

## A (re)construção do discurso religioso em “Jesus, uma paixão”

Patrícia Monteiro Cruz<sup>1</sup>

### Resumo

Sabemos que todo discurso é fundamentado em enunciados já ditos. Ressignificando manifestações da cultura popular, por meio de uma memória bíblica, o espetáculo da Paixão de Cristo assume novos efeitos de sentido ao (re)contar a história da vida, morte e ressurreição de Cristo. Dessa forma, a montagem “Jesus, uma paixão”, encenada na cidade de João Pessoa, em abril de 2007, (re)constrói o discurso religioso tradicional, atualizando o já-dito em um novo acontecimento discursivo. Nosso trabalho procura averiguar esta reconstrução religiosa no discurso do teatro de rua, verificando as condições de produção, de que forma os novos sentidos se estabelecem e como eles se inscrevem na história.

**Palavras-chave:** Discurso religioso. Memória. Efeitos de sentido.

### Introdução

O espetáculo “Jesus, uma paixão”, encenado em João Pessoa durante a Semana Santa de 2007, apresenta uma narrativa sobre a trajetória da vida, morte e ressurreição de Cristo. A encenação se volta para a memória coletiva a respeito da versão bíblica de um fato sobre o qual os cristãos assentam sua fé. Essa memória é deslocada para outros enunciados, associando o passado à cena contemporânea, permitindo novas reflexões e modos de absorver, reproduzir e disseminar o acontecimento social por meio da linguagem. Esse acontecimento deslocado se apresenta no espetáculo, através do teatro de rua.

O objetivo do presente estudo é analisar o texto de “Jesus, uma paixão”, a partir da interferência do enunciado com a encenação/espetáculo, verificando de que forma novos sentidos foram construídos, adaptando ou reforçando o discurso religioso sedimentado na memória.

---

<sup>1</sup>Jornalista, especialista em Teorias do Texto (UFS), mestranda em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC/UFPB). Bolsista Capes. [Patrícia.monteiro@yahoo.com.br](mailto:Patrícia.monteiro@yahoo.com.br)

## 1 Análise do discurso

A Análise do Discurso teve início no século XX, no final da década de 60, época do estruturalismo como paradigma para a formação do mundo. Com o surgimento da AD de linha francesa, o discurso passa a ser investigado não apenas como enunciado lingüístico, mas também como produção social e do imaginário, visto que a AD trabalha com o conceito de discurso e sua relação com a língua, a história e o sujeito.

De acordo com Orlandi (1999), é necessário um olhar para a exterioridade a fim de entender o discurso, uma vez que é neste que se pode observar a relação entre língua e ideologia. Nesse sentido, a AD se volta para as formações sociais, discursivas e ideológicas a fim de identificar as condições de produção em que os discursos se estruturam e circulam na sociedade.

A AD também tem como objeto de investigação a ideologia. Nesse sentido, o filósofo francês Louis Althusser, baseado no marxismo, oferece subsídios importantes para os estudos da AD francesa. Para Althusser (1985), ideologia deve ser entendida como realidade concreta e material que toma forma nos conjuntos de idéias e práticas das instituições, ou seja, dos aparelhos ideológicos do Estado. Os AIE's são os meios de manutenção da sociedade por meio da ideologia, a saber: a escola, a religião, a mídia, entre outros.

No discurso o sujeito revela marcas de suas formações ideológicas que, por sua vez, se verificam nas formações discursivas, visto que é o discurso que materializa a ideologia e é por meio dele que o homem se constitui sujeito. Assim, as manifestações culturais, entre elas, o teatro, de posse do poder da palavra, reforçam e asseguram a ideologia.

Segundo Cavalcante (2004), não se pode vincular religião apenas ao intelecto, visto que envolve emoções substanciais para a manutenção da vida e o exercício do pensamento. O teatro, ao absorver o discurso religioso, se reverte de uma carga de emoções, traduzidas por meio da música, dança, encenação, a fim de reforçar ou contestar mensagens já cristalizadas. O texto teatral, ao responder pelo aparelho ideológico Igreja, traduz um dizer já sedimentado, valendo-se de mecanismos que acentuam o discurso religioso, a saber: uso de metáforas, relação com o sagrado e com um enunciado já dito em outro contexto.

## 2 Modos de dizer

Enquanto o discurso materializa as formações ideológicas que constituem o sujeito, o texto reúne os elementos de que se vale o falante para veicular seu discurso. Para a AD, o discurso é o objeto teórico e o texto é o objeto de análise. Para entendermos de que forma novos efeitos de sentido foram construídos no espetáculo “Jesus, uma paixão”, vamos analisar como se dá o processo de produção discursiva, partindo da idéia de que há múltiplas formas de elaborar o texto e dizer o discurso, refletindo as tradições culturais da sociedade.

### 2.1 Paráfrase e polissemia

Duas forças atuam permanentemente no funcionamento da linguagem: a paráfrase e a polissemia. É no permanente conflito entre elas que o discurso é constituído.

Segundo Orlandi, o processo parafrástico consiste em manter no “novo” dizer um enunciado já cristalizado. A paráfrase apresenta uma espécie de estabilização, uma vez que retorna a um mesmo enunciado através de construções diferentes para o mesmo sentido.

No processo inverso, a polissemia se ocupa em produzir novos enunciados e sentidos, provocando um deslocamento entre aquilo que já está sedimentado. É nessa relação entre o mesmo e o diferente que os efeitos de sentidos circulam na AD, ora como estabilização ora como ruptura, distinguindo-se criatividade de produtividade.

A criatividade surge como pressuposto da polissemia, uma vez que estabelece novas possibilidades de formulação dos enunciados, instaurando o novo lingüístico. Já a produtividade traz à tona a variação do já-dito. Para Orlandi (1999, p.38), “a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte de linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer”.

### 2.2 Figuras e temas

Os enunciados podem ser concretizados a partir de dois níveis distintos: figura ou tema. Tais níveis se referem aos elementos semânticos que predominam na formação de uma dada estrutura discursiva.

De acordo com Fiorin (2003), tema remete a elementos que não estão presentes no mundo natural, mas que ordenam e regulam os fatos. Sentimentos como amor, perdão, lealdade, podem ser caracterizados como temas. Figura, por sua vez, é o recurso semântico que indica um elemento do mundo concreto, como: escola, homem, pedra etc. Segundo o autor (Op.cit, p.24), “o discurso figurativo é a concretização de um discurso temático. Para entender um discurso figurativo é preciso, pois, antes de mais nada, apreender o discurso temático que subjaz a ele. Ir das figuras ao tema é o que fazemos quando perguntamos: qual é o tema deste texto, de que trata ele”?

A relação entre discurso figurativo e temático é de muita proximidade e sutileza. Para caracterizar o texto como pertencente a um desses níveis é necessário descobrir que características prevalecem, uma vez que não há um texto exclusivamente figurativo ou temático.

### **3 Memória e interdiscursividade**

A memória é um elemento substancial para a prática discursiva. A depender do acontecimento, a memória pode ser regulada, rompida, deslocada ou restabelecida.

Entre os textos fundadores da memória estão os mitos, os enunciados, as paráfrases. Na perspectiva da AD, o retorno ao passado é uma atividade necessária nos processos parafrásticos.

Para Orlandi (1999), memória é considerada interdiscurso, à medida que traz à tona o discurso falado antes em outro contexto e lugar. A interdiscursividade é fundamental para que os efeitos de sentido sejam estabelecidos, visto que a produção do sentido se vale das palavras, dos enunciados e textos já ditos, seja para reproduzir um discurso ou para modificá-lo. Nesse sentido, a produção de enunciados requer uma ligação estreita com a constituição do mesmo e sua formulação. Assim, segundo Orlandi, o dizer se encontra na confluência entre os eixos da memória (constituição) e o da atualidade (formulação).

De acordo com Achard (1999), a condição de existência da memória é trazer à luz um acontecimento, tirando-o da indiferença. É o que ocorre com “Jesus, uma paixão”, quando o espetáculo resgata informações já sedimentadas na memória a respeito de Jesus e sua trajetória. No espetáculo, a memória discursiva estrutura a materialidade do discurso ao restabelecer o que está implícito na história, promovendo o novo acontecimento.

#### **4 Mídia e discurso: o teatro de rua**

Visto que a linguagem e a ideologia se materializam no discurso, essa materialidade necessita de um suporte, que se refere ao meio utilizado para disseminar a mensagem. Para Maingueneau (2001, p.72), o *mídiu*m deve ser entendido como um dispositivo essencial para transformar a natureza dos textos e seu modo de consumo, uma vez que “o modo de transporte e de recepção do enunciado condiciona a própria constituição do texto, modela o gênero de discurso”.

O teatro se difere de tantas outras formas de arte ou semânticas pela grande quantidade de signos lingüísticos e não lingüísticos que emprega ao transformar texto em representação. Segundo Bogatyrev (1977), no teatro não atuam apenas signos do discurso, mas também signos extraídos dos domínios de onde são assimiladas a composição do personagem, do figurino, do cenário.

Em “Jesus, uma paixão”, o gênero teatro de rua aparece como manifestação cultural popular, disseminada em espaço público. A prática desse gênero se relaciona à idéia de liberdade de expressão. A mensagem da Paixão de Cristo, transmitida através de um sermão, por um padre, em uma determinada paróquia, difere daquela transmitida via teatro de rua. Modifica-se o gênero do discurso, o meio de divulgação do enunciado, o público e, conseqüentemente, a própria recepção da mensagem. Dessa forma, no teatro, não se pode falar em linguagem propriamente dita, visto que na representação teatral o que se vê é um conjunto de signos de natureza diversa, com múltiplas emissões, mensagens e receptores.

#### **5 Do texto à representação: tecendo o novo acontecimento**

A partir da fundamentação teórica, partimos para a análise de quatro textos/cenas do espetáculo “Jesus, uma paixão”. Antes, vamos apresentar algumas características da montagem.

A encenação da Paixão de Cristo consta das programações comemorativas da Páscoa promovidas pela Prefeitura de João Pessoa. A peça foi encenada na praça Dom Adauto, centro da cidade. De acordo com Cruz (2007), cerca de 50 atores participaram da peça, que também contou com a presença de crianças do Cavalo Marinho, projeto desenvolvido no bairro do Novaes, em João Pessoa (PB). O texto é de autoria da paraibana, Celly de Freitas, dramaturga e escritora de literatura infantil. Pela primeira vez a encenação teve um texto escrito por uma

mulher. O diretor da peça, Humberto Lopes, também é paraibano, da cidade de Campina Grande. Durante a infância o diretor teve contato com violeiros, repentistas e mestres da cultura popular, extraindo dessa influência uma identificação para a estética do teatro de rua.

Segundo Cruz, a trilha sonora foi composta especialmente para o espetáculo e tem a autoria do maestro Carlos Anísio, que também é regente da Orquestra de Câmara da cidade de João Pessoa e regente do elenco feminino do Coro de Câmara Villa Lobos.

No texto “Jesus, uma paixão: a Paixão de Jesus Cristo sob um olhar feminino”, Celly de Freitas (FREITAS, 2006) reconta a trajetória da vida à morte de Cristo, conferindo a personagens femininas o “direito” à voz. Doze mulheres, à beira do rio, estão lavando as roupas que compõem o figurino da paixão de Cristo encenada na comunidade onde vivem. Enquanto fazem seu ofício, retomam o passado bíblico, contextualizando-o no presente. Dessa forma, também participam da cena que se desenvolve em outro plano, ao mesmo tempo em que a narram, criando novos dizeres inspirados no presente. As narradoras são três “Marias”: Maria das Graças, Maria das Dores e Maria da Glória. Vejamos alguns exemplos.

Exemplo 1: CENA 1-ABERTURA

**MARIA DA GLÓRIA:** Já não era sem tempo. Até que enfim a páscoa se aproxima!

**MARIA DAS GRAÇAS:** Vamos lavar todas as roupas do teatro para a grande encenação.

**MARIA DAS DORES:** Será que o povo vem ver a gente de novo?

**MARIA DA GLÓRIA:** Mas é claro que sim, Das Dores. Esse povo aqui é doidinho por teatro.

**MARIA DAS GRAÇAS:** É mesmo, Da Glória! Tu tá lembrada do ano passado?

**MARIA DA GLÓRIA:** Ôxente! E num tô não? Aquele povo, todinho ao redor de nós. Prestando atenção na gente...

**MARIA DAS DORES:** Parece que foi ontem... Tu lembra, Das Graças, quando o anjo veio anunciar que Maria estaria levando em seu ventre o filho de Deus Pai?

**MARIA DAS GRAÇAS:** Como haveria de me esquecer! Maria estava sozinha rezando, quando o anjo veio ao seu encontro...

(FREITAS, 2006, p.2)

O texto ressalta o valor das mulheres ao trazer à lembrança a figura das lavadeiras, que tiveram papel importante na cultura nordestina, ao mesmo tempo em que também ressalta as mulheres que participaram da história de Jesus.

A memória das lavadeiras se funde com a memória do público, acentuando uma formação ideológica da qual “ninguém” pode esquecer: a imagem de Maria como a virgem santa e imaculada a quem foi dada a graça de ser mãe do Salvador. O texto de Celly de Freitas, a saber, o discurso sobre outro discurso (o bíblico), reforça o já-dito religioso, inscrito na formação social cristã, sobretudo católica.

Ao comparar texto com representação no teatro, Bogatyrev (1977) explica que o texto segue uma ordem de leitura temporal e linear, o material de expressão é lingüístico. Já a representação assume diversas formas de expressão, valendo-se de múltiplos signos. É por isso que, na encenação, o diretor da peça também constrói a partir do texto da autora, explorando os recursos do teatro de rua. No exemplo acima, o anjo Gabriel aparece a Maria na fachada de uma das igrejas situadas na praça Dom Adauto. Ao lado dele, estão outros anjos, representados por bailarinos, situados em um trapézio. O diretor utiliza elementos circenses para construir o novo acontecimento a partir daquele que já está inscrito na memória das pessoas.

De acordo com Pavis (2003) no momento em que o texto é enunciado em uma cena teatral, ele passa a ser tratado plasticamente, musicalmente, gestualmente, deixando a abstração da escrita para ser ativado pela representação. Dessa forma, o texto deixa de ser mera escritura, para ser texto cênico ou teatral assim que a encenação o transforma em ato. Vejamos mais um exemplo.

#### Exemplo 2: CENA 4 – A TENTACÃO NO DESERTO

**MULHER:** Jesus! Jesus! Sabes por que foste mandado a mim?

**JESUS:** Para ser testado.

**MULHER:** Muito bem, Jesus! Foi trazido até mim para saber como um homem se sente ao ser posto à prova. Mas para isso deves desistir dos privilégios. Ser igual a outros homens, em todos os sentidos. Joga teu escudo, abandona tua proteção divina. Segue-me. Renuncias a proteção do teu pai e só assim poderás sentir o que os outros homens sentem.

**JESUS:** Nunca renunciarei ao meu pai.

**VELHA:** Bem vindo à vida, Jesus! Não me aparentas que estás bem, Jesus. Estás com fome?

**JESUS:** Sim.

**VELHA:** Então! Ordene para que essas pedras se transformem em pães.

**JESUS:** Estás questionando o poder de meu Pai?

**VELHA:** Não. Apenas quero que tu transformes essas pedras em pães. Tu não tens esse poder, Jesus?

**JESUS:** Sou apenas o filho.

**VELHA:** Mas como filho, tu também tens poder.

**JESUS:** Se eu agir dessa forma terei falhado a minha missão. Meu pai pediu para que eu trouxesse a sua palavra e não usar o seu poder em vão.

**VELHA:** Estou apenas pedindo para aliviar a tua fome. Os homens têm fome. Alimenta teu povo, Jesus.

**JESUS:** Nem só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que vem de Deus.

**VELHA:** Então tu acreditas que eles vão ouvi-lo? Um camponês de Nazaré? Deves convencê-los de que tu és o enviado de Deus. Mostra-lhes o poder, o poder, Jesus! Sabe o que significa isso?

**JESUS:** Não.

(FREITAS, 2006, p.5/6)

No tocante à repetição, o discurso resgata a vitória de Jesus Cristo sobre o diabo no momento em que foi tentado. Com o retorno desse enunciado, estabelece um novo sentido: o da mulher como co-responsável pela queda do homem, sentido que também está cristalizado no pecado original de Eva e Adão.

O processo de polissemia ocorre no momento em que a figura do diabo, representado por duas mulheres, uma jovem e uma velha, provoca uma ruptura com o discurso religioso sedimentado. Ao mesmo tempo em que resgata o passado, o discurso, por meio do processo polissêmico, desloca o mesmo, estabelecendo a criatividade. Essa tensão que o texto apresenta entre o discurso religioso e sua releitura permite novos efeitos de sentido.

Para a AD a paráfrase é constitutiva de sentido porque vem da memória, que, por sua vez, volta em um novo acontecimento, resignificando-o. Nesse trecho, vimos que o espetáculo atualiza o já-dito em um novo acontecimento. Retomando os conceitos de tema e figura de Fiorin (2003), é possível constatar que a figura do diabo remete aos temas do pecado, do desejo, da tentação. Esse “novo” discurso aparece e circula em um dizer social que se aproxima do público: a associação entre mulher e sedução, mulher e desejo, mulher e pecado. Dessa forma, a relação tema-figura não se localiza apenas no plano da condição de produção do discurso, mas da ideologia, reforçando a formação ideológica que confere à mulher o “papel” de seduzir, de atrair, com ares de sutileza.

Exemplo 3: CENA 9 – A ADÚLTERA E O ENCONTRO COM MADALENA

**MARIA DAS DORES:** Da Glória, tu soube da filha de Comadre Chiquinha?

**MARIA DA GLÓRIA:** Num soube não! O que foi que houve mulher?

**MARIA DAS DORES:** Saiu pelo mundo com o filho do Compadre Tião. Deixou o marido com os dois filhos pequenos e se atracou por esse mundão de meu Deus, com rapaz bem mais novo do que ela.

**MARIA DA GLÓRIA:** Valei-me minha Nossa Senhora! Dou por vista como Comadre Chiquinha deve tá!

**MARIA DAS DORES:** Tá de dá dó! E o marido! Coitado, fica pelos cantos da casa querendo ir atrás dela pra lhe dá uma boa surra. Aquilo é uma safada!

**MARIA DA GLÓRIA:** Vagabunda! É o que ela é. Merecia ser...

**MARIA DAS GRAÇAS:** Apedrejada? É isso que vocês queriam pra moça? Olha que até Jesus perdoou as mulheres adúlteras. Tão esquecidas da passagem da mulher adúltera na história de Jesus?

(FREITAS, 2006, p.14)

O texto apresenta duas formações discursivas: a do juízo e a do perdão. Os discursos construídos pelas narradoras perpassam essas FD's. O discurso religioso de lealdade e fidelidade, que se aplicam em uma vida “íntegra”, isenta do mal, são reconfigurados na cena.

Os discursos da traição, do julgamento e do perdão retomam a passagem bíblica, mas esses dizeres assumem um viés contemporâneo. E o novo dizer, veiculado pelo teatro, utiliza recursos que excedem o discursivo. Na representação teatral, os atores avançam em direção à Maria Madalena, no intuito de apedrejá-la, ao passo de guerreiros. A manifestação folclórica do reisado é absorvida para inscrever o já-dito em um novo contexto.

O espetáculo, enquanto encenação, se apropria de elementos da cultura popular em variados momentos. Na entrada de Jesus em Jerusalém, a idéia de festa e alegria é representada pelo som do maracatu, com vários instrumentos, danças, e com Jesus sendo conduzido em um guarda-sol, no lugar do tradicional jumento do texto bíblico. Na passagem em que Jesus recebe as crianças, meninos e meninas do Cavalo Marinho contextualizam o texto bíblico a partir da manifestação cultural do pastoril. Essa narrativa repleta de figuras é permitida porque está situada no âmbito do teatro de rua. Dessa forma, o discurso incorpora tanto a estabilidade quanto a ruptura.

Se há repetição pelo recontar da história, a ruptura ocorre no momento em que há deslocamentos de sentidos e objetos. De acordo com Achard, a memória suposta pelo discurso é reconstruída na enunciação:

A enunciação, então, deve ser tomada, não como advinda do locutor, mas como operações que regulam o encargo, quer dizer, a retomada e a circulação do discurso. Entre outras conseqüências desta concepção, levaremos em conta o fato de que um texto dado trabalha através de sua circulação social, o que supõe que sua estruturação é uma questão social, e que ela se diferencia segundo uma diferenciação das memórias e uma diferenciação das produções de sentido a partir das restrições de uma forma única (ACHARD, 1999, p.17).

Supondo-se que o público está aberto a apreender esse novo dizer da história de Jesus Cristo, pode-se afirmar que não é qualquer discurso que poderia ser dito no âmbito do espetáculo, visto que o discurso é regulado e contextualizado. Mesmo que existam dois enunciados, aquele extraído diretamente da Bíblia e um outro reescrito para ser representado, os dois dialogam porque pertencem a uma tradição judaico-cristã supostamente aceita, reproduzida e respeitada pelos espectadores. Segundo Maingueneau (2001), o contexto é condição de existência do discurso.

Em uma das cenas onde culmina a mensagem central da Paixão de Cristo, a crucificação, ocorre uma troca de elementos significativos. No lugar da cruz, Jesus é

crucificado em tecidos circenses. Uma prova de que a arte, como lembra Bogatyrev (1977), é frequentemente dominada pela expressão de pesquisar a liberdade de expressão e de recursos.

#### Exemplo 4: CENA 17 – A TRAIÇÃO DE JUDAS

**MARIA DAS GRAÇAS:** Vigem! Das Dores, tu já vai pegar no batente de novo?

**MARIA DAS DORES:** Eu preciso acabar logo de lavar essas roupas. Daqui a pouco tá escurecendo, mulher!

**MARIA DA GLÓRIA:** Deixa, Das Graças! Ela num quer lavar agora? Então deixa. Eu vou descansar mais um pouquinho, pra num dá uma congestão.

**MARIA DAS DORES:** Mas olha mesmo! Peguei logo a roupa de quem pra lavar! Do traidor do Judas! Eita! Que tá suja! Tão suja quanto sua passagem aqui na terra. Pobre, Jesus foi traído, tentado de novo pelo diabo. Deus pra que tanto sofrimento?

(FREITAS, 2006, p.29)

No enunciado acima, a memória se movimenta entre passado, presente e futuro. Herdada e perpetuada pela tradição judaico-cristã, a figura de Judas, historicamente e simbolicamente, está associada à traição e à falsidade. Do passado, as lavadeiras recuperam um dizer que o discurso religioso promulga como verdadeiro e a própria sociedade incorpora, por meio da cultura, ao promover atos como a malhação de Judas.

As lavadeiras associam a roupa suja do personagem Judas à sua passagem na terra, opondo o “Judas traidor” ao “pobre Jesus”, que foi vítima de um dos seus discípulos. Os efeitos de sentido circulam entre o passado e o presente, e o discurso aparece como sendo legítimo, do qual não há contestação. Nesse fazer discursivo, a paráfrase, enquanto repetição, aparece no texto ao estabelecer uma fonte para o sentido e por meio dele não permitir que outra realidade se apresente.

Em “Jesus, uma paixão”, os processos parafrásticos ocorrem quando o texto - e o espetáculo com todas as suas manifestações - retoma o já-dito. No entanto, ao voltarem, as passagens bíblicas saem da linearidade e passam para a verticalidade, enunciado novas leituras. A verticalidade do discurso se apresenta na verticalidade dos recursos que compõem a cena e dão vida ao texto.

O diretor, apropriando-se do texto da autora, explora a verticalidade do meio circense e (re)constrói a história de Jesus utilizando equipamentos como travas, trapézios, além de resgatar manifestações culturais que dão ao texto a conotação de contemporaneidade.

## 6 Considerações finais

Apesar de ser uma história que se perpetua há mais de dois mil anos, e um drama constantemente encenado, a Paixão de Cristo continua sendo objeto de interesse público. À medida que se vale da retomada de discursos, a memória constitui uma questão social e está inserida em uma prática. Conforme se verifica neste estudo, em “Jesus, uma paixão”, essa prática não é apenas cultural, mas discursiva.

O teatro, gênero polissêmico por natureza, confere ao mesmo espetáculo a possibilidade de ser assimilado por pessoas de diversas formações sociais. Em “Jesus, uma paixão”, com toda a “novidade” de suas manifestações culturais, predomina a formação ideológica perpetuada pela Igreja. A memória trouxe à existência dizeres implícitos e já assimilados pela sociedade.

O teatro de rua funciona como operador da memória social ao reconstruir a história por meio de novas linguagens e manifestações que excedem o signo lingüístico, atualizando o “velho” em um novo acontecimento. Assim, por meio de paráfrases e polissemias, o discurso religioso, que promulga e perpetua a memória dos atos de Jesus, remonta para a preservação da história. Em “Jesus, uma paixão”, esses efeitos de sentidos se estabelecem no espaço de continuidade imposto pela paráfrase e na ruptura e criatividade de recursos que vêm à tona nos processos polissêmicos. Passado e presente se articulam, constituindo novos efeitos de sentido no discurso religioso cristalizado pela memória.

## Referências

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**; 2 ed; tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castros: introdução crítica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. 127p.

ACHARD, Pierre [et al]. **Papel da memória**. Tradução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. 71p.

BOGATYREV, Peter [et. al]. **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Tradução Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Globo, 1977. 83p.

CAVALCANTE, Ana Lúcia Sena de. *Figura e mito no discurso religioso: imagem e identidade* In LUCENA, Ivone Tavares (org.). **Análise do Discurso: das movências de sentido às nuances do (re)dizer**. João Pessoa: Idéia, 2004. 264p.

CRUZ, Patrícia Monteiro. **Reportagem** sobre espetáculo Jesus, uma paixão. Reportagem exibida no telejornal JPB Primeira Edição, veiculado pela TV Cabo Branco. João Pessoa, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2003. 87p. Série Princípios.

FREITAS, Celly de. **Jesus, uma paixão**: a Paixão de Jesus Cristo sob um olhar feminino. Texto original cedido pela autora através do e-mail patricia.monteiro@yahoo.com.br. João Pessoa, 2006. 45p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001. 238p.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios de procedimentos. Campinas: Pontes, 1999. 100p.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323p.