

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE**

**MESTRADO EM LETRAS**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA**

**DA *BÍBLIA* PARA A CENA: *PAIXÃO DE CRISTO DE NOVA JERUSALÉM* –  
PERNAMBUCO, BRASIL**

**CRISTIANE DE FATIMA RAMOS LIEUTHIER**

**CURITIBA  
2024**

**CRISTIANE DE FATIMA RAMOS LIEUTHIER**

**DA *BÍBLIA* PARA A CENA: *PAIXÃO DE CRISTO DE NOVA JERUSALÉM* –  
PERNAMBUCO, BRASIL**

CURITIBA  
2024

**CRISTIANE DE FATIMA RAMOS LIEUTHIER**

**DA *BÍBLIA* PARA A CENA: *PAIXÃO DE CRISTO DE NOVA JERUSALÉM* –  
PERNAMBUCO, BRASIL**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs

CURITIBA  
2024

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**CRISTIANE DE FÁTIMA RAMOS LIEUTHIER**

**DA BÍBLIA PARA A CENA: PAIXÃO DE CRISTO DE NOVA JERUSALÉM -  
PERNAMBUCO, BRASIL**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. VERÔNICA DANIEL KOBBS (UNIANDRADE)

Profa. Dra. LÚCIA HELENA MARTINS (UNESPAR)  
CPF 026.213.979-05

Profa. Dra. CÉLIA ARNS DE MIRANDA (UNIANDRADE)

Curitiba, 28 de agosto de 2024.

## **AGRADECIMENTOS**

Obrigada a Deus por tudo! Sem Ele, nada sou!

À Professora Doutora Verônica Daniel Kobs, minha orientadora, pela manifestação de incondicional apoio e disponibilidade, pela compreensão por algumas dilatações, pelo aconselhamento assertivo e pelo estímulo permanente, que muito contribuíram para aumentar o desafio e melhorar a profundidade e a clareza da investigação, pela sua amizade e alegria constante.

À Uniandrade — Centro Universitário Campos de Andrade, seus docentes e funcionários, em especial à Professora Dra. Anna Stegh Camati e ao Professor Dr. Bruno Vinícius Kutelak Dias, fontes inspiradoras que potencializaram este percurso acadêmico e que contribuíram imensamente para a análise literária e respectiva escrita.

Às professoras membros da banca de qualificação e banca de defesa, Professora Dra. Célia Arns e Professora Dra. Lucia Helena Martins pelos pertinentes apontamentos que engrandeceram essa pesquisa e pela motivação contagiante ao tema dessa pesquisa, perpassada durante a banca de qualificação e demais trâmites.

À Professora Dra. Dinamara Pereira Machado, membro suplente da banca de defesa, diretora da Escola Superior de Educação, Humanidades e Línguas – ESEHL – UNINTER, por seu constante carinho, apoio e amizade de decênios.

Ao amigo Márcio Pelinski, nato pesquisador, diácono e parceiro docente no curso Bacharelado em Teologia: Doutrina Católica, que sempre se prontificou a debater sobre os temas teológicos e sugerir assertivamente bibliografias para essa pesquisa.

Ao amigo Francis Beheregaray, editor, incansável revisor e companheiro de

jornada, que trouxe o exímio formato para essa pesquisa.

Dedico esse trabalho aos que dão luz à minha vida, minhas filhas Michelle e Priscilla, meus genros Tiago e Paulinho e aos meus netos Rafael, João Lucas, Mateus, Pietra, Phelipo e Pérola que compreenderam minhas ausências, durante o tempo dedicado à essa pesquisa.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	<b>13</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>16</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>1. TEATRO MEDIEVAL: HISTÓRICO E TRAJETÓRIA</b> .....	<b>27</b>
1.1 TEATRO MEDIEVAL.....	27
1.2 TRAJETÓRIA DO TEATRO MEDIEVAL.....	31
1.3 TEATRO POPULAR.....	42
1.3.1 Modalidades do teatro popular.....	43
1.3.2 Características do teatro popular.....	46
1.4 TEATRO MODERNO.....	47
2.1 ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO.....	49
2.2 QUESTÕES DE INTERMIDIALIDADE.....	59
3.1 O ESPAÇO CONCRETO DA CENA.....	74
3.2 A <i>BÍBLIA</i> COMO OBRA LITERÁRIA.....	74
3.2.1 Função conativa.....	80
3.3 AS TESSITURAS BÍBLICAS: OS EPISÓDIOS DA PAIXÃO DE CRISTO.....	81
3.3.1 Segundo Mateus.....	83
3.3.2 Segundo Lucas.....	84
3.4 NOVA JERUSALÉM – O MAIOR TEATRO A CÉU ABERTO.....	86
3.4.1 O espaço teatral.....	87
3.5 PERSPECTIVAS TEÓRICAS.....	91
3.5.1 <i>A tentação</i> : a cena acrescentada em 2023.....	93
3.5.2 O espaço cênico e o figurino: a linguagem visual do teatro.....	117
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>140</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Imagem de um adro .....	29
Figura 2 – Adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em Cuiabá .....	29
Figura 3 – Representação do Teatro Medieval, em um palco-carroça .....	30
Figura 4 – Cenário de Teatro Medieval .....	33
Figura 5 – Representação do figurino no Teatro Medieval .....	33
Figura 6 – Exemplo de cenário do Teatro Medieval .....	34
Figura 7 – Tragédia grega .....	34
Figura 8 – Arquitetura do teatro grego .....	35
Figura 9 – <i>Na cabana de Pindobuçu</i> .....	38
Figura 10 – José de Anchieta em representação visual gerada pela Inteligência Artificial <i>Midjourney</i> .....	39
Figura 11 – <i>O martírio de São Lourenço</i> .....	41
Figura 12 – Releitura de <i>A Última Ceia</i> .....	50
Figura 13 – Exemplo de intertextualidade na pintura, utilizando a obra <i>Mona Lisa</i> , de Leonardo da Vinci .....	51
Figura 14 – Exemplo de Intertextualidade entre obra de arte e história em quadrinhos, utilizando a obra <i>Mona Lisa</i> , de Leonardo da Vinci .....	52
Figura 15 – Cena da ressurreição de Cristo .....	56
Figura 16 – Elevador subterrâneo usado na cena <i>Tentação de Cristo no deserto</i> .....	57
Figura 17 – <i>Cristo no deserto</i> .....	67
Figura 18 – <i>A tentação de Cristo no Deserto</i> .....	68
Figura 19 – <i>O carregamento da cruz</i> .....	69
Figura 20 – Vitral da Capela Santo Inácio, do Colégio dos Jesuítas, em Juiz de Fora, Minas Gerais .....	70
Figura 21 – Vitral da Capela Santo Inácio, do Colégio dos Jesuítas, em que é mostrada a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) e a história de Santo Inácio .....	70
Figura 22 – Cristo Redentor .....	71
Figura 23 – Localização do Brejo da Madre de Deus no planisfério .....	86
Figura 24 – Logomarca do espetáculo <i>Paixão de Cristo de Nova Jerusalém</i> .....	89
Figura 25 – Mapa da cidade-teatro de Nova Jerusalém .....	90
Figura 26 – Pedra em pães .....	95
Figura 27 – Jogue-se daqui para baixo .....	95
Figura 28 – Xamã .....	96
Figura 29 – Tudo será seu .....	97
Figura 30 – Tudo será seu .....	98
Figura 31 – Tudo será seu .....	98
Figura 32 – Atores que interpretaram a <i>Paixão de Cristo de Nova Jerusalém</i> em 2023 .....	99
Figura 33 – Atriz Marina Pacheco, que interpretou Maria Madalena em 2023 .....	101
Figura 34 – Eduardo Japiassú em entrevista ao telejornal AB TV 1ª edição .....	102
Figura 35 – Klebber Toledo em <i>Paixão de Cristo de Nova Jerusalém</i> .....	103
Figura 33 – Santa Ceia da <i>Paixão de Cristo de Nova Jerusalém</i> .....	112
Figura 34 – <i>A última ceia</i> .....	112
Figura 35 – Ator Klebber Toledo passa por maquiagem para apresentar realismo para a cena da Crucificação .....	114
Figura 36 – Cena da Crucificação .....	114

Figura 37 – Maria dolorosa.....	114
Figura 41 – Fórum de Pilatos em Nova Jerusalém com iluminação natural.....	120
Figura 42 – Fórum de Pilatos em Nova Jerusalém com iluminação cenográfica ....	120
Figura 43 – Templo de Jerusalém em Nova Jerusalém com iluminação natural ....	120
Figura 44 – Templo de Jerusalém em Nova Jerusalém com iluminação cenográfica .....	120
Figura 45 – Palácio de Herodes em Nova Jerusalém com iluminação natural .....	121
Figura 46 – Palácio de Herodes em Nova Jerusalém com iluminação cenográfica	121
Figura 47 – Carruagem de Herodes e Herodíades .....	122
Figura 48 – As muralhas escondem a carruagem de Herodes .....	122
Figura 49 – Escravizados conduzindo a carruagem de Herodes e Herodíades.....	122
Figura 50 – Em outro ângulo, a carruagem de Herodes e Herodíades sendo conduzida.....	123
Figura 51 – Figurinos da versão da <i>Paixão de Cristo de Nova Jerusalém</i> de 2018, respectivamente utilizados para Jesus (Renato Goes), Maria (Fabiana Pirro), Anás (Tonico Pereira) e Madalena (Rita Guedes).....	125
Figura 52 – Detalhes dos figurinos da versão da <i>Paixão de Cristo de Nova Jerusalém</i> de 2018 de Pilatos (Kadu Moliterno), Herodes (Victor Fasano) e Herodíades (Nicole Bals). .....	126
Figura 53 – Detalhe do figurino dos sacerdotes .....	128
Figura 54 – Elmo vindo de Roma (Itália), adquirido pela família Pacheco para servir como inspiração para criação dos utilizados pelos soldados romanos na encenação da <i>Paixão de Cristo</i> .....	129
Figura 55 – Figurino de Herodes e Herodíades .....	130
Figura 56 – Vila da Galileia de <i>Paixão de Cristo</i> .....	131

## RESUMO

Este trabalho apresentará a evolução do teatro, desde o período medieval até o período da modernidade, para que dessa forma sejam analisadas as especificidades e características culturais e temporais do texto e da encenação *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém – Pernambuco, Brasil*. Nova Jerusalém é uma cidade-teatro e o maior espaço teatral ao ar livre do mundo. É cercada por uma alta muralha de pedras e, no seu interior, nove palcos-plateias evocam cenários que representam locais por onde Jesus transitou e onde viveu seus últimos dias. Este trabalho tem como objetivo analisar a transposição de narrativas bíblicas para as cenas “A tentação de Jesus no deserto”, “A santa ceia” e “A crucificação de Cristo”, as quais constituem partes do espetáculo *Paixão de Cristo*, que é apresentado todos os anos, durante a Semana Santa, em Brejo Madre de Deus, no interior do estado de Pernambuco. A versão da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* aqui analisada será a do ano de 2023, apresentando roteiro e edição de texto de Charles Tricot, e a direção de espetáculo conta com Lucio Lombardi. Porém, o autor da peça Jesus foi Plínio Pacheco (*in memoriam*), que foi quem inspirou e baseou a encenação atual. Já a produção atual conta com Thiago Augusto, produtor artístico. Para a realização do espetáculo, a Sociedade Teatral da Fazenda Nova assume o evento em sua totalidade. Serão apresentadas as análises de três cenas e seus textos bíblicos e cênicos: *A tentação de Cristo no deserto*, *A Santa Ceia* e *a Crucificação* Sob a luz de conceitos teorizados por Irina Rajewsky e Linda Hutcheon, busca-se identificar e analisar as relações intermediáticas que regem o diálogo entre o discurso bíblico (verbal) e o espetáculo teatral (verbal, visual e performático) e serão abordadas: as subcategorias da intermedialidade, segundo Irina Rajewsky: transposição midiática, combinação de mídias e referência intermediática; e as questões de intermedialidade: adaptação e apropriação, segundo Linda Hutcheon. Essas considerações sobre as relações intermediáticas, ou seja, sobre a correlação entre os códigos semióticos de naturezas específicas (que se observa entre artes e mídias) e o processo de adaptação, são essenciais para a compreensão das análises das três cenas. A Sagrada Escritura descreve esses episódios em três evangelhos sinóticos: Mateus 4: 1-11, Marcos 1: 12,13 e Lucas 4: 1-13, cujas tessituras serão relacionadas com a encenação apresentada em Nova Jerusalém. Patrice Pavis, Alexandre Mate, Anne Ubersfeld, Claus Clüver, Lars Elleström são alguns dos teóricos que fazem parte desta pesquisa.

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Cidade-teatro. *Paixão de Cristo*. Nova Jerusalém. Narrativas bíblicas. Espetáculo teatral.

## ABSTRACT

This master's dissertation will present the evolution of theater from the medieval period to the modern period to analyze the cultural and temporal specificities, and characteristics of the text and staging of the *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém - Pernambuco*. The Nova Jerusalém is a theater city and the largest open-air theater space in the world. It is surrounded by a high stone wall and, inside, nine stage-platforms evoke scenes that represent places where Jesus traveled and where he lived out his last days. The objective of this work is to analyze the transposition of biblical narratives into the scenes "The Temptation of Jesus in the Desert", "The Holy Supper", and "The Crucifixion of Christ", which form part of the Passion of Christ performed every year during Holy Week in Brejo Madre de Deus, in the interior of the province of Pernambuco. The version of the *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* analyzed in this thesis is that of the year 2023, with script and text by Charles Tricot, and directed by Lucio Lombardi. However, the author of the theatrical play Jesus was Plínio Pacheco (in memoriam), who inspired and based the current staging. The current production has Thiago Augusto as artistic producer. For the performance, the Fazenda Nova Theatrical Society is taking on the event in its entirety. Analyses of three scenes and their biblical and scenic texts will be presented: The Temptation of Christ, The Last Supper and The Crucifixion. By means of concepts theorized by Irina Rajewsky and Linda Hutcheon, the objective is to identify and analyse the intermedial relationships that govern the dialogue between the biblical discourse (verbal) and the theatrical performance (verbal, visual and performative): the subcategories of intermediality, according to Irina Rajewsky: media transposition, media combination and intermedial reference; and the issues of intermediality: adaptation and appropriation, according to Linda Hutcheon. These considerations about intermedial relations, that is, about the correlation between semiotic codes of specific natures (which can be observed between arts and media), and the process of adaptation, are essential for understanding the analysis of the three scenes. Sacred Scripture describes these episodes in three synoptic gospels: Matthew 4: 1-11, Mark 1: 12,13 and Luke 4: 1-13, whose tests will be related to the staging presented in Nova Jerusalém. Patrice Pavis, Alexandre Mate, Anne Ubersfeld, Claus Clüver, Lars Elleström are some of the theorists who are part of this research.

**Keywords:** Intermediality. City-theater. The Passion of the Christ. Nova Jerusalém. Biblical narratives. Theatrical performance.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho analisará o texto e as cenas do espetáculo teatral: *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém – Pernambuco, Brasil*, preocupando-se em identificá-lo como um dos fenômenos de transição histórica e cultural e discutindo suas articulações literárias.

A encenação de 2023 foi escolhida para esta análise, apresentando roteiro e edição de texto de Charles Tricot, e a direção de espetáculo de Lucio Lombardi. Já a produção atual conta com Thiago Augusto, produtor artístico. Para a realização do espetáculo, a Sociedade Teatral da Fazenda Nova assumiu o evento em sua totalidade, e a coordenação-geral é de Robinson Pacheco.

A escolha pela versão de 2023 deu-se pelo diferencial já no início do espetáculo em relação às apresentações de anos anteriores: *A tentação de Cristo no deserto*, momento em que Cristo vence o demônio e sequencialmente dá início à sua Paixão e sofrimento. Foram essenciais para a análise da encenação os conceitos de Linda Hutcheon sobre adaptação como produto e processo (HUTCHEON, 2013, p. 30) e as subcategorias intermedialidade de sentido estrito; transposição midiática; transformação/travessia de uma mídia para outra; combinação de mídias e estrutura plurimidiática do teatro, palavra, música, som, pintura, escultura etc., de Irina Rajewsky (2012, p. 58).

A escolha do tema desta pesquisa deu-se em virtude das atividades laborais da autora, que leciona disciplinas teológicas no curso de graduação Bacharelado em Teologia: Doutrina Católica e sobre os textos bíblicos utilizados na encenação da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*. A análise transcorreu sobre os textos bíblicos, algumas perícopes e evangelhos que relatam a Paixão de Cristo para com os textos da encenação, sua criação e adaptação. A função do narrador nos quatro

evangelhos e a função conativa também foram pesquisadas para potencializar a análise do espetáculo de Nova Jerusalém.

Em uma das disciplinas que a autora deste trabalho leciona, denominada Introdução à Teologia, apresenta-se a Sagrada Escritura como o conjunto de livros compostos de Antigo e Novo Testamento, considerando-se que a fé judaico-cristã não começa necessariamente com o livro, e sim por meio da tradição oral e vivencial, ao afirmar que a *Bíblia* é de inspiração divina e consiste em apontar sua referência a Deus e à inspiração do Espírito Santo. Por isso, “toda a Escritura é divinamente inspirada e útil para ensinar, para corrigir, para instruir na justiça: para que o homem de Deus seja perfeito, experimentado em todas as boas obras” (BÍBLIA, 2009, 2 TIMÓTEO 3: 15-17). A palavra de Deus se encontra na Sagrada Escritura quando lida e tornada tradição viva, ou seja, vivência concreta e constante na e pela comunidade de fé, segundo Larissa Menegatti (2020).

Esses critérios hermenêuticos permitem que a Sagrada Escritura, fonte da fé e de toda a teologia cristã, seja recebida adequadamente com maturidade espiritual e intelectual de quem a lê, a estuda e a interpreta seriamente, com o devido respeito e discernimento que lhe cabe, incluindo essa percepção para os filmes e dramatizações religiosas.

No capítulo 1, apresenta-se a evolução do teatro desde o teatro medieval até o teatro da modernidade, perpassando o teatro renascentista. Dessa forma, pretende-se localizar um modelo de investigação cênica que permita interpretar as características que compõem a dramaturgia de Nova Jerusalém, para assim compreender as complexidades implicadas na elaboração do roteiro, analisando-se a utilização da obra-fonte: *Bíblia Sagrada*.

No capítulo 2, utilizam-se a perspectiva teórica de Linda Hutcheon sobre

adaptação como produto e processo e as subcategorias de Irina Rajewsky: intermedialidade, transposição midiática e combinação de mídias, elucidando a estrutura plurimidiática do teatro.

No capítulo 3, investiga-se a história da construção do maior teatro ao ar livre do mundo: Nova Jerusalém, em Madre Maria do Brejo, em Pernambuco. Serão ainda analisadas as propostas dos autores da peça *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, com ênfase aos aspectos histórico-sociológicos, à modificação do espaço geográfico e aos elementos formais da estética teatral em três cenas, a saber: *A tentação de Jesus no deserto*, *a Santa Ceia* e *a Crucificação*, analisando os textos bíblicos dos evangelhos de Lucas e Mateus, pois cada um dos evangelistas aborda a Paixão e morte de Cristo de modos distintos. Serão também analisados os textos bíblicos e os textos da encenação que fazem parte do espetáculo.

Desde os tempos primórdios, o teatro estimula o autoconhecimento e a comunicação, beneficiando a interação entre pessoas. Com o decorrer do tempo, tornou-se fonte exímia de cultura, instigando o pensamento crítico dos atores e espectadores. Por meio dessa ação transformadora, diversos grupos cênicos cientes dessa influência sociocultural usam grande parte de suas apresentações para potencializar o pensamento reflexivo da sociedade.

Inserida nesse contexto, esta pesquisa apresenta a importância das artes cênicas como membro conscientizador e de alegria e prazer aos seus espectadores, que, de alguma forma, aprimora a sensibilidade e a tolerância sobre temas necessários e emergentes.

Desde os primórdios, o teatro estimula o autoconhecimento e a comunicação, beneficiando a interação. Com o decorrer do tempo, tornou-se fonte exímia de cultura, instigando o pensamento crítico dos atores e espectadores. Por

meio dessa ação transformadora, diversos grupos cênicos, cientes dessa influência, usam grande parte de suas apresentações para potencializar o pensamento reflexivo da sociedade.

Inserida nesse contexto, esta pesquisa manifesta a importância das artes cênicas como membro conscientizador e de prazer aos seus espectadores, para aprimorar a sensibilidade e a tolerância sobre temas necessários e emergentes.

A *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* destaca diferentes temas e visões dos personagens bíblicos a cada ano. Em especial, na edição de 2024, o foco foi a personagem de Maria Madalena, sua missão como discípula de Cristo, sua vida e personalidade histórica e bíblica, apresentando versão e encenação diferenciadas da qual a maioria dos espectadores está habituado a assistir nesse modelo de apresentação.

A importância da pesquisa sobre o teatro de Nova Jerusalém, em Pernambuco, estende-se do título de maior teatro a céu aberto do mundo, e que poucos brasileiros conhecem, até a preservação do teatro processional na atualidade, forma de encenação que produz presença e instiga a estrutura sensorial de seus participantes. O tema desta pesquisa instigou o aprofundamento da intermedialidade e suas relações plurimidiáticas, por meio do teatro processional aqui apresentado.

Esta pesquisa tem o objetivo de analisar a adaptação teatral *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém – Pernambuco*, de modo a destacar algumas das relações intermediárias para com a literatura e para com a arte religiosa, identificando as funções transmidiáticas do texto bíblico e do texto da encenação, estabelecidas por meio dessas conexões na construção estética e de significação da obra teatral.

Para o desenvolvimento dessas ações, foram usados os conceitos de Linda

Hutcheon, Irina Rajewsky, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Lars Elleström, Claus Clüver, Hans Gumbrecht, Pierre Gibert, Romi Auth, Silvia Fernandes, Larissa Menegatti, Julio Zabatiero e João Leonel.

A cidade-teatro de Nova Jerusalém proporciona um realismo sintético aos espectadores, transportando-os para o sofrimento do qual passou Jesus em seus últimos dias de vida, no maior teatro a céu aberto do mundo e de seus nove palcos reais, apresentando extrema semelhança com a cidade original de Jerusalém, na Judeia, em Israel.

Para Margot Berthold, “o mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz” (BERTHOLD, 2010, p. 16). A autora retrata, nessa analogia, que o teatro, para existir, necessita se desprender de si mesmo para permanecer vivo nas memórias afetivas de seus participantes: autores, atores e espectadores.

O roteiro cênico e os textos da encenação da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* foram baseados na *Bíblia Sagrada* e, nesta dissertação, a Sagrada Escritura será analisada com base na abordagem literária, desvelando-se da habitual visão histórica e teológica e das questões hermenêuticas que buscam somente a interpretação dos registros gráficos do Livro Sagrado. Julio Zabatiero complementa:

Na elaboração da narrativa bíblica, os autores examinam, também em Mateus, o narrador, o tempo, o cenário e as personagens, na perspectiva da teoria literária, mostram que os textos bíblicos têm forte teor retórico, pois procuram convencer seus leitores de seus valores, reforçam com exemplos, a proposta apresentada: a teoria literária (e os estudos do discurso) não apenas pode ajudar no entendimento da Bíblia, mas é imprescindível para a construção de seus sentidos e valores. (ZABATIERO, 2011, p. 7)

Zabatiero revela as aproximações teóricas entre os estudos bíblicos e os da linguagem, por meio de análises linguísticas e discursivas. De fato, observa-se o zelo dos escritores bíblicos em relação ao estilo e à expressividade artística. A habilidade com as palavras resulta na beleza plástica e, por essas razões, neste estudo, a Bíblia será analisada sob os conceitos da palavra de Deus traduzida em linguagem humana, privilegiando essa obra como literatura e como discurso religioso, combinação que foi habilmente utilizada na *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*.

A pesquisa sobre a Paixão de Cristo partiu da ideia inicial em realizar a análise fílmica de *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson, lançado em 2004. O filme foi indicado ao *Oscar* de melhor trilha sonora original.

Foram muitos fatores que levaram o projeto de Mel Gibson a ser tratado como um dos mais controversos da história do cinema – desde a forma gráfica em que o martírio de Jesus Cristo ocorre, segundo o Evangelho, até acusações de antissemitismo por conta da abordagem que o cineasta fez dos sacerdotes e líderes judeus no roteiro. Isso não impediu o filme *A Paixão de Cristo* de ser um imenso sucesso de bilheteria no mundo todo. A obra custou 30 milhões de dólares, e a arrecadação foi 20 vezes maior – 612 milhões de dólares (DAMSCENO, 2024).

Para a potencialização e aprimoramento desta pesquisa, ocorreu a busca de informações fidedignas e de teóricos que abordassem a utilização e função dos textos bíblicos para os textos da encenação. Diante disso, foi encontrado de uma forma não intencional um teatro nordestino, sua encenação da Paixão e realização em uma paisagem inédita, com estrutura física faraônica e com o título de maior teatro a céu aberto do mundo. O encantamento pelo tema foi imediato e, por meio

da dramaturgia, foi gerada a problemática desta pesquisa em relação à função dos textos bíblicos para com os textos da encenação. Também foram instigadas a adaptação da encenação e a intermedialidade proporcionada nesse espaço cênico.

A relevância desta pesquisa é motivacional a novos olhares e percepções, pois, diante do atual cenário acadêmico, foram encontrados apenas dois trabalhos científicos envolvendo a *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*.

O primeiro trabalho encontrado, *Os cenários nas paisagens da cidade-teatro: Nova Jerusalém – PE*, de autoria de Adriana Milhomem Schmitt, foi apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e busca relacionar paisagem e cenário. Três vertentes de estudo foram escolhidas: a cenografia na Idade Média – tratando da correlação entre a cena e o cenário; o espaço teatral com a encenação teatral; a influência da arquitetura e da pintura – mostrando a semelhança de elementos arquitetônicos de determinados períodos nos cenários de Nova Jerusalém.

O segundo trabalho envolvendo o tema da *Paixão de Nova Jerusalém* intitula-se *Marca Paixão de Cristo de Nova Jerusalém: uma análise na perspectiva do Folkmarketing e desenvolvimento local em Fazenda Nova/PE*, de Simone Maria da Conceição e Severino Alves de Lucena Filho, e foi apresentado para o mestrado em Extensão Rural e Desenvolvimento Local da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

De acordo com os autores, a pesquisa aborda o *folkmarketing* sobre a marca *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* como estratégia para o desenvolvimento local de Fazenda Nova, distrito de Brejo da Madre de Deus, região agreste de Pernambuco. Por meio de levantamento bibliográfico e pesquisa qualitativa, os autores apresentaram dados estatísticos populacionais e as dificuldades advindas

da população local.

Os dois trabalhos científicos sobre a cidade-teatro de Jerusalém têm direcionamentos distintos. O primeiro trabalho pesquisa a área de Arquitetura e Urbanismo. O segundo pesquisa o uso da marca *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* como representação principal da cultura local e a identificação de estratégias do *folkmarketing* como parte integrante nos processos culturais de Fazenda Nova.

Portanto, é com extrema satisfação que se apresenta esta pesquisa de maneira inédita para a área de Letras, especificamente para a área de Teoria Literária, em que são analisados o uso e função do texto bíblico e o texto dramático, o teatro medieval até o teatro da contemporaneidade e a abrangência da intermedialidade na construção dramática.

Os autores essenciais para essa pesquisa e suas principais ideias são Robert Alter, Linda Hutcheon, Alexandre Mate, Patrice Pavis, Irina Rajewsky, Anne Ubersfeld, Pierre Gibert, Julio Zabatiero e João Leonel.

Robert Alter traz a tradução da *Bíblia* hebraica e conceitos de literatura comparada.

Linda Hutcheon conduz adaptação sob dois prismas fundamentais: produto e processo, e apresenta uma proposta consistente sobre as relações dialógicas e intertextuais passíveis de serem estabelecidas nos diferentes meios, considerando, além da literatura e do cinema, outras possibilidades como o teatro, a ópera, os musicais e o *videogame*.

Alexandre Mate traz grande colaboração a este trabalho por meio de conceitos do teatro épico e gêneros teatrais.

Patrice Pavis destaca-se em duas obras presentes nesta pesquisa:

*Dicionário do Teatro*, como valioso instrumento para o ensino e conhecimento do teatro, traz mais de 560 verbetes, traduzidos por professores e pesquisadores do campo, são sintetizadas e discutidas as grandes questões da dramaturgia, da encenação, da estética, da semiologia e da antropologia da arte dramática. Em *Análise dos Espetáculos*, o autor apresenta a história do teatro, as ideias que motivaram seu processo, os agrupamentos que este gerou na sua dialética e gêneros perpassando por três crivos: o que é o espetáculo, quem o assiste e quem o faz.

Irina Rajewsky destaca a relação entre as diferentes mídias e os limites a serem impostos em razão da fronteira existente; entre elas, a autora propõe subcategorias para teorização das práticas midiáticas com base na análise de três grupos de fenômenos distintos: intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática, como as adaptações fílmicas de textos literários e intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias.

Anne Ubersfeld traz a contestação modernista à essência da linguagem e do fenômeno teatral, um verdadeiro guia para os estudos do teatro, cartesianamente organizado no método, no rigor de seus princípios, definições e ensinamentos, capaz de prestar serviço ao pessoal de teatro, encenadores, dramaturgos, dramaturgistas, cenógrafos, iluminadores, nas suas realizações artísticas; aos alunos e professores de arte dramática para seus exercícios, trabalhos curriculares e experiências de palco; e, igualmente, para concluir com a autora, a “todos os apaixonados por teatro”(UBERSFELD, 2005). Sua proposta traz a uma ética do ator como sujeito de experiências autênticas.

Pierre Gibert apresenta uma linguagem simplificada, dinâmica e didática sobre como o texto bíblico foi escrito e fixado em uma introdução ao Novo e ao

Antigo Testamento.

Julio Zabatiero e João Leonel abordam as aproximações teóricas entre os estudos bíblicos e os da linguagem, pleno de análises para os estudos literários, linguísticos e discursivos.

## 1. TEATRO MEDIEVAL: HISTÓRICO E TRAJETÓRIA

### 1.1 TEATRO MEDIEVAL

O teatro da Idade Média é a mescla e variações entre cores, vida e contrastes de acordo com o período vivido entre os anos 476 até 1453, no século XIII. Perpassando suas encenações entre Deus e o diabo, mostrou-se provocativo e ignorou as ideias limítrofes da Igreja da época e, curiosamente, obteve seu ápice na dramaturgia representada sob o espaço teatral dessa mesma Igreja. Suas formas de expressão, porém, diferem do período da Antiguidade, pois registravam padrões não clássicos. A quebra de paradigmas foi notória: do teatro sacro, que apresentava unicamente temas religiosos, surge o teatro profano por toda a Europa, apresentando jograis, farsas e temas populares com caráter moral e político cômico, como forma de desacatar as autoridades políticas. O Teatro Medieval desafiou regras e as rígidas disciplinas das proporções harmoniosas impostas pela Igreja e optou pela plenitude e exuberância integral da dramaturgia. De acordo com Berthold:

É por isso que o Teatro Medieval é tão difícil de ser estudado, e é por isso que frequentemente ocupa um lugar inferior no certame das formas rivais do teatro mundial. A cristianização da Europa Ocidental cultivara florestas e almas. Elementos do teatro primitivo e sobreviventes nos costumes populares, o instinto congênito da representação e a força não secularizada da nova fé combinaram-se, perto do final do milênio, para conjugar os vestígios esparsos do teatro europeu numa nova forma de arte: a representação nas igrejas. Seu ponto de partida foi o serviço divino das duas mais importantes festas cristãs, a Páscoa e o Natal. O altar tornou-se cenário do drama. O coro, o transepto e o cruzeiro emolduravam a peça litúrgica a expandir-se cada vez mais e devolviam ecos de antífonas solenes provenientes das alturas imaginárias às quais se dirigiam. Fizeram-se necessários cinco séculos para que a cerimônia pascal da adoração da cruz levasse aos mistérios da Paixão, estendendo-se por muitos dias, e para que as boas novas anunciadas aos pastores se desenvolvessem nos ciclos do Natal e dos Profetas com seus numerosos elencos. Durante esses séculos, a *Ecclesia triumphans* estendeu sua autoridade para além da casa de Deus, projetando-a para as cidades

e aldeias, e analogamente a representação litúrgica saiu do espaço eclesial diante do portal para o pátio da igreja e a praça do mercado. O teatro somente ganhou em cores e originalidade ao ser assim colocado no meio da vida cotidiana. (BERTHOLD, 2010, p. 97)

De acordo com Berthold (2010), na história do teatro mundial, a parte mais difícil para o aprofundamento de estudos é justamente o Teatro Medieval. As igrejas europeias da Idade Média celebravam as missas em latim. Percebendo que a comunidade não entendia o rito nem as palavras proferidas durante as celebrações, o clero instituiu os primeiros espetáculos teatrais no interior dos templos, objetivando trazer compreensão da missa aos fiéis. Deu-se assim o início ao Teatro Medieval, que era fortemente evidenciado por elementos de caráter religioso. A temática das apresentações era centralizada em episódios bíblicos, representando cenas relacionadas ao tempo litúrgico da Igreja, ou seja, no Natal representava-se o nascimento de Jesus; no período Pascal, representava-se a Paixão de Cristo e a Ressurreição e eram representadas a vida dos Santos e Mártires.

De acordo com a sequência da missa, as representações teatrais eram encenadas no interior das igrejas. Essas manifestações teatrais eram denominadas *ludus* ou teatro litúrgico. O Cristianismo era a religião formal, instituída pelo governo. Portanto, nesse primeiro momento, o teatro apresenta características catequéticas. A forte influência da religião direciona o sujeito medieval em todas suas instâncias. Para a Igreja, o teatro era visto como profano, fato que modificou a dramaturgia medieval. Os religiosos da época adaptavam as peças com o objetivo de catequizar os cristãos.

De acordo com José da Costa (1994), a missa contém elementos teatrais que possibilitaram o drama litúrgico e “aumentavam, assim, a familiaridade e a

intimidade do povo com relação aos elementos espetaculares em desenvolvimento, no interior das igrejas” (COSTA, 1994, p. 42).

Por meio dessa intimidade revelam-se as encenações de passagens bíblicas, possibilitando aos cristãos a apreciação de peças teatrais. Por um período, esse tipo de encenação foi bem aceito pela população, que carecia de arte.

Essa forma de levar compreensão aos fiéis fez com que aumentasse o número de frequentadores cristãos às missas, sendo necessário um local maior e que proporcionasse boa visibilidade aos novos espectadores.

Inicialmente, as encenações aconteciam na parte frontal das igrejas, no adro (figuras 1 e 2), que é um pátio externo em frente à igreja (DICIONÁRIO DA CONSTRUÇÃO CIVIL, 2024), onde costumeiramente havia escadarias. Dessa forma, os atores posicionavam-se de maneira mais elevada do que a plateia para que todos pudessem assistir.



Figura 1 – Imagem de um adro  
Fonte: DICIONÁRIO DE CONSTRUÇÃO CIVIL, 2024.



Figura 2 – Adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em Cuiabá  
Fonte: HIDALGO, 2008.

Quando não fosse possível dessa forma, pequenos palcos eram construídos em frente às igrejas para essa finalidade (figura 3).

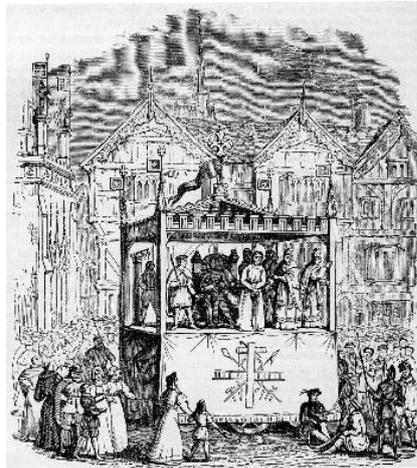


Figura 3 – Representação do Teatro Medieval, em um palco-carroça  
Fonte: CHAMBERS, 1864.

No século XII, a terminologia para esse tipo de encenação foi modificada para **mistérios**, do latim *ministerium*; porém, significando **ação** ou **drama**. Com a nova terminologia, o latim cedeu espaço para o francês; no entanto, as características religiosas permaneceram como temas centrais dos espetáculos da dramaturgia.

As encenações das perícopes e as encenações realizadas durante as missas contribuíram para a reflexão dos espectadores sobre a grandiosidade do texto bíblico usado no texto dramático. Dessa forma, a cidade-teatro apresenta a encenação da Paixão, anualmente, utilizando sempre o mesmo texto dramático.

A versão da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, de 2023, apresenta roteiro e edição de texto de Charles Tricot, e direção de espetáculo de Lucio Lombardi. Porém, o autor da peça Jesus foi Plínio Pacheco (*in memoriam*), que inspirou e baseou a encenação atual. Já a produção é de Thiago Augusto.

Para a realização do espetáculo, a Sociedade Teatral da Fazenda Nova

assumiu o evento. O capítulo 3 apresentará a análise da cena inicial para a encenação: *A tentação de Cristo no deserto*.

## 1.2 TRAJETÓRIA DO TEATRO MEDIEVAL

O Teatro Medieval inspirou-se no antagonismo de especificidades do teatro litúrgico e do teatro profano. Mate (2010) ressalta que a inspiração não ocorreu pela oposição do teatro trágico contra o teatro cômico. No século VI, o Papa Gregório tomou iniciativas para a execução do canto antifonado no drama litúrgico, alternando solista e coro, iniciativa apoiada e executada pelos freis beneditinos. Ainda de acordo com Mate (2010), no século IX, surgiram os tropos, que nada mais eram que as dramatizações dos diálogos da missa. Já nos séculos XI e XII surgiu uma nova modalidade teatral na França, o *sponsus*, uma analogia entre as noivas virgens inocentes, que aguardavam pelo casamento, e as virgens sábias.

O ressurgimento do teatro e de suas inúmeras tipologias foi-se ampliando. A França apresentou maior diversificação de palcos, saindo da igreja para espaços cada vez mais amplos: altar, adro, claustro e frontispício das igrejas, até a chegada à praça principal, acomodando melhor seus espectadores. A partir do século XIV foram criadas as grandes paixões, ao ar livre, porém lideradas pelo clero. As apresentações eram realizadas em vários dias.

No século XVI, surge o *miraculum*, trazendo encenações que retratavam a vida dos Santos. Aos poucos, o vigor religioso dessas encenações cede espaço à criação de personagens, entrelaçando fontes. Segundo Mate (2010), esse gênero difundiu-se e ganhou mais espectadores, chegando a ter duração de até quarenta dias consecutivos e dez horas por dia. Os palcos e espaços atingiam o *glamour* de um espectador que acompanhava as apresentações, deslocando-se em procissão,

surgindo, portanto, o teatro processional.

Outros ramos da arte também estiveram a serviço da Igreja durante praticamente toda a Idade Média. Entre eles podem-se citar a pintura, a música, a escultura e arquitetura. Durante o período medieval, o teatro não era escrito em roteiros, e sim escrito como produção literária de natureza dramática. As representações cênicas faziam parte desse contexto, porém eram figurativas. Eram encenações realizadas para comemoração de celebrações e festividades religiosas: *Corpus Christi*, Páscoa e Natal. As personagens ocupavam o espaço bíblico: santos, anjos e demônios; pastores e reis magos. Não há registros desses textos dramáticos na literatura.

A vida de Cristo no Novo Testamento e algumas passagens do Antigo Testamento, em que se prenunciava o advento de Jesus, eram preferenciais para as encenações. Esses espetáculos apresentavam muitos figurantes para representar as passagens bíblicas desde a natividade de Cristo, seus milagres, sua vida, até chegar à paixão e morte. Essa tradição permanece atual no Brasil do século XXI, realizando procissões com os fiéis e representando a Via Sacra, originárias da tradição medieval litúrgica. A vida dos santos, mártires e apóstolos, e de Maria, mãe de Jesus. Milagres e moralidades faziam parte de encenações mais curtas, com mensagens doutrinárias ao povo.

A Igreja do Período Medieval, portanto, usa o teatro na propagação do Catolicismo. A cidade-teatro de Nova Jerusalém utiliza traços característicos do teatro medieval: o espectador, de maneira processional, acompanha a encenação e a troca de palcos, por meio de cenários reais e fixos a céu aberto. No período medieval, emergem novas formas teatrais, como o teatro popular ambulante, os saltimbancos, os grupos de atores e as trupes, que viviam em carroças que se

transformava em palco (figura 4).



Figura 4 – Cenário de Teatro Medieval  
Fonte: CULTURIZANDO, 2019.

Outros elementos marcaram a identidade do Teatro Medieval, além dos enredos e personagens. A música, o figurino e o cenário também eram muito importantes para a plenitude do contexto e simbologia da peça. A música era direcionada à criação de suspense e mistério. Os objetos cênicos instigavam a imaginação do público ao ápice do tema da peça. Os figurinos (figura 5) eram ricamente elaborados, permeados de detalhes, utilizavam-se tecidos nobres e realísticos acessórios para a representatividade da época da peça, fato analisado nesta pesquisa, especificamente no capítulo 3, em que os figurinos da encenação da *Paixão de Cristo* serão descritos.



Figura 5 – Representação do figurino no Teatro Medieval  
Fonte: CULTURIZANDO, 2019.

Os cenários, porém, eram simplórios em sua construção, e não tinham tecnologia ou arquitetura mais rebuscada, porém direcionavam o público ao local

imaginário que se pretendia (figura 6).



Figura 6 – Exemplo de cenário do Teatro Medieval  
Fonte: PETRIN, 2014.

Um fato que antecedeu o Teatro Medieval ocorreu nos primórdios da Grécia Antiga, por volta de IV a.C., quando as encenações eram realizadas nas grandes arenas (terreno arenoso com construção circular e parte central). O gênero tragédia surgiu nesse período, em que as leis, o destino e a justiça imperavam como tema central. Era comum ocorrer a morte do herói no fim do espetáculo (figura 7).



Figura 7 – Tragédia grega  
Fonte: COREGOS, 79.

Observa-se o gênero da tragédia, tanto na composição cênica quanto no roteiro da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, onde o espaço geográfico assemelha-se às arenas gregas (figura 8). Esse comparativo refere-se ao formato geométrico circular das arenas em relação ao formato circular da disposição dos nove palcos da cidade-teatro, construídos ao ar livre, para que os espectadores

acompanhem as apresentações, caminhando de um cenário ao outro.



Figura 8 – Arquitetura do teatro grego  
Fonte: CULTURA ANIMI, 2019.

A morte do Cristo, injustiçado pelo povo que o condenou à crucificação, e que poucos dias antes o recebera com o acenar de palmas e cantos de louvor, finaliza o espetáculo com a morte do herói.

As tragédias e comédias que representavam o teatro clássico greco-romano deixam de existir com o teatro do Período Medieval.

Com o passar do tempo, porém, a plateia tornou-se mais exigente revelando seu gosto por peças cômicas, com caráter social e sátiras aos políticos. O perfil religioso vai cedendo espaço a novas formas de encenações. Nesse momento, surge o teatro popular nas praças das cidades.

Concomitantemente, e com algumas características do Teatro Medieval, na Inglaterra, surge o Teatro Elisabetano com ações inovadoras e que realizava a abertura dos espaços cênicos para o público em geral. O Teatro Elisabetano corresponde ao teatro produzido durante o reinado de Elisabeth I da Inglaterra, de 1558 a 1603, tendo como seu grande expoente William Shakespeare.

A influência renascentista vinda do continente trouxe as referências da cultura grega, do humanismo e do cientificismo, e a autonomia da Inglaterra perante o continente e a Igreja foram definitivas para o nascimento desse movimento teatral tão importante para a cultura ocidental.

Inspirados nos circos da época, pode-se afirmar que os teatros elisabetanos,

inicialmente improvisados ao ar livre, estão relacionados com os teatros medievais e suas encenações em espaços públicos, ruas e praças. Com o aumento da popularidade, foram surgindo os primeiros teatros, que eram construções simples, geralmente circulares ou hexagonais.

Disposta próxima ao palco, a plateia era cúmplice da ação dramática: os atores e o texto se comunicavam nas entrelinhas com o espectador, tornando o Teatro Elisabetano uma espécie de metateatro em sua forma. A ausência de grandes cenários ornamentados também facilitava a relação de intimidade entre personagens e público. Mulheres eram proibidas de atuar, então todos os papéis femininos eram feitos por atores homens. O mais famoso teatro do período elisabetano foi o *Globe Theatre*, em Londres, inaugurado em 1599. Em formato circular e feito de madeira, no *Globe* foram encenadas muitas das peças de Shakespeare, como *Romeu e Julieta*.

No mesmo período do surgimento do teatro elisabetano, surgem no Brasil os primeiros indícios da dramaturgia por meio do Padre José de Anchieta. Anchieta deu início à poesia e ao teatro na literatura colonial ou de informação, no século XVI. As principais características de sua obra foram a finalidade pedagógica e o direcionamento didático religioso, uma vez que sua missão era a catequização dos indígenas, tarefa que cumpriu com louvor, de acordo com a perspectiva da Coroa Portuguesa.

Aluno do Colégio dos Jesuítas de Coimbra, Anchieta veio para o Brasil Colônia, aos dezenove anos, com o objetivo de ajudar na doutrinação dos indígenas, no ano de 1553. Recebeu o apelido de “Apóstolo do Brasil” por sua dedicação, vocação missionária e identificação com seus discípulos.

José de Anchieta nasceu em 19 de março de 1534, em San Cristóbal de La

Laguna, Tenerife, nas Ilhas Canárias, na Espanha. Era filho de João Lopez de Anchieta e de Mência Dias de Clavijo y Lerena.

Parte de seus estudos ocorreu no seio do lar materno, onde foi alfabetizado. Anos mais tarde foi matriculado na Escola dos Dominicanos, onde aprendeu a gramática latina.

Aos 14 anos, iniciou os estudos em Filosofia, no Real Colégio das Artes e Humanidades, em Coimbra, Portugal. Ao completar 16 anos, ingressou no Colégio dos Jesuítas e aos 17 anos, tornou-se noviço da Companhia de Jesus.

Em 8 de maio de 1553, José de Anchieta é enviado para o Brasil, na frota que trouxe o segundo governador-geral Duarte da Costa. A missão de Anchieta era catequizar e doutrinar os povos originários brasileiros. A saúde do jesuíta sempre foi frágil. Havia rumores sobre a possibilidade de tuberculose, por isso o médico da companhia jesuíta o aconselhou a trocar os ares gélidos da Europa pelo clima tropical do Brasil. Assim, José de Anchieta enfrentou sessenta e cinco dias de viagem, chefiados pelo Padre Luís de Grã.

Em 13 de julho de 1553, a esquadra chegou a Salvador e, ao pisar o território brasileiro, Anchieta teve seu primeiro contato com os indígenas. Após o primeiro trimestre no Brasil, Anchieta deu continuidade à sua viagem, dirigindo-se ao sul do país, quando dois navios seguiram em direção à capitania de São Vicente, com o objetivo de catequizar os indígenas carijós.

Anchieta objetivava a catequese como um de seus ideais e, por esse motivo, escreveu diferentes materiais. Inicialmente sua escrita tinha fins didáticos e pedagógicos e, dessa forma, um grande acervo – composto de poemas, hinos, canções e autos (textos para dramatização), além de cartas que informavam sobre o andamento da catequese no Brasil, sermões e gramática da língua tupi – foi

elaborado.

O padre jesuíta utilizou a literatura como forma de inculcar o conhecimento cristão aos indígenas. Dessa forma, surgiram as primeiras encenações dos textos bíblicos, para que a mensagem católica fosse mais bem compreendida pelo povo indígena.

Na pintura *Na cabana de Pindobuçú* (figura 9), de Benedito Calixto, são retratados os missionários jesuítas José de Anchieta e Manoel da Nóbrega catequizando indígenas.

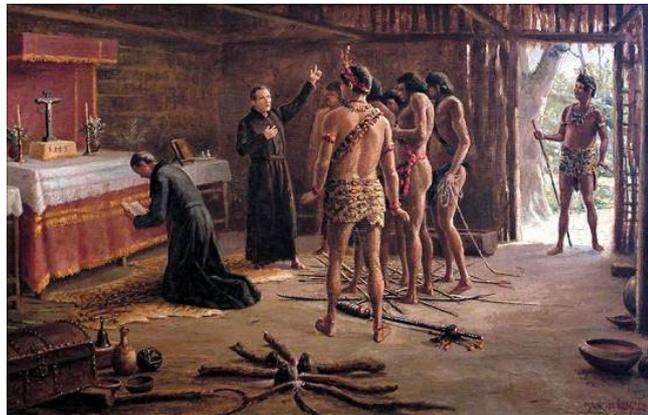


Figura 9 – *Na cabana de Pindobuçú*  
Fonte: CALIXTO, 1920.

As estrofes do poema “A Santa Inês” ilustram a preocupação religiosa de Anchieta e demonstra o modelo literário medieval a que estava filiado. O texto fala da chegada da estátua de Santa Inês, que espanta o diabo e revigora a fé do povo. Os versos em cinco sílabas (redondilha menor) dão ritmo ligeiro ao texto e lembram as cantigas medievais.

A Santa Inês  
Cordeirinha linda,  
Como folga o povo  
porque vossa vinda  
lhe dá lume novo!  
Cordeirinha santa,

de Jesus querida,  
vossa santa vinda  
o diabo espanta.  
Por isso vos canta,  
com prazer o povo,  
porque vossa vinda  
lhe dá lume novo.  
Nossa culpa escura  
fugirá depressa,  
pois vossa cabeça  
vem com luz tão pura. (ANCHIETA, 2012, p. 40)

Entretanto, foi por meio da dramaturgia que Anchieta realizou de maneira positiva a catequese dos indígenas. Para comemorações de datas religiosas, escrevia e apresentava autos sobre a fé e os mandamentos, diferentemente dos cansativos sermões. Entre os autos, podem ser citados: *Auto da Assunção*, *Auto da Festa de São Lourenço*, *Auto da Festa de Natal* e *Auto da Vila da Vitória*, que foram reunidos em vários volumes.



Figura 10 – José de Anchieta em representação visual gerada pela Inteligência Artificial *Midjourney*  
Fonte: ALEXANDRE, 2023.

Os jesuítas apresentam participação impactante após o Concílio Tridentino por meio da elaboração dos catecismos católicos, proporcionando conhecimento doutrinário sobre a fé cristã. O teatro que apresentavam era uma mescla de martírio

e vida mundana. Para Agnolin (2007), essa era a forma que os jesuítas usavam para atrair o povo para a Igreja Católica.

Leodegário de Azevedo (1966) afirma que o teatro de Anchieta apresentava similaridades com a estética do teatro barroco, porém Armando Cardoso (1977) aponta características vicentinas no teatro de Anchieta, pois o teatro vicentino apropriava-se de personagens representativos de determinadas classes sociais, de diferentes profissões ou de traços psicológicos, para moralizar a sociedade da época. A afirmação de Azevedo está baseada no auto *Recebimento que os índios de Guarapari fizeram ao padre Marçal Beliarde*, pois essa peça é integralmente autoral de Anchieta, em cinco atos.

Contudo, para José Augusto Cardoso Bernardes (2000), da Universidade de Coimbra, especialista em Gil Vicente, a ideia das influências vicentinas na obra de Anchieta não é condizente. Ele direciona o teatro de Anchieta aos teatros da época, que eram dedicados às festas religiosas, datas importantes do Cristianismo ou ainda, festas para os patronos das cidades. O *Auto de São Lourenço* é um exemplo. A peça, escrita tanto em português quanto em espanhol e tupi, foi representada pela primeira vez na Igreja de São Lourenço dos Índios, em 1587, onde atualmente fica a cidade de Niterói (RJ), e no enredo foram trazidas situações dramáticas por meio de canto, dança e lutas, com o intuito de narrar o martírio de São Lourenço.

O propósito do teatro de Anchieta alcançou os fins destinados à sua missão: transmitir ao espectador a educação moral baseada na fé cristã. Os jesuítas investiram nas representações teatrais como um relevante recurso pedagógico, o qual foi transplantado para a Colônia Portuguesa com características distintas, porém manteve um objetivo comum: o convencimento e a moção dos afetos da alma para a salvação do indígena – característica essa do teatro anchietano. Assim o

teatro trazia uma mensagem intencional do autor.

A mescla e as analogias das personagens de Anchieta apresentavam de maneira intencional o bem e o mal de um modo doutrinário: anjos e caraíbas, diabos e chefes indígenas, aldeia e confinamento cristão. Observa-se ainda, segundo Hernandes (2016), que as composições de Anchieta denotavam liberdade maquiavélica, educativa e religiosa, pois, no fim de todos os atos, a vitória sobre o mal sempre é dos padres, mesmo que para isso utilizem meios não cristãos.



Figura 11 – *O martírio de São Lourenço*  
Fonte: TICIANO, 1557.

Para potencializar os estudos e análise sobre o teatro de mensagem, Pavis aborda o sentido tradicional do termo:

No sentido tradicional do termo, hoje cada vez menos usado, a mensagem da obra ou de sua representação seria aquilo que se supõe que os criadores querem dizer, o resumo de suas teses filosóficas ou morais. Esta concepção da literatura é meio suspeita, pois implica que os criadores possuam primeiro, antes de seu trabalho dramático e cênico uma lição a transmitir, e que o teatro não seja senão um meio subalterno e ocasional para essa transmissão. Ora, mesmo que o poeta e o

encenador tenham de fato em mente, no início do trabalho, um certo projeto artístico, sua obra só toma forma e sentido no trabalho concreto da escritura, da dramaturgia e da encenação e não uma intencionalidade abstrata aplicada de uma maneira acessória à cena. Ademais, à parte o caso da peça didática- ainda essa! – não existe uma mensagem única e, sim, um conjunto de conjunto de questões e sistemas significantes que o próprio deve interpretar e combinar com maior ou menor liberdade e fantasia. Expressões como teatro com mensagem ou teatro de tese são, portanto, sentidas como pejorativas: o público não gosta que lhe apresentem um sistema de ideias mal disfarçadas de dramaturgia e apresentadas dramaticamente [...]. (PAVIS, 2007, p. 239)

Observa-se que, para Pavis, o teatro com apresentação de mensagem representa a intencionalidade do criador, e não um projeto artístico livre e criativo, afastando o espectador, pois ele não potencializava sua própria interpretação e reflexão sobre a peça.

Para as reproduções teatrais baseadas na literatura bíblica são usados fragmentos de mensagens no texto cênico, mesmo nas reproduções da encenação. Exemplifica-se, para esse tipo de encenação, o nascimento de Cristo. Na literatura bíblica são sempre três personagens principais: José, Maria e o menino Jesus, que nasce em berço humilde e pobre, junto aos animais. A mensagem está exposta por meio dessa personificação.

### 1.3 TEATRO POPULAR

Os religiosos já não obtinham mais a autoridade e o poder nas encenações teatrais, pois a comunicação ocorria diretamente com o povo. Para Jacques Le Goff (2015), a praça transforma-se num teatro e, ao falar desse teatro que floresce nas praças medievais, Costa (1994) conclui que ele atrai um público cada vez maior, chegando até milhares de pessoas em alguns momentos. Os atores deixam de ser unicamente os sacerdotes e, ao longo do período, grupos de teatro organizam-se

em confrarias. Concomitante às encenações litúrgicas, surgem as encenações populares no Período do Renascimento, durante o fim do século XIV e início do século XV. Essas encenações estavam distantes das missas e celebrações religiosas e eram realizadas nas festas populares. O clero medieval as denominava **teatro profano**. Diferentes terminologias foram atribuídas para essas encenações, como: farsas, *soties*, momos, entremez e sermões burlescos.

O teatro popular ainda se apresentava atrelado ao Teatro Medieval, dando continuidade ao uso de máscaras aos atores da encenação. Entre os séculos XVI e XVII, a *Commedia Dell'Arte* tornou-se a característica marcante do teatro popular, revelando forte influência recebida por meio das pantomimas dionisíacas da Grécia Antiga, mantendo o uso de máscaras, apresentando encenações de caráter itinerante e em locais públicos. Os atores utilizavam improvisações no roteiro cênico.

No mesmo período, o Teatro de Feira propagou-se velozmente nas feiras populares de Paris. Essas encenações livres por muitas vezes sofreram censuras da monarquia e até expulsões dos artistas no momento da encenação.

Ironicamente o teatro popular iniciou suas encenações exatamente dentro da Igreja, pois as dramatizações facilitavam a compreensão das mensagens bíblicas em latim e motivavam o público a frequentar as cerimônias religiosas. Atividades teatrais produzidas dentro das catedrais e dos mosteiros, denominadas **interlúdios dramáticos**, eram composições musicais executadas entre os atos de um espetáculo para ilustrar ou variar o tom da peça e para facilitar as mudanças de cenário e de atmosfera (PAVIS, 1974, p. 211).

### 1.3.1 Modalidades do teatro popular

Como mencionado, o teatro popular divide-se em farsas, *soties*, momos,

entremez e sermões burlescos.

As **farsas** são encenações críticas, sarcásticas e cômicas que conquistam popularidade por meio de ocasiões absurdas e vexatórias.

A etimologia da palavra farsa – o alimento temperado que serve para recheiar uma carne – indica o caráter de corpo estranho desse tipo de alimento espiritual no interior da arte dramática. Na origem, realmente, intercalavam-se nos mistérios medievais sobre o momento de relaxamento e de riso: a farsa era concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura. [...] a farsa geralmente se associa a um cômico, grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado; qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível da comédia. (PAVIS, 2007, p. 164)

Ainda para Pavis, a farsa foi constituída como gênero teatral na Idade Média e teve sua popularidade em razão da grande teatralidade e da técnica corporal dos atores. O autor estabelece que o “[...] o gênero [é] ao mesmo tempo desprezado e admitido, mas popular, em todos os sentidos do termo, valoriza a dimensão do corporal da personagem e do ator” (PAVIS, 2007, p. 164), o que vai em oposição ao gênero cômico, por exemplo, em que “a crítica opõe a farsa à comédia de linguagem e intriga onde triunfam o espírito, a intelectualidade e a palavra sutil” (PAVIS, 2007, p. 164).

As **soties** são semelhantes às encenações das farsas, porém com intuito mais alegre e divertido. O termo vem do francês e significa **tolo**, origem da personagem do parvo no Carnaval. Pavis reitera que o gênero é uma “Peça cômica medieval (séculos XIV e XV). A *sotie* é a peça *dos ‘sot’* (dos loucos), que, debaixo da máscara da loucura, atacam os poderosos e os costumes” (PAVIS, 2007, p. 368).

Os **momos** eram encenações que traziam personagens luxuosas e

mascaradas, para representar nobres e inimigos dragões, gigantes maus e demônios insólitos.

Os **entremezes** eram jograis encenados de modo curto, que ocorriam em banquetes luxuosos, durante a degustação de pratos, na Idade Média. Posteriormente, o termo passou a denominar toda encenação curta, em apenas um ato. De acordo com Pavis:

Termo espanhol para intermédio. Peça curta e cômica, no decorrer de uma festa ou entre os atos de uma tragédia ou de uma comédia, onde se representam as personagens do povo. Cervantes e Calderón foram mestres do gênero. (PAVIS, 2007, p. 129)

Os **sermões burlescos** eram declamados por atores. Tratava-se de monólogos que utilizavam figurinos clérigos, reproduzindo atos religiosos de modo jocoso. Pavis apresenta o significado da expressão:

O burlesco é uma forma de cômico exagerado que emprega expressões triviais para falar de realidades nobres ou elevadas, mascarando assim um gênero sério por meio de um pastiche grotesco ou vulgar: é a explicitação das coisas mais sérias por expressões totalmente cômicas ou ridículas. (PAVIS, 2007, p. 35)

Nos **mimos**, havia a produção constante de movimento, portanto pode-se chamá-la de arte em movimento, na qual a atitude é apenas pontuação. O espectador somente capta o gesto se o prepararmos para isso. Pode-se exemplificar da seguinte forma: o ator irá sentar-se e vai apanhar um objeto em que possa assentar-se: uma cadeira, um banco ou um toco de madeira. Depois olha para o objeto e movimenta-se corporalmente para sentar-se. Assim, houve um tempo de preparação e, posteriormente, uma ação.

### 1.3.2 Características do teatro popular

No teatro popular ocorrem as ilustrações dramatizadas de vários episódios bíblicos do Antigo e Novo Testamentos. O sucesso das dramatizações é enorme e contribui para a formação do gosto teatral de uma plateia emergente. É um fenômeno teatral em toda a Europa Ocidental, principalmente na Alemanha, França e Inglaterra.

A mudança das encenações para o exterior das Igrejas ocorreu a partir do século XIII. Houve interferências das cerimônias religiosas, que eram excessivamente elaboradas para serem representadas no interior da igreja. De acordo com Pavis:

Há distinção entre o cômico significativo e cômico absoluto. No primeiro tipo, ri-se de alguma coisa ou de alguém; na segunda, ri-se com: e o riso é o do corpo inteiro, das funções vitais e do grotesco da existência. Essa espécie de cômico vai arrancando tudo à sua passagem, e não deixa lugar para nenhum valor político ou moral. (PAVIS, 2007, p. 59)

As corporações de ofício, as guildas (organizações seculares), incorporam o teatro, arcando com as despesas e pessoal, porém continuam a depender da Igreja para aprovar as peças. A partir do século XIII surgem novos atores com a participação de atores leigos, os *martheless men* (homens sem amo).

A apresentação das peças passou a ser na frente da porta da igreja: a plataforma tornou-se o palco, e a praça supriu o espaço para a audiência. Havia muitas variações: artifícios cênicos construídos ao redor da praça ou a construção dos cenários em carroças. Três planos de ação: o céu, a terra e o inferno podiam ser organizados tanto horizontalmente quanto verticalmente. Havia também efeitos especiais realisticamente convincentes e recursos cênicos simbólicos.

## 1.4 TEATRO MODERNO

Para o Período da Idade Moderna, não há uma interpretação definitiva sobre o tempo cronológico de sua existência. O termo **Longa Idade Média** foi utilizado para justificar os resquícios do Teatro Medieval, ainda presentes no Teatro da Modernidade. A terminologia **Idade Moderna** surgiu durante a Idade Média, com o objetivo de diferenciação entre ambas. A ideia se fortaleceu imediatamente na Itália, onde alguns intelectuais defenderam os valores que vivenciavam e estavam inseridos, os quais eram diferentes dos valores europeus dos séculos anteriores. A Idade Moderna é, portanto, um período de transição no teatro mundial, pois apresenta semelhanças e diferenças em relação ao Teatro Medieval.

O período estendeu-se entre meados dos anos de 1400 a 1789, com fortes modificações culturais, sociais e políticas, como o capitalismo e mercantilismo. No entanto, a História Moderna sugere que esse período se estendeu do século XV ao século XIX.

A burguesia europeia conquistou sua ascensão durante os séculos XVIII e XIX e, conseqüentemente, o teatro recebeu fortes influências do drama e da comédia. Os textos cênicos apresentavam cunho pessoal, envolvendo a individualidade durante as encenações. Os enredos apresentados abordavam a emoção, surgindo daí o melodrama. As encenações tornaram-se realísticas, retratando o cotidiano de pessoas comuns. A explanação de Le Goff apresenta essa modificação e a criticidade social presente nas encenações por meio do teatro de Bertolt Brecht:

Bertolt Brecht (1898-1956), de nacionalidade alemã, foi um dos autores mais importantes do século XX. Seu teatro tinha grande dimensão pedagógica, caracterizada por um cunho descritivo e narrativo, apresentando acontecimentos sociais que tinham a intenção de entreter e ao mesmo tempo fazer refletir. Seu

interesse não era só explicar o mundo e sim modificá-lo. Suas principais obras foram: Na selva das cidades, Ópera dos três vinténs, A mãe, Homem por homem, A vida de Galileu e Mãe coragem e seus filhos. (LE GOFF, 2015, p. 42, grifo do autor)

Dramaturgo e diretor alemão, Bertolt Brecht dedicou o conjunto de sua obra ao pensamento crítico e à exploração dos funcionamentos dos processos sociais. Apresentava compromisso para com as questões políticas e culturais de sua época e buscou uma nova forma de produção teatral. Posicionou-se em contrariedade ao teatro burguês e mercadológico, desenvolvendo um teatro de aprendizagem, extremamente político, um teatro transformador para mudanças sociais.

As peças de aprendizagem que o dramaturgo produzia eram ataques provocativos ao teatro tradicional e, nesse formato, permitia a participação real e ativa de todos. A importância de Brecht é pontual para a inserção da criticidade social na encenação do século XX. Sua principal finalidade era a aprendizagem do pensamento dialético e da reflexão política sobre a natureza e o exercício do poder.

Assim, o teatro e suas peculiaridades avançam na Pós-Modernidade para a plenitude cênica, desde a dramaturgia, passando pelos dramaturgos e incluindo também os inúmeros gêneros teatrais que despertam na plateia sentimentos variados.

## 2 ABRANGÊNCIA DA INTERMIDIALIDADE NA CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA

### 2.1 ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO

Sabe-se que no campo da adaptação há grande escassez de material bibliográfico em língua portuguesa por falta de tradução. A obra de Linda Hutcheon, *Uma teoria da adaptação*, traduzida, é de suma importância para este trabalho e para a análise realizada sobre as especificidades midiáticas. Porém, com relação a esse conteúdo, outros teóricos compõem este estudo: Irina Rajewsky e Patrice Pavis.

Para a compreensão do conceito de intermedialidade, faz-se necessário compreender da mesma maneira o que é intertextualidade. Um texto somente é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no. Ou seja, um texto constrói-se “enquanto feixe de relações múltiplas, refletindo e questionando na própria imanência os outros textos, discursos e influências por ele incorporados e nele concretizados e/ou reestruturados” (RODRIGUES, 1980, p. 4).

A concepção inicial de intertextualidade surgiu com Mikhail Bakhtin, no início do século XX, porém esse autor a denominava dialogismo. O termo **intertextualidade** surgiu como variação do dialogismo, ou seja, são duas variações de termos para o mesmo significado. Para Bakhtin, a noção de que um texto não se conserva sem o outro acaba por proporcionar um diálogo entre um ou mais discursos ou ainda entre uma ou mais vozes. Posteriormente, essas relações foram ampliadas e analisadas pelo próprio teórico, em seus estudos sobre as obras de Fiódor Dostoiévski e François Rabelais, que, por sua vez, nortearam os trabalhos de outros teóricos, entre eles Julia Kristeva, que desenvolveu e aprofundou a concepção de intertextualidade. No entanto, foi Robert Stam quem aplicou o conceito nas análises da mídia cinematográfica.

No que diz respeito à dramaturgia, a intertextualidade também se faz presente e pode ser utilizada tanto no texto escrito quanto na encenação. Segundo Pavis (2007):

A teoria da intertextualidade (KRISTEVA, 1969; BARTHES, 1973a) postula que um texto só é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no. Da mesma maneira, o texto dramático e espetacular situa-se no interior de uma série de dramaturgias e procedimentos cênicos. (PAVIS, 2007, p. 213)

Pavis conceitua intertextualidade como um diálogo da obra citada e do texto de origem, ou seja, uma incorporação de um texto ao outro. Portanto, pode-se afirmar que a intertextualidade se faz presente no teatro por proporcionar liberdade estética textual. O vínculo entre os dois textos a que Pavis se refere provoca a ressignificação de textos conhecidos em contextos inéditos, permeados de criatividade. Essa incorporação de um texto ao outro é percebida na encenação de *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, que utiliza o texto bíblico incorporado ao texto dramático. As cenas analisadas no capítulo 3, respectivamente, *A tentação de Cristo no deserto*, *a Santa Ceia* e *a Crucificação* apresentam essa intertextualidade.

A intertextualidade também ocorre com textos visuais, como na releitura de *A última ceia* (figura 12).

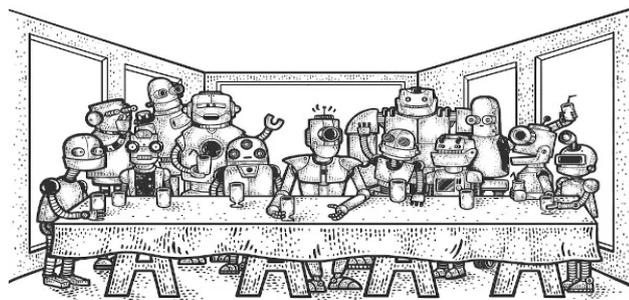


Figura 12 – Releitura de *A Última Ceia*  
Fonte: MATOS, 2024.

Anne Ubersfeld aponta para o caso da narrativa teatral. Ela afirma que:

A especificidade da escritura teatral poderia encontrar aqui seu âmbito de aplicação. Tentaremos mostrar como a teatralidade inscreve-se desde o nível das macroestruturas textuais do teatro: pluralidade de modelos actanciais, combinação e transformação desses modelos, tais são as principais características que permitem ao texto de teatro preparar a construção de sistemas significantes plurais e especializados. De resto, não nos cansaremos de repetir, a teatralidade em um texto de teatro é sempre virtual e relativa, a única teatralidade concreta é a da representação; consequência: nada impede de “fazer teatro” de tudo, na medida em que a mesma pluralidade de modelos actanciais pode ser encontrada em textos romanescos ou até mesmo poéticos. (UBERSFELD, 2005, p. 32-33)

Ubersfeld (2005) utiliza o termo “actancial”, referindo-se ao esquema verbal de separar, unir ou reciclar. Trata-se de uma forma arquetípica para apresentar uma parte do texto teatral, e não o texto integral. Observa-se que a conceitualização sobre narrativas teatrais de Ubersfeld estabelece correlação com o conceito de intertextualidade de Pavis, em que a relação entre os textos é um processo implícito ou explícito de incorporação de um texto em outro para reproduzir o sentido incorporado ou para transformar esse sentido. São exemplos disso as figuras 13 e 14.



Figura 13 – Exemplo de intertextualidade na pintura, utilizando a obra Mona Lisa, de Leonardo da Vinci

Fonte: TRABALHOS ESCOLARES, 2024.

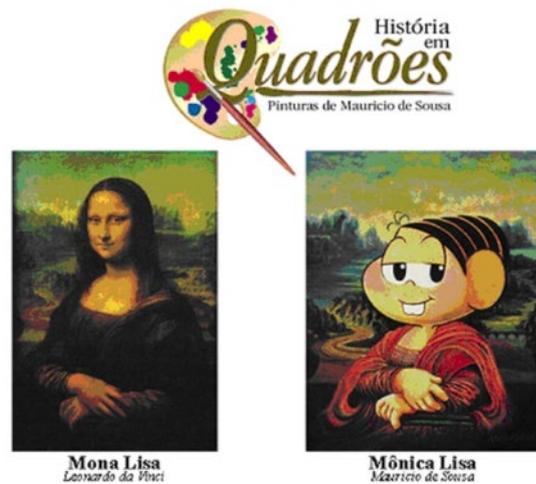


Figura 14 – Exemplo de Intertextualidade entre obra de arte e história em quadrinhos, utilizando a obra Mona Lisa, de Leonardo da Vinci  
 Fonte: BLOG DO RESSURREIÇÃO, 2010.

Após a análise da intertextualidade, faz-se necessário aprofundar a conceituação de intermedialidade para entender as relações existentes de uma encenação e seu roteiro teatral para a transição para o audiovisual, criando, assim, a harmonia de diferentes mídias entre teatro e cinema ou teatro e televisão ou de outras mídias envolvidas.

Há vários campos de estudo que se dedicam a essa discussão, porém cada campo aprofunda-se em sua área para definir inicialmente o termo “mídias”: a Sociologia, a Antropologia, as Ciências Humanas, as disciplinas relacionadas às mídias e os estudos de comunicação fazem parte desse grupo.

Segundo Machado (2013), para a Sociologia, mídias são meios de comunicação ou suportes tecnológicos que permitem a transmissão de informações entre os indivíduos ou entre as massas. Os estudos subdividem-se em identidade digital, comunicação digital, práticas sociais *on-line*, uso da tecnologia em contextos culturais e sociais e impactos sociais e culturais da tecnologia. Mídias são as relações estabelecidas entre a tecnologia digital e a cultura humana e as formas que

as pessoas utilizam e interagem com essa tecnologia e, ainda, de que forma isso influencia os relacionamentos sociais.

Para a área da comunicação, as mídias são divididas em duas categorias: analógica *versus* digital e eletrônica, sendo a principal diferenciação entre ambas as devolutivas e *feedbacks* que ocorrem por meio da mídia digital, resultantes na internet. A mídia analógica ocorre sem a interação do receptor, isto é, não há respostas com a informação obtida. Portanto, a comunicação é unilateral. Isso ocorre, por exemplo, com o cinema e a televisão. As mídias sociais apresentam a bilateralidade, isto é, proporcionam a troca de informações entre os produtores midiáticos e os receptores.

A ideia de intermedialidade surge dessas preocupações e dos estudos que ocorreram a partir da segunda metade do século XX. Nesse período, há um número maior de áreas interessadas nessa conceitualização: a linguística, a semiótica, a teoria da comunicação, o ensino das línguas, os estudos sobre cinema, o teatro, as artes visuais e notoriamente os estudos literários.

Para Hutcheon (2013), a intermedialidade diferencia o processo de criação em que uma mídia difunde a visão de mundo em outra, convertendo-a por meio de diferenças temporais, contextuais, estéticas e tecnológicas, de acordo com a arte que está em aplicabilidade.

A intermedialidade como cruzamento de fronteiras entre mídias começa pela procura por diferentes maneiras de se definir mídia (de comunicação), considerando especialmente seus aspectos materiais no contexto das humanidades, o que inclui reconceber as artes como mídias. Três formas fundamentais de interação entre mídias são destacadas por meio da referência particular a artigos incluídos: combinação de mídias, referências intermediáticas, como teatro e pinturas em filmes,

e a transposição midiática na adaptação de romances para o teatro e cinema. Neste trabalho, a transposição é do Livro Sagrado e suas perícopes para o texto dramático da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, que utilizou os evangelhos sinóticos de Lucas e Mateus para a encenação. Portanto, a intermedialidade conecta-se com todos os tipos de interrelação e interação entre as mídias.

Diante do cenário de pluralidade de mídias, a análise de um espetáculo teatral ocorre pelo texto cênico em si, mas também pelos suportes e pelas tecnologias que o estruturam.

Rajewsky (2012) entende que o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade. O campo de abrangência da intermedialidade e seu respectivo conceito são investigados pela teórica. Por meio dos deslocamentos das artes para as mídias ou vice-versa, Rajewsky apresenta inúmeras indagações sobre as possíveis formas de intermedialidade. Para uma ampla definição desse conceito, Rajewsky utiliza o termo guarda-chuva, por ser flexível, genérico e capaz de designar qualquer fenômeno que envolva mais de uma mídia. Em termos gerais, há um consenso a respeito da definição de intermedialidade em sentido amplo, sendo, portanto, aquela que abrange as relações entre mídias e as interações e interferências de cunho midiático.

Rajewsky (2012) traça três subcategorias para explicar a composição de intermedialidade no sentido mais restrito.

Transposição midiática: é a transformação de uma mídia para outra: adaptações cênicas e fílmicas de textos literários, novelizações. [...]

Combinação de mídias (fusão): ocorre desde o processo de formação, passando pela estruturação, até o resultado da obra. A fusão está presente nas óperas, nos filmes, nos teatros, nas iluminuras, nas instalações computadorizadas e nas mídias plurimidiáticas. Esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias e intermídias. Nesse caso, as duas ou mais mídias estão presentes na

sua materialidade. [...]

Referência intermediática: uma mídia parametriza a outra dentro de sua própria estrutura. Referências em um texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); e as referências que um filme faz a uma pintura. Nesse caso é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade- a mídia de referência em oposição à mídia a que se refere. (RAJEWSKY, 2012, p. 24, 27, 58)

Para que se compreenda a última subcategoria, pode-se afirmar que se trata de uma estratégia utilizada pelos autores na busca da significação plena do produto cultural. O resultado é uma nova obra, gerada com base em seus próprios recursos de funcionamento interno. Apesar de se estabelecer uma relação entre as duas mídias, cada uma preserva seu ambiente textual. A superação de fronteiras não afeta a manifestação da mídia derivada, mas a qualidade da própria referência (a fotografia refere-se à outra mídia, à pintura, mas continua sendo fotografia).

Na transposição midiática do texto literário para o teatro, fica evidente o uso da mídia fonte. De acordo com Rajewsky (2012), a adaptação é possível porque o autor realiza a transposição midiática, na qual ocorre a transformação da obra-fonte (literária) em espetáculo teatral. De acordo com a autora, o teatro integra inúmeras formas de articulação midiática, por conta da plurimedialidade que apresenta:

[...] o fato de que o teatro consegue integrar várias formas de articulação midiática e apresentá-las no palco faz-se possível precisamente por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática próprias dessa mídia. Apesar de toda essa expansão midiática, ainda percebem o teatro – e assim fizeram por séculos – como uma mídia distinta e individual. Ela tem, portanto, fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção. (RAJEWSKY, 2012, p. 55)

Observa-se, de maneira clara, as fronteiras traçadas nos moldes da mídia e as fronteiras traçadas nos moldes da convenção durante o espetáculo teatral da *Paixão de Cristo, de Nova Jerusalém*. Do cenário aos figurinos, do espaço físico à

sonoplastia, as mídias plurimidiáticas avançam; por exemplo, as tecnologias cênicas do espaço teatral na cena da Ressurreição (figura 15).



Figura 15 – Cena da ressurreição de Cristo  
Fonte: ALAGOAS NA NET, 2018.

Apesar de o palco ser uma grande rocha, onde Jesus Cristo é sepultado e, após três dias, ressuscita, existe por trás da pedra, e invisível aos olhos do espectador, um elevador mecânico que transporta o ator que interpreta Jesus até o alto da pedra, como se estivesse flutuando ou chegando de outra dimensão.

Na cena *Tentação de Cristo no deserto*, o elevador é subterrâneo, pois o cenário também é completamente natural entre pedras e areia. Para que os demônios surjam da terra, há três plataformas giratórias no interior de três elevadores em locais diferentes. Dessa forma o espectador tem a sensação de que as personagens brotam do chão (figura 16).

As mídias plurimidiáticas e suas tecnologias de cinema e teatro apresentam inovações mantendo, porém, a essência cristã e até mesmo certa origem do teatro medieval e seus palcos processionais. A cada ano, Nova Jerusalém propicia novidades com maior realismo aos espectadores. Por meio de pesquisas e estudos

históricos contínuos, a cidade-teatro atualiza e mantém características do Teatro Medieval. Para a versão de 2023, 16 atores simbolizando escravizados mascarados, trajando figurinos na cor negra e bordados em ouro envelhecido, carregaram e conduziram a carruagem de Herodes e Herodíades pelo cenário processional.



Figura 16 – Elevador subterrâneo usado na cena *Tentação de Cristo no deserto*  
Fonte: G1, 2019.

Segundo as Sagradas Escrituras, a essência cristã está relacionada à natureza divina de Deus, sua presença e poder no mundo e as relações que Deus estabeleceu com a humanidade desde o Antigo Testamento até a chegada de seu filho: Jesus Cristo. Como exemplos de essência cristã, pode-se apresentar o amor, como própria essência do Evangelho, e o próprio Cristo, que obteve um legado de amor em toda sua vida terrena, pois curou os doentes, ergueu os debilitados e salvou os pecadores com a sua própria morte.

A essência da fé cristã não está em alguma grande teoria, uma visão do mundo ou um sistema da Igreja, como muitos imaginam, e sim, pura e simplesmente em Jesus Cristo. Denomina-se cristão todo aquele que, em sua caminhada tenta orientar-se e seguir este Jesus Cristo. No documento *Evangelii Gaudium*, o Papa

Francisco apresenta a essência cristã como a manifestação do amor de Deus para com seu povo, por meio de seu filho, Jesus Cristo:

Um anúncio renovado proporciona aos crentes, mesmo tíbios ou não praticantes, uma nova alegria na fé e uma fecundidade evangelizadora. Na realidade, o seu centro e a sua essência são sempre o mesmo: o Deus que manifestou o seu amor imenso em Cristo morto e ressuscitado. Ele torna os seus fiéis sempre novos; ainda que sejam idosos, «renovam as suas forças. Têm asas como a águia, correm sem se cansar, marcham sem desfalecer» (Is 40, 31). Cristo é a «Boa Nova de valor eterno» (Ap 14, 6), sendo «o mesmo ontem, hoje e pelos séculos» (Heb 13, 8), mas a sua riqueza e a sua beleza são inesgotáveis. Ele é sempre jovem, e fonte de constante novidade. A Igreja não cessa de se maravilhar com a «profundidade de riqueza, de sabedoria e de ciência de Deus» (Rm 11, 33). São João da Cruz dizia: «Esta espessura de sabedoria e ciência de Deus é tão profunda e imensa, que, por mais que a alma saiba dela, sempre pode penetrá-la mais profundamente».[7] Ou ainda, como afirmava Santo Irineu: «Na sua vinda, [Cristo] trouxe consigo toda a novidade».[8] Com a sua novidade, Ele pode sempre renovar a nossa vida e a nossa comunidade, e a proposta cristã, ainda que atravesse períodos obscuros e fraquezas eclesiais, nunca envelhece. Jesus Cristo pode romper também os esquemas enfadonhos em que pretendemos aprisioná-Lo, e surpreende-nos com a sua constante criatividade divina. Sempre que procuramos voltar à fonte e recuperar o frescor original do Evangelho, despontam novas estradas, métodos criativos, outras formas de expressão, sinais mais eloquentes, palavras cheias de renovado significado para o mundo actual. Na realidade, toda a ação evangelizadora autêntica é sempre «nova». (PAPA FRANCISCO, 2013, p. 10-12)

O documento conclui que a essência cristã está relacionada à alegria do Evangelho e aos que encontraram com Jesus, aqueles que se deixam salvar por Ele e são libertados do pecado, da tristeza, do vazio interior, do isolamento. Por meio desse encontro pessoal com Jesus Cristo, renasce sem cessar a alegria. Toda a experiência autêntica de verdade e de beleza procura, por si mesma, a sua expansão e qualquer pessoa que viva uma libertação profunda adquire maior

sensibilidade diante das necessidades dos outros. Essa é, portanto, a verdadeira essência cristã.

## 2.2 QUESTÕES DE INTERMIDIALIDADE

As considerações sobre adaptação, de Linda Hutcheon, são fundamentais para o objetivo desta análise. Segundo a escritora, adaptação é produto e processo. Por meio de um esclarecimento didático, Hutcheon inicia com o produto para descrever os trâmites da construção adaptativa do processo. A teórica afirma que adaptação é “um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, [...] essa transcodificação implica uma mudança de mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 61).

Entende-se transcodificação como a passagem de uma mensagem para outro código, atividade elaborada com traduções em códigos diferentes. Hutcheon aplicou o termo com assertividade para apresentar as diferenças textuais, contextuais e linguísticas que caracterizam o processo de adaptação de uma obra para outra.

Simpatizante da adaptação como uma “repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 25), da intimidade com a informação recente, da beleza da adaptação contida na reinvenção e potencialização do familiar, Hutcheon reafirma que “a adaptação estimula “o prazer intelectual e estético” (HUTCHEON, 2013, p. 161), na tentativa de levar o público a tentar entender a relação entre a obra adaptada e a adaptação. Todavia, quanto mais popular for a obra adaptada, mais certo será o descontentamento do público comum (ou seja, não especializado) para com a adaptação, especialmente tratando-se de um fã. Hutcheon descreve

detalhadamente como recontamos e interagimos com as histórias repetidas e como as mudanças ocorrem no enredo:

Recontamos, mostramos e interagimos com as histórias, repetidas vezes, e que, nesse processo, algo sempre muda, mas as histórias ainda são reconhecíveis. E a precedência temporal apenas indica temporalidade, não o valor da produção em si. Então ela cita, de forma literária, sem vírgulas, o quanto Shakespeare é valorizado, mesmo tendo suas obras sido adaptadas de adaptações que vieram de outras adaptações. E decreta que são muito raras as narrativas que não foram “amavelmente arrancadas” de outras: “nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção”. (HUTCHEON, 2013, p. 235)

Essas considerações sobre as relações intermediáticas, ou seja, sobre a correlação entre os códigos semióticos de naturezas específicas (que se observa entre artes e mídias) e os processos sobre adaptação são essenciais para as análises dos filmes e das encenações.

A *Bíblia Sagrada* é o texto-fonte do espetáculo de Nova Jerusalém e, para aprofundarmos a análise da encenação, faz-se necessária uma breve introdução sobre a origem das Sagradas Escrituras.

A formação do livro *Bíblia* apresenta um longo percurso permeado de dificuldades em seu registro. Na Antiguidade, a população era analfabeta e somente os escribas da corte detinham o poder da escrita. Apresentou-se, portanto, o primeiro obstáculo para a constituição desse livro sagrado: a continuidade das informações narrativas da vida de Cristo ocorreu somente por meio da oralidade. Gradativamente ocorreu a transposição do estágio oral para os primeiros e fragmentados registros gráficos. Após a escrita dos textos, ocorreu uma constante atualização, aprofundamento e correção. Somente no I século d.C., os textos foram consolidados e assim nasceu a *Bíblia*.

Gastone Boscolo apresenta um breve histórico sobre o surgimento da Bíblia:

Na Judeia, por volta do século IX a.C., tendo por base antigas tradições orais, escreve-se uma história sagrada que parte da criação e chega até a morte de Moisés. Os estudiosos indicam essa tradição com o termo Javista [J], porque nela Deus é sempre designado com o termo IHWH [yahweh]. Hoje essa obra está espalhada em Gênesis, Êxodo e Números. Um século mais tarde (século VIII a.C.), por ação de autores igualmente desconhecidos, surge outra tradição, que os estudiosos chamam Eloísta [E], porque designa Deus com o nome Elohim. Essa obra reúne as tradições acerca dos patriarcas e o êxodo do modo como foram se formando entre as tribos do Norte. Também essa narrativa pode ser detectada em Gênesis, Êxodo e Números. (BOSCOLO, 2022, p. 56)

Segundo o autor, há ainda diferenças na escrita da *Bíblia* e sua estrutura, de acordo com a doutrina utilizada. Nessa pesquisa adotaremos a *Bíblia de Jerusalém*, composta de 73 livros, organizados em 46 livros do *Antigo Testamento* e 27 livros do *Novo Testamento*.

De acordo com a conceitualização de teólogos, teólogos biblistas e teólogos católicos, entre eles: Sandro Pereira, Pierre Gibert, Salvador Carrillo Alday, Ildo Perondi, Luiz Alexandre Solano Rossi, Wilfrid Harrington e Márcio José Pelinski, apresenta-se como a *Bíblia* foi escrita.

Para Harrington (1985), a *Bíblia* pode ser descrita como a coleção de escritos que a Igreja tem reconhecido como inspirados. Essa coleção de livros também pode ser designada como Escrituras, Escritura Sagrada, Livros Sagrados e especialmente: o Testamento. A palavra *Bíblia* tem origem do grego até o latim. Em sua origem grega, significa **os livros** e em latim **o livro**, portanto, na atualidade, a *Bíblia* é o livro por excelência.

Rossi e Perondi (2021) afirmam que a *Bíblia* nasceu assim: como livro, e é como livro escrito que ela se conserva e se torna viva em nossa realidade. Para tal, as religiões judaica e cristã têm como base e fundamentos livros sagrados, considerados como revelações divinas recebidas e que, graças aos textos escritos,

foram conservados durante séculos, com a fundamentação em transmitir a originalidade dos textos recebidos. Dessa forma, os livros sagrados se espalharam pelo mundo afora e foram traduzidos em diferentes idiomas.

Todos esses livros têm a sua história e são influenciados pelos contextos em que nasceram. Os livros têm vida, transformam vidas e edificam vidas. Uma curiosidade é que a *Bíblia Hebraica* também é assumida pela religião cristã e é formada por um conjunto de livros, cada um dos quais com sua própria história, tendo passado inicialmente por uma experiência vital de fé, para, em seguida, perpassarem para a transmissão oral, alguns de geração em geração, até o início de um processo de escrita e revisão e, finalmente, se tornarem a palavra escrita.

Para uma melhor compreensão da *Bíblia Hebraica* e do *Antigo Testamento*, Rossi e Perondi revelam:

É importante conhecer o contexto e o ambiente onde os textos foram gerados: a religião e seus ritos e costumes, os autores ou a autoridade atribuída aos livros sagrados, a maneira como se formou o cânon (conjunto dos livros assumidos como Escrituras Sagradas) e as diferentes propostas de divisão, os materiais utilizados e as línguas em que foram escritos os livros. A religião judaica é considerada como a religião monoteísta (que tem a fé em um único Deus) mais antiga do mundo. Sua origem é situada em torno do século XVIII a.C., quando Abraão recebeu o chamado de Deus para sair de Ur dos caldeus, na Mesopotâmia (atual Iraque), e partir em migração para a Terra de Canaã, a Terra Prometida (Gn 12, 1-3). (ROSSI; PERONDI, 2021, p. 15)

Os autores apresentam o contexto sociocultural em que nasceu a religião judaica para mostrar que a história do povo judeu e de sua religião é contemporânea à de outras civilizações próximas, como a egípcia, a assíria, a mesopotâmica, a fenícia e assim por diante. As primeiras comunidades de fé não tiveram desde o início uma *Bíblia*, porém possuíam livros que consideravam sagrados. O *Antigo*

*Testamento* era, para os primeiros cristãos, as Sagradas Escrituras da mesma forma que eram para os judeus. As primeiras comunidades de fé lançaram sobre as antigas escrituras hebraicas um novo olhar e, dessa forma, viram em Jesus de Nazaré, o Messias tão aguardado.

Infalibilidade e inerrância são dois termos presentes na teologia cristã, segundo Pereira (2019). O autor revela que as duas terminologias estão diretamente relacionadas às Sagradas Escrituras do *Antigo e Novo Testamentos*. Pereira afirma que diferentemente de muitos eruditos que consideram a *Bíblia* apenas uma coleção de livros antigos interessantes, para os cristãos ela é a comunicação feita por Deus por meio da pessoa de Jesus Cristo. Os cristãos desde sempre consideram a *Bíblia* como uma obra incomparável e qualitativamente diferente em relação aos outros livros.

A infalibilidade é uma resultante subjetiva do que se conhece como inspiração divina. Ela indicará se os livros pertencentes ao conjunto de livros que consideramos sagrados são confiáveis, podendo os crentes nas *Sagradas Escrituras* confiarem nele, inteiramente.

A inerrância carrega a ideia de que na *Bíblia* não se encontra nenhum erro prático, ou seja, não há erros nesse material, nem tampouco contradições, porém não há mais nenhum original dos textos bíblicos. Existem na atualidade cópias de cópias. E essas cópias trazem erros em sua produção. Por esse motivo existe a disciplina de Crítica Textual, que busca reconstruir um texto que seja o mais próximo dos hagiógrafos (cada um dos livros do *Antigo Testamento*, exceto o *Pentateuco* e o *Livro dos Profetas*).

Utilizando a *Bíblia* como texto-fonte, *A Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* é uma peça teatral brasileira criada por Epaminondas Mendonça no ano de 1951,

com base na Paixão que era celebrada todos os anos durante a Semana Santa em Brejo da Madre de Deus, no estado brasileiro de Pernambuco.

A peça é encenada tradicionalmente ao ar livre, reproduzindo os últimos passos de Jesus na Terra, e já reuniu mais de 4 milhões de pessoas. Por sua magnitude teatral, a *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* é fascinante. A atração é para o público de todas as idades, e o espetáculo impressiona por meio de uma dramatização de extrema repercussão associada a um visual fascinante e permeado de efeitos especiais. A superpeça teatral, que conta a história de Jesus, é encenada em uma cidade-teatro com nove palcos-plateia.

A cidade-teatro de Nova Jerusalém foi idealizada por Plínio Pacheco em 1956 e inaugurada no ano de 1968. Atualmente, obtém o título de patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco e do Brasil, é uma verdadeira obra-prima inspirada na arquitetura judaica e romana da época de Jesus. Para a conclusão desta obra colossal foram necessários 40 anos. Desde sua inauguração, fascinou os pernambucanos por sua riqueza de detalhes e plano arquitetônico e decorativo. Para realizá-la, Plínio cercou-se dos melhores artesãos e escultores de sua época. Rapidamente a cidade-teatro tornou-se o mais grandioso dos teatros a céu aberto do mundo.

Os cenários representam a reconstrução parcial da cidade de Jerusalém nos tempos em que Cristo viveu. O projeto foi idealizado e construído por Plínio Pacheco. Todos os anos, durante a Semana Santa, realiza-se o popular espetáculo *A Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*. Participam dessa encenação cerca de 500 pessoas, entre atores de expressão nacional, atores regionais e figurantes. Nos palcos, a história é vivida por renomados 50 artistas pernambucanos, 400 figurantes e por atores e atrizes da cena nacional, para interpretar os papéis principais,

tornando-se forte atração para o Nordeste e todas as regiões do Brasil. Nos últimos 25 anos, cerca de 120 artistas renomados do teatro, cinema e TV do Brasil emprestaram seus talentos para abrilhantar a Paixão de Cristo.

Atores renomados da dramaturgia brasileira como Francisco Cuoco, Susana Vieira, Mauro Mendonça, Murilo Rosa, Thiago Lacerda, Eriberto Leão, Patrícia Pilar, Giovana Antonelli, Cristiana Oliveira, Oscar Magrini, Carol Castro, Carmo Dalla Vecchia, Herson Capri, Miguel Falabella, Letícia Spiller, Grazi Massafera e outros grandes atores já atuaram em Nova Jerusalém. A partir de 1995, a peça passou a contar pontualmente com a presença de atores e atrizes da TV Globo, uma das patrocinadoras do evento e a principal emissora que transmite o espetáculo, em parceria com a TV Globo Nordeste desde 1995.

Ao longo do espetáculo, as personagens utilizam cerca de 2 mil figurinos produzidos pelas costureiras locais, sob a orientação e supervisão da arquiteta e figurinista Marina Pacheco, neta de Plínio Pacheco, coordenadora da confecção das peças. Para a produção fidedigna dos figurinos usados no tempo de Jesus, Marina realiza constantes pesquisas históricas, inclusive visitando presencialmente museus e bibliotecas internacionais para atingir o realismo máximo nas encenações.

Durante a Semana Santa, os portões da cidade-teatro são abertos às 16h, e a encenação inicia pontualmente às 18h. Na entrada das muralhas, o espectador é recepcionado por atores figurantes trajados como soldados romanos, impactando o público para a emoção da temática.

Conforme pesquisas realizadas pela cidade-teatro e postadas no *site* oficial, 98% do público que assistiu ao espetáculo o consideram ótimo ou bom. Além disso, aproximadamente 50% dessas pessoas retorna para assistir à *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* pelo menos mais uma vez (PAIXÃO DE CRISTO, 2023).

Para a maior parte das pessoas, a forma mais cômoda de chegar à Fazenda Nova é por meio de ônibus de turismo e *vans*.

O espetáculo recebe em média nove mil pessoas por noite. O público caminha durante o espetáculo para acompanhar cada cena por seis cenários. A Santa Ceia é sempre um momento marcante para os cristãos.

Em 2024, a cidade-teatro completou 55 anos de história, totalizando 4,5 milhões de espectadores que assistiram à encenação.

*A tentação de Cristo no deserto* é, sem dúvida, uma das passagens bíblicas mais significativas do cristianismo, na qual, por quarenta dias, Cristo jejua e é tentado pelo demônio. A Sagrada Escritura apresenta esse episódio em três evangelhos sinóticos: Mateus 4: 1-11, Marcos 1: 12,13 e em Lucas 4: 1-13. O deserto da Judeia é citado nos três evangelhos sinóticos de São Mateus, São Marcos e São Lucas, por apresentarem similaridades entre si e por apresentarem relatos contrários ao evangelho de São João.

Após ser batizado por seu primo João Batista, Jesus Cristo perpassa pela tentação, conforme relata o Evangelho de Marcos. Ainda após seu batismo, Jesus inicia sua vida pública, pregando a palavra de Deus e operando milagres.

Os registros gráficos das Sagradas Escrituras apresentam com transparência, que, apesar de Jesus padecer de fome e de sede, não teve alucinações pela falta de alimentos e de água, e sim a concretude do plano divino em que Ele seria tentado pelo inimigo e, por esse motivo, viu o próprio demônio e falou com ele e o venceu. A partir desse episódio da tentação, dá-se o início da Paixão de Cristo.

De acordo com os registros gráficos das Sagradas Escrituras, sabe-se que:

Então foi conduzido Jesus pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo Diabo.

(BÍBLIA, 2009, MATEUS 4: 1)

Jesus, pois, cheio do Espírito Santo, voltou do Jordão; e era levado pelo Espírito no deserto. (BÍBLIA, 2009, LUCAS 4: 1)

Imediatamente o Espírito o impeliu para o deserto. (BÍBLIA, 2009, MARCOS 1: 12)

Os versos bíblicos relatam que Jesus, Filho de Deus, veio ao mundo para se submeter às mesmas aflições, angústias e tentações humanas. A narração bíblica desse episódio influenciou as artes. Muitos artistas expressaram e ainda expressam as emoções e os desafios do Cristo na cena bíblica da tentação por meio da pintura, escultura, dramaturgia teatral e encenação fílmica, que são expressões artísticas que exemplificam a intermedialidade representativa.

Uma dessas obras está registrada por Ivan Nikolaevich Kramskoi, em que o artista ilustra a tentação de Jesus em sua tela denominada *Cristo no deserto* (figura 17). A pintura tem como cenário o céu e o deserto, com a figura do Cristo centralizada. A expressão facial de Jesus denota cansaço físico e seu olhar remete a um estado reflexivo. O artista usa vermelho e azul para representar a túnica e o manto de Jesus, simbolizando no vermelho a sua humanidade, sangue e carne; no azul, a divindade, o céu, o ser celestial.

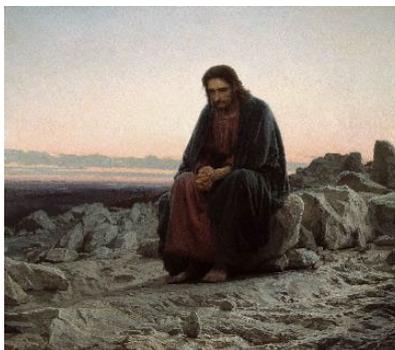


Figura 17 – *Cristo no deserto*  
Fonte: KRAMSKOI, 1872.

O artista ucraniano contemporâneo Kostyantyn Saposhko executa diversos

gêneros em constante aprimoramento. Por meio de sua compreensão, Saposhko recria a sua própria visão e o entendimento dos estados psicológicos da existência humana. Em *A tentação de Cristo no deserto* (figura 18), Saposhko representa com intensidade os sentimentos do Cristo durante o período no deserto, onde Satanás oferece a Jesus, todos os reinos do mundo. Na obra, uma metrópole moderna representa um desses reinos.

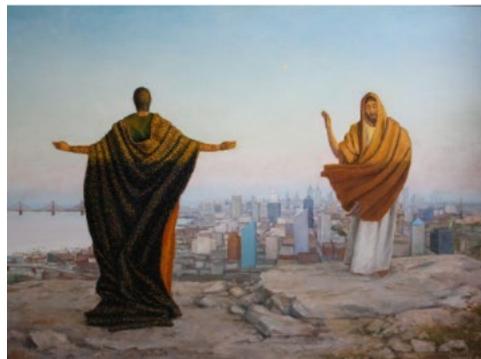


Figura 18 – *A tentação de Cristo no Deserto*  
Fonte: SAPOSHKO, 2012.

Essa forma de narrativa cultural do Ocidente apresenta-se perseverante no que se relaciona aos ícones e às diferentes mídias em que os episódios bíblicos são reproduzidos. Cenas da Paixão de Cristo são constantemente reproduzidas até a atualidade por diferentes mídias, atualizando efeitos e percepções humanas e, dessa forma, assumindo a ressignificação dessas narrativas.

As obras de arte em que há cenas e personagens bíblicos ou santos são conceituadas sacras ou religiosas. Para identificar a diferença, faz-se necessário reconhecer a que fim essas obras se destinam.

Obras sacras são aquelas produzidas para o espectro de cultos e rituais religiosos e fazem parte do espaço litúrgico (altar e interior de igrejas e templos). Essas obras unem a expressão do artista com a comunidade na qual ela será inserida. Sua função é servir de ornamento para os locais onde as celebrações e

ritos de caráter litúrgico ocorrerão.

Toma-se como modelo sacro as obras de Aleijadinho (1730-1814), artista mineiro, que tinha hanseníase e, por conta de sua debilidade física, recebeu esse apelido. Antônio Francisco Lisboa foi renomado escultor, entalhador e arquiteto de obras sacras do Brasil Colônia, período em que a mineração era o centro de lucros em Minas Gerais. Portanto, a intencionalidade do governo em aumentar a quantidade de devotos locais estava relacionada com a mão de obra proletária, suficiente para a mineração.

Um exemplo dessas obras é o *Carregamento da Cruz* (figura 19), que faz parte de um conjunto de 66 obras da Via Sacra, expostas em seis capelas na cidade de Congonhas do Campo, em Minas Gerais. Por meio das obras de Aleijadinho (1730-1814), o número de devotos religiosos aumentou e, conseqüentemente, os mineradores também, trazendo lucros para a região mineira.



Figura 19 – O carregamento da cruz  
Fonte: ALEIJADINHO, 1796.

As igrejas católicas catequizavam os devotos, que, em sua maioria, eram analfabetos, por meio da arte: imagens de cenas bíblicas, esculturas e pinturas dos santos tinham a função de despertar a fé e a religiosidade dos fiéis e, dessa forma, haveria um maior acompanhamento da comunidade nas missas e celebrações litúrgicas. Os vitrais (figura 20), mosaicos e painéis tinham a mesma função e muitas

vezes eram utilizados para contação de episódios bíblicos, por representarem de maneira lúdica os registros gráficos das Sagradas Escrituras. A arte então representava a tradição bíblica dentro das Igrejas.



Figura 20 – Vitral da Capela Santo Inácio, do Colégio dos Jesuítas, em Juiz de Fora, Minas Gerais  
Fonte: MIGUEL, 2023.

As cores e suas simbologias, na composição das artes sacras, influenciam os artistas em suas criações. No vitral do Colégio Jesuíta de Juiz de Fora (figura 21), Minas Gerais, em que é mostrada a Santíssima Trindade, pode-se observar, de acordo com Miguel (2023), alguns tons utilizados e seus significados litúrgicos: azul – santidade e divindade; cinza – penitência e purificação; marrom – terra, natureza, instabilidade; ocre – luz interior, divindade; branco – Espírito Santo, transcendência, ar; vermelho – humanidade, vida, harmonia, fogo.



Figura 21 – Vitral da Capela Santo Inácio, do Colégio dos Jesuítas, em que é mostrada a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) e a história de Santo Inácio  
Fonte: MIGUEL, 2023.

Já a arte religiosa mantém os valores da religião a que ela se inscreve, porém não é destinada para os espaços litúrgicos. Apresenta a vida, a fé e devoção do artista, porém alocadas em locais públicos ou particulares, sem conexão com o altar, interior de templos e igrejas.

O Cristo Redentor (figura 22), na cidade do Rio de Janeiro, representa a arte religiosa. A obra é uma estátua em concreto e pedra-sabão e está situada no topo do morro do Corcovado, a 709 metros acima do nível do mar, é monumento reconhecido mundialmente como ponto turístico carioca.



Figura 22 – Cristo Redentor  
Fonte: SANTUÁRIO CRISTO REDENTOR, 2024.

De acordo com Lars Elleström, “intermedialidade é o estudo das relações específicas entre produtos de mídia distintos e as relações gerais entre os diferentes tipos de mídias” (ELLESTRÖM, 2017, p. 201). Pode-se afirmar, portanto, que os estudos em intermedialidade refletem sobre as relações entre diversos domínios artísticos e midiáticos, por exemplo: os quadrinhos, a literatura, os *games*, as artes plásticas e os novos gêneros digitais e seus modos de configuração, suas estratégias comunicativas e seu impacto social.

A progressão da epistemologia na área da intermedialidade e sua respectiva difusão para outras áreas apresentam à mídia sua vastidão, em especial quando

desloca-se para além de sua fonte original: a literatura.

Claus Clüver afirma que a intermedialidade abarca aquilo compreendido mais “[...] amplamente como artes (música, literatura, dança, pintura e demais artes plásticas, arquitetura, bem como formas mistas, como ópera, teatro e cinema) mas também as ‘mídias’ e seus textos [...]” (CLÜVER, 2006, p. 18).

Observa-se que Clüver intensifica essa amplitude nesta área de pesquisa, que, em seus primórdios, limitava-se à arte entendida como erudita. O resultado apresenta-se em novas análises da relação estabelecida entre diferentes produtos de mídia e assim estabelece uma categoria analítica.

O termo **mídia manifesto** atualmente segue sem um conceito definitivo pela abrangência que o compõe. Porém Wolf (2011) elucida essa reconceitualização para mídia de acordo com a pesquisa proposta neste trabalho:

Mídia, como utilizada em estudos literários e de intermedialidade, são meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal) mas, prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não se restringem, a “mensagens” referenciais. De maneira geral, a mídia faz diferença no tipo de conteúdo que pode ser evocado, em como esses conteúdos são apresentados e em como são experimentados. (WOLF, 2011, p. 2)

Por meio das duas conceituações, intermedialidade e mídia, observam-se as relações estabelecidas entre o texto bíblico da obra-fonte e a respectiva adaptação: da *Bíblia Sagrada* para o espetáculo teatral *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*. Serão analisadas três cenas a saber: *A tentação de Cristo no deserto*, *A Santa Ceia* e *A crucificação* sob a luz dos conceitos de subcategorias da intermedialidade, para análise das perícopes e do texto dramático, conforme Rajewsky (2012).

A adaptação do texto-fonte ocorreu devido ao movimento de transposição

mediática (RAJEWSKY, 2012). Nota-se, aqui, a primeira subcategoria definida por Rajewsky, em que o texto bíblico é transposto para uma nova produção midiática, o espetáculo teatral.

A relação entre os excertos de textos bíblicos e o espetáculo teatral *A Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* supera fronteiras midiáticas e configura a transposição midiática: o autor Robinson Pacheco e os diretores Carlos Reis e Lúcio Lombardi, por meio da criação de um novo produto midiático – o espetáculo teatral – revelam suas percepções e atualizam o conteúdo, moldando-o e criando nova produção midiática. A relação aqui estabelecida é a de uma obra-fonte (literária/texto bíblico) que se apresenta adaptada intencionalmente em uma nova mídia, por meio da percepção criativa do autor. O resultado de uma adaptação é uma obra nova, com novas nuances e significados, ficando a cargo dos receptores reinterpretar o produto com base em suas referências culturais e pessoais.

Serão analisadas no terceiro capítulo deste trabalho as dimensões midiáticas de tempo e espaço para com a literatura da obra-fonte: *Bíblia Sagrada*. Os conceitos apresentados irão além da habitual visão histórica e teológica sobre a *Bíblia*. Serão enfatizadas a abordagem literária e algumas funções da linguagem, utilizadas na elaboração da Sagrada Escritura. Os teóricos Roman Jakobson, Leland Ryken, Julio Paulo Tavares Zabatiero, João Leonel e Romi Auth contribuirão para as análises.

Além disso, a última parte desta dissertação irá abordar o teatro imersivo com a finalidade de revelar a oscilação entre o real e o imaginário, que se pretende analisar nas encenações da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*.

### 3 DA CENA PARA BÍBLIA: PAIXÃO DE CRISTO DE NOVA JERUSALÉM – PERNAMBUCO – RECIFE

#### 3.1 O ESPAÇO CONCRETO DA CENA

Segundo Pavis (2007), a origem da palavra **teatro**, o *teatron* (que significa lugar para ver), revela uma propriedade esquecida, porém fundamental desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada em um outro lugar. O teatro é, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos.

Portanto, com base na concepção de Pavis, o teatro é o conjunto de peças dramáticas para apresentação em público, assim como o espaço físico onde são apresentadas essas peças. É uma forma de arte na qual um ou vários atores apresenta(m) determinada história, que desperta sentimentos variados aos espectadores.

Sobre a cena, Pavis (2007) revela que o termo, ao longo da história, passou por uma constante expansão de sentidos: cenário, depois a área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (**fazer uma cena para alguém**).

Vale ressaltar que a cena obrigatória é aquela que se torna necessária pela lógica inerente ao tema, ou se torna obrigatória pela própria história, em especial no espetáculo *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, em que dor e crucificação são elementos necessariamente esperados.

#### 3.2 A BÍBLIA COMO OBRA LITERÁRIA

Estudos atuais dos discursos religiosos apresentam notoriamente a perspectiva de inserção para os estudos da linguagem e, por muitas vezes, para os estudos da literatura, especialmente tratando-se da *Bíblia*.

Segundo Leonel e Zabatiero (2011), o tratamento literário dado à *Bíblia*,

diferencia-se das abordagens pastorais e acadêmicas e, ao mesmo tempo, é uma complementação às duas anteriores. Duas vertentes são costumeiras nesses estudos: para o âmbito de estudos religiosos, a *Bíblia* é texto sagrado inspirado por Deus e fonte de orientação dogmática para a vida dos leitores; no campo dos estudos literários, é literatura menor, objeto de investigação histórico-crítica.

Investigaremos neste trabalho a *Bíblia* como texto e discurso, os gêneros discursivos apresentados em alguns livros, em especial nos evangelhos de Lucas e de Mateus. Serão verificadas a construção da narrativa e a função vocativa dos evangelhos citados.

A decisão de escolha por esses dois evangelhos deu-se em virtude de ambos serem sinóticos, ou seja, similares em seu relato e nos fatos que abordam, embora se observe que as narrativas têm vertentes divergentes.

Sabe-se que a *Bíblia* apresenta diferentes estilos e gêneros textuais, por isso é necessário averiguar seus contextos socioculturais e literários. Mikhail Bakhtin afirma que gêneros estão ligados a esferas de atividades do homem na sociedade e a forma que estas esferas de ação e gênero mudam, portanto, no tempo e no espaço, desmistificam a ideia de textos atemporais.

Os evangelhos do Livro Sagrado apresentam características das biografias greco-romanas: a personalidade individual tomada como modelo a ser seguido ou modelo a ser rejeitado; a seleção de fontes e dados para construção dessa figura ideal; o caráter passional da biografia em oposição aos traços mais inteligíveis e racionais da História.

Aprofundando a análise de gênero, apresenta-se o *Evangelho de Mateus*. Para alguns teóricos, esse evangelho traz um texto distante do leitor e mostra-se sem dinamismo, porém esta pesquisa aborda o papel discursivo do narrador,

utilizado na terceira pessoa, na onisciência e na aplicabilidade de outras estratégias de aproximação do leitor, estabelecendo relações entre narrador e narratário.

A maior parte dos textos bíblicos busca convencer o leitor sobre os seus valores. Nesse aspecto, a Teoria Literária e os estudos do discurso auxiliarão na compreensão das Sagradas Escrituras e na construção de seus sentidos e valores. Dessa forma, o estudo focaliza a *Bíblia* como literatura por meio dos procedimentos literários e discursivos que o caracterizam.

Segundo Leonel, para que isso ocorra, fazem-se necessárias: a superação da concepção referencialista de linguagem e sua substituição pela consideração das relações interpessoais e interdiscursivas que constituem o sentido dos textos; a análise do texto como um todo de sentido, no âmbito do qual as palavras significam; o caráter dialógico da exegese; a exegese entendida como um ato político e de interferência na construção do sentido.

Sabe-se que do século XVIII até o século XX, o protótipo histórico moderno para interpretar as Sagradas Escrituras era preponderante e influente na pesquisa e estudos ligados às igrejas. Seja na vertente histórico-crítica, seja no histórico-gramatical, a leitura da *Bíblia*, por trezentos anos, ficou definida e marcada pela História e pela Filosofia como referencial teórico e hermenêutico.

Observam-se imensa produção e publicação sobre as áreas da História e sua relação com os tempos e períodos bíblicos, da Geografia e Arqueologia para com as terras bíblicas, suas sociedades e cultura. Esse tipo de produção permanece ativa e segue proporcionando novas possibilidades teóricas, novos conhecimentos e novos questionamentos historiográficos. Tais resultados são importantes para a continuidade dos estudos sobre a origem do Cristianismo. Júlio Zabatiero e João

Leonel explicam o formato das línguas originais dos textos bíblicos e suas gramáticas.

Simultaneamente, idêntico volume de conhecimentos veio à tona em relação às línguas originais dos livros bíblicos, às suas gramáticas, à sua semântica e suas interrelações, os comentários bíblicos ofereceram imenso repertório de interpretações teológicas, sociológicas, históricas, antropológicas dos textos bíblicos e nos ajudaram a conhecer amplamente as formas literárias, as estruturas da escrita, os gêneros dos livros bíblicos. Esse tipo de pesquisa também permanece em vigor e continua oferecendo novos conhecimentos e questionamentos. Os resultados exegéticos são igualmente essenciais para quem estuda a Bíblia. Entretanto, como em qualquer outra área do saber acadêmico e disciplinado, o paradigma histórico de interpretação da Bíblia já demonstra sinais de esgotamento. (ZABATIERO; LEONEL, 2011, p. 12).

Esse esgotamento paradigmático não é exclusivo da pesquisa bíblica: é o esgotamento de um modelo de fazer História. Os autores continuam:

Constatou-se no campo da exegese que o referencial teórico da História política, nacional, universal se esgotou. A História Nova, a História das Mentalidades, a História Cultural e outros modelos historiográficos revolucionaram a modo de se fazer pesquisa histórica e demonstraram que o padrão apropriado pela pesquisa bíblica já não mais atendia às demandas e possibilidades da produção do conhecimento historiográfico. Juntamente a esse panorama, o modelo filológico de interpretação textual se esgotou. O surgimento da Linguística, no início do século XX, e seu amplo desenvolvimento durante todo o século, demonstraram que outras formas de ler um texto eram possíveis e necessárias. Do mesmo modo, as abordagens literárias tradicionais aplicadas aos textos bíblicos e exemplificadas na consideração de gêneros e formas menores, vozes narrativas, personagens, cenários, tempos, carecem de revisões com base em propostas teórico-literárias contemporâneas. (ZABATIERO; LEONEL, 2011, p. 13)

Constata-se na atualidade que o esgotamento de um paradigma de pesquisa não significa a negação dos resultados, questionamentos e metodologias desenvolvidas no tempo da vigência paradigmática. Esse esgotamento demanda

uma reorganização dos modos de pesquisa e das epistemologias de determinadas áreas do saber.

Serão apresentados neste capítulo exemplos concretos de leitura bíblica sob um viés das novas teorias literárias. *Bíblia* em português, ou *tà biblía* – os livros – transliteração da expressão em grego que designa uma coleção de obras variadas, surgidas em períodos diferentes e por diversos escritores, que logicamente apresentavam estilos diferenciados. Observa-se a existência de poesias, textos legais, oráculos, ditos sapienciais, cartas narrativas e textos apocalípticos, gerando um agrupamento multiforme de gêneros literários.

A *Bíblia* sempre foi entendida como texto inspirado por Deus e fonte de orientação para a vida de seus leitores, fato fidedigno e atual, porém, advindo a esse conceito surge a abordagem unidirecional do texto bíblico, entendido como **manual** dogmático. Utilizou-se a Sagrada Escritura para a construção de dogmas e elaboração de formas doutrinárias, fruto de uma visão ocidental que se confronta com o estilo oriental e helênico. A grande variedade de estilos literários foi ignorada, não percebendo aqueles que assim agiam que incorriam em erro hermenêutico, visto que os gêneros literários exigem aproximações e ferramentas interpretativas adequadas e diferenciadas. Na verdade, os estilos, o tempo e as formas foram engessados sob a alegação de inspiração, e a *Bíblia* passou a ser vista como um livro desconectado de seus vários contextos.

Segundo Alter,

[...] o poderoso resíduo da crença mais antiga na Bíblia como a revelação da verdade última é perceptível na tendência dos estudiosos a formular questões sobre a vida bíblica do homem, a noção bíblica da alma, a concepção bíblica da escatologia, ao mesmo tempo que negligencia em geral fenômenos como caráter, motivo e plano narrativo por serem impróprios para o estudo de um documento essencialmente religioso. (ALTER, 1998, p. 16-17)

Alter registra o engano ocorrido por meio do estudo realizado unicamente pelo viés religioso da *Bíblia*, desconsiderando a sua principal base comum: ser um texto literário. A *Bíblia* sempre foi vista por alguns teóricos como um livro pertencente à instituição religiosa, e não como livro da cultura e de processos civilizatórios complexos.

Há ainda outro motivo que desconsidera a *Bíblia* como literatura: estudá-la somente com base em referenciais histórico-críticos. Essa abordagem surgiu como reação a uma análise exclusivamente religiosa, a partir do Iluminismo. Os evangelhos procuravam orientar a vida das comunidades cristãs desde as questões morais a conflitos de fé, sempre buscando motivar os fiéis a proclamarem a salvação em Cristo aos que são de fora das comunidades.

Para Rudolf Bultmann (2009), o evangelho é uma criação original do cristianismo. A definição dos evangelhos como literatura própria nasce sem conexões com as demais formas literárias, traçando, dessa forma, um acoplado de ideias desconexas, pois apresentavam textos fragmentados de diferentes procedências. Esses textos eram classificados como baixa literatura, longe da cultura literária da época. A literatura menor é um estado inferior, sem recursos artístico-literários. Já a literatura maior configura-se a partir de um autor com capacidade estética e estilística pessoais.

Alguns biblistas iniciaram o estudo literário das Escrituras e, entre eles, pode-se enaltecer a pesquisa de Norman Petersen (2008), David Rhoads (1999) e Alan Culpepper (1987), que utilizam a análise sem criticismo, mas com o objetivo de compreender a mensagem da *Bíblia* por meio dos elementos literários presentes.

Zabatiero e Leonel afirmam que:

O olhar crítico para a história e a formação literária da Bíblia não anula o interesse

literário relacionado à Bíblia. A tensão surge quando se insiste em utilizar unicamente o método histórico-crítico em detrimento de qualquer outra abordagem. É necessário um redirecionamento na questão. A começar por aquilo que é mais ou menos concreto. Usar um texto do Antigo Testamento para reconstruir a história de um período ou a sociedade de uma época é tarefa árdua, principalmente quando se trata de relatos com dois mil e quinhentos anos ou mais, como é o caso de muitas de suas porções. (ZABATIERO; LEONEL, 2011, p. 27)

Portanto, como sugestão às licenciaturas: não se pode deixar de enfatizar a importância do estudo do livro *Bíblia Sagrada* nos cursos de Letras como um dos clássicos da literatura mundial.

### 3.2.1 Função conativa

A função conativa ou apelativa é uma das funções da linguagem de acordo com o teórico Roman Jakobson (2007) a conação tem ênfase no receptor da mensagem, ou seja, tem o objetivo de persuadir o destinatário/interlocutor e influenciar seu comportamento. É um recurso amplamente utilizado em textos que possuem intenção de convencer o destinatário da mensagem.

A orientação para o DESTINATÁRIO, a função CONATIVA, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nominais e verbais. As sentenças imperativas diferem fundamentalmente das sentenças declarativas: estas podem e aquelas não podem ser submetidas à prova de verdade. Quando, na peça de O'Neill A Fonte (The Fountain), Nano "(numa voz violenta de comando)" diz "Beba!" — o imperativo não pode ser contestado pela pergunta "é verdadeiro ou não?", que se pode, contudo, fazer perfeitamente no caso de sentenças como "alguém bebeu", "alguém beberá", "alguém beberia". Em contraposição às sentenças imperativas, as sentenças declarativas podem ser convertidas em interrogativas: "bebeu alguém?" "beberá alguém?", "beberia alguém?". (JAKOBSON, 2007, p. 86)

O autor revela que o modelo tradicional da linguagem se confinava a três

funções: emotiva, conativa e referencial, sendo a primeira pessoa o remetente; a segunda pessoa, o destinatário; e a terceira pessoa, alguém ou algo de que se fala.

Assim, a função mágica, encantatória, é, sobretudo, a conversão de uma terceira pessoa ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conativa. Na sequência Jakob formou mais três funções: poética, fática e metalinguística. Para Jakobson, a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação, ou seja, a equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência.

A função fática pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação. A metalinguagem não é apenas o instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana.

Observa-se no texto dramático da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* a função conativa, uma vez que esse tipo de mensagem é encontrado em orações ou preces, dirigida diretamente ao receptor da mensagem para convencê-lo a fazer ou pensar em alguma coisa. O modo imperativo dos verbos e o uso dos vocativos são algumas das estratégias discursivas utilizadas nos textos cuja função da linguagem é essencialmente apelativa.

### 3.3 AS TESSITURAS BÍBLICAS: OS EPISÓDIOS DA PAIXÃO DE CRISTO

A percepção de diferentes leitores da *Bíblia* aponta para a mesma conclusão: todos os evangelhos enaltecem a Jesus Cristo como figura central narrando sua história. Dessa forma, o narrador apresenta papel de destaque, pois conta com riqueza de detalhes os diferentes elementos da cena relatada: indicações

do tempo cronológico, cenários e as pessoas que coabitavam aquele espaço.

Por três séculos, desde os séculos XVIII ao início do século XX, os estudiosos abordaram os evangelhos como biografias de Jesus em versão contemporânea, ou seja, a descrição histórica de cada sujeito.

Nas tessituras bíblicas, observa-se que o *Evangelho de Mateus* é uma espécie de crônica ou documentário, cujo objetivo é apresentar uma descrição sequencial e minuciosa de como aconteceram os episódios na vida e no mistério de Jesus na Terra. Os relatos de Mateus foram alvo de críticas pelos historiadores que não localizavam itens presentes em biografias regulares: local e data de nascimento, tempo em que Cristo ministeriou com os discípulos, local exato de sua sepultura ou ainda lacunas de informações sobre a vida pessoal de Cristo. Os evangelhos apresentam a vida adulta e apenas poucos episódios. A partir desse momento abandonou-se a ideia de que o *Evangelho de Mateus* seria uma biografia.

Para a identificação desse evangelho, sabe-se que não é um texto atemporal, pois apresenta indícios de tempo e local. Desde 85 d.C. foi escrito para um grupo de comunidade cristã ao sul da Galileia até o norte na Antioquia da Síria.

Um detalhe importante desse evangelho: foi escrito em grego, sendo que Jesus era judeu. Portanto, o leitor em foco pertencia ao Império Romano. O texto do *Evangelho de Mateus* indica influências desse período e região. Mas há percepção helênica nesses textos, além da greco-romana, pois o termo biografia não foi padronizado até o fim do século V d.C.

Como gênero literário, a biografia tornou-se o elo para o helenismo, pois enalteceu o significado da personalidade individual.

Para Zabatiero e Leonel, o helenismo trouxe forte importância para as biografias:

O fato de a biografia nascer em torno do indivíduo fez com que o gênero fosse considerado, senão como o momento da descoberta e afirmação da identidade helenista, pelo menos como o ato de construção da especificidade dessa identidade, no período em que o helenismo se difundia pelo mundo conhecido, entrando em contato e simbiose com outros povos. Nesse sentido, a cultura helênica exerceu importante papel. (ZABATIERO; LEONEL, 2011, p. 49)

Os autores apontam a influência do helenismo, mas também a influência grega que fazia relações entre a vida e a morte enaltecendo o personagem como um sábio, um mártir, um santo, um rei, um filósofo. Verdadeiros exemplos de vida e de morte. A influência romana apresentava as histórias dos cézares.

### 3.3.1 Segundo Mateus

Mateus inspirou-se nos evangelhos de Marcos, que apresentam quinhentos e oito versículos, dos quais cento e cinquenta e três foram omitidos. O evangelista Mateus os readequou, inseriu mais informações e acrescentou a narrativa da infância de Cristo; com isso, ele aproximou a origem de Jesus às profecias do Antigo Testamento. Além disso, ele também separou as ações e explicações de Cristo em cinco narrativas e cinco discursos (quadro 1).

<b>NARRATIVAS</b>	<b>DISCURSOS</b>
Caps. 1-4: Narrativa da infância e apresentação de Jesus	Caps. 5-7: Discurso no Monte
Caps. 8-9: Narrativa de ações e diálogos de Jesus	Cap. 10: Discurso sobre a missão dos discípulos
Caps. 11-12: Narrativa de ações e diálogos de Jesus	Cap.13: Discurso em forma de parábolas
Caps. 14-17: Narrativa de ações e diálogos de Jesus	Cap. 18: Discurso sobre a Igreja
Caps. 19-23: Narrativa de ações e diálogos de Jesus	Cap. 24-25: Discurso escatológico

Quadro 1 – Narrativas e discursos  
Fonte: ZABATIERO; LEONEL, 2011, p. 60.

Para Leonel e Zabatiero, o narrador pode ser definido como a voz que conta uma história. Porém, o evangelista, por sua opção, coloca-se em formato suscito, no segundo plano da narrativa, centralizando a figura do Cristo. O narrador mateano (Mateus) não é dramatizado, não é um personagem da história, pois utiliza a terceira pessoa, como alguém que está fora da história que ocorre.

No fim do *Evangelho de Mateus* há o relato da ressurreição de Cristo, porém ele não relata a ascensão de Jesus aos céus, mas enfatiza as últimas palavras do Mestre “E eis que estou convosco todos os dias até a consumação do século”. O Cristo mateano permanece com os seus. Nota-se que não ficou apenas com os discípulos, mas com todos que o seguem. Eis a máxima do narrador: a consciência da presença do Jesus glorificado entre seus seguidores.

### 3.3.2 Segundo Lucas

A *Bíblia* foi escrita em uma variedade rica de estilos. Em meio a toda essa variedade, há registros gráficos de traços estilísticos unificadores.

Sabe-se que toda literatura se baseia em várias formas de repetição. Ryken (2023), porém, sustenta que a *Bíblia* emprega mais repetição do que boa parte da literatura, pelo fato de tantas porções nela contidas serem originalmente literatura oral.

O *Evangelho de Lucas* apresenta um mundo cosmopolita, em que as pessoas vivem à margem da religião e da sociedade. As mulheres, os estrangeiros, os pobres e as pessoas que têm profissões não aceitas pela maioria dos cidadãos da época são todas importantes, pois são elas que recebem a graça de Deus. O evangelho lucano (de Lucas) apresenta histórias do pronunciamento, do nascimento, da infância e da juventude de Cristo.

Todos os evangelhos e seus conjuntos literários são compostos de histórias. Muitas dessas histórias podem comparar-se a minidramaturgias, pois contêm inúmeros diálogos e encontros em seus episódios.

O *Evangelho segundo Marcos* foi o primeiro a ser escrito e serviu de fonte para os demais. Ele traz discursos com instruções para a missão, dadas de modo diferente dos Evangelhos segundo Lucas e Mateus. São instruções dadas na segunda pessoa do plural (vós) sobre os objetos que devem ser levados para a missão e os trajes a serem usados.

Os evangelhos sinóticos são estruturados da seguinte forma: tratam dos acontecimentos futuros e da proximidade da vinda do Senhor e exortam à vigilância, porém esses dois últimos elementos tornam-se diferentes. Na primeira parte do evangelho lucano são apresentados os sinais que precederão à vinda do Filho do Homem. Na segunda parte, surgem as parábolas e admoestações, ou seja, as narrações que envolvem algum preceito de moral ou alguma verdade importante, com traços de repreensão, por parte do narrador.

Segundo Auth (2021), em Lucas 22, 7-28, Jesus faz o seu testamento na última ceia, na qual anunciou sua morte (vv. 15-18); faz a interpretação de sua morte (vv. 19-20); prevê a traição e a apostasia (vv. 21-23); há a discussão sobre o primeiro lugar (vv. 24-27); há a autorrecomendação de Jesus como o Cristo (vv. 27); é feita a escolha da liderança após sua morte (vv. 28-34); e, por fim, ocorre a entrega do Reino aos discípulos, a oração por Pedro e a previsão de aflições (vv. 35-38).

Por meio dessas narrativas de cunho testamentário, os aspectos fundamentais são: a exortação ao amor mútuo, anúncio da despedida, predição de perseguidores e apostasia e os traços autobiográficos e de autolegitimação.

O evangelho lucano e o evangelho mateano, por meio da narrativa, trazem a importância histórica dos discursos testamentários, pois referem-se ao fato imediatamente ao tempo posterior de quem os proferiu, no caso, Jesus.

### 3.4 NOVA JERUSALÉM – O MAIOR TEATRO A CÉU ABERTO

A 203 quilômetros de Recife está a cidade de Brejo da Madre de Deus (figura 23).



Figura 23 – Localização do Brejo da Madre de Deus no planisfério  
Fonte: MAPBOX, 2024.

O nome apresenta especificidades em sua composição. “Brejo” foi atribuído em virtude do acidente geográfico, a cidade localiza-se entre vales formados pelas serras da Prata, Estrago e Ponto. Madre de Deus, pois no local havia um hospital psiquiátrico, fundado pelos padres da Congregação de São Felipe Nery, e este mesmo hospital situava-se às margens de um pequeno riacho com nome Madre de Deus, fato que deu nome ao hospital e dessa forma a pequena cidade recebeu o nome de Brejo da Madre de Deus. A cidade possui área de 762 km<sup>2</sup> e atrai turistas do Brasil e do mundo por sua religiosidade e por ser o berço do distrito de Fazenda

Nova, onde se localiza o icônico Teatro de Nova Jerusalém, maior cidade-teatro a céu aberto do mundo, onde se encena anualmente a *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*.

A ideia inicial ocorreu em Oberammergau, na Baviera alemã, que reproduzia o Drama do Calvário junto aos seus habitantes, de modo processional, pelas ruas da cidade europeia. Após obter esse conhecimento por meio de uma revista de variedades, Epaminondas Mendonça, líder político e influente comerciante local da vila de Fazenda Nova, em Pernambuco, realizou um evento similar no período da Semana Santa, viabilizando atrair turistas e possíveis lucros locais, pela forte religiosidade local.

A dramatização processional nas ruas de Fazenda Nova ocorreu por 11 anos consecutivos de 1951 a 1962. Nesse período, as encenações atraíram técnicos, atores e entusiastas de teatro do Recife, e o espetáculo da Paixão iniciou um período de destaque e notabilidade pelo estado. Fazenda Nova é uma vila do município do Brejo da Madre de Deus onde originalmente ocorreram tais encenações.

Em 1956, Plínio Pacheco trouxe sua genialidade e a ideia da construção de uma réplica da cidade de Jerusalém, modificando o espaço geográfico natural, para que ali ocorresse com realidade cênica a encenação da Paixão.

### **3.4.1 O espaço teatral**

Para conceituar espaços geográficos que se tornam simbólicos, por meio das sensações e recordações que ocasionam, Assmann (2011) argumenta que os espaços atemporais podem ser vistos como registros de memória, conectando os indivíduos aos seus contextos e explicando a dialética entre persistência e mudança

na cidade. A partir do momento em que um lugar é reconhecido como simbólico, ele transmite esses símbolos às gerações que o identificam. Ao estabelecer conexões com o significado simbólico do espaço, o ser humano estabelece referências identitárias concretas que podem cristalizar fragmentos da memória coletiva.

Assmann (2011) atribui, de certa forma, um significado de memória afetiva para com o espaço modificado, o qual proporciona a compilação do local com as emoções vivenciadas nele. Nova Jerusalém proporciona ao espectador a relação entre memória e espaço, sistematizando conteúdo em imagem, e levando à concretização das lembranças das encenações, por meio dos espaços simbólicos, do realismo dos cenários e da réplica da cidade de Jerusalém em Israel.

Distintivamente ao espaço geográfico, Pavis (2007) diferencia o espaço no teatro em seis divisões: espaço dramático, espaço cênico, espaço cenográfico, espaço lúdico, espaço textual e espaço interior.

Espaço dramático é o espaço do qual o texto fala, espaço abstrato que o leitor ou espectador constroem por meio da imaginação. Espaço cênico é o espaço real do palco onde evoluem os atores. Espaço cenográfico ou espaço teatral é o espaço definido como o espaço em cujo interior situam-se público e atores, durante a representação. Espaço lúdico é o espaço criado pelo ator, por sua presença e deslocamentos, por sua relação com o público e sua disposição no palco. Já espaço textual é o espaço considerado em sua materialidade gráfica, fônica ou retórica: o espaço da partitura, onde são consignadas réplicas e didascálias. E, finalmente, espaço interior, que é o espaço cênico como tentativa de uma fantasia, de um sonho, de uma visão do dramaturgo ou de uma personagem.

Observam-se na encenação *da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* as características do espaço dramático, pois pode-se construir uma imagem da

estrutura dramática do universo da peça, imagem essa constituída pelas personagens, pelas ações e pelas relações dessas personagens no desenrolar da ação. Segundo Pavis (2007), para que o espaço dramático se realize não se faz necessária nenhuma encenação: a leitura do texto ou o conhecimento de algumas perícopes bastam para dar ao espectador uma imagem espacial do universo dramático. O espaço dramático se torna realmente concreto e visível quando uma encenação figura algumas das relações espaciais implicadas pelo texto bíblico.

A formação rochosa, o chão árido e o clima frio fizeram de Brejo da Madre de Deus o cenário ideal para essa realização. Estima-se que, na cidade, 200 milhões de reais são gerados, em função da realização do espetáculo: mídia, produção, comércio local, feira de artesanato, hotéis, pousadas e transportes turísticos no estado de Pernambuco. Quatro milhões de reais são investidos na campanha promocional financiada por meio da venda de cotas de patrocínio a grandes anunciantes nacionais.

Durante o período que antecede as apresentações, o espetáculo é anunciado nas mídias sociais por meio de utilização de logotipos (figura 24), envolvendo arte visual e diagramação entre palavras e elementos cênicos.



Figura 24 – Logomarca do espetáculo *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*  
Fonte: PAIXÃO DE CRISTO, 2024.

A cruz, elemento com forte significado para o espetáculo, onde Cristo é

pregado, diante dos olhos fixos da plateia, substitui a letra x. A cor vermelha destaca a dor, o sofrimento e o sangue derramado.

A cidade-teatro é uma obra faraônica (figura 25) com construção de 100.000 m<sup>2</sup>, o que equivale a 1/3 da cidade de Jerusalém, murada. É cercada por muralha de pedras com 4 metros de altura e apresenta em seu interior 70 torres com 7 metros de altura cada. Há 9 palcos-plateias onde ocorrem as apresentações. Todos os anos, alguns episódios repetem-se, portanto os cenários em formato de palcos foram construídos de maneira fixa no local.



Figura 25 – Mapa da cidade-teatro de Nova Jerusalém  
Fonte: PAIXÃO DE CRISTO, 2024.

São eles sequencialmente:

- 1 - Sermão da Montanha.
- 2 - Sinédrio.
- 3 - Cenáculo.
- 4 - Horto das Oliveiras.
- 5 - Palácio de Herodes.

6 - Fórum de Pilatos.

7 - Via Sacra.

8 - Calvário - Enforcamento de Judas - Crucificação.

9 - Túmulo - Ressurreição.

### 3.5 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Em 2023, houve a apresentação inicial de uma nova cena: *A Tentação* e, com base nela, deu-se a continuidade do espetáculo.

Para a análise da cena *A tentação*, do espetáculo *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, utilizaram-se as duas primeiras subcategorias de Rajewsky: transposição midiática e combinação de mídias. De acordo com a autora, o teatro integra inúmeras formas de articulação midiática, por conta da plurimedialidade que apresenta:

[...] o fato de que o teatro consegue integrar várias formas de articulação midiática e apresentá-las no palco faz-se possível precisamente por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática próprias dessa mídia. A despeito de toda essa expansão midiática, ainda percebem o teatro – e assim fizeram por séculos – como uma mídia distinta e individual. Ela tem, portanto, fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção. (RAJEWSKY, 2012, p. 55)

Para a teórica, os níveis de integração entre as mídias são modificáveis, pois não há formas de se estabelecer fronteiras fixas e imutáveis entre elas. Rajewsky revela que o cruzamento de fronteiras não descaracteriza as especificidades de cada uma das mídias.

Hutcheon afirma que adaptação é: “[...] um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, [...] essa transcodificação implica uma

mudança de mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 61).

Esta análise trata da transcodificação de textos bíblicos para a cena. Hutcheon aponta as diferenças textuais, contextuais e linguísticas que implicam o processo de adaptação de uma obra para outra. Ela explica que recontamos, mostramos e interagimos com as histórias, repetidas vezes, e que, nesse processo, algo sempre muda, mas as histórias ainda são reconhecíveis. A precedência temporal apenas indica temporalidade, não o valor da produção em si.

Simpatizante da adaptação como uma combinação da repetição com a diferença, a crítica canadense Linda Hutcheon ressalta que “a adaptação estimula o prazer intelectual e estético” (HUTCHEON, 2013, p. 161) na tentativa de o público entender a relação entre a obra adaptada e a adaptação. Todavia, quanto mais popular e apreciada for a obra adaptada, mais certo será o descontentamento do público comum (ou seja, não especializado) para com a adaptação, especialmente em se tratando dos fãs.

Com base na experiência vivida como espectadora da obra aqui analisada, apresentada pela plataforma de *streaming* Globoplay, e do diálogo com as conceituações de Hutcheon e Rajewsky, pretende-se discutir as especificidades da cena.

O espetáculo da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* é composto de dois atos que totalizam 58 cenas. O primeiro ato apresenta 31 cenas e o segundo ato apresenta 27 cenas (quadro 2)

<b>ATO I</b>	<b>ATO II</b>
Prólogo	Jesus perante Pilatos
Tentação	Perante Herodes
O Messias	Volta Pilatos
Os discípulos	Jesus ou Barrabás
O sermão	A flagelação

Deixai as crianças virem a mim	A coroa de espinhos
Cura da hemorroíssa	Outros ultrajes
Cura dos cegos	Eis o homem
A embaixada de João Batista	Pilatos solta Barrabás
A oração	O poder da morte
O caminho da Judeia	Pilatos lava as mãos
Entrada de Jesus em Jerusalém	O cortejo da morte
Expulsão dos vendilhões	O caminho da cruz
Discussões no Templo	Lamentação das mulheres
Moeda do tributo	Verônica
A violação do sábado	O Cireneu
A luz do mundo	A morte de Judas
O Filho de Deus	A crucificação
Cura do cego de nascença	A subida da cruz
Sinal de contradição	A partilha das vestes
A adúltera	Derradeiros ultrajes
Anátema aos fariseus	A morte na cruz
Profecia contra Jerusalém	A descida da cruz
O Sinédrio	Mater Dolorosa
A traição	A Ressurreição
A última ceia	A vida nova
A agonia no Horto	
A segunda tentação	
O beijo de Judas	
A prisão	
Perante Caifás	
A negação de Pedro	
Primeiros ultrajes	

Quadro 2 – Atos da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*  
Fonte: A autora (2024).

O conjunto de cenas totaliza, segundo o olhar de Plínio Pacheco, a expressão dos principais momentos da vida e paixão de Jesus. Serão analisadas nessa dissertação apenas três cenas: *Tentação*, *A última ceia* e *a Crucificação*. As terminologias que identificam as cenas foram criadas pelo autor da encenação e foram mantidas, nessa pesquisa, de acordo com o formato original.

### 3.5.1 A tentação: a cena acrescentada em 2023

O texto cênico de *A tentação de Cristo de Nova Jerusalém* foi adaptado de narrativas bíblicas. Adaptada para o teatro, a narrativa apresenta novas tessituras

que levam o espectador a um maior envolvimento, emoção e compreensão dos últimos passos de Cristo.

A combinação de mídias remete o caráter plurimidiático da dramaturgia do espetáculo, apresentando iluminação e efeitos especiais, identificando o inferno, a presença de três demônios em analogia à medição de forças, à Trindade Divina e à visualidade por meio de vários elementos cenográficos: figurinos, cenários naturais e objetos cênicos.

O evento é realizado em parceria com a TV Globo e UMtelecom. Após o período das apresentações, é possível assistir aos espetáculos pelo aplicativo Globoplay, em *smartphones* ou aparelhos televisivos.

Na fase 1, *Pedra em pães* (figura 26), o demônio, conhecendo as fraquezas da humanidade, ataca diretamente os pontos mais vulneráveis do ser humano. O primeiro ataque foi sobre o instinto de sobrevivência: “E, chegando-se a ele o tentador, disse: Se tu és o Filho de Deus, manda que estas pedras se tornem em pães” (BÍBLIA, 2009, MATEUS 4:3).

O objetivo era tirar o foco de Jesus da permanência ao jejum e sua fidelidade a Deus. A resposta desestabiliza o adversário, pois Jesus apresentou outra fonte de vida, além do natural: o reino de Deus. A defesa de Cristo está na Palavra de Deus e à sua submissão ao Pai.

Essa cena apresenta diferenças textuais, contextuais e linguísticas que emergem no processo de adaptação de uma mídia para outra. A combinação de mídias, cenário, iluminação, figurinos e palco-cenário são elementos importantes na composição da cena. Conforme o texto dramático:

Demônio: Jesus? Jesus de Nazaré?

Há quarenta dias que ele ora.

Há quarenta dias que ele jejua.

Deve ter fome? Dar-lhe de comer?

Se és o filho de Deus? Manda que estas pedras se convertam em pão.

Jesus: Está escrito. Nem só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai dos lábios de Deus. (GLOBOPLAY, 2023)



Figura 26 – Pedra em pães  
Fonte: GLOBOPLAY, 2023.

Na fase 2, *Jogue-se daqui para baixo* (figura 27), o demônio testa o comprometimento ético de Jesus, o instrumento que torna o gênero humano verdadeiramente livre, porém Cristo responde que não devemos colocar Deus à prova (BÍBLIA, 2009, MATEUS 4-7).



Figura 27 – Jogue-se daqui para baixo  
Fonte: GLOBOPLAY, 2023.

O texto cênico difere da narrativa bíblica quanto à distribuição das falas entre os três demônios e em relação à composição da cena, apresentando iluminação e efeitos especiais, identificando o inferno, com a presença de três demônios em analogia e medição de forças a Trindade Divina.

Os demônios surgem do chão em movimentos circulares, utilizando figurino largo, em muitas camadas de pano. O rosto está encoberto e as mãos lembram galhos e raízes pontiagudas. As cores remetem ao cinza e marrom.

A representação do demônio, nesta cena, não mostra características humanas ou mesmo semelhanças com o estereótipo criado na Idade Média, com chifres, cauda e pés de bode. Ele é apresentado com um figurino que pode remeter ao lodo, galhos podres e secos, como aquilo que emerge da terra. Pode-se remeter biblicamente que o ser humano veio da terra, do pó, portanto, nosso lado sombrio brota das profundezas terrenas.

Utilizando cores frias e pálidas e formato expansivo, o demônio tem a altura bem maior que uma pessoa, e o figurino tem o intuito de ser sombrio e assustador. A personagem realiza movimentos circulares e repetitivos por todo o cenário, lembrando os xamãs em seus ritos de cura, dança e transe espiritual (figura 28).



Figura 28 – Xamã  
Fonte: WARSPEDIA, 2024.

Sabe-se que a veste ampla nos usos religiosos tem a simbologia da transcendência em quem a possui, seja para demônios, seja para deuses.

E disse-lhe: Se tu és o Filho de Deus, lança-te de aqui abaixo; porque está escrito: Que aos seus anjos dará ordens a teu respeito, E tomar-te-ão nas mãos, Para que nunca tropeces com o teu pé em alguma pedra. Disse-lhe Jesus: Também está escrito: Não tentarás o Senhor teu Deus. (BÍBLIA, 2009, MATEUS 4: 6,7)

Na fase 3, *Tudo será seu* (figuras 29, 30 e 31), o diabo tenta, pela terceira vez, desviar Cristo de suas virtudes, oferecendo-lhe poder e riqueza. Dessa vez, o demônio usa da própria Escritura para tentar o Senhor.

O texto bíblico é transcodificado para um amplo diálogo, no qual o demônio desafia o Cristo. Cristo expulsa o demônio e vence o mal.

Novamente o transportou o diabo a um monte muito alto; e mostrou-lhe todos os reinos do mundo, e a glória deles. E disse-lhe: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares. Então disse-lhe Jesus: Vai-te, Satanás, porque está escrito: Ao Senhor teu Deus adorarás, e só a ele servirás. Então o diabo o deixou; e, eis que chegaram os anjos, e o serviam. (BÍBLIA, 2009, MATEUS 4: 8-11)



Figura 29 – Tudo será seu  
Fonte: GLOBOPLAY, 2023.



Figura 30 – Tudo será seu  
Fonte: GLOBOPLAY, 2023.



Figura 31 – Tudo será seu  
Fonte: GLOBOPLAY, 2023.

Na versão de 2023, o ator Klebber Toledo interpreta o papel de Jesus. Cabelos castanhos, olhos claros e longa barba é a imagem adotada ao longo dos séculos de eurocentrismo, registrada por meio das pinturas, esculturas e na religião.

O ator escalado atende fisicamente aos preceitos europeus, porém não tem

as prováveis características físicas dos judeus da época de Cristo: moreno, estatura baixa e cabelos aparados. Essa dicotomia sobre a aparência de Jesus Cristo é causada por não haver registros sobre sua aparência nem mesmo nas Sagradas Escrituras.

Para essa versão participaram mais de 50 atores pernambucanos e 500 figurantes. Atores globais interpretam os papéis principais. Klebber Toledo no papel de Jesus, Luíza Tomé no papel de Maria, Eriberto Leão interpretando Pôncio Pilatos, Nelson Freitas vivendo o Rei Herodes e a atriz e influenciadora digital Duda Reis interpretou a rainha Herodíades.



Figura 32 – Atores que interpretaram a *Paixão de Cristo* de Nova Jerusalém em 2023  
Fonte: SOUZA, 2023.

Pernambuco é um estado berço de grandes talentos no mundo das artes cênicas. Em função disso, foram escolhidos atores que pudessem enriquecer a encenação e valorizar a cultura e identidade regional.

“Desde quando era realizado nas ruas da vila de Fazenda Nova na década de 50, o

espetáculo contou com a participação decisiva dos artistas pernambucanos. Nosso Estado sempre foi um celeiro de talentos. Temos muito orgulho disso!", afirma Robinson Pacheco, coordenador-geral do espetáculo. (ALVES, 2024)

Para os papéis fixos, o espetáculo conta com os atores e atrizes locais que se apresentam há décadas na Paixão, geralmente representando a mesma personagem. Entre os atores e atrizes pernambucanos, destacam-se Ricardo Mourão interpretando Caifás, José Barbosa interpretando Judas e Marina Pacheco interpretando Maria. Uma importante novidade no elenco de artistas pernambucanos foi a participação de José Mario Austregésilo, que, depois de mais de quase 30 anos, retornou ao espetáculo para interpretar o sumo sacerdote Anás.

O espetáculo tem a direção artística de Lúcio Lombardi e do assistente especial de direção Alberto Brigadeiro. A coordenação-geral é de Robinson Pacheco. A temporada 2023 foi a 54ª edição da Paixão de Cristo realizada na cidade-teatro de Nova Jerusalém.

Marina Pacheco interpreta Maria Madalena há três anos consecutivos, mas carrega três décadas de trabalho como figurinista do espetáculo. Marina é neta de Diva e Plínio Pacheco, construtores da cidade teatro Nova Jerusalém, filha de Robinson Pacheco presidente da Sociedade Teatral de Fazenda Nova e coordenador-geral do espetáculo. Marina assina também a direção de arte da Paixão.

Discípula de Jesus Cristo, Maria Madalena representa uma das mulheres mais fortes da história. Em três evangelhos, ela é mencionada na crucificação e no sepultamento. Nos quatro livros (Lucas, João, Mateus e Marcos) ela é a testemunha da tumba vazia, símbolo da ressurreição do Cristo.



Figura 33 – Atriz Marina Pacheco, que interpretou Maria Madalena em 2023  
Fonte: ESPIAQUI, 2023.

Eduardo Japiassú, ator de cinema e teatro pernambucano já representou Anás e, na versão de 2023, interpretou Judas – o vilão da história da Paixão de Cristo. O ator procurou trazer a humanidade de Judas para o, sem julgamentos de bom ou mau caráter. Japiassú revela que há muita força em contar a maior história da humanidade no teatro. O ator ressalta ainda sobre toda a mudança logística que ocorre em Caruaru, em vista da Paixão, desde os horários de comércio que finalizam com antecedência para que todos tenham oportunidade de assistir à encenação, até os novos comércios que abrem durante a Semana Santa, atraindo turistas e aumentando o lucro local.

Japiassú resume a criação da cidade-teatro como um grande sonho do visionário Plínio Pacheco, que quis contar uma linda história de amor há 55 anos. Em entrevista concedida ao telejornal ABTV 1ª edição, da TV Asa Branca de Caruaru, ao ser perguntado sobre como é a encenação da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, ele responde:

Não dá para contar em palavras o que está ali. O som, a música, a atmosfera transformadora, diferente. O espetáculo começa, quando você sai de sua casa. Você não se senta em uma poltrona, mas acompanha caminhando. (GLOBOPLAY, 2024)



Figura 34 – Eduardo Japiassú em entrevista ao telejornal AB TV 1ª edição  
Fonte: GLOBOPLAY, 2024.

O público ultrapassou a marca de 4 milhões de pessoas (RODRIGO, 2023) e foi composto de turistas de diferentes regiões do Brasil e do mundo. Os espectadores contemplaram a cenografia dos nove palcos processionais, os figurinos ricos em detalhes da época e efeitos especiais que potencializam o espetáculo.

O ator Klebber Toledo utilizou figurino em algodão cru, em conformidade aos trajes da época, tecidos naturais em tons rústicos. Naquela época, cânhamo, linho, lã e algodão eram utilizados na confecção dos vestuários. Ainda para trazer a singeleza que a personagem expressa, os tons pastel e o capuz trazem serenidade ao semblante de Jesus, que tem um manto sobreposto à túnica e, nos pés, o figurino é complementado com sandálias de couro. Sua expressão facial representa a agonia do humano que está debilitado por falta de alimento há 40 dias no deserto. A cena total *A tentação* tem duração de 2 minutos e 27 segundos.

As análises sobre as tentações de Jesus apresentam as principais áreas da existência humana, necessidades básicas, identidade e propósito, ganância e poder. Na narrativa bíblica, Jesus é levado ao deserto pelo Espírito Santo de maneira intencional, com objetivo claro e definido de permitir que fosse tentado pelo demônio

para assim vencê-lo, e, dessa forma, mostrar sua humanidade aos demais humanos, provando que se pode vencer tentações e o mal. Após jejuar por quarenta dias e por quarenta noites, Jesus teve fome (BÍBLIA, 2009, MATEUS 4: 2). A palavra **jejum** é *nesteuo* em grego e significa: abster-se de comida e bebida como prática religiosa.



Figura 35 – Klebber Toledo em *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*  
Fonte: PAIXÃO DE CRISTO, 2024.

A cena da *Santa Ceia* ou *Última Ceia* ocorre logo após a reunião de Caifás, que é interpretado pelo ator Ricardo Mourão há 25 anos. Na cena, os sacerdotes estão no Sinédrio, onde determinam que as obras de Jesus deveriam ter um fim. Surge então o icônico personagem de Judas, o traidor, que vende sua fidelidade por 30 moedas de prata.

O ator José Barbosa, ao interpretar Judas, o faz sem julgamentos. Barbosa traz humanidade para o antagonista de Cristo, que, ao trair Cristo, acaba por trair suas próprias convicções, por desapontamento, tristeza ou em esperar por uma salvação prometida que ele mesmo não visualizou.

Ainda no Sinédrio, ao ser questionado por Nicodemos, na cena 25, é perguntado o motivo de entregar seu próprio mestre. Judas responde: “Porque o desencanto entrou no meu coração” (PACHECO, 2001, p. 85).

Na cena 17 do segundo ato, a personagem fala mais uma vez sobre sua fragilidade humana: “Só desencanto, em meu coração” (PACHECO, 2001, p. 193).

O cenário da Santa Ceia é um dos mais impactantes de Nova Jerusalém. Apresenta a parte frontal de uma grande casa aberta, como se estivessem na sala, sem telhado e com janelas em arco. Ao centro do palco, uma grande mesa semicircular com toalha de cânhamo em tom natural e objetos rústicos de barro, entre eles copos, pratos e jarras. Ao centro, o cálice de Jesus, também confeccionado em argila natural. Há uma pequena banquetta de madeira à frente da mesa, colocada intencionalmente para que Judas a ocupe e assim o espectador tenha total visibilidade desse destaque.

A sonoplastia ocorre com músicas instrumentais singelas, porém tristes. Um acendedor de tochas inicia a cena iluminando o palco com tochas suspensas nas paredes. À medida que as tochas são acesas, o operador de luz cênica amplia gradativamente a luz do palco, até alcançar claridade total, em um efeito fantástico de iluminação. São oito tochas, que simbolicamente representam a quantidade do símbolo da eternidade de uma nova época. O número oito aparece 63 vezes na *Bíblia*. Para o *Novo Testamento* o número 8 adquire um novo significado com a ressurreição de Jesus. Cristo ressuscitou dos mortos no primeiro dia da semana, considerado o novo, começou o oitavo dia da criação.

A cena é uma das mais emocionantes de todo o espetáculo. É composta de 11 apóstolos que se sentam à mesa. Todos possuem figurinos claros em tom pastel, trazendo harmonia e suavidade de cores para essa composição. Em seguida, Jesus

também se senta e fica ao seu lado dois apóstolos com os quais possuía forte vínculo, Pedro e João. Por último, entra o décimo segundo apóstolo, Judas Iscariotes, com figurino escuro em tons terrosos. O texto dramático é o mesmo há 55 anos, desde que Plínio Pacheco o escreveu. A cena completa possui 9 minutos e 38 segundos.

Os diálogos do texto dramático não estão presentes na perícope do Evangelho de Lucas, tratando-se, portanto, de um texto adaptado.

Jesus: Tenho desejado ardentemente comer convosco esta Páscoa porque não mais comerei outra antes da Páscoa perfeita, aquela que será celebrada no reino de Deus.

Pedro: Devíamos ter deixado a cidade.

Simão: Senhor, saímos de Jerusalém, ainda estão abertas algumas portas, podemos sair sem que nos vejam.

Pedro: Assim, não poderão te prender.

Simão: Todos nós te protegeremos.

Jesus: Em verdade eu vos digo, um de vós há de me trair.

Pedro: Nós? Um dos nossos? Aqui onde há somente amor por ti não pode estar ao fel do traidor.

Jesus: Um de vós que come agora comigo há de me entregar. Esta noite todos vos escandalizareis, pois está escrito ferirei o pastor e as ovelhas serão desperdiçadas. Mas depois de ressuscitado irei a diante de vós para Galileia.

Simão: Ainda que todos se escandalizem de ti, eu não me escandalizarei.

Jesus: Simão, Simão, Satanás te reclamou por insistência para te joeirar contra o trigo. Mas eu roguei por ti para que tua fé não falte e tu, uma vez convertido, confirma os teus irmãos.

Pedro: Ainda que tenha de morrer contigo, não te negarei.

Jesus: Pedro, em verdade eu digo que ainda esta noite, antes que o galo cante duas vezes, três vezes a mim terás negado.

Pedro: Mas eu estou pronto a ir contigo para cárcere e para morte.

Jesus: O filho do homem vai para a morte conforme estava escrito, mas ai daquele por quem o filho do homem foi traído, pois mais valeria este homem não ter nascido.

Simão: Seria eu, Senhor?

Pedro: Quem é?

Jesus: É aquele a quem eu der um pedaço de pão molhado. Tomai, comei, isto é o meu corpo.

Judas: Sou eu por acaso?

Jesus: Tu o disseste, tu deves saber o que tens a fazer, faze-o depressa. Tomai e bebei dele todos, este é o cálice do meu sangue, da nova e eterna aliança, que será derramado por vós e por todos os homens pelo perdão dos pecados, fazei isto em minha memória. Já não estarei convosco por muito tempo.

Pedro: Senhor, para onde vais?

Jesus: Vou preparar-vos um lugar. Depois que eu tiver ido e vos tiver preparado o lugar, viverei novamente e vos levarei comigo para que onde eu estiver estejais vós comigo. E sabeis para onde vou e sabeis o caminho.

Simão: Senhor, não sabemos para onde vais. Como podemos conhecer o caminho?

Jesus: Eu sou caminho, a verdade e a vida, ninguém chega ao pai senão por mim, acreditai sobre a minha palavra. Aquele que a mim ama será amado pelo meu pai e eu o amarei também e me manifestarei a ele.

Pedro: Por que há de manifestar a nós e não ao mundo?

Jesus: Se vós fosseis do mundo, o mundo amaria o que era seu, mas vós não sois do mundo.

Eu é que vos escolhi de seu meio. Por isso, o mundo vos odeia. E se o mundo vos odeia, saibais que primeiro do que a voz, o mundo a mim odiou. Por eu vos dizer estas coisas, a tristeza encheu o vosso coração. Haveis de ter aflições no mundo, mas tende confiança: eu venci o mundo. Em verdade eu vos digo: se o grão de trigo não for lançado à terra e morrer, ficará a sós consigo, mas se cair em terra e aí morrer, produzirá muitos frutos. Não se enturme a vossa alma, eu vos dou um novo mandamento: que vos ameis uns aos outros como eu vos amei. Ninguém tem maior amor do que aquele que dá a sua vida pela vida do seu amigo. Amai-vos uns aos outros. Agora eu deixo este mundo e volto para junto de meu pai. Pai, manifestei o teu nome aos homens que me deste no mundo, estes agora conhecerão que todas as coisas que me deste vêm de ti e conheceram verdadeiramente que eu saia de ti e creram que me enviaste. Dei-lhes a tua palavra, e o mundo vos odiou. Pai, o mundo não te compreendeu. Não peço que os tire do mundo, mas que os guarde do mal, eu não rogo somente por eles, mas por todos os que hão de crer em mim por meio de suas palavras. É chegada a hora em que o filho do homem vai ser glorificado.

Agora, minha alma está abalada, que direi?

Pai, salva-me desta hora, mas se for precisamente para isto que me sobreveio esta hora, Pai, glorifica o teu nome. (AMIGOS DA PAIXÃO, 2010)

Um detalhe que chama a atenção desta cena é a fala de Tomé: “Aqui onde há somente amor por ti, não poderá estar o fel do traidor” (PACHECO, 2001, p. 87). Justo aquele a quem os textos bíblicos revelarão como o que “duvida” da ressurreição de Jesus vai afirmar o amor incondicional por ele. Tomé e Judas revelam ao espectador que o “amor incondicional por Jesus” é uma exigência que supera os limites humanos.

A perícopé de Lucas traz no capítulo 22: 15-37 inúmeras diferenças para com o texto dramático, uma vez que o único a falar é o próprio Cristo em analogia ao diálogo adaptado para a encenação.

E disse-lhes: Desejei muito comer convosco esta Páscoa, antes que padeça; Porque vos digo que não a comerei mais até que ela se cumpra no reino de Deus. E, tomando o cálice, e havendo dado graças, disse: Tomai-o, e reparti-o entre vós; Porque vos digo que já não beberei do fruto da vide, até que venha o reino de Deus. E, tomando o pão, e havendo dado graças, partiu-o, e deu-lho, dizendo: Isto é o meu corpo, que por vós é dado; fazei isto em memória de mim. Semelhantemente, tomou o cálice, depois da ceia, dizendo: Este cálice é o novo testamento no meu sangue, que é derramado por vós. Mas eis que a mão do que me trai está comigo à mesa. E, na verdade, o Filho do homem vai segundo o que está determinado; mas ai daquele homem por quem é traído! E começaram a perguntar entre si qual deles seria o que havia de fazer isto. E houve também entre eles contenda, sobre qual deles parecia ser o maior. E ele lhes disse: Os reis dos gentios dominam sobre eles, e os que têm autoridade sobre eles são chamados benfeitores. Mas não sereis vós assim; antes o maior entre vós seja como o menor; e quem governa como quem serve. Pois qual é maior: quem está à mesa, ou quem serve? Porventura não é quem está à mesa? Eu, porém, entre vós sou como aquele que serve. E vós sois os que tendes permanecido comigo nas minhas tentações. E eu vos destino o reino, como meu Pai mo destinou, para que comais e bebais à minha mesa no meu reino, e vos assenteis sobre tronos, julgando as doze tribos de Israel. Disse também o Senhor: Simão, Simão, eis que Satanás vos pediu

para vos cirandar como trigo; Mas eu roguei por ti, para que a tua fé não desfaleça; e tu, quando te converteres, confirma teus irmãos. E ele lhe disse: Senhor, estou pronto a ir contigo até à prisão e à morte. Mas ele disse: Digo-te, Pedro, que não cantará hoje o galo antes que três vezes negues que me conheces. E disse-lhes: Quando vos mandei sem bolsa, alforje, ou alparcas, faltou-vos porventura alguma coisa? Eles responderam: Nada. Disse-lhes pois: Mas agora, aquele que tiver bolsa, tome-a, como também o alforje; e, o que não tem espada, venda a sua capa e compre-a; porquanto vos digo que importa que em mim se cumpra aquilo que está escrito: E com os malfeitores foi contado. Porque o que está escrito de mim terá cumprimento. (BÍBLIA, 2009, LUCAS 25: 15-37)

O estudo das formas literárias dos textos bíblicos é de grande proporção, muitas vezes pelo conteúdo complexo ou em ler a *Bíblia* como obra literária. O conhecimento literário básico é essencial para a compreensão do sentido e da mensagem dos textos.

Algumas perícopes são textos bem conhecidos por religiosos, catequistas, grupos de reflexão e oração, porém alguns detalhes textuais passam despercebidos. O texto, em sua forma literária, apresenta novos significados e nova visão.

Partindo do exemplo do texto bíblico da *Santa Ceia*, em Lucas 22, sabe-se que Cristo instituiu a Eucaristia nesse dia e que esse ato e palavras são repetidos até hoje durante as celebrações eucarísticas de origem católica durante a Santa Missa. O mesmo texto é utilizado há mais de dois mil anos para a transubstanciação – conceito teológico fundamental dentro da doutrina católica, que se refere à transformação da substância do pão e do vinho na Eucaristia em Corpo e Sangue de Jesus Cristo.

O tipo de relacionamento que se estabelece entre o autor e o leitor determina também a classificação das formas literárias no *Novo Testamento*, em que se estudam quatro gêneros literários principais: evangelhos, cartas, historiografia e *Apocalipse*. Nesses grandes blocos, há formas literárias menores:

parábolas, narrativas de milagre, metáforas, exortações e hinos.

Os textos bíblicos com gênero literário evangelho (*Euangélion*) não indicam um tipo de literatura, mas se referem à mensagem de salvação em si mesma. Um conjunto de regras e características comuns definem o gênero literário de cada perícopo. Como exemplo, pode-se citar o texto narrativo dos quatro evangelhos, onde há testemunhos sobre Jesus, segundo Marcos, Mateus, Lucas e João.

Os evangelhos são sínteses complexas de assuntos e interesses em torno de Jesus, de suas palavras e do seu movimento após a morte. Os evangelhos não são biografias de Jesus, surgiram somente após a morte do Cristo. Seus ensinamentos foram transmitidos pela pregação oral e muito tempo depois foram fixados por escrito nos evangelhos.

Observa-se na perícopo do *Evangelho de Lucas* e no texto dramático que Jesus estava com forte desejo de passar a Páscoa com os discípulos. Segundo Carmine Di Sante (2004), o rito da Páscoa é o mais alegre do judaísmo, pois nele se celebra o fim da escravidão do povo hebreu e o início da liberdade. O rito consiste na participação de uma celebração simbólica (antes da refeição real) em que cada elemento lembra um aspecto da noite na qual, com mão forte e com braço poderoso, Deus tirou o eu povo do Egito e o levou até a Terra Prometida. As ervas amargas lembram os sofrimentos dos antigos pais sob a fiscalização dos patrões egípcios; a pata do cordeiro assado, o sacrifício do cordeiro pascal que obriga o anjo da morte a passar adiante nas portas dos judeus; o *haroset*, um doce feito com mel e nozes, a alegria da liberdade.

O texto que descreve minuciosamente todas as coisas a serem ditas e feitas durante a ceia pascal é denominado *haggadah*. A refeição da noite de Páscoa era a mais solene e a mais rica entre todas as refeições hebraicas e acentua três

momentos particulares: 1) a ceia real e propriamente dita realizada na abundância e na alegria; 2) um longo momento simbólico-ritual, que a precede, no qual se revive e se explica, sobretudo aos mais jovens, a significação perene da noite pascal; 3) outros momentos simbólico-rituais nos quais prevalece o agradecimento e o canto.

A importância dessa refeição é tanta que nela cada parte é atentamente prevista, descrita e motivada.

O *seder* é a refeição da noite de Páscoa, sendo esta a mais rica e mais solene entre todas as refeições hebraicas. A tradição rabínica estabelece quatorze pontos nas quais cada palavra exprime um elemento particular no ritual, que deve ser seguido detalhadamente a fim de cumprir com cuidado cada momento:

1. *Qaddesh*. É o início da celebração pascal, e consiste em uma bênção pronunciada sobre um copo de vinho, que é bebido no final da oração.
2. *Urhas* (ablução das mãos). Lavam-se as mãos, sem, entretanto, recitar as bênçãos comuns, porque a refeição propriamente dita ainda não se inicia.
3. *Karpas* (sentem-se). Come-se uma folha de erva molhada no vinagre, como lembrança da amargura da escravidão.
4. *Yahas* (dividir). Pegam-se os três pães asmos, quebra-se ao meio o que está ao centro, pondo uma metade novamente no centro e escondendo a outra metade em qualquer lugar, por exemplo, debaixo da toalha.
5. *Maggid* (narrador). Enche-se um segundo copo de vinho, e antes de bebê-lo narra-se a libertação do Egito, explicando o seu sentido e a atualidade com trechos da Bíblia e com narrações, hinos, cânticos e salmos. É a parte mais importante e específica do *seder* pascal.
6. *Rohah* (ablução). Lavam-se as mãos com a bênção habitual.
7. *Mohsi' massah* (bênção dos asmos). Abençoa-se o pão como de costume, sendo que desta vez é o pão asmo, isto é, sem fermento, e come-se um pedacinho.
8. *Maror* (erva amarga). Come-se uma folha de erva amarga com um pouco de *haroset*, o doce composto de maçãs raspadas e de nozes, recorda como os hebreus, com sua coragem e seu amor pela liberdade, conseguiram suportar a escravatura egípcia.
9. *Korek* (envolver). Agora come-se uma folha de erva amarga, desta vez, com um pedaço de pão asmo.
10. *Shulhan 'Orek* (ceia). É a hora da ceia, que se inicia, tendo como entrada um

ovo ou outros alimentos especiais, ricos de conteúdo simbólico.

11. *Safun* (escondido). Come-se o pedaço de asmo que havia sido escondido previamente e que, com um termo de explicação incerta, é chamado de *afiqoman*. Ele é comido em memória do cordeiro pascal, e depois dele é proibido comer qualquer coisa até dia seguinte.

12. *Barek* (bênção). Terminada a refeição, lavam-se as mãos como de costume e se recita a *Bircat ha-mazon* (prece após a refeição), enchendo o terceiro copo e bebendo-o no fim.

13. *Haliel* (louvor). Então agradece-se a Deus pela ceia pascal através da qual se reviveu o milagre da liberdade. Enche-se um copo de vinho (o quarto), que se bebe depois de ter recitado os salmos 115-118, chamados *de hallel*. No fim de tudo abre-se a porta, para favorecer a entrada de Elias, o mensageiro da era messiânica.

14. *Nirsah* (aceitação). Anuncia-se o final da ceia pascal e pede-se a Deus que seja sempre o libertador de Israel. (DI SANTE, 2004, p. 179-180, grifo do autor)

Jesus Cristo, como um bom judeu da época, celebrava a Páscoa cumprindo os ritos do *seder*. Na quinta-feira seria sua última Páscoa com os apóstolos, pois, de acordo com as Sagradas Escrituras, o fim estava próximo, e seguindo a história e a Sagrada Escritura, Jesus institui a Eucaristia para permanecer vivo entre nós.

A encenação apresenta grande realismo na Santa Ceia (figura 33) pela riqueza de detalhes teológicos que a compõem, como as oito tochas e os objetos para cumprir o ritual do *seder*, além da caracterização dos atores, cenário, sonoplastia e luz. Os espectadores são envolvidos em fortes emoções, durante essa apresentação. Ao finalizar a cena, todos os atores que compõem a mesa com Jesus, estáticos, “formam” a pintura *A última ceia*, de Leonardo da Vinci (figura 34).

*A última ceia* é uma das obras de arte mais importantes e conhecidas, além de ser a pintura religiosa mais famosa do mundo. Foi criada por Leonardo da Vinci, entre 1494 e 1498. A obra fica dentro do convento da Igreja Santa Maria delle Grazie, em Milão (Itália). A igreja e o museu foram declarados Patrimônio Cultural Mundial da Unesco.



Figura 36 – Santa Ceia da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*  
Fonte: MEDEIROS, 2019.



Figura 37 – *A última ceia*  
Fonte: DA VINCI, 1498.

Quase finalizando o espetáculo, eis o momento mais doloroso, a crucificação, que é permeado de diferentes emoções do público e dos atores que acompanham em silêncio os cravos sendo colocados nas mãos e pés de Jesus.

O texto dramático é curto, em virtude de o personagem principal estar sem forças e muito próximo da morte. Porém, algumas perguntas em tom irônico são feitas ao Cristo já crucificado. A cena possui 6 minutos e 19 segundos.

Anás: Tu que destruirias o templo e em três dias o haverias de reconstruir, salva-te a ti mesmo.

Soldado1: Se és o rei de Israel, desce agora dessa cruz e acreditaremos em ti.

Soldado 2: Tu que salvava os outros, salva a ti mesmo, salva-te a ti mesmo. Se és, na verdade, o Cristo, o eleito de Deus, por que não te entregastes nas mãos de Deus? Pois que Ele venha te salvar se de fato te ama.

Soldado 3: Se és o rei da Judéia, salva-te a ti mesmo.

Jesus: Pai, perdoa-lhes porque eles não sabem o que fazem.

1 Ladrão: Não és tu o Cristo? Pois salva a ti mesmo e salva a nós também.

2 Ladrão: Não temes a Deus quando sofre o mesmo suplício? Nós sofremos os castigos de nossos crimes, mas ele nada de mal fez.

2 Ladrão: Senhor, lembra-te de mim quando entrares no teu reino.

Jesus: Em verdade eu te digo que ainda hoje estarás comigo no paraíso.

Maria: Meu filho!

Jesus: Mulher, eis aí o teu filho. João, aí tens a tua mãe. Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste? Eu tenho sede, eu tenho sede, eu tenho sede. Tudo está consumado. Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito. (AMIGOS DA PAIXÃO, 2010)

O cenário entra em *black out* e há efeitos de luz e som de raios e trovoadas.

Os figurantes correm pelo palco ao ar livre, até o silêncio total. Cristo é descido da cruz e, em uma *performance* perfeita, o ator Klebber Toledo interpreta a morte, sendo colocado nos braços de Maria. A sequência da cena chama-se Madre Dolorosa.

Soldado: Quebrem as pernas dos condenados.

Condenados: Ai! Ai!

Soldado: Não, este está morto, vou tratá-lo como um rei em combate.

Maria: Não!

Informante: Trago autorização de Pilatos para que me entregues o corpo de Jesus.

Maria: Pobre filho, quanto sangue, quanta ferida nessa carne dilacerada, quanta dor em teu corpo torturado, quanta miséria nesse rosto escarnecido, quanto horror pobre filho no teu cadáver esmaecido. (AMIGOS DA PAIXÃO, 2010)



Figura 38 – Ator Klebber Toledo passa por maquiagem para apresentar realismo para a cena da Crucificação.  
Fonte: GSHOW, 2023



Figura 39 – Cena da Crucificação.  
Fonte: ALGOMAS, 2022.



Figura 40 – Maria dolorosa  
Fonte: LEÃO, 2023.

No ano de 2020, durante a pandemia de covid-19, o espetáculo ocorreu em isolamento, televisionado pela *Globoplay*, sem a presença dos espectadores. No entanto, houve o convite de uma autoridade teológica e eclesial para participar como comentarista, o Padre Marcelo Rossi, que teceu comentários durante as encenações, e interagiu o tempo todo com o público de casa.

Ao chegar à cena *Madre Dolorosa*, a atriz que interpretou Maria, ao receber o corpo do filho morto em seus braços, profere um grito de tamanha intensidade e dor, que se faz um silêncio fúnebre entre os participantes. Ao ouvir o grito da mãe, Padre Marcelo Rossi comenta, emocionado: “Esse grito é de quem já viveu essa dor. Essa mulher conhece a dor da perda” (GLOBOPLAY, 2020). Ele fecha os olhos e inicia a oração da Ave-Maria com o público de casa. Momento impactante que certamente promoveu ao público reflexões sobre a história, a autoanálise, a empatia e o despertar de diferentes sentimentos.

As primeiras narrativas históricas detalhadas sobre a morte de Jesus estão nos quatro evangelhos Mateus 27: 33-44; Marcos 15: 22-32; Lucas 23: 33-43; João 19: 17-30). Será analisada a perícopes de Mateus, capítulo 27, versículos 32 a 61.

### **A crucificação**

Ao saírem, encontraram um homem de Cirene, chamado Simão, e o forçaram a carregar a cruz.

Chegaram a um lugar chamado Gólgota, que quer dizer lugar da Caveira, e lhe deram para beber vinho misturado com fel; mas ele, depois de prová-lo, recusou-se a beber.

Depois de o crucificarem, dividiram as roupas dele, tirando sortes.

E, sentando-se, vigiavam-no ali.

Por cima de sua cabeça, colocaram por escrito a acusação feita contra ele: ESTE É JESUS, O REI DOS JUDEUS.

Dois ladrões foram crucificados com ele, um à sua direita e outro à sua esquerda.

Os que passavam lançavam-lhe insultos, balançando a cabeça e dizendo: "Você que destrói o templo e o reedifica em três dias, salve-se! Desça da cruz se é Filho de Deus!"

Da mesma forma, os chefes dos sacerdotes, os mestres da lei e os líderes religiosos zombavam dele, dizendo: "Salvou os outros, mas não é capaz de salvar a si mesmo! E é o rei de Israel! Desça agora da cruz, e creremos nele.

Ele confiou em Deus. Que Deus o salve agora se dele tem compaixão, pois disse: 'Sou o Filho de Deus!'"

Igualmente o insultavam os ladrões que haviam sido crucificados com ele.

### **A morte de Jesus**

E houve trevas sobre toda a terra, do meio-dia às três horas da tarde.

Por volta das três horas da tarde, Jesus bradou em alta voz: "Eloí, Eloí, lamá sabactâni?", que significa "Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste?"

Quando alguns dos que estavam ali ouviram isso, disseram: "Ele está chamando Elias".

Imediatamente, um deles correu em busca de uma esponja, embebeu-a em vinagre, colocou-a na ponta de uma vara e deu-a a Jesus para beber.

Mas os outros disseram: "Deixem-no. Vejamos se Elias vem salvá-lo".

Depois de ter bradado novamente em alta voz, Jesus entregou o espírito.

Naquele momento, o véu do santuário rasgou-se em duas partes, de alto a baixo. A terra tremeu, e as rochas se partiram.

Os sepulcros se abriram, e os corpos de muitos santos que tinham morrido foram ressuscitados.

E, saindo dos sepulcros, depois da ressurreição de Jesus, entraram na cidade santa e apareceram a muitos.

Quando o centurião e os que com ele vigiavam Jesus viram o terremoto e tudo o que havia acontecido, ficaram aterrorizados e exclamaram: "Verdadeiramente este era o Filho de Deus!"

Muitas mulheres estavam ali, observando de longe. Elas haviam seguido Jesus desde a Galileia, para o servir.

Entre elas estavam Maria Madalena; Maria, mãe de Tiago e de José; e a mãe dos filhos de Zebedeu.

### **Jesus é sepultado**

Ao cair da tarde chegou um homem rico, de Arimateia, chamado José, que se tornara discípulo de Jesus.

Dirigindo-se a Pilatos, pediu o corpo de Jesus, e Pilatos ordenou que lhe fosse entregue.

José tomou o corpo, envolveu-o num lençol limpo de linho e o colocou num sepulcro novo, que ele havia mandado cavar na rocha. E, fazendo rolar uma grande pedra sobre a entrada do sepulcro, retirou-se.

Maria Madalena e a outra Maria estavam assentadas ali, em frente do sepulcro. (BÍBLIA, 2009, MATEUS 27: 32-61)

Para os cristãos, a morte é vivida diariamente desde o sacramento do Batismo, na fragilidade de sua humanidade, na participação da Eucaristia (memorial da morte do Senhor), que, por ser sacramento eficaz, proporciona o conhecimento reflexivo da morte, como ocorreu com Jesus Cristo. Por esse caminho, o cristão vive sacramentalmente a antecipação da entrega completa. Dessa forma, a morte cristã é a morte sublime que conduzirá à vida eterna e não à passividade ante o castigo.

Os dois textos, dramático e perícopo, apresentam a morte com a esperança da nova vida.

### **3.5.2 O espaço cênico e o figurino: a linguagem visual do teatro**

O **espaço cênico** é um dado de leitura imediata do texto teatral, na medida em que o espaço concreto é o (duplo) referente de todo texto teatral, segundo Anne Ubersfeld. Efetivamente, a teórica afirma que ao nos depararmos com o espaço cênico, ocorre a comunicação visual sobre o texto teatral que será apresentado. O espaço teatral é um espaço cênico a ser construído, onde o texto identifica-se, portanto sem este espaço, o texto não poderá consolidar seu modo concreto de existência. Ubersfeld (2005) apresenta a essencialidade da espacialidade para a construção do lugar cênico:

Os elementos essenciais da espacialidade para a construção do lugar cênico são extraídos das didascálias, que fornecem, como sabemos: a. indicações de lugar, mais ou menos precisas e detalhadas, conforme os textos; b. nomes das personagens (não esqueçamos que fazem parte das didascálias) e, ao mesmo

tempo, um certo modo de investimento do espaço (número, natureza, função das personagens); c. indicações de gestos e de marcação, às vezes raras ou inexistentes, mas que, se existem, permitem imaginar o modo de ocupação do espaço. A espacialidade pode originar-se do diálogo. A maior parte das indicações cênicas em Shakespeare é simplesmente deduzida dos diálogos (é o que denominamos “didascálicas internas”). (UBERSFELD, 2005, p. 92-93)

Para Ubersfeld (2005), o espaço e as didascálicas estão entrelaçados de maneira indissociável, pois são orientações essenciais para a atuação dos atores. De origem grega, a palavra **didascália** significa ensinamento.

Em contraponto, para Pavis (2007), didascálicas são instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. No teatro grego, o próprio autor é, muitas vezes, seu próprio encenador e ator, de modo que as indicações sobre a forma de atuar são inúteis e por isso, estão totalmente ausentes do manuscrito.

*As didascálicas* contêm mais exatamente informações sobre as peças, datas e locais onde foram escritas e representadas, o resultado dos concursos dramáticos. Elas estão tão ausentes, enquanto indicações concretas do modo de atuação, que nem sempre se sabe claramente quem pronuncia as réplicas quando essas aparecem decupadas por um traço distintivo. O termo *indicação cênica* ou *rubrica*, mais frequente atualmente, parece mais adequado para descrever o papel metalinguístico, deste texto secundário. (PAVIS, 2007, p. 96)

Pavis (2007) revela que a terminologia didascálicas foi gradualmente substituída pelas expressões: **indicações cênicas** ou **rubricas**. Para a encenação da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* observam-se pontualmente as indicações cênicas respectivamente em cada um dos palcos processionais onde as orientações do diretor conversam diretamente com o espaço cênico para a representação dos atores.

Outro fator determinante para o sucesso do espaço cênico trata-se da iluminação cênica ou luz (terminologia atual). O iluminador é a personagem-chave da representação, pois, por meio da luz, há flexibilidade transformadora capaz de gerar todas as possibilidades de cores, todas as mobilidades na criação de sombras ou ainda irradiando no espaço a harmonia de suas vibrações, exatamente como faria a música.

Segundo Pavis (2007), na luz possuímos todo o poder expressivo do espaço, se esse espaço for colocado a serviço do ator. As funções da luz são dramaturgicas ou semiológicas de maneira infinita: iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento da cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação e fazer com que a encenação seja lida. Além disso, a luz tem o caráter de permitir a evolução dos argumentos e sentimentos, pois ela é um dos principais enunciadores da encenação, dando o tom de uma cena, modalizando ação cênica, controlando o ritmo do espetáculo, assegurando a transição de diferentes momentos e ainda coordenando outros ritmos cênicos. A técnica da luz coloca em evidência sua plasticidade e seu poder musical.

A luz é o único recurso exterior que pode agir sobre a imaginação do espectador sem distrair sua emoção; tal qual a música a luz toca outros sentidos do espectador, ela controla, modaliza e nuança o sentido. É um elemento atmosférico que religa e infiltra os elementos separados e esparsos. (PAVIS, 2007, p. 202)

Em um comparativo pontual aplicado aos cenários de Nova Jerusalém, podem-se observar as diferenças dos efeitos da luz cênica nas imagens do Fórum de Pilatos (figuras 41 e 42), do Templo de Jerusalém (figuras 43 e 44) e do Palácio de Herodes (figuras 45 e 46) durante dois períodos: vespertino e noturno, por meio de iluminação natural e, respectivamente, com luz cenográfica. Esse mesmo comparativo será usado nos cenários das cenas analisadas.



Figura 41 – Fórum de Pilatos em Nova Jerusalém com iluminação natural  
Fonte: ARAUJO, 2023

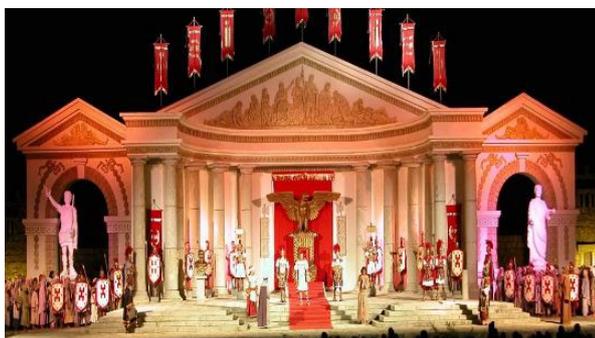


Figura 42 – Fórum de Pilatos em Nova Jerusalém com iluminação cenográfica  
Fonte: GOMES, 2018.



Figura 43 – Templo de Jerusalém em Nova Jerusalém com iluminação natural  
Fonte: GOMES, 2018.



Figura 44 – Templo de Jerusalém em Nova Jerusalém com iluminação cenográfica  
Fonte: GOMES, 2018.



Figura 45 – Palácio de Herodes em Nova Jerusalém com iluminação natural  
Fonte: GOMES, 2018.



Figura 46 – Palácio de Herodes em Nova Jerusalém com iluminação cenográfica  
Fonte: GOMES, 2018.

O artista plástico colombiano Nestor Robles é o responsável pelos cenários do Fórum de Pilatos, do Templo de Jerusalém e do Palácio de Herodes para causar ainda mais realismo para o espectador. Utilizando uma técnica de pintura conhecida como *faux finish*, que, em francês, significa falso acabamento, as paredes lisas foram transformadas em texturas similares ao mármore travertino e pedra envelhecida. O artista reside em Recife desde 2009 e trouxe a técnica dos Estados Unidos, onde morou e aprendeu a modalidade.

O espetáculo traz novos atrativos cênicos a cada ano. Em 2017, um deles foi a carruagem que trazia Herodes e Herodíades.

Na versão de 2023, ela também foi usada pelo Rei Herodes (Nelson Freitas) e por Herodíades (Duda Reis). A carruagem fica guardada dentro do cenário Palácio de Herodes, no interior das muralhas (figura 48). A carruagem tem nove degraus e é revestida na cor dourada. É conduzida por dezesseis escravizados mascarados,

usando figurinos negros (figuras 49 e 50). De maneira intencional, cria-se um clima de mistério, repassando ao espectador a imponência do Rei da Galileia.



Figura 47 – Carruagem de Herodes e Herodíades  
Fonte: G1, 2023.



Figura 48 – As muralhas escondem a carruagem de Herodes  
Fonte: G1, 2023.



Figura 49 – Escravizados conduzindo a carruagem de Herodes e Herodíades  
Fonte: G1, 2023



Figura 50 – Em outro ângulo, a carruagem de Herodes e Herodiades sendo conduzida  
Fonte: G1, 2023

O **figurino**, denominado segunda pele do ator, de acordo com Pavis (2007) tem papel cada vez mais importante e variado. Tão antigo quanto a representação dos homens em seus ritos e cerimônias, ele revelou-se parte essencial da encenação. O vestuário utilizado pelos padres medievais e autoridades religiosas era figurino para as encenações que ocorriam no interior das igrejas.

O figurino foi utilizado de modo rebuscado, vistoso e excessivo até a metade do século XVIII, em um exibicionismo de adornos luxuosos como sinal de riqueza exterior, sem preocupar-se com a personagem que deveriam representar.

Pavis (2007) sustenta que o figurino serve primeiro para vestir, exatamente como um traje. No interior de uma encenação, ele é definido com base na semelhança e na oposição das formas, dos materiais, dos cortes, das cores em relação a outros figurinos. O importante é a evolução dessa vestimenta no decorrer da representação. O sistema interno dessas relações tem grande coerência, de modo a oferecer ao público a fábula para ser lida.

O signo sensível do figurino é sua integração à representação, sua capacidade de funcionar como cenário ambulante, ligado à vida e à palavra. Todas as variações são pertinentes: datação aproximativa, homogeneidade ou defasagens voluntárias,

diversidade, riqueza ou pobreza dos materiais. Para o espectador atento, o discurso sobre a ação e a personagem se insere na evolução do sistema da indumentária. Insere-se assim nele, tanto quanto na gestualidade, no movimento, na entonação, no *gestus* da obra cênica. (PAVIS, 2007. p. 170, grifo do autor)

Pavis (2007) apresenta o figurino teatral como objeto de sensibilidade capaz de produzir subjetividade no contexto da criação cênica, reconhecendo seu poder provocativo de transformações.

Para as composições e criações dos figurinos da encenação da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, há dois destaques: Vitor Moreira e Marina Pacheco.

Estampador têxtil, estilista, cenógrafo, aderecista e figurinista, Vitor Moreira foi responsável pelos figurinos do espetáculo cênico de 1954 a 2004. Suas criações por mais de 60 anos abordam religiosidade, cultura, história da arte e moda. Moreira pesquisou por meio de figuras, filmes, livros, jornais, revistas, textos, cartas e informações que o auxiliaram a tornar o espetáculo cada vez mais fidedigno.

A confecção de cada peça das indumentárias feitas por Moreira trouxe a incorporação de vários materiais e aviamentos inusitados aos figurinos e adereços. Os figurinos foram organizados de acordo com cada personagem, um de cada vez, sendo descritos e analisados ano a ano, porém quase não há registros e fotos do período inicial dos figurinos cênicos da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*.

O cinema influenciou o trabalho do artista, que fez questão de rever várias imagens de filmes inspiradores para sua criação tais como: *Quo Vadis* com a direção de Mervyn LeRoy; *O Manto Sagrado*, com a direção de Henry Koster; *Os Dez Mandamentos*, com a direção de Cecil B. DeMille; *Ben-Hur*, com a direção de Willian Wyler; *O Rei dos Reis*, com a direção de Nicholas Ray e *A Bíblia*, com a direção de John Huston, além de inúmeros livros de História. Porém, pela

veracidade do espetáculo, pautado na verdade histórica, não há muitas formas de inovação.

No ano de 1953, Victor Moreira, buscou inspiração na paisagem de Fazenda Nova, reproduzindo-a inicialmente no papel, por meio de registros gráficos, para recriar os cenários iniciais e finais do espetáculo cênico. Para que seus estudos fossem cada vez mais aprofundados, Moreira desenhava os cenários ideais para cada cena.



Figura 51 – Figurinos da versão da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* de 2018, respectivamente utilizados para Jesus (Renato Goes), Maria (Fabiana Pirro), Anás (Tonico Pereira) e Madalena (Rita Guedes)

Fonte: MACHADO, 2023.

Para representar a dor e a força de Maria, foram realizadas testagens de tingimento, resultantes em tons de azul e cinza, transmitindo um efeito de tons esmaecidos, num jogo de tons claros e escuros para potencializar os sentimentos de dor da personagem. Maria Madalena recebeu figurino em tom bordô escuro, com nuances do preto e ouro envelhecido, acessórios para cabeça, maquiagem forte e tatuagens de *henna* nas mãos e nos pés.



Figura 52 – Detalhes dos figurinos da versão da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* de 2018 de Pilatos (Kadu Moliterno), Herodes (Victor Fasano) e Herodíades (Nicole Bals).  
Fonte: MACHADO, 2023

A família Pacheco e todos seus integrantes participam do espetáculo durante a Semana Santa de alguma forma. Quando crianças, o primeiro passo é fazer figuração e, com o decorrer do tempo, cada um encontra seu lugar na encenação.

Robinson Pacheco, filho de Plínio, iniciou a figuração quando criança e atualmente está na direção da peça, assim como seus três filhos: Gabriela Pacheco, que atua na administração, Robinson Filho, que atua na coordenação e Marina Pacheco, que assumiu o figurino em 2023.

A respeito do figurino, ele perpassou por Diva Pacheco, esposa de Plínio e avó de Marina. Diva foi a primeira a cuidar das roupas e acessórios da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*. Xuruca Pacheco deu continuidade ao trabalho até 2012, quando Marina Pacheco assumiu os figurinos com o intuito de reformular todos os trajes da encenação.

Nessa reformulação, detalhes, como o perfil dos personagens, o tipo físico

dos atores e as orientações de luz e cor feitas pelo diretor de arte e o toque de renovação apareceram nas referências usadas por Marina. São mais de três mil peças que compõem o acervo e algumas delas foram usadas desde as primeiras apresentações.

“As peças utilizadas pelos atores principais e demais figurantes retratam a realidade da época de Jesus Cristo”. Segundo Marina, são estudos e saberes ancestrais que permitem a impressão da personalidade, da história e costumes de mais de dois mil anos atrás. (MARKMAN, 2012)

No figurino utilizado pelo ator Klebber Toledo, que interpreta Jesus Cristo, são utilizados diferentes produtos para trazer originalidade ao principal personagem da história: extratos como o de jucá e o de jenipapo, plantas nativas da Mata Atlântica produzem pigmentos necessários para tingir os tecidos. A jenipina, extraída do jenipapo, origina a cor azul, em raros tons da natureza. O manto de Jesus foi escurecido para o vermelho-escarlate.

A roupa de Maria permaneceu com o tradicional azul das outras versões, porém com tons mais fechados. Os trajes de Herodes e Herodíades ficaram mais rebuscados. Já Madalena e Judas ganharam as roupas nas cores vermelho-cereja e vinho, respectivamente, representando humanidade. Porém, no espetáculo, o traje cinza-claro e roxo de Judas foi mantido. A figurinista explica:

“É que a cena [na qual o apóstolo se enforca] tem a parte da consciência, que não há na Bíblia, foi meu avô quem escreveu. Então, a gente discute o que é que importante mudar. Não queremos mudar muito, só continuar melhorando o trabalho que sempre foi feito”, explicou [Marina Pacheco]. (MARKMAN, 2012)

As peças para a versão de 2023 foram assinadas por Marina Pacheco e Vítor Moreira (aos 79 anos de idade). A pedido dos diretores Carlos Reis e Lúcio Lombardi, os figurinistas executaram algumas prioridades para a encenação

tomando-se aqui como exemplo a cena de Pilatos, em que os espectadores foram surpreendidos com a entrada de uma carruagem conduzida por quatro cavalos negros da raça puro sangue lusitano.

Outra modificação ocorreu nos figurinos dos sacerdotes do templo de Jerusalém. Nas versões anteriores não havia unidade nas roupas, o que foi corrigido de acordo com as pesquisas realizadas pela figurinista. As roupas dos sacerdotes, que parecem pesadas, utilizam mangas sobrepostas, um truque de figurino para dar a sensação de que são várias roupas utilizadas umas sobre as outras (figura 53).



Figura 53 – Detalhe do figurino dos sacerdotes  
Fonte: COUTINHO, 2013.

Solicitada pelos diretores, a cena de Roma também foi alterada. De acordo com a figurinista em entrevista para o portal G1:

“Eu sempre gostei muito da história de Roma. Fui lá, visitei museus, o Vaticano, trouxe até um elmo para servir como base para podermos reproduzir aqui. Você aprende o porquê de cada coisa. Por exemplo, a presença da águia. Eles acreditavam que só estariam seguros se tivessem o estandarte da águia com eles.

Se fosse perdido ou roubado, o exército perdia o controle”, explica Marina. (COUTINHO, 2013)



Figura 54 – Elmo vindo de Roma (Itália), adquirido pela família Pacheco para servir como inspiração para criação dos utilizados pelos soldados romanos na encenação da *Paixão de Cristo*  
Fonte: COSTA, 2015.

Ainda, de acordo com a figurinista, a confecção dos figurinos mais próximos ao que era utilizado na época foi um desafio justamente por não encontrar que as costurasse.

Um único senhor, conhecido apenas como “seu Cosme” aceitou a missão. “Ele é muito humilde, foi maravilhoso. Ele faz gibão de couro. Usamos de seis a oito peles de boi inteiras para fazer as couraças. Deixei uma pessoa da equipe no começo com ele, mas quanto mais próximo do prazo estávamos, colocávamos mais gente para dar apoio”, conta Marina.

A missão não foi fácil. A equipe formada por dez pessoas, todas da região de Fazenda Nova, cuidou da confecção das roupas de romanos, do rei Herodes, de Herodíades e de algumas outras que foram alteradas. [...]

Outra preocupação dos figurinistas foi em relação às cores e texturas dos tecidos. “Os tecidos mais finos e as cores mais alegres eram dos ricos. A roupa do rei Herodes mesmo já foi revista. Eu sempre quis usar penas de pavão para uma das mulheres do bacanal. Vendo Sansão e Dalila, aquele filme mais antigo, tem uma roupa com penas de pavão. Serviu como inspiração para a roupa da Herodíades”, explica Marina.

As joias utilizadas por três das mulheres que participam também da cena do bacanal, tentando Jesus ou interagindo com o rei, chamam a atenção e não é à toa. “São de verdade, a gente trouxe da Índia. Ainda é um sonho futuro poder fazer uma viagem para trazer mais materiais de fora para o figurino. Queremos reformar o bacanal de Herodes, estamos estudando”, adianta. (COUTINHO, 2013)



Figura 55 – Figurino de Herodes e Herodíades  
Fonte: COUTINHO, 2013.

As maquiagens e o penteado do elenco também foram atualizados para que ficasse mais próximo ao usado na época.

“Naquela época, se utilizava muitos cachos e tranças. Cabelo dividido em três e trançado, cachos mais apertadinhos”, conta Marina, que tem como referência a série norte-americana ‘Roma’, exibida em um canal por assinatura entre 2005 e 2007. Lembrando que todo e qualquer figurino é importante, o cuidado passou também pela roupa dos figurantes. “Você pode ver que são cores terrosas. Usamos tecidos de algodão, quase estopa mesmo e passamos as roupas por um processo de envelhecimento, para dar o tom mais real possível”, detalha a figurinista. (COUTINHO, 2013)

Pavis (2007) descreve a importância dos detalhes dos figurinos de acordo com a percepção do espectador:

O olho do espectador deve observar tudo o que está depositado no figurino como portador de signos, como projeção de sistemas sobre um objeto-signo relativamente à ação, ao caráter, à situação, à atmosfera. (PAVIS, 2007, p. 169)

Sobre a relação da atmosfera que o teórico aborda, pode-se observar nas criações cênicas o impacto ocasionado entre cenário e figurino. O figurino participa sucessiva e, por vezes, simultaneamente, do ser vivo e da coisa inanimada; garante a transmissão entre a interioridade do locutor e a exterioridade do mundo objetal. Não é só o figurino que fala, fala também sua relação histórica com o corpo.

Para Pavis (2007), o signo sensível do figurino é sua integração à representação, sua capacidade de funcionar como cenário ambulante, ligado à vida e à palavra.



Figura 56 – Vila da Galileia de *Paixão de Cristo*  
Fonte: PAIXÃO DE CRISTO, 2024.

A cidade-teatro de Nova Jerusalém, onde está sendo realizado o espetáculo da Paixão de Cristo em Pernambuco, tem uma nova atração que está encantando o público que visita o local durante a Semana Santa. Trata-se da Vila da Galileia, uma feira temática que reúne artesãos, mestres da carpintaria, da pedra e do barro, além de personagens típicos da época de Jesus. A atração fica localizada dentro da cidade-teatro, no final da via de acesso à primeira cena do espetáculo.

Idealizada pela diretora de arte Marina Pacheco, que também coordena o figurino da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, a Vila da Galileia permite que o público que vai assistir à encenação entre em contato com a cultura e os costumes da época de Jesus. Em barraquinhas, os visitantes podem ver de perto como eram produzidas as peças de pedra e barro naquele período [...]. Na Vila da Galileia, o público também pode interagir com personagens típicos da época [...]. (PAIXÃO DE CRISTO, 2024)

Faz-se necessário abordar, neste capítulo, os efeitos de presença e sentido, sobre a experiência estética vivenciada pelo público e pelos participantes do espetáculo *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*.

O teórico Hans Gumbrecht (2010) conceitua a produção de presença em diferentes comunicações:

[entendo] a palavra “presença”, nesse contexto, como uma referência espacial. O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo, o autor pretendia usar a palavra “produção” na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de produção de presença implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. (GUMBRECHT, 2010, p. 39, grifo do autor)

Gumbrecht (2010) revela que qualquer forma de comunicação implica produção de presença. Portanto as mídias plurimidiáticas, como o teatro e o cinema, inferem em seus espectadores reflexões sobre a substância e o espaço. Ainda para o autor, a poesia também carrega fortemente os efeitos de produção de presença. Para ele, as formas poéticas estão em uma situação de tensão, em uma forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido:

A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido – nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. (GUMBRECHT, 2010, p. 40)

O autor apresenta os efeitos da produção de presença dos textos poéticos como um forte fascínio literário contemporâneo, ou seja, da identificação e da atribuição de sentido. Direcionando para a área de Humanidades, ele afirma que poderíamos utilizar a terminologia **profundidade**. Observações profundas são automaticamente comparadas ao reforçamento positivo ou elogio. Já, se afirmarmos que algum elemento é superficial, isso reporta à fragilidade e à falta de qualidades.

Pode-se afirmar que o espetáculo *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* proporciona produção de presença ao público, atores e participantes, que vivenciam o clima de tensão, aflição, angústia e dor de Cristo em seus últimos dias. O texto da encenação reproduz excertos do texto bíblico, repetindo frases e palavras de conhecimento do espectador, porém com a encenação de modo síncrono em seus nove palcos realísticos. Relacionando o teatro da Idade Média com o espetáculo de Nova Jerusalém, observa-se o espetáculo processional, com palcos elevados a determinada altura, para que todos os espectadores e transeuntes tenham visibilidade integral da cena representada nos cenários. Gumbrecht aborda a forma excêntrica do ser humano em relação ao mundo e à Idade Média:

Uma segunda alteração em relação à Idade Média tem a ver com a sugestão [...] de que essa figura humana, em sua excentricidade relativa ao mundo, é uma entidade intelectual e incorpórea. [...] a única função explícita que se lhe atribui é observar o mundo, e para tal parecem ser suficientes faculdades exclusivamente cognitivas. O mundo que o observador observava e interpretava era puramente material. Claro que essa dicotomização entre **espiritual e material** está na origem de uma estrutura epistemológica em que a filosofia ocidental se apoiaria de agora em diante, **o paradigma sujeito/objeto**. No realismo simbólico, cada objeto que

constitui o mundo tem um sentido inerente, atribuído por Deus no ato da criação. (GUMBRECHT, 2010, p. 46-47, grifo do autor)

Gumbrecht apresenta uma nova interpretação na defesa de que os seres humanos são excêntricos ao mundo e que cada vez mais o mundo dos objetos e do corpo humano são superfícies que exprimem sentidos profundos.

Porém, as concepções de Teatro Medieval e de Teatro Contemporâneo divergem. À luz dos conceitos de Silvia Fernandes (2018) serão abordadas características do teatro contemporâneo e elementos do teatro processional. Fernandes é crítica de teatro, dramaturgista, ensaísta e professora universitária, voltada para a análise das evoluções cênicas no Brasil. Além disso, é pesquisadora da vanguarda no teatro e idealista do grupo Teatro da Vertigem.

O grupo Teatro da Vertigem é uma comunidade de estudos e arte contemporânea, e especificamente sobre a presença do teatro na cidade. As encenações são resultadas de reflexões estéticas detidas que forçam o pensar.

Com deambulação noturna pela cidade de São Paulo, o espectador chega a percorrer quase 1 km até chegar a um teatro abandonado. Em outra apresentação, o público viaja pelo Rio Tietê, onde a encenação ocorre nas marginais. Esse modelo teatral já percorreu Paris em 1921, por locais corriqueiros, sem importância, para que lá ocorresse a busca do inesperado: a sensação do maravilhoso naquilo que é banal. O teatro nas ruas de São Paulo, mesmo com nova e instigante ótica, ocorre com as influências processionais da Idade Média.

Para Fernandes (2018), as teatralidades contemporâneas descortinam o processo cênico, cuja fermentação vem revolucionando o repertório de espetáculos oferecido ao público deste século XXI, esteja ele em cartaz nos sedutores luminosos das grandes casas teatrais ou nos tabladados dos grupos experimentais de vanguarda.

As esclarecedoras e, a seu modo, instigantes interpretações que a nova crítica nos oferece com os registros gráficos de Sílvia Fernandes, traduzem uma captação e avaliação no plano do intelecto e da sensibilidade que é, não apenas de uma nova geração em nosso movimento teatral, como de uma revisão do modo de ver e de fazer teatro em suas diferentes latitudes na modernidade.

Pode-se afirmar que o Teatro da Vertigem, citado por Fernandes (2018), utiliza formas de teatro imersivo, pois inverteu as tradicionais relações de poder entre o *performer* e o público, colocando este sob o controle da produção, pois confere aos espectadores um controle muito maior sobre a moldagem e a experiência da *performance*.

O mesmo ocorre com a encenação da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* onde o espectador acompanha o espetáculo, caminhando de um cenário para outro e internalizando ainda mais o realismo das cenas. As expressões faciais dos espectadores denotam emoções compatíveis com os diferentes momentos Paixão: a dor e sofrimento do Cristo em seu calvário é sentido pelo público, que chora, silencia e sofre as dores do Cristo e que também se alegra com a cena da Ressurreição em uma explosão de aplausos aos atores.

Uma curiosidade: ao término do espetáculo é possível perceber que muitos espectadores se decepcionam com o fim da encenação e, muito provavelmente, de modo não intencional, desaprovam o agradecimento dos atores ao público em uma tentativa de conservar os atores em seus personagens da história bíblica. Os próprios atores sentem esse realismo, proporcionado pelo texto cênico e revelam algumas mudanças em seus cotidianos. Klebber Toledo afirma que interpretar Jesus foi essencial para renovar sua fé (G1, 2023).

## CONCLUSÃO

O objetivo desta pesquisa foi analisar a transposição de narrativas bíblicas para as cenas: *A tentação de Cristo no deserto*, *A Santa Ceia* e *a Crucificação*, as quais constituem partes do espetáculo *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, que é apresentado todos os anos, durante a Semana Santa, em Brejo Madre de Deus, no interior do estado de Pernambuco, preocupando-se em identificá-lo como um dos fenômenos de transição histórica e cultural e discutindo suas articulações literárias.

O primeiro passo da pesquisa foi identificar, por meio de levantamento bibliográfico, o histórico e a trajetória do Teatro Medieval até o Teatro da Modernidade, perpassando pelo Teatro Renascentista, para assim estabelecer parâmetros e características existentes no teatro processional de Nova Jerusalém.

Paralelamente, foram investigados o Teatro Anchietano, sua importância e contribuições para a dramaturgia brasileira e o Teatro Elisabetano com o destaque das peças de Shakespeare e as influências de ambos os teatros para a cidade-teatro de Nova Jerusalém. Conceitos de produção de presença de Hans Gumbrecht e do teatro de imersão de Silvia Fernandes contribuíram para o sucesso dessa análise.

A conclusão obtida na primeira etapa é que a cidade-teatro traz arcabouços do Teatro Grego, apresentando similaridade no formato geométrico circular das arenas gregas para com os nove palcos de Nova Jerusalém que seguem alinhamento circular e foram construídos ao ar livre. Há também características do Teatro Medieval e sua forma processional para que o espectador acompanhe, caminhando entre os palcos, toda a encenação. Há ainda características e influências do Teatro de Imersão e do Teatro Elisabetano onde atores e público se mesclam durante as cenas. Sem cadeiras ou poltronas, o teatro de Nova Jerusalém

apresenta a mescla de formas que vigoraram desde o teatro medieval até o teatro moderno.

A segunda parte da pesquisa abordou os pressupostos teóricos que a norteiam e fundamentam. Com base nos conceitos teorizados por Irina Rajewsky e Linda Hutcheon, foram identificadas e analisadas as relações intermediáticas que regem o diálogo entre o discurso bíblico (verbal) e o espetáculo teatral (verbal, visual e performático).

As considerações sobre as relações intermediáticas, ou seja, a correlação entre os códigos semióticos de naturezas específicas (que se observa entre artes e mídias) e o processo de adaptação foram essenciais para a compreensão das análises das três cenas. A Sagrada Escritura descreve esses episódios em três evangelhos sinóticos: Mateus 4: 1-11, Marcos 1: 12,13 e Lucas 4: 1-13, cujas tessituras foram relacionadas com a encenação apresentada em Nova Jerusalém.

De modo extremamente importante, a *Bíblia* foi analisada como literatura, sua função conativa e como se deu a origem desse livro sagrado. Destaca-se o *Evangelho de Marcos*, como o precursor dos textos que apresentam a vida de Jesus, porém os biblistas que aplicaram os princípios da teoria literária à análise dos evangelhos demonstraram que a *Bíblia* apresenta aspectos de estilo e operações retóricas como os demais textos da literatura mundial. Essa pesquisa selecionou os evangelhos de Lucas e Mateus pelo destaque de alguns elementos como: personagens, enredo, cenário e planos narrativos.

A última parte desta pesquisa apresentou as análises das perícopes e dos textos dramáticos das cenas *A tentação de Cristo no deserto*, *A Santa Ceia* e *a Crucificação*, concretizando a solução do problema inicial. A conclusão obtida é de que os textos bíblicos foram adaptados para os diálogos do texto dramático. As três

subcategorias de Irina Rajewsky foram notificadas no roteiro cênico e texto dramático, da mesma forma que os dois conceitos sobre adaptação e apropriação de Linda Hutcheon.

Adaptar é dialogar com a obra-fonte, trazendo uma nova cor, uma nova dimensão ampliada. Um ato criativo em sua essência. A construção da cidade-teatro, atentando aos minuciosos detalhes, reproduziu os espaços vivenciados por Jesus em seus últimos dias, na formação dos nove palcos circulares, onde espectadores e atores se mesclam no caminhar processional. A emergência do real fica ainda mais nítida quando em alguns momentos, os atores interagem com a plateia, tornando a cena mais emocionante em constante processo de mutação. Uma dificuldade durante a pesquisa foi a inacessibilidade aos textos dramáticos escritos ou roteiro cênico da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*. Os textos aqui inseridos foram ouvidos e gravados, para depois serem transcritos. A produção do espetáculo fornece somente os textos bíblicos.

Um relato sobre como é ser um figurante, nessa grandiosidade de encenação, vem por meio do “seu Antônio”, morador do Brejo de Madre de Deus, região agreste e árida, onde vive apenas ele e uma cabra em uma pequena casa de chão batido. Ele aguarda o ano inteiro pela chegada da Semana Santa para inscrever-se como ator figurante e assim participar do maior espetáculo pernambucano. Seu Antônio não possui falas em sua atuação. Movimenta os olhos apenas. Com expressividade fantástica. Lembrando-nos que o teatro é vida e traz vida a que dela precisa.

À medida que o texto da pesquisa ganhou corpo e densidade, o sentimento de pertença a todos os elementos do espetáculo invadiu fortemente os registros gráficos aqui realizados. Conhecer cada componente das famílias Mendonça e

Pacheco, saber suas histórias, descobrir seus ideais e se deparar com tamanha história de sucesso trouxe grandes emoções para a continuidade desta pesquisa. Um sentimento apaixonante que já produziu memórias afetivas e literárias.

Em relação a trabalhos futuros, esta pesquisa fornece algumas opções no que diz respeito à proposta de estudo sobre teoria literária aos biblistas, ou mesmo linguística e análise do discurso, com a criação de cursos de extensão.

Para os cursos de Licenciatura em Letras, propõe-se inserir uma disciplina para o estudo da *Bíblia*, não somente riqueza de um livro religioso, mas também pela riqueza literária e estilística. As duas propostas apresentam longo percurso, porém os resultados podem ser compensadores.

## REFERÊNCIAS

ALAGOAS NA NET. **Mais de 7 mil pessoas assistem a estreia da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém.** Disponível em: <<https://www.alagoasnanet.com.br/v3/mais-de-7-mil-pessoas-assistem-estreia-da-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem/>>. Acesso em: 25 jul. 2024.

ALEIJADINHO. **O carregamento da cruz.** 1796. 1 escultura: color. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

ALEXANDRE, P. **José de Anchieta: cristianização indígena e conflitos no Brasil Colonial.** Disponível em: <<https://historiablog.org/2023/12/25/jose-de-anchieta-cristianizacao-indigena-e-conflitos-no-brasil-colonial/>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

ALGOMAS. **Últimos dias de apresentação do Espetáculo da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém.** Disponível em: <<https://algomais.com/ultimos-dias-de-apresentacao-do-espetaculo-da-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem/>>. Acesso em: 24 jul. 2024.

ALTER, R. **Em espelho crítico.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

ALVES, A. **Elenco de artistas pernambucanos é destaque na Paixão de Cristo de Nova Jerusalém.** Disponível em: <<https://blogdoalbertoalves.com/2024/03/elenco-de-artistas-pernambucanos-e-destaque-na-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem/>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

AMIGOS DA PAIXÃO. **Texto da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém.** Disponível em: <<https://amigosdapaixao.blogspot.com/2010/05/texto-da-paixao-de-cristo-de-nova.html>>. Acesso em 24 jul. 2024.

ANCHIETA, J. de. **José de Anchieta.** São Paulo: Agir, 2012.

ARAUJO, E. **Cenários da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém ganham mais realismo.** Disponível em: <<https://www.blogdoneylima.com.br/geral/cenarios-da-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem-ganham-mais-realismo>>. Acesso em: 25 jul. 2024.

ARÊAS, V. **Iniciação à comédia.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990.

ASSMANN, A. **Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural.** São Paulo: UNICAMP, 2011.

AUTH, R. **Introdução ao estudo das formas literárias do Segundo Testamento: a palavra de Deus em linguagem humana.** São Paulo: Paulinas, 2021.

BERNARDES, J. A. C. **Gil Vicente**. São Paulo: Edições 70, 2000.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BÍBLIA Sagrada. **Bíblia Almeida Revista e Corrigida**: ARC. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BLOG DO RESSURREIÇÃO. **Intertextualidade**. Disponível em: <<https://redacaoessucat.wordpress.com/2010/02/01/intertextualidade/>>. Acesso em: 2 maio 2024.

BOSCOLO, Gastone. **A Bíblia na História**: introdução geral à Sagrada Escritura. São Paulo: Paulus, 2022.

BULTMANN, R. **Teologia do Novo Testamento**. São Paulo: Academia Cristã, 2009.

CALIXTO, B. **Na cabana de Pindobuçu**. 1920. 1 óleo sobre tela: color.; 42 cm x 65,5 cm. Coleção Reginaldo Bertholino, São Paulo.

CARDOSO, A. (Org.). **Teatro de Anchieta**. São Paulo: Loyola, 1977.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Unesp, 1999.

CHAMBERS, Robert. **The book of days**: a miscellany of popular antiquities in connection with the calendar, including anecdote, biography, & history, curiosities of literature and oddities of human life and character. Londres: W & R Chambers, 1864.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v. 6, p. 1-32, jul./dez., 2006.

CONCEIÇÃO, S. M. da; LUCENA FILHO, S. A. de. Marca Paixão de Cristo de nova Jerusalém: uma análise na perspectiva do Folkmarketing e desenvolvimento local em Fazenda Nova/PE. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, [s. l.], v. 15, n. 35, p. 241-260, 2018. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19108>>. Acesso em: 18 jun. 2024.

COREGOS e atores. ca. 79. 1 mosaico: color. Museu Arqueológico de Nápoles, Nápoles, Itália.

COSTA, J. da. Teatro Medieval. In: NUÑEZ, C. F. P. (Org.). **O teatro através da História**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 1.

COUTINHO, K. **Paixão de Fazenda Nova, PE, investe em figurinos cada vez mais reais.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2013/03/paixao-de-fazenda-nova-pe-investe-em-figurinos-cada-vez-mais-reais.html>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

CULPEPPER, A. **Anatomy of the Fourth Gospel: a study in literary design.** Filadélfia: Fortress, 1987.

CULTURA ANIMI. **Tragédia grega.** Disponível em: <<https://www.culturaanimi.com.br/post/tragedia-grega>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

CULTURIZANDO. **Teatro medieval.** Disponível em: <<https://culturalizando.blog/2019/12/19/teatro-medieval/>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

DAMASCENO, R. **'A Paixão de Cristo', 20 anos: os segredos de bastidores do controverso filme de Mel Gibson.** Disponível em: <<https://revistamonet.globo.com/filmes/noticia/2024/03/a-paixao-de-cristo-20-anos-os-segredos-de-bastidores-do-controverso-filme-de-mel-gibson.ghtml>>. Acesso em: 15 out. 2024.

DA VINCI, L. **A última ceia.** 1498. 1 têmpera sobre gesso: color.; 460 cm x 880 cm. Refeitório de Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália.

DI SANTE, C. **Liturgia Judaica: fontes, estrutura, orações e festas.** São Paulo: Paulus, 2004.

DICIONÁRIO DE CONSTRUÇÃO CIVIL. **Adro.** Disponível em: <<https://www.ecivilnet.com/dicionario/o-que-e-adro.html>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

ELLESTRÖM, L. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

ESPIAQUI. **Apóstola dos apóstolos, Marina Pacheco.** Disponível em: <<https://www.espiaqui.com.br/artigo/apostola-dos-apostolos-marina-pacheco>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

FERNANDES, Sílvia. **Teatro da Vertigem.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FO, D. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: Senac, 1999.

G1. **Como figurantes ajudam a contar a história da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2019/04/20/como->

figurantes-moradores-ajudam-a-contar-historia-da-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem.ghtml>. Acesso em: 25 jul. 2024.

\_\_\_\_\_. **Confira o que existe por trás dos palcos da 'Paixão de Cristo de Nova Jerusalém'**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/paixao-de-cristo-em-nova-jerusalem/2023/noticia/2023/04/04/confira-o-que-existe-por-tras-dos-palcos-da-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem.ghtml>>. Acesso em: 25 jul. 2024.

\_\_\_\_\_. **Klebber Toledo fala sobre experiência de interpretar Jesus na Paixão de Cristo de Nova Jerusalém: 'Renovará minha fé'**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2023/01/12/klebber-toledo-fala-sobre-experiencia-de-interpretar-jesus-na-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem-renovara-minha-fe.ghtml>>. Acesso em: 26 jul. 2024.

GASSNER, J. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GLOBOPLAY. **Entrevistas com elenco da Paixão de Cristo**: Eduardo Japiassu. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/12471265/>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

\_\_\_\_\_. **Especial Paixão de Cristo**: sábado 8/04/2023 – íntegra. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/11520464/>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. **Paixão de Cristo**: sábado 11/04/2020 - íntegra. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8475685>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

GOMES, M. **Cenários da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém ganham mais realismo**. Disponível em: <<https://www.alagoasnet.com.br/v3/cenarios-da-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem-ganham-mais-realismo/>>. Acesso em: 25 jul. 2024.

GSHOW. **Klebber Toledo aparece em cenas fortes da crucificação de Cristo em espetáculo**. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/tudo-mais/tv-e-famosos/noticia/klebber-toledo-aparece-em-cenas-fortes-da-crucificacao-de-cristo.ghtml>>. Acesso em: 26 jul. 2024.

GUMBRECHT, H. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HARRINGTON, W. J. **Chave para a Bíblia**: a Revelação, a Promessa, a Realização. São Paulo: Paulus, 1985.

HERNANDES, P. R. Leitura do auto de São Lourenço de José de Anchieta: teatro e pedagogia no aldeamento. **Hispanista**, Niterói, v. 17, n. 65, p. 1-15, maio/jun. 2016.

HIDALGO, M. **Adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em Cuiabá**. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja\\_do\\_Rosario\\_-\\_adro\\_\(Cuiaba\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja_do_Rosario_-_adro_(Cuiaba).jpg)>. Acesso em: 28 abr. 2024.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAKBOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

KRAMSKOI, I. N. **Cristo no deserto**. 1872. 1 óleo sobre tela: color.; 184 cm x 214 cm. Galeria Tretiakov, Moscou, Rússia.

LE GOFF, J. **A História deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LEÃO, L. **Começa a Paixão de Cristo de Nova Jerusalém**. Disponível em: <<https://escritoriodejornalismo.com.br/comeca-a-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem/>>. Acesso em: 26 jul. 2024.

MACHADO, M. D. **Antropologia digital: o estudo da relação tecnologia-humano**. Disponível em: <<https://agenciahugz.com.br/antropologia-digital/>>. Acesso em: 2 maio 2024.

MAPBOX. **Brejo da Madre de Deus**. Disponível em: <<https://www.mapbox.com/>>. Acesso em: 19 jun. 2024.

MARKMAN, L. **Figurino da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, PE, é legado de gerações**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pe-noticias/2012/04/figurino-da-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem-pe-e-legado-de-geracoes.html>>. Acesso em: 25 jul. 2024.

MATE, A. Processos e transversalidades do teatro no ocidente. *In*: ESTADO DE SÃO PAULO. **Teatro e dança: repertório para a educação**. São Paulo: Secretaria da Educação; Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2010. p. 15-38.

MATOS, Talliandre. **Intertextualidade**. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/redacao/intertextualidade-.htm>>. Acesso em: 2 maio 2024.

MEDEIROS, C. **A grandeza de uma Paixão**. Disponível em: <[https://mais.opovo.com.br/jornal/vida\\_e\\_arte/2019/04/16/a-grandeza-de-uma-paixao.html](https://mais.opovo.com.br/jornal/vida_e_arte/2019/04/16/a-grandeza-de-uma-paixao.html)>. Acesso em: 24 jul. 2024.

MENEGATTI, L. **Fundamentos científicos da teologia cristã**. Curitiba: InterSaberes, 2020.

MIGUEL, M. **O vitral da Capela Santo Inácio**: a religião e seus símbolos. Disponível em: <<https://www.colegiodosjesuitas.com.br/o-vitral-da-capela-santo-inacio-a-religiao-e-seus-simbolos/>>. Acesso em: 2 maio 2024.

PACHECO, P. **Jesus**. Peça em dois atos. Recife: ED-micro, 2001.

PAIXÃO DE CRISTO. **Nova Jerusalém**. Disponível em: <<https://novajerusalem.com.br/>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

PAPA FRANCISCO. **Exortação apostólica Evangelii Gaudium do Santo Padre Francisco ao episcopado, ao clero às pessoas consagradas e aos fiéis leigos sobre o anúncio do Evangelho no mundo actual**. Vaticano: Tipografia Vaticana, 2013. Disponível em: <[https://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20131124\\_evangelii-gaudium\\_po.pdf](https://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium_po.pdf)>. Acesso em: 24 jul. 2024.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. Tradução de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, S. **Literatura e hermenêutica do Novo Testamento**. Curitiba: InterSaberes, 2019.

PETERSEN, N. R. **Literary criticism for New Testament critics**. Filadélfia: Wipf & Stock, 2008.

PETRIN, N. **Teatro medieval**. Disponível em: <<https://www.estudopratico.com.br/teatro-medieval-caracteristicas-espaco-cenico-e-autores-medievais/>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução: Isabela Santos Mundim. *In*: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

RHOADS, D. **Mark as story**: an introduction to the narrative of a gospel. 2 ed. Filadélfia:

Fortress, 1999.

RODRIGO, A. **Pesquisa traça perfil do público da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém.** Disponível em: <<https://blogcenario.com.br/2023/04/07/pesquisa-traca-perfil-do-publico-da-paixao-de-cristo-de-nova-jerusalem>>. Acesso em: 27 jul. 2024.

RODRIGUES, S. C. (Org.). **Sobre a paródia.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

ROSSI, L. A. S; PERONDI, I. **Apocalipse: a força da resistência dos pobres.** São Paulo: Paulus, 2021.

RYKEN, L. **Uma introdução literária à Bíblia.** São Paulo: Vida Nova, 2023.

SANTUÁRIO CRISTO REDENTOR. **Cristo Redentor.** Disponível em: <<https://santuariocristoredentor.com.br/>>. Acesso em: 4 maio 2024.

SAPOSHKO, K. **A tentação de Cristo no deserto.** 2012. 1 óleo sobre tela: color.; 110 cm x 90 cm. Jose Art Gallery, Ucrânia.

SOUZA, A. P. **Veja quem são os artistas para a Paixão de Cristo 2023.** Disponível em: <<https://blogestilosocial.com.br/veja-quem-sao-os-artistas-para-a-paixao-de-cristo-2023/>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

TICIANO. **O martírio de São Lourenço.** 1557. 1 óleo sobre tela: color.; 277 cm x 493 cm. Igreja de Santa Maria Assunta, Veneza, Itália.

TRABALHOS ESCOLARES. **A intertextualidade.** Disponível em: <<https://www.trabalhoscolares.net/a-intertextualidade/>>. Acesso em: 2 maio 2024.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

WOLF, W. (Inter)mediality and the Study of Literature. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, West Lafayette, v. 13, n. 3, p. 1-9, set. 2011.

ZABATIERO, J. **Fundamentos da teologia prática.** Osasco: Mundo Cristão, 2011.