

Walquíria Pereira Batista*

Encenação e Comunhão

Na Rodovia dos Romeiros

Presentation and Communion

At the Pilgrims' Highway

RESUMO

Com este artigo, pretendemos estudar a encenação da Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo, realizada pelo Grupo Desencanto de Teatro nos painéis da Rodovia dos Romeiros (GO-060). De antemão, discutiremos a escassez de pesquisas acadêmicas sobre o teatro goiano, particularmente no que toca aos grupos da Região do Entorno de Goiânia, destacando como o teatro aí situado se organiza a partir da sua comunidade, como é o caso do Grupo Desencanto. Em seguida, propomos uma reflexão acerca do conceito de teatro comunitário com base em alguns teóricos de referência sobre o assunto, buscando entender algumas de suas premissas no espetáculo estudado, juntamente com a noção de Auto da Paixão, gênero teatral medieval. Após uma breve apresentação do Grupo Desencanto de Teatro utilizando fontes documentais, focaremos, então, no sentido comunal da encenação da Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo. Com este estudo, esperamos contribuir com produção de conhecimento sobre um grupo teatral goiano tão importante quanto invisível pelo ambiente acadêmico, inclusive o regional.

Palavras-chave: Teatro; comunhão; Rodovia dos Romeiros.

ABSTRACT

With this article, we intend to study the presentation of Life, Passion And Death Of Jesus Christ, performed by The Theater Disenchantment Group (Grupo Desencanto de Teatro) at the sacred art panels of the Pilgrims' Highway – Rodovia dos Romeiros (GO-060). Beforehand, we will discuss the scarcity of academic research about the theater of Goiás, particularly with regard to the groups of the region around Goiânia, highlighting how the theater located there organizes itself starting from its community, as it is the case of the Disenchantment Group. Next, we will propose a reflection about the concept of communitary theater based on some reference theorists on the topic, seeking to understand some of its premises in the play under study, together with the notion of Passion play, a medieval theater genre. After a short presentation of the Theater Disenchantment Group using documentary sources, we will then focus on the sense communion of the presentation of Life, Passion And Death Of Jesus Christ. With this study, we hope to contribute to the production of knowledge about a theater group from Goiás, as important as invisible to the academic environment, including the regional one.

Keywords: Theater; communion; Pilgrims' Highway.

Teatro goiano: a assunção de um assunto de pesquisa

Identificamos a necessidade de investigar o teatro goiano e de constituir um estudo de sua história desde a criação do curso superior de Artes Cênicas da UFG, em 2000. Ainda não existia material a respeito, excetuando-se fontes documentais, como depoimentos, arquivos familiares, matérias de jornal, além de artigos e peças em publicações esgotadas. Havia poucos registros porque não se produzia conhecimento na área, ao mesmo tempo em que, como um círculo vicioso, não se investia no tema devido ao exíguo material disponível. Na última década, porém, essa situação passou a se modificar com a publicação de livros e outros trabalhos pioneiros sobre o teatro goianoⁱ, inclusive dissertações de mestrado. Entretanto, apesar de já contarmos com esse aporte, ainda não dispomos de literaturas publicadas sobre o teatro praticado por grupos nas cidades da Região do Entorno de Goiâniaⁱⁱ. Esse problema vem nos tocando de modo particular, considerando a nossa atuação em uma universidade goiana, isto é, o nosso “lugar social” no dizer de Michel de Certeau, para quem:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função desse lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as

questões, que lhes serão propostas, se organizam (CERTEAU, 2015, p. 47).

Um modo possível de suprir essa lacuna bibliográfica se revelou na oferta de uma disciplina de graduação denominada *Teatro Goiano*ⁱⁱⁱ, desde o ano de 2013, com a realização de seminários cuja finalidade era mapear as atividades culturais situadas no interior goiano. Essa experiência demonstrou como o teatro nessas localidades, organizado por associações, grupos e entidades culturais, repercute positivamente nas comunidades em que se localiza. Observamos uma produção cênica totalmente engajada com o seu local e com uma capacidade única de envolver a população em seus projetos. A partir de pesquisa exploratória, levantamos as primeiras fontes e notamos a “importância que adquire a maneira como a população organiza seu divertimento, suas festividades, suas formas de representar a luta do cotidiano” (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 2006, p. 8). Além disso, o teatro também se mostrava um modo de conhecer a comunidade, pois, de acordo com Richard Courtney, “Padrões dramáticos, seja nas danças miméticas dos primitivos ou na poesia intelectual de T. S. Eliot, refletem, de modo detalhado e emocionalmente relevante, o pensamento e a vida da comunidade” (COURTNEY, 2003, p. 160). A propósito, faremos, nas próximas linhas, uma digressão pela relação entre teatro e comunidade, para melhor adentrar no objeto deste artigo.

Teatro, comunidade e protagonismo

A referida asserção de Courtney (ibid.) nos faz pensar como o teatro, entendido como obra de arte social, ressoa em pormenores a vida e a visão de mundo da comunidade. Dessa perspectiva, o teatro é visto como forma de comunicação vital de uma sociedade, a qual se conhece e conjuntamente se faz conhecer nessa prática “emocionalmente relevante” (ibid.). No mesmo texto, sustenta o pesquisador: “Que a expressão dramática de uma comunidade e suas crenças e estrutura social estão entrelaçadas é fato inquestionável” (ibid.). Quer dizer, aquilo em que uma sociedade acredita se liga intrinsecamente ao modo como esta se organiza e à maneira como constitui os próprios códigos dramáticos. Essas considerações nos permitem entender o teatro como arte essencialmente comunal, inclusive no mundo globalizado, em um tempo em que, cabe dizer, a noção de comunidade se torna tão discutível.

A propósito, Patrice Pavis (2017), em sua definição / problematização de “comunidade” na era global do *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, diz: “De modo paradoxal, é no momento em que a comunidade está em crise, em que não é senão um tecido esfarrapado, transmitido e ao mesmo tempo destruído pelas redes de todos os tipos, que a reflexão filosófica pende para a assembleia e a comunidade teatral” (p. 63). Isso porque, ante o processo de massificação da sociedade

contemporânea, falar em comunidade poderia soar anacrônico, porém, na verdade, o que se acompanha é o inverso, e é novamente o erudito francês que nos alerta para a necessidade de reconstituir no teatro o “tecido comum” (ibid.), se é que pretendemos tocar o espectador hoje com as nossas técnicas e teorias teatrais.

Contudo, se “reconstituir o tecido comum” ou “restabelecer esse laço teatral” (ibid.) evidencia em nossa era um intrigante desafio aos profissionais da área do teatro, deparamo-nos, em contrapartida, com uma estética em particular que, pela sua natureza, nasce dos vínculos já construídos de um tecido social comum, qual seja, o teatro comunitário. É que esta forma artística, no modo aqui entendida, surge pontualmente de um grupo que possui aspectos partilhados e, por isso mesmo, esse teatro atinge tão de perto a sua comunidade, porque se cria, em gesto e verbo, a partir das especificidades de um lugar social. Na verdade, consoante Cohen Cruz, “A performance baseada na comunidade encontra-se nesta tradição, comprometida com formas e conteúdos culturais que são de um grupo de pessoas conectadas pelo local, tradição, história, e/ ou espírito” (COHEN-CRUZ, 2008, p. 95). Em vista disso, o teatro comunitário resiste a uma pretensa homogeneização da era global e ocasiona o compartilhamento entre pessoas que se sentem pertencidas a um grupo. Sobre o teatro comunitário no contexto contemporâneo, sustenta a professora Isabel Bezelga:

Nas sociedades contemporâneas o teatro comunitário, assim como outras artes, têm vindo a ocupar um vazio deixado pelo desabar das grandes crenças ideológicas.

Num *modus vivendi* global, a vivência da comunidade surge como resposta às necessidades de construção de um espaço / tempo de reconhecimento e intervenção individual e colectiva de âmbito mais local, numa interacção mais íntima e de relação face a face (BEZELGA, 2016, 52).

O teatro comunitário abarca parte considerável do teatro brasileiro e se manifesta no teatro organizado por grupos e entidades situados em regiões distantes dos polos culturais. Para quem se interesse por essa prática, uma referência inequívoca é Augusto Boal (2009), que defende uma estética em que a comunidade é a protagonista do acontecimento teatral. Esse protagonismo precisa ser entendido de modo amplo, porque abarca os seguintes fatores: protagonismo de conteúdo, com temas gerados pela comunidade; protagonismo de estética, com formas que surgem da comunidade; protagonismo de criação, pois é a comunidade que nele atua; além de protagonismo de recepção, pois sua plateia predominante é a comunidade. Com isso, o teatro comunitário resiste aos padrões de fora do teatro dos “grandes centros”, aliás, contrariamente ao que se pratica nos “países subdesenvolvidos”, na avaliação de Boal:

Nos países subdesenvolvidos, no entanto, costuma-se eleger o teatro dos ‘grandes centros’ como padrão e meta. Recusa-se a platéia de que se dispõe, almejando a distante. O artista não se permite receber influências de quem o assiste e sonha com os espectadores chamados ‘educados’ ou ‘de cultura’. Procura-se absorver as tradições alheias sem fundamentar a própria; receber a cultura estranha como palavra de ordem divina, sem dizer a sua palavra (BOAL, 2009, 264-265; grifos do autor).

Algumas informações sobre o Grupo Desencanto

Com as premissas estéticas e ideológicas acima, voltemos ao teatro goiano, assunto que continuamos a investigar com projetos, integrando ensino, pesquisa e extensão^{iv}. Com estas três frentes, chegamos ao Grupo Desencanto de Teatro (GDT), criado em 1986 na cidade de Trindade-GO, por jovens que então ensaiavam na Basílica do Divino Pai Eterno. Vivia-se um contexto pouco favorável às artes, configurado por valores conservadores, fosse pelas cicatrizes da ditadura, fosse pela mentalidade da chamada “terra santa”, fosse, ainda, pelo desprezo com que as autoridades políticas viam o trabalho artístico. Sobre esse período inicial, conta Amarildo Jacinto, fundador e diretor artístico do grupo, no livro *Memória do teatro goiano II*, de Hugo Zorzetti: “Quando em vim pra Trindade a dificuldade era muito grande, por quê? O preconceito com quem fazia teatro era muito grande, estava acabando a ditadura [...]”^v. No preâmbulo da mesma entrevista, Zorzetti recria, com as suas tintas, um episódio real vivido por Jacinto, no qual aponta o descaso com que o então prefeito da cidade trata o fundador do grupo, que o aguarda por horas apenas para pedir cortina para um teatro. Em outra passagem, Jacinto relata quando o novo padre que passa a comandar a igreja expulsa o grupo e joga fora os seus arquivos e pertences. Diante desse difícil começo, Hugo Zorzetti humoradamente atribui a Jacinto “mais um dos milagres” ocorridos na Capital da Fé:

O Grupo Desencanto, hoje adotado e reverenciado pelos moradores da Cidade dos Milagres, nasceu das mãos e da inquietação de um moço contrabandeado de Minas para Trindade, município distante nada mais do que vinte quilômetros da capital, Goiânia. Chama-se Amarildo Jacinto e a ele credita-se mais um dos milagres ali produzidos (ZORZETTI, 2008, p. 67).

Cedo, o GDT iniciou a sua batalha por uma sede^{vi} para desenvolver as suas atividades e abarcar a comunidade em seus projetos, investindo, para isso, em uma escola de artes, que possibilitou a formação de novos profissionais, egressos de seus cursos e oficinas. Juntamente a esta ação pedagógica, o grupo estreou quatro de seus maiores eventos nos anos 90, a saber: o desfile da Escola de Samba Acadêmicos de Trindade, cujo espírito de folia e brincadeira passou a reunir dezenas de famílias e a dar espaço para projetos socioeducativos; o Festival de Artes ao Ar Livre, mostra que vem proporcionando a integração entre as artes, na qual são expostas obras artísticas das várias modalidades ofertadas pela escola de artes, em um evento que também faculta o acesso democratizado à arte para a comunidade externa; o Festival Estudantil de Teatro de Trindade, que promove parcerias com escolas públicas e privadas da cidade, estimulando nos estudantes a experiência teatral e a formação de plateias; e o pioneiro desses quatro eventos, iniciado nos primeiros anos do grupo teatral Desencanto, que é a encenação da *Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo*, apresentada desde o ano de 1989.

Encenação e comunhão no Caminho da Fé

Desde o início de suas atividades, o grupo percebeu, no contexto religioso de Trindade, a necessidade de um movimento cultural na Semana Santa que ocorresse entre a celebração de missas, procissões, novenas e vias-sacras, dando origem à “Caminhada de Fé”. O espetáculo, baseado nas quatorze estações da via-sacra, possui texto e direção de Amarildo Jacinto, o qual relata em entrevista a Hugo Zorzetti, no livro *Memória do teatro goiano II*: “Começou pequenininho, com cento e poucas pessoas, e hoje tem seiscentas e vinte e duas pessoas envolvidas no espetáculo. Um espetáculo humilde, simples, fácil de fazer, porque todo mundo quer fazer, todo mundo se envolve, todo mundo participa”^{vii}. Nos primeiros anos, o espetáculo era encenado na Basílica do Divino Pai Eterno e nas ruas de Trindade, posteriormente, com o número cada vez maior de participantes, dentre atores e espectadores, e com uma estrutura já mais ampla, ocorreu a sua transferência para a Rodovia dos Romeiros.

A propósito, o gênero dramático Paixão de Cristo representa a emblemática história de Jesus, vivida há 2.000 anos, que chegou até nós por escritos de terceiros. São esses registros da existência de Jesus que integraram, mais tarde, o livro do Novo Testamento e inspiraram membros do clero a dramatizarem certas passagens, daí nascendo a Paixão de Cristo enquanto teatro, definida por Patrice Pavis como uma “Forma dramática medieval inspirada nos

Evangelhos que representava a Paixão de Cristo nos mistérios” (PAVIS, 1999, p. 273). A Paixão de Cristo nasceu por volta do século XIV com o objetivo de teatralizar, durante a liturgia da Quaresma, alguns dos episódios mais importantes da trajetória de Jesus, de acordo com o Novo Testamento. Desde então, as narrativas dos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João forneceriam assuntos para o teatro de cunho didático da Igreja Católica.

Com essa mesma base, a dramaturgia de Amarildo Jacinto recria fatos que marcaram a existência de Jesus, segundo a dicção bíblica, conforme o narrador chama a atenção: “Durante a sua caminhada rumo à Trindade, o Grupo Desencanto te convida a voltar ao ano 33 d.C. e reviver cenas da vida de Jesus, com a apresentação do espetáculo *Vida, Paixão e Morte de Jesus*”^{viii}. As cenas são estruturadas em estações e dão vida a episódios narrados pelo Novo Testamento, como a Anunciação, o Sermão da Montanha, a ressurreição de Lázaro, a conspiração no Sinédrio, a Santa Ceia, a traição e o suicídio de Judas, os eventos seguintes no palácio de Herodes e no pretório de Pilatos, a condenação e a prisão de Jesus, e, na última estação, a crucificação de Jesus entre dois ladrões^{ix}. Na roteirização do espetáculo, Jacinto (2016) usa uma “linguagem simples, atual, popular”, além de narrativas históricas. Vejamos as ações indicadas no roteiro a cada um dos sete painéis da Rodovia dos Romeiros:

1º Painel. Anunciação. Jesus aos doze anos no templo. Jesus já adulto ajoelha-se e ergue os braços em prece aos céus e ouve-se uma voz firme e forte. Jesus anuncia o

reino de Deus. Sermão da Montanha. Todos se ajoelham. Curas e outros feitos de Jesus. Jesus se levanta – a cena começa a se desfazer.

2º Painel. Escriba sentado. Usa um pergaminho para falar o texto. Ressureição de Lázaro. Espanto e questionamentos. Jesus sai devagar acompanhado pelos discípulos. O povo entra em cena em filas. Local de oração. O Sinédrio reunido. Ao serem informados sobre Jesus, os sacerdotes conspiram uma forma de matá-lo. Caifás dá ordens à guarda para a captura de Jesus. A guarda sai em disparada. Todos os sacerdotes vão saindo devagar.

3º Painel. A entrada em Jerusalém. O povo está espalhado para todos os lados (feirantes, mercadores etc.). Jesus e os discípulos se apressam para chegar à estação. Mercado Central de Jerusalém em ebulição. Segue-se a última ceia entre Jesus e os discípulos. Jesus no horto. Tentação de Jesus. Judas chega à frente dos soldados para revelar onde está Jesus. Na cena seguinte, Judas se aproxima de Jesus e o beija. Os soldados o agarram e o amarram aos solavancos. Jesus é levado aos socos.

4º Painel. Entrada na seguinte sequência: sacerdotes, guardas com Jesus e povo. Jesus é trazido pelos soldados até Caifás e os sacerdotes. O povo vem atrás. Os sacerdotes começam a interrogar Jesus. Seguidamente, saem com Jesus rumo ao palácio de Pilatos. Arrendimento e suicídio de Judas.

5º Painel. No palácio de Pilatos, entram serviçais, com bandejas de comida e bebida. Tocam-se os clarins. Pilatos entra e se senta em sua cadeira. Chama o cerimonial – cochichos no ouvido. De repente entra a multidão com Jesus, que é levado pelos soldados a Pilatos – Centurião chega primeiro, depois os sacerdotes e todo o povo. Interrogatório (Jesus não responde). Jesus então é levado a Herodes. Festa no palácio de Herodes. Entram os sacerdotes, soldados e Jesus. Interrogatório (Jesus não responde). Levam Jesus de volta ao pretório de Pilatos. Após ordens de Pilatos, os soldados entram com Barrabás, que é colocado ao lado de Jesus. O povo faz um enorme tumulto. Condenação de Jesus. Soltura de Barrabás. Pilatos sai de cena pela lateral do cenário. Os

soldados se reúnem ao redor de Jesus, rasgam-lhe as roupas, cospem-lhe na cara, dobram suas pernas com uma cacetada e colocam-lhe uma coroa de espinhos. Põem uma cruz em seus ombros e o levam. Sai o cortejo para a crucificação.

6° Painel. Antes de Jesus chegar à estação – no painel, todos com um pano branco na mão. Jesus encontra-se com sua mãe Maria, que vem correndo e gritando ao encontro de Jesus. Jesus continua carregando a cruz e encontra-se com Verônica que enxuga o seu rosto. Verônica começa a cantar e mostra o lenço aos presentes.

7° Painel. Chegam ao calvário (os dois ladrões já estão crucificados). Jesus cai na escada – os soldados o açoitam e se preparam para crucificá-lo. Maria aos gritos vê o filho crucificado. Erguem a cruz, na qual pregam em cima uma tabuleta escrita 'Inri'. Um soldado coloca uma esponja de vinagre na ponta de uma lança e a leva até a boca de Jesus. Outro soldado leva uma lança ao peito de Jesus, que suspira, grita e então morre. Acontecem raios, relâmpagos, trovões e todos caem no chão. Todos abaixam a cabeça por um minuto; começam a levantar os braços e a tirar Jesus da cruz. Levam o corpo de Jesus para a sua mãe.

Conforme podemos perceber, a dramaturgia trinidadense condensa uma série de eventos bíblicos na suas extensas rubricas que se caracterizam por alto grau de espetacular, noção que corresponde à visualidade de uma obra cênica e significa “Tudo o que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público” (PAVIS, 1999, p. 141). Nesse sentido, o texto pode ser melhor entendido como escritura dramática dirigida à cena, cujos diálogos são alternados com músicas instrumentais e cânticos em hebraico e aramaico. Entre palavras e canções, notamos imagens de multidão, marchas e evoluções dos soldados, com o seu desfile

ritmado e formação em colunas, ora nos painéis ora no corredor da rodovia.

Além disso, danças e coreografias desde o primeiro painel dão a atmosfera de cada situação, como anjos na Anunciação, seres macabros à volta de Judas e odaliscas na festa de Herodes. Por fim, efeitos visuais obtidos com tecidos, adereços, incensos, fogos e fumaças coloridas, além de efeitos sonoros para trovões nos fazem pensar o texto mais como roteiro para a cena.

A encenação da Caminhada de Fé se inicia às 7h na Rodovia dos Romeiros (GO-060), no trajeto Goiânia-Trindade, no palco do primeiro painel, situado no trevo da capital. Identificamos nesse espaço cênico uma opção bastante significativa para o espaço ficcional, tanto por ser o local onde os romeiros marcham em devoção, popularmente denominado “Caminho da Fé”, quanto porque os locais de cena nesta rodovia são os painéis criados pelo artista Omar Souto que narram a via-sacra na pista que se estende até o trevo de Trindade. Como explica o encenador Amarildo Jacinto, “As apresentações são realizadas nas sete estações que abrigam os painéis com as pinturas da Via Sacra. As estações se tornam cenários criativos [...] que levam o espectador à realidade de 2.000 anos atrás” (JACINTO, 2012). Cada painel acolhe os vários cenários do espetáculo, feitos com tecidos, colunas e pórticos, além de inúmeros adereços de cena para ambientar lugares como o deserto, o sepulcro de Lázaro, o mercado de Jerusalém, o Sinédrio, a mesa da Santa

Ceia, os palácios e o Calvário. Assim, o espaço cênico pode ser entendido com a seguinte definição básica de Patrice Pavis:

É o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por 'a cena' de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico (PAVIS, 1999, p. 133; grifo do autor).

No corredor do chamado "Caminho da Fé", a cenografia se divide em quadros vivos e, como no palco simultâneo medieval, o espectador se desloca para acompanhar os acontecimentos. A partir do quinto painel, o "Caminho da Fé" dos romeiros se transforma na própria via-crúcis, significando, ao mesmo tempo, o local de jornada dos fiéis e o trajeto de Jesus até o Calvário. A propósito, trazemos a seguinte passagem do jornal *Diário da Manhã*:

A encenação é a maior que acontece ao ar livre na região Centro-Oeste e a única que tem a rodovia como palco, em todo o País. À medida que uma apresentação terminava, os fiéis seguiam o percurso caminhando até o próximo painel da Via-Sacra, que simula palácios de Jerusalém de 2 mil anos atrás (ÁVILA, 2011, p. 3).

Por sua vez, os figurinos também buscam reconstituir o período com emprego de túnicas, turbantes, véus, chapéus, togas, armaduras e escudos, além de calçados de época. Nessa reconstituição, identificamos uma clara distinção social entre as várias personagens, dicotomizadas entre pobres *versus* ricos, nobres *versus* plebeus, judeus *versus* romanos e doutores *versus* povo, aos quais

acrescentamos os soldados, com os seus capacetes e fardas. Precisamos notar, também, uma distinção de gênero na caracterização, que distingue homens de mulheres, além de uma diferenciação de faixa etária, nas vestimentas e acessórios usados, sobretudo nas cenas em que se agrupam personagens idosos, jovens, adolescentes e bebês^x. No que toca à interpretação de tais personagens, os figurinos se conjugam a poses, gestos, posturas, olhares, movimentos, falas e inflexões dos atores, cujas vozes, aliás, são dubladas^{xi}. Todo o elenco do espetáculo, vale dizer, é integrado por pessoas da comunidade trindadense.

Em um aspecto mais amplo da nossa história, caberia lembrar que, no teatro brasileiro, a Paixão de Cristo é uma atividade comunitária praticada desde o período colonial, como se pode notar no verbete “Auto da Paixão”, extraído do *Dicionário do teatro brasileiro*:

O assunto do sacrifício de Cristo, solene e contaminado de tragicidade, expressa-se com maior frequência pela forma processional durante os séculos XVII e XVIII nos aldeamentos e pequenas cidades onde a população desempenha os papéis dessa cena magna do cristianismo. Essa forma de cortejo que atravessa as cidades rememorando os quatorze incidentes da travessia de Jesus até o Calvário, é revivida até hoje em todo o país, sendo uma das últimas manifestações do teatro católico ritual (GUINSBURG; FARIA; LIMA (orgs.), 2009, p. 49).

Destacamos aqui duas informações nesta citação: a) a manifestação desta forma teatral / religiosa / cristã / católica em pequenas cidades e vilarejos; b) o desempenho dos diferentes

personagens da narrativa evangélica pela própria população. Com efeito, estas duas características correspondem conjuntamente à encenação deste estudo, visto que nos deparamos com uma prática teatral situada em uma pequena cidade do interior goiano, cujos personagens são interpretados por integrantes anônimos da comunidade. Conforme relata Amarildo Jacinto (2016)^{xii}, o espetáculo reúne centenas de pessoas, das mais diferentes classes sociais, profissões, gerações, e, curiosamente, até mesmo de outros segmentos religiosos. Por isso, a encenação não é apenas um ato de teatro, arte, cultura, religiosidade ou turismo religioso, mas, acima de tudo, “um ato de entrosamento com a comunidade” (idem). Nesse aspecto, conta Ivone Cruz, atriz que há anos interpreta o papel de Maria no espetáculo:

Qualquer pessoa da comunidade pode participar. O que eu acho bem interessante no espetáculo *Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo* é que ele é um encontro de cultura e gerações. Independente de formação que o indivíduo traga ou de sua profissão, todos participam. Professores, alunos, crianças, adolescentes, jovens, adultos, velhos, bebês [...]. E, apesar do caráter cristão da *Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo*, nós temos componentes da Caminhada de Fé que são evangélicos, católicos, espíritas, budistas. E isso traz uma experiência... É o olhar de cada um [...] (CRUZ, 2016)^{xiii}.

De fato, em que pese a Paixão de Cristo se originar de uma estética europeia, procedente de um tempo cronológico absolutamente diverso, entendemos que o espetáculo está plenamente sintonizado com o contexto histórico-cultural de Trindade, cidade que surgiu de um arraial transformado em ponto de

peregrinação de romeiros^{xiv}. A encenação da *Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo* se insere, então, no cenário religioso do município conhecido como Capital da Fé e que hoje abriga a maior romaria do Centro-Oeste. Sobre o perfil da cidade, descreve Maria Socorro de Deus, em dissertação de mestrado: “A cidade de Trindade, a 18 Km de Goiânia tem sua história marcada pelo signo da religiosidade [...], tornou-se um centro religioso que atrai devotos de várias regiões do país” (DEUS, 2000, p. 117). É preciso, pois, entender Trindade como centro aglutinador de celebrações religiosas, particularmente em uma Sexta-Feira da Paixão. Por seu turno, Amir Jacob assim dimensiona o espetáculo *Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo*, em seu livro *A santíssima Trindade do Barro Preto*:

O evento, hoje inserido no Guia Turístico do Estado, é mostrado para todo o País através dos noticiários e arrasta uma multidão incontável de espectadores. Pelas décadas de 1930, 1940 e ainda 1950, as solenidades da Semana Santa, em Trindade rivalizavam-se com a ‘festa grande’ no número de romeiros que, de todos os lugares, chegavam para presenciar as emotivas cenas. Se não faltar apoio cultural a esse grupo teatral, é bem possível que a Semana Santa volte a ser o segundo maior evento de Trindade (JACOB, 2010, p. 350-352; grifo do autor).

A encenação da *Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo*, ao tornar presente a narrativa evangélica, proporciona a seus participantes uma experiência de compartilhamento, quer dizer, um lugar de comunhão que Patrice Pavis (2017) chamaria “tecido social comum”. Esta teia comum se reconhece aqui tanto no protagonismo da comunidade na encenação, com os seus atores, dançarinos e

técnicos, como nos seus espectadores, sejam eles devotos ou não. O sentido de comunhão no modo aqui entendido não se associa a um teatro de catequese, considerando a heterogeneidade dos seus fazedores e a diversidade de seu público numeroso. Talvez, precisamente por essa característica, o espetáculo envolva tanto a sua comunidade, porque consegue reunir pessoas distintas que partilham aspectos históricos e sociais comuns. Para retomar uma expressão de Amarildo Jacinto (2016), a encenação da Caminhada de Fé é “um ato de entrosamento”, pela sua capacidade de agregar a comunidade na qual se insere, isto é, por despertar um sentimento de comunhão, considerando suas mesmas raízes culturais.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Lethícia. Via-Sacra a céu aberto. **Diário da Manhã**. Goiânia, 23 de abr. 2011.

BEZELGA, Isabel. As abordagens participativas do teatro e comunidade na formação em teatro. **Mediações Revista Online**, Setúbal, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal, vol. 4, n. 2, p. 51-66, 2016.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad. de Maria de Lourdes Menezes. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

COHEN-CRUZ, Jan. Entre o ritual e a arte. **Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, vol. 1, n. 10. p. 95-125, dez. 2008.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. Trad. de Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CRUZ, Ivone. **Ivone Cruz**: depoimento [set. 2016]. Entrevistadora: Walquiria Batista. Trindade, 2016. Clipe de filme. Entrevista concedida ao Projeto O teatro no entorno de Goiânia: uma introdução histórica.

DEUS, Maria Socorro de. **Romeiros de Goiás**: a romaria de Trindade no século XX. Goiânia: Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia/Universidade Federal de Goiás, 2000. 184 f. Dissertação (Mestrado em História).

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2 ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

JACINTO, Amarildo. **Amarildo Jacinto**: depoimento [set. 2016]. Entrevistadora: Walquiria Batista. Trindade, 2016. Clipe de filme. Entrevista concedida ao Projeto O teatro no entorno de Goiânia: uma introdução histórica.

JACINTO, Amarildo et al. **Grupo Desencanto de Teatro**: especial 25 anos. Sociedade Cultural Desencanto: Trindade-GO, 2012.

JACÓB, Amir S. **A santíssima Trindade de Barro Preto**: história da romaria de Trindade. 3 ed. Trindade-GO: Ed. PUC Goiás, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Trad. de J. Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, Maria do Pilar de A.; PEIXOTO, Maria do Rosário da C.; KHOURY, Yara Maria A. **A pesquisa em história**. 4 ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

ZORZETTI, Hugo. **Memória do teatro goiano – Tomo II – A cena no interior**. Goiânia: Kelps, 2008.

NOTAS

ⁱ Destacamos aqui a obra *Memória do Teatro Goiano*, de Hugo Zorzetti, que abriu caminhos para a pesquisa acadêmica nesse campo.

ⁱⁱ Por Região do Entorno de Goiânia (REG) compreendemos os municípios que compõem a Região Metropolitana de Goiânia (RMG), formada por Goiânia e mais 19 municípios, que são: Abadia de Goiás, Aparecida de Goiânia, Aragoiânia, Bela Vista de Goiás, Bonfinópolis, Brazabrantes, Caldazinha, Caturai, Goianópolis, Goianira, Guapó, Hidrolândia, Inhumas, Nerópolis, Nova Veneza, Santo Antônio de Goiás, Senador Canedo, Terezópolis de Goiás e Trindade.

ⁱⁱⁱ Disciplina de graduação ofertada pela área de Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

^{iv} Cadastramos na UFG o projeto de pesquisa “O teatro no entorno de Goiânia: uma introdução histórica” e o projeto de extensão “O entorno de Goiânia em cena: espaços, escutas e escambos”.

^v Entrevista concedida para Hugo Zorzetti. Cf. Jacinto, “A cena teatral em Trindade”, Zorzetti, *Memória do teatro goiano – Tomo II – A cena no interior*. p. 69.

^{vi} Em 1997, o GDT transferiu a sua trupe para o Ginásio de Esportes Amando Grecco, local onde permanece promovendo as suas atividades em diversas linguagens artísticas.

^{vii} Op. Cit. p. 77.

^{viii} O texto teatral que serviu para este estudo é um manuscrito de Amarildo Jacinto, não publicado e datado de 2017. A passagem citada no parágrafo se situa na página 1 do referido texto.

^{ix} Observamos que a dramaturgia do grupo trindadense se modifica parcialmente ano após ano, acrescentando, excluindo e/ou substituindo alguns dos episódios bíblicos encenados.

^x Tais roupas e acessórios ora fazem parte do acervo permanente do Grupo Desencanto, ora são confeccionados por seus integrantes durante os ensaios e oficinas que antecedem ao evento. Não é da perspectiva deste estudo tratar do processo de ensaios do espetáculo.

^{xi} Com o passar dos anos, o recurso da dublagem foi adotado pela necessidade técnica de se dirigir ao um público numeroso. As vozes dubladas podem ser dos próprios atores ou não, conforme a cena e a personagem.

^{xii} Depoimento oral.

^{xiii} Depoimento oral.

^{xiv} Este fato tem o seu marco em meados do século XIX, quando o casal Constantino-Ana Rosa Xavier teria encontrado uma medalha em que figura a coroação de Maria pela trindade cristã: Pai, Filho e Espírito Santo. A devoção à imagem atraiu fieis de outros lugares e deu início gradativo a uma romaria. A propósito, o Grupo Desencanto tem em seu repertório um espetáculo a respeito, intitulado *Povo da Villa de Barro Preto de Goyaz*.

***Walquíria Pereira Batista** é professora dos cursos de Teatro e Direção de Arte na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - UFG, bacharel e licenciada em Artes Cênicas e Mestre em Filosofia pela mesma instituição.

Artigo submetido em: 23/07/2018

Aprovado em: 31/12/2018