, Everaldo Fernandes, Walter Steiner, Luiz Damasceno, Neide Duque, Edelcio Mostaço, João Carlos Vicci, Paulo Calvoso, Iracema Nogueira, Alice Gonçalves, Joel Cardoso, Ivan Leyrand, Paulo Yutaka, Buzza Ferraz

Direção: Ademar Guerra
Cenário e Figurinos: Joel de Carvalo
Produção: Ruth Escobar

1 - Procissão de Entrada: Armando Bógus e elenco

2 - A Destruição do Templo e Despojamento: Armando Bógus, Claudia Ribeiro, Buzza Ferraz, Sonia Cezar, Oswaldo Mendes, João Acaiabe, Rosa Maria, Maria Christina, Edna Falchetti, Edelcio Mostaço, Walter Cruz, Julio Cesar, Ivan José e solo de Edmar Ferretti

3 - Salmo da Paz: elenco

4 - Kyrie: Edmar Ferretti e elenco

5 - Glória: Armando Bógus e elenco

6 - Aleluia: Armando Bógus e elenco

7 - Canto de João Batista: Armando Bógus, Maria Helena e elenco

8 - Ofertório e Canto da Entrega: Claudia Ribeiro, Edna Falchetti, Walter Steiner, Rachel Araujo, Ivan José, Maria Christina, Walter Cruz, Rosa Maria. Cantam: Maria Helena, Neide Duque, Oswaldo Mendes e João Carlos Vicci

9 - Sanctus: Armando Bógus e elenco

10 - Agnus Dei: elenco

11 - Última Oração: Armando Bógus e elenco

Leitura Dramática realizada em 27 de setembro de 1994

Direção: Oswaldo Mendes

Sonoplastia: Décio Gentil

Elenco:

Luis Serra
Laerte Morrone
João Acaiabe*
Luis Mello
Oswaldo Mendes*
Jay Vaquer
Ivan José*
Walter Cruz*
Fausto Brunini
Rosa Maria Cardoso*
Iracema Nogueira*
Elvira Gentil
Sonia Cesar*
Sílvia de Assis*
Vanisse Gentil
Maria Letícia.

* participaram da montagem original em 1972

"Peça sobre o Tempo do Mundo. Tem a estrutura da missa católica, laicisada.

"Trata da responsabilidade humana diante da vida.

"Esta peça foi estrelada por Armando Bogus. Levada à cena em um teatro improvisado na antiga fábrica da Lacta em São Paulo, em 1972.

"Montada no Rio de Janeiro em 1973. Levada à cena com elenco brasileiro em Portugal, Angola e Moçambique em 1973."

Texto de Chico de Assis, constante do programa da Leitura Dramática realizada em São Paulo, no Auditório Alceu de Amoroso Lima — R. da Consolação, 2341.

CENA 1 Procissão de Entrada

Os atores estão divididos em dois grupos. Um deles está no altar—mor arrumando as coisas para o início da missa e o outro deve entrar em procissão pela porta principal do templo. Tudo está às escuras, e tanto o grupo que arruma o altar quanto o que adentra o templo vêm à luz de velas. O texto que se segue é dividido em dois grupos: um que quer entrar e outro que impede sua entrada mas cede aos argumentos e recua para o altar—mor. Os atores vestem roupas ritualísticas muito amplas e ornadas. Roupas completas com chapéus, coroas etc...

GRUPO Nº1 — Entremos no silêncio
Na tenda deste templo
Estamos juntos
Os que aqui já estavam
Os que chegam agora
Os que já se foram
E os que ficaram lá fora
Vamos nos aproximar do altar divino!

GRUPO Nº2 — Com a mãos limpas e lavadas
E, no rosto, uma aparência de paz!

GRUPO Nº1 — Vamos nos aproximar do altar divino!

GRUPO Nº2— Sabendo que este dia não é igual
Ao dia anterior que acabou de passar!

GRUPO Nº1 — Vamos nos aproximar do altar divino!

GRUPO Nº2 — Há muito mais sangue derramado
Pelos campos, salas, quartos e calçadas!

GRUPO Nº1 — Vamos nos aproximar do altar divino!

GRUPO Nº2 — Há no ar mil gritos de tormenta
Só não ouvimos por costume!

GRUPO Nº1 — Vamos nos aproximar do altar divino!

GRUPO Nº2 — Há no ar maior quantidade de sangue!
Só não sentimos o gosto por costume!

GRUPO Nº1 — Vamos nos aproximar do altar divino!

GRUPO Nº2 — Há, nas mãos e nos olhos, uma fuga
Só não notamos por costume!

GRUPO Nº1 — Vamos nos aproximar do altar divino!
Com as mãos limpas e lavadas
No rosto, uma máscara de paz!

GRUPO N°2 — Cobrindo a angústia da dor
Da inevitável memória da fome
Da inevitável falta de amor!

GRUPO N°1 — Vamos nos aproximar do altar divino!
Com as mãos limpas e lavadas.

CENA 2 Iluminação do Templo

Os dois grupos estão agora no altar—mór e se preparam para começar a iluminação do templo. Os candelabros e lamparinas são acesos e distribuídos pelos atores que os colocam em pontos predeterminados. Os candelabros devem estar num aparador e um ator os distribui um a um, enquanto segue-se este diálogo:

ATOR N°1— ***(pegando seu candelabro, enquanto outro, ajudante do distribuidor, acende as velas)***
O templo é um lugar de paz
Aqui o tempo está parado
Na data longínqua da criação.

ATOR N° 2 — ***(o que distribui os candelabros e dirige a iluminação)***
Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.

Segue o processo, enquanto o primeiro vai colocar o seu candelabro em lugar predeterminado.

ATOR N° 3 — O templo é um lugar sagrado
Um pedaço do paraíso na terra
Uma imitação dos tempos do Éden.

ATOR N°1— Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.

ATOR N° 3 — O templo é um lugar santo
Que santifica os homens.

ATOR N° 1 — Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.

ATOR N° 4 — O templo é a morada do Deus vivo
Que vivifica o homem.

ATOR N° 1 — Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.

ATOR N° 5 — Faz hoje um mundo que houve a criação
Faz hoje um templo do pecado original!

ATOR N° 1 — Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.

ATOR Nº 6 — Qual tempo seguir?
O tempo do templo
Ou o tempo do mundo?

ATOR Nº 1 — Sua mão é a mesma mão de Adão
Seu pé é o mesmo pé de Noé
Seu coração é igual ao de Abrahão
Suas alegrias iguais às de Isaías
Sua dor e sua dó iguais às de Jacó
Mas o relógio do mundo continua marcando as horas.

CENA 3 O Tempo do Mundo

A iluminação está completa e os atores voltam ao altar—mor. Formam um coro, diante do qual fica um corifeu. Todos têm pastas para lerem a música que vão cantar. O canto que se segue deve obedecer a um ritmo respiratório (Carl Orff) e deve ser acompanhado por tambores graves (tímpanos).

CORIFEU — E se arrancarem as portas do templo?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — E se derrubarem as paredes do templo?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — E se destruírem os pequenos altares?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — E se arrebentarem todas as imagens?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — E se demolirem o altar—mor e com ele o sacrário?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — E se no lugar do templo ficar um deserto árido?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — E se a morte ceifar uma parte de nós?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — E se a morte continuar sua ceifa?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — E se ficar somente um homem sobre a terra?

CORO — Ainda assim existe o templo.

CORIFEU — Na sua cabeça.

CORO — No seu coração.

Dois atores trazem uma grande pira para diante do Corifeu.

CORIFEU — E se for ceifado o último homem?

CORO — ***(ateando fogo à pira)***

Não haverá mais necessidade do templo.

O Corifeu rasga sua pasta de música e a joga para que se queime na pira. Os coristas seguem o seu exemplo. Enquanto se dá esta queima, cantam um coral de melismas sem palavras: alguma coisa que sugira a ideia de calmo desespero. Jogadas todas as pastas, o corifeu faz um sinal e os dois atores da pira trazem um abafador e fecham a boca do fogo. Depois, retiram a pira.

CENA 4 *Despojamento*

O Corifeu se prepara para ser desparamentado por acólitos. Ergue as mãos para o alto e diz:

CORIFEU — Dai às minhas mãos virtudes, Senhor
Para que eu possa lavar todo mal e mancha
Toda mancha e mal, Senhor.
Tira de mim as vestes da vaidade,
As que estão dentro de mim, Senhor
Porque estas, visíveis, eu atiro fora.

O corifeu atira fora uma parte de seu paramento, enquanto os acólitos arrancam o restante de suas roupas ricas. Eles trazem uma bacia para que ele lave o rosto que, muito maquiado, contrasta agora com seus trajes comuns.

CORIFEU — Lavo do meu rosto as tintas da alegria
Tira de mim, Senhor, a tristeza oculta sob ela
Estou como sou a cada dia.

O corifeu acaba de lavar o rosto, enxuga. Todos cantam a canção da paz, enquanto arrancam suas roupas de teatro, seguindo o mesmo processo do Corifeu. É um baile sobre o tema de despir as roupas da vaidade. A música é violenta, com muitos atabaques e tumbadoras.

TODOS — ***(cantam)***

Há muito que a minha alma vive
Entre aqueles que odeiam a paz
E, eu sou pela paz
Eu sou pela paz
Pela paz e o amor
Senhor!

Eu quero a paz em toda a terra
Mas eles querem fazer a guerra.
E, eu sou pela paz
Eu sou pela paz
Pela paz e o amor
Senhor!

A música se repete o suficiente para que todos se despojem e lavem suas maquiagens.

CORIFEU — É possível que o homem
Fosse um ser criado
Para ser abandonado?
É possível que o criador
Deixasse o homem de lado
Só por culpa do pecado?
É possível que o sofrimento
Esteja nos planos de Deus?
É possível que a angústia
Seja um mandado divino?
É possível que a violência
Seja um acordo entre Jeovah,
Senhor dos exércitos
E a humilde condição humana?
É possível que a dor e a fome
Sejam um legado da onipotência?
Se isso tudo é possível
Se tudo existe assim!
Ergamos nossa voz
Clamando!!!

Ataca o coral do Kyrie com violência terrível. Vozes altíssimas e som fortíssimo.

CORO — ***(cantam)***

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison.

Senhor, tende piedade de nós
Jesus Cristo, tende piedade de nós
Senhor, tende piedade de nós.

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison.

A música aumenta cada vez mais e os atores se prostam desesperados, humildes diante do poder divino. Se humilham rastejando, erguem as mãos implorando. Quando terminam, ficam sentados no chão, em vários pontos do altar. O Corifeu se move rápido entre eles, fazendo as perguntas (uma para cada ator).

CORIFEU — E a quem foi revelado o braço de Jeovah?
A um homem rico nascido numa terra fértil?

ATOR — Não, como servo e como a raiz que sai de uma terra seca.

CORIFEU — A um homem muito belo, que nesta beleza fizesse prazer?

ATOR — Não, não tinha beleza, nem formosura.

CORIFEU — A um homem aclamado por todos os homens?

ATOR — Não, desprezado e rejeitado.

CORIFEU — Um homem que veio colher nossas alegrias e felicidades?

ATOR — Não, tomou sobre si nossas enfermidades
E carregou as nossas dores.

CORIFEU — Mas Jeovah o encheu de glória e alegria?

ATOR — Não, foi ferido de Deus
E oprimido pelas nossas culpas e iniquidades.
O castigo que nos devia trazer a paz caiu sobre ele
E pelas suas machucaduras fomos nós sarados.

CORIFEU — Todos nós temos andado como ovelhas desgarradas,
Cada um por seu caminho
E Jeovah fez cair só sobre ele
A iniquidade de todos nós.

ATOR — Ele foi oprimido, contudo humilhou-se.

CORIFEU — E não abriu a boca.

ATOR — Como o cordeiro.

CORIFEU — Não abriu a boca.

ATOR — Levado ao matadouro.

CORIFEU — Não abriu a boca.

ATOR — Como a ovelha muda.

CORIFEU — Não abriu a boca.

ATOR — Tosquiada.

CORIFEU — Não abriu a boca.

ATOR — Foi ferido.

CORIFEU — Não abriu a boca.

ATOR — Sepultado entre os ímpios.

CORIFEU — Não abriu a boca,
Contudo levou sobre si os pecados de muitos
E intercedeu pelos transgressores.

CENA 5 O Sacrifício

Os atores agora tomam dos instrumentos de suplício de Cristo e os exibem: látegos, coroa de espinhos, lança, ferros, cravos etc. Montam uma grande cruz de madeira ao fundo do altar, enquanto falam para o público:

ATOR Nº 1 — Algum de vocês está disposto a uma prova?

ATOR Nº 2 — Algum de vocês está disposto a um sacrifício?

ATOR Nº 3 — Não um sacrifício por si,
Por seu filho ou sua cidade.
Não um sacrifício incompleto,
Um sacrifício pela metade.

ATOR Nº 4 — Mas um sacrifício geral, por toda a humanidade.

ATOR Nº 1 — Quem de vocês está disposto a ser traído?
Não por um estranho, mas pelo melhor amigo?

ATOR Nº 2 — Quem de vocês está disposto a ser escarnecido
Diante de todo o povo reunido?

ATOR Nº 3 — ***(mostrando coroa de espinhos)***
Quem de vocês está disposto
A andar pelos piores caminhos
E de levar na cabeça
Esta coroa de espinhos?

ATOR Nº 4 — ***(Tomando a coroa e avançando ainda mais para o público)***
Alguém aí quer vestir este capuz?

ATOR Nº 1 — ***(Toma a coroa e avança ainda mais para o público)***
Esta carapuça serve em alguém que queira carregar aquela cruz?

ATOR Nº 2 — ***(mostrando cravos)***
Existe aqui alguém em disponibilidade para levar cravos na mão?

ATOR Nº 3 — ***(mostrando lança)***
Quem se apresenta para deixar arrebentar seu coração?

ATOR Nº 4 — Por acaso um voluntário para ser furado de lança no lado?

ATOR Nº 1 — ***(mostrando martelo)***
Quem aqui quer ser crucificado?
Se ninguém entre nós aceita a prova
Só nos resta parar o tempo da história
E cantar.

CORO — ***(cantam)***
Glória, glória, glória
A Deus nas alturas
E paz na terra aos
Homens de boa vontade.

Laudamus te
Adoramus te
Benedicimus te
Glorificamus te
Agnus Dei
Qui tolis pecata mundi.

CENA 6 *Coleta*

Então, os atores largam os instrumentos de suplício e retornam com gravadores minicassete de pilha, estão com microfones. O Corifeu exorta a coleta.

CORIFEU — Esta é a hora da coleta.
Que cada um diga uma verdade e uma palavra de amor.
Vamos coletar suas vozes.
Aquele que não tiver nada a dizer,
Então diga: "Não tenho nada a dizer".

Os atores saem pelo público, gravando suas vozes.

CORIFEU — Quem tiver o que falar, que fale!
Quem tiver o que gritar, que grite!
Quem tiver o que oferecer, que ofereça!
Quem tiver que escarnecer, que escarneça!
Sua boca muda é seu coração congelado!
Sua falta de ajuda é seu mundo trancado!

CORIFEU — Quem tem a verdade que a distribua,
Pois necessitamos dela.
Quem tem amor que o prolifere,
Pois temos querência dele.
Quem vislumbrou um sinal no futuro,
Que nos leve para vê-lo.

CORIFEU — Os que egoisticamente percebem
E não desatam os nós da realidade,
Que se tenham em guarda,
Pois serão destruídos pela vingança comum e geral.
Quem está a salvo, que salve a todos.
Quem se afoga, que afogue a todos.
Quem se mata, que mate a todos.
É a isso que devemos a continuidade da vida.

Os atores regressam do público trazendo nos gravadores a coleta. Trazem as caixas de som - individuais para gravador e ligam seus aparelhos. Todas as vozes gravadas soam ao mesmo tempo e, improvisadamente, os atores abaixam e levantam o volume dos gravadores, retrocedem as falas mais significativas e terminam por encher o templo das altíssimas vozes da coleta. Pouco a pouco vão abaixando o volume e desligando, um por vez, os gravadores. Levam os aparelhos para fora, pondo fim à coleta.

CENA 7 Epístola

O Corifeu recebe numa bandeja duas cartas, toma-as nas mãos e as mostra ao público.

CORIFEU — Epístola,
Mensagem, carta, recado,
Bilhete, aviso, comunicado,
Advertência, conselho,
Informação, notícia,
Vínculo, ligação,
Transmissão, missiva,
Epístola.

Rasga o envelope para ler a primeira epístola.

CORIFEU — Primeira epístola.

(lê a carta de alguém muito importante com uma mensagem para aquele dia)

Segunda epístola.

(lê uma carta de alguém muito humilde)

Estas são as duas epístolas de hoje,
A primeira é de fulano de tal
E a segunda é de beltrano de tal.

O Corifeu ergue as cartas e as coloca depois de volta na bandeja, que é levada para fora.

CENA 8 Ressurreição

O Corifeu vem para a frente, com uma máscara nas mãos - uma máscara de alegria, que deve ser segurada por um cabo.

CORIFEU — Agora é a hora da alegria da ressurreição.

Os atores colocam as máscaras da alegria e cantam.

CORO — ***(cantam)***

Aleluia
Aleluia
Aleluia.

A música começa alegre, mas vai entristecendo e o coro canta a baixíssima voz, muito lento e triste, enquanto o Corifeu, tirando a máscara, fala para o alto:

CORIFEU — Como ter alegria, Senhor
Neste tempo de provação?
Como ter alegria
Consciente do sentimento do mundo
Alegria porque a mão colheu,
Escolheu as sementes,
Semeou e tornou a colher?

CORIFEU — Alegria porque uma criança nasceu?
Mas, Senhor, tudo o que plantamos
Tudo o que construímos e fazemos nascer
É para a morte vir e colher
Não a morte comum, limite da vida
Mas a morte geral de humanidade
Este suicídio lento e geral.

CORIFEU — Só nos resta uma única alegria, Senhor
Absurda, sangrada e sofrida.
A alegria de saber
Que, apesar de tudo,
Só existe uma coisa mais
Inevitável que a morte:
A vida!

Os atores soltam as máscaras e cantam, numa alegria louca, o Aleluia.

CORO — ***(cantam)***
Aleluia
Aleluia
Aleluia.

CENA 9 Pregação de João Batista

No fim da canção, um ator traz um grande missal e o coloca numa estante diante do Corifeu, que diz:

CORIFEU — Evangelho segundo São Mateus.
Naqueles dias apareceu João Batista,
Pregando no deserto da Judéia.

JOÃO — ***(para o público)***
Raça de víboras!
Quem vos recomendou que fugísseis da ira que vem por aí?
Dai, pois, frutos dignos do vosso arrependimento
E não queirais dizer dentro de vós mesmos:
"Temos como pai a Abrahão".
Porque vos declaro que, destas pedras,
Deus pode suscitar filhos a Abrahão.
O machado já está lançado à raiz das árvores
E toda a árvore que não der bom fruto
Será cortada e lançada ao fogo.

CORIFEU — ***(fechando o livro)***
A pior víbora é a que não sabe que tem veneno
E a pior árvore é a que dá frutos secos,
Certa de que são sumarentos.
Raça de víboras!
Quem vos recomendou que fugísseis da ira que vem por aí?

JOÃO — ***(canta)***
Eu sou a voz que clama no deserto.
Que anuncia, grita e avisa.

CORIFEU — João, a voz que canta o canto certo
João, que cada um limpa, lava e batiza.

JOÃO — Eu sou aquele que prepara a terra.
Suor. Combate. A luta é dura
Eu sou a mão que faz a paz e a guerra
Para a chegada da semente santa e pura .

CORO — É João, João que canta o canto certo.

JOÃO — Eu sou a voz que clama no deserto.

CORO — Nas águas limpas as almas são lavadas.

JOÃO — Eu sou aquele que separa as caminhadas.

CORO — É João, João que canta o canto certo.

JOÃO — Eu sou a voz que clama no deserto
Aquele que tem dois pães
Dê um deles a quem nada tem.

CORO — É João, que fala e fala bem.

JOÃO — Quem tiver duas vestes
Dê uma delas a quem nada tem.

CORO — É João, que fala e fala bem.

JOÃO — Eu sou a voz que clama no deserto.

CORO — É João, que canta o canto certo.

A canção termina e João diz, baixo e compassado, desanimado, com um pouco de raiva, para o público.

JOÃO — Raça de víboras!
Quem vos recomendou que fugísseis da ira que vem por aí?

CENA 10 Os Templários

O Corifeu bate palmas e chama os atores em torno de si.

CORIFEU — Vamos montar a bancada da Santa Inquisição
Que, no ano de 1314, prendeu e julgou
Os monges da Ordem dos Templários,
Que lutaram nas cruzadas
Que tentaram libertar a Terra Santa.

Os atores vão montando uma mesa comprida e dois escabelos. Paramentam-se como vários Dominicanos (inquisidores) e dois Templários - um velho (o Grão-Mestre) e um moço (o Jovem Templário). Os Templários, como os Dominicanos, têm o hábito branco, com a diferença de aqueles trazem uma cruz vermelha do lado esquerdo do manto. Enquanto montam a cena:

CORIFEU — Você crê?

CORO — Eu creio.

CORIFEU — Você crê?

CORO — Eu creio.

CORIFEU — Você crê?

CORO — Eu creio.

CORIFEU — Você crê?

CORO — Eu creio.
Mas é fácil abrir a boca
E dizer "eu creio".

A cena já está montada. Os Dominicanos estão sentados por trás da mesa e dois soldados armados de achas trazem os dois Templários e os colocam diante dos escabelos. Por cima deles, a grande cruz de madeira se ilumina. Fachos de luz sobre os dois Templários. Neblina sobre os Dominicanos.

CORIFEU — Que se faça representar a cena da inquisição.
E vocês, atores, procurem dar o máximo de sua sinceridade,
Para que surja alguma verdade.
Vocês acreditam no que estão fazendo?

ATORES — Sim, acreditamos.

CORIFEU — É fácil abrir a boca
E dizer "acredito".

ATORES — Amem.

Uma separação musical épica wagneriana, antes de começar a cena. Alguns acordes grandiosos. Depois, o início.

O Dominicano que preside a mesa fala pausado e solene.

DOMINICANO-MÓR — In nomine Iesus Christus dominum nostrum.

TODOS — Amem.

DOMINICANO-MÓR — Esta inquisição abre o processo
Da Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana
Contra os monges da Ordem do Templo.
In nomine Christe vos acusamos de heresia,
Tratos com o demônio, negação de Cristo e sodomia.

DOMINICANO — Que o sangue de Cristo
Derramado pela humanidade
Ilumine estas obras
E que o Espírito Santo abra nosso entendimento
Para ouvir e julgar estas acusações.
Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

TODOS — Amem.

DOMINICANO-MOR — Os acusados podem se declarar
Culpados ou inocentes,
Neste sumário.

GRÃO-MESTRE — Todo homem
Colocado diante da justiça
Deve ser culpado.

JOVEM TEMPLÁRIO — Inocente, inocente de todo o coração.

DOMINICANO-MOR — Que seja lida a parte da acusação!

Um dos dominicanos levanta-se e vem para a frente. Um facho de luz cai sobre seu rosto. Traz um papel que abre e lê.

PROMOTOR — É posto que os monges templários
Se reuniam nas vigílias da noite.
É posto que, nestas reuniões,
Praticavam iniciações negras,
Nas quais o conscrito a ser iniciado
Tinha que renegar Cristo, o Crucifixo,
Deus, a Santa Virgem e todos os Santos.
É posto que, nesse momento,
Os iniciantes tinham a falsa revelação
De que Cristo não era o verdadeiro Deus.
Que era um falso profeta,
Que nunca sofreu pela humanidade,
Mas sim por crimes que havia cometido.
É posto que no Canon da Missa,
Os templários omitiam as palavras da consagração.
É posto que aos iniciados era dada a liberdade
De se unirem carnalmente em sodomia.
É posto que, na hora mesma da iniciação do conscrito,
O iniciante e o iniciado se beijavam
Na boca, no ventre, nos ombros,
Na nuca, na espinha dorsal e no ânus.
É posto que seus corpos, nesse momento, estavam nus.
É posto que adoravam ídolos estranhos de três faces.

JOVEM TEMPLÁRIO — Eu nego!

DOMINICANO-MOR — Não é chegada a tua hora de falar.

GRÃO-MESTRE — Eles só perguntam respostas prontas.

DOMINICANO-MOR — Que seja feito o interrogatório pelo inquisidor.

O inquisidor se levanta, faz o sinal da cruz e uma oração, para si mesmo. E começa seu inquérito.

INQUISIDOR — ***(para o jovem)***
É certo que os monges se reuniam nas vigílias noturnas?

JOVEM TEMPLÁRIO — Sim, é certo, mas...

INQUISIDOR — É certo que havia uma iniciação?

JOVEM TEMPLÁRIO — Havia uma prova de fé.

INQUISIDOR — É certo que, nesta prova,
O Grande Mestre tinha que ser beijado?

JOVEM TEMPLÁRIO — É certo.

INQUISIDOR — É certo que os beijos eram dados nos corpos nus?

JOVEM TEMPLÁRIO — Sim... É certo.

INQUISIDOR — Em que parte do corpo estes beijos eram dados?

JOVEM TEMPLÁRIO — Um entre os ombros, e outro na base dos rins.

INQUISIDOR — E o outro?

JOVEM TEMPLÁRIO — Não havia outro, havia uma ordem.

INQUISIDOR — Que ordem era essa?

JOVEM TEMPLÁRIO — O Grande Mestre dizia...

GRÃO-MESTRE — Beije meu ânus.

JOVEM TEMPLÁRIO — ***(grita)***
Prefiro morrer a ter de fazer isso.

PROMOTOR — Está provada a sodomia!

JOVEM TEMPLÁRIO — Não! Era uma prova!
Só os que se negavam eram aceitos.
Os estatutos da ordem eram contrários à sodomia.

INQUISIDOR — E os iniciados que obedeciam a ordem e beijavam?

JOVEM TEMPLÁRIO — Não eram aceitos.

PROMOTOR — Mas não se pode negar que havia o beijo.

GRÃO-MESTRE — Como existiram as lutas pela Terra Santa.

INQUISIDOR — É certo que o Grande Mestre
Pedia que se negasse Cristo três vezes?

JOVEM TEMPLÁRIO — É certo.

INQUISIDOR — Você negou?

JOVEM TEMPLÁRIO — Na boca sim, mas não de coração.

INQUISIDOR — E isso também era uma prova?

GRÃO—MESTRE — Não, isto era a verdade.

JOVEM TEMPLÁRIO — ***(ajoelhando-se diante do mestre o puxando-o pelo manto)***
Era uma prova.

GRÃO-MESTRE — ***(arrojando o jovem ao chão e levantando-se)***
Era a verdade.

INQUISIDOR — É certo que o sinal secreto dos templários
Consistia em cobrir a cruz do manto com a mão direita?

GRÃO-MESTRE — É certo.

INQUISIDOR — É certo que isso era uma negação de Cristo?

GRÃO-MESTRE — É certo.

PROMOTOR — Heresia! Heresia confessa!

GRÃO-MESTRE — Verdade! Verdade de Jesus,
Filho de Judah de Gamala e uma mulher,
Que era um revoltado contra a ocupação romana.
Unido aos revoltados chamados Zelotes que lutavam e matavam. Jesus, filho de Judah de Gamala,
Que tinha um irmão gêmeo chamado Tomás
E ainda outros irmãos.
Verdade de Jesus,
Que foi crucificado de cabeça para baixo,
Como revoltado e revoltoso,
Por ordem de Poncio Pilatos.

PROMOTOR — Heresia confessa contra a Santa Cruz.

GRÃO-MESTRE — A Santa Cruz é um paradigma.
Se é verdade que Cristo era Deus
Não poderíamos amar nunca o aparelho do seu suplício.
Se é verdade que Jesus era um homem... a mesma coisa.

PROMOTOR — Heresia.

JOVEM TEMPLÁRIO — Nunca duvidamos de Deus,
Andávamos em busca da Santa Arca da Aliança.

GRÃO-MESTRE — A cruz é uma forma de pecado
(cobre a cruz do manto com a mão).

PROMOTOR — Não há mais nada a dizer.

Num repente o Grão Mestre se lança contra um soldado, toma sua acha e faz em pedaços a grande cruz. Os soldados o dominam, os Dominicanos gritam.

DOMINICANOS — Hereticus, hereticus.

JOVEM TEMPLÁRIO — ***(em lágrimas)***
Grande Mestre, a Cruz foi destruída!

GRÃO-MESTRE — Não, criança! Renasceu agora!

CENA 11 Os Dois Cristos

Os atores refazem a cruz, enquanto mudam suas roupas. O Corifeu comanda a preparação da cena de Pilatos.

CORIFEU — Padeceu sob o poder de Poncio Pilatos. Qual deles?
Pilatos dos Evangelhos ou Pilatos dos Templários?
Qual Cristo? Cristo dos Evangelhos ou o Cristo dos Templários?
Qual cruz? A cruz dos Evangelhos ou a cruz dos Templários?
Que seja feita a cena dupla:
Com dois Pilatos, dois Cristos e duas crucificações.

Os atores se preparam.

PILATOS Nº 1 — De que acusam este homem?

CORO — De blasfêmia.

CRISTO Nº 1 — Dai a César o que é de César.

PILATOS Nº 1 — Não encontro culpa neste homem.

PILATOS Nº 2 — Eu vos culpo de sedição e revolta contra o Poder Romano.

CORO — Bandido!

CRISTO Nº 2 — Tomai de César o que nos pertence!

PILATOS Nº 1 — Então você é um rei?

CRISTO Nº 1 — Meu reino não é desta terra.

CORO — Crucificação!

PILATOS Nº 1 — Eu lavo as minhas mãos do sangue deste inocente.

PILATOS Nº 2 — Então, você quer ser rei?

CRISTO Nº 2 — Nosso reino é nossa terra.

CORO — Crucificação!

PILATOS Nº 1 — Lavo as minhas mão no sangue deste traidor!

CRISTO Nº 1 — Não vim trazer a espada, mas a paz.

CRISTO Nº 2 — Não vim trazer a paz, mas a espada.

CORIFEU — Você crê?

TODOS — Eu creio.

CORIFEU — É fácil abrir a boca e dizer "eu creio".

CENA 12 Ofertório

Os atores tiram as vestes com as quais representaram, para encenar o ofertório.

CORIFEU — Nesta hora do ofertório
É chegado o momento de nos darmos
De nos oferecermos em teatro
São dois mil anos de Cristo
Uma eternidade em Deus
E dez mil anos de teatro
Dez mil anos de vaidade
De orgulho e egoísmo
Dez mil anos de verdade
De engano e de cinismo
Dez mil anos de alegria
Dez mil anos de temor
Dez mil anos de torpeza
Dez mil anos de beleza
Dez mil anos de amor.

CORIFEU — Nos nossos rostos lavados
Na nossa palavra dura
Nos nossos gestos ensaiados
No ser da nossa criatura
Aceitai esta oferenda
Quase louca, quase nobre
Aceitai esta oferenda
Destes palhaços da emoção
Destes títeres da imitação
De nós, de cada vagabundo
Que se presta a ser o espelho do mundo.

CORO — Aceitai que eu não seja eu
Aceitai que tu não sejas tu
Aceitai que Deus ainda não morreu
Aceitai que o mundo ainda não nasceu
Aceitai, porque eu sou um pedaço de ti
Embora não queiras te arrebentares
Sou a bomba escondida na flor
E o perfume que exala o pântano
Sou a mentira que queríeis fosse verdade.

CORO — ***(cantam)***
Porque eu sou a esperança da lágrima
E a inevitabilidade do sorriso
Sou maior que o maior
O menor que o menor
Sou o vínculo entre tu e tu mesmo
Sou o vácuo povoado
Sou a queda e o voo
A noite densa e o dia raiado.

CENA 13 Lavabo

Os atores pegam dos turíbulos e entram pela igreja cantando, perfumando de sândalo o ambiente. O Corifeu manda trazer uma grande bacia e chama um coro de crianças que lavam suas mãos e cantam.

CORO DE CRIANÇAS — ***(cantam)***
Louvai a Jeovah
Cantai a Jeovah
Um novo Cântico.

Os atores trazem os turíbulos de volta. As crianças tomam os turíbulos e saem. O Corifeu prepara o Orate Frates.

CENA 14 Orate Frates

CORIFEU — Orate Frates, orai irmãos, pelo destino do mundo.

Convida a plateia a ouvir a palavra de Deus. Os atores saem para o público dizendo trechos da Bíblia (antigo e novo testamentos) e, além disto, levam jornais e fotos de problemas atuais do mundo. Ligam uma coisa à outra. É o sacerdote coletivo que prepara a prece comum.

Quando voltam para o palco, o Corifeu diz a oração. A plateia deve responder com os atores.

CORIFEU — Eu sou culpado por falta de amor.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado pelas guerras de retaliação.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado das mortes pela fome.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado pela tristeza do solitário.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado pelos suicídios e assassinatos.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado pela escravidão dos homens.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado de egoísmo, falta de humildade e soberba.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado pelo veneno da poluição.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado por participação na destruição.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado por omissão contra a destruição.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado de só pensar naqueles que amo diretamente.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado por esquecer a totalidade do mundo.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado por ser um avaro com o amor que posso dar.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado porque não sei receber amor.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado por culpar os outros.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado por não entender os que se amam.

TODOS — Eu sou.

CORIFEU — Eu sou culpado.

TODOS — Eu sou.

CENA 15 Sanctus

O Corifeu vai dizer o prefácio do abandono. Abre o Missal e lê.

CORIFEU — É verdadeiramente digno, justo, necessário e salutar
Que sempre, em toda a parte, vos demos graças a Deus Senhor, Pai, Santo, Deus, Onipotente e Eterno. ***(fecha o Missal)***

O Coro diz o salmo que prepara o Sanctus - o coro começa num sussurro e vai aumentando até a entrada da música para o Sanctus.

CORO — Deus meu, Deus meu, Deus meu:
Por que me desamparaste?
Deus meu, Deus meu, Deus meu:
Por que estás afastado de me ajudar,
E das palavras do meu bramido?
Deus meu, Deus meu, Deus meu:
A ti clamo de dia porém não respondes.
Deus meu, Deus meu, Deus meu:
A ti clamo de noite porém não respondes,
E eu não acho descanso.
Contudo, tu és Santo
Sanctus
Sanctus
Sanctus.

O canto do Sanctus deve ser calmo e melismático, gregoriano, que vá tomando, muito serenamente, todo o espaço do templo. Ao fim do Sanctus, o Corifeu lê uma lista de mártires do Novo e Antigo testamentos, assim como mártires de todos os tempos e credos, e mais os da atualidade e, ainda, as vítimas dos grandes genocídios.

Ao fim deste momento de preparação - onde cada nome dito pelo Corifeu deve ser adjetivado por um ator e dita alguma coisa sobre seu martírio - começa o Padre Nosso.

TODOS — Pai nosso, que estais nos céus
Santificado seja o vosso nome
Venha a nós o vosso reino
E seja feita a vossa vontade
Assim na terra como nos céus.
O pão nosso de cada dia
O pão nosso de cada dia!
O pão nosso de cada dia!!
Nos dai hoje
E perdoai as nossas dívidas
Assim como nós perdoamos
Os nossos devedores.
Não nos deixeis cair em tentação
E livra-nos de todo mal
E livra-nos de todo mal!
E livra-nos de todo mal!!
Amém.

CENA 16 Sacrifício de Abrahão

CORIFEU — Antes da comunhão
Façamos a preparação
Sobre o sacrifício
Antes da comunhão
Alguma coisa que paira
Ainda viva, no tempo do templo!
(volta-se para o Coro)
Experimentou Deus a Abrahão e disse:

CORO — Abrahão!

ATOR Nº 1 — Eis-me aqui!

CORO — Toma teu filho,
Teu único filho Isaac, a quem amas.
E vai à terra de Moriab.

CORO Nº 2 — Abrahão!

ATOR Nº 1 — Eis-me aqui!

CORO Nº 2 — Toma teu filho,
Teu único filho Isaac, a quem amas,
Oferece-o ali em sacrifício,
Sobre um dos montes que te hei de mostrar.

CORO Nº 1 — Abrahão!

ATOR Nº 1 — Eis-me aqui!

CORO Nº 1 — Toma teu filho,
Teu único filho Isaac, a quem amas.

CORIFEU — Abrahão arreiou seu jumento,
Levou consigo dois de seus moços,
E partiu com Isaac para o lugar onde Deus lhe havia dito.
No terceiro dia, levantando os olhos,
Viu o lugar ao longe, e disse aos moços:

ATOR Nº 1 — Fiquem aqui com o jumento,
Eu e o jovem iremos até lá.
Depois de adorarmos, voltaremos até vós.

CORO — Pegou a lenha do sacrifício e a pôs sobre Isaac.
Também levou o fogo e o cutelo. Caminharam ambos juntos.

CORIFEU — Disse Isaac a Abrahão, seu pai.

ATOR Nº 2 — Meu pai.

ATOR Nº 1 — Eis-me aqui, meu filho.

ATOR Nº 2 — Eis o fogo e a lenha,
Mas onde está o cordeiro para o sacrifício?

ATOR Nº 1 — Deus proverá por si, meu filho,
O cordeiro para o sacrifício.

CORO — Assim, caminharam juntos.
Chegaram ao lugar que Deus havia dito
E, ali, Abrahão ergueu o altar
E arrumou a lenha para o sacrifício.
Tendo amarrado Isaac, seu filho,
Deitado sobre a lenha,
Tomou do cutelo para matá-lo.
Gritou-lhe do céu o anjo de Jeovah:

Abrahão, Abrahão!

ATOR Nº 1 — Eis-me aqui.

CORO Nº 1 — Não estendas as mãos sobre o jovem
E não lhe faças nada.

CORO Nº 2 — Teu único filho, Abrahão.

CORO Nº 1 — Agora sei que tu temes a Deus.

CORO Nº 2 — Teu único filho Isaac.

CORO Nº 1 — Visto que não lhe negaste teu filho, teu único filho.

CORO — Tendo Abrahão olhado atrás de si,
Viu um carneiro embaraçado no mato pelos chifres.
Foi e tomou o carneiro em holocausto em lugar de seu filho.

CORIFEU — Abrahão, Deus salvou teu filho
Por causa do teu sacrifício,
Da tua intenção!
Mas um dia o próprio Deus
Deixará matar seu filho.
Teu filho, Abrahão,
Antes da morte
Teve a ressurreição.
Mas, o filho de Deus,
Este só ressuscitará
Depois da morte.

Os atores pegam os pedaços da cruz arrebentada para remontá-la, enquanto falam sobre a preparação da comunhão.

CORO — Vamos reconstruir a cruz
Para que ela seja o sinal
Desta comunhão.

CORIFEU — Ergam o lenho vertical.

CORO — O lenho do poder e da força
Que procura ganhar o alto do mundo
Alçar alturas, pisando baixezas
Dominar e usufruir o tempo da vida
Somar esforços para seu prazer
Submeter as vidas ao seu lazer.

CORIFEU — Ergam o braço esquerdo.

CORO — Que é o braço do egoísmo
Do pensar só em si mesmo
De se orgulhar solitário
No isolado cinismo
Sobre cada calvário.

CORIFEU — Por fim, o braço direito
Feito da violência
Que serve ao poder e ao egoísmo
Que serve ao falso prazer
Ao truque e ao cinismo.

CORO — Completa esta cruz.

CORIFEU — Precisamos de um Cristo
Que, lembrado por este lenho
De madeira morta e mortificada,
Seja vivo e vivificante
Que, sem ser despedaçado,
Possa ser servido em comida
Nesta ceia de comum união
Que fazemos em seu nome
Por seu nome.
No tempo deste templo
Servimos a comida deste amor
Que, quanto mais distribuído,
Mais se torna maior e unificado.

CENA 17 Agnus Dei

Os atores chamam as crianças pelos nomes e as mandam beijar os do público, que devem também beijar-se entre si. Os atores fazem o mesmo. Enquanto as crianças beijam o público, os atores cantam o Agnus Dei.

CORO — ***(cantam)***
Cordeiro de Deus
Tirai os pecados do mundo
Agnus Dei qui tolis pecata mundi.

Ao final, o Corifeu reúne as crianças, que o beijam, e diz para elas:

CORIFEU — Vão-se embora
Porque, para vocês, a missa acabou.

-CORO — Ite Missa est.

As crianças saem.

CENA 18 Apocalipse

O coro canta a preparação para o Apocalipse.

CORO — ***(cantam)***
Humilde e calmo
Como um cordeiro
O mundo inteiro
Vê chegar a hora
É a hora final
Surge a cada momento
Mais um sinal.

CORIFEU — ***(tomando o livro)***
Apocalipse de São João apóstolo.
Primeiro selo.
Vi quando o Cordeiro e ouvi uma das quatro criaturas viventes
Dizendo como em voz de trovão:

CORO — Vem!

CORIFEU — Olhei e eis um cavalo branco
E o que estava montado sobre ele tinha um arco;
Foi-lhe dada uma coroa e ele saiu para vencer.

CORO — Vem!

CORIFEU — Segundo selo.
Quando ele abriu o segundo selo,
Ouvi a segunda criatura vivente dizendo:

CORO — Vem!

CORIFEU — Saiu outro cavalo, vermelho,
E ao que estava sentado sobre ele,
Foi-lhe dado que tirasse da terra a paz,
E que os homens se matassem uns aos outros.
Foi-lhe entregue uma grande espada.

CORO — Terceiro selo.

CORIFEU — Quando abriu o terceiro selo,
Ouvi a terceira criatura vivente dizendo:

CORO — Vem!

CORIFEU — Olhei e eis um cavalo preto,
E o que estava montado sobre ele tinha uma balança na mão.
Ouvi uma como voz
No meio das quatro criaturas viventes dizendo:

CORO — Um queniz de trigo por um denário
E três quenizes de cevada por um denário;
Mas não faças dano ao azeite, nem ao vinho.

CORIFEU — O quarto selo.
Quando abriu o quarto selo,
Ouvi a voz da criatura vivente dizendo:

CORO — Vem!

CORIFEU — Olhei, e eis um cavalo amarelo,
E o que estava montado sobre ele chamava-se a morte;
O Hades seguia com ele
E foi-lhe dado poder sobre a quarta parte da terra,
Para matar com a espada, com a fome, com a peste
E pelas feras da terra.

CORO — O quinto selo.

CORIFEU — Quando abriu o quinto selo,
Vi, debaixo do altar, as almas daqueles
Que tinham sido mortos por causa da palavra de Deus,
E por causa do testemunho que mantinham.
Clamaram com uma grande voz:

CORO — Até quando, Senhor, santo e verdadeiro,
Deixas de julgar os que habitam sobre a terra
E deles vingar o nosso sangue?

CORIFEU — A cada um deles foi dada uma vestidura branca;
E foi-lhes dito que repousassem ainda um pouco de tempo,
Até que também se completasse o número
Dos seus conservos e seus irmãos
Que deviam ser mortos com eles e foram.

CORO — Sexto selo.

CORIFEU — Vi quando abriu o sexto selo
E houve um grande terremoto,
O sol tornou-se seco como um saco de silício,
A lua toda tornou-se como sangue,
As estrelas do céu caíram sobre a terra
Como a figueira, agitada de um grande vento,
Deixa cair seus frutos verdes,
O céu recolheu-se como um pergaminho quando se enrola,
E todos os montes e ilhas foram removidos de seus lugares.
Os reis da terra e os príncipes,
E os tribunos e os ricos e poderosos,
E todo escravo e todo o livre
Se esconderam nas cavernas e entre os penhascos dos montes
E diziam aos montes e aos rochedos:

CORO — Caí sobre nós e escondei-nos da face
Daquele que está sentado sobre o trono,
E da ira do Cordeiro,
Porque é chegado o grande dia da ira deles
E quem pode subsistir?

CORIFEU — O sétimo selo.
Quando ele abriu o sétimo selo,
Houve um silêncio no céu quase por meia hora.
Vi os sete anjos que estão de pé diante de Deus
E lhes foram dadas sete trombetas.

CORO — A primeira trombeta.

CORIFEU — Tocou o primeiro anjo a trombeta.
Seguiu-se saraiva e fogo, misturados com sangue
E foram lançadas sobre a terra:
Foi queimada a terça parte da terra
E a terça parte das árvores e toda erva verde.

CORO — A segunda trombeta.

CORIFEU — O segundo anjo tocou a trombeta.
Foi lançado ao mar um como grande monte ardendo de fogo;
A terça parte do mar tornou-se em sangue
E a terça parte das criaturas que estavam no mar,
A saber, das que tinham vida, morreu,
E a terça parte dos navios foi destruída.

CORO — A terceira trombeta.

CORIFEU — O terceiro anjo tocou a trombeta.
Caiu do céu uma grande estrela ardendo como um facho,
E caiu sobre a terça parte dos rios,
E sobre as fontes das águas.
A estrela é chamada Absinto.
A terça parte das águas converteu-se em Absinto,
E muitos homens morreram pelas águas,
Porque elas se tornaram amargosas.

CORO — A quarta trombeta.

CORIFEU — O quarto anjo tocou a trombeta.
Foi ferida a terça parte do sol,
A terça parte da lua
E a terça parte das estrelas,
Para que a terça parte deles se escurecesse,
E faltasse a luz do dia
E, do mesmo modo, da noite.
Olhei e vi uma águia que voava pelo meio do céu,
Dizendo com uma grande voz:

CORO — Ai, ai, ai dos que habitam a terra
Por causa das outras vozes das trombetas
Dos três anjos que ainda têm que tocar.

CORIFEU — A quinta trombeta.
O quinto anjo tocou a trombeta.
Vi uma estrela caída do céu na terra,
E foi-lhes dada a chave do poço do abismo.
Ele abriu o poço do abismo;
Do poço subiu fumo, como o fumo de uma grande fornalha,
E o sol e o ar escureceram-se com o fumo do poço.
Do fumo saíram gafanhotos sobre a terra;
E foi-lhes dado poder como tem os escorpiões da terra...
Foi-lhes ordenado que não fizessem dano à erva da terra
Nem a qualquer coisa verde, nem a árvore alguma,
Mas somente àqueles homens
Que não tem o selo de Deus nas suas testas.
Foi-lhes permitido, não que os matassem,
Mas que os atormentassem cinco meses, e o seu tormento
Era como o tormento do escorpião quando fere o homem.
Naqueles dias os homens procurarão a morte e não a acharão;
Desejarão morrer, mas a morte foge deles.

CORIFEU — As figuras dos gafanhotos eram semelhantes
A cavalos preparados para a guerra;
Sobre suas cabeças tinham umas como coroas de ouro,
E os seus rostos, eram como rostos de homens,
Tinham os cabelos como os cabelos das mulheres
E seus dentes eram como dentes de leão
E tinham couraças como couraças de ferro,
E o estrondo de suas asas
Era como o estrondo de carros de muitos cavalos
Que correm ao combate.
Tem caudas semelhantes às dos escorpiões, a aguilhões,
E nas suas caudas acha-se o seu poder
De fazer dano aos homens cinco meses.
Eles tem sobre si como rei o anjo do abismo
Chamado em hebraico Abadom e, em grego, Apolion.

CORO — O primeiro aí já passou;
Eis que vêm ainda dois ais depois destas coisas.

CORIFEU — A sexta trombeta.
O sexto anjo tocou a trombeta.
Ouvi uma voz que saía dos quatro chifres
Do altar de ouro que está diante de Deus
A qual dizia ao sexto anjo que tinha a trombeta:

CORO — Solta os quatro anjos que estão atados junto ao Eufrates.

CORIFEU — Foram soltos os quatro anjos
Que haviam sido preparados para a hora, dia, mês e ano,
A fim de matarem a terça parte dos homens.
O número das tropas de cavalaria era de duas miríades;
De miríades eu ouvi o número deles.
Vi assim na visão, os cavalos
E os que estavam montados sobre eles,
Os quais tinham couraças de fogo, de jacinto e de enxofre;
As cabeças dos cavalos eram como as cabeças de leões,
E das suas bocas saíam fogo, fumo e enxofre.
Por estas três pragas:
Pelo fogo, pelo fumo e pelo enxofre
Que saíam de suas bocas,
Foi morta a terça parte dos homens.
Pois o poder dos cavalos
Está nas suas bocas e nas suas caudas;
Porque as suas caudas são semelhantes a serpentes
E tem cabeças e com elas causam dano.
Os outros homens que não foram mortos por estas pragas,
Não se arrependeram das obras das suas mãos,
Para que não adorassem aos demônios
E aos ídolos de ouro, de prata, de cobre, de pedra e de pau,
Que nem podem ver, nem ouvir, nem andar;
E não se arrependeram de seus homicídios,
Nem de seus feitiçarias,
Nem da sua fornicação,
Nem dos seus frutos.

CORO — A sétima trombeta.

CORIFEU — O sétimo anjo tocou a trombeta.
Houve grandes vozes no céu dizendo:

CORO — O reino do mundo passou a ser
Do nosso Senhor e de seu Cristo
E ele reinará pelos séculos dos séculos.

CORIFEU — Os vinte e quatro anciãos
Que estão sentados diante de Deus sobre seus tronos,
Prostaram-se sobre seus rostos
E adoraram a Deus dizendo:

CORO — Graças te damos, Senhor Deus
Todo poderoso que és e que eras
Porque tens tomado o teu grande
Poder e entraste no teu reino
As nações encheram-se de ira
Mas veio sua ira e o tempo
De serem julgados os mortos
E de dar recompensa aos teus servos
Os profetas e aos santos e aos que
Temem o teu nome, aos pequenos e aos grandes
E de destruir os destruidores da terra
Abriu-se o santuário de Deus que está no céu
E no seu Santuário foi vista a arca da sua aliança
Houve relâmpagos, vozes e trovões
E terremotos e tempestades de saraiva.

CENA 19 Os Cavaleiros do Tempo do Mundo

Corifeu fecha o livro e todos que sofreram todo o impacto do Apocalipse ficam mudos e imóveis em abandono lento e angustioso. Neste profundo silêncio começa a descrição dos cavaleiros do tempo do mundo feita pelo Corifeu e pelos atores.

CORIFEU — No tempo do mundo
Já estão à solta
Sete cavaleiros
Que precedem os cavaleiros finais.

ATOR Nº 1 — Um veste uma roupa negra
Com coberturas de metal com espinhos de aço.
Um capacete negro com espinhos de ferro.
Óculos negros.

ATOR Nº 2 — Traz pendurada ao pescoço uma máscara contra gases.
Usa luvas negras e, em uma das mãos,
Leva uma espada de lâmina ondulada.

ATOR Nº 3 — Na outra, um estandarte
Do qual pendem pedaços de corpos mutilados e sangrentos.

CORIFEU — Seu nome é guerra.

ATOR#1 — Outro, veste uma roupa de plástico transparente
E por esta transparência podemos ver seus órgãos.
Podemos ver por esta pele transparente.
Numa das mãos traz uma caveira
E, na outra, um estandarte,
De onde pendem ossos humanos.

CORIFEU — Seu nome é fome.

ATOR Nº 2 — O terceiro veste roupa branca imaculada....

ATOR Nº 3 — Que só deixa de fora os olhos.
Tem as mãos sujas de marrom.
Numa das mãos empunha uma ampulheta e na outra...

ATOR Nº 4 — Um estandarte fétido de onde pendem formas de lixo.

CORIFEU — Seu nome é poluição.

ATOR Nº 1 — O quarto está vestido de metal e vidro.
Sua cabeça é transparente e podemos ver um cérebro
De engrenagens, circuitos e dígitos.
Usa óculos como binóculo.
Nos ouvidos, fones.
Na boca, megafone.
Numa das mãos, um ábaco
E, na outra, um estandarte cheio de números.

CORIFEU — Seu nome é Kibernos.

ATOR Nº 1 — O quinto cavaleiro tem uma roupa vegetal
Como uma pele de cactus verde.
Traz as mãos sem dedos.

ATOR Nº 2 — Seus olhos estão voltados para dentro das órbitas.

CORIFEU — Seu nome é solidão.

ATOR Nº 3 — O sexto cavaleiro tem uma roupa de lâminas cortantes
E vidros em cacos e arestas afiadas.
O sangue escorre continuamente do seu corpo
Salpicando de vermelho as peças de seu vestido.
Numa das mãos traz um coração esmigalhado
E, na outra, um estandarte do qual pendem...

ATOR Nº 4 — Lágrimas, gritos abafados
E muitas expressões de dor.

CORIFEU — Seu nome é angústia.

ATOR Nº 1 — O sétimo cavaleiro é o mais belo.
O único verdadeiramente belo.

ATOR Nº 2 — Se veste em prata e púrpura.

ATOR Nº 3 — Na cabeça, um capacete de ouro radiante.

ATOR Nº 4 — Numa das mãos, um pequeno sol iluminado em raios.

ATOR Nº 1 — Na outra, um estandarte flamejante, que ofusca a vista.

CORIFEU — Seu nome é Estroncio.

ATOR Nº 1 — Mas eles, os sete...

ATOR Nº 2 — Os sete cavaleiros do tempo do mundo...

ATOR Nº 4 — Os sete cavaleiros do tempo do mundo tem um só nome.

CORIFEU — Seu nome é morte.

CORO — O que podemos, Senhor, contra eles
Se eles cavalgam dentro de nós?
Como deter sua galopada, Senhor?
Se cada um de nós abriga parte
Da sua faina devastadora?

CORIFEU — A esperança da paz universal
A esperança da humanização do homem
A esperança de um mundo mais simples
A esperança da arte e do amor
A esperança do medo da destruição
A esperança da intervenção divina.

CENA 20 Encerramento

CORIFEU — Sermão secular e leigo
Que precede o encerramento desta missa.
Nos acostumamos à morte e ao genocídio
Como adquirimos vícios gerais como fumar e beber
Estamos resistentes e intoxicados a qualquer notícia
Esperamos, como num jogo, sermos personagens da tragédia
Aí, então, nos desesperamos e tomamos providências
Aí, então, gritamos, mas ninguém nos ouve
Porque o ar está poluído de berros lacinantes
Aí, então, tentamos explicar o mal do mundo
Mas ninguém nos ouve,
Ninguém tem ouvidos para estas coisas.

CORIFEU — Somos vítimas sintomáticas
Do nosso desinteresse pela vida
Pela nossa apropriação sôfrega
Das migalhas e farrapos da alegria
Sobradas do contínuo festim da violência
A solidariedade humana é uma doutrina
De condenados à morte, imediatos
O amor é o privilégio dos que vivem
Sob risco de vida, nos andaimes do mundo
Sob a marca da fatalidade planejada, marginal
Debaixo das ordens de guerra e destruição
E paradoxo do amor é sua própria destruição
Quem entende de perigos é o equilibrista.

CORIFEU — Quem sabe da felicidade
É o recém afogado no mar
Certas facilidades de sobrevivência
Egoístas e pessoais castram no homem
Sua sensibilidade geral
A notícia do mundo é tão tragicamente forte
Que a humanidade devia chorar
E se afogar num auto dilúvio de lágrimas
Ou então refletir sobre as formas de tortura
Repensar as várias modalidades de assassinato
Mastigar a fome e engulí-la sem água
O homem está calmo e feliz
À espera de que invadam sua casa
Atirem sobre seu filho e violentem sua mulher.

CORIFEU — Isso já aconteceu, só falta perceber
Esta humanidade contraditória
Esta procura dos seres abandonados
À sua própria sorte
Por entre pedaços de corpos
Vamos escolhendo veredas
Que nos leve, a todos,
Ao encontro do melhor lugar
Onde será feita a nossa seara de sangue.
É preciso começar alguma coisa
Que liberte a vida
Que não limite o conhecimento
Pelas grades dos sentidos
Olhos, ouvidos, olfatos, tato e sonho.

CORIFEU — Só uma consciência em cacos
Entende um mundo despedaçado
Só um ser inacabado e abandonado
Tem terror do finito e do infinito.
É preciso seres desiguais e concordantes
Ao invés de iguais e discordantes
E isso já basta para uma nova forma de amor.

CORO — Cada minuto tem seu Deus
Cada segundo e cada parte do segundo
Cada momento tem seu mito
E um homem que repete "acredito".

CORIFEU — No primeiro dia...

CAVALEIRO N° 1 — A bomba destruirá as comunicações continentais.

CORIFEU — No segundo dia...

CAVALEIRO N° 2 — A bomba destruirá as fontes de energia.

CORIFEU — No terceiro dia...

CAVALEIRO N° 3 — A bomba exterminará a maior parte da fauna.

CORIFEU — No quarto dia...

CAVALEIRO Nº 1 — Extinguirá a flora.

CORIFEU — No quinto dia...

CAVALEIRO Nº 2 — Haverá a mutação dos minerais.

CORIFEU — No sexto dia, chegará a vez do homem.

CAVALEIRO Nº 3 — E o sétimo dia...

CORIFEU — Será o dia seguinte.
Sob a chuva de Estroncio
O mundo descansará
Na mais bela púrpura,
Brilhante como um sol.
Estroncio 90.

CORO — Ora pro nobis.

CORIFEU — Estroncio 90.

CORO — Estela matutina.

CORIFEU — Estroncio 90.

CORO — Estela maris.

CORIFEU — Estroncio 90.

CORO — Estela vespertina.

CORIFEU — Estroncio 90.

CORO — Sicut ab initio et nunc et semper et in saecula saeculorum.

TODOS — Amém.

CORIFEU — Mas pode ser, Senhor
Que sobre um templo
Um templo de aço.

CORO —CORIFEU — Senhor!
Deixa que eu seja como a flor do mato
Semeada pelo vento ao sabor do acaso

Senhor!
Deixa eu ser como o riacho louco que desenha
Em curvas inúteis sua própria estrada

Senhor!
Deixa eu ser como a ave
Que acaba de aprender a usar as asas
Mas não sabe para onde voar, apenas voa

Senhor!
Deixa que eu viva em constante amor
Sem poder saber nunca o que é o amor.

Deixa que eu viva em constante amor
Sem poder saber nunca o que é o amor.

Deixa que eu viva em constante amor
Sem poder saber nunca o que é o amor.

Deixa que eu viva em constante amor
Sem poder saber nunca o que é o amor.

Os atores se preparam para a procissão de saída.

GRUPO Nº 1 — Saiamos em silêncio
Da tenda deste templo
Saiamos juntos
Nós que aqui estávamos.

GRUPO Nº 2 — Vamos nos afastar do altar divino.

GRUPO Nº 1 — Com as mãos limpas e lavadas
E no rosto uma aparência de paz!

Finis

ANEXO VI – PROGRAMA DO ESPETÁCULO [35]

[35] O programa do espetáculo *Missa Leiga* está disponível no acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall, localizado no Museu Lasar Segall.

PROPÓSITO DA MISSA LEIGA

....Este trabalho é uma oração pelo destino do mundo e da humanidade. Cada parte deste texto segue
as partes tradicionais da missa católica apostólica romana. A secularização de muitas partes são mensagens diretas ao tempo do mundo e os textos
sagrados fazem parte do tempo do templo. Na busca da síntese nada encontramos a não ser medo e fuga. É possível que existam outras soluções, mas estas que
aí seguem nos parecem imediatas e inevitáveis.

....Conscientes da nossa profunda ignorância diante de Deus e do universo, nos confessamos errados e iníquos.
Nosso gesto e nossa atitude representam apenas uma corrida para longe de Deus para que possamos gritar o que não basta mais ser sussurrado e dito em voz meiga.

...Temos mais oportunidade de conhecer o homem e a humanidade do que os mistérios divinos. Esta missa leiga quer
sentar esta idéia e este vínculo. Se a verdade começa dentro de mim pela centelha divina da vida; então este testemunho é verdadeiro. Se o homem é uma fraude; então é fraudulento.
Diante do limite que demarca a morte geral da humanidade que se autodestrói, nossa oração tem sentido.

....Transportarmos o tempo do mundo para o tempo do templo foi a ligação maravilhosa que tentamos. O espanto diante da absurdidade da sociedade at
é nosso grito perplexo de alerta.

Recorrermos ao efêmero e ao eterno com a mesma simplicidade é a nossa forma de verdade.

Chico de Assis

MISSA LEIGA

PRIMEIRA PARTE

INTRÓITO

PROCISSÃO DE ENTRADA — Em busca do tempo do templo

APROXIMAÇÃO DO ALTAR — Alerta sobre a condição do mundo

O TEMPO DO TEMPLO E O TEMPO DO MUNDO — Confronto entre o eterno e o efêmero

A DESTRUIÇÃO DO TEMPLO — Oração sobre a necessidade do templo

LAVABO

DESPOSAMENTO — A busca de virtudes

SALMO DA PAZ — Cantam

Há muito que a minha alma vive
entre aqueles que odeiam a paz
E, eu sou pela paz, sou pela paz
pela paz e o amor Senhor!
Quero a paz em tôda a terra
Eles querem fazer a guerra
E, eu sou pela paz, sou pela paz
pela paz e o amor. Senhor!

KYRIE

CLAMOR PELA CONDIÇÃO HUMANA — O celebrante expõe a dor da existência

CANTO DO KYRIE — Cantam:

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison
Senhor, tende piedade de nós
Iesus Cristo, tende piedade de nós
Senhor, tende piedade de nós
Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

GLÓRIA

O BRAÇO DE JEOVAH — Do profeta Isaias a respeito do Messias.

PROPOSTA DO SUPLÍCIO — Desafio ao tempo do mundo

CANTO DO GLORIA — Cantam:
Glória, Glória, Glória
a Deus nas alturas
e paz na terra
aos homens de boa vontade
Laudamus te
Adoramus te
Benedicimus te
Glorificamus te
Agnus Dei qui tollis
peccata mundi

COLECTA

EXORTAÇÃO — O celebrante pede a todos uma contribuição

AS VOZES NO TEMPLO — Saldo da coleta

EPÍSTOLA

PREPARAÇÃO — O celebrante explica o sentido das epístolas

LEITURA — Duas mensagens para o dia corrente

ALELUIA

PREPARAÇÃO — Canto da aleluia impossível

CLAMOR — O celebrante traz aleluia ao tempo do mundo

CANTO DA ALELUIA — Cantam:
Aleluia
Aleluia
Aleluia

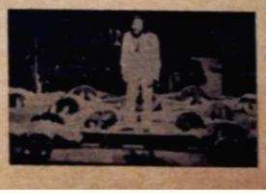
EVANGELHO

PREPARAÇÃO — O celebrante inicia o evangelho de São Matheus

A VOZ QUE CLAMA NO DESERTO — Palavras de São João Batista

CANTO DE JOÃO BATISTA — Cantam:

Eu sou a voz que clama no deserto
que anuncia grita e avisa
João a voz que canta o canto certo
João que lava, lava e batiza
Eu sou aquele que prepara a terra
Suor, combate; a luta é dura
Eu sou a mão que faz a paz e a guerra
para a chegada da semente santa e pura
É João que canta o canto certo, é João
Eu sou a voz que clama no deserto
Nas águas claras as almas são lavadas
Eu sou aquele que separa as caminhadas
É João que canta o canto certo, é João
Eu sou a voz que clama no deserto
Aquele que tem dois pães
dê um deles a quem nada tem
João, João que fala e fala bem
Quem tiver duas vestes
Dê uma delas a quem nada tem
João, João que fala e fala bem
Eu sou a voz que clama no deserto
É João que canta o canto certo



CREDO

A DÚVIDA E A FÉ — Episódio da negação de Cristo pelos Templários

AS DUAS CRUZES — Síntese da crucificação de Jesus

SEGUNDA PARTE

OFERTÓRIO

OFERENDA — Dez mil anos de Teatro

CANTO DA ENTREGA — Cantam:

Porque eu sou a esperança da lágrima
e a certeza final de um sorriso
Sou maior, bem maior, que o maior
e menor, bem menor, que o menor
Sou o elo entre tu e tu mesmo
Sou o vazio povoado
Sou a queda e o vôo
A noite densa e o dia raiado

INCENSAÇÃO

— O templo é purificad

SEGUNDO LAVABO

PREPARAÇÃO — A limpeza mais perfeita

CANTO DO LAVABO — Cantam:
Louvae a Jeovah
Cantae a Jeovah
Um nôvo cântico

ORATE FRATES

EXORTAÇÃO — O celebrante convida a todos para a palavra de Deus

A PALAVRA DE CRISTO E O TEMPO DO MUNDO — Acareamento da verdade evangélica e o fato presente

ORAÇÃO PELO DESTINO DO MUNDO — Prece para resposta geral

PREFÁCIO DO ABANDONO SANCTUS

PREPARAÇÃO — O celebrante faz uma prece a Deus

LAMENTAÇÃO — O celebrante se humilha diante de Deus

CANTO DO SANCTUS — Cantam:
Sanctus
Sanctus
Sanctus

COMUNHÃO

PADRE NOSSO	— Reza em coletivo
O SACRIFÍCIO DE ABRAHÃO	— Passagem do velho testamento
CONSTRUÇÃO DA CRUZ	— Simbolismo da renovação do sacrifício da cruz
EM NOME DE CRISTO	— Prédica da comum união
CANTO DA COMUNHÃO	— Cantam: *Cordeiro de Deus* *Tirai os pecados do mundo* *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*

ITE MISSA EST

— O celebrante despede as crianças porque para elas a missa acabou.

APOCALYPSE DE SÃO JOÃO APÓSTOLO

SALMO DE PREPARAÇÃO	— Cantam: *Humilde e calmo como um cordeiro* *o mundo inteiro vê chegar a hora* *a cada momento, surge no tempo* *mais um sinal da hora final*
O APOCALYPSE	— Trechos da revelação profética do último livro da Bíblia.
A ARCA DA ALIANÇA	— Vitória de Deus sôbre o mundo

OS CAVALEIROS DO TEMPO DO MUNDO

SALMO DE PREPARAÇÃO — Repetição do canto anterior

DESCRIÇÃO DOS CAVALEIROS — Sinais da destruição temporal imediata

LAMENTAÇÃO — Impossibilidade de solução diante da destruição cotidiana

SERMÃO SECULAR E LEIGO

— Desabafo e busca de amor

DE GÊNESE

AS FASES DO EXTERMÍNIO — Os dias da retaliação

LADAINHA DA MORTE — Prece de advertência geral

O TEMPLO DE AÇO

— Utopia da salvação da semente da humanidade

ORAÇÃO FINAL

— Prece pela liberdade natural do homem

VOLTA AO TEMPO DO MUNDO

— Afastamento do altar e fim da Missa Leiga.

RUTH ESCOBAR

Apresenta

MISSA LEIGA

DE CHICO DE ASSIS

Direção	Ademar Guerra
Música	Claudio G. Petraglia
Cenários e Figurinos	Joel de Carvalho
Expressão Corporal	Marika Gidali
Projeto Acústico para a Igreja da Consolação	Prof. Lauro Nepomuceno
Produção	Ruth Escobar
Iluminação	Milton Lopes
Eletricista	China
Execução dos Figurinos	Sonia Telles
Adereços	Marlene e Cida
Ajudantes	Cid
Execução do Cenário	Edson Santana e Dulce Helena Maskio
Modelos Para as Máscaras	Antonio Maskio e Neide Duque
Produção Executiva	Marga Jacoby
Administração	Neide Duque
Relações Públicas	Luis Antonio Bandeira de Mello
Assistência Jurídica	Julio Niccoluc Junior
	Antonio Paulo de Morais Bourroul
	Enio Sá Machado Junior

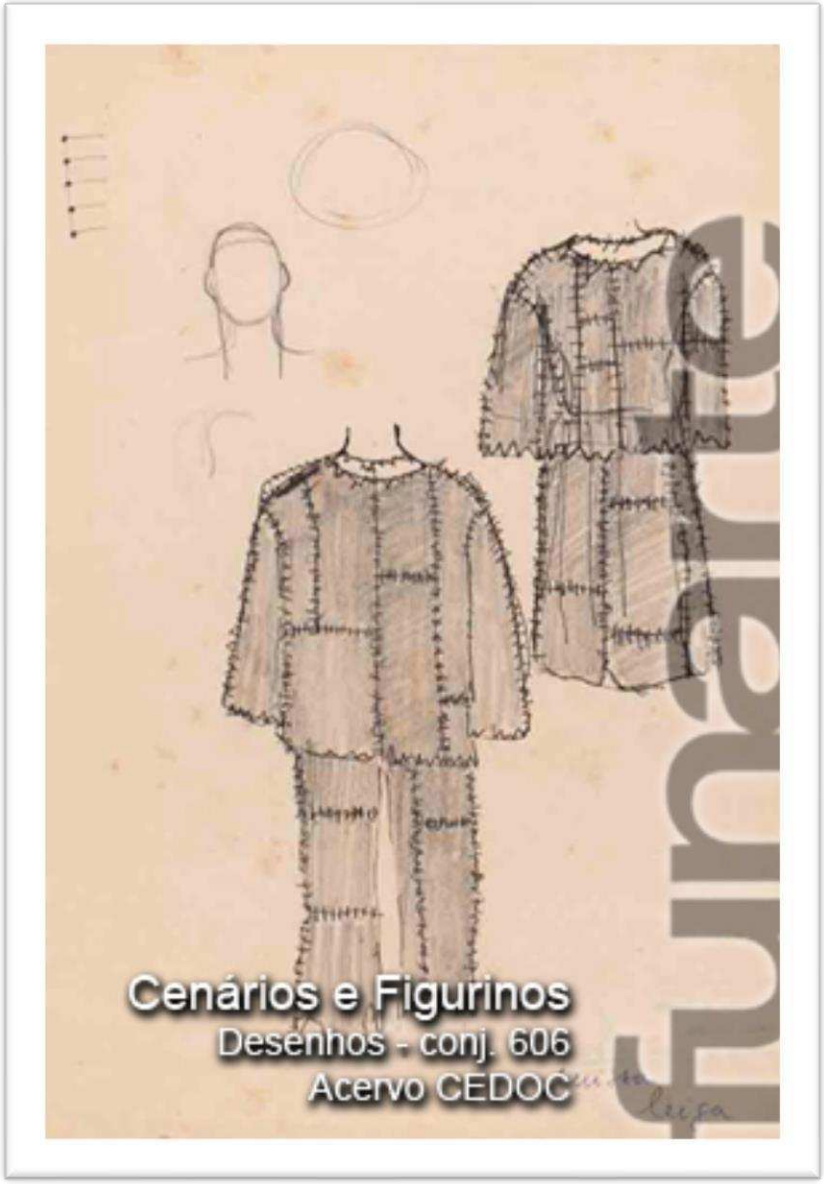
Armando Bógus
Claudia Ribeiro
Ewerton de Castro
Edmar Ferretti
Maria Helena
João Batista Acayabe
Ivan José
Walter Cruz
Edna Falchetti
Maria Christina
Julio Cezar
Oswaldo Mendes
Sonia Cezar
Neide Duque
Buza Ferraz
Rosa Maria
Fausto Brunini
Luiz Damasceno
Rachel Araújo
João Carlos Vicci
Edelcio Mostaço
Osmar di Pieri
Iracema Nogueira
Alice Gonçalves
Joel Cardoso
Ivan Leyraud
Walter Steiner
Paulo Galvoso
Everaldo Fernandes
Paulo Yutaka

BOSSA JAZZ TRIO
Amilson Godoy (regente)
Itiberê (guitarra)
Nestor (bateria)
Mauro (Piston)

AGRADECEMOS A VALIOSA
COLABORAÇÃO DE

PERY IGEL
DR. JOSÉ ERMIRIO DE MORAES
REGINA HELENA
SAMUEL WULCAN
VOTORANTIN
ULTRAGÁZ
SOSECAL
DR. CELSO HANE
DR. PLÍNIO SIMINIO
BABY KOSTAKIS
CARLOS EDUARDO EVANGELISTA MARQUES
CARLOS ARMANDO FORINO RODRIGUES
DR. LAURO NEPOMUCENO
CONTAGIRO — calças — varejo de fábrica — SP.
Shoping Center
Rua João Cachoeira
Rua Simão Alvares
Produtos da Cia Textil Santa Basilissa
HELVÉTICA — Utilidades Domésticas
EDIÇÕES PAULINAS

ANEXO VII -Figurinos de Joel de Carvalho para personagens feminino e masculino não identificados para a peça teatral Missa Leiga. Fonte: Cedoc-Funarte.



ANEXO VIII - Lista dos principais espetáculos apresentados em São Paulo em 1972. **Revista de Teatro**. Março-Abril 1973. Acervo pessoal de Fernando Peixoto, localizado no CEDOC-Funarte.

PRINCIPAIS ESPETACULOS REALIZADOS EM SAO PAULO EM 1972

PEÇA E AUTORIA	Teatro	Período de Apresentações	N.º de Representações	ESPECTADORES		
				Pagos	Convites	Total
TEATRO ESTUDANTIL "VICENTE DE CARVALHO" "PROMETEU ACORRENTADO", de Ésquilo, trad. de Carlos A. Sofredini	Teatro Anchieta	07-01-72 a 30-01-72	11	1.356	262	1.618
RUTH ESCOBAR PRODUÇÕES ARTISTICAS MISSA LEIGA, de Chico de Assis, Música de Cláudio Petraglia	Teatro da Fábrica	28-01-72 a 07-05-72	113	25.079	1.526	26.605
RUTH ESCOBAR PRODUÇÕES ARTISTICAS MISSA LEIGA, de Chico de Assis, Música de Cláudio Petraglia	Teatro Leopoldo Fróis	11-05-72 a 09-07-72	72	24.937	1.169	26.106
RUTH ESCOBAR PRODUÇÕES ARTISTICAS MISSA LEIGA, de Chico de Assis, Música de Cláudio Petraglia	Teatro Galpão	13-07-72 a 29-10-72	127	27.086	1.694	28.780
RUTH ESCOBAR PRODUÇÕES ARTISTICAS MISSA LEIGA, de Chico de Assis, Música de Cláudio Petraglia	Teatro Guarulhos	21-11-72	1	398	23	421
RUTH ESCOBAR PRODUÇÕES ARTISTICAS MISSA LEIGA, de Chico de Assis, Música de Cláudio Petraglia	Teatro Baurú	22-11-72	2	590	26	616
RUTH ESCOBAR PRODUÇÕES ARTISTICAS A MASSAGEM, de Mauro Rasi	Teatro Galpão	26-02-72 a 14-05-72	81	5.705	555	6.260
RUTH ESCOBAR PRODUÇÕES ARTISTICAS A VIAGEM, de C. Queriõz Telles, música de Paulo Herculano	Teatro Gil Vicente	23-09-72 a 30-12-72	113	23.218	877	24.095
CONJUNTO FOLCÓRICO MALUNGO "MACUMBA", de Wilson Rodrigues de Moraes	Teatro de Arena	03-01-72 a 18-12-72	45	2.333	696	3.029
SOCIEDADE CIVIL CULTURAL TEATRO PAULISTA DE ARTE (T.P.A.) "SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO", de W. Shakespeare, trad. Nádia M. Serra e Celso Cruz Hatori	Teatro Maria Dela Costa	17-11-72 a 30-12-72	36	2.443	809	3.253
TEATRO BRASILEIRO DE MARIONETES "AS MARAVILHOSAS MARIONETES", de Nery Keruac	Teatro Itália	04-03-72 a 26-03-72	9	1.289	37	1.326
LUIS ADELMO PRODUÇÕES "TEM BANANA NA BANDA", de Luiz C. Maciel, Luis A. Soares, Ênio Gonçalves, José Wilker, Z. Ribeiro, Millor Fernandes, Oduvaldo Vianna Filho e Sérgio Porto	Teatro de Bolso	04-03-72 a 26-03-72	22	668	210 282*	878
CARLOS TRAFIC "CICLO AGONICO CENCI", de Carlos Trafic	Teatro de Arena	02-06-72 a 02-07-72	13	128	178	306
GRUPO CÊNICO "REGINA PACCIS" "HOMEM DO PRINCIPIO AO FIM", de Millor Fernandes	Teatro Anchieta	18-02-72 a 27-02-72	6	449	89	538
BENIL SANTOS PRODUÇÕES "ROSA DOS VENTOS", (Maria Bethânia), de Fauzi Arap, música de diversos autores	Teatro Maria Dela Costa	17-05-72 a 27-07-72	78	23.740	59	23.799
CIA. TEATRO POPULAR DE SÃO PAULO POF, A GAROTA LEGAL, (Infantil), de Ronaldo Ciambroni	Teatro de Arena	30-01-72 a 12-03-72	6	527	99	626
CIA. TEATRO POPULAR DE SÃO PAULO O PALHAÇO IMAGINADOR (Infantil), de Ronaldo Ciambroni	Teatro de Arena	30-04-72 a 22-09-72	27	1.959	427	2.386
CIA. TEATRO POPULAR DE SÃO PAULO LEOPOLDINA JÚNIOR (Infantil), de Ronaldo Ciambroni	Teatro de Arena	27-08-72 a 24-09-72	2	70	34	104
CIA. TEATRO POPULAR DE SÃO PAULO CROMOSSOMOS (COMO SOMOS?), de Cley Gama de Carvalho	Teatro de Arena	10-05-72 a 08-07-72	37	607	675	1.282

* Sócios Cotistas da Soc. Bras. de Comédia

CRONOLOGIA – CHICO DE ASSIS

1933 Chico de Assis nasce em São Paulo, em 10 de dezembro, filho

1945 Ingressa em um colégio interno de padres agostinianos, em Bragança Paulista.

1958 Atua em *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarniere.

1959 Atua em *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, em Marília.

1960 Dirige *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, texto de Oduvaldo Vianna Filho.

1961 É um dos principais articuladores e fundadores do Centro Popular de Cultura da, vinculado a seguir à União Nacional dos Estudantes.

1963 Participa do Primeiro Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, em Recife, e dirige *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal, no CPC da Bahia.

1971 Escreve *Missa Leiga*, programada para estrear na Igreja da Consolação, inviabilizada em função de agentes da "supercensura", sendo apresentada na antiga Fábrica da Lacta, no bairro do Paraíso, em 1972.

1974 Atua em *Brecht segundo Brecht*, de Bertold Brecht, com direção do amigo Oswaldo Mendes.

1975 Escreve a telenovela *Ovelha Negra* para a TV Tupi.

1976 Escreve a telenovela *Xeque-Mate* para a TV Tupi.

1977 Escreve a telenovela *Cinderela 77* para a TV Tupi.

1979 Escreve a telenovela *Salário Mínimo* para a TV Tupi.

1982 Escreve a telenovela *O Coronel e o Lobisomem* para a TV Cultura.

1999 Recebe o "Prêmio Gastão Tojero".

2004 Escreve a Ópera de Trinassau.

2014 Lançamento da coletânea *Teatro Seleto – Chico de Assis* pela Funarte e recebe a condecoração da Ordem do Mérito Cultural, oferecido pelo Ministério da Cultura.

2015 Falece em 03 de janeiro na cidade de São Paulo.