

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

INARA KÉZIA GAMA ARAÚJO

USOS DO PASSADO NA CONTEMPORANEIDADE: A TELENVELA
BÍBLICA BRASILEIRA *OS DEZ MANDAMENTOS* (2015) E AS
REFERÊNCIAS DA CULTURA EGÍPCIA FARAÔNICA.

MANAUS – AM
2026

INARA KÉZIA GAMA ARAÚJO

USOS DO PASSADO NA CONTEMPORANEIDADE: A TELENVELA
BÍBLICA BRASILEIRA *OS DEZ MANDAMENTOS* (2015) E AS
REFERÊNCIAS DA CULTURA EGÍPCIA FARAÔNICA.

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade Federal do Amazonas
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em História Social.

Orientadora:

Profª Drª Joana Campos Clímaco

MANAUS – AM

2026

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

-
- A663u Araújo , Inara Kézia Gama
 Usos do passado na contemporaneidade: a telenovela bíblica brasileira
 Os Dez Mandamentos (2015) e as referências da cultura egípcia faraônica /
 Inara Kézia Gama Araújo . - 2026.
 286 f. : il., p&b. ; 31 cm.
- Orientador(a): Joana Campos Clímaco .
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa
 de Pós-Graduação em História, Manaus , 2026.
1. Antigo Egito . 2. Egiptomania . 3. Usos do passado . 4. Recepção . 5.
 Record . I. Clímaco, Joana Campos. II. Universidade Federal do
 Amazonas. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título
-

INARA KÉZIA GAMA ARAÚJO

USOS DO PASSADO NA CONTEMPORANEIDADE: A TELENÓVELA
BÍBLICA BRASILEIRA *OS DEZ MANDAMENTOS* (2015) E AS
REFERÊNCIAS DA CULTURA EGÍPCIA FARAÔNICA.

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade Federal do Amazonas
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em História Social.

APROVADA EM: 31/10/2025

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª Dr^ª Joana Campos Clímaco
(PPGH/UFAM – Presidente)

Prof^ª Dr^ª Thais Rocha da Silva
(UFMG/University Of Oxford – Membro externo)

Prof^ª Dr^ª Patrícia Rodrigues da Silva
(PPGH/UFAM – Membro interno)

Dedicatória. Para minha avó (In memoriam) Eliete Gama. Era católica carismática, consagrada para Nossa Senhora e por onde estava, pregava o evangelho, falava do amor e perdão de Cristo. Foi um exemplo de fé não só para mim, mas para todos aqueles que a conheciam.

AGRADECIMENTO

À CAPES por ter me contemplado com a bolsa.

À UFAM, por ser minha casa acadêmica desde 2016.

À Deus pelo dom da vida.

Aos professores do Departamento de História.

Aos professores do PPGH/UFAM e aos colegas da turma de 2023.

Agradeço aos professores que me orientaram nas disciplinas durante o mestrado: Anderson Vieira Moura, na disciplina *Tópicos Especiais em História I: História e Historiografia do Trabalho na Amazônia (PGHIS-520)*; Jaime Gouveia, em *Tópicos Especiais em História III: História Global: Temas e Debates (PGHIS-522)*; Joana Campos Clímaco, em *Tópicos Especiais em História I: História Antiga em debate – Eurocentrismo, orientalismo e novas abordagens da História Global (PGHIS 520)*; e Nelson Tomelin, na disciplina *Seminário de Dissertação*.

Agradeço à banca examinadora da minha qualificação: Anderson Moura e Daniel Lima. Suas contribuições e sugestões foram cruciais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço à banca examinadora da minha defesa: Thais Rocha e Patrícia Silva. Suas contribuições generosas e muito atenciosas foram primordiais para melhorar a redação final da dissertação. Minha eterna gratidão por cada elogio e críticas construtivas.

Aos meus pais Silvania Araújo e Francisco Araújo, por sempre se esforçarem para nos proporcionar conforto e segurança, a mim e ao meu irmão.

À minha orientadora, Joana Clímaco, por me acompanhar desde a graduação, agradeço pela confiança, paciência, incentivo, conselhos e sinceridade. Dos nove anos que nos conhecemos, tenho por ela muito carinho, respeito e admiração. Minha eterna gratidão, o que sou como pesquisadora, devo à Joana que sempre acreditou no meu potencial.

À Carolina Palmas, minha amiga e companheira, o presente que o mestrado me deu. Fizemos o processo seletivo juntas, e desde então, foram matérias, café, conversas, desabafos e sonhos que compartilhamos. Sou muito grata à Carol pelo

companheirismo, por me fazer sentir bem e acolhida, mesmo nos meus momentos delicados.

À Vitória Rabello, pelos bons tempos em que andávamos de bicicleta na rua de casa, pela amizade, por sempre me ajudar quando preciso, do “nosso” notebook emprestado e por ser essa pessoa esforçada, que mesmo nas dificuldades, busca melhorar com sua dedicação.

As minhas amigas que fiz na academia: Erika Lima, Francizelia Costa, Cintia Arcos e Shelda Freire. A Erika que foi minha personal e me proporcionou uma mudança de vida incrível, a Fran que se tornou minha companheira de cardio, a Cíntia pela doçura e mãe dedicada e a Shelda que com sua simpatia, foi por um tempo minha parceira de treino.

Aos meus queridos amigos Douglas Monteiro e Emanuel Barreto. Douglas, por todo carinho, foi uma pessoa essencial no meu dia a dia durante a pandemia, sempre me mandava mensagem e compartilhamos muitas coisas sobre nossas expectativas em pesquisar o Antigo Egito. Hoje, um pouco mais distante pelos rumos da vida, fica aqui ainda todo meu amor por ele. Ao meu parceiro, meu amigo Emanuel, por compartilhar tantas coisas boas comigo, por ser esse camarada radiante, inimigo do fim do rolê e por esse astral incrível.

À Raísa Sagredo, pelo acolhimento e hospitalidade quando estive em Florianópolis em 2023, pelas conversas, por ser essa pessoa vibrante e pesquisadora que admiro e por quem me inspirei em pesquisar a novela.

Aos demais amigos e colegas do grupo de História Antiga: Abigail Santos, Samir Figueiredo, Krisna Kesava e Carlos Eduardo. Aos novos membros Erick, Kebeliny e Oliver, estimo uma caminhada de sucesso nas pesquisas.

Há um pecado que aprendi a temer acima de todos os outros: a Certeza. A certeza é o grande inimigo da união. A certeza é o inimigo mortal da tolerância. Nem mesmo Cristo teve certeza no fim: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” Ele clamou em sua agonia, na nona hora, na cruz. Nossa fé é algo vivo, justamente porque caminha de mãos dadas com a dúvida. Se houvesse apenas certeza e nenhuma dúvida, não haveria mistério. E portanto, não haveria necessidade de fé.

— Conclave, 2024

RESUMO

A novela *Os Dez Mandamentos* desde o lançamento em 2015, gerou extensas discussões, notadamente por suas repercussões midiáticas e apropriações da cultura egípcia faraônica. Através da análise de 42 capítulos, correspondentes às “dez pragas”, buscamos discutir os fatores que impulsionaram a audiência da teledramaturgia da Record. O contexto político brasileiro, caracterizado por uma inclinação favorável às articulações de lideranças evangélicas, propiciou que a produção televisiva em questão operasse como um instrumento estratégico. Este instrumento serviu tanto aos objetivos de marketing da emissora quanto à disseminação de preceitos doutrinários por meio do formato audiovisual. As intervenções de Cristiane Cardoso, filha de Edir Macedo, que atuava como revisora do roteiro, resultaram em modificações no núcleo artístico da obra, alinhando-as aos ensinamentos da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). A análise das cenas realizada nesta dissertação elucida a fundamentação dos investimentos nos cenários faraônicos, o que enfatiza temas da Egiptomania e as apropriações do passado. As falas dos personagens nos capítulos demonstram a utilização da novela como elemento legitimador de discursos religiosos, bem como uma distorção da religião egípcia e a promoção das religiões judaico-cristãs como modelo a ser seguido, elucidados, por exemplo, nos duelos entre: Moisés *versus* Ramsés e deuses egípcios *versus* “Deus dos Hebreus”.

Palavras-chaves: as “dez pragas”; Moisés; Egito faraônico; IURD.

ABSTRACT

The Tem Commandments soap opera has been a subject of intense debate since it was aired in 2015 due to its media impact as well as appropriation of Pharaonic Egyptian culture. From 42 episodes that correspond to the “tem plagues,” we consider the factors that led to the increase of the audience rating of Record’s telenovela. Because of the Brazilian political atmosphere, which is very much in favor of evangelical leadership, this television production could be very much used as a marketing tool which was used for the promotion of the broadcasting network and the dissemination of teachings in the audiovisual form. Cristiane Cardoso, Edir Macedo’s daughter, as a script reviewer, made changes in the artistic base of the work and made it more like the teachings of the Universal Church of the Kingdom of God (UCKG). The scene analysis in this dissertation sheds light on the reasons behind investment in Pharaonic settings and further contributes to the studies of Egyptomania and appropriation of the past. The conversations between the characters in the episodes reveal the use of the soap opera as a legitimizing element of religious discourse as well as a distortion of Egyptian religion and the promotion of Judeo-Christian traditions as the model to follow, as in Moses versus Ramses and the Egyptian gods versus the “God of the Hebrews.”

Keywords: the “tem plagues”; Moses; pharaonic Egypt; UCKG.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1- Foto do personagem Ramsés.

Figura 2- Foto do personagem Moisés.

Figura 3- Foto da personagem Nefertari.

Figura 4: Fotos da personagem Yunet.

Figura 5- Fotos da personagem Henutmire.

Figura 6- Fotos da personagem Joquebede.

Figura 7- Coroação de Ramsés como faraó.

Figura 10- Primeira praga: Água transformada em sangue.

Figura 11- Segunda praga: Rãs.

Figura 12- Terceira praga: Piolhos

Figura 13- Quarta praga: Moscas.

Figura 14- Quinta praga: Morte dos animais.

Figura 15- Sexta praga: Úlceras.

Figura 16a-Sétima praga: Chuva de fogo e granizo.

Figura 16b- Sétima praga: Chuva de granizo e fogo.

Figura 17a- Oitava praga: Gafanhotos.

Figura 17b- Oitava praga: Gafanhotos.

Figura 18- Nona praga: Trevas.

Figura 19a- Décima praga: Morte dos primogênitos.

Figura 19b- Décima praga: Morte dos primogênitos.

Figura 19c- Décima praga: Morte dos primogênitos.

Figura 19d- Décima praga: Morte dos primogênitos.

Figura 19e- Décima praga: Morte dos primogênitos.

Figura 20- Cartaz do filme *Deuses do Egito* (2016).

Figura 21- Cartaz do filme *O Príncipe do Egito* (1998).

Figura 22- Poster oficial do filme *The Ten Commandments* (1956).

Figura 23- Charlton Heston como Moisés em 1956.

Figura 24- Guilherme Winter como Moisés em 2015

Figura 25- Simut e Paser com artefatos egípcios.

Figura 26- Magos contaminam a água dos hebreus.

Figura 27- Yunet entrega o cajado de Moisés para Ramsés.

Figura 28- Cortejo fúnebre da princesa egípcia Henutmire.

Figura 30- Joquebede e Henutmire se emocionam.

Figura 31- Joquebede pede para Moisés continuar na sua missão.

Figura 32- Ana e Judite trocam as vestes egípcias pelas vestes hebréias.

Figura 33- Anúncio da primeira novela bíblica da Record.

Figura 34- Record Belém comemora a repercussão da novela no público paraense.

Figura 35- Em referência a novela da Rede Globo, Record/Belém-PA comemora os picos de audiência.

Figura 36- Aguinaldo Silva publicou um meme fazendo referência entre Moisés e Dilma Rousseff.

Figura 37- Record Belém amplia o pico de audiência sobre a Rede Globo.

Figura 38- Record Belém comemora os três meses de audiência instigando a Rede Globo

Figura 39- Novela ganha destaque em revistas.

Figura 40- Record nocauteando a Rede Globo.

Figura 41- Edição especial da Bíblia com os comentários de Cristiane Cardoso.

Figura 42- Novela ganha versão de literatura (Parte 1).

Figura 43- Novela ganha versão de literatura (Parte 2).

Figura 44- Anúncio da exibição da primeira praga com foco dramático em Ramsés

Figura 45- Divulgação após a exibição focado na dramatização de Nefertari ensanguentada.

Figura 46- Arão observa as rãs saindo do Rio.

Figura 47- Feitores observam o enxame de moscas enquanto hebreus trabalham.

Figura 48- Cavalos mortos são levados até Ramsés

Figura 49- Ramsés expressa preocupação

Figura 50- Ramsés expressa descontentamento.

Figura 51- Moisés, sereno, observa a escuridão no Egito.

Figura 52- No palácio, Uri morre.

Figura 53- Ramsés cabisbaixo com as mãos manchadas de sangue.

Figura 54- Record divulga a exibição da primeira praga.

Figura 55- Mulheres e crianças expressam tensão no palácio

Figura 56- Dramatização focada em uma rã saindo da água.

Figura 57- Servo egípcio envolvido com mel para atrair as moscas.

Figura 58- Um dos feitores observa as manifestações das moscas.

Figura 59- Personagem egípcio observa os animais mortos.

Figura 60- Ramsés constata a morte do animal.

Figura 61- Yunet amedrontada com seu rosto com úlceras.

Figura 62- Fogo atinge a cidade egípcia.

Figura 63- Moisés com o olhar elevado aos céus para cumprir a vontade de Deus.

Figura 64- Ramsés tenta proteger Nefertari e Amenhotep da praga.

Figura 65- Divulgação de uma lista das dez pragas com a imagem de Moisés.

Figura 66- Ramsés expressa apavoro com as mãos com sangue.

Figura 67- Nefertari se apavora com as rãs em seus aposentos.

Figura 68- Meketre, Taís e Meryt se coçam por conta dos piolhos.

Figura 69- Ramsés descontente ao lado de um servo coberto de mel e moscas.

Figura 70- Meketre e Taís lamentam a morte do gato da família.

Figura 71- Ramsés com o rosto afetado pelas úlceras.

Figura 72- Fogo atinge a fachada do palácio egípcio.

Figura 73- Ramsés observa os gafanhotos invadirem o Egito.

Figura 74- Nuvens escuras começam a cobrir o Egito.

Figura 75- Ramsés e Nefertari estão devastados com a morte de Amenhotep.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
 CAPÍTULO 1 – A EMISSORA RECORD (1953) E AS “DEZ PRAGAS”:A TELEVISÃO BRASILEIRA E SUAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS	 28
1.1 A História da TV Record (1953)	29
1.1.1.....	A
televisão como interação social	32
1.1.2 Record e as produções bíblica: interesses e estratégias do marketing religioso..	41
1.2 Ficha técnica da novela <i>Os dez Mandamentos</i> (2015).....	49
1.2.1 Características e descrições dos personagens principais	50
1.1.3 Personagens egípcios	64
1.2.3 Personagens hebreus.....	67
1.2.4 Personagens ambíguos.....	69
1.2.5 As cenas das “dez pragas”	73
 CAPÍTULO 2 – EGIPTOMANIA , USOS DO PASSADO E RECEPÇÃO: TECENDO DISCUSSÕES SOBRE A NOVELA <i>OS DEZ MANDAMENTOS</i> (2015)	 108
2.1 Entre a Egiptologia e a Egiptomania: os estudos sobre o Antigo Egito	109
2.1.1 Egiptomania e Usos do passado	113
2.1.2 Recepção	119
2.1.3 Como ‘eu’ vejo o ‘outro’: o espelho da Antiguidade nas representações modernas	144
 CAPÍTULO 3 – OS DIÁLOGOS DAS “DEZ PRAGAS” COMO ENSINAMENTOS DA PREGAÇÃO DA IURD.	 152
3.1 O Livro de <i>Êxodo</i>	153
3.1.1 Um breve panorama de <i>Êxodo</i>	157
3.2 Quem são os evangélicos?	160
3.2.1 Neopentecostalismo e mídia	168
3.2.2 Mais que uma novela, um culto: as interferências de Cristiane Cardoso	171
3.2.3 Protagonismo feminino na Bíblia e sua recepção na contemporaneidade.....	174
3.3 Da narrativa televisiva à formação religiosa: os diálogos como veículos de doutrinação	

simbólica.....	177
3.3.1 Tradição oral, memória e narrativa mítica: a ligação de <i>Gênesis</i> e <i>Êxodo</i>	178
3.3.2 A “fé inabalável”: os ensinamentos da IURD representados na novela.....	186
3.3.3 Deuses egípcios versus Deus dos Hebreus: deturpações religiosas	190
3.3.4 Da amizade a inimigos: os personagens de Moisés e Ramsés	199
3.3.5 O protagonismo feminino das personagens Joquebede e Henutmire na missão de Moisés	204
3.3.6 Representações femininas pela ótica do grupo feminino <i>Godllywood</i>	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS	226
REFERÊNCIAS.....	230
ANEXOS	244

INTRODUÇÃO

Lançada em 23 de março de 2015, *Os Dez Mandamentos* foi a primeira novela no formato de novela bíblica na emissora brasileira Record. Autoria de Vivian de Oliveira¹ e direção geral de Alexandre Avancini², contou com a consultoria do historiador Mauricio dos Santos Ferreira³. Em seu lançamento, foram anunciados 150 capítulos. Entretanto, foram exibidos, de 23 de março a 23 novembro de 2015, 176 capítulos. Uma segunda temporada, de 4 de abril a 4 de julho de 2016, contou com 66 capítulos, totalizando 242 capítulos.

A produção contou com investimentos inéditos, gravações internacionais no Chile e no Egito. Parte das cenas foi realizada no deserto do Atacama, cuja paisagem foi utilizada para recriar o ambiente do rio Nilo. Segundo Avancini, essa escolha conferiu maior verossimilhança às passagens icônicas da trama, embora as filmagens tenham enfrentado dificuldades, como as variações extremas de temperaturas no deserto. Ainda de acordo com o diretor, cenas de maior impacto visual — entre elas a abertura do “Mar Vermelho” e as “dez pragas” do Egito — foram produzidas pelo estúdio hollywoodiano *Stargate*, responsável por séries como *The Walking Dead* e *Spartacus*, buscando conferir realismo à obra, enfatizando ainda a relevância da novela como principal investimento no ano de 2015, com custo médio por capítulo estimado em R\$ 700 mil. No complexo Recnov, localizado em Vargem Grande, Rio de Janeiro, foram edificadas 28 cenários e uma cidade cenográfica com área de 7.000 m². O historiador Maurício Santos, consultor da novela, ressaltou que a adaptação da tradição da Antiguidade para a linguagem televisiva contemporânea exigiu ponderação, de modo a ser compreendida pelo grande público (*O Globo*, 2015).

¹ Vivian de Oliveira é autora, escritora e roteirista brasileira. Trabalhou por 21 anos na Record como autora, roteirista e colaboradora. Iniciou a carreira como autora em 1997, na minissérie *Por Amor e Ódio*. Reconhecida pelo seu trabalho na novela *Os Dez Mandamentos* (2015-2016), também foi autora de minisséries como *A História de Ester* (2010), *Rei Davi* (2012), *José do Egito* (2013) e da novela *Apocalipse* (2017). Devido à baixa audiência desta última – a expectativa era de que fosse um sucesso semelhante ao de *Os Dez Mandamentos* – Vivian de Oliveira rescindiu o contrato com a Record, que vigoraria até 2020. “Pedi à Record que me liberasse do meu contrato. Ia até 2020. Fizemos um distrato amigável. Sai de lá bem” (UOL, 2018).

² Diretor e produtor brasileiro, trabalhou na emissora Rede Globo como diretor de novelas como, por exemplo: *Quatro por Quatro* (1994), *Por Amor* (1997) e *Coração de Estudante* (2002). Na emissora Record, por exemplo: *Os Mutantes: Caminhos do Coração* (2006), *José do Egito* (2013), *Os Dez Mandamentos* (2015-2016), *A Terra Prometida* (2016), *Jezabel* (2019) e *A Bíblia* (2021).

³ Historiador e consultor da emissora Record desde 2009. É professor da Secretaria de Estado de Educação (RJ). É mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em Ensino de História – PROFHISTÓRIA/UFRRJ e realizou uma Pós-graduação *Latu sensu* em História do século XX pela Universidade Cândido Mendes. Atualmente é doutorando em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Possui experiência nas áreas de História e TV, com ênfase em História Antiga e Teoria da História.

A fase das “dez pragas” do Egito, inserida na produção televisiva *Os Dez Mandamentos*, estabeleceu-se como um evento de notável repercussão. Este fenômeno elevou os índices de audiência da emissora Record a níveis sem precedentes, desafiando a predominância da Rede Globo no horário nobre. Conforme apurado, o desempenho alcançado motivou a extensão da novela em vinte capítulos adicionais, alterando a previsão inicial de 150 para 170 capítulos. Tal estratégia visou capitalizar o elevado engajamento do público e sustentar o ímpeto comercial. O impacto visual das pragas, em conjunto com uma estrutura narrativa que integrava elementos bíblicos e enredos ficcionais, manteve a trama em destaque no cenário nacional. Este caso demonstrou a capacidade de produções de cunho religioso competirem eficazmente com telenovelas de formato convencional (UOL, 2015).

A duração da exibição constituiu uma construção narrativa deliberada. A emissora Record reestruturou o ritmo dos episódios. O propósito foi amplificar o impacto dramático das pragas, intercalando-as com subtramas. Além disso, observou-se uma expansão dos diálogos de confronto entre Moisés e Ramsés. Essa dilatação do enredo converteu eventos bíblicos em elementos de suspense diários. Tal estratégia manteve o interesse do público por mais de dois meses. Ao postergar o clímax da abertura do “Mar Vermelho”, a emissora gerou uma expectativa contínua. Isso elevou os índices de audiência a cada nova revelação (F5, 2015).

Em 2015, o Brasil estava em um período de crescente atenção para o discurso conservador no espaço público, e a família, a moral cristã e os valores religiosos estavam no discurso público. Durante a crise política que precedeu o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, essas questões começaram a se manifestar na mídia e nos debates de líderes religiosos e políticos.

A qualidade da produção refletiu-se no nível de audiência, pois a Record conseguiu competir diretamente com a Rede Globo em um horário (21h) que antes era dominado pela emissora carioca. Embora as novelas da Globo, ao contrário, *Babilônia* (2015) e *A Regra do Jogo* (2015), tenham sido criticadas por setores mais conservadores da sociedade, *Os Dez Mandamentos* (2015) atraiu um grande público e envolveu telespectadores com uma forte fé em princípios religiosos. A migração de telespectadores não pode ser atribuída apenas a fatores ideológicos, mas o contexto político e cultural de 2015 dá uma ideia do impacto da novela e de sua capacidade de atender às demandas que existiam em uma grande parte da sociedade brasileira na época.

Conforme Maria Lopes e Clarice Greco (2016, p. 155-157), embora o relatório do *Obitel* demonstre que a Globo manteve a liderança da audiência nacional em 2015, ressalta-se o êxito da novela bíblica da Record naquele mesmo período. O relatório do *Obitel*, destaca que a novela *Babilônia* (2015) apresentou como temáticas sociais a homoafetividade feminina na terceira idade, além de divergências religiosas e protagonismo feminino. *A Regra do Jogo* (2015) foi construída em torno de temas como crime organizado, relações patológicas, conflitos sociais e violência contra a mulher. Em contraste, a trajetória de Moisés, estruturada em torno da fé, da obediência a Deus, da libertação do povo hebreu e da preservação da família, ofereceu ao público uma narrativa que dialogava diretamente com sensibilidades religiosas já presentes em amplos setores da sociedade brasileira.

A novela já foi licenciada para exibição em 23 países, incluindo a *Univisión*, principal emissora de língua espanhola nos Estados Unidos, através do canal *Unimás*. No ano de 2016, a novela estreou na televisão porto-riquenha e a segunda temporada foi lançada no Japão. Na Argentina, a trama liderou o índice de audiência dentre as novelas exibidas pela *Telefe*, atingindo 20 pontos. No Chile, a TVN registrou uma média de 15 pontos de audiência. A novela foi líder em canais por assinatura em Portugal, Cabo Verde e Angola. Sua distribuição alcançou ainda o Paraguai (*Telefuturo*) e o Uruguai (*Rede Saeta*), além de países como Polônia, Costa Rica e República Dominicana (*Estadão*, 2016).

Em 28 de janeiro de 2016, *Os Dez Mandamentos – o filme* foi lançado, e a pré-venda de 2 milhões de ingressos para o longa-metragem bíblica gerou um cenário contrastante nas salas de exibição do Rio de Janeiro no dia da estreia: algumas com lotação completa, enquanto outras apresentavam baixa ocupação. Mesmo em sessões com ingressos esgotados, verificou-se que nem todos os assentos estavam ocupados. A estratégia de marketing adotada para a divulgação do filme incluiu a distribuição gratuita de ingressos. Relatos de um grupo de nove membros da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), residentes no bairro do Rio Comprido, indicam que receberam os ingressos durante um culto religioso e assistiram coletivamente à representação cinematográfica da abertura do ‘Mar Vermelho’ (*O Globo*, 2016).

Em Manaus-AM, diante do expressivo sucesso de bilheteria antecipada do filme, mesmo antes de sua estreia, o UCI Sumaúma Park Shopping, situado na Cidade Nova, ampliou sua capacidade de exibição com a inauguração de uma sala

adicional. A ‘Sala 2’, com capacidade para mais de 200 espectadores, disponibilizou ingressos para as cinco sessões programadas para o dia da estreia nacional e para os dias subsequentes, sexta-feira, sábado e domingo. De acordo com dados fornecidos pela administração do UCI Sumaúma, a demanda por ingressos esgotou todas as sessões durante a primeira semana de pré-venda, o que justificou a abertura da ‘Sala 2’ para atender à crescente procura pelo filme, o qual figura entre os vinte longas-metragens de maior arrecadação no cinema nacional na última década (D24AM, 2016).

O sucesso da novela estendeu-se além de sua exibição original em 2015. A produção firmou-se em reexibições e vendas internacionais, evidenciando a importância do conteúdo midiático da Record. A parceria com a Samsung, iniciada em 2022 por meio do Samsung TV Plus — serviço de streaming lançado em 2019 com canais exclusivos 24 horas — fortalece essa expansão. A novela foi integrada a um novo circuito de consumo audiovisual, no canal 2000. Segundo o *Notícias da TV* (2022), a Samsung reconheceu na obra um potencial estratégico. Isso se justifica pela grande repercussão obtida em várias exibições e pela capacidade de valorizar seus produtos. Conteúdos religiosos e familiares de alta aceitação contribuem para esse cenário. A trajetória da novela demonstra a habilidade da indústria cultural brasileira em transnacionalizar-se e adaptar-se em parcerias tecnológicas. Observa-se, concomitantemente, a flexibilidade do mercado religioso-midiático perante novas plataformas digitais.

O presente estudo sobre a primeira temporada da novela *Os Dez Mandamentos*, apresenta relevância em virtude de sua função como ponto de convergência entre representações da Antiguidade e contendas contemporâneas. Tal fenômeno evidencia a constante reinterpretação do passado em contextos culturais, religiosos e políticos. Este processo reflete o protagonismo neopentecostal no Brasil, desse modo, a análise da telenovela contribui para os estudos da Antiguidade, demonstrando como sociedades modernas reinterpretam o mundo antigo. Concomitantemente, oferece subsídios para a compreensão do cenário político brasileiro, no qual símbolos religiosos e narrativas bíblicas são mobilizados como recursos de legitimação e disputa no espaço público.

A presente pesquisa estabelece paradigmas sobre os estudos da Antiguidade e reflete uma experiência pessoal de alguém que frequentou a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). Minha participação nos cultos iniciou-se em 2015. Recordo-me de

cultos marcados por temores, obediência, obreiros orando intensamente sobre os fiéis, gritos, choros e testemunhos de suposta ‘possessão demoníaca’. Após a alegada “libertação”, o pastor imediatamente incentivava o batismo nas águas, logo após o culto, argumentando que somente assim o Espírito Santo atuaria na vida do indivíduo, que deveria entregar sua vida a Deus e obedecer à palavra. Em nenhum momento experimentei conforto ou paz; apenas temor. Fui instruída a crer que, caso não seguisse as escrituras, não teria Deus em minha vida, nem uma vida próspera.

Inicialmente, a pregação me causava estranheza. Ao frequentar a IURD, o pastor da época buscava a afirmação dos fiéis durante a pregação, incentivando a interação com frases como: “olha para a pessoa que está ao seu lado e diga: a fé é obedecer sem questionar”. Os fiéis repetiam a frase conforme o pastor a pronunciava. A expressão “tá ligado pessoal?” acompanhada de uma palma dos fiéis também era comum. A abordagem de convidar pessoas à igreja com promessas de transformação pessoal era inconveniente para mim, e ainda hoje discordo dela. A salvação, em minha perspectiva, não reside na instituição religiosa, mas sim na individualidade de cada um e em suas crenças. A fé é um processo individual e sua prática exige respeito pelos outros. Fé é acreditar na justiça social, na esperança e no amor. A certeza dogmática da fé pode gerar ódio e desunião.

No mesmo ano (2015) em que comecei a frequentar a IURD, a novela *Os Dez Mandamentos* foi lançada e alcançou audiência positiva na Record. O pastor abordava a “fé dos hebreus” como um exemplo a ser seguido, enquanto os egípcios representavam os “opressores que dificultam a vida”. Ao mencionar as “dez pragas”, ele indicava que Deus pune quem prejudica seus servos e protege aqueles que o obedecem. Assim, os egípcios eram interpretados pelos pastores como os males da vida, aqueles que cultuam ídolos e não reconhecem a glória e o poder divino. Para alcançar a salvação, seria necessário agir como os hebreus, seguir o único Deus vivo e afastar-se de tudo que se distancia do altar. A base das pregações eram: “Se você crer em Deus, não seja como faraó” e buscando a confirmação dos fiéis: “amém pessoal?”.

Era instruído aos fiéis assistir a novela, pois esta oferecia ensinamentos sobre a fé e a conduta religiosa, inspirando-se na perseverança dos hebreus. Personagens como Joquebede, um exemplo de fé e mãe do libertador, e Moisés, que dedicou sua vida ao serviço divino, ilustravam essa devoção. Partes da trama, incluindo as “dez pragas” e prévias dos próximos capítulos, eram apresentadas durante os cultos. Com base nessas cenas, o pastor abordava temas como fé e obediência.

Da televisão para os cinemas, a novela foi adaptada como filme em 2016. Recebi o ingresso de uma obreira para assistir o filme nos cinemas e a mesma prática foi repetida para o filme do bispo Edir Macedo *Nada a perder. Contra tudo. Por todos* (2018). Havia uma organização de grupos da igreja para ir ao cinema mais próximo, comprar os ingressos e distribuir entre os fiéis e também quando fossem evangelizar pelas ruas. Se as pessoas assistissem ou não, a maioria das compras de ingressos foi feita pela IURD.

Gallo (2010, p. 751) elucida que diferente de outras organizações eclesiais, como a Igreja Católica, a IURD não promove um arcabouço doutrinário formal, pois prioriza a materialização de objetivos materiais, utilizando a apresentação de relatos, prodígios, dádivas e recuperações como estratégias de engajamento. A difusão desses elementos através de mídias televisivas e radiofônicas demonstra efetividade na adesão de novos membros.

A Teologia da Prosperidade sustenta o núcleo ideológico da IURD e de instituições religiosas análogas, nas quais a fé e o sucesso material coexistem. Conforme explana Leite (2019, p. 42-44), essa vertente teológica constitui um dos pilares do neopentecostalismo. Seu princípio fundamental estabelece que a fé do indivíduo é aferida pela sua habilidade em obter êxitos materiais. A bênção é quantificada em bens e aquisições. Em contrapartida, a pobreza é interpretada como um indicativo de fragilidade espiritual.

Conforme Medeiros e Vianna (2022, p. 3-6) a Teologia do Domínio é um movimento originado no neopentecostalismo, tem exercido influência no panorama político e social brasileiro, com o propósito de “reconstrução” do país por meio de intervenção em diversas esferas sociais, culturais e políticas, propondo uma linhagem ultra conservadora e autoritária, fundamentada em interpretações literais e distorcidas da Bíblia. A fé é utilizada para legitimar ideologias de poder praticados pelos pastores, que são considerados pelos fiéis como autoridades a serem seguidas sem questionamento, inclusive na seleção de candidatos.

É fundamental debater os movimentos teológicos que incorporam elementos anacrônicos em busca de legitimação, visando à conversão e lucro. A historicidade tradicional da Bíblia demanda essa discussão. Algumas vertentes da arqueologia bíblica trabalham com rigor ao analisar os contextos de redação bíblica, frequentemente posteriores ao período narrado. Nesse sentido, obras de autores como Mario Liverani (2003), Israel Finkelstein e Neil Silberman (2019) são essenciais. Elas

demonstram como a escrita bíblica constitui uma fonte ideológica. No caso do Antigo Testamento, essa escrita representa uma estratégia ideológica construída e seu objetivo foi edificar a identidade dos israelitas, transformando-os de um povo desmoralizado em um povo eleito.

Por séculos, as escrituras foram consideradas revelações divinas, uma narrativa aprimorada e disseminada por uma entidade superior e transmitida a profetas, sábios e sacerdotes israelitas. Contudo, a partir do século XVII, na Era Moderna, a pesquisa bíblica direcionou-se a uma análise linguística minuciosa. Esta investigação indicou que as escrituras sagradas não possuem confiabilidade plena, sendo produto de múltiplas fontes (Finkelstein; Silberman, 2019, p. 21). Questionamentos iniciais emergiram sobre a autoria mosaica. Em *Deuteronômio*, descrições temporais e as causas do óbito de Moisés, bem como explicações de topônimos antigos associados a eventos bíblicos notórios, apresentam anacronismos. Tais elementos levaram especialistas do século XVIII a inferir que os “Cinco Livros de Moisés” sofreram sucessivas intervenções e revisões por autores desconhecidos ao longo dos séculos. Essa perspectiva foi reforçada por acadêmicos do final do século XVIII e, de modo mais acentuado, no século XIX. Críticos literários da Bíblia questionaram o papel de Moisés na autoria bíblica, ao identificarem múltiplas versões narrativas nos livros do Pentateuco. Isso sugere que o texto bíblico incorpora também diversas perspectivas de seus tradutores. Observam-se, por exemplo, duplicações e triplicações de eventos nos relatos das migrações patriarcais, do *Êxodo* egípcio e da promulgação da Lei (Finkelstein; Silberman, 2019, p. 22).

Conforme Liverani (2003, p. 339), a legitimação arquetípica da posse da terra de Canaã baseia-se em dois pilares: a teoria dos povos intrusos e a chegada externa com conquista armada, cumprindo a promessa divina. As narrativas patriarcais oferecem uma legitimação limitada, por serem cronologicamente distantes e restritas a locais simbólicos (túmulos, árvores sagradas). Um modelo mais robusto de conquista do território surge com a história do *Êxodo* do Egito, liderado por Moisés, e a subsequente conquista militar, sob Josué. A concepção da sequência “saída do Egito — conquista de Canaã” é antiga, antecedendo o paradigma deuteronomista, presente em profetas do século VIII, como Oseias e Amós. Nesses textos, a ideia de Yahweh ter conduzido Israel para fora do Egito já existia. Amós, por exemplo, emprega uma fórmula migratória: “Acaso não tirei eu Israel da terra do Egito, os filisteus de Kaftor e Arâm de Qir?” (*Am* 9,7). Em Oseias, o “vir” do Egito e o “voltar” são

metáforas para o poder imperial assírio por sua política e cultura. Efraim, assim, arrisca-se a retornar ao “Egito”, aqui personificado pela Assíria: “Efraim é uma pomba simplória, sem entendimento; chamam o Egito, correm para a Assur” (*Os* 7,11).

A presente pesquisa reflete um esforço individual e dedicação à área de estudo da Antiguidade, assim como também expressa inquietações pessoais que persistem há anos. Tais discussões são relevantes para colaborar com os estudos sobre a Antiguidade, mais especificamente na área dos estudos de usos do passado.

Ao longo das últimas décadas, o Brasil estabeleceu um sólido campo de investigações concentrados à mobilização contemporânea da Antiguidade, fomentado primordialmente pelos Simpósios Temáticos do Grupo de Trabalho de História Antiga (GTHA) da ANPUH. O Simpósio Temático dedicado à abordagem “Antiguidade e Modernidade: usos do passado” tem demonstrado que a análise do passado, reinterpretado por diversos segmentos culturais, revela-se fundamental para a compreensão das disputas simbólicas e dos projetos identitários edificados no cenário atual. Nesse contexto, a investigação sobre como a emissora Record ressignifica o Egito Antigo e as narrativas bíblicas não apenas dialoga com tendências consolidadas na pesquisa nacional, mas também auxilia na ampliação do entendimento acerca da presença ativa da Antiguidade na cultura brasileira contemporânea, visto que: [...] os usos do passado atuam para criação e consumo de uma narrativa que, produzida no presente, não deixa de estabelecer expectativas para o futuro (Funari; Garraffoni; Silva, 2020, p. 45). Desta forma, a telenovela *Os Dez Mandamentos* (2015) mobiliza representações para a construção de sentidos contemporâneos, notadamente nas relações entre os domínios da religião, da mídia e da política. A obra televisiva demonstra-se pertinente no âmbito acadêmico nacional, onde as discussões sobre recepção e apropriação do passado alcançaram centralidade, fornecendo ferramentas metodológicas para a pesquisa de mídias atuais que se configuram como agentes produtores de memórias religiosas e políticas.

No cenário brasileiro, destacam-se pesquisadores como: Glaydson José da Silva, cuja produção se tornou referência para os estudos dos usos do passado e das apropriações da Antiguidade; Pedro Paulo Abreu Funari, pioneiro nas discussões sobre recepção da Antiguidade e cultura material; Renata Senna Garraffoni, que contribui para os debates sobre recepções do mundo antigo, cultura popular e questões de gênero; Anderson Zalewsky Vargas, com pesquisas voltadas para as releituras contemporâneas da Antiguidade e os debates historiográficos acerca dos estudos

clássicos; e Douglas Cerdeira Bonfá, cujos trabalhos discutem os fundamentos teóricos dos usos do passado e suas implicações para a construção de identidades e narrativas históricas. As contribuições desses autores fornecem importantes ferramentas teórico-metodológicas para analisar produções audiovisuais que representam o mundo antigo, permitindo compreender como narrativas contemporâneas mobilizam imagens, personagens e acontecimentos da Antiguidade para dialogar com os interesses do presente.

Além disso, nosso trabalho pretender servir de alerta sobre os riscos da leitura literal da Bíblia. Lideranças evangélicas como André Valadão, Valdemiro Santiago, Silas Malafaia, R. R. Soares e Edir Macedo demonstram distinção de crenças e promovem uma interpretação bíblica distorcida aos fiéis. Essa leitura carece de afeto e respeito pela diversidade, gerando exclusão.

O primeiro capítulo, intitulado “A emissora Record (1953) e as “dez pragas”: a televisão brasileira e suas manifestações culturais”, analisa a trajetória da televisão brasileira desde sua chegada ao país, destacando sua consolidação como um dos principais meios de comunicação de massa e sua influência na formação cultural da sociedade. Inserida no cotidiano das famílias brasileiras, a televisão tornou-se um importante espaço de produção e circulação de valores, representações e identidades culturais. Nesse contexto, as telenovelas adquiriram papel de destaque, ultrapassando a função de entretenimento para se constituírem como espaços de reflexão sobre diferentes aspectos da realidade social.

O capítulo também aborda um breve histórico da emissora Record, fundada em 1953 por Paulo Machado de Carvalho, ressaltando sua importância para a consolidação da televisão nacional e para a difusão da Música Popular Brasileira (MPB), por meio dos festivais musicais que marcaram a história cultural do país. Justamente durante o auge dos festivais, ocorreu o período da ditadura civil-militar (1964-1985), momento em que a televisão esteve inserida em um cenário de censura, vigilância e perseguição política. Nesse contexto, tanto os festivais de música quanto as produções televisivas tornaram-se espaços de manifestações culturais e, em diferentes medidas, de resistência ao regime autoritário, evidenciando as complexas relações entre mídia, cultura e poder na sociedade brasileira.

Atualmente, na gestão de Edir Macedo, a Record emprega estratégias de marketing para atrair um público com perfil conservador ou que não aprecia a programação da Rede Globo, independentemente de sua afiliação religiosa. Essa

abordagem se alinha ao cenário político brasileiro atual, onde a emissora oferece espaço a políticas de direita.

Foram analisados 42 capítulos de *Os Dez Mandamentos* (2015), correspondentes aos episódios 117 a 162, nos quais são representadas as “dez pragas” do Egito. A escolha desse recorte teve como objetivo compreender de que maneira a televisão brasileira constrói e difunde narrativas sobre a Antiguidade por meio da teledramaturgia. A partir da análise dessas representações, buscou-se investigar como a novela articula elementos religiosos, históricos e culturais, transformando o relato bíblico em um produto audiovisual capaz de dialogar com diferentes públicos. Nesse sentido, a televisão atua não apenas como veículo de entretenimento, mas também como espaço de produção de sentidos, de circulação de valores religiosos e de ressignificação do passado no contexto contemporâneo.

O segundo capítulo, “Egiptomania, usos do passado e recepção: tecendo discussões sobre a novela *Os Dez Mandamentos* (2015) e os usos do passado”, será dedicado às discussões sobre os campos de estudo citados no título do capítulo. Esses estudos são fundamentais para compreender as múltiplas formas pelas quais o Egito Antigo é apropriado, reinterpretado e ressignificado na contemporaneidade. Tais abordagens permitem analisar como a novela dialoga com uma longa tradição de representações audiovisuais da Antiguidade, especialmente aquelas produzidas pelo cinema, que frequentemente associam o Egito a valores morais, conflitos religiosos e narrativas de opressão e libertação. Ao investigar essas questões, busca-se compreender como a novela se insere em um conjunto mais amplo de produções culturais que constroem imagens sobre o passado egípcio, influenciando a maneira como diferentes públicos percebem e atribuem significado a essa civilização. Dessa forma, o capítulo aborda como as representações do Egito Antigo não constituem simples reproduções históricas, mas interpretações elaboradas a partir das demandas, valores e debates presentes na sociedade que as produz.

A produção televisiva suscita debates historiográficos acerca da representação dos antigos egípcios. Observa-se a escalção de atores brancos para papéis egípcios, a escassez de personagens egípcios negros e a caracterização estereotipada das mulheres egípcias. Tal perspectiva sobre os egípcios corrobora críticas relativas à expansão imperialista e colonialista europeia e norte-americana, legitimando a narrativa de especialistas ocidentais sobre a história do Antigo Egito e reforçando a memória bíblica do *Êxodo*. Este fenômeno reitera a visão do “outro” como exótico, conforme elucidado

por Edward Said em sua obra *Orientalismo* (1978).

O terceiro capítulo, intitulado “Os diálogos das “dez pragas como ensinamentos da pregação da IURD”, concentra-se na análise dos diálogos construídos pela novela a partir da narrativa do livro do *Êxodo*. Inicialmente, serão apresentadas algumas discussões sobre o texto bíblico, que serviram de base para a seleção e interpretação dos diálogos presentes nos capítulos das “dez pragas”. A partir dessas falas, busca-se compreender como a novela incorporou discursos e valores religiosos que dialogam com ensinamentos frequentemente associados à IURD, transformando a narrativa bíblica em um instrumento de comunicação religiosa voltado ao grande público.

As crenças egípcias foram retratadas como ilusórias. Em contrapartida, a manifestação divina do “Deus dos Hebreus” foi apresentada como eficaz, conforme os anúncios de Moisés sobre as pragas que se concretizaram. Os rituais egípcios milenares, conduzidos por Ramsés, sacerdotes e magos, mostraram-se ineficazes. Tal representação reflete os domínios do pentecostalismo. A essência deste reside na glória e honra de Deus, que cumpre suas promessas e pune quem desobedecer às escrituras.

O capítulo também discutirá a configuração do campo evangélico brasileiro, destacando sua pluralidade e complexidade. Tal abordagem é importante para evitar interpretações que associem automaticamente os evangélicos às igrejas neopentecostais ou a uma única forma de vivência religiosa. Nesse contexto, serão examinadas as relações entre neopentecostalismo e mídia, fundamentais para compreender a produção e a recepção da novela. Por fim, serão analisadas as contribuições de Cristiane Cardoso para a construção da narrativa, observando como suas intervenções influenciaram determinados aspectos da obra. Ao mesmo tempo, sua atuação será compreendida à luz das transformações ocorridas no campo do gênero, midiático e religioso, evidenciando a presença de uma mulher em posições de destaque em espaços historicamente ocupados por homens.

Examina-se o êxito da novela associado às apropriações da cultura egípcia faraônica. A obra surgiu em um período de conflitos políticos no Brasil, com parâmetros sociais que se alinhavam na justificativa dos atos em nome de Deus. O uso da narrativa do *Êxodo* eleva discussões sobre bem e mal, certo e errado, esquerda e direita, e a disputa entre diferentes divindades. Isso ocorreu em prol dos interesses doutrinários da IURD.

Ao empregar a Egiptomania e narrativas bíblicas para elaborar um espetáculo televisivo de ampla popularidade, a produção não apenas dissemina imagens dos

antigos egípcios e hebreus, mas também ressignifica esses componentes em uma perspectiva teológica e moral. Os movimentos teológicos discutidos são identificados na trama, que enfatiza o conflito entre o bem e o mal, a servidão e a obediência. Tais conceitos são representados positivamente pelos personagens hebreus e negativamente pelos egípcios. Estes são alguns dos debates e inquietações que nortearam a redação desta dissertação de mestrado.

Adicionalmente, imagens catalogadas no anexo demonstram que as cenas das “dez pragas” impulsionaram a audiência da Record. Explica-se como essa situação foi utilizada para estabelecer uma disputa direta com a Rede Globo e disseminar o fascínio popular pelas representações visuais das pragas, o que atuou como catalisador da recepção massiva da novela e da reconfiguração do mercado televisivo brasileiro. Para isso, estabelecemos os seguintes grupos temáticos: Grupo temático 1 – Imagens sobre as repercussões da novela; Grupo temático 2 – Produtos literários veiculados pela novela; Grupo temático 3 – Divulgação das exibições das “dez pragas” em 2015; Grupo temático 4 – Divulgação das exibições das “dez pragas” em 2017 e Grupo temático 5 – Divulgação das exibições das “dez pragas” em 2023.

CAPÍTULO 1 – A EMISSORA RECORD (1953) E AS “DEZ PRAGAS”: A TELEVISÃO BRASILEIRA E SUAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS.

Este capítulo pretende elaborar uma breve contextualização da emissora Record (1953) – já denominada Rede Record e Record TV – e como o desenvolvimento da telenovela brasileira estão diretamente relacionados ao processo de consolidação da televisão como principal meio de comunicação de massa no Brasil ao longo do século XX. Segundo Renato Ortiz (1988), a expansão das emissoras de televisão acompanhou a modernização cultural e econômica do país, especialmente durante a ditadura militar, quando os meios de comunicação passaram a ocupar papel estratégico na construção de imaginários nacionais e na integração do mercado cultural. Para tais discussões, usaremos autores como Renato Ortiz (1988), Marcos Napolitano (2001); (2007), Maria Motter (2003), Eugênio Bucci (2004), Ester Hamburger (2005), Áureo Busetto (2010), além de estudos acadêmicos sobre a emissora Record e suas produções bíblicas, como os de Rafaela Barbosa (2011), Felipe Monteiro (2011), Maysa Siqueira (2019) e Alliston Santos (2021).

Assim, compreender a trajetória da Record e da telenovela brasileira implica analisar como televisão, cultura de massa e poder político se entrelaçaram historicamente na formação do audiovisual nacional. A Record tornou-se, na década de 1960, uma das principais emissoras do país. Sua programação era conhecida pela centralidade da música popular brasileira e dos programas de auditório. Nesse contexto, a emissora foi responsável por consolidar uma estética televisiva ligada à juventude, à música e ao entretenimento urbano.

Além disso, discutiremos como as produções bíblicas da Record contribuíram para a consolidação de novas estratégias de marketing religioso, alcançando tanto o público cristão quanto espectadores sem vínculo direto com instituições religiosas. Para isso, serão apresentados a ficha técnica da novela *Os Dez Mandamentos* (2015) e os resultados das análises dos 42 capítulos (117–162) dedicados à representação das “dez pragas”. A partir desses elementos, será possível compreender como a produção audiovisual ultrapassa a função de entretenimento, configurando-se como um produto cultural inserido em disputas simbólicas, religiosas e midiáticas do Brasil contemporâneo. Dessa forma, a novela revela-se um importante objeto de estudo para

compreender as relações entre mídia, religião e construção de narrativas sobre o passado.

1.1 A História da TV Record (1953)

A antiga TV Record⁴ foi fundada por Paulo Machado de Carvalho em 1953, que também foi fundador do grupo Rádio Sociedade Record. Foi com esse nome que a emissora de TV exibida no Canal 7 recebeu sua denominação (Carvalho, 2007 apud Siqueira, 2019, p. 30). A televisão nesse período era considerada uma novidade midiática, pois proporcionava o que não era possível no rádio: a experiência audiovisual. Muitos profissionais de rádio, como Sônia Ribeiro e Blota Júnior, utilizavam microfones e técnicas de linguagem do rádio e precisaram se adaptar às linguagens da TV, pois seus métodos causavam desconforto nos técnicos e produtores da emissora (Cardoso; Rockmann, 2005 apud Siqueira, 2019, p. 30). Assim, a Record começou com exibições de diversos gêneros televisivos como o jornalístico, musical, teatral e humorístico (Siqueira, 2019, p. 30). A Record é uma das mais antigas emissoras do Brasil, foi a segunda a ir ao ar, sendo a primeira a pioneira TV Tupi, do jornalista Assis Chateaubriand, que foi fechada na década de 1980 (Santos, 2021, p. 63).

Na década de 1960, houve incêndios na emissora, então sediada próximo ao Aeroporto de Congonhas (SP), causando prejuízos e muitos esforços para que a emissora se recuperasse (Portal Rede Record 60 anos, 2012 apud Siqueira, 2019, p. 33). Após os acontecimentos, as programações televisivas retornaram ao Teatro Record Consolação e Teatro Paramount. Esses teatros sediaram gravações e shows ao vivo, e a produção dos programas de música brasileira ficava a cargo do produtor Eduardo Moreira, como no programa *O Fino da Bossa* (1965), comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues (Carvalho, 2009 apud Siqueira, 2019, p. 33). A Record marcou um importante momento na divulgação da música popular brasileira (MPB) com a participação de importantes cantores do gênero, como, por exemplo, Caetano Veloso, Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Nara Leão e Roberto Carlos. Como citado por Borgerth (2006), “a Jovem Guarda nasceu então, e ali” (Carvalho

⁴ A Record TV, ao completar 70 anos, celebrou esta marca com a renovação de sua logotipo. A emissora agora se apresenta como Record, adotando um logotipo modernizado. (R7,2023). Assim, a emissora já foi denominada como Rede Record (1976–2016) e RecordTV (2016–2023).

Filho, 2006, p. 17 apud Siqueira, 2019, p. 33)

De acordo com Marcos Napolitano (2001), a MPB e os festivais televisionados foram importantes linguagens de resistência cultural ao regime militar, pois incorporavam o engajamento político e cultural. Nesse sentido, Eugênio Bucci (2004) afirma que a televisão operava sob mecanismos de censura e autocensura, revelando as tensões entre entretenimento, controle político e circulação cultural. A Record, particularmente através de seus programas de MPB e festivais de música, foi uma emissora que simultaneamente transmitia expressão cultural crítica e se adaptava ao regime militar.

Outro incêndio aconteceu em 28 de março de 1969 no Teatro Record Consolação. Segundo Cardoso e Rockmann (2005)⁵, Paulo Carvalho considerou a possibilidade de uma armação, pois a instalação do teatro teria sido totalmente incendiada. O incêndio ocasionou perdas irreparáveis para a Record, interrompendo as gravações e acarretando a perda equipamentos e cenários. Com isso, alguns trabalhadores migraram para outras emissoras, enquanto outros permaneceram por um tempo sem receber, em favor da emissora (Siqueira, 2019, p. 34).

Os incêndios que atingiram a Record na década de 1960 devem ser contextualizado no período de repressão política e cultural sob a ditadura militar. Embora não haja evidências de ação direta do regime para culpá-los por esses eventos, em uma época de crescente perseguição a artistas, músicos e intelectuais, é relevante observamos essa possível ligação devido ao papel da emissora na disseminação da MPB e na projeção de artistas que se tornaram alvos de censura.

A atuação da Record durante a ditadura militar brasileira esteve profundamente ligada ao crescimento da televisão como espaço de disputa cultural e política. Os festivais de música televisionados na década de 1960, transformaram-se em manifestações simbólicas, nas quais juventude universitária, artistas e setores intelectuais, articulavam críticas ao autoritarismo por meio da música popular. A Record ao transmitir os festivais de MPB, ajudou a construir uma linguagem televisiva que aproximava entretenimento e engajamento político, ainda que dentro dos limites impostos pela censura estatal. A MPB passou a representar uma ideia de resistência cultural ao regime, especialmente após 1964, quando canções e performances começaram a carregar metáforas políticas e críticas sociais veladas (Napolitano, 2001,

⁵ apud Siqueira, 2019

p. 55-63).

Os programas musicais da emissora eram o que mantinha unidos os artistas da chamada música de protesto. Festivais de televisão abriram um espaço social para a participação política mediada pela cultura de massa, no qual algumas músicas eram consideradas críticas ao regime militar (Napolitano, 2007, p. 78-85). A repressão se intensificou na década de 1960 e após o AI-5 em 1968, afetando os programas culturais e musicais de televisão. Muitos artistas associados à Record foram censurados, perseguidos ou exilados, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. A televisão brasileira começou a operar em uma espécie de autocensura que foi estabelecida antes da intervenção estatal. Produtores e diretores evitavam conteúdos considerados perigosos e tinham que censurá-los. Essa dinâmica ajudou a transformar gradualmente a programação televisiva em um ambiente mais controlado, onde se tornou menos um espaço para experimentação política e cultural (Bucci, 2004, p. 29-35).

O cenário da Record muda a partir das década de 70. Cunhado e sócio de Paulo Carvalho, Pipa Amaral coordenava a TV Rio. Ambas as emissoras mantinham uma parceria pelas Emissoras Unidas (grupo de emissoras televisivas). Pipa Amaral perdeu o controle da TV Rio na década de 1970 e, posteriormente, vendeu 50% de sua parte na TV Record para Silvio Santos. Silvio assumiu a sociedade e o comando do grupo Record em 1976. Com o fechamento da TV Tupi, Silvio Santos fundou sua própria emissora de TV, o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) (Siqueira, 2019, p. 35). Esse cenário impulsionou a venda da emissora para o Bispo Edir Macedo em 1990, líder da IURD (Siqueira, 2019, p. 34-36). Na liderança de Edir Macedo, o objetivo era reposicionar a emissora no mercado midiático. Mudou-se o nome para Rede Record, que cresceu e estendeu suas marcas midiáticas, como a Record TV (já da época da gestão de Paulo Carvalho), Record News, Record FM, Portal R7, Record Entretenimento e Record Internacional (Siqueira, 2019, p. 36).

Mesmo não alcançando, naquele momento, o protagonismo da TV Tupi e posteriormente da TV Globo no campo da teledramaturgia, a trajetória da Record foi fundamental para a consolidação da MPB e para a formação da cultura televisiva brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Seus festivais musicais e programas de auditório contribuíram para o crescimento dos artistas, fortalecer debates culturais e transformar a televisão em espaço de circulação de identidades políticas e artísticas em meio ao contexto da ditadura militar. Conforme apontado por autores como Napolitano (2001; 2007) e Bucci (2004), a música popular televisionada tornou-se um importante aliado

de mediação entre cultura de massa, engajamento político e construção de imaginários nacionais.

Nesse sentido, a Record marcou profundamente a memória cultural brasileira ao associar entretenimento, música e participação popular. Atualmente, a emissora mantém posição relevante no cenário audiovisual brasileiro ao investir não apenas em produções de temática bíblica, mas também, em telejornais, realitys shows, transmissões esportivas e novelas turcas, buscando dialogar com diferentes públicos e ampliar sua presença no mercado televisivo contemporâneo.

1.1.1 A televisão como interação social

A teledramaturgia no Brasil começou a se destacar com a TV Tupi, canal criado em 1950 por Assis Chateaubriand, considerado um marco na história da televisão brasileira. De acordo com Ortiz (1988), os primeiros programas de televisão no país se basearam na adaptação de formatos do rádio, do teatro e das radionovelas, desenvolvendo gradualmente uma linguagem própria para a dramaturgia na TV. Nesse cenário, a TV Tupi se destacou pela exibição de teleteatros e novelas ao vivo, desempenhando um papel crucial na formação da indústria cultural televisiva brasileira. Esther Hamburger (2005) argumenta que essas produções iniciais foram fundamentais para estabelecer os padrões narrativos e emocionais que viriam a caracterizar a telenovela brasileira como um dos principais produtos culturais de massa.

As novelas são capazes de abordar e pautar assuntos presentes na nossa sociedade, isso porque a teledramaturgia alcança públicos de diferentes idades e classes sociais, ou seja, a forma como as novelas tratam das ações sociais, políticas e culturais é capaz de transformar a ficção em verdade. A TV no Brasil começou a ser produzida em 1950, mas até então alcançava poucos telespectadores, isso por causa do pouco alcance do sinal e de poucas pessoas possuírem televisão nas suas residências, assim como também a questão das redes elétricas, pois eram poucas as regiões que tinham fornecimento de energia. (Hamburger, 2005, p. 74).

As telenovelas dos anos 1950 e 1960 foram fundamentais para estabelecer uma narrativa em série centrada em emoções, tensões familiares e identificação do público, reforçando hábitos diários relacionados ao consumo televisivo (Hamburger, 2005, p. 31-40). Como aponta Motter (2003), ignorar a produção cultural transmitida pela televisão no Brasil seria desconsiderar a realidade do país. A autora enfatiza o papel

da televisão na promoção da união social e na criação de laços interpessoais, incentivando a empatia com personagens e histórias ficcionais, e utilizando linguagens que dialogam com a vida cotidiana.

A partir da década de 1970, a TV Globo consolidou-se como principal referência da teledramaturgia brasileira ao desenvolver um modelo industrial de produção pautado na profissionalização técnica, na integração nacional da programação e na criação de uma linguagem narrativa própria. As telenovelas globais tornaram-se um dos produtos culturais mais influentes do país, articulando entretenimento, publicidade e representação social em larga escala (Bucci, 2004, p. 218-224). Além disso, as novelas passaram a abordar temas ligados às transformações sociais brasileiras, tais como urbanização, desigualdade, relações de gênero e conflitos familiares, ainda que frequentemente dentro dos limites impostos pela censura da ditadura militar.

Para Motter (2003, p. 78), a telenovela tem demonstrado capacidade de influenciar a agenda midiática e social, ao construir aspirações com base no conhecimento ficcional e na sensibilidade despertada, impulsionando mudanças e ações concretas, como o crescimento de demandas sociais em busca de serviços e suporte em instituições, movimentos e organizações. Cada ator social deve concentrar-se em suas competências específicas, delegando a especialistas as tarefas mais adequadas. Se a ficção televisiva consegue atingir um público extenso e debater, dentro dos limites da narrativa, questões complexas e relevantes da atualidade, abordar tais problemáticas não sob a perspectiva documental ou rigor acadêmico, mas com o caráter didático de uma lição moral.

No mesmo sentido, Philippe Coulangeon (2014) analisa como a televisão instiga debates sobre questões sociais, que se tornam temas recorrentes em conversas familiares, comunitárias e no ambiente de trabalho. Ou seja, a televisão enquanto meio de comunicação, também promove interações relacionais.

Coulangeon (2014, p. 31-50) afirma que a televisão está tão integrada nas interações sociais diárias que não gera tensões ou conflitos. Os programas transmitidos são, em sua maioria, consensuais e não evidenciam as divisões identitárias ou os conflitos sociais. Programas culturais televisivos apresentam uma variação de públicos em função da categoria sociopolítica, com maior prevalência de telespectadores operários do que de executivos. Mesmo as produções consideradas mais elitistas, demonstram uma composição variada de audiência que transcende a escolaridade

formal, abrangendo também indivíduos da massa.

Nas considerações de Áureo Busetto (2010, p.153-157), a televisão contemporânea é caracterizada pelo progresso tecnológico, manifestado em imagens de alta definição e em modalidades interativas com o público, tanto durante as transmissões quanto em eventos presenciais. Essa configuração evoluiu ao longo do tempo, fomentando investigações acerca de suas recepções, das estratégias empregadas pelos veículos de comunicação na produção de programas televisivos, do papel da memória coletiva e da relevância da audiência doméstica.

Conforme Busetto (2010) a interação entre História e televisão, teve como precursores em sua análise os historiadores Asa Briggs e Jean-Nöel Jeanneney. Eles inseriram a televisão como objeto de investigação historiográfica em seus respectivos contextos nacionais. Tais estudos, ademais, fomentaram a formação de pesquisadores e coletivos de pesquisa voltados à história e às produções televisivas, sob uma ótica multidisciplinar, sem que houvesse descaracterização do teor historiográfico. Em vez disso, as pesquisas estabeleceram conexões com diversas mídias, sejam impressas ou eletrônicas.

Asa Briggs iniciou suas pesquisas em 1958, ano em que o setor televisivo britânico operava há cerca de dois anos, por meio da Independent Television (ITV), emissora comercial Europeia pioneira. A ITV competia diretamente com a *British Broadcasting Corporation* (BBC), que estava ativa desde 1936, mas teve sua programação suspensa durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1961, Briggs publicou a primeira edição de *The History of Broadcasting In the United Kingdom*, obra cujos quatro volumes foram finalizados até 1995. Esta coleção foi complementada por três volumes adicionais sobre a história da radiocomunicação britânica, incluindo a televisão. Jean-Nöel Jeanneney começou seus estudos sobre televisão entre as décadas de 1970 e 1980. Esse período foi marcado pela autorização governamental francesa, Após debates, para a introdução da concorrência privada às transmissões públicas da TV France. A obra *Télévision, nouvelle mémoire* (1982) foi organizada e publicada. Dois capítulos substanciais e relevantes, abordando o histórico da televisão na Europa e nos EUA, foram incorporados ao livro *Une histoire des Médias*, uma versão em português, *Uma história da comunicação social* (1996), foi lançada concomitantemente (Busetto, 2010, p. 157-159).

A partir de 1980, as pesquisas sobre a história da televisão brasileira foram realizadas por alguns pesquisadores da área da Comunicação. Essas análises

concentravam-se na dimensão institucional e descreviam uma trajetória linear do meio, sendo frequentemente vistas apenas como abordagens interdisciplinares. Mesmo desenvolvidas sob perspectivas teóricas da Sociologia, contribuíram – de forma analítica e periódica – para evidenciar a interferência, direta ou indireta, do poder político (em regimes democráticos ou ditatoriais) e do capital (nacional ou estrangeiro, notavelmente o norte-americano) na organização e desenvolvimento das produções televisivas (Busetto, 2010, p. 162).

Nesse sentido, nas considerações de Busetto (2010, p. 169-170), a história da televisão não se limita, portanto, à identificação de documentos intrínsecos ao meio, mas abrange as práticas e representações que delinearão as possibilidades sociais, culturais e políticas para o seu funcionamento – seja de forma abrangente, seja no contexto de emissoras específicas. Tenta-se reconstruir e explicar historicamente discursos, imaginários, debates, projetos, ações, representações e padrões de consumo relacionados ao universo televisivo, seus produtos, suas estratégias de divulgação e sua recepção.

A TV brasileira é um marco de gerações que registra os comportamentos, ideias, valores, ideologias, diversidades, políticas e a cultura de cada época. É inegável a influência que as novelas possuem no cotidiano brasileiro, tendo em vista que são consumidas diariamente. Para a autora e diretora de novela Rosane Svartman (2023, p.12), por ser um recurso atrativo no país, a televisão é o centro no objetivo e comum de redefini-la entre as mídias e telas. Svartman trabalhou nas últimas décadas como autora, diretora e roteirista na TV Globo. Sua participação envolve os conteúdos artístico e criativo das obras novelísticas. Em seu livro *A telenovela e o futuro da televisão brasileira* (2023), Svartman faz um balanço das transformações da novela e os desafios com a tecnologia, tendo em vista as novas plataformas digitais. Todavia, como a novela registra o comportamento social ao longo do tempo, a televisão se renova com o contexto da realidade brasileira.

Ao discutir o processo de construção da telenovela, Svartman (2023, p. 59) afirma que esse gênero constitui uma obra aberta, cuja principal característica é o diálogo permanente com o público. Diferentemente de produções audiovisuais totalmente concluídas antes de sua exibição, a telenovela é constantemente influenciada pela repercussão obtida junto aos espectadores, por meio de pesquisas de audiência, redes sociais e demais formas de interação. Segundo a autora, o público atua como um dos principais agentes transformadores da narrativa, influenciando decisões

relacionadas aos personagens, aos conflitos e aos rumos da trama.

É notório que a televisão ocupa um papel relevante na formação social e está profundamente inserida na vida diária das pessoas. Seus programas moldam discussões, comportamentos e percepções que afetam tanto o nível individual quanto o coletivo, uma vez que as narrativas, personagens e histórias ajudam a criar visões de mundo e a interpretar uma variedade de questões históricas, culturais e religiosas. Nesse contexto, é essencial realizar uma análise crítica das produções de ficção, pois suas representações podem reforçar estereótipos, criar imagens descontextualizadas do passado, simplificar realidades complexas e reproduzir aspectos anacrônicos. Desse modo, mesmo que a ficção seja uma forma importante de entretenimento e veiculação cultural, ela também contribui para a formação de imaginários sociais que afetam a maneira como os espectadores veem certos grupos, eventos e sociedades.

Lucas Néia (2023) realizou um balanço do crescimento das telenovelas brasileiras desde a década de 1960 e analisou como suas produções contribuíram e influenciaram a sociedade brasileira, fazendo com que as obras fictícias trouxessem importantes discussões para compreendermos os impactos das linguagens sociais, através dos usos do passado. Segundo Néia (2023, p. 283), a narrativa melodramática de *Os Dez Mandamentos* constrói uma oposição moral entre hebreus e egípcios, apresentando os primeiros como representantes do “bem” e do povo escolhido por Deus, enquanto os egípcios ocupam o lugar dos antagonistas da trama. A condição de sofrimento e escravidão dos hebreus favorece a identificação emocional do público com esses personagens, cuja recompensa final seria a conquista da terra prometida. Entretanto, a novela também enfatiza a necessidade de fidelidade religiosa e obediência aos princípios divinos, condenando práticas como a idolatria simbolizada pelo bezerro de ouro. Dessa forma, o enredo articula o drama moral característico do melodrama a valores do imaginário judaico-cristão e da teologia neopentecostal vinculada à IURD.

A televisão não é apenas um consumo de entretenimento. Por meio das telas, podemos assistir ao nosso cotidiano em diferentes cenários, através de diálogos, personagens, enredos e outros aspectos. O audiovisual deixa o público envolvido com a realidade que vivenciamos, rodeada de dramas, conflitos, superações e reviravoltas. Conforme as considerações de Néia (2023), a articulação da novela colaborou para o crescimento do cunho doutrinário da IURD. A pregação da fé ensinada pela IURD aos

seus frequentadores requer discursos dominantes, nos quais as dicotomias “certo x errado”, “único Deus x deuses falsos”, “escravidão x libertação” ganham destaque tanto nos cultos quanto na televisão. Assistir à novela significa submeter-se à evangelização e ouvir a pregação de maneira didática, por meio de um produto social que faz parte da história cultural do Brasil.

De acordo com Néia (2023, p. 288), a nostalgia presente nas produções televisivas brasileiras da segunda metade da década de 2010 desloca-se da valorização de um passado nacional, comum em obras dos anos 1990, para narrativas fundamentadas em acontecimentos considerados centrais para a tradição judaico-cristã, especialmente sob interpretações próximas ao neopentecostalismo. Nesse contexto, novelas como *Os Dez Mandamentos* e *Apocalipse* articulam uma temporalidade religiosa que conecta o passado bíblico ao futuro escatológico, construindo uma trajetória marcada pela fé, pela virtude e pela expectativa da salvação. Assim, a ideia de recompensa espiritual, torna-se elemento central dessas narrativas, reforçando valores associados ao imaginário judaico-cristão e ao discurso neopentecostal difundido pela IURD.

A produção televisiva *Vale Tudo* (1988), da Rede Globo, retratou a corrupção e a carência ética no Brasil no final da década de 1980, período concomitante à redemocratização nacional. A narrativa explorou as consequências das ações de indivíduos propensos a empregar manipulação e fraude para alcançar ascensão social. A busca incessante por sucesso desencadeou conflitos e traições, suscitando indagações sobre a validade de sacrificar preceitos éticos e morais em prol da ambição. A obra *Vale Tudo* exemplificou as estratégias individuais para ascensão social, abrangendo atos como traição familiar, apropriação indébita e evasão fiscal, sem a devida sanção. No contexto brasileiro da época, a narrativa refletia a desilusão com a Nova República (Hamburger, 2005, p. 116-117).

Segundo Hamburger (2005) essas discussões sociais polarizaram as percepções dos telespectadores, evidenciando uma “falência nacional”. Parte da audiência interpretou a novela como uma crítica progressista moderna, capaz de expor questões políticas cotidianas e estimular a participação popular. Outra parcela pode ter visto a obra como uma denúncia da corrupção política, cuja solução demandaria rigor moralista, ou mesmo como uma exaltação glamorosa do consumismo. Assim, embora a novela ilustrasse a amplitude das ações humanas em busca do sucesso, ela

intensificou os anseios coletivos sobre o futuro do país. Adicionalmente, popularizou personagens antagonistas que, apesar de suas ações maldosas, eram percebidos como carismáticos. Tais figuras foram empregadas em campanhas publicitárias públicas, como a Loteria Federal, veiculadas em televisão e outdoors.

A mesma lógica de “Vale Tudo” aplica-se aos interesses comerciais e ideológicos da Record em superar a Rede Globo, a ponto de alterar sua grade de programação para competir com a emissora adversária. A estratégia adotada para assegurar o êxito e a atratividade da primeira produção televisiva de cunho bíblico, em formato de telenovela, pela emissora Record, consistiu na aplicação de um método fora do convencional. Este método envolveu a exibição do capítulo inicial por período superior a uma hora, sem interrupções comerciais. Tal procedimento foi replicado nos capítulos subsequentes, mantendo a ausência de intervalos no período compreendido entre 20h30min e 21h30min. O índice de audiência do lançamento da telenovela na Record demonstrou desempenho satisfatório, registrando uma média de doze pontos. No âmbito das estratégias mercadológicas, a Record divulgava o custo de setecentos mil reais por episódio. Essa divulgação visava apresentar a produção como uma iniciativa de grande envergadura e alto investimento. A ausência de publicidade aliada aos elevados índices de audiência obtidos subverteu o paradigma comercial televisivo (UOL, 2015).

A notabilidade da novela cresceu progressivamente, alcançando repercussão internacional e duplicando a audiência da Record em âmbito nacional. Desde a estreia, em 23 de março, até 15 de junho, observou-se um incremento de 94%, com a trama registrando uma média de 12 pontos. A média precedente foi de seis pontos. Na Grande São Paulo, a média atingiu 13 pontos, em contraste com os 7 pontos do período anterior, representando um aumento de 77%. Em algumas localidades, a audiência superou o dobro: no Rio de Janeiro, um acréscimo de 124%; em Curitiba, 144%; em Vitória, 175%; e em Campinas, 106%. A maior média de audiência foi verificada em Belém, com 17,5 pontos. A novela chegou a se consolidar na segunda posição isolada, com média de 15 pontos, pico de 16 pontos e share de 21%, no horário das 20h28 às 21h34 (R7 Entretenimento, 2015).

A produção televisiva registrou uma média de 11,4 pontos de audiência nos 45 capítulos iniciais. Este dado abrange as 15 praças do mercado nacional. Observou-se um incremento de 83% na audiência entre 23 de março e 22 de maio. Este aumento

compara-se à média de 6,2 pontos do período precedente. Na região metropolitana de São Paulo, a média alcançou 12,4 pontos. Este valor representa um crescimento de 68% em relação ao período anterior. Em localidades específicas, o índice de audiência duplicou. No Rio de Janeiro, o acréscimo foi de 115%. Em Curitiba, o aumento atingiu 135%. Em Vitória, registrou-se 153% de crescimento. As cidades de Campinas e Manaus apresentaram um aumento de 95%, sendo que a maior média de audiência foi identificada em Belém, com 17,4 pontos (*Observatório da Tv*, 2015).

Ao observar o êxito de *Os Dez Mandamentos* (2015), Svartman (2023, p. 39-40) salienta que o crescimento das produções religiosas da Record se deu em um momento de desgaste das histórias urbanas convencionais na televisão do Brasil. A autora aponta que uma parte do público passou a rejeitar novelas como *Babilônia* (2015), da Rede Globo, devido à sua ligação com temas considerados muito atrelados aos conflitos do dia a dia, levando-os a buscar alternativas nas produções bíblicas da emissora concorrente. Neste contexto, a Record conseguiu captar uma necessidade da sociedade brasileira por conteúdos religiosos e fez um investimento significativo em narrativas que abordam fé, esperança e superação, utilizando recursos técnicos e visuais de alta qualidade.

A baixa de audiência da novela *Babilônia* (2015), conforme destaca Svartman (2023), fez com que a novela passasse por diversas reformulações ao longo de sua exibição, na tentativa de reconquistar o público. Entre as mudanças realizadas, a autora menciona a redução das demonstrações de afeto entre as personagens que formavam o casal homoafetivo, a reformulação de outros núcleos narrativos, como um personagem homossexual que depois, se apaixonou por uma mulher. Tais mudanças evidenciam a importância atribuída pelas emissoras à recepção do público e demonstram como a telenovela, enquanto obra aberta, é constantemente ajustada em função das reações da audiência.

Esse cenário ajuda a entender o êxito da novela transmitida pela emissora rival. Enquanto *Babilônia* (2015) lidava com a rejeição de uma parte do público devido a temas vistos como polêmicos por grupos conservadores, a novela de temática religiosa apresentava uma narrativa fundamentada em valores comumente ligados à fé, à família e à moralidade. Segundo Svartman (2023), muitos espectadores trocaram de canal para a Record, encontrando afinidade com enredos que ressaltavam a esperança, a superação e elementos religiosos que ressoavam com o imaginário cristão do Brasil.

Conforme salienta o historiador Roger Chartier (2002, 121-123), o significado de um texto ou de uma narrativa é gerado nas práticas de apropriação pelos seus leitores. Assim, mesmo que a novela bíblica da Record tenha sido criada como uma interpretação da história do *Êxodo*, sua recepção foi influenciada pelas vivências, anseios e conflitos simbólicos do público brasileiro, que reinterpretou a narrativa em função dos eventos políticos e sociais contemporâneos.

Esta reflexão é especialmente pertinente para a avaliação de *Os Dez Mandamentos* (2015), já que seu êxito ocorreu em um cenário de profundas mudanças políticas, sociais e culturais no Brasil. Tendo em vista que a telenovela mantém um constante diálogo com seu público, a grande aceitação da história bíblica pode ser interpretada como uma resposta ao alinhamento com as expectativas de uma parte considerável da sociedade na época.

As novelas mais assistidas da Globo em 2015 tratavam de temas intimamente ligados ao ambiente urbano e a questões sociais atuais. Conforme o relatório do *Obitel*, *Império* (2014) discutia dinâmicas de poder, ambição, homofobia e relacionamentos homoafetivos entre homens, enquanto *Babilônia* (2015) focava em empoderamento feminino, relações homoafetivas entre mulheres, corrupção e conflitos religiosos. A principal estratégia da Globo para o horário nobre envolvia histórias situadas em grandes cidades, com ênfase em comunidades de favela, dinâmicas de poder e personagens relacionados ao crime. O *Obitel* aponta que a recorrência de narrativas sobre violência urbana e a recepção negativa inicial de *Babilônia* (2015) e *A Regra do Jogo* (2015) levaram a uma reorientação estratégica da Globo em 2016, que passou a concentrar seus esforços em uma narrativa voltada para o “Brasil profundo”, como evidenciado na novela *Velho Chico* (Lopes; Greco, 2016, p. 157-158).

A televisão no Brasil se estabeleceu como um dos principais ambientes para a produção de significados, a formação de identidades e a disseminação de valores culturais, indo além de sua simples função de entretenimento. As novelas, em particular, desempenham um papel crucial como mediadoras entre a memória coletiva, o imaginário social e os debates políticos, conectando representações relacionadas a religião, gênero, nação e moralidade. Assim, investigar obras como o nosso objeto de estudo, se torna essencial para entender as batalhas simbólicas entre o passado e o presente, uma vez que a trama reinterpreta eventos bíblicos com base em sensibilidades, valores e discursos contemporâneos, especialmente vinculados ao

neopentecostalismo e à cultura midiática vigente. Dessa forma, a novela exemplifica como as revisitações do passado são constantemente utilizadas no presente para moldar visões sobre fé, política, comportamento e identidade, evidenciando que o audiovisual influencia ativamente as vivências diárias e as maneiras pelas quais a sociedade se vê e compreende o mundo ao seu redor.

1.1.2 A Record e as produções bíblicas: interesses e estratégias do marketing religioso.

Além da novela que discutimos, a Record é conhecida como uma emissora brasileira de produções audiovisuais bíblicas. Josué Berlesi (2014) aponta para as dificuldades enfrentadas na crítica à história de Israel devido ao fundamentalismo que também repercute nas diversas mídias. As críticas sobre os textos bíblicos buscam frear a postura fundamentalista, enquanto, a mídia, no caso a emissora Record, busca legitimar as escrituras bíblicas. A televisão, como um meio de comunicação popular, é vista pela IURD como um recurso para passar informações sobre suas produções bíblicas, até mesmo nos telejornais.

Berlesi (2014, p. 47) argumenta que o conceito de mídia abrange diferentes meios e veículos de comunicação, como jornais, revistas e televisão, tornando-se um campo amplo e complexo de análise. No caso dos estudos históricos, especialmente aqueles relacionados à história de Israel, um dos principais desafios está no tipo de informação transmitida por esses meios. A televisão, em particular, ocupa uma posição de destaque devido à sua capacidade de alcançar um público numeroso e diversificado. Entretanto, por estar inserida em uma lógica de mercado baseada na disputa por audiência, as emissoras frequentemente recorrem a conteúdos capazes de atrair e manter a atenção dos espectadores. Nesse contexto, temas polêmicos, narrativas simplificadas e representações espetacularizadas podem ser privilegiados, o que exige do pesquisador uma postura crítica diante das informações e imagens veiculadas por esse meio de comunicação.

Jorge Gomes (2017) teceu análises sobre as produções midiáticas referentes ao Antigo Testamento que começaram em 2010 na Record sob o comando da Universal. Segundo Gomes (2017), são mercadorias da indústria cultural, ligadas desde o começo às aflições e aos conflitos das pessoas, aspectos que sustentam e demarcam os limites entre o controle religioso e o entretenimento. Esses limites são importantes para compreendermos como os profissionais envolvidos na trama bíblica projetam as

histórias bíblicas para o público, , conforme o gênero televisivo (Gomes, 2017, p.48).

Com a aquisição da Record, o acesso a IURD se intensificou, impulsionando a mídia a mais produções. Os questionamentos sobre a compra da emissora também surgiram. Em setembro de 1995, a Rede Globo exibiu a minissérie *Decadência*, escrita por Dias Gomes. Na trama, um homem⁶ enxerga na fundação da igreja evangélica *O Templo da Divina Chama* uma maneira de “ficar rico”. Ao observar as semelhanças nas pregações e personagens, a IURD entrou com processo, ajuizando uma ação civil de indenização por danos morais⁷. A partir dos anos 1990, essas produções marcaram um período polêmico da emissora. A Record e a IURD viviam um período turbulento, marcado por questões políticas e sociais, conflitos de opiniões públicas e tensões com as religiões de matrizes africanas e, em menor escala, com a Igreja Católica (Gomes, 2017, p. 53).

Com isso, segundo Gomes (2017), inicia-se um “ciclo de teledramaturgia religiosa” desencadeado na Record. A minissérie *A Filha do Demônio* foi exibida em março de 1997 com cinco capítulos. A narrativa girava em torno de um drama familiar. Mário, um vendedor de pentes na Praça da Sé (SP), vendeu a alma de sua filha Ana ao demônio em troca de cem mil dólares. Casado com Lurdes, uma mulher ingênua, Mário usava o dinheiro com outras mulheres, enquanto a filha sofria com as consequências do pacto. No mesmo período, outra minissérie era lançada: *Olho da Terra*, também um drama familiar que envolvia traição, morte, prisão e a participação de Sula Miranda, uma cantora evangélica. Todos esses elementos negativos das tramas estavam associados às práticas de “macumba” (termo pejorativo ao se referir às religiões afro-brasileiras). Outra minissérie, a *Sétima Bala*, com vinte capítulos, narra a história de um declarado assassino que se converte a Jesus na prisão. A minissérie *Alma de Pedra* estreou em janeiro de 1998, contando a história do jovem Leandro, cujos problemas se resolvem ao se converter à IURD. Escrita por Vivian de Oliveira (que também escreveu o roteiro de *A Sétima Bala*), o roteiro da série foi baseado nos testemunhos de fiéis da igreja (Gomes, 2017, p. 53). Percebemos que essas minisséries expõem as doutrinas neopentecostais praticadas pela IURD. Questões sociais como adultérios, maldades, “macumba”, redenção, são características que geram a necessidade do processo de conversão à Jesus Cristo, que no caso, encontra-se na

⁶ Mariel Batista interpretado pelo ator Edson Celulari. Mais informações disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/decadencia/>

⁷ Ver Giumbelli, 2002 (apud, Gomes, 2017).

IURD.

Assim, a aquisição da emissora Record, abriu caminhos para o marketing religioso, com as programações da IURD e das minisséries. Para sustentar nossas considerações, Alliston Santos (2021) explica:

Encerrada no final dos anos 1990, as produções teledramatúrgicas de orientação religiosa pela Record TV, essas obras seriam reavivadas a partir do ano de 2010. Neste ano, a emissora exibe a minissérie *A História de Ester*, em nova versão. É interessante destacar que a emissora nunca teve uma programação ou grade de horário fixos para exibição de telenovelas. Foi a partir de 2010, com a produção e veiculação da minissérie bíblica *A História de Ester*, que a emissora percebeu um aumento considerável de audiência. O primeiro episódio da trama, de 10 capítulos, manteve-se isolada na segunda posição, com média de 12 pontos, chegando a liderar por 7 minutos durante o pico de 14 pontos (TERRA, 2010). Desde então, a emissora decidiu apostar em outras minisséries deste mesmo cunho (2021, p.71).

O televangelismo⁸ foi a base para a expansão do pentecostalismo no Brasil, principalmente com a liderança de Edir Macedo e chegou ao seu auge com a produção da primeira novela bíblica da Record em 2015, *Os Dez Mandamentos*, seguida por outras novelas. A IURD⁹, que se expandiu no Rio de Janeiro e depois em outros estados brasileiros, conseguiu impregnar as pregações da IURD ao adaptar as narrativas bíblicas do Antigo Testamento para a televisão. Portanto, tal emissora de televisão, como produto sócio-cultural, transmite mensagens baseadas na fé, nos sacrifícios e na transformação de vida das pessoas.

Alliston Santos (2021) explora os motivos que levaram a novela *Os Dez Mandamentos* a ser líder em audiências. Santos fez um levantamento das novelas religiosas produzidas pela Rede Globo e a Record. Assim, aborda essas discussões a partir do conceito *tecnoestético*¹⁰, com o propósito de demonstrar como a Record

⁸ Conforme Ricardo Mariano (2014, p. 66), o televangelismo refere-se à utilização contínua dos meios de comunicação de massa por organizações religiosas com o objetivo de promover a evangelização, atrair novos seguidores e expandir sua presença social. No Brasil, essa abordagem foi amplamente adotada pelas igrejas neopentecostais, que começaram a usar a televisão como uma ferramenta para a disseminação de suas crenças e para o fortalecimento de suas instituições.

⁹ Fundada em 1977 pelos cunhados R. R. Soares e Edir Macedo, a igreja faz parte do que o sociólogo Ricardo Mariano (1999; 2004) denomina neopentecostalismo, a “terceira onda” da expansão do pentecostalismo. Ao longo do crescimento da IURD, surgiram divergências na liderança, muito por conta da postura de Macedo, até que, em 1980, por meio de votação interna, R. R. Soares saiu da IURD e fundou a Igreja Internacional da Graça de Deus (Nascimento, 2019, p. 51).

¹⁰ Segundo Santos (2021, p. 77), a vertente da Economia Política da Comunicação (EPC) demanda a denominação ‘tecnoestético’. Diversos teóricos da comunicação, muitos deles vinculados à EPC, examinam as relações sistêmicas entre empresas de comunicação, públicos e aspectos econômicos, políticos e sociais. A Record ilustra esta abordagem. Dada a audiência das telenovelas bíblicas da emissora, é relevante considerar um padrão tecnoestético como elemento essencial deste conjunto.

encontrou seu estilo de produzir novelas bíblicas:

[...] um elemento essencial nesse padrão tecnoestético é o receptor da mensagem, que, na nossa pesquisa, são os telespectadores das telenovelas bíblicas produzidas e exibidas pela Record TV. Esse elemento faz parte da cadeia que contribui para o fortalecimento dessas “fórmulas tecnoestéticas”, uma vez que, quanto mais audiência tem um produto televisivo, mais perceptível o interesse do mercado publicitário em investir para a exibição da sua marca naquela programação (Santos, 2021, p. 79-80).

Observamos, nas considerações de Santos, que o crescimento das telenovelas bíblicas é notável nas audiências: quanto maiores elas forem, maiores os investimentos em produções da mesma característica. Assim, a produção *Os Dez Mandamentos* abriu caminho para novelas baseadas em mensagens religiosas. Segundo Santos, mesmo que a Record tenha se consolidado como emissora de telenovelas bíblicas, não podemos afirmar que seja somente uma rede religiosa, mas também mercadológica, pois compete por audiência com TVs abertas que seguem nesse mesmo mercado de produção e distribuição audiovisual, como a Rede Globo e o SBT (Santos, 2021, p. 80).

Através de entrevistas, foram coletados dados para buscar compreender por que as pessoas assistem às telenovelas bíblicas da Record. Outro método foi aplicado: o U&G, que significa “olhar para as razões dos mais evidentes apelos dos meios e os vários tipos de conteúdo, perguntando para a audiência o que ela pensa e aprecia, baseando-se nos hábitos de uso dos meios” (McQuail e Windal, 1993, p. 133 apud Santos, 2021, p.83). Das tabelas feitas por Santos¹¹, uma delas intitulada “Perfil de público das telenovelas bíblicas da Record TV” (2021, p.94-99) enumera a novela, o ano, a audiência por gênero, faixa etária e classe social. Nas considerações de Santos:

Esses dados auxiliaram para a classificação de critérios de definição de público. Observamos que a audiência das telenovelas bíblicas é, predominantemente, constituída pelas classes C e DE, com ênfase no gênero feminino, com faixas etárias entre 25 e 60 anos. Apesar de as classes AB não serem o público principal do produto, o perfil de telespectadores também apresenta uma fatia, mesmo que pequena em comparação às classes C e DE, dessa audiência. Desta forma, fez-se relevante a inserção dessa categoria.

Estatisticamente, apesar de o gênero feminino ser o público principal das telenovelas bíblicas da Record TV, o masculino também possui uma parcela de audiência nesta grade de programação, sendo incluído, consequentemente, na presente pesquisa, através dos grupos C e DE, ainda que a maioria das respondentes sejam mulheres (2021, p. 100).

¹¹ Ao todo, foram 19 tabelas feitas na pesquisa de Santos (2021).

Nas tabelas “Sinopse dos entrevistados: Grupo de religiosos que frequentam a igreja” e “Sinopse dos entrevistados: Grupo de religiosos que não frequentam a igreja”, Santos (2021, p.104-117) sintetiza o resultado das doze entrevistas realizadas, baseando-se no questionamento sobre as motivações das audiências das telenovelas bíblicas da Record. O autor colheu dados sobre os perfis dos entrevistados, como idade, estado civil, nível escolar e renda familiar.

Na tabela dos frequentadores da IURD, destaca-se uma mulher de 45 anos, com nível superior completo e renda de R\$ 4.500, casada, que mora com o marido e os dois filhos. Ela é a única com essa renda que assiste às telenovelas bíblicas, programando-se sempre para não perder os capítulos. Inclusive, participa de grupos no *WhatsApp* e no *Facebook* que debatem as novelas. Afirmar, que antes de acompanhar as novelas bíblicas, assistia à TV Globo, mas a partir de 2016, passou a acompanhar apenas a Record, pois considerava as novelas da Globo obscenas e não se sentia à vontade para assisti-las. Há ainda outro entrevistado do gênero masculino de 60 anos, com ensino médio completo e renda de R\$ 2.400, também casado e com duas filhas adolescentes, que afirma que a família assiste às telenovelas bíblicas unida. Ele acredita na fidelidade das novelas em relação aos valores cristãos e à correta interpretação das Escrituras. Considera-se o líder da família e não permite que sua esposa e filhas assistam a outras programações. Despreza as novelas da Globo por considerá-las imorais, mas raramente perde um capítulo das novelas da Record.

Com relação aos que não frequentam a igreja, Santos cita o caso de uma mulher de 45 anos, com ensino superior completo e renda de R\$ 4.200, também casada, que reside com o marido e a filha de sete anos. Esta entrevistada defende que não precisa frequentar a igreja para crer em Deus e não considera um problema em acompanhar outras emissoras, inclusive a TV Globo, caso tenha tempo ou interesse. Acredita que as novelas bíblicas não são fiéis aos relatos bíblicos, mas que se adaptam às linguagens do audiovisual. Outro caso citado, um homem do gênero masculino com 37 anos, ensino superior completo e renda de R\$ 1.100, reside sozinho e assiste às novelas para relaxar, assim como também consome videogames. Diz que frequenta pouco a igreja, pois acredita que não precisa se converter para acreditar em Deus. Não considera problemático perder algum capítulo e afirma ter interesse nas novelas da Globo.

Baseado nessas entrevistas, Santos (2021, p. 118), estabeleceu grupos para analisar as características dos consumidores das novelas bíblicas: o primeiro de pessoas

que somente assistem às telenovelas bíblicas e que rechaçam veementemente outros tipos de narrativas da teledramaturgia, o segundo de pessoas que costumavam assistir às telenovelas de outras emissoras e de gêneros narrativos variados, mas migraram para as telenovelas bíblicas e o terceiro de pessoas que assistem às telenovelas bíblicas, mas que também acompanham telenovelas de outros gêneros narrativos e outras emissoras de televisão.

No Grupo 1, os homens entrevistados se caracterizam pelo conservadorismo, assumindo o papel de provedores da família, estabelecendo regras e proibindo a família de assistir às telenovelas da Globo. As mulheres na faixa etária entre 39 e 60 anos consideram os conteúdos das telenovelas da Globo imorais e contrários aos valores familiares (Santos, 2021, p. 119).

Foi identificado nas falas dos entrevistados que os líderes religiosos da igreja reforçavam, em suas pregações, a importância de assistirem às telenovelas bíblicas e se desprenderem de outras programações, como as da TV Globo, estimulando os frequentadores a seguirem com exclusividade os conteúdos religiosos. Assim, no Grupo 2, há casos mencionados de pessoas que antes acompanhavam novelas globais ou de outros veículos de comunicação, mas que se negaram a retornar a acompanhar outros conteúdos que não fossem religiosos, afirmando serem contemplados com as telenovelas bíblicas (Santos, 2021, p. 120).

No Grupo 3, os públicos televisivos assumem assistir a outras programações como quadros de auditório, futebol e telenovelas, como as exibidas pelas emissoras Rede Globo e SBT. Contudo, a preferência continua sendo pelas novelas bíblicas da Record (Santos, 2021, p. 122). Santos conclui que os dados recolhidos durante a pesquisa demonstram que a exibição de conteúdos bíblicos gera audiência tanto para grupos institucionalizados cristãos quanto para não convertidos, o que nos permite analisar os aspectos relacionados à recepção do conteúdo cristão por parte dos telespectadores.

Maysa Siqueira (2019) realizou levantamentos de dados sobre a audiência da novela *Os Dez Mandamentos*. Baseados no *Kantar Ibope Media* (2015), Siqueira (2019, p.85) exemplifica em quadros o crescimento da audiência desde o começo da novela em março de 2015 e o final em novembro de 2015 na região de São Paulo. A pesquisa Kantar Ibope Media (2015) revelou que a audiência da telenovela em São Paulo, durante os dois primeiros meses de exibição, registrou uma média de 12 a 13 pontos no Ibope. Especificamente, o capítulo de 10 de novembro de 2015, que abordou

a travessia do ‘Mar Vermelho’, alcançou uma média de 28 pontos. Em 23 de novembro de 2015, o último capítulo da primeira temporada de *Os Dez Mandamentos* foi ao ar. Conforme pesquisa da Record (2015), nesse dia a emissora alcançou o primeiro lugar na audiência em Recife. A telenovela registrou 25 pontos de média, superando a segunda colocada, que obteve 18 pontos. Em Belo Horizonte, a produção garantiu a liderança, com média de 22 pontos, enquanto a segunda colocada marcou 19 pontos (Siqueira, 2019, p.85).

Siqueira também realizou levantamentos sobre as estratégias de marketing, observando que a novela *Os Dez Mandamentos* marcou o início da comercialização de produtos – tanto comerciais quanto de entretenimento. Nessas considerações, Siqueira parte do pressuposto de que as táticas de marketing e, conseqüentemente, a aquisição de produtos e materiais referentes à novela, otimizaram e expandiram ainda mais a conquista do público.

O marketing é a ciência e a arte de explorar, criar e proporcionar valor para satisfazer as necessidades dos clientes de um mercado-alvo com rentabilidade. O marketing identifica necessidades e desejos insatisfeitos. Ele define, mede e quantifica o tamanho do mercado identificado e seu potencial de lucro. (Kotler, 2005, p. 13 *apud* Siqueira, 2019, p. 105).

Portanto, Siqueira (2019, p. 105) considera que, dado que o marketing atrai a atenção dos consumidores com o objetivo de impulsionar a compra de serviços e produtos, a Record utilizou táticas de marketing para atrair telespectadores da novela *Os Dez Mandamentos* e, dessa forma, fomentar o consumo dos produtos comerciais relacionados à novela.

Santos (2021, p. 80) explica que com a própria “fórmula de fazer novela” da Record, não podemos afirmar que as produções bíblicas atingem somente os fiéis, pois há também um público não religioso ou menos ativo nas atividades da Igreja que assistem às minisséries/novelas bíblicas. O autor atribui esse interesse à falta de estudos de tais expectadores¹².

E mais: tais doutrinas não são ensinadas somente nos cultos, mas se projetam nas telas de cinema²⁶ e televisão; fazem parte da nossa indústria cultural, do entretenimento que consumimos diariamente e podem motivar o crescimento de

¹² Consideramos que essa questão vai muito além da comprovação dos públicos serem ou não religiosos, tendo em vista que as denominações religiosas são heterogêneas, e se tratando dos evangélicos, as determinações dos grupos em que os evangélicos pertencem, vão além das linhagens protestantes, pentecostais e neopentecostais. Há discussões sobre seus perfis, desde os fiéis e frequentadores da Igreja, até os que buscam a bênção divina sem se envolverem com as políticas partidárias.

ideologias partidárias desenvolvidas no ambiente da Igreja:

Neste cenário de discussões que envolvem as tradições morais e cristãs, é inegável constatar que a emissora Record TV, de propriedade do Bispo Edir Macedo - um dos apoiadores da direita conservadora –, possui uma grade de programação composta por produtos de caráter religioso, [...] as telenovelas bíblicas, aliada à política de direita (Santos, 2021, p. 68).

Assim, o próximo tópico, apresentaremos alguns dados fundamentais da novela, a fim de contextualizar o objeto de estudo. Nesse sentido, abordará informações gerais sobre a produção, bem como os principais personagens que compõem a narrativa. Serão destacadas suas características, funções na trama e relações estabelecidas ao longo da história, elementos essenciais para compreender as representações construídas pela obra e as discussões desenvolvidas nos capítulos seguintes.

1.2 Ficha técnica da novela *Os dez Mandamentos* (2015)¹³

Autora:	Vivian de Oliveira.
Novela escrita com:	Altenir Silva, Joaquim Assis, Maria Claudia Oliveira e Paula Richard.
Direção:	Alexandre Avancini, Viviane Jundi, Hamsa Wood, Armê Manete.
Direção Geral:	Alexandre Avancini.
Elenco:	Guilherme Winter, Giselle Itié, Camila Rodrigues, Sérgio Marone, Petrônio Gontijo, Gabriela Durlo, Giuseppe Oristanio, Bemvindo Sequeira, Adriana Garambone, Eduardo Lago, Lisandra Souto, Vitor Pecoraro, Rayana Carvalho, Thierry Figueira Licurgo, Roberta Santiago, Juliana Diodone, Felipe Cardoso, Marcela Barroso, Nanda Ziegler, Maria Ceíça, Paulo Reis, Rafael Sardão, Renato Livera, Jorge Pontual, Kiko Pizzalato, Fernando Sampaio, Bianka Fernandes, Karen Berninghs, Raissa Peniche, Renata Pirillo, Thais Müller,

¹³ Dados levantados conforme a abertura: <https://youtu.be/YZYDHOgsELY?si=V4aBz-INDgRKPMEJ>

	Juliana Kelling, Arianny Carvalho.
Elenco infantil:	Pedro Pupak, Enzo Simi, Gabriel Quaresma, Victorio Ghava, Kadu Schons, Isabella Koppel, Carlos Augusto Salles, Rafaela Sampaio, Edu Pinheiro, Giovanna Maluf, Higor Castro, Kaik Brum, Rafael Sun, Luiz Felipe Mello, Pedro Henrique Carminati,
Apresentando:	Marina Moschen, Camila Santonioni, Vicente Tuchinski, Talita Younann.
Atores Convidados:	Paulo Gorgulho, Paulo Figueiredo, Heitor Martinez, Milhem Cortaz, Floriano Peixoto.
Atrizes convidadas:	Angelina Muniz, Larissa Manoela, Vera Zimmermann.
Participações especiais na primeira fase:	Mel Lisboa, Roger Gobeth, Samara Felippo, Iran Malfitano, Stella Freitas, Paulo Nigro, Valéria Alencar, Day Mesquita, Ariela Massoti, Daniel Aguiar
Atores com os nomes dos personagens:	Zé Carlos Machado como Seti I; Denise Del Vecchio como Joquebede;
Trilha Sonora:	Daniel Figueiredo e outros intérpretes: No Poço Te Encontrei (música tema de Moisés e Zípora), Tigres (tema de abertura), Escaldante, Sangria ¹⁴ (tema da primeira praga e de outras), Ricatorze, Tears, Arabesque, Anasong, Big e etc ¹⁵ .

1.2.1 Características e descrições dos personagens principais.

Selecionamos algumas imagens dos protagonistas da novela para mostrar como os trajes contribuem para a formação de suas identidades ao longo da história. Essas representações visuais revelam como roupas, acessórios, cores e outros elementos estéticos foram empregados para comunicar ao público certas impressões sobre os

¹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/-U-SmGGyNpk?si=1BwG1r3TgmtpeYJu>

¹⁵ Trilha sonora disponível em :

<https://open.spotify.com/track/0vo0fcUBTu7Ywgbe5jxi9z?si=DtUnHRE0ROCGI5Qlws4V2g>

personagens, ressaltando traços de suas personalidades, status sociais e papéis na trama. Desse modo, os figurinos se tornam recursos narrativos essenciais que ajudaram a definir os personagens e a maneira como são vistos pelos telespectadores.

Figura 1- Foto do personagem Ramsés.



Reprodução: Record.

A ilustração retrata o príncipe Ramsés, antes da sua coroação como faraó, mas já é apresentada de maneira a realçar sua vocação para o poder. O foco centralizado e o fundo acinzentado, garantem que toda a atenção do espectador se concentre em sua figura, elevando-o ao status de um ícone de controle, força e masculinidade. Sua expressão séria, acentuada por um olhar firme, transmite uma sensação de autoconfiança, domínio e superioridade. Não há traços de um sorriso ou de suavidade; sua feição contribui para a construção da imagem de um homem disciplinado, apto a governar e a enfrentar desafios políticos e militares.

A interpretação visual do traje evoca o imaginário clássico do Antigo Egito que

é frequentemente retratado no cinema. As cores douradas e os detalhes em azul simbolizam a aristocracia e o sagrado, tonalidades comumente ligadas ao poder dos faraós nas obras audiovisuais. De acordo com o egiptólogo Richard Wilkinson (1994, p. 104-118), as cores no Antigo Egito tinham significados simbólicos e serviam para transmitir ideias religiosas, políticas e cosmológicas. Assim, as cores formavam uma linguagem visual que permitia aos egípcios expressar noções de fertilidade, renovação, poder, pureza e divindade, além de sua função puramente estética nas obras de arte. O preto simbolizava fertilidade e renascimento; o branco estava ligado à pureza ritual; o vermelho representava força e caos; o verde associava-se à regeneração; o azul era relacionado ao universo divino; e o amarelo ou dourado evocava a eternidade e a essência dos deuses.

O peitoral com uma textura que remete a escamas cria uma impressão que faz com que Ramsés se assemelhe a um guerreiro, evocando uma sensação de segurança e poder militar. Por sua vez, o falcão dourado presente no colar carrega um significado profundo. Hórus, uma das deidades mais importantes da antiga religião egípcia, está ligado ao céu, à realeza e à proteção do faraó. Dessa forma, mesmo antes da coroação, a representação já sugere que Ramsés está predestinado à liderança e exibe indícios visuais de sua autoridade.

Figura 2- Foto do personagem Moisés.



Reprodução: Record.

Nesta imagem, o personagem em destaque é o príncipe Moisés, ainda inserido na corte do Egito, antes de sua separação definitiva do palácio e de sua jornada entre os hebreus. Seu sorriso sutil e a expressão menos rígida contribuem para criar uma conexão emocional com o público. A representação utiliza essa leveza em seu semblante para prefigurar a função de Moisés como o herói moral da trama. Mesmo trajando roupas de príncipe egípcio, sua imagem é retratada de forma menos ao poder e mais à justiça e à compaixão.

Moisés é retratado como um jovem príncipe, guerreiro e heroico, que se aproxima de estereótipos cinematográficos de líderes destinados a grandes missões. Essa representação facilita a conexão emocional com o público, transformando-o em um ícone de bravura, liderança e justiça. Seu vestuário incorpora traços clássicos da cultura egípcia, como as dourados, o colar e o aspecto militar. Entretanto, as tonalidades quentes e brilhantes do traje de Moisés criam uma impressão menos intimidadora em

comparação com os trajes frequentemente associados a Ramsés, mostrando um aspecto mais jovem do personagem. Além disso, a presença do falcão não é convencional; mesmo utilizando vestes egípcias, isso o distancia da noção de poder que é representada por Ramsés.

A representação visual busca comunicar ao público a imagem de um jovem nobre do Egito, formado nas tradições da realeza, mas que possui traços que o diferenciam de Ramsés. Diferentemente da forma mais austera e hostil comumente associada a Ramsés, Moisés é apresentado com uma expressão mais tranquila, indicando uma sensibilidade e um certo carisma. Essas distinções são cruciais para o desenvolvimento do conflito entre Moisés e Ramsés, já que o contraste visual enfatiza a oposição simbólica entre os dois personagens ao longo da narrativa.

A imagem seguinte retrata Nefertari, exalando sensualidade e autoconfiança, tornando-a uma figura mais expressiva. Ela se apresenta em uma postura relaxada, com um olhar suave e direto, que irradia segurança e tranquilidade. A ligeira inclinação da cabeça, aliada a uma expressão serena, gera uma atmosfera de charme e mistério. A maquiagem ao redor dos olhos, inspirada na estética do Antigo Egito, enfatiza a profundidade do olhar e ressalta a ideia de uma beleza sofisticada. As joias vibrantes são elementos destacados na composição: os colares e pulseiras em tons de azul-turquesa e vermelho evocam a riqueza estética da civilização egípcia antiga.

Figura 3- Foto da personagem Nefertari.



Reprodução: Record

Na antiga sociedade egípcia, a maquiagem desempenhava um papel significativo, sendo utilizada por indivíduos de diversos estratos sociais, tanto por homens quanto por mulheres. Além de sua função estética, os produtos de beleza tinham conotações religiosas, medicinais e de proteção. De acordo com a egiptóloga Rosalie David (2007, p. 366-368), substâncias como o *kohl*, que era aplicado ao redor dos olhos, eram usadas não apenas para embelezar, mas também para proteger contra a luz intensa e problemas de visão, refletindo crenças sobre a proteção divina e o cuidado com o corpo.

O vestido branco, leve e de tecido fluido, evoca uma sensação de leveza e elegância. Sua simplicidade contrasta com os acessórios vibrantes, que realçam ainda mais as joias. A peruca preta, com um corte reto e detalhes decorativos, mantém uma conexão visual com as representações tradicionais de Nefertari, enfatizando a simetria e a sofisticação características da arte do Egito antigo. A egiptóloga Gay Robins (1993,

p. 183) aponta que as perucas eram comumente usadas pelas mulheres da alta sociedade egípcia, servindo não apenas como um elemento estético, mas também como um símbolo de posição social e aderência aos padrões de beleza vigentes. Da mesma forma, a egiptóloga Joyce Tyldesley (1994, p. 114) afirma que essas perucas faziam parte de um sofisticado conjunto de práticas de embelezamento feminino, associadas em especial às mulheres da elite e aos ambientes nobres.

Dessa forma, Gay Robins (1993) e Joyce Tyldesley (1994) nos mostram como as figuras femininas do Egito na novela adotam perucas, cosméticos e acessórios para criar uma aparência que evoca tanto a egipcianização quanto a feminilidade, influenciadas pela Egiptomania — um fenômeno de apropriações e representações do Antigo Egito — além de estudos arqueológicos.

De modo geral, a imagem evoca uma figura feminina forte, refinada e sedutora, que consegue equilibrar suavidade com poder. Personagens como Nefertari, Yunet e Henutmire são mostradas com maquiagem vibrante e adornos luxuosos, enfatizando uma imagem de opulência e autoridade ligada à elite egípcia. Em várias ocasiões, a série potencializa esses elementos visuais para sublinhar a posição social das personagens e criar um contraste marcante com as mulheres hebraicas, que são apresentadas com roupas mais modestas e uma aparência mais contida. Assim, a representação visual auxilia na diferenciação cultural e moral entre egípcios e hebreus, empregando artifícios estéticos que se alinham mais às exigências narrativas da história do que às realidades históricas do Antigo Egito.

Figura 4: Fotos da personagem Yunet.



Reprodução: Record. In: *amonovelas.com.br*.

A personagem Yunet (Day Mesquita/Adriana Garambone) é apresentada na novela como alguém impulsionada pela ambição e pelo desejo de elevar sua posição social. Ela é dançarina na Casa de Senet e amante do oficial egípcio Disebek, mas sua trajetória sofre uma reviravolta quando ele se une em matrimônio à princesa Henutmire. Grávida, Yunet é levada para o palácio pelo próprio Disebek e se torna dama de companhia da princesa, passando a fazer parte do círculo da realeza. Ao longo da história, Yunet adota diversas táticas para conquistar prestígio e influência, incluindo um casamento com o sacerdote Paser, que a ajuda a legitimar a paternidade de Nefertari e a solidificar seu status na elite egípcia. Frequentemente vista em roupas vibrantes, com tecidos que moldam seu corpo, acessórios, joias e maquiagem marcante, Yunet é associada à sensualidade e à sedução. Essa imagem se opõe à maneira como Henutmire é retratada, cuja vestimenta foca na elegância e suavidade. Desse modo, a novela utiliza aspectos visuais para diferenciar as personagens e enfatizar seus papéis dentro da

narrativa.

Figura 5- Fotos da personagem Henutmire.



Reprodução: Record Americas In: *Facebook*.

A princesa egípcia Henutmire (Mel Lisboa/Vera Zimmermann) é retratada como uma mulher bondosa, ingênua e carismática. Seu maior desejo era tornar-se mãe, mas, devido às intrigas e maldades de Yunet, esse sonho foi constantemente frustrado. Ao encontrar um bebê à deriva no rio, Henutmire demonstra compaixão e sensibilidade, mesmo reconhecendo, por meio de suas vestes, que se trata de uma criança hebreia. Em uma dos capítulos da novela, declara: “Esse bebê foi enviado a mim pelos deuses. Não vou deixar que nada de mal lhe aconteça. Ele será chamado Moisés, porque das águas eu o tirei” (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 2). A caracterização da personagem representam sua personalidade benevolente. Suas vestimentas apresentam tons claros e menos extravagantes, a maquiagem é delicada e suas expressões transmitem suavidade e acolhimento, em contraste com a representação de Yunet. Essa dicotomia entre as

personagens egípcias desempenha um papel importante na construção da narrativa, pois aproxima Henutmire dos personagens hebreus e a coloca como uma figura de mediação entre os dois grupos. Afinal, é justamente sua bondade que possibilita a adoção e criação de Moisés no palácio egípcio, situação que dificilmente ocorreria se a criança estivesse sob os cuidados de uma personagem marcada pela ambição e crueldade, como a personagem Yunet.

Figura 6- Fotos da personagem Joquebede.



Reprodução: Record. In: a10mais.com

Joquebede (Samara Felippo/Denise Del Vecchio) é apresentada como uma mulher de intensa crença e devoção a Deus. Durante o decreto do faraó Seti I, que ordenava que todos os bebês hebreus do sexo masculino fossem jogados no Rio Nilo, ela dá à luz a seu filho. Preocupada com a segurança da criança, Joquebede toma a difícil decisão de colocá-lo em um cesto e deixá-lo à deriva nas águas do rio, confiando que Deus guiaria seu destino. Ao longo da história, a personagem é descrita como uma

mulher valente, sábia e conselheira, que, mesmo diante das humilhações da escravidão e das dificuldades enfrentadas por seu povo, permanece firme em sua fé e esperança nos planos divinos. Sua aparência visual fortifica essa imagem, já que usa roupas simples e modestas, o que reflete a humildade e o respeito que ela inspira entre os hebreus.

Apesar de possuírem características diferentes, as duas figuras femininas compartilham valores como compaixão, humildade e preocupação com os outros. Essa conexão narrativa é crucial para a formação de Moisés, que cresce sob a influência de duas mães de origens sociais distintas. De um lado, Joquebede, que representa o povo hebreu oprimido; do outro, Henutmire, da realeza egípcia. Juntas, essas duas mulheres desempenham um papel essencial na construção da personalidade de Moisés, tornando-o um homem nobre, carismático e habilitado a transitar entre diferentes realidades, o que é um elemento central para o desenrolar da trama.

Figura 7- Coroação de Ramsés como faraó.



Reprodução: R7 entretenimento.

Após a morte do faraó Seti I, Ramsés assume o trono¹⁶. A imagem representa uma cena de coroação inspirada no Antigo Egito, que significava a legitimidade política e religiosa do poder faraônico na imagem do faraó. A cerimônia apresentada possui caráter ritualístico, no qual cada gesto, objeto e vestimenta reforça a autoridade real

¹⁶ Na novela *Os Dez Mandamentos* (2015), ocorre no capítulo 64.

egípcia.

A coroa vermelha presente na imagem possui um forte significado simbólico, conhecida como *Deshret*. Segundo David (2011, p. 74-76), a coroa vermelha era um importante símbolo do poder faraônico no Baixo Egito, representando a autoridade real e a proteção divina associada ao governante egípcio. A utilização da coroa demonstrava o domínio político do faraó sobre a região do Delta do Nilo e reforçava a ideia de unidade territorial quando combinada à coroa branca do Alto Egito.

Os faraós utilizavam cetros, bastões e outros objetos rituais como símbolos de autoridade e de ligação com os deuses. Esses elementos apareciam em cerimônias oficiais, imagens templárias e rituais de coroação para reforçar o papel sagrado do faraó. (David, 2011, p. 113-117). Na imagem, o objeto dourado próximo ao peito de Ramsés ajuda a construir essa representação de poder sagrado, representado pelo deus Hórus. Segundo Emanuel Araújo (2000, p. 397), Hórus era uma divindade celeste ligada à soberania e ao poder real, sendo tradicionalmente representado sob a forma de um falcão. Sua imagem estava diretamente relacionada à figura do faraó, considerado manifestação terrena do deus e responsável pela manutenção da ordem no Egito Antigo. Além do valor religioso, conforme explica David (2011), o objeto possui caráter político, pois o faraó era visto como intermediário entre os homens e os deuses. Assim, durante a coroação, esses simbolismos significavam assumir oficialmente a responsabilidade de governar o Egito e preservar a Ma'at, princípio egípcio ligado à justiça, equilíbrio e harmonia do universo.

Na novela, retratam que a figura do faraó, no sentido literal, como se o faraó fosse o próprio deus na terra. Entretanto, conforme as considerações de Ciro Cardoso (2013) essa realidade era mais complexa no Antigo Egito. O faraó era sacralizado e possuía natureza divina na ideologia real, mas exercia, sobretudo, na função de representante e mediador dos deuses egípcios. Em muitas representações oficiais do Antigo Egito, o faraó aparece realizando oferendas aos deuses ou recebendo deles símbolos de autoridade, o que demonstram sua dependência da esfera divina para legitimar o próprio poder.

Para Cardoso (2013, p. 50-54), a figura do faraó deve ser compreendida dentro daquilo que o autor denomina de ideologia monárquica egípcia ou teologia régia. O faraó era um representante sagrado e indispensável para a manutenção da ordem do mundo, mas não se igualava ou era superior aos deuses do panteão egípcio. Sua função principal era atuar como intermediário entre os deuses e os homens, garantindo a

preservação da ordem cósmica e social. Ou seja, o faraó era o representante dos deuses egípcios e não o próprio deus, como a novela — e a maioria das obras cinematográficas — tanto enfatiza.

A figura do sacerdote também é significativa, com os acessórios ritualísticos, indicam uma posição religiosa, atuando como intermediário entre o mundo humano e o divino, assim, legitimando espiritualmente o reinado de Ramsés. Segundo o egiptólogo Toby Wilkinson (2010, p. 68-72) os rituais de coroação tinham como objetivo integrar o novo rei à ordem cósmica (Ma'at), apresentando-o como o mediador entre os deuses e a humanidade. Os sacerdotes conduziam cerimônias, recitavam fórmulas sagradas e realizavam oferendas, mas o protagonismo simbólico era do próprio faraó.

Figura 8- Moisés como pastor de ovelhas.



Reprodução: Record.

Nesta imagem, Moisés já aparece em uma fase completamente diferente de sua trajetória: não mais como príncipe egípcio, mas como um pastor de ovelhas e futuro

líder dos hebreus. A transformação visual é central para a narrativa da novela, pois comunica imediatamente ao telespectador sua ruptura com o Egito, com a corte e com os privilégios do palácio. O personagem abandona os metais dourados, as armaduras e os símbolos da realeza para assumir vestimentas simples, ligadas ao deserto, à peregrinação e à espiritualidade.

Para o telespectador, essa composição visual comunica claramente a transformação do herói. A feição de Moisés é um dos elementos mais importantes dessa composição, com a barba longa, os cabelos desalinhados e o olhar sereno, representam uma imagem associada à sabedoria e maturidade. Diferente do jovem príncipe egípcio de aparência sofisticada, a imagem representa a construção de um personagem marcado pela longa caminhada. Sua expressão transmite serenidade e firmeza reforçando sua posição como profeta e guia do povo hebreu.

O cajado possui forte valor simbólico na narrativa bíblica e no imaginário audiovisual, representando liderança, proteção e mediação divina. Na novela, o cajado também funciona como extensão do poder concedido por Deus a Moisés, sendo associado aos milagres, às pragas e à libertação dos hebreus, reforçando simbolicamente sua autoridade espiritual e seu papel de condutor do povo.

Esse contraste visual é importante na novela, pois constitui a mudança de identidade do personagem, assim como também, de representá-lo como um líder simples, criando uma dicotomia na retratação do faraó Ramsés. Moisés deixa de ser associado à riqueza da corte egípcia para se aproximar de uma figura humilde, ligada ao deserto e à experiência profética. Os tecidos largos e naturais criam uma aparência mais humana e acessível ao público, aproximando-o da tradição iconográfica clássica de líderes bíblicos presentes em produções cinematográficas com temática religiosa. A novela faz questão de representar essa mudança por meio do figurino, pois antes o poder era político e dinástico; como futuro líder dos hebreus é espiritual e moral.

Figura 9- Nefertari como rainha egípcia.



Reprodução: Record.

A imagem apresenta uma representação idealizada da rainha Nefertari, construída para destacar uma figura feminina quase divina, características comuns nas representações da realeza egípcia. A combinação entre postura, vestimenta e expressão facial, cria uma imagem de sofisticação e autoridade, o que reforça a expressão séria e reservada, associada à ideia de liderança e superioridade social. A maquiagem escura ao redor dos olhos, inspirada na estética antiga egípcia, intensifica a divinização do rosto e acrescenta um aspecto misterioso e simbólico à figura feminina. As vestimentas retratam ainda mais a ideia de nobreza. O vestido claro, de tecido leve e fluido, representa delicadeza e sofisticação, o grande colar com tons dourados, vermelhos e claros, torna-se o principal símbolo visual da realeza.

As joias no Antigo Egito, significam algo muito além da questão estética, representavam poder, proteção espiritual, status social, riqueza e ligação com o divino. Faraós, rainhas, sacerdotes e membros da elite utilizavam colares, pulseiras, anéis e

amuletos como símbolos de prestígio e também como objetos de proteção religiosa (David, 2011, p. 43).

Assim, exemplificamos como alguns personagens principais foram retratados na novela e como as vestes e objetos, realçaram e ajudaram a idealizar cada personagem conforme a narrativa proposta pela trama bíblica. Moisés, Ramsés e Nefertari são os personagens principais que também são emocionais e representam poder, amor e conflito humano na narrativa. Moisés é a jornada do herói, pois está ligado às suas origens egípcias, ao seu caminho espiritual e à libertação dos hebreus. Ramsés é o grande e orgulhoso faraó; e seu caráter é definido como aquele que deseja manter o poder e ser capaz de tudo, especialmente quando Moisés ameaça sua autoridade divina. A relação entre os dois personagens entra e uma competição de poder, marcado pelo fraternal e questões ideológicos. Nefertari é uma rainha bela, ambiciosa e arrogante. Mesmo sendo casada com Ramsés, ela ainda tem um amor especial por Moisés, e é o conflito emocional que se desenrola no drama. Sua história é construída sobre amor, orgulho e lealdade ao trono. Diante das pragas, seus sentimentos se transformam em revolta e raiva, especialmente quando Moisés enfrenta Ramsés e o reino egípcio. No processo, Nefertari só serve para fortalecer a arrogância do faraó, torná-lo mais forte e convencê-lo a não ceder às ameaças. Ela é a pessoa que eleva ainda mais a tensão da história e transmite o conflito afetivo do povo e o orgulho político da família real egípcia.

1.2.2 Personagens egípcios

Na construção da narrativa na novela, os personagens egípcios exercem papéis fundamental para compreender não apenas o desenvolvimento da trama, mas também, as tensões religiosas e emocionais que atravessam o enredo. Conforme as pragas avançam, muitos desses personagens passam a demonstrar insegurança e temor, evidenciando como a narrativa utiliza as catástrofes para construir transformações emocionais e morais. Assim, a novela estrutura os personagens egípcios de maneira gradual, permitindo que o telespectador acompanhe suas mudanças de comportamento diante das pragas.

Personagem (histórico/fictício)	Intérprete	Função Características principais
Ramsés (Histórico)	Sérgio Marone	Faraó. Opressor dos hebreus, antagonista principal. Orgulhoso, arrogante e descontrolado.
Nefertari (Histórico)	Camila Rodrigues	Rainha do Egito, esposa de Ramsés. Instiga a ira de Ramsés contra os hebreus e Moisés. Bela, vaidosa, sedutora e arrogante.
Yunet (Fictício)	Adriana Garambone	Mãe de Nefertari. Antagonista principal de Moisés. Vilã, manipuladora, invejosa, sedutora e traiçoeira.
Paser (Fictício)	Giuseppe Oristânio	Sumo sacerdote. Conselheiro, sábio, prudente e preocupado com as pragas.
Bakenmut (Fictício)	Kiko Pissolato	General egípcio, subordinado de Ramsés. Frio e violento, fiel ao faraó, mas também movido pela ambição e pela sede de poder. Representa a brutalidade militar do Egito contra os hebreus.
Ikeni (Fictício)	Victor Pecoraro	Oficial egípcio, casado com Karoma e pai de Pepy. Íntegro e diferente de Bakenmut, mostra compaixão pelos hebreus e chega a questionar as injustiças, tornando-se um contraponto moral dentro do exército. Ajuda Moisés e não confisca os cordeiros.
Karoma (Fictício)	Roberta Santiago	Dama de honra de Nefertari. Casada com Ikeni e mãe de Pepy. Leal, dedicada e submissa. Diante da prisão de Ikeni e do risco de morte de seu filho na praga dos primogênitos, Simut a conduz, junto a Pepy, à vila dos Hebreus.
Meketre (Fictício)	Luciano Szafir	Comerciante rico, teve um caso com Karen e é casado com Taís com quem tem dois filhos: Hori e Meryt. Vaidoso, arrogante, explorador. Só acredita que é pai de Bak com a última praga, pois seu filho Hori não morreu.
Taís (Fictício)	Babi Xavier	Esposa de Meketre, mãe de Hori e Meryt. Vaidosa e fútil. Descobre um antigo caso de Meketre após a última praga e incentiva Meketre a convidar Bak para morar com eles.

Apuki (Fictício)	Heitor Martinez	Feitor dos hebreus. Casado com Judite, pai de Ana e Jairo. Violento, autoritário e cruel. Açoita os hebreus por pura diversão.

1.2.3 Personagens hebreus.

Os personagens hebreus são construídos como elementos centrais para representar a fé, o sofrimento coletivo e a esperança de libertação diante da opressão egípcia. Alguns personagens representam a dimensão familiar e coletiva do sofrimento hebreu, evidenciando as dores da escravidão, a resistência cotidiana e a preservação da identidade religiosa. Simbolizam sensibilidade, esperança e fé, assumindo também um papel de fortalecimento emocional da família.

Personagem (Bíblico/Fictício)	Intérprete	Função/Características principais
Joquebede (Bíblico)	Denise Del Vecchio	Da tribo de Levi. Mãe de Moisés, Arão e Miriã. Mulher de fé e temente a Deus, que sempre mantém a esperança. Ela demonstra convicção nas promessas divinas para os hebreus. Sua fé e sabedoria garantem o respeito entre seu povo.

Anrão (Bíblico)	Paulo Gorgulho	Da tribo de Levi. Pai de Moisés, Arão e Miriã; esposo de Joquebede. É retratado como homem de fé, trabalhador e protetor de sua família e sempre fiel a Deus e resistente diante das opressões egípcias
Arão (Bíblico)	Petrônio Gontijo	Da tribo de Levi. Irmão de Moisés e Miriã. Filho de Joquebede e Anrão. É leal, inicialmente teimoso e cético quanto a libertação dos hebreus, mas após o chamado a missão, torna-se paciente e conciliador, muitas vezes atuando como intermediário entre Moisés e os hebreus.
Eliseba (Bíblico)	Gabriela Durlo	Da tribo de Judá. Esposa de Arão, com quem teve quatro filhos: Nadabe, Abiú, Eleazar e Itamar (também personagens bíblico). Mulher dedicada, paciente e carinhosa, representando a força e a estabilidade familiar entre os hebreus. Sua personagem reforça os laços de fé e união dentro da comunidade hebraica.

Miriã (Bíblico)	Larissa Maciel	Da tribo de Levi. Filha de Joquebede e irmã de Moisés e Arão. Corajosa, almeja a libertação do povo hebreu. Tem como alicerce e exemplo sua mãe. É uma das personagens que aparece ao seu lado para ensinar a fé.
Corá (Bíblico)	Victor Hugo	Da tribo de Levi. Ambicioso, invejoso, manipulador e rebelde contra a liderança Moisés e Arão. Tem como aliados Datã e Abirão, estes também personagens bíblicos.
Safira (Fictício)	Jeniffer Setti	Esposa de Datã, expulsa de casa após intrigas familiares. Tornou-se dançarina na casa de Senet ¹⁷ ,

1.2.4 Personagens ambíguos.

Alguns personagens são construídos de maneira ambígua, permitindo que a narrativa explore conflitos morais e emocionais ao longo da trama. Alguns personagens atravessam por tensões, entre o amor, a lealdade e a dor. Essas ambiguidades contribuem para humanizar parte dos personagens — principalmente personagens egípcios — e ampliar o drama televisivo, evitando representações totalmente fixas entre “bons” e “maus”, ao mesmo tempo em que, fortalecem o envolvimento emocional do telespectador com os conflitos apresentados pela novela.

Personagem (Bíblico/fictício)	Intérprete	Função/ Características principais.
Moisés (Bíblico)	Guilherme Winter	Libertador dos hebreus. Menino hebreu salvo das águas e adotado pela princesa Henutmire, cresce no palácio egípcio como príncipe, amigo de Ramsés e

¹⁷ Senet, que significa passagem, era um jogo de tabuleiro muito conhecido no Antigo Egito. Na novela, personagens egípcios frequentam a “Casa de Senet”, representada como uma taberna que oferece refeições quentes, cerveja, entretenimento e interações sexuais. Este local, cenário de mistérios, delitos e romances, é uma criação da autora baseada em pesquisas históricas. A intenção era estabelecer um ponto de encontro para personagens de diferentes esferas sociais. Naquela época, não existiam estabelecimentos como restaurantes ou bares. A autora também desejou destacar o jogo de Senet, que constituía a principal atração desses espaços, equiparando-se à presença de dançarinas (Record Minas, 2015).

		Nefertari. Embora treinado como guerreiro, carrega forte senso de justiça, a ponto de matar um egípcio para proteger seu povo, o que o leva ao exílio. Em Midiã, torna-se pastor, esposo de Zípora e pai de Gérson e Eliezer. Humilde, íntegro e obediente, é escolhido por Deus na sarça ardente para libertar os hebreus da escravidão, assumindo a liderança espiritual e política de seu povo.
Henutmire (Fictício)	Vera Zimmermann	Princesa egípcia. Bondosa, sensível e carismática, marcada pela compaixão que a leva a adotar Moisés como filho, mesmo contra o decreto de morte aos bebês hebreus. Apesar de sua posição na realeza, demonstra empatia e justiça. Ingênua diante das manipulações de Yunet, carrega a dor de não poder gerar filhos, o que fortalece ainda mais seu vínculo com Moisés. Com o avanço das pragas, passa a reconhecer a missão divina do filho adotivo e, em um gesto final de fé e entrega, renega os deuses egípcios para dedicar sua vida ao Deus dos hebreus.
Simut (Fictício)	Renato Livera	Sacerdote egípcio. Trata Paser como um mestre. Desajeitado, apaixonado por Karoma, o personagem tem cenas inusitadas durante as aparições das pragas e começa a questionar a eficácia dos rituais. Com a prisão de Ikeni, ele leva Pepy e Karoma para a vila dos Hebreus para evitar a morte da criança. No fim das pragas, se despede do mestre e vai com os hebreus.
Gahiji (Fictício)	Fernando Sampaio	O cozinheiro real do palácio egípcio. Gahiji, e seu filho Chibali, preparam banquetes para os soberanos. Gahiji demonstra irritação com as pragas, especialmente quando elas afetam seu trabalho na cozinha. Leila, sua amiga, explica a ele sobre o “Deus dos hebreus”. Gradualmente, Gahiji compreende as ações divinas. Para proteger seu filho da última praga, deixou o

		palácio e se dirigiu à casa de Abigail na vila e participou da ceia. Gahiji e Chibali deixam o Egito com os hebreus.
Leila (Fictício)	Juliana Dinone	Dama de honra da princesa Henutmire. Mulher hebreia de fé crescente, marcada pela coragem e pela resiliência diante das adversidades no palácio. Esposa de Uri e mãe de Bezalel, busca proteger sua família da escravidão e encontra forças nas promessas divinas. Sua trajetória reflete a tensão entre a opressão egípcia e a esperança hebraica, vivida em contraste com o ceticismo do marido.
Uri (Fictício)	Rafael Sardão	Hebreu assimilado à cultura egípcia, marido de Leila, filho de Hur e pai de Bezalel. Orgulhoso de sua posição no palácio e da função de joalheiro real, rejeita suas origens hebraicas. Sua lealdade aos soberanos o afasta da fé e de sua família, culminando em sua morte na noite da última praga, símbolo do destino trágico daqueles que se negam a reconhecer o Deus dos hebreus.
Hur (Fictício)	Florian Peixoto	Hebreu, joalheiro talentoso e respeitado no palácio, pai de Uri e avô de Bezalel. Escolheu a joalheria como meio de evitar a escravidão, afastando o filho das tradições hebraicas. Contudo, as pragas despertam nele lembranças da fé ancestral. Apaixonado por Henutmire, enfrenta Ramsés após a prisão da princesa e perde sua posição, sendo expulso do palácio. Na vila, torna-se aliado dos hebreus e ajuda a resgatar a princesa, mas sofre profundamente com sua morte, que o deixa marcado pela dor e pela fidelidade a Deus.
Ana (Fictício)	Tammy Di Calafiori	Jovem egípcia que desenvolve laços afetivos com Oséias, apesar da oposição de seu pai, Apuki. Ao lado da mãe, Judite, trabalha na casa de Taís e gradualmente adere à fé hebraica, influenciada pela esperança no

		libertador. Busca convencer o pai e o irmão Jairo sobre a libertação dos hebreus. Em um gesto simbólico, abandona as vestes egípcias para assumir sua identidade hebraica, realizando essa transição com o apoio de Joquebede.
Judite (Fictício)	Nanda Ziegler	Hebreia casada com Apuki, adota costumes egípcios, mas vive marcada pelo sofrimento causado pelo desprezo e abusos do marido. Seu perfil é de submissão e apreensão, temendo constantemente as atitudes do cônjuge. Encontra apoio na filha Ana, que atua como sua defensora. Durante as pragas, é profundamente impactada e, sob influência de Ana, reaproxima-se gradualmente da fé hebraica.
Radina (Fictício)	Aisha Jambo	Princesa Nubia. Vivendo no palácio egípcio, torna-se dama de honra da rainha Nefertari. Leal e carinhosa, é uma figura de apoio e confiança em meio às intrigas da corte. Sua postura bondosa contrasta com a ambição e a crueldade de outros personagens egípcios, reforçando a dimensão humana da narrativa. Admira a missão de Moisés. No fim das pragas, deixa o palácio e segue com os hebreus para o deserto.

1.2.5 As cenas das “dez pragas”.

O que levaria uma divindade a ser universalmente reconhecida e temida? Certamente, desafiar e desacreditar os costumes de uma cultura cuja religião estrutura a organização social na vida e no pós-morte representa uma forma de causar impacto e singularidade. Tal estratégia utiliza as próprias crenças contra seus praticantes. A seguir, apresenta-se uma tabela que exemplifica a distorção das divindades egípcias em cada praga, evidenciando como suas funções foram invertidas contra os egípcios, apesar dos rituais de culto existentes.

Bíblia de Jerusalém	Divindades egípcias	Capítulos na novela
A água transformada em sangue (<i>Êx</i> 7:14-25)	Deus Hapi. Representação divina do Rio Nilo, símbolo de vida para os egípcios.	117-120
As rãs (<i>Êx</i> 8: 1-11)	Deusa Heket. Representada com cabeça de rã, era símbolo de fertilidade.	121-123
Os mosquitos (ou piolhos)(<i>Êx</i> 8: 12-15)	Deus Geb, divindade da terra.	124-126
Moscas (<i>Êx</i> 8: 16-20)	Deus Seth. Caos, a desordem, violência, confusão.	127-128
A peste dos animais (<i>Êx</i> 9: 1-7)	Deusa Hator, deusa vaca e deus Ápis, touro sagrado	130-134
As úlceras (<i>Êx</i> 9: 8-12)	Deusa Ísis. Representava a cura.	135-140
A chuva de pedra (<i>Êx</i> 9: 13-35)	Deusa Nut, deusa do céu.	141-148
Os gafanhotos (<i>Êx</i> 10: 1-20)	Deus Osíris, Deus da agricultura.	149-151
As trevas (<i>Êx</i> 10: 21-29)	Deus Rá, deus sol.	152-154

Morte dos primogênitos (Êx 12: 29-34)	O próprio faraó, pois era a morte de seu filho e sucessor.	155-162
---------------------------------------	--	---------

Segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 223-232), o cinema estrutura a história organizando cenas em diferentes tomadas e quadros para dar ao espectador uma sensação de controle e para enfatizar ações ou sentimentos particulares. Este arranjo visual é semelhante a decupagem, que significa dividir a história audiovisual em quadros e tomadas específicas. Sendo assim, selecionamos algumas das imagens das “dez pragas”, que representam o contraste moral e drama religioso. O *frame* é o limite da imagem da cinematografia que nos é dada, o que está sendo colocado no espaço da tela naquele momento. A moldura organiza o espaço das imagens, direciona-o e cria os significados narrativos para o público através da composição das imagens, como iluminação, closes, cores, a colocação dos atores, expressões e etc. (Bordwell; Thompson 2013, p. 190-194).

Os *frames* que coletamos, evidenciam as estratégias de sensibilização religiosa. A captação da estética das cenas, buscam produzir impacto emocional e reforçar a ideia de intervenção divina concreta na história humana. As “dez pragas”, portanto, não é mais narrado pela Bíblia, é visualizado em detalhes, efeitos sonoros, explorando as emoções e aproximando os telespectadores da experiência dos milagres e fortalecendo a dimensão devocional que marcou parte da recepção da novela.

O renomado consultor cinematográfico Robert McKee (2006, p. 83) conceitua a cena de um filme como uma ação conflituosa que transforma a condição de vida de um personagem em, no mínimo, um valor. Idealmente, cada cena deve constituir um evento da história. Além disso, todas as cenas devem apresentar uma reviravolta, promovendo uma alteração de valor, seja de positivo para negativo ou o inverso. As cenas se estruturam por meio de *beats*, que representam mudanças de comportamento resultantes de ações e reações. Os *beats* correspondem à menor unidade narrativa, o instante em que ocorre um acontecimento. Cada cena pode conter múltiplos *beats*. Ou seja, as pragas são os *beats*, cheios de impactos (positivos para os hebreus e negativos para os egípcios) e em cada enquadramento das cenas, mudam as ações e comportamentos dos personagens.

Segundo Ismail Xavier (2003, p. 61-68), o melodrama estrutura-se a partir de conflitos morais, da polarização entre bem e mal e da intensa mobilização das emoções do público, tornando-se uma matriz narrativa fundamental para o cinema e a teledramaturgia brasileira. Também devem ser compreendidas como importantes

recursos de narrativa audiovisual, capaz de produzir memória social e interpretações sobre a realidade nacional. O autor argumenta que, a dramaturgia televisiva, envolve melodrama com realismo cotidiano e debates sociais, dessa forma, permitindo que o público estabeleça vínculos afetivos com personagens em situações representadas na tela. Dessa forma, as novelas tornaram-se espaços privilegiados de circulação de valores culturais e disputas simbólicas, ultrapassando a condição de mero entretenimento.

Por meio de sofrimentos, provações e recompensas, a trama reafirma valores considerados legítimos e estabelece uma dimensão moralizante que permite distinguir o bem do mal. Nesse sentido, a estrutura melodramática presente na novela reforça a oposição entre hebreus e egípcios, transformando a narrativa bíblica em uma história de redenção, fê e justiça divina, na qual a recompensa final é reservada aos personagens que permanecem fiéis aos desígnios de Deus.

A cena da primeira praga do Egito, as águas transformadas em sangue, atinge simbolicamente o deus Hapi¹⁸, que representava a divinização do Rio Nilo. Foram utilizadas cores quentes — com foco na cor vermelha —, iluminação intensa e expressões corporais que reforçam o medo, a autoridade divina e a tensão entre Moisés e Ramsés.

Com o fundo musical Sangria, a execução da praga é exibida de forma épica, extraordinária e assustadora para os personagens egípcios. Os *frames* evidenciam uma luz naturalizada, o deserto aparece banhado por tons amarelados, criando uma ambientação árida, típicas das representações audiovisuais do Antigo Egito.

¹⁸ Hapi era o deus egípcio associado às cheias do rio Nilo, fundamentais para a fertilidade e a sobrevivência do Egito Antigo. Considerado símbolo de abundância, prosperidade e renovação da vida, indicando fartura e fertilidade. Seu culto estava diretamente ligado à importância agrícola do Nilo para a sociedade egípcia (Araújo, 2000, p. 391).

Figura 10- Primeira praga: Água transformada em sangue.



Cap 117, frames de 06min-07min48seg. Colagem da autora.

As escolhas das cenas, representam o aumento da escala épica da narrativa e aproxima a novela da estética do cinema bíblico de Hollywood. Arão levanta o cajado e, com um toque do cajado no rio, o vermelho, que é a cor dominante, se espalha pela água. Essa cor pode ter muitos significados: punição divina, caos, sofrimento e morte. É ao mesmo tempo marcante e contrasta com a cor amarelada do deserto e das roupas; o vermelho instantaneamente chama a atenção das pessoas e destaca o impacto da praga. Arão segurando o cajado, com um olhar firme, gestos amplos e uma postura autoritária que indica autoridade profética. Moisés é filmado de baixo para cima, o que é uma estratégia visual que aumenta o papel do personagem na história, pois é o próprio que fala com Deus, logo, ganha a atenção do público. Ramsés, por outro lado, aparece preocupado; seus olhos expressam tensão. Isso ajuda a estruturar o conflito entre poder político e religioso.

Os personagens egípcios Ikeni e Bakenmut, apresentam expressões rígidas e assustadas. Seus rostos são enquadrados em *closes* que destacam os olhos arregalados e o silêncio tenso. Assim, a novela utiliza esses enquadramentos para transmitir emocionalmente o impacto coletivo da praga, aproximando os telespectadores do medo

vivido pelos personagens.

Na cena dos dois personagens egípcios observando a água transformar-se em sangue, utiliza-se enquadramentos médios e *closes* para enfatizar o impacto emocional e extraordinário da praga sobre os egípcios. As expressões de espanto, medo e incredulidade dos personagens, colaboram para a atenção dos telespectadores na dimensão catastrófica do acontecimento, enquanto a predominância da cor vermelha na água cria um forte contraste visual.

A imagem de Nefertari coberta de sangue possui forte carga dramática e emocional. A composição visual da cena mobiliza elementos do melodrama televisivo para produzir choque em quem assiste. A expressão facial da personagem também é fundamental, seu rosto aparece marcado pelo desespero, pela dor e pelo medo, a boca aberta e o olhar reforçam uma sensação de pânico coletivo. A novela utiliza *close-ups*¹⁹ para aproximar emocionalmente o público dos personagens, estratégia comum nas telenovelas para intensificar a identificação e o impacto dramático. Logo, a câmera não apenas mostra o acontecimento, mas constrói uma experiência sensorial do sofrimento e a iluminação da cena contribui para essa atmosfera de caos.

A segunda praga, a das Rãs, acontece no capítulo 121. Enquanto Ramsés, os magos Janes e Jambres²⁰ e os sacerdotes Paser e Simut preparam as oferendas a deusa Haket, Moisés e Arão caminham em direção ao Rio Nilo.

A sequência das imagens, apresentam uma construção audiovisual bastante elaborada do universo egípcio, articulando cenografia, sacerdotes, faraó, oferendas, iluminação, figurino e enquadramentos para criar uma oposição simbólica entre o poder religioso do Egito e a autoridade divina associada a Moisés. As cenas revelam sentidos históricos, religiosos e dramáticos para os receptores.

¹⁹ O close-up corresponde ao enquadramento aproximado utilizado para destacar expressões faciais, emoções ou detalhes específicos da narrativa audiovisual. Esse tipo de enquadramento direciona a atenção do espectador e intensifica o impacto dramático da cena (Bordwell; Thompson, 2013, p. 191-194).

²⁰ Os personagens Janes e Jambres são citados na Bíblia como “os magos do Egito com suas ciências ocultas” (Êx 8:3)

Figura 11- Segunda praga: Rãs.



Cap 121, frames de 50min-59min13seg. Colagem da autora.

Na primeira imagem, aparecem Paser e Simut preparando as oferendas destinadas aos deuses egípcios. Em seguida, a cena apresenta Ramsés, Janes e Jambres posicionados diante das estátuas de Amon²¹, da representação divinizada do próprio faraó²² e da deusa Nut²³. Enquanto aguardam a chegada da estátua da deusa Heket, a

²¹ Amon foi uma das divindades mais importantes do Egito Antigo, especialmente durante o Império Novo, quando passou a ser associado ao poder político e religioso dos faraós. Amon simbolizava a criação, o poder invisível e a proteção divina sobre o Egito. Frequentemente representado com uma coroa de duas altas plumas, o deus era cultuado principalmente em Tebas, tornando-se central para a legitimação da autoridade faraônica (Araújo, 2000, p. 378).

²² O faraó no Egito Antigo possuía uma natureza sagrada, mas isso não significava que ele fosse compreendido exatamente da mesma maneira que os grandes deuses do panteão egípcio. A função principal do faraó era atuar como mediador entre o mundo divino e o humano, garantindo a manutenção da Ma'at — princípio de ordem e equilíbrio cósmico (Cardoso, 1982, p. 36-40). Dessa forma, embora fosse associado ao sagrado e legitimado religiosamente, o faraó exercia sobretudo uma função político-religiosa de representação divina na terra. Assim, a novela adapta elementos históricos para construir um antagonismo religioso mais compreensível ao público contemporâneo, ainda que simplifique aspectos importantes da religião egípcia.

²³ Nut era a deusa egípcia associada ao céu e à proteção cósmica. Frequentemente representada como uma

narrativa alterna para Moisés e Arão. A presença dos dois é marcada por um ambiente intensamente iluminado, no qual a luz do sol se destaca entre os personagens, reforçando visualmente a ideia de autoridade divina. Logo depois, a cena retorna à sala de oferendas, agora já com a estátua da deusa Heket²⁴ — simbolicamente atingida pela praga — inserida no espaço ritualístico. Alternando-se novamente para Arão, a narrativa o coloca em destaque diante de um fundo claro composto pelas nuvens e pela forte luminosidade do céu. Segurando o cajado, o personagem assume uma postura firme, transmitindo a imagem de alguém preparado para cumprir a ordem divina que lhe foi confiada. À distância, Moisés observa enquanto Arão aponta o cajado em direção ao rio, momento em que as rãs começam a proliferar, marcando o início da praga e reforçando o caráter surpreendente da cena.

Outro detalhe importante é a representação da arquitetura egípcia, que contribuem para uma ideia de monumentalidade inspirada na Egiptomania, ou seja, na apropriação moderna do Antigo Egito a partir de uma reconstrução reconhecível no imaginário popular. A novela, portanto, não busca uma reconstrução arqueológica, mas sim, um Egito visualmente identificável e grandioso para o público televisivo.

As imagens construídas na narrativa, enquadram uma disputa entre estruturas religiosas e políticas em guerra, em que o Egito oferece uma estrutura luxuosa aliada ao poder, à adoração da imagem (literal e simbólica); enquanto Moisés representa o intermediário de uma autoridade divina. O contraste visual entre templo e deserto, sombra e luz, ouro e simplicidade apenas acrescenta à mensagem bíblica da narrativa.

No começo do capítulo 123, após Ramsés não seguir a determinação de liberar o povo para ir ao deserto quando a praga terminasse e negar a visita de Moisés e Arão em seu palácio, Moisés instrui Arão a golpear o chão com seu cajado. Logo depois, um pó escuro se dispersa pelo local, convertendo-se em piolhos. Essa situação destaca o poder divino conferido aos profetas hebreus frente à obstinação do faraó.

mulher arqueada sobre a terra, seu corpo simbolizava a abóbada celeste que envolvia o mundo. Na cosmologia egípcia, Nut tinha importante função ligada ao ciclo da vida, da morte e do renascimento (Araújo, 2000, p. 409).

²⁴ Conforme Richard Wilkinson (2003, p. 229), Heket era uma das mais antigas deusas do panteão egípcio, associada ao nascimento, à fertilidade e à regeneração. Representada como uma rã ou mulher com cabeça de rã, sua iconografia estava ligada à cheia do rio Nilo.

Figura 12- Terceira praga: Piolhos.



Cap. 123, frames de 02min23seg-05min16seg. Colagem da autora.

A sequência de imagens deste capítulo destaca a intensa construção dramática da infestação de piolhos, utilizando diferentes ângulos de câmera, iluminação e as expressões faciais dos personagens para acentuar o embate entre a autoridade do faraó e a força divina representada por Moisés e Arão. As cenas variam entre áreas externas banhadas pela luz solar e os interiores do palácio, estabelecendo um contraste simbólico entre os hebreus e o domínio egípcio.

Nas primeiras cenas, Moisés e Arão se encontram em frente ao portão do palácio do Egito. Mesmo diante dessa grandiosidade, ambos os personagens se destacam no centro da imagem, transmitindo uma sensação de autoridade e firmeza espiritual. Enquanto Escutam as instruções do faraó, que são passadas por Ikeni, a história muda de cenário para a vila hebraica, onde Joquebede informa aos outros que já deixaram o Egito. Diante da recusa, Arão levanta seu cajado com uma expressão intensa e

determinada, seu olhar fixo sugere foco e concentração. O *close-up* enfatiza os traços de seu rosto, incluindo a barba longa e os cabelos desgrenhados, reforçando a figura de um profeta que carrega a sabedoria da experiência espiritual. A forma como ele segura o cajado também exemplifica sua firmeza e resolução, sublinhando sua função como intermediário da vontade divina na narrativa. O *close-up* de Moisés ressalta sua expressão séria e reflexiva.

A utilização de *close-up* cria uma conexão emocional mais forte entre o público e os personagens. A sequência em que Arão toca o solo com seu cajado se destaca pela sua apresentação visual. A câmera se aproxima do chão, revelando o pó escuro que surge e se espalha pelo espaço. Essa imagem marca o início da transformação do pó da terra, que dará origem aos piolhos, simbolizando assim a influência sobre a divindade da terra, o deus Geb²⁵. O contraste entre o solo claro e a mancha escura amplifica o impacto visual da praga e gera um efeito simbólico de contaminação que se alastra gradualmente pelo Egito.

Moisés e Arão costumam ser retratados em cenários iluminados e ao ar livre, enquanto os personagens egípcios são mostrados em ambientes internos, mais escuros e restritos, o que enfatiza a tensão existente no palácio. Ramsés é visto ao lado de seu filho, Amenhotep, ambos com uma postura rígida quando os guardas chegam para relatar a aparição dos piolhos. Logo depois, as expressões de preocupação e tensão nos rostos de Ramsés, Bakenmut, Janes e Jambres aumentam a dramaticidade da cena.

Sob a perspectiva audiovisual, a cena emprega elementos característicos das narrativas épicas da Bíblia: planos fechados impactantes, iluminação com significados simbólicos, contrastes de espaço e a ênfase no cajado como um objeto de grande importância espiritual. Dessa maneira, as imagens vão além de simplesmente representar uma história bíblica; elas criam significados tanto religiosos quanto políticos para os telespectadores contemporâneo.

²⁵ Geb era o deus egípcio da terra, associado à fertilidade, à vegetação e à sustentação da vida. Na mitologia egípcia, Geb formava um dos pares fundamentais da criação ao lado de Nut, deusa do céu. Geb simbolizava o solo fértil sobre o qual a vida se desenvolvia (Araújo, 2000, p. 391).

Figura 13- Quarta praga: Moscas.



Cap. 127, frames de 36min31seg-45min15seg.

A sequência das imagens sobre a infestação de moscas destaca o aumento da disputa religiosa entre os egípcios e o Deus dos hebreus. Apesar das oferendas dirigidas ao deus Seth²⁶, que representa o caos, a guerra e as forças destrutivas, a praga persiste em devastar o Egito, reforçando a narrativa da incapacidade dos deuses egípcios diante da força divina retratada na história bíblica.

A iluminação desempenha um papel fundamental na criação dramática das

²⁶ Seth era o deus associado ao deserto, às tempestades e às forças do caos na religião egípcia. Apesar de frequentemente ser relacionado à destruição e à desordem, Seth também possuía um caráter ambíguo, pois podia atuar como protetor da barca solar de Rá contra forças malignas. Na mitologia egípcia, tornou-se conhecido principalmente pelo conflito com Hórus após o assassinato de Osíris, simbolizando disputas pelo poder e o confronto entre caos e ordem (Araújo, 2000, p. 421).

cenas. Nos espaços do templo, predominam tons quentes e dourados, que destacam os altares, os recipientes de oferenda e as estátuas sagradas. Essa luz proporciona uma atmosfera ritual, reforçando a percepção de um local sagrado dedicado aos deuses do Egito. A fumaça proveniente das oferendas, visível em algumas imagens, contribui para uma estética mística, conectando visualmente o ritual religioso com a noção de devoção. Segundo Cardoso (1999, p. 53-60), a religião egípcia estava intrinsecamente ligada à estrutura social e política do Estado, mas não deve ser reduzida à imagem de um povo sempre envolvido em práticas rituais. A religião egípcia apresentava diversas camadas, que variavam desde os cultos oficiais nos templos até as práticas religiosas mais íntimas no lar.

As imagens de Moisés e Arão assistindo ao desenrolar da praga enfatizam de maneira visual o conceito de autoridade divina e a distinção entre egípcios e hebreus. Os dois protagonistas se encontram em áreas abertas e bem iluminadas, colocados em um local mais alto, o que lhes permite observar de longe a invasão das moscas no Egito. Essa disposição transmite uma impressão de reflexão e confiança de que a vontade divina está se concretizando conforme previsto.

A chegada apressada de Bakenmut e Ikeni intensifica a percepção de emergência e desordem causada pelas pragas. Suas feições refletem ansiedade e pressão ao comunicarem os eventos, o que amplifica o efeito das pragas na segurança do reino. As reações de Ramsés e Nefertari durante a entrada dos oficiais evidenciam a crescente inquietação. Janes e Jambres parecem adotar uma atitude mais segura e lógica em relação à praga. Em contrapartida, Paser exibe um grau maior de apreensão. Sua expressão e postura corporal indicam desconforto em razão da persistência das pragas, sugerindo que esses eventos começam a abalar seu papel como sumo sacerdote nos rituais e das suas crenças nas divindades egípcias, enquanto Simut mostra-se igualmente desesperado diante da calamidade.

Ramsés exibe uma atitude autoritária, embora seus olhos revelem descontentamento em relação à situação. Ele tenta manter a imagem de um faraó poderoso e digno, conforme a narrativa da novela. Contudo, sua fisionomia também reflete inquietação e mal-estar, enquanto Nefertari ergue o dedo em direção ao céu, demonstrando preocupação e sinalizando um aviso. A rainha, por sua vez, possui uma expressão claramente assustada, juntamente com a tensão em seu rosto, acentua o efeito da praga.

Um aspecto relevante é a imagem da vila hebreia livre da infestação de moscas.

A falta da praga no local serve como um elemento simbólico e narrativo que evidencia a proteção divina sobre os hebreus. Enquanto o Egito enfrenta os impactos das pragas, a vila se mostra tranquila e intacta, enfatizando a separação entre os dois grupos dentro da história bíblica.

Essa variação visual também reforça a mensagem principal da novela: as pragas não afetam o Egito de forma aleatória, mas sim como expressões intencionais do poder divino de Deus através de Moisés e Arão. Dessa forma, a contrapartida entre a desordem no Egito e a paz na vila hebreia, ajuda a destacar a noção de escolha e amparo do povo hebreu, ao mesmo tempo em que ressalta o declínio da autoridade religiosa e política do faraó. Essas diferenças se tornam ainda mais marcantes nas pragas seguintes.

Figura 14- Quinta praga: Morte dos animais.



Cap. 132, frames de 48min45seg-52min07seg. Colagem da autora.

A progressão da praga que afeta os animais é ilustrada com imagens impactantes e emocionantes, simbolizando a crescente devastação no Egito. As cenas dos animais sem vida, dispostos nas ruas, nos campos e ao redor das carroças, acentuam a magnitude dessa tragédia coletiva, mostrando que a praga afeta não somente os habitantes do Egito, mas também a harmonia econômica e social do reino egípcio.

No capítulo 132, Ramsés se preparava para participar do cortejo em homenagem ao touro Ápis²⁷, que simboliza força, fertilidade e prosperidade agrícola no Egito, como uma forma de tentar conter a disseminação da praga, embora isso não ocorra. As reações de Ikeni e Bakenmut expressam espanto e descrença em relação ao cenário. Seus olhares angustiados indicam que os eventos estão comprometendo a ordem cósmica. Em algumas cenas mais próximas, os personagens parecem fixar os olhos nos animais mortos, ambos querendo entender a gravidade da tragédia. A sequência apresenta o faraó junto aos magos Janes e Jambres, ressaltando a magnitude do cerimônia religiosa e o esforço para manter a autoridade espiritual do Egito em meio as pragas.

Ramsés mantém novamente uma postura séria. Ao lado dele, os sacerdotes tentam preservar a confiança religiosa, mas suas expressões mudam e demonstram crescente preocupação com a entrada de Ikeni e Bakenmut que anunciam as mortes dos cavalos.

A iluminação natural do deserto, destaca os corpos dos animais espalhados sobre a areia, formando uma cena visualmente angustiante. A luz intensa revela os pormenores da morte dos cavalos e bois, enfatizando os efeitos da praga e intensificando a impressão de crise, retratando um ambiente de destruição.

As cenas da população egípcia reunida ao redor dos animais mortos ampliam a dimensão social da tragédia. Os corpos dos animais mortos, tornam-se o centro visual das cenas, enquanto os egípcios observam com preocupação e desespero. A composição evidencia o impacto coletivo da praga e reforça a ideia de que a ordem egípcia está progressivamente sendo desestruturada pelas pragas.

²⁷ O touro Ápis era considerado uma manifestação viva do deus Ptah em Mênfis, simbolizando força, fertilidade e renovação divina. O animal sagrado possuía marcas específicas que permitiam sua identificação ritual, sendo um intermediário entre os deuses e os homens. Após sua morte, o Ápis era mumificado e associado a Osíris, reforçando ideias de renascimento e continuidade do poder sagrado (Wilkinson, 2003, p. 96-99).

A oposição entre os animais egípcios mortos e os animais dos hebreus preservados, funciona como uma forma de dicotomia dentro da narrativa. A novela constrói visualmente um contraste entre destruição e proteção, condenação e preservação divina. Enquanto os comerciantes egípcios enfrentam a morte do gado, símbolo de riqueza, fertilidade e estabilidade econômica no Egito, os hebreus aparecem protegidos da praga, reforçando a ideia de distinção entre os dois povos.

O desespero dos personagens Karen e Meketre ao notarem o gato morto, intensifica o impacto emocional da praga sobre os egípcios. A cena demonstra tristeza e choque, transformando a tragédia coletiva em uma experiência também íntima e afetiva. Os efeitos da praga mostram que não apenas os grandes rebanhos são atingidos, mas também os animais ligados ao cotidiano e ao vínculo emocional dos personagens.

Dessa forma, a novela amplia o impacto narrativo da praga dos animais ao associar a morte não apenas à perda econômica do Egito, mas também ao sofrimento emocional dos personagens. A sequência também trabalha simbolicamente a relação entre vida, poder e fertilidade no Egito. Em uma sociedade ligada à agricultura, aos animais e à prosperidade do Nilo, a morte dos animais representam não apenas uma perda material, mas também, o colapso de uma ideia de abundância sustentada pelo poder faraônico e pelos deuses egípcios.

A praga das úlceras marca uma mudança importante no tom dramático da narrativa. A partir dessa praga, os capítulos tornam-se mais densos emocionalmente, aprofundando o sofrimento físico e psicológico dos personagens. Diferente das pragas anteriores, que atingiam principalmente o ambiente, os animais ou elementos externos do Egito, as úlceras afetam diretamente os corpos dos egípcios, tornando o sofrimento mais visível e perturbador, atingindo simbolicamente às divindades egípcias ligadas à cura, proteção e saúde, especialmente a deusa Ísis²⁸, uma das deusas importantes do panteão egípcio, frequentemente associada à proteção, à maternidade, à magia e aos poderes curativos.

²⁸ Ísis foi uma das mais importantes deusas do Egito Antigo, associada à maternidade, à magia, à proteção e à vida. Esposa de Osíris e mãe de Hórus, Ísis tornou-se símbolo de fidelidade e poder divino, sendo reconhecida por suas habilidades mágicas e por seu papel na ressurreição de Osíris. Seu culto ultrapassou o Egito e difundiu-se por diversas regiões do mundo mediterrâneo, tornando-a uma das divindades mais veneradas da Antiguidade (Araújo, 2000, p. 399).

Figura 15- Sexta praga: Úlceras.



Cap. 135, frames de 52min58seg-54min49seg. Colagem da autora.

Dessa vez, a dinâmica da cena é diferente, pois Ramsés, os sacerdotes, os oficiais egípcios, Moisés e Arão compartilham o mesmo cenário, assim, intensificando diretamente o confronto entre os dois lados. Ramsés se encaminhava para visitar o templo quando é abordado por Moisés e Arão. Mais uma vez, Moisés pede a libertação dos hebreus para que deixem o Egito, mas Ramsés recusa, afirmando que os escravos pertencem ao faraó. Diante da negativa, Moisés pega um pó escuro e o lança ao ar. Quando o pó começa a se espalhar pelo ambiente, os egípcios passam a apresentar úlceras pelo rosto e pelo corpo, marcando o início da nova praga. A cena reforça visualmente o impacto imediato da manifestação divina, já que as consequências atingem diretamente Ramsés, os sacerdotes e os oficiais

presentes no local.

Os *closes* revelam detalhes das úlceras nos rostos dos sacerdotes, oficiais e do próprio Ramsés, ampliando visualmente o desconforto e a sensação de vulnerabilidade. Os enquadramentos aproximados reforçam o sofrimento emocional. Paser aparece profundamente abalado ao perceber as feridas surgindo em seu corpo e nos demais sacerdotes. Sua expressão mistura dor, medo e incredulidade, revelando um personagem emocionalmente fragilizado diante da continuidade das pragas. Janes e Jambres, que antes demonstravam maior confiança, também apresentam inquietação e desconforto. Ramsés leva as mãos ao rosto e sente as feridas com tensão silenciosa, revelando que as pragas começam a atingir não apenas o reino, mas também sua imagem simbólica como faraó divinizado.

Moisés e Arão aparecem novamente em oposição visual aos egípcios. Enquanto os sacerdotes e oficiais egípcios sofrem com as feridas, os hebreus permanecem preservados da praga. A postura serena de Moisés e Arão diante do sofrimento egípcio, contribuem para a construção de uma narrativa de contraste entre proteção divina e punição.

Nesse contexto, a morte de Henutmire possui forte impacto dramático. Como mãe egípcia de Moisés, sua trajetória representa uma ponte simbólica entre os dois mundos em conflito: o hebreu e o egípcio. Sua morte amplia a dimensão trágica da narrativa, que passam a carregar consequências emocionais profundas para personagens centrais da trama. As expressões dos personagens tornam-se mais nítidas e carregadas de emoção. O medo, a dor e a sensação de impotência aparecem mais evidente nos olhares, nos silêncios e nos gestos corporais.

A sequência da praga da chuva de pedras e granizo é uma das mais densas emocionalmente, combinando sofrimento, tensão e aprofundamento das relações familiares e espirituais dos personagens. Diferente das pragas anteriores, essa sequência não se concentra apenas na destruição provocada pela praga, mas principalmente no medo, na fé e no desespero humano diante da possibilidade iminente da morte.

Anunciada por Moisés no capítulo 141, a praga ganha uma dimensão ainda mais cruel no capítulo 143, quando Ramsés ordena que oficiais egípcios enforcem seis hebreus, cada um representando uma das pragas já enviadas ao Egito, entre eles deveria estar Joquebede. A decisão de Ramsés não funciona apenas como punição

política, mas também como tentativa emocional de atingir diretamente Moisés e enfraquecer sua missão.

Figura 16a- Sétima praga: Chuva de fogo e granizo.



Cap. 144, frames 20min11seg-24min39seg. Colagem da autora.

As imagens do capítulo 144, reforçam constantemente o sofrimento dos hebreus. Os *close-ups* mostram rostos marcados pelo medo, pelas lágrimas e pela tensão, enquanto os enquadramentos aproximados das cordas e da estrutura da forca, intensificam a sensação de ameaça iminente. As cenas alternam-se continuamente entre o local do enforcamento e Moisés e Arão posicionados em um monte fora da cidade de Pi-Ramsés, criando uma construção paralela que aumenta a dramaticidade da sequência.

No momento em que Moisés ergue os braços para iniciar a praga, a atmosfera visual muda drasticamente, com ventos fortes, nuvens escuras cobrem o céu e os trovões transformam o cenário em um ambiente ameaçador e quase apocalíptico. A

representação do céu escuro e da mudança brusca de luminosidade, reforça a ideia da intervenção divina e interrompendo a execução dos hebreus.

No espaço da força, o desespero coletivo dos hebreus é intensificado pelos gritos, abraços e tentativas de conforto entre familiares. Joquebede se destaca emocionalmente na sequência, pois mesmo diante da possibilidade de sua morte, sua expressão transmite serenidade e entrega espiritual. A personagem torna-se símbolo de fé e resistência, demonstrando confiança em Deus. Sua postura reforça uma das principais mensagens religiosas da narrativa, que é a fé como sustentação diante do sofrimento.

Além disso, Joquebede possui um papel simbólico fundamental no desenvolvimento de Moisés na sétima praga. Foi ela quem insistiu para que ele continuasse sua missão e não permitisse que o medo ou a dor o afastasse de seu propósito. Dessa maneira, a personagem representa não apenas a maternidade, mas também a força espiritual que sustenta a trajetória do libertador dos hebreus. A ameaça de sua morte amplia o peso emocional da sequência e fortalece o vínculo afetivo entre os personagens e o público.

As expressões dos egípcios também revelam mudanças importantes. Enquanto Bakenmut ordena que os hebreus sejam deixados para morrer sob a tempestade, Ikeni demonstra uma reação diferente e retira os hebreus da força. Narrativamente, os dois personagens mostram que nem todos os egípcios reagem da mesma forma às pragas. Enquanto Bakenmut simboliza a repressão e a lealdade ao faraó, Ikeni representa as primeiras fissuras emocionais dentro da própria estrutura de poder faraônico, evidenciando dúvidas e medo diante do sofrimento causado pelas pragas.

A narrativa reforça de maneira intensa a distinção entre hebreus e egípcios: as expressões faciais, enquadramentos e efeitos visuais, ampliaram a dramaticidade da destruição provocada pela praga. Diferente de momentos anteriores, a cidade egípcia aparece mergulhada no caos, medo e desordem.

Figura 16b- Sétima praga: Chuva de granizo e fogo.



Cap. 144, frames de 52min15seg-59min52seg. Colagem da autora.

Na religião egípcia, Nut²⁹ era a divindade associada ao céu, aos astros e à proteção celeste, sendo representada como o próprio céu envolvendo o mundo. Isso se torna ainda mais significativo porque a destruição vem justamente do céu: nuvens escuras, trovões, fogo e pedras caindo sobre o Egito. A tempestade rompe visualmente a ideia de proteção divina egípcia, mostrando o enfraquecimento da deusa diante das destruições.

As cenas alternam-se constantemente entre o monte onde estão Moisés e Arão

²⁹ Nut era a deusa egípcia do céu, associada à proteção cósmica e ao ciclo de renovação da vida. Representada frequentemente como uma mulher arqueada sobre a Terra, seu corpo simbolizava o próprio céu cobrindo o mundo. Na cosmologia egípcia, acreditava-se que Nut engolia o Sol ao entardecer e o dava à luz novamente ao amanhecer, simbolizando o renascimento contínuo do cosmos (Araújo, 2000, p. 409).

e os espaços internos e externos de Pi-Ramsés. Enquanto isso, no palácio, Nefertari tenta acalmar Ramsés, que permanece obstinado e se recusa a ceder ao pedido de Moisés. A rainha demonstra preocupação visível em suas expressões e movimentos, enquanto Ramsés oscila entre tensão, orgulho e medo.

A montagem da sequência, enfatiza o caos coletivo entre os egípcios que aparecem correndo pelas ruas desesperados, tentando se protegerem da chuva de fogo e granizo. A iluminação escura, combina com as explosões, cria um cenário de caos e destruições. O fogo destrói áreas comerciais e diferentes pontos da cidade, enquanto os efeitos sonoros de trovões, gritos e explosões, intensificam a sensação de medo e vulnerabilidade.

As imagens de monumentos sendo atingidos pelas pedras de fogo, possuem forte simbolismo visual, pois o Antigo Egito, constantemente associado à grandiosidade arquitetônica e religiosa, passa a ser mostrado como um espaço frágil diante da força divina representada por Moisés, reforçando o poder de Deus sobre os deuses egípcios.

A oposição entre Moisés e os egípcios torna-se ainda mais evidente. Enquanto a cidade entra em colapso estrutural e emocional, Moisés permanece sereno observando a manifestação da praga. Essa construção imagética reforça sua posição como mediador do poder divino e acentua a dicotomia central da narrativa: de um lado, o Egito marcado pelo medo e destruição; do outro, os hebreus protegidos assistindo as nuvens escuras ao redor da cidade egípcia.

Na sequência da praga dos gafanhotos, a narrativa enfatiza o aumento da pressão política e econômica sobre Ramsés. Após os comerciantes demonstrarem preocupação com os prejuízos causados pelas pragas anteriores, o faraó que havia cedido ao pedido de Moisés, recuou. Mesmo diante da crise crescente, Ramsés mantém sua postura rígida e desconfiada, acreditando que os hebreus possuem más intenções.

Figura 17a- Oitava praga: Gafanhotos.



Cap. 149, *frames* de 11min-12min12seg. Colagem da autora.

Nas imagens selecionadas, Moisés é enquadrado de maneira grandiosa sobre as casas da cidade egípcia. A câmera utiliza ângulos baixos para destacar sua figura contra o céu azul, ampliando sua imponência visual. Quando ergue o cajado, seus braços abertos e os mantos movimentados pelo vento criam uma ideia de imagem profética, reforçando sua posição como representante do poder divino de Deus .

O céu inicialmente aparece claro e luminoso, contrastando com o caos que se aproxima. Aos poucos, o vento começa a modificar o ambiente visual, anunciando a chegada da nova praga. A mudança cria tensão gradual, preparando emocionalmente o telespectador para a praga seguinte. As cenas dos egípcios correndo pelas ruas intensificam a sensação de medo coletivo. Barracas caem e são arrastados pelo vento, enquanto os comerciantes tentam salvar seus produtos. Os enquadramentos abertos

mostram uma cidade novamente tomada pelo descontrole. Dessa forma, a praga deixa de atingir apenas espaços específicos e passa a afetar diretamente o cotidiano econômico da população.

Ramsés observa toda a movimentação do alto do palácio, cercado pelos guardas. Esse detalhe visual é importante, porque o faraó aparece isolado, distante do povo e incapaz de impedir o caos que se espalha pela cidade. A oposição visual entre Moisés e Ramsés continua sendo central nessa sequência. Enquanto Ramsés permanece no espaço do palácio e às estruturas de poder egípcias, Moisés surge conectado ao ambiente aberto, ao vento e aos elementos naturais. A cena reforça a ideia de que a força divina anunciada pelo profeta, ultrapassa o poder político do faraó e transforma a própria natureza em instrumento de julgamento contra o Egito.

Figura 17b- Oitava praga: Gafanhotos.



Cap 149, frames de 32min59seg-34min29seg. Colagem da autora.

No dia seguinte, após o vento cessar, a praga dos gafanhotos atinge o Egito de maneira devastadora. A cidade passa a ser tomada pelos insetos, que invadem o palácio, as casas e ruas, além de destruírem as plantações que haviam restado após a

chuva de pedras e granizo.

Ramsés deixa os aposentos reais para verificar se a ameaça anunciada por Moisés realmente se concretizaria. Enquanto isso, Nefertari aparece abraçando Amenhotep, tentando transmitir segurança enquanto ambos observam a situação com temor. Inicialmente, a postura de Ramsés ainda tenta demonstrar firmeza e autoridade, mas, ao avistar a nuvem de gafanhotos tomando conta do Egito, sua expressão muda drasticamente. O faraó demonstra raiva, incredulidade e desespero ao perceber que mais uma vez, não conseguiu impedir a manifestação da praga. Os *close-ups* destacam seu olhar tenso e a rigidez de seu rosto, revelando um personagem emocionalmente desgastado e pressionado pelas suas decisões.

A praga dos gafanhotos pode ser interpretada como um ataque simbólico ao deus Osíris³⁰. Além de ser relacionado ao mundo dos mortos e à regeneração, Osíris também possuía forte ligação com a fertilidade da terra, a agricultura e o ciclo de renovação das plantações no Egito. As imagens da novela enfatizam plantações devastadas, árvores consumidas e campos completamente destruídos, simbolizando o enfraquecimento do poder das divindades responsáveis pela prosperidade agrícola egípcia. Os gafanhotos destroem justamente o que restou das colheitas após a praga da chuva de granizo e fogo.

A praga das trevas ocorre a partir do capítulo 151, após Ramsés, mesmo depois de pedir a Moisés que encerrasse a praga dos gafanhotos, voltar atrás em sua decisão e ordenar aos oficiais que os hebreus retornem às obras. Antes da manifestação da nova praga, Moisés avisa ao povo hebreu que a saída do Egito ainda não será possível, pois densas trevas cairão sobre toda a terra egípcia. Por isso, orienta que todos acendam tochas e avisem uns aos outros de casa em casa.

Dessa vez, a narrativa apresenta o anúncio da praga de maneira diferente das anteriores: Moisés aparece escrevendo os acontecimentos revelados por Deus, enquanto a voz divina (do dublador César Willian) afirma que o coração do faraó havia endurecido novamente e que ele não permitiria a partida do povo hebreu. Em seguida, é anunciada a praga das trevas, descrita como uma escuridão tão intensa que

³⁰ Osíris era associado à morte, ao renascimento e ao mundo dos mortos. Considerado rei do além, Osíris simbolizava a renovação da vida e a esperança de ressurreição. Além de sua importância funerária, o deus também estava ligado à fertilidade agrícola e aos ciclos do rio Nilo, representando a renovação das plantações e da própria vida. Na mitologia egípcia, foi assassinado por Seth e posteriormente revivido por Ísis, tornando-se símbolo de vitória sobre a morte e de continuidade da existência (Araújo, 2000, p. 412-413).

poderia até ser tocada.

A praga das trevas atinge simbolicamente o deus egípcio Rá³¹, o deus do Sol, uma das divindades mais importantes do Antigo Egito. Associado à luz, à ordem e à manutenção da vida, Rá representava o poder celestial que iluminava e protegia o Egito.

Figura 18- Nona praga: Trevas.



Cap. 151, frames de 44min56seg-48min. Colagem da autora.

As imagens reforçam um cenário de tensão e escuridão construída durante a praga das trevas. Ramsés aparece na varanda do palácio, acompanhado apenas por guardas, enquanto observa o céu tomado por nuvens densas e sombrias. Os *closes* em

³¹ Rá foi o deus solar mais importante do Egito Antigo, associado à criação, à luz e ao poder divino. Representado frequentemente com cabeça de falcão e o disco solar sobre a cabeça, Rá simbolizava a força vital que sustentava o mundo e garantia a ordem cósmica. Seu percurso diário pelo céu representava o ciclo da vida, da morte e do renascimento, tornando-o uma das principais divindades da religião egípcia (Araújo, 2000, p. 415-416).

seu rosto, e principalmente em seus olhos, destacam a escuridão e intensificam a dramaticidade da cena, revelando preocupação e um sentimento de desespero crescente. Diferente de outros momentos em que o faraó se mostrava firme e autoritário, sua expressão demonstra um silêncio carregado de tensão.

Ao mesmo tempo, a cidade egípcia é mostrada sob céus escuros e ameaçadores, criando uma sensação de medo coletivo. Os enquadramentos amplos, revelam ruas tomadas pela correria dos egípcios, enquanto a ausência de luz natural reforça a ideia de desordem e caos. Em paralelo, Moisés aparece sereno observando a cidade à distância, cercado pela mesma escuridão, mas sem demonstrar medo.

Anunciada no capítulo 154, a praga da morte dos primogênitos foi uma das mais longas e dramáticas da novela, ampliando ainda mais a expectativa e a tensão tanto entre os personagens quanto no público. Por se tratar da última e decisiva praga, a narrativa intensifica o conflito entre Moisés e Ramsés, reforçando que o momento definitivo para a libertação dos hebreus se aproximava. A praga anunciava a morte de todos os primogênitos do Egito, o que significava a morte de Amenhotep, filho de Ramsés e Nefertari, além dos primeiros animais do gado egípcio. Em contraste, os filhos dos hebreus seriam poupados, evidenciando novamente a separação simbólica construída pela novela entre egípcios e hebreus.

Na sequência das próximas imagens, a tensão entre Moisés e Ramsés atinge um de seus momentos mais intensos. Ramsés aparece irritado e tomado pela raiva diante do anúncio da última praga, ordenando que Moisés retorne ao seu povo e reafirmando que os hebreus deveriam continuar servindo ao faraó. Sua postura é rígida, o olhar firme e o tom agressivo, reforçam a tentativa de manter a autoridade e o controle mesmo diante das sucessivas derrotas provocadas pelas pragas. Em contraste, Moisés surge apontando diretamente para Ramsés, em uma postura segura e firme, demonstrando autoridade diante do faraó. Sua expressão séria reforça o peso da advertência ao afirmar que Ramsés se arrependeria da decisão. Assim, a novela constrói um clima dramático e decisivo, preparando o público para o desfecho da última e mais dolorosa praga do Egito.

Figura 19a- Décima praga: Morte dos primogênitos.



Cap. 154, frames de 42min15seg-42min41seg. Colagem da autora.

A partir do capítulo 155, a narrativa passa a construir uma forte expectativa em torno da morte dos primogênitos, aumentando a tensão entre os personagens e a expectativa do público. Moisés e Arão recebem instruções de Deus sobre a celebração que marcaria o início do primeiro mês do ano para os hebreus. Deus ordena que, no décimo dia, cada família israelita escolha um cordeiro e reúna o maior número possível de pessoas para participar da refeição. Em seguida, Moisés e Arão convocam os líderes hebreus para transmitir todas as orientações. Entre as instruções, destacava-

se a necessidade de sacrificar o cordeiro e passar seu sangue nas ombreiras das portas das casas. Segundo a narrativa, esse sinal serviria de proteção, pois o anjo do Senhor passaria pelo Egito durante a noite e não atingiria as casas marcadas com o sangue. O sacrifício do cordeiro pode ser interpretado simbolicamente como um desafio ao culto de Amon, divindade frequentemente associada ao cordeiro no Antigo Egito. Dessa maneira, a novela reforça a ideia de proteção divina aos hebreus em contraste com o sofrimento que atingiria os egípcios; e além da praga atingir diretamente o primogênito do faraó, mais uma vez, a praga atinge simbolicamente uma divindade egípcia.

A tensão familiar se torna um dos principais elementos dramáticos dos capítulos seguintes, mostrando como o anúncio da morte dos primogênitos afeta tanto hebreus quanto egípcios. Nefertari, desesperada diante da possibilidade de perder Amenhotep, procura Moisés e pede que ele livre seu filho da praga, chegando a afirmar que poderia transformar sua família em nobres caso ele aceitasse ajudá-la. O desespero da rainha e o medo crescente dentro da família real egípcia deixou os capítulos mais dramáticos e tensos.

Ao mesmo tempo, diversos personagens passam a compartilhar as instruções dadas por Moisés, criando uma rede de tensão e esperança em torno da proteção pelo sangue do cordeiro. Essas cenas, reforçam como a novela aproxima personagens hebreus e egípcios por meio de relações afetivas e familiares, ampliando o impacto emocional da última praga ao mostrar que o medo da morte ultrapassava diferenças culturais e religiosas.

No capítulo 157, Moisés e Arão viajam para avisar os demais israelitas espalhados pelo território egípcio, sobre a proximidade da saída do Egito e orientar cada família a conseguir um cordeiro para a celebração determinada por Deus. Já no capítulo 159, Moisés retorna acompanhado de uma quantidade significativa de cordeiros, despertando a atenção dos egípcios. Bakenmut informa a Ramsés de que oficiais de confiança avistaram Moisés junto de um grupo de hebreus, acompanhados de diversos cordeiros, o que aumenta a desconfiança do faraó. Diante disso, Bakenmut ordena uma investigação sobre os cordeiros, e Ikeni se oferece para participar da missão.

No capítulo 160, Moisés revela a Ikeni que a última praga aconteceria em três dias, ao entardecer. Ele pede que Ikeni leve Karoma e seu filho Pepy para a vila

hebreia, explicando que essa seria a única forma de garantir a sobrevivência dos primogênitos. Mesmo abalado, Ikeni relata a Ramsés que os cordeiros seriam levados pelos hebreus para o deserto. Desconfiado, o faraó ordena que, ao amanhecer, Ikeni e outros oficiais confiscassem os animais. Pouco depois, Bakenmut comunica que os oficiais já haviam partido em direção à vila hebreia.

Ao chegarem à vila, Ikeni e os demais oficiais entram na casa de Joquebede para conversar com Moisés. Moisés explica que, caso os cordeiros fossem confiscados, os primogênitos morreriam, relatando todas as instruções recebidas de Deus e afirma que os oficiais também poderiam participar da ceia e se proteger da praga.

Figura 19b- Décima praga: Morte dos primogênitos.



Cap. 160, *frame* 31min15seg.

Nesse momento, Ikeni declara confiar em Moisés, lembrando que todas as pragas anunciadas anteriormente haviam se cumprido. Os outros oficiais, igualmente preocupados com seus filhos mais velhos, concordam em ajudar Moisés, assim, reforçando o clima de medo, dúvida e tensão emocional que antecede a última praga.

Figura 19c- Décima praga: Morte dos primogênitos.



Cap. 160, *frame* 32min27seg.

A imagem selecionada, retrata uma relação de confiança e proximidade construída entre Moisés e Ikeni ao longo das pragas. Diferente de Bakenmut que permanece fiel às ordens de Ramsés, Ikeni demonstra sensibilidade e humanidade, principalmente após perceber que todas as pragas anunciadas por Moisés se concretizaram e por preocupação e amor ao seu filho Pepy. O abraço entre os dois personagens transmite acolhimento, gratidão e respeito mútuo.

No final do capítulo 160, Ikeni avisa Uri de que Ramsés descobriu seu encontro com sua família hebreia, fazendo com que ele seja levado à sala do trono para ser interrogado. Pressionado pelo faraó, Uri revela as informações que recebeu de Leila: a praga aconteceria durante a noite e os hebreus estavam marcando as portas de suas casas com o sangue dos cordeiros. Ramsés, acreditando que havia impedido os preparativos ao ordenar o confisco dos animais, questiona qual seria então a função do sangue. Uri explica que o sinal nas ombreiras impediria que o anjo da morte entrasse nas casas marcadas, reforçando ainda mais o clima de temor e expectativa em torno da praga.

No capítulo 161, o clima de tensão aumenta ainda mais dentro do núcleo egípcio. Nos acontecimentos que antecedem a décima praga, Ramsés descobre que os cordeiros dos hebreus não foram confiscados, mesmo após suas ordens diretas aos oficiais. Ao perceber que Ikeni permitiu que os animais permanecessem na vila

hebreia, o faraó considera a atitude do oficial uma traição e ordena sua prisão na sala do trono.

Figura 19c- Décima praga: Morte dos primogênitos.



Cap 161, *frame* 11min25seg.

O anúncio da prisão, evidencia o endurecimento de Ramsés e intensifica os conflitos internos entre os próprios egípcios. Ikeni representa os personagens egípcios que passam a temer as consequências das decisões de Ramsés e a reconhecer o poder de Deus através de Moisés. Dessa forma, a prisão do oficial egípcio amplia a dramatização da narrativa da última praga. Após a prisão de Ikeni, Simut leva Karoma e o Pepy para a casa de Joquebede, onde oficiais egípcios e suas famílias passam a se reunir junto aos hebreus.

Figura 19d- Décima praga: Morte dos primogênitos.



Cap 161, *frame* 40min02seg.

A cena da ceia representa um dos momentos mais simbólicos e emocionais da

décima praga. Há uma ruptura importante nas divisões construídas ao longo da narrativa, pois alguns egípcios, temendo a última praga e reconhecendo que todas as pragas anunciadas por Moisés haviam se cumprido, buscam proteção entre os hebreus.

Um dos oficiais egípcio agradece a Joquebede por ter recebido os demais oficiais e declara que a partir daquele momento: “servirá a esse Deus onde quer que for” (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 162). Essa representação encontra-se deturpada, pois os egípcios consideravam o cordeiro, simbolizado pelo deus Amon, como uma divindade. Portanto, a cena exibida busca evidenciar a superioridade de Deus em relação a quaisquer divindades consideradas sagradas, ao mesmo tempo em que apresenta os egípcios como praticantes da idolatria.

Ao redor da mesa, a novela constrói um ambiente de silêncio, reflexão e tensão. Enquanto compartilham a refeição e aguardam os acontecimentos da noite, os personagens relembram os anos de sofrimento do povo hebreu no Egito, mas também demonstram temor e tristeza diante da morte dos primogênitos anunciada por Moisés. Assim, a cena mistura sentimentos de esperança e luto iminente, reforçando o peso dramático tanto entre hebreus quanto entre egípcios.

Um dos momentos mais longos, dramático e emocionais da novela é a concretização da décima praga, principalmente a morte do primogênito do faraó Ramsés. Nas sequências das imagens, as luzes intensas, atravessam os aposentos reais, simbolizando a passagem do anjo da morte pelo Egito. Nas imagens, carregadas de aflição, medo e desespero, Nefertari e Ramsés percebem gradualmente que Amenhotep foi atingido pela praga. O desespero de Nefertari ao tentar acordar o filho, seguido pela expressão de choque e dor de Ramsés, evidencia o desespero diante do filho morto. A cena reforça o ápice do conflito entre o faraó e Moisés, pois a morte do primogênito transforma a tragédia coletiva do Egito em uma perda profundamente pessoal.

Figura 19e- Décima praga: Morte dos primogênitos.



Cap.162, frames 06min06seg-07min08seg. Colagem da autora.

A morte de Amenhotep representa não apenas o sofrimento da família real egípcia, mas também a ruptura do poder faraônico. Dessa forma, o sofrimento de Ramsés e Nefertari amplia a dimensão humana da narrativa, despertando emoção e comoção no público diante da tragédia. A novela durante toda as exibições das “dez pragas”, enfatiza que nem o poder político ou as divindades egípcias foram capazes de impedir a vontade de Deus através de Moisés e Arão.

As imagens das “dez pragas” e as análises das cenas selecionadas demonstram como *Os Dez Mandamentos* (2015) constrói uma narrativa marcada por emoções, conflitos e simbolismos capazes de envolver o público ao longo de toda a trama. Mais do que representar os castigos divinos narrados no texto bíblico, a novela utiliza recursos audiovisuais, enquadramentos, trilha sonora, figurinos e atuações para intensificar os sentimentos de medo, esperança, sofrimento, fé e redenção. Nesse

sentido, as sequências analisadas tornam-se fundamentais para compreender os desdobramentos dos capítulos, pois revelam as transformações dos personagens, o agravamento das tensões entre hebreus e egípcios e a representação dramática do livro de *Êxodo*.

A produção contou com expressivos investimentos financeiros, perceptíveis sobretudo na elaboração de cenários, figurinos e efeitos visuais destinados à recriação do Antigo Egito. No entanto, mais do que uma representação e reconstrução histórica, esses elementos podem ser compreendidos a partir dos estudos de Egiptomania e usos do passado, que demonstram como diferentes sociedades reinterpretam o Egito Antigo de acordo com suas próprias demandas culturais, religiosas e políticas. Os templos, monumentos, o palácio, as estátuas e as vestimentas egípcias, são mobilizados pela narrativa não apenas para compor uma ambientação exótica, mas para estabelecer uma associação entre riqueza material, poder político e afastamento de Deus. Em contraste, os hebreus são representados por meio de vestimentas simples, moradias modestas e uma vida marcada pelo sofrimento, reforçando uma oposição moral: o luxo egípcio e a humildade dos hebreus. Dessa forma, a novela constrói uma narrativa bíblica, na qual os elementos da cultura egípcia são ressignificados para sustentar valores religiosos contemporâneos.

A análise dos 42 capítulos da novela revelam cenários incisivos que enfatizam o cumprimento da promessa divina sobre a terra prometida. Para tal cumprimento, as “dez pragas” foram necessárias para a libertação dos hebreus. Elas ressaltam a autoria de Moisés quando exibem o personagem escrevendo e a voz de Deus narrando os eventos. Ademais, as falas dos personagens demonstram intervenções da representante da IURD, Cristiane Cardoso, ao deturpar os deuses egípcios como “falsos” e os egípcios como “adoradores de deuses de pedra”. Personagens egípcios, como os sacerdotes Paser e Simut, retratados em cenas ao longo das “dez pragas”, começam a duvidar dos “anos de estudos” e a crer no poder do “Deus dos hebreus”. Gahijii e Chibali, cozinheiros reais egípcios, incentivados pela hebreia Leila nos costumes egípcios e dama da princesa Henutmire, também duvidam dos deuses egípcios ao longo das pragas, influenciados pela narrativa de que “Deus é único” e que suas promessas se cumprirão. Na última praga — e também nas demais —, Ikeni, oficial egípcio, é retratado como prudente e auxilia Moisés. Quando o faraó ordena o confisco dos cordeiros a serem sacrificados, Ikeni ajuda Moisés e não os confisca.

As expressões “Deus dos Hebreus”, “Deus de Israel”, “Deus dos escravos”, “Deus de Moisés” e o “Deus invisível” são usadas para designar Yahweh. Tais designações demonstram a distinção e a superioridade dessa divindade em relação aos deuses egípcios. Este fato suscita temor e ceticismo em relação às divindades egípcias. Ademais, representam de forma exótica e exagerada os cultos e títulos divinos do faraó. Ramsés glorifica-se constantemente, com tom autoritário e expressão raivosa, como soberano do Alto e Baixo Egito, filho de Hórus e Rá, exigindo temor. Ele jamais aceita a ideia de que o “Deus dos hebreus” seja mais poderoso que “os nossos deuses”. Por conseguinte, convoca os magos James e Jambres, retratados como indivíduos que utilizam poderes sobrenaturais e enganosos para se sobressaírem. Além disso, eles alimentam o ego do faraó, asseverando que Moisés não passa de um impostor. Os personagens morrem na praga das úlceras, na sala do santuário enquanto oravam aos deuses para encerrar a praga. Paser, notório opositor das práticas mágicas dos magos, manifestava constante preocupação com a supremacia divina de Deus. Ele procurava aconselhar Ramsés a permitir a partida do povo para o deserto.

A representação da cultura egípcia faraônica nas cenas, explora rituais, magos, sacerdotes, deuses e objetos ritualísticos, contudo, sua caracterização como idólatras é imprescindível. A novela os retrata como praticantes de “costumes estranhos”. Após as pragas, Moisés e Arão explicam seus efeitos nos egípcios, que expressam estranhamento e enfatizam a superioridade do “poder de Deus” em comparação com as práticas egípcias.

Sob a perspectiva da recepção, a narrativa também investiu fortemente em recursos emocionais capazes de aproximar o público dos dramas vividos pelos personagens. As cenas das “dez pragas” com as perdas familiares, os conflitos de fé e as histórias de superação são construídos de modo a favorecer processos de identificação entre espectadores e personagens, conectando o passado bíblico a experiências e inquietações do presente. Nesse sentido, os usos do passado presentes na novela dialogam diretamente com a recepção do contexto brasileiro de 2015, período marcado pela expectativa do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, que culminou em 2016. Naquele momento, discursos religiosos ocupavam espaço crescente no debate público, sendo frequentemente mobilizados por lideranças políticas — principalmente da Bancada Evangélica — e parcelas da população para legitimar projetos de poder e reivindicar a defesa da vontade divina na condução dos

destinos da nação.

Assim, ao apresentar uma narrativa na qual Deus intervém na história para punir governantes considerados injustos e libertar um povo oprimido, a novela não apenas reinterpreta o passado bíblico, mas também dialoga com expectativas, valores e disputas simbólicas presentes na sociedade brasileira contemporânea, evidenciando como as representações da Antiguidade podem adquirir novos significados em contextos políticos específicos.

Ao mesmo tempo, a novela se apresenta como um objeto relevante para os estudos históricos e culturais, uma vez que mobiliza representações do Egito Antigo e do mundo bíblico que dialogam com sensibilidades contemporâneas. Dessa forma, sua análise permite refletir sobre os usos do passado na televisão brasileira, evidenciando como a Antiguidade continua sendo constantemente reinterpretada, ressignificada e apropriada pela cultura de massa. Assim, estudar a novela bíblica significa não apenas investigar uma produção televisiva de grande alcance, mas também compreender como narrativas sobre o passado são construídas, difundidas e consumidas no presente.

CAPÍTULO 2 – EGIPTOMANIA, USOS DO PASSADO E RECEPÇÃO: TECENDO DISCUSSÕES SOBRE A NOVELA *OS DEZ MANDAMENTOS* (2015).

No primeiro capítulo, apresentamos um breve histórico da Record, destacando sua trajetória e sua contribuição para a cultura brasileira, sobretudo por meio da difusão da MPB. Além disso, discutimos o desenvolvimento das telenovelas brasileiras e sua relevância como produtos culturais capazes de influenciar, representar e dialogar com diferentes segmentos da sociedade. Dessa forma, a televisão se consolidou como um importante espaço de produção de sentidos e de interação com o público.

Assim, o segundo capítulo será dedicado às discussões desencadeadas pela novela, explorando não apenas a nítida presença da Egiptomania, mas também outros campos de estudos importantes como usos do passado e recepção. A obra brasileira evidencia como o Egito Antigo constantemente é apropriado e reinterpretado na contemporaneidade, demonstrando relevância para além das grandes produções hollywoodianas. Dessa forma, a novela contribui para a construção e circulação de imaginários sobre a Antiguidade.

A primeira novela bíblica da Record destacou-se tanto pelos altos investimentos em cenários e efeitos, quanto pela dramatização — como podemos observar no primeiro capítulo com as análises das cenas das “dez pragas”—, ao ponto de alterar a grade da emissora e colocá-la em disputa direta pela liderança de audiência com a Rede Globo. Lançada em 2015, em meio ao turbulento contexto político do impeachment da presidente Dilma Rousseff, a produção se diferenciou ao articular ficção televisiva e temática religiosa, estruturando sua narrativa sob o lema “tudo em nome de Deus”. Ao mesmo tempo, a novela mobiliza discussões historiográficas de longa duração sobre as relações entre Oriente e Ocidente: os egípcios são representados com traços embranquecidos, em um elenco com reduzida presença de personagens negros, e retratados como idólatras de costumes exóticos; já os hebreus aparecem como portadores da verdade monoteísta, em conformidade com as escrituras do Antigo Testamento.

Para tal análise, foram consideradas as contribuições de autores como Anderson Vargas (2019), Edward Said (2007), Margareth Bakos (2004), Glaydson da Silva (2007), Guilherme Moerbeck (2024), Leandro Hecko (2016), Raísa Sagredo

(2017), Stuart Hall (2016) e Roger Chartier (2002). A novela, enquanto representação das mudanças na sociedade, promove reflexões sobre temas sociais, políticos e culturais. A indústria cultural, influenciada por elementos hollywoodianos, remete a uma memória fragmentada, predominante no Ocidente, que, através das produções cinematográficas norte-americanas, estereotipa o “outro” como diferente. Dessa forma, torna-se necessário compreender como as representações dos egípcios na novela são utilizadas com base em estereótipos.

2.1 Entre a Egiptologia e a Egiptomania: os estudos sobre o Antigo Egito.

A Egiptologia constitui o campo de estudos científicos acerca do Egito Antigo. A Egiptomania, por sua vez, analisa abordagens não científicas e as apropriações do Egito Antigo no senso comum. Conforme Bakos (2004, p. 10), a Egiptomania compreende a reinterpretação e o reuso de elementos da cultura egípcia antiga, conferindo-lhes novos significados. Este campo de estudo examina as representações do Egito Antigo em mídias como filmes, séries e novelas. Tais projeções elevam a civilização egípcia, estabelecendo uma intersecção entre perspectivas científicas e midiáticas.

Bakos (2004), em sua obra *Egiptomania. O Egito no Brasil*, aborda essas questões. O livro inclui capítulos de pesquisadores brasileiros como Raquel Funari, Moacir Elias e Antonio Brancaglioni Jr., entre outros importantes especialistas em Egiptologia e Egiptomania no Brasil. A publicação discute o surgimento da Egiptologia no Brasil e como o Antigo Egito se tornou um fenômeno desde a Antiguidade. Bakos (2004) detalha que a Egiptologia no Brasil e o fascínio europeu pelo Egito teve início no começo do século XIX, impulsionada pela família real portuguesa. O imperador Dom Pedro admirava a cultura egípcia, e seu sucessor e adquiriu a primeira coleção egípcia das Américas. Dom Pedro II, formou coleções de artefatos egípcios no Brasil, que compôs a coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Segundo o egiptólogo inglês Kenneth Kitchen, essa coleção representava a maior e mais significativa da América Latina.

Dom Pedro II aprofundou-se na Egiptologia e realizou duas viagens ao Egito (1871 e 1876). Nessas ocasiões, efetuou anotações, esboços e estabeleceu contatos com egiptólogos proeminentes, como Mariette, Brugsch e Rougé. Durante as viagens, Dom Pedro II demonstrou erudição e curiosidade. Ele escalou pirâmides, visitou

templos e percorreu sobre mitos, ritos e arte egípcia. O imperador registrou suas observações em um diário redigido em francês. Este diário foi acidentalmente descoberto em 1890 e, subsequentemente, publicado (Bakos, 2004, p. 19-20).

Portanto, é importante ressaltar que a história do Antigo Egito possui diversas interpretações e que, no caso da família real, Dom Pedro II investia em estudos e viagens para retratar o Egito sob uma perspectiva moderna. Ao mesmo tempo, Margaret Bakos (2004) aponta para importância do desenvolvimento da Egiptologia no Brasil, que também começa a se desenvolver em uma perspectiva imperialista e colonialista, frisado na ideia de exuberância e exotismo em torno da história do Antigo Egito. Responsável pelos estudos científicos do Egito Antigo, a Egiptologia em seus primórdios, contribuiu para a fascinação pelo passado egípcio, e no Brasil foi marcada pelas viagens de D. Pedro I e II, as expedições, escavações, análise das versões bíblicas, corroboraram com a imagem cristalizada (fixada em pirâmides, desertos, tumbas) e estereotipadas (escravidão bíblica, maldições, múmias). No Brasil, o imaginário social sobre o Egito Antigo é notavelmente forte. Observadores atentos identificam essa presença em diversas reutilizações de elementos egípcios. Símbolos e referências à civilização egípcia permeiam em cidades, ruas e até residências. Estamos cercados por eles. Exemplos incluem o Obelisco em praças públicas e o uso de nomes como "Pirâmide" e "Faraó" em estabelecimentos comerciais (Bakos, 2004, p. 12).

Raisa Sagredo (2017) analisa a (des)afrikanização sobre o Antigo Egito nos estudos e historiográficos e no campo da Egiptologia, devido às suas raízes eurocêntricas e orientalistas. Sagredo (2017, p.71-77) examina as teorias raciais do século XIX e o afrocêntrismo kemético³². Adicionalmente à análise crítica, a autora aborda a etnogênese do Antigo Egito. A classificação racial dos egípcios, como “brancos” ou “negros”, constitui um problema. As origens africanas foram notadas por orientalistas, mas somente ganharam relevância com o movimento pan-africanista no século XIX. Cheikh Anta Diop, egiptólogo senegalês, foi um precursor influente do pan-africanismo. Suas abordagens transformaram a historiografia africana. Crítico da perspectiva ocidental e hegemônica sobre o “outro”, Diop dedicou-se a documentar a

³² O afrocêntrismo kemético representa uma linha do pensamento afrocêntrico. Ele afirma o Egito Antigo (Kemet) como herança africana e identidade negra. As ideias de Cheikh Anta Diop e Théophile Obenga inspiram essa vertente. O movimento busca reintegrar o Egito à história africana. Ele se opõe à “desafricanização” da egiptologia eurocêntrica. Populações da diáspora africana o utilizam como símbolo de resistência política e cultural (Sagredo, 2017, p. 90-105).

violência colonial, alterandoos paradigmas dos estudos egiptológicos, defendendo enfaticamente um Egito pertencente à África.

Sagredo (p.47-48) demonstra a faceta eurocêntrica da formação da Egiptologia, que desvinculou o Egito de seu ambiente africano, conectando-o ao Oriente e ao Mediterrâneo. A concepção de “desafricanização” vincula-se à perspectiva de que o Egito constituiria uma anomalia na África e dessa forma, sua narrativa histórica foi construída como parte da história do ‘Oriente Próximo Antigo’, marginalizando sua identidade africana.

O conceito de raça, tal como empregado no debate contemporâneo, configura-se como uma construção social e histórica de natureza moderna. A aplicação desse conceito a sociedades pretéritas, como o Egito Antigo, carece de validade científica. A imposição de categorias raciais dicotômicas, como branco/negro, aos egípcios antigos representa uma projeção anacrônica de lógicas classificatórias atuais sobre o passado. A dissertação de Sagredo (2017, p. 80-88) demonstra que o uso de categorias raciais modernas para povos antigos é anacrônico e problemático. Os egípcios não se identificavam por tais classificações, as quais são produtos do colonialismo e do racismo moderno.

Logo, Sagredo (2017, p. 86-91) propõe a aplicação do conceito de etnicidade, conforme Barth, para a compreensão contextualizada e não racializada dos antigos egípcios. A etnicidade possibilita a análise das identidades egípcias com base em relações sociais e contextos históricos. Este conceito permite evitar os essencialismos das categorias raciais.

A discussão acerca da ancestralidade racial dos egípcios antigos frequentemente espelha conflitos ideológicos contemporâneos, em vez de refletir dados históricos da Antiguidade. A Egiptologia tradicional, imersa em preceitos raciais oitocentistas e no Orientalismo, promoveu a exclusão do Egito de seu contexto africano. Esta abordagem o vinculou ao Oriente Médio e à Europa, buscando assim resguardar a primazia de civilizações europeias sobre grandes realizações históricas. Em contraste, pensadores afrocentrados, como Cheikh Anta Diop, afirmaram a herança africana dos egípcios antigos. Eles reinseriram o Egito na narrativa histórica africana, contestando o eurocentrismo. Contudo, tanto a perspectiva que associa o Egito a uma identidade europeia quanto a que o vincula a uma identidade africana incorrem em simplificações. Ambas aplicam categorias raciais modernas a sociedades que não empregavam tais

distinções. Desse modo, a etnicidade emerge como uma ferramenta analítica mais eficaz. Ela possibilita a compreensão da identidade egípcia como resultado de interações sociais e culturais dinâmicas. Esta abordagem transcende o binarismo racial e fomenta um debate mais aprofundado, historicamente acurado e descolonizado sobre o passado.

As discussões de Bakos (2004) e Sagredo (2017) são importantes para refletir sobre a representação egípcia na produção televisiva, que enfatizam as noções de fascínio, exuberância e poder centralizado e despótico associado à figura do faraó. Na novela *Os Dez Mandamentos* (2015) as falas dos personagens são descontextualizadas e anacrônicas. Nota-se também o embranquecimento dos personagens, pois a representatividade de indivíduos negros é limitada, exemplificada por personagens núbios como o príncipe Jahi (Rocco Pitanga) e sua irmã Radina (Aisha Jambo), e por personagens egípcios como Karoma (Roberta Santiago) e seu filho Pepy (Ítalo Paixão). Personagens egípcios negros são frequentemente relegados a papéis de subordinação ao faraó Ramsés. Adicionalmente, constata-se um processo de embranquecimento, notadamente nas personagens femininas egípcias, as quais são retratadas em diversas cenas com perucas padronizadas. O texto também incorpora diálogos contemporâneos, visando a construção de uma imagem dos egípcios como maldosos e opressores dos hebreus. A narrativa enfatiza uma exuberância egípcia, manifestadas em templos, joias, vestimentas e prosperidade de alimentos. Em contraste, os hebreus são representados com vestimentas simples, cabelos longos, aparência fragilizada e uma alimentação restrita a pão e água, evidenciando sua condição de privação e precariedade.

Portanto, a teledramaturgia bíblica ainda manifesta uma perspectiva imperialista e orientalista sobre os egípcios antigos. Esta abordagem vincula-se à interpretação e apropriação da história e cultura do Egito Antigo por potências coloniais europeias, notadamente nos séculos XIX e XX. Tal perspectiva eurocêntrica frequentemente desvalorizou os próprios egípcios e africanos. Dessa forma, pesquisadores europeus buscaram desassociar o Egito do continente africano. Eles postulavam o Egito como uma civilização superior, aproximando-o da Europa ou do Oriente Médio. Essa tese reforçava a concepção racista de que a África negra seria incapaz de gerar civilizações complexas como a egípcia.

A extração e catalogação de artefatos egípcios por europeus para exibição em instituições ocidentais, como o Museu Britânico e o Louvre, desconsideraram a

soberania cultural egípcia sobre sua herança e memória. Monumentos como as pirâmides e os templos eram percebidos como produções de uma civilização extinta, negligenciando a descendência dos egípcios contemporâneos. O Egito foi abordado como um sítio explorável, em detrimento de seu *status* como nação com direito à própria herança. Tal conduta corrobora uma perspectiva colonial, na qual o Ocidente assume a posição de detentor do conhecimento legítimo. Embora academicamente essa perspectiva já esteja sendo superada com uma Egptologia muito mais plural em seus métodos, objetivos e preocupações, o senso comum e a Egitomania ainda repercute essa visão estereotipada dos egípcios colonizados e inferiores. Ademais, é notório a persistência dessa representação na indústria cinematográfica contemporânea e tais noções também se expressam nas novelas bíblicas, como pretendemos demonstrar na nossa análise das cenas das pragas da novela *Os Dez Mandamentos*. Assim, a partir das discussões historiográficas iniciais, os próximos subtópicos abordam campos de estudos importantes para o desenvolvimento da pesquisa, criticando a hegemonia europeia na produção de conhecimentos e representações audiovisuais sobre o Egito.

2.1.1 Egitomania e Usos do passado.

Segundo o historiador Jörn Rüsen (2001, p. 57), a consciência histórica é formada quando as experiências temporais são organizadas em narrativas capazes de oferecer referências para a compreensão da realidade. Para o autor, a história não se limita ao estudo de acontecimentos distantes, mas constitui um instrumento por meio do qual indivíduos e sociedades atribuem significado às suas experiências no tempo. Nesse sentido, as narrativas históricas funcionam como orientadoras da vida prática, estabelecendo conexões entre passado, presente e futuro.

Dessa forma, as representações do Antigo Egito na novela, não podem ser entendidas apenas como uma reconstrução de acontecimentos bíblicos, mas como uma elaboração que dialoga diretamente com questões e valores do contexto brasileiro contemporâneo. Rüsen (2007, p. 63-65) argumenta que a consciência histórica não se desenvolve exclusivamente no ambiente acadêmico, estando presente também em manifestações culturais amplamente consumidas pela sociedade. Os audiovisuais participam ativamente das interpretações sobre o passado, influenciando a maneira como diferentes grupos percebem períodos históricos e os personagens.

Sob essa perspectiva, a novela atua como um importante veículo de divulgação

de imagens sobre o Egito Antigo, tornando acessíveis referências históricas e religiosas para os espectadores. Embora a narrativa não tenha compromisso com os debates historiográficos, sua relevância reside justamente na capacidade de produzir sentidos sobre o passado e inseri-los nas experiências culturais do presente.

Segundo Sally MacDonald e Michael Rice (2009) as representações egípcias ocupam espaços diversos da cultura popular — cinema, televisão, museus, publicidades — e pela indústria do entretenimento. Nessa perspectiva, o Antigo Egito torna-se um fenômeno cultural amplamente consumido, no qual elementos históricos são reinterpretados e adaptados de acordo com quem produz e com as expectativas de diferentes públicos.

Os autores argumentam que o fascínio exercido pela civilização faraônica está relacionado à construção de imagens associadas ao exotismo, ao mistério, à grandiosidade monumental e à religiosidade. Ao longo dos séculos, essas características foram continuamente reelaboradas por diferentes meios de comunicação, contribuindo para a formação de uma memória coletiva que muitas vezes se distancia das discussões históricas (Macdonald; Rice, 2009, p. 8-12). Dessa forma, a recepção do Egito Antigo não ocorre apenas por meio dos conhecimentos acadêmicos produzido pela Egiptologia, mas também através de representações que circulam na cultura de massa. Essas apropriações revelam mais sobre os interesses e valores das sociedades que as produzem do que sobre o próprio passado faraônico.

Para o egiptólogo David Jeffreys (2003), o Egito não foi apenas objeto de investigação arqueológica, mas também fonte de inspiração para artistas, escritores, governantes e meios de comunicação, que reinterpretaram seu passado de acordo com as demandas de seus próprios contextos históricos. Assim, as imagens construídas sobre a civilização faraônica revelam tanto aspectos da Antiguidade quanto das sociedades que as produziram.

Jeffreys (2003, p. 7-10) aponta que a expedição de Napoleão Bonaparte ao Egito, no final do século XVIII, marcou um ponto decisivo na formação das representações modernas sobre essa civilização. A partir desse momento, o Egito passou a ocupar lugar de destaque no imaginário ocidental, despertando fascínio por suas pirâmides, templos, faraós e tradições religiosas. Esse interesse não permaneceu restrito aos círculos acadêmicos, difundindo-se por meio da literatura, das artes visuais, dos museus e, posteriormente, das produções cinematográficas e televisivas. Dessa maneira, consolidou-se um conjunto de imagens que continuaria sendo reproduzido e

adaptado ao longo do tempo.

Segundo Glaydson da Silva (2007, p. 23), o passado não pode ser entendido como uma realidade estática ou definitiva, mas como um campo de interpretações constantemente disputado e ressignificado. Nesse sentido, o conhecimento histórico exerce influência sobre a construção de memórias, identidades e projetos políticos, uma vez que diferentes grupos sociais recorrem ao passado para atribuir legitimidade a discursos e visões de mundo no presente. Assim, os usos do passado permitem compreender como determinadas representações históricas são selecionadas, reinterpretadas e mobilizadas de acordo com demandas contemporâneas.

Nessa mesma perspectiva, Douglas Bonfá (2017, p. 12-15) afirma que os usos do passado envolvem processos de seleção e instrumentalização da História, nos quais determinados elementos históricos são enfatizados enquanto outros são silenciados. Para o autor, a Antiguidade frequentemente é mobilizada como instrumento de legitimação identitária e política, revelando que as narrativas sobre o passado estão diretamente relacionadas às disputas de poder presentes em cada sociedade.

Na perspectiva de Ygor Belchior (2024), a produção de conteúdo sobre História Antiga nas redes sociais não é apenas um exercício etnograficamente heterogêneo, mas sim, uma gama diversificada de usuários (estudantes e ativistas políticos) que mobilizam o passado antigo de acordo com seus interesses e antecedentes culturais. A lógica de cada plataforma digital impulsiona esse processo, mas embora as fotos do *Instagram* sejam bonitas e os memes ou textos do *Twitter* sejam engraçados, o suporte tecnológico é responsável pelo tipo de conteúdo produzido e pelos significados da Antiguidade. Essa situação se torna mais problemática para a Antiguidade quando é politicamente apropriada por grupos de extrema-direita que usam imagens da antiga Esparta e transformam o registro histórico em um veículo para o pensamento reacionário e a radicalização. No *Twitter*, há outra dimensão dessa relação com o passado também: a mobilização de sentimentos e identidades culturais, que nem sempre são de natureza acadêmica e que mostram um envolvimento genuíno com a Antiguidade. Logo, as pesquisas históricas não podem ignorar essas apropriações digitais.

Para Leandro Hecko (2016, p. 25), a Egíptomania deve ser entendida como um fenômeno de reapropriação do passado egípcio, no qual símbolos, imagens e narrativas do Antigo Egito são constantemente ressignificados em diferentes contextos históricos. Nessa perspectiva, a presença do Egito Antigo em produções culturais contemporâneas

evidencia não uma reprodução fiel do passado, mas processos de usos do passado que atribuem novos significados a essa civilização de acordo com interesses e demandas do presente.

Para Hecko (2016, p. 58), a formação histórica está relacionada à necessidade humana de compreender sua experiência no tempo. Dotados de capacidades que favorecem a orientação temporal e a construção de narrativas, os indivíduos desenvolvem, ao longo de sua trajetória, diferentes formas de atribuir significado ao mundo por meio de processos educativos e sociais. Assim, a elaboração de narrativas sobre o passado constitui um elemento essencial para a construção de sentidos sobre a existência humana e sua inserção na sociedade.

À luz dessas considerações, percebemos que as apropriações do Antigo Egito na contemporaneidade e suas ampliações nas discussões sobre a Egiptomania, o que qualifica a importância e relevância do passado no cotidiano das pessoas. Os usos do passado do Antigo Egito despertam interesses e principalmente criam elos, significados e sentidos em nós. As articulações das ideias sobre os re-usos da Egiptomania, faz com que a relação passado e presente passe por várias ressignificações que transcorrem em nossas vidas.

A apropriação de elementos da cultura egípcia no marketing e na publicidade brasileiros foi objeto de análise por Bakos et al. (2004, p. 133-143). Os autores exemplificam a utilização de referências ao Egito por empresas nacionais. Dentre as organizações que empregam tais referências, incluem-se academias de ginástica, salões de beleza, estabelecimentos gastronômicos, lojas esotéricas e organizações de segurança. As investigações abordam a aplicação de simbologia e elementos visuais do Antigo Egito no marketing brasileiro contemporâneo. A iconografia egípcia, abrangendo faraós, pirâmides, esfinges e hieróglifos é empregada em logotipos, denominações empresariais, fachadas e materiais publicitários. Essa utilização visa transmitir a noção de exotismo, mistério e poder. Tal fenômeno configura uma comercialização da Egiptomania, implicando uma reinterpretação simbólica com finalidades econômicas. A maioria das referências exibe-se estilizada ou superficial, consequentemente, desprovida de fundamentação histórica ou acadêmica. Contudo, torna-se pertinente analisar a apropriação de elementos da cultura egípcia no marketing e publicidade no Brasil. Adicionalmente, é fundamental compreender o simbolismo associado às imagens egípcias no imaginário popular e fora do contexto acadêmico.

Em 2016, ocorreu a estreia cinematográfica de *Os Dez Mandamentos* no Brasil.

Manaus recebeu no Shopping Via Norte, simultaneamente, uma exposição alusiva à narrativa, que foi organizada, apresentando cenários que replicavam a arquitetura egípcia e artefatos utilizados na produção. Esta exposição ocupou três pavimentos do centro comercial, incorporando uma experiência de 360 graus mediante o uso de óculos de realidade virtual, permitindo aos visitantes visualizar os ambientes da obra audiovisual (*Portal do Holanda*, 2016). Neste mesmo ano, a cidade de Manaus também recebeu a produção teatral brasileira intitulada *Os Dez Mandamentos – O Musical*³³. Este evento³⁴, com temática bíblica foi realizado em 15 de outubro na Arena Amadeu Teixeira. A produção contou com a colaboração da Rede Record e Chaim Produções, em parceria com M1 Eventos e Dyne One Entretenimento (Acrítica, 2016).

Guilherme Moerbeck (2024) discorre que o audiovisual ocupa um papel central na construção das percepções contemporâneas sobre a Antiguidade, pois a circulação de narrativas históricas ultrapassou o espaço acadêmico. Moerbeck (2024, p. 9-18) argumenta que as plataformas digitais e as mídias audiovisuais ampliaram significativamente a disseminação de conteúdos históricos, ao mesmo tempo em que transformaram a forma como o público imagina civilizações antigas.

Em *Os Dez Mandamentos* (2015), o Egito Antigo é apresentado por meio de imagens grandiosas, conflitos religiosos e simbolismos visuais que contribuem para consolidar uma memória coletiva marcada mais pelo espetáculo audiovisual do que pelo debate historiográfico. Ao discutir os usos do passado na contemporaneidade, Moerbeck destaca que: “[...] nenhuma obra tem seu significado integralmente determinado pela sua origem” (Moerbeck, 2024, p. 9). Ou seja, as narrativas históricas produzidas pelo audiovisual são constantemente reinterpretadas, adquirindo sentidos políticos e culturais no presente. Tal perspectiva é fundamental para compreender o impacto da novela, uma vez que ultrapassa o campo do entretenimento religioso e passa a influenciar debates sobre moralidade, fé e identidade cultural. Dessa forma, a recepção do passado não ocorre de maneira neutra, mas articulada às disputas ideológicas contemporâneas, nas quais a Antiguidade é constantemente ressignificada.

Moerbeck (2024) evidencia que o conhecimento sobre a Antiguidade está sendo cada vez mais mediado por produtos culturais de grande alcance. Nesse cenário,

³³ Chamada do musical em Manaus disponível em: <https://youtu.be/w8JPxhsaV6c?si=ZN30yRcPP9ReNsa->

³⁴ Houve exposições itinerantes de *Os Dez Mandamentos*, sendo a primeira na cidade de São José dos Campos, no interior de São Paulo, no Shopping Vale Sul, com início no dia 19 de abril de 2016 (Siqueira, 2019, p.111-112).

assumem uma função pedagógica informal, influenciando percepções históricas, religiosas e políticas. A força dessas produções reside justamente em sua capacidade de unir emoção, religiosidade e espetáculo, tornando-se referências culturais para milhões de espectadores.

Os estudos sobre recepção da Antiguidade e usos do passado têm ampliado significativamente as possibilidades de investigação histórica ao demonstrar que o passado não permanece restrito ao seu contexto original, mas continua sendo constantemente reinterpretado em diferentes épocas e sociedades.

Ao discutirem os usos do passado, Glaydson da Silva, Pedro Funari e Renata Garraffoni (2020, p. 58-59) os autores demonstram que as referências à Antiguidade podem desempenhar funções diversas na construção de identidades coletivas e projetos culturais. O estudo do movimento simbolista em Curitiba, evidencia como a filosofia e a cultura grega, foram mobilizadas para fundamentar práticas sociais, educacionais e políticas específicas, produzindo formas próprias de sociabilidade e participação pública.

A partir da perspectiva dos usos do passado, produções audiovisuais como a novela que discutimos, podem ser compreendidas como recepções da Antiguidade que atribuem novos sentidos a personagens, eventos e cenários históricos. Conforme observam Silva, Funari e Garraffoni (2020, p. 61), as relações entre passado e presente produzem interpretações múltiplas e dinâmicas, permitindo que as sociedades contemporâneas, recorram à Antiguidade para exemplificar experiências de seu próprio tempo.

As discussões sobre Egiptomania e usos do passado demonstraram que o Antigo Egito permanece amplamente presente na cultura contemporânea por meio de constantes processos de apropriação e ressignificação. Torna-se igualmente necessário investigar como elas são dotadas de significado pelos diferentes públicos que entram em contato com essas narrativas. Nesse sentido, os estudos de recepção permitem aprofundar a análise ao considerar que as representações do passado não possuem sentidos fixos, sendo constantemente reconstruídas na interação entre a obra e seus espectadores. Assim, a recepção constitui uma ferramenta fundamental para compreender como imagens do Egito Antigo, difundidas por produções como *Os Dez Mandamentos* (2015), são incorporadas ao imaginário social e mobilizadas na construção de memórias, identidades e visões de mundo.

2.1.2 Recepção.

Conforme Anderson Vargas (2019, p. 7-10) , as recepções da Antiguidade são um campo de interesse para entender como o passado antigo é sempre reinterpretado em diferentes contextos históricos. Não devemos considerar as representações da Antiguidade como simplesmente reproduzidas do passado, mas sim construídas a partir das concepções das sociedades que as produzem. Assim, as recepções também nos permitem considerar o presente e o passado ao mesmo tempo.

Para Lucia Sano (2024, p. 5-7), os estudos de recepção clássica surgiram como uma crítica às abordagens positivistas que buscavam recuperar o significado original dos textos antigos por meio da reconstrução de seus contextos de produção. A recepção clássica compreende que, os sentidos atribuídos às obras da Antiguidade são constantemente reelaborados por diferentes leitores em distintos momentos históricos. A Antiguidade não pode ser concebida como uma realidade estática e isolada, assim, os estudos de recepção deslocam o foco da busca pelo sentido original, para a investigação dos processos pelos quais os textos antigos adquirem novos significados em contextos históricos posteriores.

Ao discutir os debates contemporâneos sobre os *global classics*, Sano (2024, p. 17-21) argumenta que a circulação mundial dos clássicos não elimina as desigualdades e hierarquias que estruturam a produção do conhecimento, uma vez que as relações de poder continuam influenciando quais recepções alcançam maior visibilidade e legitimidade no cenário acadêmico internacional. Por essa razão, a autora defende que os estudos da Antiguidade devem considerar não apenas os processos de difusão global dos clássicos, mas também as condições históricas, sociais e culturais que moldam cada apropriação. No caso brasileiro, Sano sustenta que a recepção clássica precisa ser analisada em diálogo com a tradição crítica nacional, marcada por constantes tensões entre o local e o universal. Assim, compreender a presença da Antiguidade no Brasil exige ir além da simples aplicação de modelos teóricos estrangeiros, valorizando as especificidades históricas e culturais que orientam as interpretações e os usos do passado antigo no contexto nacional.

No contexto da recepção televisiva, quando a audiência apreende a telenovela enquanto reflexo exato das narrativas sagradas, o impasse comunicacional não deve ser solucionado. O fascínio pela cultura egípcia evidenciado na telenovela *Os Dez Mandamentos* (2015) deve ser interpretado, primordialmente, como um reflexo da

relevância das obras audiovisuais na edificação sobre o passado faraônico.

Conforme Wanderson da Silva (2025, p.228), não é possível compreender a história das sociedades a partir do século XX sem considerar o impacto do cinema e das mídias visuais, uma vez que estas, se consolidaram como importantes viés de fontes e instrumentos de ensino. Assim, o Antigo Egito projetado no audiovisual, contribui diretamente para a formação de uma memória coletiva e de um imaginário social que, muitas vezes, se sobrepõe ao conhecimento historiográfico, influenciando a maneira como diferentes públicos compreendem o passado.

Para Silva (2025, p.215-234), toda produção cinematográfica constitui narrativas que elucida determinada sociedade e como enxergarmos e interpretamos seus costumes. Nesse sentido, a novela não apenas produz uma versão do passado, mas é mediada por escolhas de narrativas e estéticas que refletem o contexto social, cultural e religioso de sua produção. Essa construção dialoga diretamente com a tradição da Egiptomania, marcada pelo fascínio, o exótico e mistérios.

Na novela, esse processo se manifesta na valorização de cenários grandiosos, figurinos luxuosos e elementos simbólicos que transformam o Antigo Egito em um grande espetáculo. Tal representação está menos comprometida com a complexidade histórica e mais alinhada a uma tradição visual ocidental que consome o Egito como alteridade fascinante. Esse efeito é intensificado pela ampla difusão da obra, contribuindo para a naturalização de uma interpretação teológica.

Assim, a novela desempenha simultaneamente as funções de entretenimento e de formação da consciência histórica do público. De acordo com Silva (2025, p. 233), esse processo é viabilizado pelo recurso da liberdade poética, frequentemente utilizado para legitimar adaptações e modificações na narrativa original. Nesse contexto, tais produções não apenas incorporam elementos estéticos que se afastam das evidências históricas, mas também promovem alterações significativas em relação aos próprios relatos bíblicos, reinterpretando-os de acordo com as demandas narrativas e audiovisuais da obra.

Ao analisar o filme *Deuses do Egito* (2016), Wilson Badaró (2017, p. 138-139), observa como a linguagem cinematográfica materializou de forma abstrata um cotidiano do Antigo Egito, tornando visíveis dimensões simbólicas, como a relação entre deuses e humanos, que estruturavam aquela sociedade. Nesse sentido, a longa-metragem combinou mitologia, narrativa dramática e estética visual para construir versões do passado egípcio que fazem sentido para o espectador contemporâneo, na

qual os elementos ficcionais e históricos se entrelaçam, influenciando a maneira como diferentes públicos compreendem a cultura egípcia.

Figura 20- Cartaz do filme *Deuses do Egito* (2016).



Referência: *Adoro Cinema*.

Simultaneamente, a narrativa do filme foi baseada na oposição entre ordem e caos, assim, constituindo um dos eixos centrais da trama, funcionando como um recurso de simplificação da complexidade histórica. Segundo Badaró (2017), o filme enfatiza conflitos entre divindades como expressões dessa dualidade, associando figuras como os deuses Rá e Osíris à manutenção da ordem, enquanto o deus Seth representa forças desestabilizadoras e caóticas. Essa polarização traduz elementos da cosmovisão egípcia, mas os reorganiza em uma lógica dramática mais linear, típica das narrativas contemporâneas.

Dessa forma, a qualidade cinematográfica transforma a complexa estrutura histórica e cosmológica do Antigo Egito, em um conflito compreensível para público, contribuindo para a construção de um imaginário histórico baseado em oposições

claras e moralmente definidas. A representação da relação entre deuses e vida cotidiana, reforça a centralidade da religiosidade na sociedade egípcia antiga, ao evidenciar a constante interferência do divino nas experiências humanas.

No mesmo exemplo cinematográfico, José Neto (2019, p. 38-40) demonstra as imprecisões históricas, mas constrói uma crítica mais profunda às implicações políticas e epistemológicas dessas representações. Para o autor, o problema central não está apenas na falta dos estudos historiográficos, mas como o filme opera de forma moralista, representando os egípcios como maldosos, logo, esvaziando os vastos conhecimentos da cultura egípcia, para adaptá-los a uma lógica narrativa contemporânea. Além disso, o embranquecimento egípcio é nítido e quando há representantes negros, são no papéis de subalternos.

Logo, tais discussões de Silva (2025), Badaró (2017) e Neto (2019), oferecem uma base interpretativa sobre a novela: o Egito também é construído como cenário simbólico para a narrativa bíblica, o que implica no esvaziamento e deturpação religiosa e cultural em favor de uma oposição nítida entre o povo hebreu e os egípcios. São reproduzidos padrões estéticos e narrativos que aproximam o Egito de uma matriz ocidentalizada, seja pela escolha de elenco ou pela forma como constrói visualmente seus personagens e cenários. Além disso, a crítica ao embranquecimento e à desafrikanização do Egito também é notório.

Assim como o filme atua na construção de uma memória coletiva, a telenovela em sua ampla repercussão, reforça interpretações do passado que combinam religião, entretenimento e história. Nesse sentido, ao utilizarmos essa produção como objeto de análise crítica, aprofundamos os estudos sobre o Antigo Egito. É possível lê-la como um documento cultural que revela disputas de sentido sobre o passado, permitindo problematizarmos a Egiptomania não apenas como estética, mas como prática ideológica que molda percepções históricas no presente.

Envolvendo um público mais amplo, a narrativa televisiva tende a reduzir essas dinâmicas a um conflito entre opressão e libertação, alinhado à teologia do *Êxodo*. Tal ênfase, dialoga diretamente com a crítica de Neto (2019), ao evidenciar como o audiovisual reorganiza sistemas simbólicos que são complexos em narrativas acessíveis e emocionalmente eficazes, ainda que de forma distorcidas.

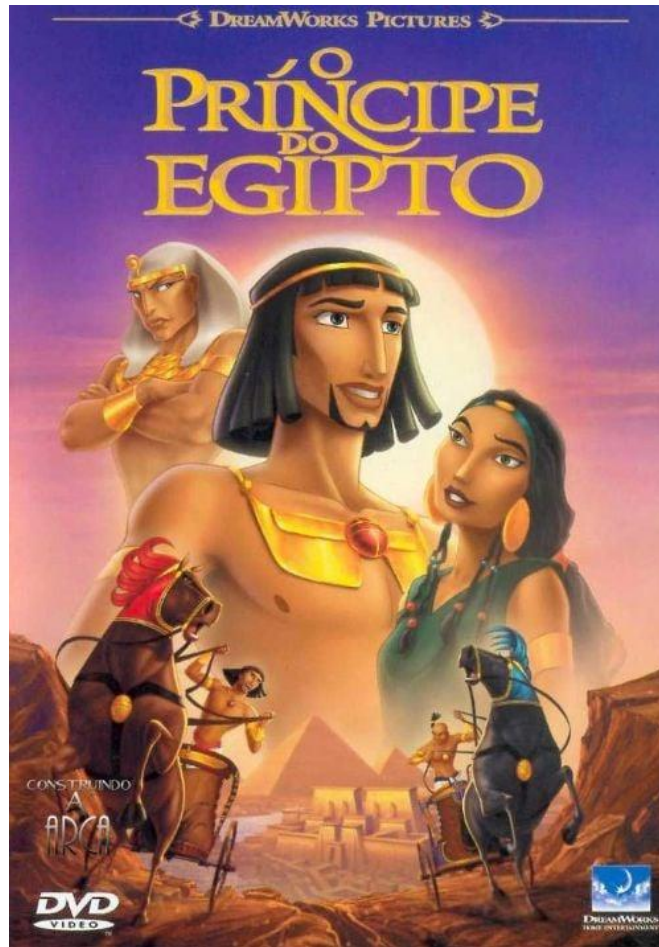
A indústria cinematográfica tem desempenhado um papel fundamental na construção de representações da Antiguidade, frequentemente retratada em produções clássicas marcadas por visões eurocêntricas, cenários e figurinos influenciados por

concepções modernas, além de personagens estereotipados. Ainda assim, essas obras suscitam discussões relevantes sobre a cultura egípcia e seus processos de representação, tornando-se importantes objetos de análise para diferentes campos de estudo. Dessa forma, contribuem para ampliar os interesses de pesquisa e promover diálogos que alcançam tanto o público acadêmico quanto o público em geral.

Raquel Funari (2008) explica como as aplicações da moralidade têm como base a espiritualidade e de que forma a ligação entre moralidade e espiritualidade é aplicada nas questões sociais contemporâneas, servindo como exemplo a ser seguido. O filme infantil *O Príncipe do Egito* (1998), analisado por Raquel Funari e aplicado como objeto de estudo em sala de aula com os alunos, resultou na interação do público com a mídia. Dessa forma, Funari analisa a construção de identidades, além de temas atuais que são amplamente explorados no filme, como escravidão, sofrimento e opressão, questões que podem contribuir para os sentimentos de exílio no mundo atual.

Ao discutir a relação entre realidade e representação, Funari (2008, 19-39) recorre à conhecida afirmação de que, quando a lenda se torna fato, imprime-se a lenda, destacando que a construção da memória coletiva frequentemente privilegia narrativas simbólicas em detrimento da precisão histórica. A autora também destaca que o Antigo Egito ocupa uma posição singular no imaginário cultural contemporâneo, justamente por sua capacidade de despertar sentimentos diversos e até contraditórios, associados ao mistério, à religiosidade, ao poder e à monumentalidade. Outro aspecto fundamental abordado por Funari refere-se ao papel dos meios audiovisuais na formação de percepções históricas. Para a autora, as imagens cinematográficas influenciam profundamente a maneira como os indivíduos compreendem o mundo, alcançando inclusive os historiadores profissionais.

Figura 21- Cartaz do filme *O Príncipe do Egito* (1998).



Referência: *Adoro Cinema*.

A obra cinematográfica, estruturada programaticamente, estabelece sua fundamentação na espiritualidade e na moralidade, conceitos de relevância contemporânea. Contudo, a narrativa bíblica não evidencia tais construções, uma vez que os termos “espírito” ou “moral” não são encontrados no relato da Bíblia Hebraica. O texto original, em contrapartida, sublinha o conflito entre opressores e escravizados. Desse modo, a abordagem moral presente no filme constituiu-se como um reflexo das preocupações da atualidade (Funari, 2008, p. 48).

José Sales (2014) analisa como a figura de Moisés foi reelaborada pelo cinema, destacando que essas produções não apenas adaptam o texto bíblico, mas também reinterpretam seus significados para diferentes públicos e contextos históricos. Moisés constitui uma das mais importantes figuras de memória da tradição ocidental, assim como Buda, Jesus e Maomé ultrapassaram os limites de seus contextos históricos e tornaram-se referências simbólicas continuamente revisitadas pela cultura

contemporânea.

Ao analisar filmes como *O Príncipe do Egito* (1998) e *Os Dez Mandamentos* (1956), Sales (2014, p. 30-34) o autor destaca que as produções cinematográficas exercem forte influência na maneira como o público compreende eventos históricos e religiosos. Embora contribuam para divulgar narrativas do passado, essas obras também simplificam, dramatizam e reorganizam acontecimentos conforme exigências estéticas e comerciais.

Outro aspecto relevante discutido pelo autor refere-se à construção narrativa dos personagens. A partir das reflexões de Joseph Campbell, Sales demonstra que Moisés é frequentemente apresentado segundo a estrutura da “jornada do herói”, passando por provas, transformações e momentos de renascimento simbólico (Sales, 2014, p. 37-39). Essa estrutura narrativa favorece a identificação emocional dos espectadores, permitindo que a figura bíblica seja constantemente atualizada e reinterpretada por diferentes gerações.

De acordo com Joseph Campbell (2006, p. 31-51), as fases da “Jornada do Herói” constituem etapas que o personagem principal de uma história percorre em sua construção narrativa. O personagem parte de um ponto e retorna a ele, contudo, o retorno deve apresentar-se de forma grandiosa ou diferenciada em relação à partida. As narrativas, sejam elas positivas ou negativas, exibem uma estrutura definida. Tal estrutura consiste na seleção de acontecimentos da trajetória dos personagens, organizados em uma ordem estratégica. Essa organização visa estimular emoções específicas e comunicar uma perspectiva particular. Um evento representa uma transformação, expressa em termos de valor, que pode ser positivo ou negativo.

O conceito de “Jornada do Herói”, emergiu no livro *O Herói de Mil Faces*³⁵, de Joseph Campbell. Nesta obra, o autor examina diversas narrativas e identifica um padrão comum em lendas, mitos e fábulas antigas, que se desenvolve através de dezessete etapas. Christopher Vogler, em *A Jornada do Escritor*, adaptou o modelo, condensando-o em sete etapas, as quais se popularizaram e se tornaram conhecidas como a “Jornada do Herói”. Logo, na adaptação de Vogler, os estágios da “Jornada do Herói” se manifestam em três atos (2015, p. 47-57):

PRIMEIRO ATO (SEPARAÇÃO)

³⁵ CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949.

1ª Mundo comum: representa o instante em que o protagonista constata a desconstrução de sua realidade idealizada.

2ª Chamado à aventura: consiste no momento de convocação. Nesta etapa, torna-se necessário gerar um impacto que impulse o protagonista a iniciar sua jornada, despertando, simultaneamente, o interesse do leitor em acompanhar cada etapa subsequente.

3ª Recusa do chamado: manifesta-se como uma breve crise de consciência ou hesitação. Tal fenômeno decorre do receio do protagonista em relação ao desconhecido.

4ª Encontro com o mentor: demonstra que o problema apresentado no chamado possui solução. Este mentor impulsiona o protagonista a seguir adiante, sendo essencial para fornecer o estímulo e o preparo necessários para os desafios futuros, atuando como um guia.

5ª Travessia do limiar: representa a fase em que o protagonista enfrenta os desafios iniciais. Ele adentra um novo domínio e lida com situações como a revelação de segredos, a descoberta de habilidades e de pontos cruciais em sua história. Mudanças de cenário e viagens também caracterizam essa etapa.

6ª Provas, aliados e inimigos: configuram-se como elementos ambivalentes na trajetória do herói. Ao passo que aliados fortalecem suas capacidades, inimigos representam desafios a serem superados. Ambos os aspectos preparam o protagonista para o confronto final, influenciando diretamente em sua formação.

7ª Aproximação: representa um instante de introspecção para o protagonista, que confronta seus temores e dúvidas primordiais. Esse conflito interno serve como uma pausa estratégica, intensificando a expectativa para o clímax do embate iminente.

SEGUNDO ATO A (DESCIDA)

8ª Provação Central (ponto central, morte e renascimento): representa o obstáculo de maior magnitude, que se configura como um marco crucial na história, representando o clímax de toda a construção narrativa.

SEGUNDO ATO B (INICIAÇÃO)

9ª Recompensa: após a superação do desafio, o protagonista alcança seu objetivo, recebendo a recompensa merecida. Nesta etapa, busca-se gerar impacto emocional

através da representação da vitória.

10ª O caminho da volta: representa um período no qual se pode propor um desafio conciso para avaliar o aprendizado e a maturidade do protagonista. Alguns autores inserem neste ponto a “ressurreição”, fase em que o antagonista reaparece para um confronto derradeiro. Contudo, este embate possui menor impacto, visto que o herói alcançou sua plena preparação.

11ª Ressurreição: representam elementos narrativos interligados. O retorno consiste no trajeto de volta ao estado inicial, após o protagonista experimentar uma transformação significativa. Essa etapa possibilita ao leitor a compreensão do significado intrínseco da jornada empreendida, além de proporcionar uma resolução satisfatória para a narrativa.

TERCEIRO ATO (RETORNO)

12ª Retorno com o elixir: o protagonista retorna ao seu mundo de origem, tipicamente com reconhecimento, transformações e uma perspectiva inédita. A chegada ao local de partida representa o êxito e a metamorfose alcançados. Indivíduos que não ofereceram suporte ao herói podem ser penalizados. Assim, o "elixir" pode se manifestar como um benefício para a coletividade, a exemplo de conhecimento ou uma lição assimilada.

Logo, com as considerações acerca da “Jornada do Herói”, observamos com a estrutura dos três atos pode ser observada na narrativa de Moisés:

PRIMEIRO ATO (SEPARAÇÃO)

1ª Mundo comum: Moisés, enquanto cuidava do rebanho de seu sogro Jetro, sacerdote de Midiã, guiou as ovelhas para além do deserto, alcançando o monte Horeb, o monte de Deus. O anjo de Yahweh se manifestou como uma sarça em chamas que não se consumia. Intrigado com a visão, Moisés se aproximou para observar.

2ª Chamado à aventura: Yahweh, vendo a aproximação de Moisés, chamou-o do meio da sarça: “Moisés, Moisés!”. Moisés respondeu: “Eis-me aqui” (*Êx*, 3:3). Deus ordenou que ele não se aproximasse mais e que removesse as sandálias, pois o local era terra santa. Deus se apresentou como o “Deus de seus pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó” (*Êx* 3:6). Temendo, Moisés cobriu o rosto. Deus revelou que desceu para libertar o povo. Yahweh declara que seu povo enfrenta

sofrimento no Egito e que seus lamentos, causados pela opressão, alcançaram-no. Por essa razão, ele decidiu intervir para libertá-los do domínio egípcio e conduzi-los a uma terra fértil e abundante, onde leite e mel emanam. Ele designará Moisés para confrontar o faraó.

3ª Recusa do chamado: Moisés questiona: “Quem sou eu para ir a faraó e fazer sair do Egito os filhos de Israel?” (*Êx* 3:11), argumentando que não acreditarão que Yahweh lhe apareceu. Mesmo Yahweh manifestando sinais como o cajado que virou cobra e depois se converteu novamente em cajado, com a mão de Moisés foi lepra e depois curado, Moisés continua recusando, argumentando que tem dificuldades de falar.

4ª Encontro com o mentor: Yahweh, então, responde: “Quem dotou o homem de uma boca? Ou quem faz o mudo ou o surdo, o que vê ou o cego? Não sou eu, Yahweh? Vai, pois, agora, e eu estarei em tua boca, e te indicarei o que hás de falar” (*Êx* 4:11). Ainda assim, Moisés persiste e pede que outra pessoa seja enviada em seu lugar. Diante dessa insistência, a fúria de Yahweh se manifesta: “Não existe, Aarão, o levita, teu irmão?” Eu sei que ele fala bem” (*Êx* 4:13). A narrativa prossegue, esclarecendo que Aarão se alegrará ao encontrar Moisés e atuará como seu porta-voz, liderando o povo. Aarão falará em nome de Moisés perante a comunidade, conferindo a Moisés um papel de destaque. É solicitado que Moisés leve o cajado, instrumento pelo qual realizará os sinais divinos.

5ª Travessia do limiar: a caminho de uma hospedaria, Yahweh tentou matar Moisés. Para evitar a morte de Moisés, Séfora³⁶ circuncidou seu filho com uma pedra afiada, declarando: “Tu és para mim um esposo de sangue” (*Êx* 4:24). Yahweh o deixou por

³⁶ Zípora (*Tsiporá* em hebraico e *Sepphōra* em grego, significando “ave” ou “pássaro fêmea”) é um nome proparoxítono em português (Zípora ou Séfora). Ela é mencionada explicitamente nos textos bíblicos (*Êxodo* 2:11–21; 4:24–26; 18:2) e possivelmente referida como mulher cuxita (etíope) em *Números* 12:1. Na narrativa bíblica, Zípora, assim como outras matriarcas, não é hebreia. É filha de Jetro, sacerdote de uma divindade local em Midiã, região noroeste da Península Arábica. Jetro a entrega como esposa a Moisés, com quem tem dois filhos: Gérson, cujo nome significa “estrangeiro lá”, e Eliezer, que significa “meu Senhor ajuda”. O texto indica que o filho de Moisés ainda não havia sido circuncidado, e Zípora realiza a circuncisão, cerimônia indispensável para o compromisso com o Deus dos hebreus. Destaca-se o papel de Zípora como executora da circuncisão e mediadora na apaziguação do Senhor (Kadari, 2021 apud Funari). Análises feministas aprofundadas ressaltam a atuação decisiva da mulher nesse episódio, visto que, sem sua intervenção e coragem, Moisés teria sido morto por Deus, o que impediria o desenrolar dos eventos subsequentes. Desde a Antiguidade, certas interpretações substituíram Deus por um anjo divino para justificar o desejo da morte de Moisés e a decisão de Zípora em alterar tal vontade. Contudo, conforme apontado por Robison (1986 apud Funari), o texto refere-se claramente à divindade. De acordo com a leitura feminista, Zípora teria confrontado a intenção divina ao realizar o ritual da circuncisão, tradicionalmente masculino, por iniciativa própria, sem intervenção masculina (Funari, 2021, p. 504-505).

causa da circuncisão, conforme dito por sua esposa. Após o evento, Moisés, aparentemente sem sua família, segue para encontrar Aarão. Yahweh instrui Aarão a encontrar Moisés no deserto. Aarão encontra Moisés na montanha de Deus e o beija.

6ª Provas, aliados e inimigos: Guiados pelas instruções de Yahweh, eles se apresentaram ao faraó. Solicitaram a permissão para que o povo fosse ao deserto prestar culto por três dias. O faraó, em resposta, questionou: “Quem é Yahweh para que eu ouça a sua voz e deixe Israel partir? Não conheço Yahweh e tampouco deixarei Israel partir” (*Êx* 5:2). Em seguida, o faraó ordenou aos inspetores e escribas que cessassem o fornecimento de palha para a fabricação de tijolos. O povo deveria, agora, coletar a palha por conta própria, mantendo, contudo, o mesmo volume de produção de tijolos. O faraó alegou que a solicitação para prestar culto a Deus no deserto era motivada por preguiça e que o trabalho redobrado os impediria de dar ouvidos a falsas palavras. Desta forma, o sofrimento do povo de Israel aumentou, encontrando-se em condições ainda mais desfavoráveis.

7ª Aproximação: Diante disso, Moisés questiona Yahweh: “Senhor, por que maltratas este povo? Por que me enviaste? Pois desde que me apresentei a faraó, para lhe falar em teu nome, ele tem maltratado este povo, e, de fato, não libertaste o teu povo” (*Êx* 5:22). Assim, Yahweh afirma para Moisés que mostrará do que é capaz de fazer com o seu poder, que pelas suas mãos poderosas, fará com que o faraó os expulsem do país.

SEGUNDO ATO A (DESCIDA)

8ª Provação Central (ponto central, morte e renascimento): Logo, a narrativa sobre a figura de Moisés e o poder de Yahweh são impulsionados pelas “dez pragas”. Toda a glória, poder e magnitude de Deus se apresentaria diante dos egípcios e sobre suas divindades.

SEGUNDO ATO B (INICIAÇÃO)

9ª Recompensa: Após a décima e última praga, faraó expulsa o povo do Egito e como Yahweh havia dito para Moisés, os hebreus pediram objetos de prata e ouro aos egípcios (*Êx* 11:2) que deram como forma de se livrarem das pragas, e assim, cumprindo a vitória de Deus sobre os egípcios e suas divindades.

10ª O caminho da volta: Quando Faraó permitiu a saída do povo, Deus não os conduziu pelo caminho do território dos filisteus, embora este fosse mais próximo, pois considerou que, diante de possíveis batalhas, o povo poderia arrepender-se e retornar ao

Egito. Portanto, Deus orientou que seguissem pelo deserto do mar dos Juncos, e os filhos de Israel saíram do Egito devidamente armados. Iahweh falou a Moisés, dizendo: “Dize aos filhos de Israel que retrocedam e acampem diante de Piairot, entre Magdol e Baal Sefon; vós acampareis diante deste lugar, junto ao mar. Pois Faraó há de dizer acerca dos filhos de Israel: 'Eis que erram pelo país; o deserto os encerrou.' E eu endurecerei o coração do Faraó, e ele os perseguirá, e serei glorificado em Faraó e em todo o seu exército; e os egípcios saberão que eu sou Yahweh (Êx 14: 2-4).

11ª Ressurreição: Os egípcios perseguiram os hebreus, com todos os cavalos e carros de Faraó, e os cavaleiros e o seu exército, e os alcançaram acampados junto ao mar, perto de Piairot, diante de Baal Sefon. Moisés disse ao povo para não temer, pois presenciaram o poder de Deus e que os egípcios nunca mais iriam vê-los. Yahweh orientou Moisés a instruir os filhos de Israel a avançarem. Ordenou que Moisés levantasse a vara, estendesse a mão sobre o mar e o dividisse, permitindo a travessia em terra seca. Afirmou ter endurecido o coração dos egípcios para que perseguissem o povo, a fim de que Ele fosse glorificado em Faraó, em seu exército, carros e cavaleiros, pois os egípcios reconheceriam que Yahweh é o Senhor ao ser glorificado nesses mesmos elementos. Assim, o Mar Vermelho se dividiu e os filhos de Israel passaram.

TERCEIRO ATO (RETORNO)

12ª Retorno com o elixir: No terceiro mês após o êxodo do Egito, os filhos de Israel alcançaram o deserto do Sinai. Eles partiram de Rafidim e acamparam diante da montanha no referido deserto. Moisés subiu até Deus, que o chamou da montanha e ordenou que transmitisse à casa de Jacó e aos filhos de Israel: “Vós mesmos vistes o que eu fiz com os egípcios, e como vos carreguei sobre asas de águia e vos trouxe a mim. Agora, se ouvirdes a minha voz e guardares a minha aliança, sereis para mim uma propriedade peculiar entre todos os povos, porque toda a terra é minha. Vós sereis para mim um reino de sacerdotes e uma nação santa” (Êx 19: 3-6). Em seguida, Moisés reuniu os anciãos do povo e expôs as palavras que Yahweh lhe ordenara. Todo o povo respondeu que fariam tudo o que foi dito. Moisés, então, comunicou a Yahweh as palavras do povo.

Para Campbell (2006, p. 13), o herói experimenta uma transformação: sua identidade moderna cessa, e ele renasce como um ser eterno, aperfeiçoado, não específico e universal. A relação entre o herói e deus, cujo percurso arquetípico da aventura mitológica do herói, consiste em uma expansão da fórmula presente nos

rituais de passagem. Estes rituais, caracterizados pelas fases de separação, iniciação e retorno, podem ser entendidos como a unidade fundamental do monomito. O período entre o desaparecimento do herói e seu retorno, transformado e com poder criativo, é consistentemente narrado pela sua humanidade. Portanto, é necessário acompanhar diversas figuras heroicas, através das suas etapas da aventura universal, para observar novamente o que sempre é revelado em tais narrativas. Tal acompanhamento auxilia na compreensão do significado dessas imagens para a vida contemporânea e da unidade do espírito humano em relação às aspirações, aos poderes, às vicissitudes e à sabedoria.

Vogler (2015, p. 77) propõe que a “Jornada do Herói” se desenvolve em camadas, as quais se enriquecem com detalhes e eventos inesperados ao longo do percurso. A sequência dos estágios pode apresentar variações, modificações ou acréscimos, sem que se perca a sua força. Imerso em aventuras, dramas e simbolismos, o herói é inserido em narrativas que refletem os contextos e as demandas da sociedade. As estruturas do mito adaptam-se a narrativas mais simples ou a dramas mais complexos. A progressão do herói evolui e se adapta conforme as novas experiências, o que torna os arquétipos do personagem mais atraentes.

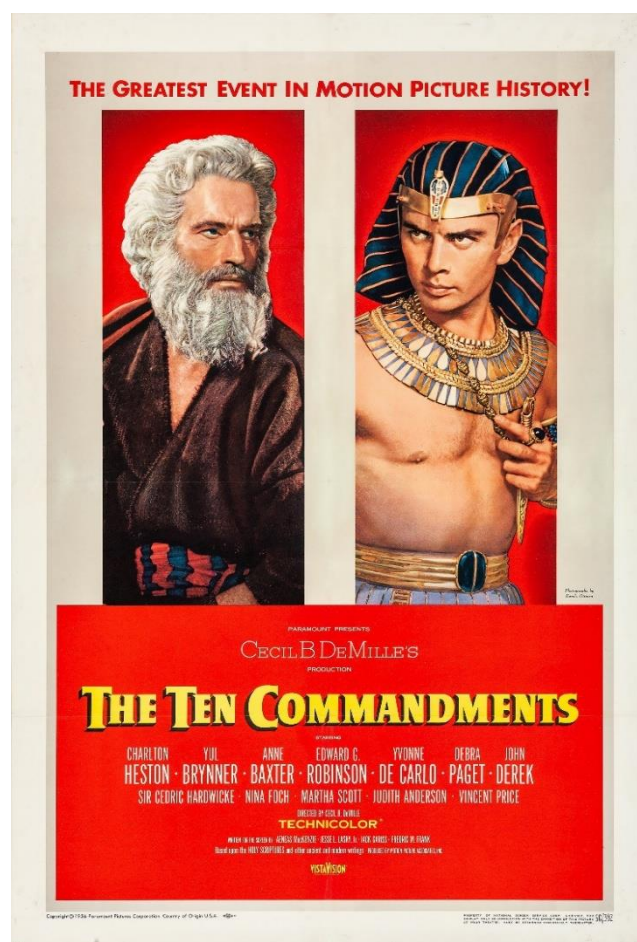
Dessa forma, o cinema participa ativamente da construção de imaginários históricos, produzindo versões do passado que frequentemente alcançam maior circulação social do que os próprios estudos acadêmicos. Essas escolhas reforçam imagens já consolidadas pela Egiptomania moderna, associando o Egito a pirâmides, templos gigantescos, poder político e exotismo. Nesse sentido, o cinema contribui para renovar continuamente o fascínio exercido pela civilização faraônica no imaginário coletivo.

Melanie J. Wright (2003) argumenta que *The Ten Commandments* (1956), dirigido por Cecil B. DeMille, deve ser compreendido para além de sua dimensão religiosa, sendo também um produto do contexto político e cultural da Guerra Fria. Segundo a autora, a narrativa da libertação dos hebreus foi mobilizada para reforçar valores associados à identidade norte-americana, como liberdade, fé religiosa e oposição à tirania. Nesse sentido, o Egito representado no filme ultrapassa a função de cenário histórico e passa a atuar como metáfora dos regimes autoritários que ameaçavam o imaginário político estadunidense durante o período de rivalidade com a União Soviética. Assim, a recepção da narrativa bíblica de Moisés transforma-se em instrumento de reafirmação ideológica dos valores defendidos pelos Estados Unidos

no contexto do pós-guerra.

Segundo Wright (2003, p. 117), Cecil B. DeMille procurou direcionar a recepção do filme desde o trailer e as cenas iniciais. A autora observa que o diretor apresentou sua obra simultaneamente como uma narrativa emocionante, um tratamento respeitoso da tradição bíblica e um relato de alcance universal sobre os conflitos entre liberdade e opressão, ordem e desordem, bem e mal. Dessa forma, o filme não foi concebido apenas como entretenimento, mas como uma interpretação específica da história de Moisés, orientando o público a compreender a narrativa como uma mensagem válida para diferentes tempos e sociedades.

Figura 22- Poster oficial do filme *The Ten Commandments* (1956).



Referência: *Wikipédia*.

Nesse sentido, Gustavo Shigunov (2023, p.20-25) argumenta que os filmes épicos bíblicos não são apenas ferramentas de propaganda multidimensional, que articula valores religiosos, morais e políticos, mas sobretudo, na defesa do chamado

American way of life em oposição ao comunismo. Destaca-se o impacto transnacional desses filmes, que circularam amplamente em países como o Brasil, influenciando diferentes públicos e contribuindo para a formação de imaginários históricos e religiosos para além dos Estados Unidos. O impacto do filme de 1956 pode ser observado inicialmente no campo econômico e cultural, uma vez que esses épicos alcançaram grande sucesso de bilheteria e consolidaram o gênero como central na indústria cinematográfica dos anos de 1950.

A recepção do filme nos Estados Unidos foi amplamente aprovado recebido pelos setores conservadores e religiosos, que o interpretaram como uma obra moralmente edificante e alinhada aos princípios cristãos. Instituições como a *Legion of Decency* exerceram influência significativa nesse processo, classificando o filme como adequado e contribuindo para sua legitimação pública. Nesse contexto, a obra foi percebida como um veículo de reafirmação moral, dialogando com o crescimento da religiosidade na sociedade estadunidense. No Brasil, a recepção do filme também foi expressiva, mas marcada por especificidades do contexto sociocultural. Encontrou forte ressonância entre grupos católicos, como a *Ação Católica Brasileira* que a utilizaram como instrumento de difusão de valores religiosos e de mobilização simbólica (Shigunov, 2023, p. 218-237).

A participação de instituições religiosas na promoção e circulação desses filmes evidencia a existência de uma relação conjunta entre cinema e religião, na qual o conteúdo bíblico são apropriados como recurso pedagógico e moral. Nesse sentido, a recepção brasileira apresenta continuidades em relação ao caso estadunidense, especialmente no que diz respeito à valorização do filme como narrativa edificante.

Com tais considerações, a novela que é nosso objeto de estudo, ganha maior densidade quando colocamos em diálogo com as produções cinematográficas, especialmente a da obra de Cecil DeMille. Um exemplo central é o momento em que Moisés descobre sua origem hebraica após presenciar a opressão dos escravos. No filme, essa cena é construída com forte carga dramática, destacando o isolamento do personagem por meio de enquadramentos que o separam da corte egípcia, marcando sua ruptura simbólica com o poder. Na novela, essa mesma descoberta é dilatada em vários episódios, com ênfase no conflito emocional e nas relações interpessoais, mas mantendo a mesma função narrativa: legitimar a transformação de Moisés em líder escolhido.

O que podemos observar tanto no filme quanto na novela, são os apelos

emocionais, fazendo com que a aproximação com o público seja identificado na questão de sofrimentos, conflitos pessoais, perseguição reviravoltas e esperança, tudo em conjunto para representar ensinamentos cristãos em meio aos percalços. Outra questão importante é as diferenças entre o Moisés do filme (interpretado por Charlton Heston) e o Moisés da novela (interpretado por Guilherme Winter) revelam mudanças importantes na forma como a narrativa bíblica foi adaptada para públicos e contextos diferentes.

Um dos aspectos mais significativos de distinção entre as duas representações de Moisés encontra-se na forma como seu chamado divino é retratado. No filme de 1956, o personagem aceita sua missão com convicção e determinação, sem demonstrar grandes questionamentos ou resistências. Sua trajetória o aproxima de uma figura heroica e quase divina, cuja autoridade decorre diretamente de sua condição de escolhido por Deus. Em contrapartida, na novela Moisés é apresentado de maneira mais humanizada, revelando medo, insegurança e dúvidas diante da responsabilidade que lhe é atribuída. Antes de assumir plenamente seu papel de libertador, o personagem precisa compreender o significado de sua missão e enfrentar seus próprios conflitos internos. Além disso, seu confronto com Ramsés adquire uma dimensão mais complexa, pois não se trata apenas do embate entre um profeta e um faraó, mas também da ruptura de uma relação construída desde a infância, marcada por laços de amizade e fraternidade. Dessa forma, a novela enfatiza os dilemas emocionais do personagem, enquanto o filme privilegia sua grandiosidade heroica e espiritual.

Figura 23: Charlton Heston como Moisés em 1956.



Referência: *Cinema & Debate*.

Moisés é retratado como um herói de grande estatura em 1956, conforme os termos de filmes épicos de Hollywood da época: um homem de autoridade, solenidade e firmeza, um líder político e religioso escolhido por Deus para conduzir os hebreus à liberdade. Embora o personagem enfrente algumas dificuldades pessoais, estas são secundárias à sua missão. Assim, a obra trata de retratar um libertador que é confiante e moral, e dá uma imagem grandiosa, quase mítica, de Moisés.

Figura 24: Guilherme Winter como Moisés em 2015.



Referência: *Notícias da TV*.

Moisés é retratado na novela de uma forma mais humanizada; ele está mais próximo do público. O personagem é apresentado desde a infância até a maturidade, passando por seus medos, dúvidas, problemas familiares e relacionamentos emocionais, e assim por diante nos episódios. A telenovela faz uma conexão mais emocional com os personagens e, assim, o desenvolvimento dos personagens se torna mais rico, de modo que é mais complexo. O formato de TV também permite que mais personagens secundários, romances e tramas paralelas sejam desenvolvidos; esses elementos são características das telenovelas que ajudam a aprofundar o conflito e a dar ao público mais conexão com a história. Analisar criticamente a novela nos ajuda a entender como a mídia audiovisual está envolvida na argumentação sobre a memória, e como é o meio de construção da memória social e a construção de imaginários sociais

sobre o Antigo Egito. Mais do que identificar anacronismos, interpretações literais ou propaganda religiosa, trata-se de examinar os discursos e ideologias que são canalizados pela narrativa televisiva, questionando o uso moderno da Antiguidade e seu papel na formação da consciência histórica e sua influência na consciência histórica e seu uso hoje, no entanto.

Os Dez Mandamentos (1956) de Cecil B. DeMille e Os Dez Mandamentos (2015) de Vivian de Oliveira, apresentam diferenças mais marcantes nas representações das “dez pragas” no Egito. No filme de Hollywood, as pragas são apresentadas principalmente como histórias sobre como Deus é tão poderoso e a autoridade de Moisés como poder divino é estabelecida. Elas são visualmente impressionantes, mas é parte muito pequena da história, o destaque está na construção de Moisés como um herói épico. Já no formato de telenovela e em um grande número de episódios, a produção emprega muito tempo para detalhar cada uma das manifestações divinas descritas no livro do *Êxodo*. Além do efeito visual impressionante dos efeitos especiais, as pragas ajudam a gerar tensão entre os egípcios e os hebreus e acrescentam ao drama emocional da história. Não é apenas a história sobre Moisés, mas também para ver as reações dos vários personagens à situação.

Essa diferença revela também distintas concepções de adaptação. Enquanto DeMille prioriza a construção de um herói monumental, característica típica dos épicos bíblicos hollywoodianos da década de 1950, Vivian de Oliveira investe na humanização dos personagens e na ampliação dos conflitos interpessoais. O Moisés da novela é apresentado não apenas como líder religioso, mas também, vivenciando dúvidas, sofrimentos e dilemas pessoais ao longo de sua trajetória. Assim, se o filme de 1956 enfatiza a grandiosidade do protagonista, a produção de 2015 procurou equilibrar a liderança de Moisés com o desenvolvimento emocionais dos personagens e a dramatização minuciosa das “dez pragas”.

Observadas as diferenças entre os contextos brasileiro e norte-americano, a Record pode ser compreendida como uma espécie de “Hollywood brasileira” das narrativas bíblicas. Assim como os grandes estúdios hollywoodianos que transformaram relatos da Bíblia em espetáculos cinematográficos de alcance internacional, a emissora brasileira também investiu na adaptação televisiva dessas histórias, mobilizando recursos financeiros, tecnológicos e publicitários. Dessa forma, suas produções ultrapassam o âmbito religioso e inserem-se na indústria cultural, disputando audiência, produzindo representações sobre o passado e influenciando a

maneira como milhões de espectadores interpretam personagens, acontecimentos e valores associados ao universo bíblico.

A partir das reflexões de Marc Bloch em *Apologia da História* (2001), o historiador pode analisar como o público tende a interpretar narrativas bíblicas televisivas como representações “fiéis” do passado. Isso permite discutir o problema do anacronismo: muitas vezes, valores contemporâneos são projetados sobre os egípcios, os hebreus ou sobre figuras bíblicas. A novela traduz conflitos modernos — políticos, morais e religiosos — em uma ambientação antiga, criando aproximações emocionais entre o público contemporâneo e a narrativa bíblica.

Essas discussões também ajudam a compreender que a consciência histórica não é produzida apenas pela academia, mas por mídias de massa. A televisão participa diretamente da formação das percepções sociais sobre o passado. As diferentes formas pelas quais o público interpreta a novela mostram que a história é também um espaço de negociação de sentidos. Há espectadores que enxergam a narrativa como verdade religiosa; outros a compreendem como ficção; e há aqueles que transitam entre fé e entretenimento. Isso ajuda os historiadores a entender como memória, religião e mídia se articulam na experiência social contemporânea. Isso amplia o campo de pesquisa: torna-se necessário investigar como produtos culturais moldam memórias coletivas e identidades religiosas.

Logo, na recepção brasileira, a novela *Os Dez Mandamentos* (2015) coincidiu com um período turbulento na política brasileira, uma fase de intensa polarização política. Este contexto foi marcado pelo processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff. As eleições presidenciais de 2014 evidenciaram uma crescente incorporação de elementos religiosos na comunicação política, com ênfase em pautas de defesa da família associada à moral cristã. Essa tendência foi observada e demonstrou-se crucial no processo de impeachment da então presidenta Dilma Rousseff, ocorrido na Câmara dos Deputados em 2016.

Na ocasião, Eduardo Cunha, presidente da Câmara e membro da Assembleia de Deus, iniciou a sessão de votação com a declaração: “Está aberta a sessão. Sob a proteção de Deus” (Tostes, 2022). Os bastidores da oposição, compostos por partidos como PSDB, DEM, PPS e Solidariedade, desempenharam um papel significativo. Manifestações pró-impeachment ocorreram em diversas cidades, recebendo substancial apoio da classe média e de movimentos sociais como o MBL (Movimento Brasil Livre) e o “Vem Pra Rua”. A cobertura midiática, veiculada por veículos como

Rede Globo, revista Veja, Estadão e Folha de São Paulo, foram cruciais. Estes veículos destacaram os escândalos da Operação Lava Jato e a crise econômica, contribuindo para a diminuição do apoio popular ao governo. Adicionalmente, ocorreram articulações nos bastidores para angariar votos, mediante a oferta de cargos, verbas e vantagens a parlamentares. A distribuição de posições no futuro governo Temer iniciou-se antes do afastamento definitivo da Presidente. Durante a votação pelo Impeachment, deputados utilizaram a tribuna para proferir discursos com motivações diversas, como “em nome da família”, “em nome de Deus”, “pela paz em Jerusalém” ou “contra a corrupção”. Paradoxalmente, muitos desses parlamentares estavam igualmente implicados nas investigações da Operação Lava Jato.

A relação entre o contexto brasileiro e a narrativa televisiva é pertinente. Embora de cunho bíblico, a obra foi simbolicamente apropriada por segmentos políticos conservadores e religiosos, transcendendo sua função de mero entretenimento. A novela *Os Dez Mandamentos* (2015), emergiu como uma precursora da “restauração moral” no Brasil. Impulsionada por lideranças evangélicas, notadamente da IURD, a produção alcançou significativa adesão entre os evangélicos. Associações diretas foram estabelecidas entre a figura do faraó e a então presidente Dilma como “opressora”, o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Egito como “local de opressão”, e Moisés como o “libertador”, simbolizando a figura que “libertaria o povo brasileiro do PT”. Tais metáforas foram reforçadas pelo diretor-geral da novela Alexandre Avancini em uma entrevista concedida a *The New York Times* sobre o sucesso da novela: “Ultimamente, nós vivemos uma era de corrupção no Brasil. O Moisés é incorruptível e luta de uma maneira muito grande para mudar a situação. Os brasileiros puderam ver na história um pouco de esperança” (apud *Purepeople*, 2016).

Em diálogo com a nossa pesquisa, Ygor Belchior (2024, p. 247-251) analisa como os grupos de extrema-direita brasileiros adotaram a antiga Esparta como uma imagem para a radicalização política no período de 2017-2023. O autor demonstra esse processo fazendo publicações no *Twitter* e discutindo o ensino de História, História Pública e a radicalização das redes sociais. A narrativa da extrema-direita, como explica Belchior (2024), é construída em torno da defesa dos valores judaico-cristãos e da supremacia do Ocidente contra perigos percebidos, a saber, islamismo, feminismo, direitos LGBT e antirracismo, sendo o atributo ideológico mais claro o etnonacionalismo (ou seja, o projeto de criar estados monoétnicos, onde cada etnia seria uma nação). Nesta visão, a antiguidade clássica deixa de ser um objeto de estudo

histórico para se tornar um repertório simbólico da política contemporânea. A chamada “Esparta pública” entra no vocabulário da extrema-direita como um meio de legitimar o discurso de ódio, através do qual grupos reacionários se declaram “verdadeiros patriotas” em oposição a seus adversários políticos. Assim, é uma apropriação deliberada e distorcida do passado espartano, que não possui rigor histórico e é uma ferramenta retórica para mobilização identitária e radicalização, sendo realmente importante para historiadores e educadores prestarem atenção aos usos políticos da História Antiga em ambientes digitais.

A recepção da novela pode ser interpretada, portanto, no contexto de uma sociedade em que questões relacionadas à orientação sexual, família e religião ocupavam posição central nos debates públicos. A ascensão de discursos conservadores na década de 2010, associada ao fortalecimento político dos grupos evangélicos, contribuiu para a valorização de narrativas percebidas como compatíveis com determinados ideais de família e comportamento moral. Nesse sentido, o sucesso da novela não se explica apenas por sua temática bíblica, mas também por sua capacidade de dialogar com sensibilidades culturais e religiosas presentes em parcela significativa da audiência brasileira.

A dimensão de gênero é um aspecto importante para entender o contexto sociopolítico que levou ao impeachment de Dilma Rousseff. A cobertura da mídia, conforme explicam Yasmin Cardoso e Rafael Souza (2016, p.48-50), frequentemente retratava a presidente como irracional, emocional e fraca em capacidade de liderança política. Esses tipos de enquadramentos, segundo os autores, não podem ser dissociados de uma sociedade política patriarcal que tem associado mulheres em posições de poder a serem julgadas por padrões diferentes dos homens. A desqualificação da presidente não foi apenas disputas políticas, mas também marcada por sexualização e misoginia.

De forma semelhante, Elizabeth Lima (2020, p. 15-18) observa ainda que a imagem pública de Dilma Rousseff foi construída em diferentes momentos de sua carreira política por estereótipos de gênero que projetavam traços femininos negativos em sua imagem (histeria, desequilíbrio, má governança). Essas representações foram amplamente propagadas em revistas, redes sociais e outras formas de comunicação, e legitimaram discursos que desafiaram sua autoridade política. Assim, a violência simbólica em relação à presidente não se deu apenas por parte das críticas ao governo, mas também pela condição de ser uma mulher que ocupava o mais alto poder na

política nacional.

Ao analisar o impeachment a partir de uma perspectiva feminista, Sônia Maluf (2021, p. 143-147) argumenta que a misoginia moldou a construção das campanhas para a remoção de Dilma Rousseff. Discursos e métodos de desqualificação focaram na compreensão tradicional de gênero e autoridade e reforçaram o sistema histórico de exclusão das mulheres do poder. Dessa forma, a crise política de 2015-2016 foi também uma crise de argumentos sobre representações da feminilidade na esfera pública.

Esse cenário ajuda a compreender o contexto de recepção da novela, pois alcançou grande sucesso ao apresentar uma narrativa centrada em valores como fé, família, ordem moral e liderança providencial. Em uma conjuntura marcada pela ascensão de discursos conservadores e por intensos debates sobre gênero e família, a obra bíblica dialogou com sensibilidades culturais presentes em parcela significativa do público brasileiro. Dessa forma, sua recepção esteve inserida em um ambiente social no qual as disputas sobre moralidade, autoridade e papéis de gênero ocupavam posição central no debate público. Parte das críticas dirigidas à presidenta extrapolava a contestação de suas decisões políticas e assumia um caráter explicitamente sexista, reforçando concepções tradicionais sobre o lugar da mulher na sociedade e na política.

Jorge Scola (2023, p.6-9) investiga as produções bíblicas da Record, observando sua promoção de perspectivas moralistas e dicotômicas do bem e do mal. Tais perspectivas apresentam ressonâncias diretas no cenário político. A exibição de *Os dez mandamentos* (2015) na TV Brasil em 2021 exemplifica um fenômeno notável: sua transmissão, entre 20h30 e 21h30, coincidiu com a exibição de *Gênesis*, produção bíblica inédita da Record, que iniciava às 21h no mesmo ano. Esta situação gerou uma competição entre duas narrativas bíblicas simultaneamente. Adicionalmente, observou-se a coincidência da emissora produtora e a recorrência de atores. No contexto da televisão aberta brasileira, a Bíblia compete com a própria Bíblia, sendo uma das exibições veiculada por um canal público. Este fenômeno é interpretado como uma ação política mediada pela cultura midiática religiosa.

Segundo o *Notícias da TV* (2021), o custo de aquisição dos direitos de exibição de *Os Dez Mandamentos*, da Record, foi de R\$ 3.207.067,62. O Diário Oficial da União, em 30 de março, informou que o valor corresponde ao licenciamento dos direitos audiovisuais, com validade até 15 de novembro de 2022. A EBC (Empresa Brasil de Comunicação), vinculada ao Ministério das Comunicações e sob a gestão de

Fábio Faria (PSD-RN) efetuou a compra.

Conforme Scola (2023, p.23), a TV Brasil em 26 de julho de 2022, substituiu a exibição de *A Escrava Isaura*³⁷ (de segunda a sábado às 20h30) por *A Terra Prometida*. Esta última, produzida originalmente pela Record em 2016, dava sequência à narrativa bíblica de Os Dez Mandamentos sobre o povo israelita. Os dados financeiros e operacionais relacionados a essa transição não foram localizados. Destaca-se a postura do presidente da EBC, Glen Valente, ao contextualizar a relevância da obra para a audiência. Conforme registro do portal Tela Viva, datado de julho de 2022:

Em nota, o presidente da EBC, Glen Valente, diz que “*A Terra Prometida*” dá ao público mais uma produção nacional de qualidade na tela da emissora, além de fazer parte da estratégia da EBC de buscar cada vez mais atender a demanda por conteúdos de renome que sejam não só voltados para a família, como também para a formação crítica das audiência na TV aberta”. O diretor de Conteúdo e Programação da EBC, Denilson Morales, afirma que trazer conteúdos de produção de excelência, nacionais e de cunho histórico atende ao telespectador da TV Brasil, como foi com “*Os Dez Mandamentos*”, “*A Escrava Isaura*”, ambas da Record, e “*Os Imigrantes*”, produção de 1981 da TV Bandeirantes. (TV Brasil, 2022 apud Scola, 2023, p.23-24).

A primeira temporada da novela foi reexibida na Record em dois momentos: de 2017 a 2018 e de 2022 a 2023. A reexibição da novela em julho de 2017, não atraiu um público expressivo em seus primeiros meses, conforme apuração do *Terra* (2018). Gerou médias entre 5 e 6 pontos. A reação ocorreu a partir de fevereiro de 2018. O folhetim, exibido às 19h45, iniciou uma ascensão no ranking da Kantar Ibope. Alguns capítulos registraram 14 pontos de média, equivalendo a quase 3 milhões de telespectadores apenas na Grande São Paulo. A novela alcançou uma média semanal recorde de 13 pontos, contrastando com os 6 pontos das semanas iniciais em 2017. Os resultados de *Os Dez Mandamentos* representam um aumento de 40% no público em comparação com a novela *Apocalipse* (2018), produção inédita da Record do horário nobre que não atingiu as expectativas³⁸.

³⁷ Baseada na obra de Bernardo Guimarães, teve como primeira produção televisiva na Rede Globo em 1976. O remake da novela produzida e exibida pela Record entre 2005 e 2006, não possui registros públicos referentes aos valores de aquisição de seus direitos de exibição, conforme apontado por Scola (2023, p. 23). Contudo, informações divulgadas pela jornalista Patrícia Kogut (2022 apud Scola) indicam uma percepção de aparelhamento da emissora estatal por parte de seus servidores. Tal percepção estaria vinculada a um consórcio político-midiático entre o governo Bolsonaro e a Record.

³⁸ A emissora visava competir com a Globo, porém, *Apocalipse* obteve a menor repercussão entre as novelas desde o sucesso de *Os Dez Mandamentos* (2015-2016). A Record promoveu a estreia com grande destaque, enfatizando os efeitos especiais no lançamento. O investimento foi considerável, com equipes atuando em Nova York, Roma e Israel, e a contratação de um elenco extenso, com mais de 100

Em 2021, o canal Record News passou a integrar o catálogo do serviço gratuito Samsung TV Plus, disponível em televisores da marca, por meio de uma parceria firmada com a empresa OTTera (ABC da Comunicação, 2021). Posteriormente, em novembro de 2022, a emissora ampliou essa estratégia ao lançar, dentro do Samsung TV Plus, um canal exclusivo dedicado à novela *Os Dez Mandamentos* (2015–2016), exibido 24 horas por dia, reforçando o potencial de reaproveitamento de seu acervo televisivo em novas plataformas de streaming (Notícias da TV, 2022).

Nos anos de 2022 e 2023, a produção foi exibida das 15h30 às 16h34 atingiu um recorde de 8,0 pontos de média na Grande São Paulo. Este índice superou os 3,2 pontos do SBT, que obteve menos da metade, e ficou abaixo dos 13,8 pontos da Globo. A participação foi de 17,5%, com um pico de 8,9 pontos. No Rio de Janeiro, a produção garantiu à Record a vice-liderança absoluta, registrando 7,7 pontos de média e 15,8% de share, além de um pico de 8,5 pontos. No mesmo período, o SBT, com a exibição do programa *Fofocalizando*, ocupou a terceira posição com média de 2,7 pontos (Terra, 2023).

Essas iniciativas de reexibições e parcerias com plataforma de streaming, evidenciam como a Record tem investido em múltiplos formatos de circulação de conteúdo, expandindo sua presença no mercado digital e consolidando alianças estratégicas que reforçam sua competitividade frente à hegemonia da Rede Globo e à crescente fragmentação do consumo midiático. A partir de 2015, a novela *Os Dez Mandamentos* transcendeu o âmbito do entretenimento, assumindo funções políticas e religiosas. A novela se tornou um referencial para segmentos conservadores, especialmente entre evangélicos que apoiavam o bolsonarismo, os quais a viram como uma narrativa que legitimava valores morais e políticos.

As reexibições na Record, iniciadas em 2017, indicam mais que uma estratégia comercial para competir com a Rede Globo no horário nobre. Elas representam uma operação simbólica que preparava o cenário para a eleição de 2018. Finalmente, a aquisição da obra pelo Governo Federal em 2021, durante a presidência de Jair Bolsonaro, solidificou seu papel como ferramenta de propaganda política. Isso se

atores. Os dados do Ibope da Grande São Paulo indicam que a novela *Apocalipse* tinha como meta 10 pontos, mas finalizou com uma média geral de aproximadamente 8 pontos. Simultaneamente, a reprise de *Os Dez Mandamentos*, exibida no horário anterior, consistentemente superava essa marca (média geral de 10 pontos). Isso sugere que parte da audiência de *Os Dez Mandamentos* desligava a televisão ou mudava de canal ao iniciar a novela do horário nobre (UOL Tv e Famosos, 2018).

alinhou ao slogan “Deus acima de tudo” e ao projeto de poder que integra religião, mídia e Estado no Brasil atual.

A aquisição de *Os Dez Mandamentos* e, posteriormente, de *A Terra Prometida* pelo governo Bolsonaro evidenciou o benefício político e econômico da Record. A emissora ocupou uma posição estratégica, alinhada às pautas da direita brasileira. O apoio explícito ao presidente permitiu a incorporação das produções bíblicas ao aparato de propaganda estatal. Isso garantiu maior circulação e legitimidade pública. Assim, a Record ampliou a exibição de suas novelas. Adicionalmente, consolidou seu papel como veículo midiático-religioso de sustentação ao projeto político bolsonarista. Produtos de entretenimento foram transformados em instrumentos de legitimação ideológica e influência cultural.

Além disso, as reexibições da novela só obtiveram sucesso notável apenas com a exibição das “dez pragas” (o que fica evidente com as imagens catalogadas). Nesse período, a narrativa adquiriu maior profundidade dramática. Símbolos religiosos de forte impacto mobilizaram o público. Este segmento da narrativa bíblica mescla espetáculo visual, emoção e validação teológica. Isso o tornou o ápice que garantiu alta audiência. Anteriormente, as reexibições registravam desempenho mediano. A novela transformou-se em um fenômeno cultural e religioso. Suas repercussões transcenderam o entretenimento, alcançando o cenário político-midiático brasileiro.

Por fim, a recepção da novela *Os Dez Mandamentos* (2015) não pode ser dissociada do contexto sociopolítico brasileiro de 2015, marcado por intensas polarizações políticas, fortalecimento da presença pública de grupos religiosos e ampliação dos debates sobre identidade, moralidade e poder. Nesse cenário, a novela ultrapassou os limites do entretenimento ao mobilizar narrativas de opressão, libertação, liderança e resistência que encontraram ressonância em diferentes setores da sociedade. Logo, o próximo subtópico discutirá como a circulação dessas representações também reacendeu discussões à historiografia contemporânea, especialmente aquelas relacionadas à construção da alteridade e à visão do outro. Ao retratar egípcios e hebreus por meio de categorias simbólicas que opõem opressores e oprimidos, pagãos e fiéis, poder e submissão, a produção contribuiu para as reflexões sobre como sociedades contemporâneas reinterpretam povos antigos e constroem imagens do diferente.

2.1.3 Como ‘eu’ vejo o ‘outro’: o espelho da Antiguidade nas representações

modernas.

A construção da identidade individual e coletiva vincula-se intrinsecamente à percepção do outro. O reconhecimento de distinções culturais, religiosas ou sociais frequentemente gera tensão, fomentando narrativas de superioridade, exclusão ou temor. Historicamente, a percepção do ‘outro’ — frequentemente reduzido a um estereótipo — validou valores internos e justificou preconceitos e contextos de xenofobia.

Edward Said (2007, p. 13-24) investiga a construção discursiva do “Oriente” pelo Ocidente, especificamente do domínio europeu e estadunidense. Esta construção estabelece como objeto de estudo a dominação imperialista e a imaginação construída sobre o outro. O Orientalismo transcende o campo acadêmico, configurando-se como um sistema de poder e representação que valida o imperialismo. Manifestando-se em diversas escalas, o Orientalismo constitui um campo de estudos sobre o Oriente. Trata-se de um modelo de pensamento fundamentado na dicotomia “Oriente”/”Ocidente”, um discurso que legitima a dominação colonial e política. Consequentemente, o Oriente emerge como uma construção cultural ocidental, desprovido de uma realidade objetiva e neutra.

A expansão colonial europeia, notadamente britânica e francesa, atingiu seu ápice nos séculos XVIII e XIX, abrangendo o Oriente Médio, a Índia e o Norte da África. Consequentemente, a produção de conhecimentos orientalistas vinculou-se à política externa e instituições imperiais, como universidades, museus, literaturas de viagem. Tal associação resultou na emergência de representações estereotipadas do Oriente, retratado como exótico, sensual (com a erotização de mulheres orientais), atrasado e irracional, demandando tutela e modernização ocidental (Said, 2007, p. 35-56).

No século XX, o Orientalismo passou por uma reformulação, concomitante à ascensão dos Estados Unidos como potência global. Estereótipos foram intensificados no âmbito da mídia, do cinema, da política externa e da Guerra Fria. Said (2007, p. 290-330) enfatiza que a questão não reside somente no estudo do Oriente, mas na abordagem essencialista, que negligencia a pluralidade interna e as perspectivas locais. Consequentemente, a descolonização do conhecimento e a ruptura do monopólio ocidental sobre a narrativa são imperativas.

A representação e a construção narrativa na novela *Os Dez Mandamentos*,

colocam o Egito como o opressor, legitimando a insurgência hebraica como um processo emancipatório. A reiteração de estereótipos coloniais na produção televisiva vincula o imaginário bíblico a um discurso evangélico contemporâneo de caráter moralizante. O telespectador é induzido a uma identificação com os hebreus, designados como o “povo de Deus”, e os egípcios de “luxosos”, “idólatras” e “pecadores”, como exemplos a não serem seguidos.

Ao analisar a ideia de espelho na construção que Heródoto faz do Egito em sua obra *Histórias*, Hartog (1999, p. 273-283) elucida que Heródoto empregava duas categorias de conhecimento: a *Ópsis*, referente à observação direta, a autópsia, e a *Akoé*, concernente a informações obtidas de terceiros, logo, relatos orais. Tal diferença estabelecia uma dicotomia entre narrativas consideradas fidedignas e aquelas de proveniência indireta. A alternância entre a percepção visual e a auditiva demarca limites metodológicos. Heródoto, impossibilitado de inspecionar todas as localidades, fundamenta-se parcialmente em relatos de terceiros (*akoé*). Concomitantemente, ele valida sua própria observação direta, empregando a expressão “eu vi” predominantemente para descrever locais distantes ou exóticos, o que confere credibilidade à sua investigação.

As histórias herodotianas interpretadas por Hartog não se configura como um compêndio etnográfico neutro, em vez disso, ela opera como um instrumento discursivo. Este instrumento é responsável pela produção e circulação de modelos de alteridade. As representações encontram-se invariavelmente imbricadas em relações culturais e identitárias. A perspectiva helênica, portanto, define a concepção do bárbaro. Tal definição utiliza o outro para reafirmar a identidade e a ordem simbólica gregas.

Ao delimitar a observação (*Ópsis*) e a escuta (*Akoé*), Heródoto constrói uma narrativa com base epistemológica. Este método híbrido, que não se restringe ao empirismo puro ou à compilação, explora o estranhamento dos povos descritos. Heródoto objetivava a preservação das memórias. Para tanto, empregou fontes auditivas e visuais.

A singularidade de sua historiografia reside na tensão entre a investigação individual e a confiabilidade dos relatos. A utilização de expressões como “vi”, “ouvi”, “digo” e “escrevo” é fundamental para a construção da verossimilhança e credibilidade perante o leitor. Tais verbos operam como estratégias discursivas na edificação da credibilidade em narrativas históricas. Eles sinalizam a natureza da fonte e

administram a ambiguidade inerente à narrativa, distinguindo entre o que foi testemunhado diretamente e o que foi obtido por meio de relatos de terceiros.

O conceito de “espelho de Heródoto” constitui uma metáfora epistemológica. Este “espelho do outro” simboliza o espaço narrativo onde o grupo helênico visualiza sua própria imagem. Tal reflexão não ocorre de forma literal, mas através da projeção de valores, limites e modos de vida. O ambiente narrativo analisado por Hartog é aquele em que a alteridade estrangeira funciona como um espelho para a delimitação da identidade própria.

A telenovela *Os Dez Mandamentos* (2015) oferece material para a análise do princípio da alteridade. Este princípio se manifesta na construção identitária de egípcios e hebreus. A alteridade, enquanto processo, consiste na autodefinição de um grupo pela diferenciação em relação a outro. Conforme Hartog (1999), mecanismos como inversão, comparação e espelhamento operam neste processo. Na referida obra, tal dinâmica se evidencia na oposição entre egípcios, representados como “dominadores”, e hebreus, retratados como “escravizados”.

Essas construções reforçam a identidade ambígua do protagonista Moisés, que transita ora pelos costumes egípcios, ora pelos hebreus. Isso torna ainda mais pertinentes as discussões sobre os egípcios, pois é justamente por meio da experiência adquirida durante a criação de Moisés no Egito que os hebreus, antes oprimidos, começam a se consolidar como uma futura nação escolhida por Deus. Tal dinâmica reforça as percepções de Heródoto, como interpretadas por François Hartog: as narrativas são construtivas, ambíguas e revelam que a maneira como enxergamos os costumes dos outros — muitas vezes como estranhos — é essencial para a formação de nossa própria identidade. O ‘eu’ só se define porque o ‘outro’ existe como diferente. Ou seja, retratar os egípcios como vilões e opressores, ajudaria a estabelecer os hebreus como o padrão do que é correto.

Conforme Chartier (2002, p. 16-28), a cultura vincula-se a práticas, modos de apropriação e geração de sentido. Tais elementos situam-se em contextos sociais específicos. A cultura não se configura como um conjunto estático de valores. Ela se manifesta como uma entidade dinâmica, multifacetada e contestada. O autor expande o conceito tradicional de “mentalidade” para o de representação, cuja abordagem é mais processual e social. Para Chartier, a representação denota a maneira pela qual grupos sociais edificam imagens do mundo social, que ocorre a partir de suas posições e interesses. Tais representações constituem formas de apreender, categorizar e

organizar o mundo.

A tríade de representação, prática e apropriação, conforme delineado por Chartier (2002, p. 27), fundamenta o estabelecimento de percepções, projeções e posicionamentos no âmbito global. Esta tríade é mediada por signos, símbolos e textos. As representações configuram as modalidades simbólicas que estruturam o universo social dos agrupamentos. As práticas denotam os métodos de produção e encenação dessas representações. As apropriações referem-se aos modos de recepção, reinterpretação e emprego das formas pelos atores históricos. Dessa forma, a historiografia cultural, na perspectiva de Chartier, transcende a análise de ideias abstratas ou produções culturais isoladas. Ela foca na circulação social dos significados. Tal abordagem enfatiza a relevância dos leitores, ouvintes, espectadores e intérpretes, entendidos como elementos proativos no desenvolvimento histórico.

Conforme as considerações de Chartier, a cultura constitui uma construção social, não um elemento estático ou absoluto. Ela emerge das práticas, representações e disputas simbólicas de uma determinada época. Para Chartier, a representação organiza a percepção da realidade, distanciando-se de um espelhamento neutro dos fatos. Assim, Moisés é retratado como um herói libertador, sob orientação divina. Sua missão reflete temas como liberdade, justiça e obediência moral, caracterizados na novela.

A História Cultural é o estudo das interpretações e significados das pessoas de diferentes sociedades e épocas. Segundo o historiador Peter Burke (2008, p. 15-22) afirma que a cultura não é apenas política ou econômica, mas também representa crenças, práticas e valores que orientam a vida social. Nesse sentido, a cultura é entendida como um sistema de significados compartilhados que são reinterpretados e interpretados por sujeitos históricos, e é uma das dimensões de pensar sobre a visão de mundo e o significado da experiência das pessoas.

Burke (2008, p. 69) discorre que a chamada Nova História Cultural expandiu os objetos a serem estudados pelos historiadores ao incluir memória, identidade, religião, gênero, linguagem e representações. Dessa forma, a História Cultural tornou-se mais preocupada com os processos pelos quais as pessoas produzem e negociam significados em seus contextos históricos específicos. Isso é muito relevante quando olhamos para a novela *Os Dez Mandamentos* (2015) como uma fonte histórica. Podemos entendê-la não apenas como uma peça de entretenimento, mas também como um produto cultural que expressa valores, disputas simbólicas e visões de mundo que

estão sendo refletidas na sociedade brasileira atual. Assim, podemos investigar a maneira como a narrativa televisiva representa o Antigo Egito, a religiosidade, as relações de gênero e o conflito entre monoteísmo e politeísmo, revelando os significados culturais que são produzidos e apropriados por seu público. Assim, podemos ver a novela como um espaço para a produção e circulação de discursos sobre o passado e como a cultura midiática está envolvida na construção de memórias e identidades coletivas.

A representação do Egito como símbolo de tirania e opressão contrasta com os valores divinos atribuídos ao povo hebreu. Tais escolhas configuram representações ideológicas, destinadas a comunicar valores específicos ao público. A interpretação da obra varia conforme o público: a audiência religiosa a percebe como evangelização; historiadores identificam distorções; críticos apontam uma ideologia conservadora; e outros a consideram entretenimento épico.

Segundo Napolitano (2005), o audiovisual expressa mecanismos capazes de interagir e representar a realidade do mundo em que vivemos. Através dos meios de comunicação, ver e ouvir tornou-se um fenômeno secular e não pode passar despercebido pelos historiadores, especialmente aos formados em História do século XX. Assim, notamos a necessidade de estudarmos as representações das “dez pragas”, tendo em vista, que ao longo do tempo, filmes e novelas nas suas feições artísticas, expressam nas linguagens, cenários, sons e personagens, suas interpretações sobre este assunto que estimulam nosso imaginário e constroem memórias. Napolitano explica que as visões tanto “objetivistas” e “subjetivista” não conseguem responder problemas como: as estruturas de linguagens e seus mecanismos de representar a realidade segundo os códigos internos.

Conforme argumenta Napolitano (2005, p. 236), a perspectiva inicial, denominada “objetivista”, emerge do “efeito de realidade” inerente ao registro técnico de imagens e sons para o espectador ou ouvinte. As imagens e sons capturados por meio do registro técnico do real geram um “efeito de realidade” imediato no observador. Este efeito, previamente observado por Roland Barthes em sua análise da fotografia, é resultado da percepção de uma adesão direta entre o referente (a realidade documentada) e a representação (o registro fotográfico). No contexto das fontes audiovisuais abordadas, documentários e diversas modalidades de jornalismo (radiofônico, cinematográfico e televisivo) podem amplificar este “efeito de realidade”, uma vez que a investigação de eventos e processos constitui o fundamento

para a sua elaboração.

Napolitano (2005) aborda também a perspectiva “subjettivista”. O documento musical exemplifica esta visão. Sua natureza estética e polissêmica sugere uma “ilusão da subjetividade”, cujos significados sociológicos e históricos decorrem dessa especulação. A obra possui significados quase insondáveis e relativos, que variam conforme a fruição do ouvinte. A supervalorização da “letra” na análise da “canção” é um exemplo. Esta abordagem dominou entre historiadores e cientistas sociais, pois se acreditava que o sentido histórico da canção residia no conteúdo verbal e este era frequentemente analisado isoladamente. Enquanto a estrutura musical acompanhante, inseparável da experiência estética, era desconsiderada.

É importante salientar, portanto, que, apesar das características colocadas em questão, que fazem parte das produções fictícias, a experiência social vivenciada ao entrarmos na sala de cinema ou ao ligarmos a televisão, ultrapassa o que é real. Tal experiência por criar muitas realidades e transitar entre o “verdadeiro”, do “passado histórico”, do “fiel”, do que “realmente aconteceu”. Ou seja, o que menos importa é se tal filme/novela foi fiel ao determinado relato desenvolvido na obra, o que importa é saber identificar os motivos, as especulações, as adaptações, as exclusões, as simulações que são representadas e criam uma noção de realidade.

Segundo Napolitano (2005, p. 241) as diferentes formas de representar a história no cinema envolvem escolhas que produzem consequências não apenas no campo estético, mas também no plano ideológico. Essas possibilidades de representação frequentemente se sobrepõem e se articulam entre si, tornando insuficiente uma análise baseada apenas na oposição entre realismo e ficção. Dessa maneira, o historiador deve adotar uma perspectiva mais crítica e abrangente, capaz de compreender as múltiplas estratégias narrativas utilizadas pelas produções audiovisuais, sem reduzir os filmes documentais a representações puramente realistas ou os filmes ficcionais a simples fantasias sobre o passado.

Pensadores da Escola Frankfurt, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer desenvolveram o termo “Indústria Cultural” surgido em 1940. Na mesma direção, Theodor W. Adorno tece ensaios que nos fazem compreender as manifestações artísticas culturais nos séculos XIX e XX em relação à Indústria Cultural. Discutir como a cultura se manifestou dentro do capitalismo foi seu principal objetivo. Na nova edição do livro Indústria cultural e sociedade (2022), encontramos os três ensaios: “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas”, escrita por Theodor

W. Adorno e Max Horkheimer (1947); “Crítica cultural e sociedade”, escrita por Theodor W. Adorno (1949) e “Tempo livre”, escrita por Theodor W. Adorno (1969).

A crítica à Indústria Cultural, inspirou Marx, Horkheimer e Adorno que analisaram os impactos do capitalismo na sociedade e observaram de que forma a base econômica molda as estruturas sociais, incluindo a cultura. Como exemplo, o mencionado ensaio “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas”, explica como os interessados na cultura industrial, gostam de se referir a cultura como objeto tecnológico. Os dirigentes não escondem seus interesses, e quanto mais visibilidade, mais se percebe como o cinema e a rádio não se encaixam mais como arte e tornaram-se também meios de negócios e ideológicos. A autodefinição do cinema e rádio como indústrias não nega os lucros dos diretores-gerais e as necessidades dos produtos sociais.

Segundo Adorno (2022, p. 14-15), a indústria cultural opera por meio da produção de representações que buscam reproduzir a realidade de maneira cada vez mais convincente, fazendo com que os espectadores percebam uma continuidade entre o universo ficcional e o mundo cotidiano. Graças ao aperfeiçoamento das técnicas audiovisuais, o cinema intensifica seu poder de persuasão ao apresentar imagens que parecem naturais e evidentes. Como consequência, o público tende a interpretar essas representações como reflexos legítimos da realidade, reduzindo as possibilidades de questionamento e reflexão crítica. Nesse sentido, as produções cinematográficas não apenas constroem entretenimento, mas também influenciam a forma como diferentes sociedades compreendem o passado, a história e as identidades culturais.

Logo, com a citação acima, percebemos como somos movidos cada vez mais pelas produções culturais, que se interessam em vender suas ideias e ideologias através do universo dos filmes, que se torna uma manifestação particular das indústrias e de seus dirigentes. Provedor de mecanismos econômicos, o sucesso da Indústria Cultural se manifesta durante o tempo livre das pessoas, no qual os trabalhadores procuram orientação pelas unidades de produção. Assim, debruçada em ideais ocidentais, circulam as implicações particulares dos agentes da Indústria Cultural.

Stuart Hall (2016, p. 17-18) investiga a modificação do status da cultura nas ciências humanas e sociais. O autor postula que a cultura evoluiu de uma posição periférica para uma centralidade nas discussões sobre identidade, poder e estrutura social. Hall introduz a concepção de que a cultura assumiu um papel proeminente nos debates atuais, evidenciando uma “revolução cultural” no pensamento sociopolítico

contemporâneo.

A cultura emerge com significados polissêmicos, inerentemente marcada por antagonismos e contendas, operando como um processo, no qual o sentido dos fenômenos é edificado por intermédio da linguagem, das práticas discursivas, dos símbolos e dos códigos socioculturais. O mundo não detém um único significado inerente, mas a construção do sentido ocorre culturalmente. As representações são elaboradas mediante atribuição de sentidos, não meramente replicando uma realidade objetiva, mas conformando a percepção e a interação com o ambiente. A cultura estabelece um domínio de contestação ideológica, onde a hegemonia se manifesta pelo controle dos significados legitimados (Hall, 2016, p. 19-31).

Logo, as reflexões como os de Chartier (2002), Burke (2008), Hall (2016) e Adorno (2022) acerca da cultura e representação, demonstram a ausência de neutralidade em imagens ou narrativas. Tais elementos incorporam significados sociais e historicamente construídos. A cultura, concebida como um sistema de significados partilhados, opera como um domínio de contenda simbólica, onde visões de mundo são elaboradas. Estas representações na novela, são empregadas na edificação de narrativas dicotômicas de bem e mal, solidificando determinadas interpretações ideológicas. Os hebreus, por exemplo, são retratados como um povo puro, afligido e espiritualmente acreditam na divindade verdadeira. Em contrapartida, os egípcios emergem como opressores, associados ao luxo, à idolatria e à crueldade. Esta polarização não apenas dramatiza o enredo bíblico, mas também sustenta perspectivas contemporâneas de moralidade, fé e identidade religiosa, notadamente vinculadas a preceitos cristãos evangélicos. Cada personagem, texto, cenário, roupas e expressões faciais, formam os conjuntos de ideias sobre as representações culturais na novela

O capítulo subsequente elucidará as discussões historiográficas e teóricas apresentadas neste capítulo. Apresentará um panorama das discussões acerca do livro do *Êxodo* e as diálogos das cenas das “dez pragas”, detalhando os pontos centrais da narrativa televisiva.

CAPÍTULO 3- OS DIÁLOGOS DAS “DEZ PRAGAS” COMO ENSINAMENTOS DA PREGAÇÃO DA IURD.

Os capítulos anteriores desenvolveram discussões acerca da trajetória da televisão brasileira, das análises das cenas referentes às “dez pragas”, bem como dos estudos sobre Egíptomania, usos do passado e recepção. Tais reflexões evidenciaram a relevância do objeto de estudo para os estudos da Antiguidade, demonstrando como as representações do Antigo Egito são constantemente ressignificadas em diferentes contextos culturais. Diante dessas amplas discussões, torna-se pertinente aprofundar a análise, agora, sobre alguns diálogos dos capítulos, especialmente no que se refere à sua utilização como instrumento de ensino e difusão de valores religiosos vinculados à IURD. Nesse sentido, a novela não apenas adapta uma narrativa bíblica para o formato televisivo, mas também atua como veículo de transmissão de concepções religiosas e morais para os telespectadores.

O propósito do terceiro capítulo foi identificar como as representações sobre a cultura egípcia faraônica foram estratégias utilizadas pela IURD nos mecanismos de linguagem como viés de conversão. Cabe também explicar como, pensar nos evangélicos na contemporaneidade brasileira, representa abordar também significativas mudanças sociais, culturais e políticas, à medida que as práticas evangélicas norte-americanas chegaram ao Brasil e transformaram seu cenário religioso, até então predominantemente católico. Assim, os evangélicos são um grupo multifacetado, em sua maioria de baixa renda, que busca em igrejas pentecostais/neopentecostais apoio e mudanças de vida, principalmente na área financeira, o que estudiosos caracterizam como a Teologia da Prosperidade.

Como apoio para a análise, usamos também a *Bíblia de Jerusalém* (1973) para entender até que ponto o roteiro da novela foi construído a partir de sua narrativa, as usando de forma literal. Identificamos as incorporações dos versículos bíblicos que narram as pragas, além de “atualizações” desses de acordo com discursos frequentemente proferidos nos cultos da igreja, de forma a tornar esse produto de entretenimento como um veículo de propaganda religiosa.

Como já discutimos, as novelas bíblicas despertam interesse tanto entre os fiéis

da IURD quanto entre os que não a frequentam. No caso de *Os Dez Mandamentos* (2015), a estratégia de marketing utiliza a curiosidade, o fascínio e a simbologia associada ao Egito Faraônico para garantir a atração e a repercussão de temas como as “dez pragas” e os duelos subsequentes: o Deus dos Hebreus contra os deuses egípcios e Moisés contra Ramsés. A narrativa das pragas, em especial, serve para fundamentar os discursos dos pregadores da IURD.

Portanto, é importante analisar como a cultura egípcia faraônica foi apropriada para atender interesses ideológicos, impulsionando os investimentos na narrativa da novela. Dessa forma, torna-se pertinente discutir de que modo um produto de entretenimento contribuiu para tornar mais visíveis as curiosidades e os debates acerca das culturas da Antiguidade.

3.1 O Livro de *Êxodo*

A produção intelectual de estudiosos que questionam a historicidade das passagens bíblicas é impulsionada pela necessidade de refutar a perspectiva fundamentalista que durante muito tempo foi hegemônica. Tal produção se torna ainda mais premente em vista da expansão do domínio de líderes evangélicos neopentecostais que, em suas óticas teológicas, utilizam a Bíblia para fins lucrativos, alegando prosperidade através de sacrifícios.

De acordo com Josué Berlesi (2008), a análise da pertinência histórica da Bíblia representa uma prática antiga no contexto ocidental. Paralelamente a uma postura fundamentalista de defesa do texto religioso, desenvolveu-se uma abordagem crítica e de contestação dos escritos bíblicos. A narrativa do *Livro do Êxodo*, por exemplo, permanece sob investigação de diferentes perspectivas. Autores, da *A Escola de Copenhague* — mais popularmente denominados como “minimalistas” —, surgiram na década de 1990, com obras inovadoras sobre o Israel Antigo, criticando a metodologia fundamentalista empregada na produção de conhecimento histórico sobre Israel. Esses pesquisadores, como Israel Finkelstein, Neil Silberman, compartilhavam frustrações em relação ao debate sobre o Israel antigo, com críticas que não ficam restritas à historicidade dos eventos bíblicos, mas elaborando questionamentos sobre a possibilidade do uso da Bíblia como fonte histórica principal para o conhecimento sobre o Antigo Israel.

Os autores com a chamada postura “minimalista” configuram um novo

paradigma na historiografia dos hebreus. Algumas obras apresentam caráter iconoclasta e interpretações inovadoras. O conteúdo dos escritos suscitou a crítica violenta de pesquisadores que os definem como antissemitas, enquanto seus críticos foram rotulados de sionistas. Segundo William Dever (2003, p.137 apud Berlesi, 2008, p. 7) alguns se autodenominam revisionistas, outros como minimalistas, que são mais niilistas. Para Dever, ao reescreverem a história de Israel, nada restará que seja reconhecível como história pela maioria, ou seja, a metodologia empregada pelos minimalistas leva à conclusão fundamental de que ninguém mais pode escrever a história antiga de Israel, especialmente se baseada nos textos bíblicos. Na obra *A Bíblia não tinha razão* (2003), de Finkelstein e Silberman, há uma conclusão distinta quanto ao Êxodo. Antes mesmo de abordarem a suposta saída dos hebreus do Egito, os pesquisadores em questão apontam para as incoerências do texto bíblico que relata a história de José. Segundo afirmam, a presença de camelos na história do citado personagem reflete um anacronismo. As migrações de Canaã para o Egito são seguramente sustentadas pela evidência arqueológica, tornando plausível esta parcela do relato bíblico (Finkelstein; Silberman, 2003, p. 58-59 apud Berlesi, 2008, p.7-8). O Êxodo geralmente é conhecido como um fato ocorrido na época de Ramsés II. Contudo, Finkelstein e Silberman argumentam que no período do citado faraó, um sistema de controle de fronteiras era muito bem estruturado em torno do Egito, o que tornaria impossível a fuga de um contingente de trabalhadores tão expressivo.

Berlesi (2007, p.37) se refere aos “maximalistas”— termo utilizado para contradizer os “minimalistas”— como os defensores da Bíblia, ou seja, aqueles que defendem os eventos narrados como históricos. Os maximalistas defendem:

que tudo nas fontes que não pode ser provado como falso deve ser aceito como histórico e a postura minimalista [...] defende que tudo que não é corroborado por evidências contemporâneas aos eventos a serem reconstruídos deve ser descartado (Silva, 2006 apud Berlesi, 2007, p.37).

Conforme explica, Berlesi (2007, p.38) pesquisadores com postura “maximalistas”— como John Bright (1978), Eugene Merrill (2001) — podem ser classificados como fundamentalistas, pois seus estudos revelam um sentimento religioso conservador. Obras que defendem a narrativa bíblica frequentemente parafraseiam o texto religioso ou tentam comprovar cientificamente os fatos bíblicos. Nesse sentido, céticos e fundamentalistas apresentam semelhança na abordagem de certos aspectos do Êxodo. Ambos recorrem a explicações naturalistas para as “dez

pragas” do Egito. Céticos usam essas explicações para desqualificar o caráter milagroso do evento. Maximalistas flexíveis buscam comprovar a plausibilidade dos eventos bíblicos por meio de explicações naturalistas. Os ortodoxos, por sua vez, recusam-se a negar ação divina em qualquer acontecimento. Para autores fundamentalistas, o *Êxodo* representa um acontecimento singular, marcando a transformação de Israel em nação.

Para Berlesi (2007, p. 40-42), alguns maximalistas exibem semelhanças metodológicas com céticos ao examinar a tradição bíblica sob a perspectiva de evidências materiais disponíveis. No entanto, tanto maximalistas quanto minimalistas, apesar de suas divergências, compartilham a falha de interpretar a Bíblia de forma literal. Eles empregam uma exegese bíblica limitada, negligenciando aspectos como o gênero literário e a filologia. Certos argumentos convergem entre as diversas correntes interpretativas, notadamente entre os maximalistas e os adeptos do método histórico-crítico. Um exemplo reside nas evidências da presença "israelita" no Egito, como os nomes de origem egípcia identificados entre os hebreus, conforme registrado no texto bíblico. Tais nomes sugerem uma possível conexão com o país dos faraós. Diante da falta de evidências diretas do *Êxodo*, os maximalistas também consideram o impacto da memória da escravidão egípcia no Antigo Testamento, o que sugere um possível núcleo histórico.

Além das divergentes considerações e datações, Berlesi (2007, p. 15) aponta que H. B. Witter (1711) inaugurou a discussão da crítica literária ao sugerir que o Pentateuco resultou do trabalho de diversos autores, em épocas distintas. A teoria JEDP³⁹, que busca explicar as fontes que deram origem ao Pentateuco, foi desenvolvida por Julius Wellhausen (1880), que identificou quatro fontes distintas que

³⁹ Com a composição de Julius Wellhausen, pode-se perceber as diferentes perspectivas, lugares e épocas, e como as escritas possuem características distintas e com projeções teológicas. São eles: Javista (J); Eloísta (E); Deuteronomio (D) e Escrito Sacerdotal (P). A hipótese das fontes, especialmente a do Pentateuco, durante anos predominou os estudos acadêmicos sobre a história de Israel e nas menções à divindade de formas diferentes. Nesse sentido, os estudos críticos da Bíblia demonstram como as escritas dos textos passaram por vários acréscimos. O documento Javista, se refere à divindade como Javé. Elaborada nas cortes de Davi e Salomão (aproximadamente século X A.E.C), caracterizam as linguagens e viés ideológico de Judá. O documento Eloísta, uma espécie de reelaboração do Javista, foi uma versão escrita em Israel Norte (datada nos séculos IX-VIII), após a divisão dos reinos e se referia à divindade como Elohim). A redação Eloísta é uma fonte muito fragmentada, mas é encontrada nos textos de Gênesis e Números (Dietrich, 2022, p.20-21). Nas considerações de Moura (2024, p.13), o documento deuteronomista, datado no período do rei Josias com o achado do rolo da lei, foi estabelecido por Wellhausen como “Proto-Deuteronomio” e foi responsável por estabelecer a reforma do culto de Jerusalém segundo as leis propostas nos textos deuteronomio.

teriam sido a base dos cinco primeiros livros bíblicos. Por meio da análise das diferenças na narrativa, procurou determinar a época e o local de origem de seus autores. Dessa forma, Wellhausen propôs que o Pentateuco é um produto dos períodos do exílio e pós-exílio.

Conforme explica Berlesi (2007, p.21-22) a produção da versão literária do texto ocorreu considerável tempo após o possível evento histórico. Berlesi considera que o conteúdo de *Êxodo* 1-15 apresenta caráter teológico predominante, sem a preocupação de registrar os fatos com exatidão. As passagens bíblicas referentes ao crescimento populacional no Egito, as histórias das parteiras, o nascimento e a proteção de Moisés, ressaltam a persistência da proteção divina aos fiéis durante a opressão. Dessa forma, as “dez pragas” demonstram o confronto teológico entre a divindade protetora do povo subjugado e o poder imperial.

Liverani (2003, p. 343-344) sugere que os percursos dos hebreus descritos no *Êxodo*, foram provavelmente elaborados ou estruturados em um período posterior aos supostos eventos. Tais percursos funcionam como roteiros simbólicos, carregados de significado teológico. Eles organizam a memória coletiva e fortalecem a percepção de Israel como um povo guiado por uma entidade divina. Na análise de Liverani, o deserto adquire uma função simbólica: representa o local de provação, purificação e o estabelecimento de uma aliança com Deus. A peregrinação visa transformar um grupo de indivíduos em situação de escravidão em um povo eleito. Isso simboliza a transição do caos, representado pelo Egito, para a ordem, simbolizada pela Terra Prometida. Em resumo, o deserto constitui menos um espaço físico concreto e mais um cenário ideológico, onde a formação espiritual do povo ocorre.

Assim, tais considerações acerca da narrativa do *Êxodo* revelam como seus debates ao longo dos anos estão longe de serem encerrados. As histórias contidas nas narrativas bíblicas foram também apropriadas pela indústria cinematográfica. No caso da presente pesquisa, a novela *Os Dez Mandamentos* demonstra um caráter ideológico claro. Portanto, torna-se importante e necessário fomentar discussões sobre a obra literária do livro de *Êxodo*, ainda relevante na contemporaneidade, especialmente devido ao interesse excessivo pelo Israel bíblico para fins de ações contemporâneas.

3.1.1. Um breve panorama de Êxodo.

O livro de *Êxodo*, o segundo da Bíblia que sucede o *Gênesis* e apresenta José, é parte do Antigo Testamento e narra as “dez pragas”, um dos fenômenos bíblicos notáveis. Moisés é uma figura central nesse relato. Uma distinção entre os dois livros reside no contexto egípcio: em *Gênesis*, o Egito é um espaço de prosperidade e refúgio; em *Êxodo*, transforma-se em cenário de opressão e escravidão. Assim, Yahweh enviou um libertador para conduzir o povo à “terra prometida”, conforme a promessa feita aos patriarcas Abraão, Isaac e Jacó.

O livro de *Êxodo* inicia-se com o relato do crescimento populacional dos hebreus no Egito. Menciona a chegada de Jacó, acompanhado de seus descendentes: Rúben, Simeão, Levi, Judá, Issacar, Zabulon, Benjamim, Dã, Neftali, Gad e Aser. No total, setenta descendentes de Jacó estabeleceram-se no Egito, onde José já residia. Com o falecimento de José e de sua geração, os israelitas proliferaram-se, tornando-se numerosos no território egípcio (*Ex* 1, 1-7). A narrativa bíblica sugere a ascensão de um novo faraó, não explicitamente identificado, que demonstrava desconhecimento em relação a José. Este faraó avaliou que os israelitas superaram os egípcios em número e poder. Diante do receio de que essa população crescente pudesse formar alianças com adversários do Egito, o faraó determinou a imposição de trabalho forçado aos hebreus. Eles foram incumbidos da construção de cidades para o faraó, especificamente, as cidades-armazém de Pitom e Ramsés (*Ex* 1, 8-11). O termo egípcio Per-âa, traduzido como “a casa grande”, designava o palácio e a corte, e, após a décima oitava dinastia, passou a referir-se ao próprio faraó. A menção a Ramsés como localidade sugere uma possível identificação do faraó opressor do *Êxodo* com Ramsés II, cuja residência situava-se no Delta, na região conhecida como Tânis ou Qantir (*Bíblia de Jerusalém*, 1973, p.106). O texto enfatiza que a opressão intensificada sobre os hebreus paradoxalmente resultou em seu crescimento populacional. Os hebreus eram forçados a produzir tijolos, preparar argila e executar trabalhos agrícolas, além de outras modalidades de trabalho compulsório para os egípcios.

O faraó ordenou que as parteiras hebreias Sifrá e Puá assassinassem os recém-nascidos hebreus do sexo masculino, preservando a vida das meninas. As parteiras, motivadas por sua reverência a Deus, recusaram-se a cumprir a ordem. Ao constatar a desobediência, o faraó convocou-as para prestar esclarecimentos. Justificaram-se,

afirmando que as mulheres hebreias possuíam notável vitalidade, resultando em partos rápidos. Em consequência, Deus protegeu as parteiras, concedendo-lhes descendência. A população hebreia cresceu em número e poder. Diante disso, o faraó ordenou que os egípcios lançassem os recém-nascidos do sexo masculino ao rio (*Ex* 1, 15-22), possivelmente o Nilo ou seus afluentes.

A análise inicial da fonte revela inconsistências. Conforme consideram Römer & Boyer (2024, p. 101-102) Sifrá e Puá, identificadas como parteiras hebreias segundo a tradição judaica, possivelmente eram egípcias. A suposição decorre da inverossimilhança de apenas duas mulheres atenderem aos partos da população hebraica, já que supostamente se tratava de uma grande povoamento. As parteiras confrontaram as ordens do faraó e se destacaram como as primeiras figuras bíblicas declaradamente tementes a Deus. Elas induziram o faraó a crer na ineficácia de seu decreto, alegando que os bebês hebreus nasciam antes de sua chegada. Portanto, a narrativa sugere que egípcias, dotadas de fé, foram recompensadas com prosperidade. Sifrá e Puá, assim, serviram de exemplos para outras narrativas:

No início do relato, que pode ser lido de maneira nacionalista, segregacionista, um pouco como no início do livro de Josué, mulheres estrangeiras aos hebreus aparecem e se opõem. Da mesma forma que Raab, no Livro de Josué, se opõe ao rei de Jericó escondendo os espiões hebreus, mentindo não ter visto ninguém, as parteiras salvam os meninos hebreus dizendo ao Faraó que nada podem fazer. No Livro de Josué, trata-se de mulheres oriundas do povo inimigo que intervêm e, finalmente, assumem a causa dos hebreus (Römer & Boyer, 2024, p.102).

A partir dessa citação, torna-se evidente a necessidade de uma princesa egípcia criar um bebê hebreu. Ao se tornar um príncipe egípcio, Moisés seria preparado para guerras e adquiriria conhecimentos religiosos e geográficos. A escolha de alguém criado nos costumes egípcios para liderar um povo que clamava pela saída do Egito demonstra uma estratégia ponderada. A premissa da prosperidade hebraica no Egito é questionável. Se a migração para o Egito visava à prosperidade, a subsequente escravidão torna-se paradoxal. A alegação de aliança com inimigos egípcios carece de solidez, dada a disparidade de poder militar. Ademais, se Jacó, sob a égide divina, buscou refúgio no Egito para escapar da fome e prosperar, a permissão divina da escravização de seus descendentes apresenta um dilema teológico. A hipótese de desconhecimento do faraó sucessor em relação ao seu antecessor parece improvável, considerando a meticulosidade dos registros faraônicos na história egípcia.

Römer e Boyer (2024, p. 101) explanam como os antigos egípcios eram cautelosos em relação a estrangeiros. Guardas controlavam as fronteiras do Egito. Registros indicam o controle de entradas e saídas de grupos autorizados. Alguns portavam mercadorias, enquanto outros, desprovidos de recursos, tinham sua entrada negada. Existem registros das relações comerciais entre o Egito e o Oriente, estendendo-se também à Arábia. O relato de José exemplifica tais intercâmbios, mencionando mercadores midianitas ou ismaelitas, bem como a presença de egípcios no Oriente. Os destacamentos de guarnição eram empregados em trabalhos compulsórios, notadamente a corveia, e também no âmbito militar. O Egito, entretanto, não demonstrava intenção de anexar os territórios conhecidos como o domínio asiático. Nas narrativas de José e Moisés, observa-se que alguns indivíduos de origem asiática alcançaram posições de relevo no Egito e, salvo raras exceções, podiam integrar-se à cultura local. A maioria, contudo, participava do sistema de corveia. A situação dos hebreus descrita no *Livro do Êxodo* diverge da escravidão praticada nos séculos XVI e XVII. Seria mais plausível que eles estivessem inseridos no sistema de corveia, possivelmente organizados em colônias dotadas de liberdade de movimento.

No *Livro do Êxodo*, cada praga atingiu diretamente uma divindade ou algo considerado sagrado pelos egípcios. Em todas as ocorrências, Yahweh obstinou o coração do faraó, impedindo a libertação do povo hebreu para que este lhe prestasse culto. Acredita-se que essa ação visaria demonstrar o poder supremo de Yahweh, evidenciando que, embora os deuses egípcios exercessem suas funções divinas, Yahweh se sobressaia. Constata-se que a narrativa visa demonstrar o reconhecimento da singularidade de Yahweh, utilizando as pragas como prova de seu poder sobre os deuses egípcios.

Antes de analisarmos a relação entre as representações das “dez pragas” e as práticas de pregação da IURD, é necessário compreender a diversidade que caracteriza o campo evangélico brasileiro. Embora a novela dialogue com elementos teológicos e discursivos frequentemente associados ao neopentecostalismo, especialmente à IURD, não se pode reduzir o universo evangélico a uma única denominação ou corrente religiosa. Trata-se de um grupo marcado por diferentes tradições, interpretações bíblicas, práticas litúrgicas e posicionamentos sociais e políticos. Assim, o próximo tópico buscará apresentar um panorama sobre os evangélicos no Brasil, destacando a heterogeneidade desse segmento religioso e problematizando associações generalizantes que identificam toda a população evangélica com as igrejas

neopentecostais.

3.2 Quem são os evangélicos?

O Pentecostalismo surgiu no Brasil no século XX e transformou o ambiente religioso e cultural no Brasil. O crescimento do movimento pentecostal impactou o Brasil chegando a se tornar uma das maiores vertentes do cristianismo evangélico. Através de missionários estrangeiros que pregavam o pentecostal nos EUA, o Brasil teve a primeira igreja em 1910, a Congregação Cristã no Brasil, fundada pelo missionário italiano-estadunidense Louis Francescon. O movimento pentecostal contemporâneo emergiu nos Estados Unidos, derivando de avivamentos espirituais prévios, do Metodismo e de preceitos batistas. Suas origens remontam às reuniões da Rua Azusa, Los Angeles, em 1906. Tais encontros caracterizaram-se pela significativa participação de afrodescendentes e indivíduos das classes trabalhadoras, incluindo William J. Seymour, um garçom negro reconhecido como pioneiro pentecostal. No Brasil, as doutrinas pentecostais foram introduzidas a partir de 1910. Essa introdução ocorreu por meio de imigrantes europeus brancos, como italianos e suecos, e não por afrodescendentes. A Igreja Assembleia de Deus, por exemplo, foi estabelecida em 1911, em Belém do Pará, por pioneiros suecos (Gunnar Vingren e Daniel Berg)⁴⁰. Posteriormente, outros grupos, como a família McAlister, de origem canadense, contribuíram para a expansão global do Pentecostalismo (Isaia; Silva, 2019, p.106).

Segundo Ricardo Mariano (1996), o Pentecostalismo clássico marca a “primeira onda”(1910-1950), iniciada com a fundação, em São Paulo, da Congregação Cristã no Brasil em 1910 e, no mesmo ano, da Assembleia de Deus no Pará, expandindo-se pelo território nacional. Enfatizavam, principalmente, o anticatolicismo, o dom de línguas⁴¹, o princípio da formação ascética e sectária,

⁴⁰ A fundação da Assembleia de Deus envolveu a participação de Frida Vingren, cuja relevância transcende as figuras masculinas. Casada com Gunnar Vingren, ela demonstrou versatilidade, atuando em âmbitos eclesiais e seculares. Conciliou responsabilidades familiares e ministeriais, estabelecendo um legado como missionária, artista, educadora e líder espiritual (Rosado et al., 2020, p.9355-9356). Vingren representou uma figura precursora no contexto religioso brasileiro, distinguindo-se como missionária e escritora. Contudo, apesar de sua contribuição substancial, particularmente na origem da Assembleia de Deus, sua participação foi subsequentemente negligenciada e sub-reconhecida nos registros oficiais da denominação (Rosado et al., 2020, p. 9347). Na historiografia contemporânea, Gedeon Alencar constitui um pesquisador fundamental da trajetória de Frida Vingren, configurando uma referência primária nos estudos sobre o pentecostalismo brasileiro.

⁴¹ Conforme explica José Nascimento (2022, p. 329-333), academicamente conhecido como o fenômeno

mantendo-se suas características ainda bem impregnadas nas práticas da igreja, como na Congregação Cristã. A partir de 1989, a Assembleia de Deus tornou-se mais flexível com as novas vertentes do Pentecostalismo que cresciam no Brasil (Mariano, 1996, p. 25).

O Pentecostalismo neoclássico, conhecido como “segunda onda”, surgiu na década de 1950 em São Paulo com a chegada de dois missionários norte-americanos da *International Church of the Foursquare Gospel*. Fundaram a *Cruzada Nacional de Evangelização*, iniciando com sucesso o evangelismo na concepção da “cura divina”, o que resultou na desagregação denominacional⁴² e multiplicou o Pentecostalismo no Brasil. Assim, foi fundada em 1951, em São Paulo, a *Igreja do Evangelho Quadrangular*. Seguindo essa onda, surgiram em São Paulo, em 1955, o *Brasil para Cristo* e em 1962 a *Deus é Amor*. Em Minas Gerais, em 1964, surgiu a *Casa da Benção* e foram também surgindo outras com menor expansão. A “segunda onda” marca o sucesso teológico na cura divina através do uso do rádio, que por razões de sectarismo, não eram utilizados pelas igrejas aqui mencionadas até a década de 1950, mas através do evangelismo realizado em tendas de lona (Mariano, 1996, p. 25).

O Neopentecostalismo marca a “terceira onda” de crescimento evangélico, denominação que mais se expandiu, iniciado na segunda metade da década de 1970 e se fortalecendo nas décadas de 1980 e 1990. Diversas igrejas fundadas por brasileiros se destacam no ramo neopentecostal, como a Igreja Universal do Reino de Deus (1977) e a *Igreja Internacional da Graça de Deus* (1980) no Rio de Janeiro, a *Comunidade*

religioso caracterizado pela crença na capacidade de proferir línguas estranhas, teve como liderança William J. Seymour. Sua eclosão, que atingiu o apogeu no início do século XX, na Rua Azusa, Estados Unidos, marcou o surgimento do movimento pentecostal, em 1906. O movimento visava, em consonância com as escrituras sagradas, a revivescência da experiência descrita em Atos dos Apóstolos 2:1-13. No contexto brasileiro, os pentecostais utilizam vocábulos enigmáticos, desprovidos de tradução ou significado, a exemplo de “labaxuria”, “xurianda”, “ripalabas”, “surionderáá”, entre outros. Tais expressões são verbalizadas em ambientes como cultos religiosos e espaços públicos, frequentemente em tom elevado. Quando interrogados sobre seus significados, os adeptos caracterizam os como mistério. Na prática, a manifestação da glossolalia se traduz em comportamentos diversos, como pulos, risos, choro, danças, sapateado, movimentos bruscos e contorções, fenômeno este que é usualmente designado como “cair no poder”.

⁴² Nas considerações de Júlio Adam e Denise Santana (2022), a contemporaneidade instaurou na sociedade uma crise de sentido, caracterizada pela abertura das pessoas às transformações, inclusive em relação às verdades outrora consideradas absolutas. O acesso ao conhecimento proporcionou o questionamento de teorias consolidadas, a exemplo dos dogmas. Antigamente inquestionáveis, os dogmas passaram a ser reavaliados pelos indivíduos, que passaram a criticar a instituição religiosa e seus costumes. A crise vivenciada pelas instituições religiosas exige uma análise sobre a forma como os indivíduos passaram a experienciar a religiosidade, sem a necessidade de filiação a uma igreja institucionalizada. A desvinculação de uma religião ou denominação é motivada pela discordância em relação a preceitos e doutrinas

Evangélica Sara Nossa Terra (1976) em Goiás, e *Renascer em Cristo* (1986) em São Paulo. Essas denominações se caracterizam como seitas, seguindo tendências de adequação ao mundo, participação na política partidária e do uso das redes sociais. Suas principais características são baseadas na Teologia da Prosperidade, que defende o uso do dinheiro para alcançar a bênção divina, e na crença de que o cristão é destinado a ser próspero, vitorioso, feliz e de ter sucesso em todas as áreas da vida. Enfatizam a guerra espiritual (Deus x Diabo), relacionando anjos decaídos e suas entidades à terra. Essas entidades são identificadas, principalmente, em outras religiões, especialmente as de matrizes africanas. Não adotam o uso dos tradicionais e estereotipados santos, que já caracterizam como símbolos de conversão e estão relacionados ao pentecostalismo (Mariano, 1996, p. 26).

Conforme explica Juliano Spyer (2020, p. 56-57), no Brasil, observam-se distinções notáveis entre protestantes e evangélicos. Tais diferenças manifestam-se na contextualização da implantação de igrejas em distintas regiões do país. Em áreas brasileiras com influência europeia e presença de igrejas protestantes históricas, os termos “crente” e “evangélico” designam exclusivamente membros de igrejas pentecostais e neopentecostais. Contudo, em periferias urbanas, incluindo estados do Sul, a terminologia “crente” e “evangélico” abrange igualmente indivíduos filiados a igrejas protestantes históricas, como a Presbiteriana e a Batista. Embora o termo “evangélico” seja frequentemente associado a vertentes pentecostais e neopentecostais, esta associação não é restritiva. Algumas igrejas protestantes históricas, impulsionadas pela expansão pentecostal, também incorporaram algumas de suas práticas. Em razão desses fatores, o antropólogo emprega o termo “evangélico” como sinônimo de “protestante”, englobando tanto protestantes históricos quanto pentecostais. As variações conceituais, práticas e identitárias entre “protestantes”, “evangélicos” e “crentes” evidenciam a pluralidade religiosa desse fenômeno que tendemos a generalizar e identificar como “evangélicos”.

Segundo Leonildo Campos (2006), inicialmente, as instituições denominadas como “igreja” são conhecidas como movimentos ou “seitas”, pois nelas se estabelece um comportamento não aceito por outras formações sociais ou pelo meio cotidiano. Temporalmente, com o sucesso e a expansão, elas são institucionalizadas. Campos exemplifica que tanto Max Weber quanto Ernst Troeltsch (1865-1923) determinaram essas nomenclaturas para esclarecer que, no início, um movimento religioso se torna burocrático e hierárquico, formando um vínculo inerente a doutrinas racionalizadas.

Logo, a IURD, como outros movimentos religiosos semelhantes, foi iniciado como uma “seita” pentecostal, expandindo-se rapidamente em grandes cidades brasileiras. A ascensão da IURD como “igreja”, apesar do rápido crescimento, foi condicionada por fatores históricos e sociais, tornando possível análises de suas atuais estratégias (Campos, 2006, p. 107-108).

Conhecido no Brasil como pastor ou bispo Roberto, Robert McAlister (1931-1993) advinha de uma família de pastores e líderes evangélicos metodistas canadenses. Seu pai, Walter E. McAlister, foi superintendente da Conferência Geral Pentecostal do Canadá, sediada em Ontário. Os canadenses pentecostais elaboraram o Fundo de Missões Mundiais com uma visão proselitista. Assim, Robert McAlister dedicou-se ao trabalho missionário em Hong Kong (Isaia; Silva, 2019, p. 106). Lançou-se como missionário no início da década de 1950, pregando como líder do movimento Cruzada Nova Vida. Pregava em Hong Kong, Índia, Filipinas, Taiwan, França e Estados Unidos. Em 1955, fundou em Hong Kong os dois primeiros templos da Igreja Vida Nova, que até hoje, estão em funcionamento sem conexão com as sedes brasileiras (Nascimento, 2019, p. 29).

Percebemos como a chegada do televangelismo no Brasil encantou os brasileiros, atraídos pela promessa de cura divina. Para aqueles que não podiam arcar com consultas médicas, os milagres oferecidos pelas igrejas evangélicas se apresentavam como uma alternativa viável. Notamos como essa realidade impacta diretamente o cenário das políticas públicas brasileiras: quando essas não são acessíveis à população, as igrejas se tornam uma solução para os problemas pessoais. Ao lado disso, a popularização do rádio proporcionou o alcance e a expansão das igrejas pentecostais.

Foi um programa de rádio que despertou o interesse de Edir Macedo em seguir o caminho de missionário evangélico. Sua principal referência foi o pastor canadense Robert McAlister, que apresentava o programa matinal *Voz da Nova Vida*, de segunda a sábado, na Rádio Copacabana. Elcy, irmã de Edir Macedo, comentou sobre o pastor para ele. Em 1963, a família morava em São Cristóvão e Elcy foi diagnosticada com bronquite asmática, sofrendo constantemente com crises. Ouvinte do programa, orou com o pastor McAlister e sentiu-se curada (Nascimento, 2019, p. 29).

Assim, com o sucesso de McAlister, o auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, não comportava mais os ouvintes. Em 1964, McAlister fundou a *Igreja Pentecostal Nova Vida*, cujo ambiente atendia

especialmente à classe média. Em 1971, o templo da sede da Igreja Pentecostal Nova Vida funcionava em um bairro de classe média do Botafogo (RJ) (Isaia; Silva, 2019, p. 107-108).

Nota-se que as missões evangélicas se popularizaram e alcançaram públicos além dos que já frequentavam as igrejas pentecostais. No caso da Igreja Nova Vida, ainda se tratava de um público seletivo e voltado para a classe média, por isso, outras vertentes pentecostais foram surgindo para atender outros públicos, lideradas por R. R. Soares e Edir Macedo, que haviam sido convertidos pela *Igreja Nova Vida*.

Como muitos que iniciam o processo de conversão, Edir Macedo encontrava-se em um período de turbulência em sua vida, estava deprimido e tinha terminado um relacionamento e, por isso, buscava encontrar Cristo. Macedo dizia estar no “fundo do poço”, fracassado e com complexo de inferioridade. Assim como os demais recém-convertidos, a expressão “no fundo do poço” é geralmente associada a pessoas que superaram o consumo de drogas e álcool ou problemas financeiros. Também é utilizada por aqueles que se tornaram evangélicos e deixaram os antigos hábitos. Em meio a essas turbulências pessoais, Edir Macedo também buscou ajuda espiritual na igreja católica, na religião espírita e em religiões de matrizes africanas, porém não gostou das experiências (Nascimento, 2019, p. 30-31).

Foi na Igreja Nova Vida que Edir Macedo se firmou. Segundo seu relato, foi o local que “encontrou Jesus”:

Diferentemente das opções religiosas oferecidas, a Igreja de Nova Vida empolgou o rapaz. “As pessoas cantavam e, de repente, desceu uma coisa sobre nossa cabeça, nosso corpo, como se estivéssemos sendo jogados debaixo de um chuveiro. Foi algo ao mesmo tempo físico e espiritual, abstrato e concreto”, declarou. “Pude me ver como realmente era, e eu me via como se estivesse descendo ao inferno. Caí em prantos. Então a mesma presença me apontou Jesus.” (Macedo apud Nascimento, 2019, p.31).

Percebemos, nas considerações de Isaia e Silva (2019) e Gilberto Nascimento (2019), como o quadro de vida pessoal e social tem sido favorável ao crescimento das igrejas evangélicas, que se transformam não apenas em um ambiente para o encontro divino, mas também, para a solução de dúvidas, dívidas, bem-estar pessoal e profissional. Consideradas como lugar de curas e milagres, as igrejas pentecostais se fortaleceram como resposta para as dores e inquietações das pessoas. Fica claro são as ambições dos pastores de crescerem com os ministérios se aproveitando de contextos turbulentos da vida das pessoas (algo comum a todos nós) e ao levarem seus lamentos à igreja, essas se tornam um triunfo para a base da doutrina pregada pelo líder.

Daniel Lima (2020) explica como o surgimento do Pentecostalismo em Belém-PA intensificou as discussões sobre quem representava a palavra de Deus. Isso significa que representantes católicos e protestantes históricos atacavam os pentecostais, assim como os pentecostais também atacavam os católicos por meio de representações veiculadas em jornais da época. Sua pesquisa retrata a Assembleia de Deus, que ele nomeia como “imprensa Assembleiana”, tecendo discussões sobre os jornais *Boa Semente* (1919-1930), *O Som Alegre* (1929-1930) e *Mensageiro da Paz* (1930-1933), além de alguns jornais católicos, para se referir às divergências sobre as práticas pentecostais e à fé.

Lima (2020, p.113) cita um dos padres, Agnelo Rossi, que atuava na imprensa católica na década de 1930. O padre foi autor de “Diretório Protestante no Brasil” (1938), retratando os feitos protestantes no país com o objetivo de preparar a Igreja Católica Romana para o avanço do protestantismo e combatê-lo onde estivesse. Agnelo Rossi fazia duras críticas aos pentecostais, referindo-se a eles como “falsos profetas” e associando o protestantismo a “espiritismo”, “feitiçaria” e aproveitando os conflitos internos entre os protestantes e os pentecostais. Rossi estava presente nos espaços da imprensa, citando até mesmo jornais de Igrejas protestantes históricas, como a Batista, Presbiteriana, Metodista e outras, que também eram contrárias à prática pentecostal.

De acordo com Lima (2020, p. 113-114), o padre não estabelece uma aproximação entre a Igreja Católica e as denominações protestantes históricas em oposição ao pentecostalismo. Pelo contrário, utiliza as próprias divisões existentes no campo protestante para reforçar suas críticas a esse universo religioso como um todo, direcionando atenção especial à Assembleia de Deus, denominação que vinha atraindo um número significativo de fiéis anteriormente vinculados ao catolicismo. Em sua argumentação, o movimento pentecostal é apresentado como um desdobramento dos erros atribuídos ao protestantismo, sendo caracterizado como um grupo que se alimenta das fragmentações já existentes entre as igrejas protestantes. Dessa forma, a multiplicidade de denominações e dissidências é interpretada como expressão da profunda divisão que, segundo sua perspectiva, marca o protestantismo.

Lima (2020, p. 115) demonstra uma divisão entre o luteranismo e o calvinismo, citando as práticas como uma “reforma” da Igreja Católica, ao mencionar o pastor protestante Eurípedes Meneses, ex-pastor luterano convertido ao catolicismo em 1935, como uma voz ativa na imprensa. Os luteranos-livres desejavam “reformular” os luteranos, os discípulos, os presbiterianos, os metodistas, os anglicanos e os

pentecostais, que se espalhavam pelo Brasil, visavam reformar todas as seitas e, por fim, a Igreja Católica, que os pentecostais chamavam de “Meretriz do Apocalipse”. Ainda no artigo, Meneses associa as reuniões pentecostais à macumba. O periódico presbiteriano *A Mensagem* classifica os adeptos de forma depreciativa como uma seita de turbulência e confusão. O *Jornal Batista* se refere à seita pentecostal como “onda herética”.

Assim, percebemos que as disputas por espaços religiosos e as expressões pejorativas fazem parte da forma como diferentes grupos buscam, à sua maneira, praticar a palavra de Deus. Mesmo com toda a influência e poder da Igreja Católica, esta foi perdendo, aos poucos, o domínio e presenciando o crescimento do Pentecostalismo. Passadas as primeiras décadas do século XX, o discurso da Igreja Católica como única verdadeira religião despencou no país. A imprensa e as igrejas pentecostais, vistas como “ignorantes” – como a Assembleia de Deus –, cresceram (Lima, 2020, p. 117).

O antropólogo Spyer (2020) faz um balanço do crescimento dos evangélicos e analisa como a mídia e o senso comum os retratam. Contudo, é importante esclarecer que ao nos referirmos aos evangélicos, não estamos citando um grupo singular, mas multifacetado. Geralmente, são categorizados ao menos como protestantes históricos, pentecostais e neopentecostais. Spyer passou dezoito meses em um bairro periférico de Salvador, como parte de sua pesquisa de doutorado em Antropologia, e conviveu com famílias evangélicas.

Para Spyer (2020, p.23-26), há más interpretações sobre os evangélicos devido aos estereótipos que a mídia projeta. O antropólogo explica que sua pesquisa não é sobre religião, mas sim sobre esclarecer um mal-entendido. Por isso, por meio do convívio com os evangélicos do bairro, pôde conhecer suas histórias e religiosidades. O avanço do cristianismo evangélico no Brasil não pode ser explicado apenas pela atuação de líderes religiosos carismáticos ou por estratégias de persuasão adotadas pelas igrejas. O autor destaca que esse crescimento está relacionado, sobretudo, ao papel desempenhado pelas comunidades evangélicas na vida das camadas populares, oferecendo apoio social, redes de solidariedade e perspectivas de melhoria das condições de vida. Dessa forma, a conversão ao evangelicalismo não se resume à busca por experiências espirituais, mas também resulta da observação das mudanças positivas percebidas na trajetória de pessoas próximas, especialmente nos contextos periféricos e nas favelas.

Spyer (2020, p. 39) destaca que o cristianismo evangélico é composto por uma ampla diversidade de denominações e práticas, cujos impactos sociais se manifestam de diferentes maneiras. Entre essas contribuições, o autor chama atenção para iniciativas pouco visibilizadas, como a formação musical oferecida por diversas igrejas a crianças e jovens. Por meio da participação em grupos musicais religiosos, muitos desses indivíduos têm acesso ao aprendizado de instrumentos e, em alguns casos, conseguem ingressar em escolas de música com apoio financeiro das próprias instituições religiosas ou por meio de bolsas de estudo, ampliando suas oportunidades educacionais e profissionais. Apesar dessas experiências positivas e de outros desdobramentos sociais promovidos pelas igrejas evangélicas, a cobertura midiática costuma enfatizar principalmente aspectos negativos relacionados ao segmento, destacando temas como conservadorismo moral e episódios de intolerância religiosa, especialmente aqueles envolvendo ataques a praticantes de religiões de matriz africana.

O *Povo de Deus* de Juliano Spyer (2020, p.38), mostra dados sobre as divisões e formações dos evangélicos: pentecostais e neopentecostais são grupos majoritariamente compostos por pessoas negras, famílias de baixa renda, com casos de alcoolismo e violência doméstica. Spyer demonstra como o “povo de Deus” está envolvido em trabalhos de evangelização em diversos setores, principalmente entre indivíduos excluídos pela sociedade, como os presidiários, como Spyer coloca, através da “reciclagem da alma”. Segundo o autor, quando a questão racial entra em discussão, as mídias projetam representações marginalizadas. Entretanto, o que pouco se retrata são os trabalhos de pastores evangélicos no processo de reabilitação desses indivíduos.

O crescimento do pentecostalismo nas últimas décadas transformou profundamente o cenário religioso brasileiro, desafiando estruturas historicamente consolidadas. Segundo Ari Oro (2011, p. 383-385), a expansão pentecostal não deve ser compreendida apenas como um fenômeno quantitativo, mas também como uma força capaz de questionar a tradicional hegemonia católica na sociedade brasileira. Ao reivindicar visibilidade pública e reconhecimento social, os grupos pentecostais passaram a disputar espaços de influência nos meios de comunicação, na política e na produção cultural, contribuindo para a redefinição das relações entre religião e esfera pública no país.

Ao discutir as características do neopentecostalismo brasileiro, Oro (1999, p. 118-120) destaca que uma de suas marcas fundamentais é o uso intensivo dos meios

de comunicação de massa. Segundo o autor, essas igrejas desenvolveram uma linguagem adaptada à lógica midiática, associando testemunhos, curas, emoções e estratégias de marketing religioso. Esse fenômeno permitiu a construção de novas formas de presença pública da religião, nas quais televisão e religiosidade passaram a se articular de maneira cada vez mais estreita.

Após discutir a diversidade que caracteriza o campo evangélico brasileiro, torna-se necessário direcionar a análise para um segmento específico que possui relação mais direta com o objeto desta pesquisa. Nesse sentido, o próximo tópico abordará o neopentecostalismo e sua estreita relação com os meios de comunicação, destacando como esse movimento religioso passou a utilizar a mídia como instrumento de evangelização, expansão institucional e construção de narrativas. Tal discussão é fundamental para compreender o contexto em que a novela *Os Dez Mandamentos* foi produzida e exibida, bem como as estratégias de comunicação adotadas pela IURD na difusão de suas mensagens religiosas para um público amplo.

3.2.1 Neopentecostalismo e mídia.

Mariano (1999, p. 59-66) afirma que a IURD desenvolveu um modelo religioso fortemente apoiado pela comunicação de massa, transformando rádio, televisão e, posteriormente, a internet em instrumentos de evangelização e disputa simbólica no espaço público. A aquisição de meios de comunicação permitiu à instituição aumentar sua visibilidade e consolidar sua presença na cena religiosa brasileira, tornando-se um dos exemplos mais marcantes de como religião e mídia estão trabalhando juntas em nossos tempos contemporâneos.

A formação da chamada cultura gospel, conforme explica Magali Cunha (2007) foi uma das grandes mudanças na forma como a cultura evangélica passou a definir a esfera pública brasileira. Mostra-se que a ascensão da mídia religiosa criou um novo mercado cultural de música, literatura, televisão e outros produtos voltados para o público evangélico. Assim, a religião não estava sendo transmitida apenas através dos templos, mas também por produtos culturais que são consumidos em grande escala. Como Cunha (2017, p. 25-30) demonstra, o crescimento evangélico no Brasil foi acompanhado pela criação de sua própria cultura midiática (programas de TV, rádio, música, literatura e produções audiovisuais) voltada para a comunidade cristã. Estas são coisas que não apenas transmitem conteúdo religioso, mas também

contribuem para a construção de visões de mundo e pertencimento coletivo dos evangélicos brasileiros. Nesse sentido, programas de televisão com temas bíblicos podem ser entendidos como parte de um esforço maior para espalhar valores religiosos na esfera pública. Como Cunha (2017, p. 85-90) observa, a presença evangélica na mídia é uma ferramenta crucial para a produção de significado e pode transcender a igreja e alcançar um público global.

No contexto do cenário político no Brasil durante as eleições de 2018, Christina Vital da Cunha (2018, p.15-21) argumenta que a religião estava no centro da criação do discurso público e das identidades coletivas. A autora mostra que certos grupos religiosos começaram a desempenhar um papel maior nos debates sobre moralidade, família e costumes, e seus interesses estavam no cerne dos conflitos políticos nacionais. Nesse contexto, a presença evangélica na esfera pública não é uma religião, mas um fenômeno social e político que ajuda a moldar a narrativa da sociedade brasileira. Quando o conteúdo religioso é amplamente circulado (Vital da Cunha 2018, p. 74-79), as pessoas são capazes de compartilhar essa mesma referência simbólica na esfera pública, bem como nas igrejas. Dessa forma, obras audiovisuais com temas bíblicos são uma maneira importante de disseminar valores e histórias religiosas para um público amplo e para que o evangelismo se torne parte da cultura do Brasil. Assim, a mídia não apenas transmite mensagens religiosas, mas também desempenha um papel na construção de imaginários sociais e culturais sobre o mundo evangélico.

Essa perspectiva nos permite interpretar o sucesso da novela além de seus impressionantes números de audiência. A novela promoveu uma narrativa bíblica na programação da televisão nacional e trouxe debates sobre religião, valores morais e identidade cultural para o domínio público com a ascensão de grupos evangélicos na vida pública. Ao traduzir a história do Êxodo para a linguagem dos meios audiovisuais contemporâneos, a produção transformou uma história religiosa em um produto cultural global — e a mídia teve que trabalhar como mídia para retrabalhar imagens do passado e criar significado sobre a história bíblica. E, nesse sentido, a recepção da obra revela a forma como religião, comunicação e cultura estão entrelaçadas na produção de disputas simbólicas e interpretações do passado do Brasil contemporâneo.

Segundo Joanildo Burity (2008, p. 83-90), grupos religiosos estão ativamente envolvidos na luta por reconhecimento social e influência cultural no domínio público através de vários meios de ação. A religião desempenha um papel crucial na formação de identidades coletivas e na produção de discursos sobre a sociedade. Nas recentes

mudanças da esfera pública brasileira, Burity (2020, p. 112-118) afirma que os meios de comunicação são os principais atores na disseminação das histórias religiosas. Nesse sentido, a crescente presença de conteúdo religioso na televisão, rádio e mídia digital mostra que a religião ainda é um fator na produção cultural contemporânea. Portanto, o sucesso de produções como a novela *Os Dez Mandamentos* (2015) é uma função do aumento da presença religiosa no espaço de comunicação de massa e da luta por visibilidade na esfera pública brasileira.

Dessa forma, o próximo subtópico analisará as intervenções de Cristiane Cardoso no roteiro da novela, evidenciando como a produção foi influenciada por concepções religiosas vinculadas ao universo neopentecostal. A partir dessa discussão, será possível compreender de que maneira os argumentos sobre a mídia neopentecostal se materializam na construção da narrativa, dos personagens e das mensagens transmitidas pela obra, reforçando o papel da televisão como instrumento de difusão de valores e perspectivas religiosas.

3.2.2 *Mais que uma novela, um culto: as interferências de Cristiane Cardoso.*

Cristiane Cardoso é filha de Edir Macedo, lidera o *Godllywood*⁴³, um grupo feminino da IURD. Ela atua como escritora, apresentadora e palestrante. O *Godllywood* é apresentado como um movimento sem ideologia, cuja iniciativa se define como um movimento feminino distinto do feminismo convencional, posicionando-se, de maneira mais ou menos indireta, como uma alternativa a este por meio da divulgação do modelo de Mulher V⁴⁴. Considerando os contextos de polarização em torno de gênero e feminismo no Brasil nas últimas décadas, esse modelo vem sendo construído em oposição estratégica aos feminismos. Contudo, mantém relações próximas com expressões neoliberalizadas e conservadoras de extrema-direita, enquanto resposta aos avanços e à visibilidade adquiridos pelos movimentos feministas, bem como em função de sua relevância nas disputas políticas

⁴³ Cristiane Cardoso afirma que não se trata de um movimento ideológico, pois sua origem não é humana, mas divina, fundamentada na Palavra de Deus. Este movimento promove a ‘Santidade ao Senhor’. Atualmente, muitas pessoas declaram fé em Deus, mas não praticam essa santidade; suas ações não refletem suas crenças. O movimento é destinado a mulheres de todas as idades que priorizam agradar a Deus acima de qualquer outra coisa. Elas dizem não buscar status, mas sim cumprir a vontade divina. Não é necessário ser obreira ou pertencer à mesma denominação para participar. Para mais informações: <https://www.universal.org/godllywood/auto-ajuda/>

⁴⁴ Título de uma das obras de Cristiane Cardoso lançado em 2011.

nacionais e globais (Martinez, 2020, p. 110).

Atualmente, Cristiane Cardoso desenvolve séries e minisséries para a Record em colaboração com a *Seriella Productions*⁴⁵. Sua atuação pretende ser um modelo da figura feminina cristã, instruindo mulheres e casais, em conjunto com seu cônjuge Renato Cardoso, sobre uma vida espiritual em comunhão com a divindade. O casal conduz o programa *The Love School* (2011), escrevem obras literárias e orientam indivíduos e pares com desafios relacionais. Suas orientações visam aprimorar esses relacionamentos, fundamentando-se na fé e na busca pelo Espírito Santo. Tais preceitos e influências ideológicas são incorporados em produções televisivas de cunho bíblico. Embora visem estabelecer uma conexão entre a ficção e a realidade, essas representações parecem expandir a doutrina neopentecostal e consolidar a hegemonia dos ensinamentos propagados pela IURD.

A novela *Os Dez Mandamentos* (2015-2016) constitui a segunda produção Cristiane, tendo atuado como supervisora de conteúdo. Sua atuação como revisora interna teve início com a minissérie bíblica *Milagres de Jesus* (2014). Conforme informações apuradas em contato com uma fonte hierárquica na Record, Cristiane operava como um mecanismo de controle de qualidade e coautora velada de *Os Dez Mandamentos*. Ela realizava a correção de trechos bíblicos e a supressão de diálogos. A função primordial de Cristiane consistia em prevenir a veiculação, pela Record, de interpretações bíblicas divergentes daquelas ensinadas pelo líder da IURD e proprietário da emissora. Nenhum roteiro era encaminhado para produção sem prévia análise criteriosa de Cristiane. Os dois capítulos iniciais da produção, após finalizados, também foram submetidos à sua aprovação antes da transmissão (*Notícias da TV*, 2015).

Durante o lançamento cinematográfico de *Os Dez Mandamentos - O Filme*, em 26 de janeiro de 2016, a identificação de Cristiane Cardoso como diretora de conteúdo longa-metragem foi observada. Sua autoria se estendeu ao trabalho de assessoria e interpretação bíblica, um serviço previamente prestado na primeira temporada da novela, assim como continua na segunda temporada, ou seja, ela trabalha como uma diretora de conteúdos da Record (*UOL*, 2016).

⁴⁵ Seriella, fundada em 2022, é uma empresa que tem a IURD como sócia e administradores da família de Edir Macedo. Sua finalidade é produzir séries e novelas e a Record, mediante compensações, atua apenas como exibidora. A IURD, produtora oficial, centraliza suas iniciativas por meio desta nova empresa (*DGABC*, 2024).

Cristiane Cardoso atualmente é a diretora de teledramaturgia da Record e participou como convidada inaugural do podcast *Fora de Série*. Este programa, acessível no YouTube, aborda as produções bíblicas da emissora. Em duas partes, com a apresentadora Ana Carolina Cury, Cardoso discorreu sobre sua ascensão à direção e supervisão das tramas do canal, detalhando suas responsabilidades nos bastidores. Conforme Cardoso, sua designação para a supervisão dos textos bíblicos originou-se da própria emissora. Esta decisão ocorreu após a identificação de equívocos de interpretação teológica em produções anteriores. Um exemplo citado foi a minissérie *Rei Davi* (2012), escrita por Vivian de Oliveira. Cardoso reconheceu que, nesta obra, houve uma romantização do adultério entre Davi e Bate-Seba. Tal abordagem induziu o público a simpatizar com a transgressão. Surgiu, então, a necessidade de designar um profissional para validar a conformidade das propostas dos autores com os preceitos bíblicos. Assim, Cardoso assumiu a função de supervisora a partir da novela *Os Dez Mandamentos*, obra da mesma autora da minissérie mencionada (*Portal Alta Definição*, 2022).

Eu comecei na sinopse de *Os Dez Mandamentos*. E eu sei que é difícil para o autor. É a criança dele. Ele está ali entusiasmado com aquela história. Só que eu tenho que ser fiel a Bíblia. Eu tenho uma responsabilidade com a Bíblia. (Cardoso apud *Portal Alta Definição*, 2022).

E continua fazendo críticas ao trabalho de Vivian de Oliveira, que resultaram, por exemplo, na mudança das construções de alguns personagens:

Então, eu lembro que em *Os Dez Mandamentos*, o Faraó, que mata os bebezinhos, ia ser um ótimo pai. Aí eu apontei: ‘isso aqui não, isso aqui está errado’. A Joquebede, por exemplo, ia ser uma pessoa problemática. Eu falei: ‘não, você não pode fazer isso com a Joquebede, porque ela tomou uma atitude que salvou [o filho] e foi algo pela fé’. Então, você não pode pegar uma mulher que teve essa atitude de fé e fazer dela uma mulher problemática (Cardoso apud *Portal Alta Definição*, 2022).

Durante a entrevista, Cardoso declarou que sua atuação nas produções da Record se orienta para o aspecto espiritual, desconsiderando métricas de audiência. Ela enfatizou o objetivo de disseminar a mensagem bíblica, qualificando sua posição de diretora de dramaturgia da emissora como uma missão evangelística. Cardoso atribuiu essa responsabilidade a uma dádiva divina, que lhe concede uma perspectiva de inspiração bíblica que não imaginava obter um dia. Além da supervisão textual, ela diz alinhar a narrativa com as características históricas bíblicas, incluindo figurinos,

caracterizações e outros componentes, com o auxílio de historiadores e arqueólogos. Cardoso também sugere trilhas sonoras, materiais de divulgação e documentários pertinentes às tramas, revelando ser a responsável pelas mensagens evangelísticas veiculadas no perfil oficial da novela *Gênesis* no Instagram. Questionada sobre a repercussão negativa e as críticas recebidas em plataformas digitais, Cardoso afirmou não as acompanhar, priorizando a fidelidade aos preceitos bíblicos (*Portal Alta Definição*, 2022).

A atuação de Cristiane Cardoso na novela visava monitorar e implementar as diretrizes da IURD. Um exemplo é a personagem Joquebede, cuja representação foi alterada de “problemática” para uma mulher de “fé”, por ter salvado a vida do filho. Tais modificações alinham-se com as práticas do grupo feminino da igreja, pois a caracterização de Joquebede como “problemática” não condiz com os ensinamentos para as mulheres. Ainda assim, seria útil considerar a personagem Joquebede como problemática, visto que ela abdicava da criação do próprio filho. Possivelmente, a autora Vivian de Oliveira pretendia suscitar discussões sobre saúde mental, mas o tema foi simplificado para “fé”. Esta perspectiva é central para frequentadores da IURD: uma pessoa com problemas é vista como tendo “fraqueza espiritual”, e a depressão, como ausência de “libertação do mal”.

Além disso, Cristiane Cardoso publicou obras literárias fundamentadas na narrativa bíblica, especificamente nos livros de *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*. Adicionalmente, uma edição especial da Bíblia Sagrada. Esta publicação, editada pela Sociedade Bíblica do Brasil, contendo os textos originais e a identificação visual da produção televisiva *Os Dez Mandamentos*, foi disponibilizada em edição especial no valor de R\$ 89,00 (*Uol Entretenimento*, 2015).

Assim, após apresentar algumas das intervenções de Cristiane Cardoso na construção da narrativa, o próximo subtópico aprofundará as discussões sobre o protagonismo feminino nas narrativas bíblicas e as formas pelas quais essas representações são reinterpretadas e disseminadas na contemporaneidade. Busca-se compreender como personagens femininas ganham visibilidade na novela, ao mesmo tempo em que permanecem inseridas em estruturas narrativas e religiosas específicas. Dessa forma, a análise permitirá refletir sobre os limites e as possibilidades dessas representações, observando como elas dialogam com debates atuais sobre gênero, religião e mídia.

3.2.3 Protagonismo feminino na Bíblia e sua recepção na contemporaneidade.

Histórias bíblicas nos contam sobre mulheres que tiveram papéis centrais no Antigo Israel e no Cristianismo. Mulheres como Joquebede, Zípora, Débora, Ester, Maria, Marta e Maria Madalena nos mostram como suas participações foram essenciais em momentos importantes da história religiosa judaico-cristã. Elas são protetoras, líderes, profetisas, mediadoras políticas, discípulas e testemunhas da ação divina. Apesar de todos os seus contextos patriarcais, suas trajetórias nos mostram que há uma agência que desempenhou um papel na manutenção da fé, da comunidade e da memória religiosa. A Bíblia apresenta vários modelos femininos que vão além da simples associação das mulheres à casa e à submissão. Este tema nos ajuda a entender o protagonismo feminino no romance, pois nos permite ver que não se trata apenas de mulheres bíblicas, mas também apresenta modelos de feminilidade que o público evangélico atual já considera como certos nas igrejas: a mãe da fé (Joquebede), a mulher sábia e mediadora (Ester), a líder espiritual (Débora) e a discípula fiel (Maria Madalena). Assim, a recepção da narrativa bíblica pela Record faz parte da produção de identidades religiosas femininas hoje no Brasil.

Personagem	Principais características	Passagens bíblicas
Joquebede	Coragem, resistência, proteção materna, fé diante da opressão. Desafia a ordem do faraó para salvar o filho.	<i>Êxodo</i> 2:1-10; <i>Êxodo</i> 6:20; <i>Números</i> 26:59.
Zípora	Autonomia, ação decisiva, conhecimento ritual, mediação religiosa, companheirismo. Salva Moisés em um momento crítico da narrativa.	<i>Êxodo</i> 2:16-22; <i>Êxodo</i> 4:24-26; <i>Êxodo</i> 18:1-6.
Débora	Liderança política, autoridade religiosa, sabedoria, capacidade militar. Única mulher entre os juízes de Israel.	<i>Juizes</i> 4-5
Ester	Coragem política, mediação,	Livro de <i>Ester</i> .

	inteligência estratégica, defesa coletiva do povo judeu.	
Maria	Obediência, fé, disponibilidade para o projeto divino, maternidade sagrada	<i>Lucas</i> 1:26-38; <i>Lucas</i> 1:46-55; <i>João</i> 19:25-27; <i>Atos</i> 1:14
Marta	Hospitalidade, serviço, fé e confissão messiânica de Jesus.	<i>Lucas</i> 10:38-42; <i>João</i> 11:20-27; <i>João</i> 12:1-3
Maria Madalena	Discipulada, fidelidade, testemunho, primeira anunciadora da ressurreição.	<i>Lucas</i> 8:1-3; <i>Marcos</i> 15:40-41; <i>João</i> 20:1-18

Ao longo dos séculos, essas personagens passaram a constituir referências simbólicas para diferentes tradições cristãs, sendo constantemente reinterpretadas em sermões, práticas devocionais, produções culturais e discursos religiosos. A recepção dessas figuras demonstra que a Bíblia continua funcionando como um repertório de modelos identitários por meio dos quais mulheres religiosas compreendem suas experiências e constroem sentidos para sua atuação no presente.

Em sustentação nas nossas considerações, a historiadora Michelle Perrot (2005, p. 15–18) explica os mecanismos históricos que contribuíram para o silenciamento das mulheres. Na forma tradicional de história, os homens dominavam e as mulheres eram mantidas em segundo plano, em alguns casos até invisíveis. Mas Perrot também mostra que as mulheres sempre foram participantes da história, mesmo que muitas vezes não sejam reconhecidas pelos registros oficiais. Se olharmos para o romance sob essa perspectiva, podemos ver como as mulheres mencionadas nos textos bíblicos aparecem com mais frequência na adaptação televisiva. A narrativa expande essas trajetórias de Joquebede e Henutmire e, assim, de certa forma, essas mulheres recebem uma espécie de recuperação simbólica, mas apenas dentro de certos parâmetros.

Assim, o protagonismo de Joquebede e Henutmire pode ser visto como uma espécie de agência condicionada pelas expectativas sociais de maternidade, cuidado, sacrifício e devoção. A novela atribui centralidade às mulheres, mas essa centralidade está ligada a certos modelos de feminilidade que são vistos como legítimos no contexto

de valores morais religiosos conservadores. Essa realidade é destacada por Maria Machado (1996, p. 135-140) ao analisar os movimentos pentecostais e carismáticos no Brasil. A autora aponta que o envolvimento das mulheres com as igrejas é muitas vezes uma nova forma de reconhecimento social que lhes permite crescer e construir redes sociais e, por sua vez, aumentar o envolvimento familiar. Em muitos casos, as mulheres encontram sua legitimidade baseada no reconhecimento de características como fidelidade à família, cuidado com os filhos, moralidade religiosa e serviço à comunidade. Assim, a ação feminina se expande, mas ainda está ligada a papéis que são socialmente apropriados no espaço feminino.

Assim, o próximo tópico apresentará os principais diálogos e interações entre os personagens que se articulam às discussões desenvolvidas até aqui. A análise dessas falas torna-se fundamental para compreender como a novela constrói sentidos sobre a narrativa bíblica e desenvolve seus conflitos dramáticos. Nesse contexto, os diálogos assumem papel central na representação das “dez pragas”, uma vez que, permitem observar as disputas políticas, religiosas e simbólicas entre hebreus e egípcios, bem como, as diferentes reações dos personagens diante das manifestações do poder divino. Por meio dessas interações, torna-se possível analisar a profundidade das cenas, os significados atribuídos às pragas e as estratégias narrativas utilizadas pela produção para intensificar o impacto dramático e emocional dos acontecimentos retratados.

3.3 Da narrativa televisiva à formação religiosa: os diálogos como veículos de doutrinação simbólica

As construções discursivas culturais, não se limitam a espelhar a realidade, mas ativamente a edificam. Dessa forma, a produção televisiva em questão participa da constituição de um imaginário social que solidifica identidades idealizadas. Nesse contexto, o grupo hebraico assume a função de representação da “nação eleita”, uma alegoria prontamente assimilável pelo discurso nacionalista religioso brasileiro. Ao retratar os egípcios como uma civilização degenerada e os hebreus como vítimas heroicas, a narrativa reitera estereótipos e legitima hierarquias éticas entre os povos. Tais componentes não se restringem à trama bíblica, mas também se interligam com contendas simbólicas atuais que envolvem fé, política e domínio social no Brasil. Consequentemente, a representação de egípcios e hebreus na referida produção não possui apenas um caráter estético ou narrativo, mas é intrinsecamente ideológica.

3.3.1 *Tradição Oral, memória e narrativa mítica: A ligação entre Gênesis e Êxodo.*

A questão do êxodo e da escravidão dos hebreus, que hoje é resolvida entre os egiptólogos, não parece resolvida do *outro lado*. É possível que o isolamento entre essas duas áreas seja um “acordo de cavalheiros” com origens nos acordos políticos contemporâneos. Não parece coincidência que haja uma proliferação de documentários da TV a cabo e textos de divulgação científica sobre a ausência de “culpa” dos egípcios em relação aos judeus na história do êxodo: um esforço exaustivo de mostrar “outras interpretações” sobre o texto bíblico. (Da Silva, 2016, p. 52).

Na narrativa bíblica do *Gênesis*, José destaca-se como o filho predileto de Jacó. Esse favoritismo despertou a inveja de seus irmãos, que o venderam como escravo. Um ponto crucial na história de José é sua interpretação do sonho do faraó. O faraó, cuja identidade não é especificada, sonhou com sete vacas magras e sete vacas gordas. José interpretou o sonho, explicando que as vacas magras representavam períodos de escassez, enquanto as gordas simbolizavam tempos de prosperidade (*Gn* 41: 25-28). Dessa forma, com a assistência de José, o Egito conseguiu se preparar para tempos difíceis. A trajetória de José também ilustra a “Jornada do Herói”, na qual, por meio da fé e perseverança, ele auxiliou o povo de Israel e os egípcios a superarem a fome.

Na novela, observam-se tentativas de estabelecer conexões entre os dois livros bíblicos. Isso ocorre por meio de diálogos que visam reforçar a crença no cumprimento da promessa divina. A promessa é transmitida de geração em geração, perpetuando as histórias dos antepassados para seus descendentes. Tal dinâmica pode ser ilustrada pelo seguinte exemplo, em um dos diálogos dos personagens egípcia Henutmire e Hur (hebreu nos costumes egípcios). Henutmire demonstra preocupação por Ramsés aceitar que Moisés levasse os hebreus para prestar culto a Deus no deserto caso a praga das moscas fosse cessada, mas mudou de decisão:

Henutmire: Meu irmão acabou com qualquer chance de negociação. No momento que a palavra do rei não tem valor, perde-se totalmente a confiança!

Hur: Realmente é lamentável!

Henutmire: Eu estava tão esperançosa, achando que os dois pudessem chegar em alguma solução pacífica, mas agora.... Agora não haverá outro jeito, a não ser a força. Deus certamente enviará outras pragas.

Hur: Ele fará o que for preciso para libertar o seu povo! Faz parte da sua promessa (Sorrindo ao falar).

Henutmire: Quê que foi, por que você está sorrindo?

Hur: Porque é engraçado, tudo que vem acontecendo, essas pragas, tem feito me lembrar das histórias que eu ouvia do meu pai quando eu era criança. É como se eu tivesse esquecido, mas estavam lá em algum lugar,

adormecidos na memória. Agora, tudo faz sentido

Henutmire: Do que é que você está falando? Que história são essas?

Hur: A história de José, por exemplo. O hebreu que veio ao Egito como escravo e salvou o reino da fome.

Henutmire: Como é que um escravo teria o poder de salvar o Egito da fome?

Hur: Ah, Deus o abençoava em tudo que fazia! Ele revelava os significados dos sonhos do rei, assim ele previu sete anos de seca, e o Egito teve tempo para se preparar, enquanto todos os outros povos passavam fome.

Henutmire: Que rei era esse?

Hur: Ah, isso foi há mais de quatrocentos anos. Era outra dinastia de reis e rainhas e José tornou-se governador do Egito, abaixo apenas do soberano.

Henutmire: Por que eu nunca ouvi falar disso nos meus estudos?

Hur: Acha que o povo egípcio gostaria de saber que deve a sua sobrevivência a um escravo? Esse fato foi omitido da mesma forma que o decreto de seu pai, condenando a morte de bebês hebreus, também foi apagado da história, mas o povo hebreu não esquece, e vai contando de pai para filho, de geração em geração.

Henutmire: E há alguma prova de que isso realmente aconteceu?

Hur: Sim, o pai de José, Jacó, de quem descende todo nosso povo, ele foi enterrado em Canaã, a terra prometida que Moisés se refere. Mas José foi embalsamado aqui no Egito mesmo, mas, antes de morrer, ele previu que um dia Deus levaria os filhos de Israel de volta à sua terra e que junto, levaria seus ossos.

Henutmire: Então Deus já tinha feito essa promessa?

Hur: Desde sempre, meu amor. Quando Deus falou com Abraão, o avô de Jacó, ele já tinha prometido uma terra santa à nação de Israel e que toda sua descendência seria tão numerosa quanto as estrelas no céu.

Henutmire: Que histórias lindas meu amor.

Hur: Durante todos esses anos, o nosso povo se multiplicou, o povo hebreu. Tudo que aconteceu, sem exceção, faz parte da promessa de Deus (emocionado). Meu pai tinha razão.

Henutmire: Por que você nunca me contou essas histórias?

Hur: Eu fui criado no palácio e como disse, são histórias que meu pai contava. Mas quando eu olhava a realidade dos hebreus... é muito difícil crer quando tudo que se vê na frente é miséria, dor, sofrimento. Eu busquei uma vida melhor para mim. A verdade é que eu nunca consegui entender direito aquela fé do meu pai (Silêncio e com Hur emocionado). Mas agora com essa demonstração tão forte do poder de nosso Deus, confesso que tenho me aproximado de minhas origens, as origens que eu sempre fiz questão de esconder, mas que eu não posso mais ignorar (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 128).

Nas falas observa-se a ênfase na genealogia e no vínculo sanguíneo que estabeleceria o vínculo entre todos os descendentes dos patriarcas. Ressaltam como essas histórias são transmitidas de geração em geração, narradas pelos pais, que eram numerosos e contavam aos filhos as promessas de Deus e a existência da terra santa para os filhos de Israel. Assim, tratar-se-iam de relatos fragmentados, pertencentes a memórias antigas, que foram contadas por um grupo que não vivenciou os eventos, mas os repassava e reconstruía como fator legitimador.

Observa-se, portanto, que os dados bíblicos sofreram alterações diacrônicas. Ademais, a narrativa do *Êxodo* apresenta um plano detalhado: desde o abandono de Moisés no cesto e o encontro por uma princesa egípcia, até a criação nos costumes

egípcios, visando servir aos desígnios divinos. Tal narrativa demonstra uma estratégia de apropriação da cultura egípcia, visto que Moisés saberia como praticar os ritos de adoração a Yahweh. A existência da adoração a imagens na religião egípcia implica a possibilidade de adoração à imagem de Yahweh. Moisés, portanto, instruiria o povo sobre a forma correta de adorá-lo. A relação de Moisés com a cultura egípcia se explica pela semelhança entre os rituais egípcios e a adoração a Yahweh.

Ambos exigiam oferendas exclusivas. Sua vivência pregressa o capacitava a conduzir o povo pelo deserto. Em uma cena, Moisés dialoga com seus sobrinhos, esclarecendo que enfrentariam desafios ao deixarem o Egito:

Moisés: Imaginem que essa mesa aqui é um mapa, aqui está o Egito, ao Norte fica o caminho do Mar, um dos mais perigosos já que fica cercado pelos Filisteus, inimigos do Egito e de qualquer povo que ousar atravessar suas terras. Ao Leste, fica o Mar Vermelho e teremos que contornar para chegar ao caminho de Hórus, e por lá enfrentaremos alguns soldados do faraó, que ficam acampados guardando as rotas de comércio, mas contornando o Mar Vermelho ao Sul, não enfrentaremos tantos inimigos, mas ao mesmo tempo, teremos que encarar outros perigos no deserto. Sem contar com os inimigos que encontraremos ao chegarmos em Canaã. Certamente nossa terra foi ocupada por outros povos e que não aceitarão perdê-las tão facilmente (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 117).

A citação do discurso do personagem ilustra a importância das discussões sobre a figura mosaica, considerando seus possíveis feitos. Essa ação busca conferir credibilidade à imagem de Moisés, visto que sua experiência como príncipe egípcio o qualificou para enfrentar batalhas e guerras, configurando um modo de institucionalizar a memória oficial relacionada a ele. Credibilidade, aceitação e organização formam o cerne do problema em toda memória oficial, tornando Moisés uma figura construída ideologicamente, cuja estrutura se mostra precária e vulnerável em virtude de sua natureza. Em um *flashback* da minissérie *José do Egito* (2013), vemos Hur, já residente na vila dos hebreus, em uma conversa com Moisés e Arão sobre a iminente chegada dos hebreus à cidade:

Hur: Quando as pragas começaram a vir sobre o Egito, eu fiquei muito impressionado com o Deus de Israel. Eu acho que já havia esquecido. Comecei a me lembrar das histórias que meu pai contava quando eu era criança, de como os hebreus vieram parar aqui, fugindo da fome em Canaã. De como o Senhor já havia colocado José como governador para libertá-los. Meu pai contava que o desejo de José é que seus restos mortais fossem levados até Canaã quando partíssemos daqui.

Arão: Ele já sabia que sairíamos do Egito há quatrocentos anos atrás?

Hur: Sim! Assim contam os mais antigos.

Arão: Pena que quando meus pais contavam essas histórias, eu não

gostava muito de ouvi-las.

Moisés: Durante todos esses anos em que eu vivi no palácio, eu nunca ouvi falar nessa história.

Arão: Com certeza o faraó Seti e os outros faraós antes deles, não queriam que o conto fosse divulgado.

Moisés: Sim

Arão: Imaginem só, um governador hebreu, que salvou o reino.

Hur: Uma vez eu comentei sobre José com Henutmire, ela também não conhecia essa história.

Moisés: Bem, se é assim, precisamos descobrir onde estão esses restos mortais. Não podemos sair do Egito sem eles (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 148).

As falas demonstram que a crença na promessa divina da terra prometida declinou gradualmente entre os israelitas, em decorrência das condições de trabalho forçado e das humilhações no Egito. Muitos perderam a fé na concretização da promessa, até que Deus enviou Moisés para libertar seu povo. Em contraste com os incrédulos, como Corá, Datã e Abirão, que se opuseram à liderança de Moisés e Arão e demonstram incredulidade nas execuções das pragas, existiram personagens que ansiavam pela realização da promessa divina, como exemplificado pela fala do personagem Zelofeade:

Zelofeade: Quando eu ouvia as histórias de Abraão, Isaac e Jacó, quando meu pai me contava, todos me pareciam tão distantes. A promessa de Deus, a chegada de José no Egito, pareciam fábulas, entende? E hoje nós estamos aqui, vendo as promessas se cumprirem dia após dia (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 147).

Arão dialoga com Moisés sobre a potencial rejeição do faraó e a consequente frustração do povo hebreu. Moisés argumenta que eles possuem a proteção divina:

Moisés: Entendo, mas nós temos a nosso favor a promessa do nosso senhor, Arão, é isso que nós temos que nos agarrar. Ele poderia nos tirar daqui sem o consentimento de Ramsés, mas não fez porque quer mostrar ao Egito a sua glória. Ele quer que o próprio Ramsés se curve diante dele. É esse Deus que temos do nosso lado e que já nos mostrou o tamanho da sua grandeza. Se Ramsés voltar atrás, você sabe o que acontecerá.

Arão: Outra praga virá! (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 147)

Este diálogo entre Moisés e Arão ilustra a natureza construtiva e ideológica da narrativa. O texto sugere que a intenção não era apenas a libertação, mas a demonstração da glória divina ao Egito. A recusa em libertar o povo sem o consentimento de Ramsés configura uma disputa de poder. Yahweh busca prevalecer sobre as divindades egípcias, aplicando uma lógica inversa às funções sagradas delas.

Além disso, a representação do faraó como vilão serve para enaltecer Moisés como o líder benevolente que luta por seu povo.

Entra em questão, a forma de legitimar a figura de Moisés como “histórica”. Em determinadas cenas, Moisés inicia a redação sobre a trajetória do povo, estabelecendo diálogos com Joquebede, sua mãe:

Moisés: Disse também o senhor a Arão: “vai ao deserto para te encontrares com Moisés. Ele foi e o encontrando no Monte de Deus o beijou. Relatou Moisés a Arão todas as palavras do senhor com as quais enviará e todos os sinais que lhe mandará”.

Joquebede: Que lindo! Deus sabe mesmo o que faz. Se você não tivesse sido criado no palácio, não teria aprendido a escrever, não poderia ter registrado tudo isso.

Moisés: Não mesmo mãe.

Joquebede: Existe uma razão para tudo quando Deus está no comando e eu tenho muito orgulho dele ter escolhido meus filhos para uma missão tão importante.

Moisés: Tudo isso só é possível porque a senhora teve coragem de fazer o que era preciso. A senhora e Miriã também estão ali.

Joquebede: Verdade?

Moisés: Claro! Quer ouvir? (Joquebede sinaliza com a cabeça que sim)

Moisés: “Então disse sua irmã à filha do faraó: queres que eu vá chamar uma das hebreias que sirva de ama e te crie a criança? Respondeu-lhe a filha do faraó: vai! Saiu pois a moça e chamou a mãe do menino”. Eu imagino que te traga muitas lembranças. Eu consegui ser fiel ao que aconteceu?

Joquebede: Sim meu filho! Eu mesma não teria escrito melhor, mesmo que soubesse escrever. (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap.142).

Nas cenas em que escreve sobre as pragas, o personagem de Moisés dizia que Deus completava suas palavras:

Voz de Deus: o coração do faraó porém se endureceu e este não deixou ir os filhos de Israel. Estende a mão para o céu e virão trevas sobre a terra do Egito. Trevas tão densas que se podem apalpar”.

Oséias: Está tudo bem, tio?

Moisés: Eu estava escrevendo e de repente Deus se dirigiu a mim, disse como continuar. Eu acho que isso já estava acontecendo, mas eu não havia me dado conta. **Oséias:** Que privilégio! Ter tamanha intimidade com o criador.

Moisés: O senhor está me inspirando, Oséias. Está escrevendo essas palavras através de mim, essa história é dele. Sou apenas um veículo para contar as suas maravilhas. **Oséias:** Extraordinário, tio. O senhor é um homem abençoado (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap.151).

De acordo com Maurice Halbwachs (1990, p. 17-18), a memória individual, em contraste com a coletiva, não é condição necessária e suficiente para o ato de recordar e reconhecer lembranças. A supressão de uma lembrança primária e a impossibilidade de recuperá-la decorrem do afastamento do indivíduo do grupo que a conservava. Para que a memória individual se beneficie da memória alheia, é

imprescindível a concordância contínua entre elas e a existência de pontos de contato que permitam a reconstrução da lembrança sobre um alicerce comum. A mera reconstituição fragmentada de um evento passado não configura uma lembrança autêntica. Essa reconstrução deve ocorrer a partir de dados ou noções compartilhadas, presentes tanto no indivíduo quanto nos outros, em um intercâmbio constante, viabilizado pela participação contínua em uma mesma sociedade. Somente assim se torna possível compreender a simultaneidade do reconhecimento e da reconstrução de uma lembrança.

Michael Pollak (1989, p. 8-10) ressalta que a emergência de certas lembranças e a ênfase em determinados aspectos variam conforme as circunstâncias e a forma como se reinterpreta o passado, o que resulta em uma interação contínua entre a vivência, o aprendizado, a experiência e a transmissão de conhecimento, elementos interligados presentes em diversas formas de memória, sejam elas individuais, coletivas, familiares, nacionais ou de pequenos grupos.

Nesse contexto, observa-se que as narrativas das histórias de *Gênesis* e *Êxodo* apresentam inconsistências, originando múltiplas versões, cujo objetivo é legitimar a memória de um povo que buscava a concretização da promessa divina. No capítulo 157, Simut informa a Paser que está preparado para ir buscar os ossos de José. Com medo de ser descoberto, Simut sugere que Moisés realize a tarefa. No entanto, Paser argumenta que, devido à notoriedade de Moisés no Egito, o rei logo tomaria conhecimento do fato. Simut insiste afirmando que, ao acompanhar Moisés, o deus dele o protegeria. Paser também responde que o Deus dos hebreus também o protegeria, uma vez que ele iria buscar os ossos de outro de seu protegido.

É evidente que as narrativas bíblicas sobre o Egito possuem interesses político-religiosos, à medida em que os relatos buscam enfatizar uma superioridade divina por parte de Yahweh, já deixando a entender que é uma divindade que precisaria de mais visibilidade, e nada melhor do que ser superior às divindades egípcias.

O personagem de Moisés foi importante para a construção do mito de fundação de Israel. Em *Êxodo*, a narrativa bíblica conta a história dos hebreus e a espera de um líder que seria enviado por Yahweh. Aliás, a esse respeito, Jean Bottéro (1993, p. 43) explica como Moisés foi crucial para o desenvolvimento da religião de Yahweh, ou seja, como uma “nova” divindade responsável pelo elo entre Deus e Israel. Conforme Bottero, observa-se que, com o decurso do tempo, uma aura de caráter fantástico emergiu, irradiando as memórias fundamentais que Israel perpetuou acerca dos

períodos heroicos. O início dos eventos se deu nesse contexto. Entre os indivíduos oprimidos em um território adverso, a ascensão de um líder proeminente, um estrategista notável, era imperativa. Este indivíduo assumiria a responsabilidade de emancipar os compatriotas subjugados e conduzi-los ao reencontro dos seus, que permaneceram no território ancestral. O objetivo era que, coletivamente, conquistassem e se apropriassem da terra de Canaã, onde seus ancestrais residiram anteriormente. A singularidade desse propósito político reside no fato de que sua concretização deveria ocorrer sob inspiração religiosa, em nome de uma divindade emergente.

Portanto, é importante compreender a figura de Moisés como o principal personagem, pois sua construção é baseada em referências políticas da cultura egípcia faraônica. Sem essa perspectiva, Moisés se assemelharia aos personagens de Abraão, Isaac e Jacó (famosos patriarcas do livro de *Gênesis*), que apenas cumpriram os planos de Deus, sem vínculo com um sistema político-religioso. Ou seja, sua postura diplomática e seus conhecimentos sociais, políticos e culturais das demais regiões do Antigo Oriente Próximo tornam sua figura mais "histórica".

Moisés desempenha um papel central na memória religiosa do Ocidente. O personagem de Moisés foi, como coloca o estudioso egípcio Jan Assmann (1997), o símbolo de uma ruptura fundamental entre o mundo politeísta do Egito e a nova lógica monoteísta israelita que o autor se refere como a “distinção mosaica”. Moisés não é tanto uma figura histórica ou bíblica, mas um elemento estruturante da memória judaica e cristã. Rogério Moura (2024, p. 83-84) argumenta, em diálogo com essa perspectiva, que as tradições sacerdotais desempenharam um papel na construção literária e teológica da figura mosaica e atribuíram a ele funções que legitimaram instituições religiosas e práticas culturais posteriores. Os sacerdotes sadoquistas usaram a memória de Moisés como uma ferramenta de legitimidade política e religiosa durante o período persa. A criação de histórias sobre o personagem permitiu que esses grupos vinculassem suas práticas e interesses a um passado que consideravam sagrado e autorizado. Isso é bastante semelhante à memória funcional desenvolvida por Assmann e mobilizada pelo autor, onde a recordação do passado pode ser usada para legitimar instituições e grupos. Da mesma forma, Assmann (1997, p. 1-17) observa que a memória mosaica tornou-se fundamental para a formação de uma identidade religiosa ao distinguir entre religião verdadeira e falsa, dando assim legitimidade ao monoteísmo israelita. A memória não aparece como neutra, mas sim como um meio

de legitimizar.

Como Moisés é uma figura de tradição, Moura emprega o termo “tradição inventada” de Eric Hobsbawm para mostrar como as histórias de Moisés foram constantemente retrabalhadas por gerações posteriores. Mesmo que ele não use a mesma terminologia, Assmann (1997, p. 9-10) também argumenta que a memória cultural não implica a preservação literal do passado, mas a contínua reconstrução simbólica. Para o egiptólogo, a memória diz respeito à verdade cultural e identitária de uma comunidade e não à precisão histórica dos eventos lembrados.

Dessa forma, ambos os autores evidenciam que a imagem de Moisés resulta de processos de seleção, adaptação e transmissão da memória ao longo do tempo. Nesse sentido, Moisés não deve ser entendido apenas como líder político ou profeta, mas também como um personagem cuja memória foi reelaborada para refletir preocupações religiosas e sacerdotais de períodos posteriores.

Os capítulos das “dez pragas” enfatizam que tudo faz parte dos planos divinos e que não era Deus quem se afastava de seu povo, mas sim o povo que se esquecia de Deus. Acreditar nas promessas divinas, mesmo em situações difíceis, era crucial. A próxima subseção exemplifica como esses diálogos são exemplos de conversão.

3.3.2 A “fé inabalável”: os ensinamentos da IURD representados na novela.

Com o objetivo de prevenir a iminente praga de moscas, Paser, acompanhado por Simut, solicita que Ikeni os conduza à vila dos hebreus. O propósito é dialogar com Moisés e identificar medidas preventivas. Joquebede e Miriã também participam do diálogo:

Joquebede: Não sabia que tínhamos visita.

Paser: Não queremos incomodar

Joquebede: Imagina, incomodo nenhum! **Moisés:** Essa é minha mãe, Joquebede, Paser.

Paser: É uma honra conhecê-la. O seu filho é maravilhoso, uma das pessoas mais honradas que tive a oportunidade de conhecer

Joquebede: Eu também tenho muito orgulho dele.

Moisés: E essa é minha irmã, Miriã.

Paser: Encantado! Você tem uma família muito bonita, Moisés!

Simut: Não vai me apresentar, mestre?

Paser: Ah, sim! Este é meu assistente, o sacerdote Simut, como vocês podem notar, ele é uma pessoa um tanto impaciente.

Simut: Ele sempre diz isso, mas não consegue viver sem mim!

Paser (rindo): contenha-se Simut !

Joquebede: Desculpem a simplicidade! Eu sei que a nossa casa para

peessoas como vocês, acostumadas ao luxo do palácio e dos templos, devem parecer bastante humilde.

Paser: A hospitalidade de vocês compensa e até supera qualquer riqueza, eu lhes garanto.

Moisés: Eu confesso que a sua visita me pegou um tanto de surpresa.

Simut: Eu tentei convencer o mestre de não vir para cá assim, no meio da noite, mas não adianta. Quanto mais velho, mais teimoso...

Paser: Simut! O assunto aqui é sério

Simut: Eu não tô brincando não mestre, a gente poderia ter morrido no meio do caminho sem a proteção de Rá.

Joquebede: Pode ficar sossegado, Simut! Vocês estão seguros aqui na vila.

Miriã: Vocês estão sobre a proteção do nosso Deus!

Simut: Ah, que bom! Porque eu não brincaria com ele como tem feito o soberano.

Paser: Basta, Simut!

Moisés: Na verdade, atualmente a vila é o lugar mais seguro de todo Egito.

Simut: É mesmo?

Moisés: Deus tem nos poupado de todas as pragas, vocês já devem ter ouvido falar.

Paser: Estou cada vez mais impressionado com o poder dele, Moisés!

Moisés: É uma pena que Ramsés não pense dessa maneira.

Paser: Eu vou ser direto com você. Nós viemos aqui, humildemente, para saber se há algum ritual que podemos fazer para aplacar a ira do Deus dos hebreus contra os egípcios. Algum ritual e se reuníssemos todos os sacerdotes, se fossemos até o deserto adorá-lo, há alguma espécie de oferenda que possa agradá-lo ?

Joquebede: A oferenda que melhor agrada o nosso Deus é a fé inabalável que temos nele.

Simut: Fé!? Como assim uma fé que ainda por cima não se abala?

Paser: Simut!

Simut: Ué, mas eu não entendi.

Miriã: Fé é crer no que não podemos ver ou tocar.

Joquebede: Muitas vezes, a fé de uma pessoa se abala facilmente se as circunstâncias mudam, e isso pode impedir o agir de Deus.

Miriã: Temos que continuar crendo independentemente das coisas que estejam acontecendo ao nosso redor.

Paser: Nos perdoem, mas, como podemos crer em algo que não vemos ou tocamos?

Moisés: O amor que sente por Nefertari, por exemplo, Paser! Consegue vê-lo? Consegue senti-lo, tocá-lo?

Paser: Não!

Moisés: Mas sabe que ele existe, não sabe?

Paser: Claro que sim!

Moisés: Pois então, assim também é a nossa fé em Deus. Não podemos vê-lo, mas cremos e se cremos, obedecemos! Eu estava em Midiã quando Deus ordenou que eu voltasse ao Egito, eu larguei tudo e fiz a vontade dele. E agora estou enfrentando Ramsés e faço isso por fé, porque sei que Deus está na minha frente e sendo assim, não tenho nada a temer, mesmo diante de tantos obstáculos. Se eu obedeco, Deus faz a parte dele.

Paser: Nunca vi tamanha força diante de uma crença como é essa fé propagada por vocês! Nunca vi tamanha entrega! Já nós egípcios, nós estamos muito apreensivos

Simut: É, a verdade é que estamos completamente apavorados!

Moisés: Conhecendo bem os seus costumes, eu posso imaginar.

Paser: Estou temeroso com os acontecimentos diante da atitude do nosso rei. A princesa Henutmire já tentou falar com o rei, mas ele não deu ouvidos. Aliás, a princesa manda lembranças, está muito preocupada. Ela teme por você.

Moisés: Nada acontecerá comigo, Paser!

Simut: É, mas com a gente vai né!

Moisés: Infelizmente sim!

Simut: Ai mestre, eu sabia! (Levando as mãos a cabeça)

Paser: Eu só não entendo uma coisa, Moisés.
Moisés: Por favor, diga que eu tentarei explicar da melhor forma possível!
Paser: Por que essa insistência em ir ao deserto prestar culto?
Moisés: Porque assim nosso Deus ordenou, Paser!
Paser: Mas o que mudará se Ramsés der permissão? Não será pior experimentar sair daqui e depois voltar e continuar a ser tudo como era antes, vocês sendo humilhados, escravizados!?
Moisés: Não seremos humilhados, Paser! E nem tão poucos escravizados.
Simut: Não!?
Moisés: A verdade é que tudo será diferente, eu sabia que se eu contasse o real motivo logo de início da minha chegada, Ramsés sequer me ouviria.
Paser: E qual é esse motivo?
Moisés: Eu voltei para libertar o povo, Paser! Todo o povo de Israel da escravidão e tirá-lo do Egito. (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap.127)

Figura 25- Simut e Paser com artefatos egípcios.



Referência: *Os Dez Mandamentos*, 2015, Cap. 127, frame 08min52seg.

A cena constrói uma representação dos egípcios que usam amuletos, colares e outros objetos ritualísticos – aqueles que são centrais para a imagem. Essa narrativa deixa claro que a religiosidade egípcia é tão fortemente dependente de coisas materiais e não consegue responder às pragas. E os sacerdotes estão ao redor do palácio à noite e assim é uma imagem de fragilidade da religião, que não é necessariamente a realidade da religião egípcia antiga. Esta cena é, portanto, dita ser a interpretação da novela que faz as práticas religiosas dos egípcios parecerem diferentes da fé monoteísta dos hebreus. Assim, esta história é uma continuação do tema na história: a confiança em coisas e rituais não é suficiente, e o Deus hebreu é a única verdadeira fonte de proteção e salvação.

O diálogo revela que a fé em Deus serve como alicerce para um povo oprimido em um país escravocrata, permitindo-lhes acreditar em um propósito divino. Tal aspecto se manifesta no livro de *Êxodo*, onde a população se multiplicara em meio à humilhação. Fé, humilhação e obediência são elementos enfatizados na aceitação e no seguimento de Deus. Para reforçar essa doutrina, a cultura egípcia faraônica é utilizada, a fim de destacar o poder de Deus em face das divindades egípcias. Por exemplo, no seguinte diálogo:

Arão: Deus nos poupou meu irmão. Não há uma mosca sequer sobre os hebreus.

Moisés: Que todos saibam que ele é soberano, até mesmo sobre o Egito. E que não há nenhum outro como o Deus de Israel (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 127)

As práticas inerentes à Teologia do Domínio são inseridas em contextos dialógicos, transformando a fé em uma interpretação literal. Essa abordagem é empregada para legitimar ideologias de poder, as quais são exercidas por líderes religiosos. Tais líderes são percebidos pelos adeptos como figuras de autoridade inquestionável. Dessa forma, são explicitadas as intervenções de Cristiane Cardoso, representada pela figura de Joquebede, uma personagem que manifesta a fé inabalável em face de quaisquer circunstâncias.

Em face da magnitude da representação, similarmente ao relato bíblico, as pragas cessam apenas mediante a solicitação de Ramsés pela intercessão de Moisés. Exausto com a infestação de moscas, Ramsés ordena que Bakenmut e Ikeni se desloquem à vila para convocar Moisés e Arão:

Bakenmut: Moisés e Arão, soberano!

Moisés: Ramsés!

Ramsés: Eu não aguento mais essas moscas castigando meu povo! Vocês podem ir oferecer sacrifícios ao teu Deus, mas façam isso no Egito.

Moisés: Você sabe muito bem que se fizermos no Egito, o seu povo nos apedrejará. E vamos andar três dias no deserto até o local onde devemos oferecer sacrifício ao nosso Deus. Tem que ser como ele ordenou, Ramsés!

Ramsés: Se não forem muito longe, deixo ir! (Expressando uma face de descontentamento). Orem por mim também!

Moisés: Farei isso e amanhã mesmo os enxames deixarão o Egito e seu povo livre das moscas

Ramsés: Ótimo!

Moisés: Mas Ramsés, espero que não tenha intenção de nos enganar novamente! O Deus de Israel tem demonstrado o quanto é poderoso. Por favor, não o provoque novamente (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 128).

A narrativa em questão sugere que a desobediência à vontade divina acarretaria

punição. Ramsés é retratado como um indivíduo obstinado, que se posiciona em uma hierarquia superior aos demais. Em contraste, Moisés desempenha suas atribuições apenas mediante intervenções divinas. Consequentemente, aqueles que priorizam a divindade são recompensados, enquanto os que a negligenciam enfrentam consequências. Tais dinâmicas de alteridade e poder convergem com os princípios de certas figuras políticas brasileiras, que ecoam a conhecida expressão bolsonarista: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”.

Dessa forma, atendendo ao pedido de Ramsés, Moisés intercede a Deus para que a praga termine:

Moisés: Senhor, meu Deus! Criador da vida e de tudo que há no universo. A praga que enviou sobre o Egito fez com que o próprio faraó se dobrasse diante do teu poder. Ramsés, finalmente nos deixou ir ao deserto lhe prestar culto, senhor! Por isso lhe peço, que assim como as moscas surgiram, que elas se retirem dessa terra e que os egípcios se tornem livres desse tormento. Faço ainda mais um pedido meu deus, proteja Ramsés e toda sua família, sobretudo dele mesmo. Desse ódio que o cega, que envenena sua alma, fazendo com o rei coloque em risco as pessoas que ele mais ama. Transforme o seu coração, senhor! Que haja nele, compaixão, paz de espírito e serenidade e que eu volte a reconhecer aquele que um dia foi meu melhor amigo e a quem já chamei de irmão. Amém, senhor! Amém! (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 128).

A salvação, na perspectiva da fé em uma divindade, é condicionada à crença. A ausência de adesão a esse preceito acarreta consequências. Tais pressupostos são difundidos pela IURD, que adota uma hermenêutica bíblica literal. Esta interpretação evoca uma entidade divina que prega distinção. A narrativa do *Êxodo* é empregada para enfatizar o conflito espiritual, estabelecendo uma dicotomia entre o bem (Deus) e o mal (deuses egípcios). Esta polarização constitui a base das pregações em denominações neopentecostais, que promovem a supremacia de uma divindade única em detrimento de outras consideradas “diabólicas”.

A subseção seguinte exemplificará como os rituais e divindades egípcias foram representados para demonstrar a superioridade de Deus em relação aos deuses egípcios.

3.3.3 Deuses egípcios versus Deus dos Hebreus: deturpações religiosas.

Durante a primeira praga, Ramsés convoca para resolver a situação e demonstrar a potência dos deuses egípcios, dois magos especializados em ciências ocultas. Assim, os personagens James e Jambres chegam ao palácio e realizam

demonstrações diante de Ramsés, que está acompanhado por Nefertari e Amenhotep, além da presença de Paser e Simut. Após provarem a capacidade de transformar água em sangue, dirigem-se à vila dos hebreus sob escolta de oficiais e com Paser e Simut:

Paser: Mas é impressionante

Simut: esse Deus dos Hebreus é realmente poderoso

Janes: Não mais que os nossos Simut. Jambres, eu quero que todos vejam quem realmente tem o poder

Paser: o que vocês pretendem?

Jambres: Nós vamos provar que tudo não passa de uma trapaça de Moisés.

Janes: Também podemos transformar a água dos escravos em sangue. Salve oh Hapi

Jambres: Oh Hapi

Janes: Que manifesta a si mesmo sobre essa terra e vem para dar vida ao Egito. Oh Hapi

Jambres: Oh

Hapi **Janes:**

Por Hapi

Jambres: Por

Hapi

Janes: Que da lama do Nilo, formou o homem e nos traz prosperidade desde então, faça com que a água dos escravos se torne sangue.

Jambres: Sangue!

Janes: Sangue!

Jambres: Sangue!

Janes e Jambres: Sangue!!! (Gritando) (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 119).

Figura 26- Magos contaminam a água dos hebreus.



Referência: *Os Dez Mandamentos*, 2015, Cap. 119, *frame* 27min26seg.

Com um pó arremessado na água e um pano vermelho sobre a água, eles retiram o pano e contaminam a água da vila:

Janes: Vejam, hum! (Apontado com as mãos para o poço). Se aproximem. Isso é para vocês aprenderem que ninguém desafia os deuses do Egito e o Hórus vivo na terra. [...] O Deus de vocês é uma farsa, é uma farsa! (Rindo) (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 119)

Os personagens Janes e Jambres vivem até às pragas das moscas, morrendo na praga das úlceras. O retrato desses personagens representa uma maneira de ridicularizar as crenças egípcias e suas funções são representadas como se fossem um “show de mágicas”. Um outro exemplo, após ter a posse do cajado de Moisés, Ramsés chama os sacerdotes e magos para verem o cajado.

Ramsés: Acabou-se o poder de Moisés, é o fim das pragas
Simut: Mas e o cajado do irmão dele não faz milagres ou um longe do outro perde a força?
Ramsés: O que importa é que o poder deste está em nossas mãos.
Janes: Gostaria de examiná-lo com mais cuidado.
Jambres: Seria bom senhor, através dele poderemos neutralizar o poder do outro.
Paser: Soberano, como conseguiu confiscá-lo? [...]
Janes: Gostaria de pedir licença ao soberano para podermos examinar o cajado.
Jambres: Sem dúvidas, descobriremos algo surpreendente
Ramsés: Podem ir, mantenham-me informado (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 129).

As representações das pragas frequentemente enfatizam discursos que distorcem e retratam de forma negativa a religião egípcia. Os egípcios são descritos como adoradores de ídolos, e seus rituais, cultos e divindades são apresentados como costumes estranhos. Destacam-se falas de personagens que ressaltam a superioridade do Deus Yahweh em relação aos costumes egípcios, conforme exemplificado no seguinte diálogo sobre o cajado de Moisés que sumiu:

Moisés: Não entendo o que pode ter acontecido.
Miriã: Será que alguém roubou?
Joquebede: Por que alguém se daria ao trabalho?
Moisés: Era só um pedaço de madeira, Miriã.
Miriã: É, mas foi com ele que você demonstrou os sinais para o faraó!!
Moisés: Os sinais vieram de Deus, minha irmã.
Miriã: Nós sabemos disso, mas Ramsés ou um dos seus homens de confiança, não poderiam ter concluído que o poder emana do cajado?
Moisés: É, faz sentido, os egípcios adoram objetos ritualísticos [...] (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 129).

Figura 27- Yunet entrega o cajado de Moisés para Ramsés.



Referência: *Os Dez Mandamentos*, 2015, Cap. 129, frame 12min22seg.

O cajado, enquanto artefato, irradia autoridade e legitimidade inerentes à figura faraônica que o detinha. Este objeto simbolizava proteção e orientação, assemelhando-se à função de um pastor que conduz seu rebanho, onde o governante ou a divindade guiava e salvaguardava a população. Na iconografia, o cetro-*dj ãm* (símbolo do cajado) é representado na mão, denotando nobreza e poderes (Araújo, 2000, p.385).

O diálogo exemplificado e a imagem, sugerem um apego egípcio a símbolos ritualísticos. Contudo, para os antigos egípcios, estes símbolos não configuravam adoração, mas sim a representação de poderes divinos. A narrativa ficcional apresentada diverge, indicando que o poder emana de uma entidade superior, não de objetos como o cajado. Surge, então, a indagação sobre a utilização do cajado por Moisés. Em Êx 4:1-5, para demonstrar sua autoridade, Yahweh instrui Moisés a lançar seu cajado ao chão, transformando-o em serpente. Subsequentemente, Moisés é orientado a segurá-lo pela cauda, revertendo-o à forma original. Questiona-se, portanto, a distinção entre a percepção egípcia do cajado como objeto de adoração e sua função como sinal divino para Yahweh.

A ausência de necessidade do cajado por Aarão e Moisés seria incoerente com seu uso. Contudo, sua utilização representa uma deturpação e apropriação da cultura faraônica egípcia. A narrativa de um suposto roubo do cajado de Moisés reitera a idolatria egípcia. Ramsés e os magos buscavam desvendar o poder do artefato, tal manobra visa demarcar distinções entre egípcios e hebreus. Entretanto, sob a ótica da

alteridade e das representações, configura-se como uma estratégia para caracterizar os hebreus como detentores de “fé” e os egípcios como “idólatras”.

Um exemplo adicional de particularidade da religião egípcia ocorre no cortejo fúnebre da princesa Henutmire. Conforme os costumes egípcios, os corpos eram sepultados em túmulos cuja complexidade variava em função da condição social do indivíduo. Os de maior riqueza eram colocados em sarcófagos, dentro de túmulos elaborados, enquanto os menos favorecidos eram enterrados em covas simples. O corpo era conduzido em procissão até o local de sepultamento, onde orações, cânticos e oferendas eram realizados ao longo do trajeto.

Joquebede: Estranho ver esses deuses egípcios no cortejo da princesa que nem os aceitava mais.

Arão: Esses móveis, essas roupas, essas joias...

Moisés: Foram feitas especialmente para serem levados à tumba.

Arão: Como os egípcios podem acreditar que alguém precisa de tudo isso depois da morte?

Moisés: Ramsés com certeza não iria admitir publicamente que Henutmire não aceitava mais as mesmas crenças. O que importa é que Deus sabe que ela se entregou totalmente a ele (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 140).

Segundo David (2011, p. 250-253) na religião egípcia, os templos integravam parte do aparato estatal. Providenciavam moradas para os deuses e simbolizavam a vitalidade do estado, da realeza, da economia e da vida após a morte. A arquitetura e os rituais representavam a união dos conceitos de céu, terra e submundo, separados na criação, em uma batalha constante contra o caos. Entre os antigos egípcios, a organização da sociedade fundamentava-se no conceito da “Primeira Ocasão”, associado aos princípios de lei, ética, religião e realeza. Para que tais princípios se concretizassem, tornava-se imprescindível a edificação física da denominada “Ilha da Criação”; desse modo, os projetos arquitetônicos dos templos representavam essa ilha mitológica. Derivado desta matriz conceitual, o templo tornou-se reconhecido como a “Mansão do Deus”, isto é, residência da divindade, local apto a oferecer abrigo, proteção, nutrição e adoração — em analogia à tumba, compreendida como morada do espírito do falecido. Templos e tumbas apresentavam funções similares à de uma habitação: dormitório, espaço de recepção, depósitos; entretanto, o templo diferenciava-se pela adaptação e extensão de sua estrutura para um percurso processional central, adequado aos rituais. Presumia-se que deuses e mortos possuísem as mesmas necessidades dos vivos, incluindo alimentação, higiene, vestuário, repouso e lazer. Tais exigências eram satisfeitas por meio dos ritos divinos

e funerários, realizados em templos e tumbas. O templo, por fim, era considerado locus de manifestação da magia estatal, ambiente no qual a efetividade dos ritos garantiria a ordem do universo.

Figura 28- Cortejo fúnebre da princesa egípcia Henutmire.



Referência: *Os Dez Mandamentos*, 2015, Cap. 140, frames 45min16seg-47min14seg.

Colagem da autora.

No cortejo fúnebre da princesa Henutmire, a família real é acompanhada por oficiais, sacerdotes e membros da nobreza egípcia. Paralelamente, os hebreus também acompanham a cerimônia. Destaca-se a família de Joquebede, com Moisés, Arão e Miriã, além de Leila, Hur e Bezalel.

A cultura faraônica egípcia demonstrava uma atenção meticulosa ao indivíduo, tanto antes quanto após o falecimento. Essa perspectiva não se configurava como idolatria, mas refletia a compreensão dos antigos egípcios sobre a existência, que

transcendia a vida terrena. Tais considerações permanecem atuais; ao nos despedirmos de entes queridos, frequentemente realizamos celebrações fúnebres, velórios e homenagens. É crucial destacar que o conhecimento egípcio, presente em suas literaturas, arquiteturas, templos e crenças religiosas, estava intrinsecamente ligado à preservação da vida e do mundo (David, 2011, p.42). Portanto, os antigos egípcios não possuíam uma obsessão por falecidos, como pode sugerir o diálogo durante o cortejo fúnebre da princesa Henutmire, mas sim um profundo respeito e cuidado, conforme os costumes de sua cultura.

Dessa forma, esses exemplos demonstram como a novela buscou representações que questionassem as crenças egípcias, permitindo que os telespectadores observassem as diferenças entre os personagens e compreendessem que não é relevante acreditar em vários deuses. Em um diálogo entre Moisés e Oséias, Moisés explica como o povo ainda acreditava na promessa de libertação:

Moisés: A fé, Oséias, a fé. Os egípcios não a conhecem eles só acreditam nos seus rituais e ficam perdidos, desesperados quando as coisas não saem da maneira como previram

Oséias: É verdade, mas mesmo assim, tio, as vezes eu gostaria que a nossa gente não precisasse sofrer tanto.

Moisés: A fé não torna as coisas mais fáceis, Oséias, não! Ela as torna possíveis.

Oséias: Tem toda razão meu tio (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 124).

Em outro exemplo, Gahijii, irritado por não ter o que servir de comida no palácio, questiona Leila do por que os hebreus não fazem o culto que tanto pedem no Egito:

Gahijii: Leila, por que os hebreus não fazem esse bendito sacrifício aqui mesmo no Egito!? Para quê eles precisam ir para o deserto, seria tudo tão mais fácil!!

Leila: Quando prestamos um culto ao nosso Deus, de adoração e agradecimento, nós sacrificamos um cordeiro.

Chibali: Pelos deuses, sacrificam Amon!?

Gahijii: O senhor do vento oculto, o primeiro elemento cósmico a ganhar vida!?

Leila: Para os egípcios, o cordeiro representa essa divindade, para nós não.

Gahijii: O que o seu povo quer é uma afronta!!

Leila: Calma! Foi por isso que Moisés pediu para que esse sacrifício não fosse realizado aqui no Egito, justamente para evitar esse tipo de reação, Gariiji. Não queremos ofender ninguém, tampouco desrespeitar as suas crenças.

Gahijii: Por que vocês precisam fazer uma coisa dessas?

Leila: O sacrifício é algo que nos custa alguma coisa, é uma forma de mostrarmos a nossa fé e de termos acesso à Deus.

Gahijii: É tudo tão diferente!

Chibali: (impressionado) Muito!

Gahijii : Vocês então se relacionam com esse Deus?

Leila: Claro! As orações que fazemos, é uma outra maneira de falarmos com ele [...] (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 128).

Quando Paser foi até a vila dos hebreus para tentar evitar as pragas, foi Moisés que revelou os planos de Deus de libertar o povo e que tudo dependia de Ramsés:

Paser: Já tentei conversar com faraó, a princesa Henutmire também, mas ele está inflexível.

Moisés: Deus me avisou que seria assim.

Paser: Avisou!? Você consegue falar com esse Deus?

Moisés: Consigo, Paser!

Paser: Que coisa mais impressionante.

Simut: Os nossos deuses nunca falaram nada [...] (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 127).

Os diálogos demonstram a ineficácia das divindades egípcias e a ausência de sentido em seus rituais. Tal fato evidencia a singularidade e a supremacia da divindade hebraica, esvaziando os rituais egípcios de qualquer valor. Os diálogos exemplificam distinção e alteridade, contudo, evidenciam a intolerância, no sentido de que não há espaço para compreender que outra cultura expresse suas crenças de uma forma diferente. Hartog (1999) interpretaria essa construção como uma autoidentificação pela diferença: a narrativa estabelece os hebreus como o grupo virtuoso e os egípcios como o outro decadente. Ou seja, os hebreus somente se elevam, inferiorizando os egípcios.

Conforme Coulangeon (2014, p. 20-21), os *habitus*⁴⁶ constituem elementos construtivos fundamentados nas práticas individuais. Suas estruturas manifestam-se em distintos estratos sociais, distinguindo-se por traços culturais diversos. As ações humanas, nesse contexto, estabelecem fronteiras simbólicas nos *habitus* de cada classe social, reiterando a coesão interna. A legitimidade cultural constitui o segundo pilar deste modelo teórico. Os gostos e espaços culturais não apenas se diferenciam, mas também se hierarquizam em função de relações de poder. As práticas e preferências culturais, por um lado, e as posições sociais dos indivíduos, por outro, são determinadas pela inserção e hierarquização nas práticas dos sujeitos. Dentro da diversidade de gostos e práticas, estabelecem-se sistemas de percepção mútua que resultam em exclusão recíproca.

⁴⁶ Coulangeon se baseia no modelo teórico de Pierre Bourdieu no livro *A distinção: crítica social do julgamento* (2007).

As inversões simbólicas, exemplificadas pelas “dez pragas”, atingem seu ápice. O império egípcio, percebido como invencível, é subjugado por intervenções divinas. Yahweh prevalece sobre as divindades egípcias em seus respectivos domínios, como a água, o sol e os animais, assim os hebreus escravizados assumem o papel de agente histórico.

Segundo Assmann (1997, p. 4), a Bíblia fundamentou-se na adoração ao poder cósmico manifestado no sol, que impõe a ordem universal por meio da luz, fonte da vida, responsável pelo movimento diário e pela configuração do tempo. O autor caracteriza o monoteísmo mosaico e explica como seus seguidores negaram as crenças egípcias e suas influências potenciais na gênese do monoteísmo judaico-cristão, relegando os egípcios à condição de meros idólatras politeístas. Dessa forma, o Egito passou a simbolizar a rejeição, a interpretação religiosa equivocada e a prática pagã.

Essa interpretação é particularmente relevante para o estudo das recepções contemporâneas. Produções culturais modernas frequentemente reproduzem a memória construída pela tradição bíblica, apresentando os egípcios como adoradores de ídolos e os hebreus como representantes da verdadeira fé. Nessa perspectiva, a oposição entre monoteísmo e idolatria observada em diversas adaptações audiovisuais não constitui uma descrição histórica da religião egípcia, mas a atualização de uma memória cultural cuja origem remonta ao processo de construção identitária analisado por Assmann.

Conforme Hornung (1990, p. 239), o Egito, quando comparado à realidade contemporânea, configura-se menos como uma realidade concreta e mais como um espaço ideal que serve de base para fantasias religiosas ou depreciativas. Essas concepções, por sua vez, não se originam no contexto egípcio. Seja considerado alternativamente sábio ou cruel, opulento ou tirânico, ímpio, supersticioso ou politicamente exemplar, o Egito antigo constitui, até o Iluminismo, um tema recorrente de reflexão.

A narrativa televisiva aborda a alteridade entre os grupos hebraico e egípcio em dimensões religiosas, sociais, políticas e éticas. Conforme a perspectiva de Hartog, os hebreus são retratados como o “mesmo idealizado”, manifestando atributos como fé, pureza e justiça. Em contrapartida, os egípcios são apresentados como o “outro invertido”, caracterizados por idolatria, opressão e arrogância.

A representação da alteridade na novela se manifesta com a narrativa do *Êxodo* estabelecendo uma dicotomia entre hebreus e egípcios, delineando múltiplas

alteridades. A religião configura-se como um contraste entre o monoteísmo hebraico, centrado em Yahweh, e o politeísmo egípcio. Essa inversão religiosa define a fé e a identidade de ambos os povos. Socialmente, a hierarquia é manifesta: os hebreus são representados como escravos, e os egípcios, como nobres e governados pelo faraó. Isso reforça uma alteridade hierárquica. Eticamente, os hebreus são descritos como humildes e morais, enquanto os egípcios surgem como arrogantes e injustos, construindo uma oposição moral. Tal distinção se estende ao destino de cada povo: os hebreus, eleitos por Deus, alcançam a libertação, e os egípcios são rejeitados após as pragas. Isso compõe uma alteridade escatológica. Culturalmente e visualmente, a simplicidade da linguagem e das vestimentas hebraicas, rústicas e desprovidas de ornamentos, contrasta com o luxo das roupas e o uso de maquiagem pelos egípcios. Isso expressa uma alteridade estética e simbólica, acentuando a distância entre as duas culturas.

Ademais, destaca-se o conflito entre Moisés e Ramsés, como o conflito entre dois sistemas de crença, tema abordado na subsequente seção.

3.3.4 Da amizade a inimigos: os personagens de Moisés e Ramsés.

A representação de Ramsés nas cenas das “dez pragas” o mostra como teimoso, prepotente, arrogante e orgulhoso. Contudo, ele ainda demonstra sentimentos por Moisés, embora perca o controle ao ser contrariado. Moisés, por sua vez, é retratado como obediente e como aquele que enfrenta o faraó e dialoga com Deus. Ele busca evitar as pragas ao conversar com Ramsés. Ambos apelam para as lembranças dos tempos em que viviam unidos no palácio. Entretanto, Moisés insiste que somente Ramsés poderia evitar as pragas e o sofrimento do povo egípcio, o que gera discussões e a expulsão de Moisés.

O termo "herói", de origem grega, denota aquele que se dedica a proteger e servir, priorizando o bem-estar alheio em detrimento das próprias necessidades. A exemplo de um pastor, o herói zela e assiste àqueles que estão sob seus cuidados. Na perspectiva da psicologia freudiana, o arquétipo do herói corresponde ao ego, instância psíquica que se distingue da figura materna e se individualiza em relação à coletividade. Embora o herói possa, em tese, superar as limitações do ego, prevalece a noção de um indivíduo eleito, cuja identidade se diferencia dos demais membros do grupo. As narrativas heroicas frequentemente abordam o tema da separação, seja da mãe, da

família ou da tribo. Desse modo, o arquétipo do herói configura a construção da representação individual (Vogler, 2015, p. 67-68).

Vogler (2015, p.71) considera que os heróis notáveis são aqueles que se sacrificam. Eles renunciam ao amor, à amizade, a vícios ou a excentricidades para viver uma nova vida. O heroísmo reside nas narrativas em que os personagens se mostram dispostos a assumir riscos, perigos, perdas e a própria morte. A relação entre Moisés e Ramsés, marcada por uma amizade duradoura, enfrenta desafios significativos. Ambos os personagens, outrora príncipes do Egito, vivenciaram experiências em conjunto e envolveram-se em um triângulo amoroso com Nefertari. Observa-se que Moisés protegia Ramsés, e vice-versa. Em um exemplo notável, Ramsés auxilia Moisés a escapar do Egito após a ordem de morte decretada por Seti, motivada pela descoberta de que Moisés havia matado um egípcio.

Moisés e Arão vão ao encontro de Ramsés no Rio Nilo, após Deus revelar a Moisés que o próprio cumpriria diante do faraó a primeira praga. Tal dinâmica é apresentada da seguinte forma:

Moisés: Como vai Ramsés?

Ramsés: Poderia estar mais feliz ao lado de um amigo, de um irmão. Nós costumávamos passear juntos nesse mesmo lugar, está lembrado?

Moisés: Isso faz tanto tempo!

Ramsés: Um tempo bom, que poderia voltar não fosse a sua insistência com algo que não tem o menor fundamento.

Moisés: Escravizar pessoas, impedir que sejam livres, que escolham os próprios caminhos, também cresci pensando que um rei tinha esse direito Ramsés, mas não tem!

Ramsés: Então vai continuar me desafiando!?

Moisés: Ninguém está te desafiando, é muito simples. O Senhor o Deus dos hebreus me enviou para dizer que deixei o seu povo para servi-lo no deserto, mas você. (Não deu ouvidos.)

Ramsés: O povo é minha propriedade assim como tudo que existe no Egito todos me devem obediência, nasceram para me servir.

Arão: Desculpa soberano, mas está enganado.

Ramsés: Como ousa? (com uma risadinha e ar de deboche)

Moisés: É melhor levar a sério o que eu estou dizendo Ramsés

Ramsés: Basta! Você conseguiu estragar o meu dia, vamos embora!!

Moisés: Assim disse o meu Deus, nisto saberá que sou o senhor! Com este cajado ferirei a água do Rio que se transformará em sangue. Os peixes morrerão, o cheiro será terrível, os egípcios não poderão mais beber de sua água.

Ramsés: Quer que eu acredite nisso? (Com risadinha e ar de deboche). Faça-me o favor, seus povo não vai a lugar nenhum!

Moisés: Tome teu cajado Arão! Estenda a mão sobre as águas e haja sangue por toda terra do Egito (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 117).

À medida que as pragas se intensificam, o confronto entre Moisés e Ramsés

evoca reminiscências de laços fraternais. Moisés expressa que seu objetivo não é prejudicar Ramsés, mas sim cumprir determinações divinas. Ramsés, por sua vez, manifesta resistência e suplica para que Moisés abandone sua missão, almejando tê-lo ao seu lado. Contudo, a recusa de Moisés inflama a ira de Ramsés, culminando na expulsão de Moisés e na reafirmação de sua decisão de impedir a libertação dos hebreus.

Em um dos *flashbacks*, a narrativa revela um diálogo no qual Ramsés rememora sua despedida de Moisés. Após Moisés anunciar mais uma praga — em questão, a da escuridão —, a cena destaca Ramsés, que segura o anel outrora presenteado a Moisés, e que este último devolveu ao faraó em seu retorno ao Egito.

Ramsés: O que é Shalom?

Moisés: Uma saudação hebraica que significa prosperidade, saúde, vida abundante, paz.

Ramsés: Paz? Que coisa chata, não tem uma palavra para guerra não?

Moisés: Fala baixo Ramsés, estamos fugindo do Egito, lembra?

Ramsés: Você está fugindo, eu só estou te ajudando.

Moisés: Eu não sei como você vai viver sem mim.

Ramsés: Rum! Eu é que não sei como você continuaria vivo sem a minha ajuda.

Moisés: Acha que um dia voltaremos a nos ver?

Ramsés: Quem sabe? Bem, eu volto daqui. Se não, acabo fugindo também. Acho melhor não chorar.

Moisés: Tem razão, podemos chorar depois.

Ramsés: Vai ganhar um presente.

Moisés: Um presente? E o que é?

Ramsés: Abra! Ganhei da minha mãe quando voltei da minha primeira batalha, nunca usei. Estava esperando uma data especial. Essa data chegou, mas é você que vai usar

Moisés: “Volte para nós” (escrito em hieróglifo no anel). Obrigado! (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 150).

Durante um encontro, Ramsés, acompanhado do sumo sacerdote, de um general e de oficiais, chega à vila dos hebreus e solicita que Ikeni chame Moisés imediatamente. Ramsés afirma que, desta vez, Moisés ultrapassou todos os limites. O clima torna-se tenso, encerrando o capítulo (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 149). Moisés responde a Ramsés que havia previsto as consequências e pergunta: “Quem foi longe demais, Ramsés?”. Ramsés explica que esta é sua segunda visita à vila dos hebreus, sendo a primeira quando Moisés descobriu sua origem hebraica; na ocasião, buscou-o para retornarem ao palácio, conforme cenas apresentadas como *flashbacks* da fase inicial da novela, com os personagens ainda crianças. Ramsés lamenta a impossibilidade de reviver tal momento, expressando o desejo de que pudessem conviver como irmãos novamente. Ele admite seu erro, reconhece ter pecado contra Deus e solicita perdão, pedindo que Moisés ore para o término da praga. Enquanto

Moisés sobe ao terraço para encerrar a praga, Paser o observa atentamente. Durante a ascensão, memórias da infância compartilhada entre Moisés e Ramsés emergem, incluindo seu primeiro encontro, brincadeiras, treinamentos militares em dupla e combates no Egito. Essas cenas evidenciam uma amizade esquecida, endurecida pela missão de Moisés de libertar o povo hebreu.

A relação entre Moisés e Ramsés revela não apenas cumplicidade e amizade, mas também a questão da alteridade, em que cada um representa uma figura distinta: Moisés figura como herói que age com sabedoria e obediência, enquanto Ramsés representa o antagonista, caracterizado pela prepotência, descontrole e a auto percepção como deus vivo invencível. Assim, percebe-se que a interação entre o “eu” e o “outro” é constante, constituindo uma rede de relações. A equidade nessas relações depende do reconhecimento de igual valor entre os envolvidos. Portanto, o “eu” só se constitui por meio do contato com o “outro”. Nesse sentido, a representação positiva de Moisés só se torna possível diante da figura negativa de Ramsés, evidenciando implicações ideológicas e reflexos do pensamento ocidental predominante. Um exemplo que ilustra essas implicações ideológicas é a morte dos primogênitos, quando oficiais egípcios participam da ceia para evitar que seus filhos sejam mortos.

Conforme Silva (2000, p. 81), a identidade e a diferença emergem de um processo de produção simbólica e discursiva. O processo de adiantamento e diferenciação linguística, por meio do qual são produzidas, não apresenta simetria. A identidade, assim como a diferença, constitui uma relação social. Isso implica que sua definição, de natureza discursiva e linguística, está condicionada a vetores de força e a relações de poder. Não são meramente definidas; são impostas. Não coexistem harmoniosamente em um campo desprovido de hierarquias; são objeto de disputas.

Logo, compreendemos que a identidade e diferença no âmbito religioso despertam certas familiaridades em suas memórias sociais; afinal, ao tratarmos de religião logo nos deparamos com campos de conhecimentos, principalmente no pensamento político do Ocidente. Poderes, narrativas, simbolismos, constroem nossas identidades socioculturais, e nesse caso articulam a identidade judaico-cristã como a padrão e correta. Nesse cenário, o Egito Antigo é retratado como o diferente e o discurso de poder da emissora Record se estabelece através de algo que deveria ser consumido como mero entretenimento, como no caso da novela. Nas palavras do egiptólogo Erik Hornung:

[...] O faraó é um homem, mas sua função é divina, por outras palavras, é um homem que desempenha o papel de um deus. Além disso, é um sacerdote, um servo dos deuses, que representa perante os homens. No Egito, além do mais, qualquer homem pode se tornar deus — os mortos são vistos geralmente como deuses, na medida em que, depois da morte, ocupam a mesma esfera ultraterrena dos deuses propriamente ditos. Pensou-se que, de início, a palavra egípcia que significa *deus* (*netjer*) designaria apenas o soberano defunto, mas o que distingue o faraó de todos os outros homens é precisamente o facto de, já em vida, ser um deus, poderíamos dizer, o *deus na terra* (Hornung, 1990, p. 252).

A representação faraônica na novela, simplifica e deturpa o conceito e o valor sagrado da autoridade faraônica, ignorando a dimensão religiosa inerente, conforme Hornung aponta. O faraó egípcio exercia funções governamentais e detinha status de divindade imanente, sacerdote e intermediário entre o divino e o humano. Sua autoridade fundamentava-se na manutenção da ordem cósmica (representada pela deusa Maat). A complexa perspectiva do poder régio, que atribuía ao faraó uma condição singular e sacra em vida, é negligenciada na produção televisiva. A ficção o restringe a um tirano político, afastando-o da centralidade religiosa que lhe conferia legitimidade e transcendência.

Ao retratar o faraó meramente como um líder autoritário, a narrativa desconsidera a complexidade da cosmovisão egípcia, que integra o poder régio ao sagrado. Adicionalmente, a obra não aborda a concepção essencial de que o faraó, como divindade encarnada, desempenha uma função religiosa que valida sua soberania e preserva a ordem cósmica. Em vez disso, a representação distorce e apropria-se dessas características, na figura de Moisés que na terra representa Yahweh, e na imagem do pastor na igreja, que simboliza a autoridade divina para os fiéis. Consequentemente, a abordagem simplifica e marginaliza a figura do faraó e atribui estereótipos derivados do Orientalismo, enfocando na ideia de despotismo oriental

A representação vincula identidade e diferença a sistemas de poder. A capacidade de representar confere o poder de definir e determinar a identidade. Consequentemente, a representação assume centralidade na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais correlatos. Questionar identidade e diferença implica, neste contexto, questionar os sistemas representacionais que as sustentam. A crítica à identidade e à diferença concentra-se na crítica de suas formas de representação (Silva, 2000, p. 90).

Em outras palavras, o poder de representação sobre a memória da cultura

egípcia antiga na telenovela foi determinado pelas intervenções de Cristiane Cardoso. Não se pode negar a ligação da Record com a IURD, tendo em vista que ambos são liderados pelo Bispo Edir Macedo. Como resultado, as produções audiovisuais baseadas na narrativa bíblica, de cunho nitidamente ideológico religioso visam ensinar a religião cristã como a “certa” e marginalizar as religiões politeístas mais antigas. Hebreus e egípcios seriam modelos de certo e errado, que serviriam de referências para a atualidade, evidenciando a importância de escolher o caminho da fé “adequada”.

A representação de Moisés e Ramsés, demonstra uma complexa interação de diferenças. Estas englobam aspectos pessoais (amizade *versus* inimigos), culturais (hebreu *versus* egípcio) e políticos (submissão divina *versus* deuses egípcios). Tal estrutura narrativa relaciona-se a valores religiosos atuais, assim como também, se insere em um contexto midiático que intensifica a religião como instrumento de confronto no âmbito público. Ao utilizar categorias bíblicas para fortalecer identidades políticas, a telenovela torna a teledramaturgia como um campo simbólico de influência.

No próximo subtópico, essas questões de poder e representações ficaram mais claras com os exemplos das personagens Joquebede (hebreia) e Henutmire (egípcia).

3.3.5 *O protagonismo feminino das personagens Joquebede e Henutmire na missão de Moisés.*

Embora a novela atribua destaques centrados em personagens femininas como Joquebede e Henutmire, a natureza estrutural desse protagonismo é incerta. À primeira vista, ambas são mulheres fortes e corajosas que desempenham um papel essencial na história de Moisés. Joquebede se opõe às ordens do Faraó para proteger Moisés; Henutmire é independente em vários conflitos da corte egípcia. Mas, quando analisamos a novela, o protagonismo está condicionado a valores de maternidade, família, fé e submissão aos desígnios divinos. Em vista dos tempos atuais, na mídia pentecostal, Machado (1999, p. 180-185) aponta que o aumento das mulheres na mídia religiosa não significou necessariamente uma mudança nos papéis de gênero. Se as mulheres são mais visíveis, mesmo que suas realizações sejam mais visíveis, elas são valorizadas por coisas como amor à família, cuidado com os filhos, sensibilidade moral e compromisso com a ordem doméstica. Como resultado, a identidade feminina ainda existe como um produto da maternidade e um papel na transmissão de valores

religiosos e está ligada a uma noção de feminilidade que associa as mulheres à proteção.

Joquebede é marcada por sacrifício, resiliência e dedicação à família ao longo da história, sendo o tipo de personagem que Machado (1999) vê na mídia religiosa. Assim, seu personagem é retratado como uma guardiã da fé e da unidade familiar, reforçando valores que têm sido associados à maternidade e ao cuidado. E a jornada de Henutmire está associada à compaixão e sensibilidade. Seu papel na história não está tanto no exercício do poder político egípcio, mas como mediadora de conflitos e defensora das conexões emocionais e familiares. A Bíblia não menciona o nome da princesa egípcia que acolheu o bebê hebreu e o nomeou Moisés. No entanto, essa personagem é retratada como Henutmire, que cria Moisés, o ajuda a escapar do Egito, reconhece a importância de sua missão, deseja permanecer ao seu lado, tenta influenciar a decisão de Ramsés para beneficiar Moisés, e é retratada como uma mulher gentil e amorosa que educou o libertador dos hebreus.

Henutmire, movida pelo amor a Moisés e convicta do poder divino, opta por abandonar o palácio, reconhecendo a irrelevância de sua vida pregressa. Yunet, de volta ao palácio após entregar o cajado de Moisés a Ramsés, influenciada por Corá, percebe o poder de Deus manifestado no objeto, intensificando sua inveja da princesa. Moisés, destituído do cajado e ciente de que um oficial a mando de Ramsés o subtraiu, dirige-se ao palácio para anunciar a praga dos animais:

Ramsés: Moisés!?

Ikeni: Devo mandá-lo embora?

Ramsés: Não! Claro que não! Quero ouvir o que tem a dizer agora que perdeu o cajado e não pode mais nos atingir. Mande-o entrar.

Ikeni: Sim, soberano.

Ramsés: Moisés! Como vai? Aceita uma taça de vinho?

Moisés: Obrigado! Não vou demorar.

Ramsés: Então me diga, o que o traz aqui? Não veio fazer uma visita ao seu velho amigo, imagino. Estou certo? Já sei, veio anunciar uma nova praga, acertei?

Moisés: Você sabe o que eu vim fazer, Ramsés. Eu vim mais uma vez para que cumpra a promessa que já quebrou duas vezes.

Ramsés: Impressionante como você não se cansa de ser repetitivo.

Moisés: Impressionante como você não aprende a respeitar o poder supremo, Ramsés!

Ramsés: O único poder supremo que existe no Egito sou eu!!

Moisés: Assim diz o senhor, o Deus dos hebreus: deixa ir meu povo para que me sirva no deserto, porque se recusar, a mão do senhor cairá sobre seu rebanho com uma doença gravíssima. Sobre os cavalos, os jumentos, os camelos, o gado, as ovelhas, os animais, e o senhor fará distinção entre os rebanhos dos hebreus e os rebanhos dos egípcios. Para que nada morra de tudo que pertence aos filhos de Israel.

Ramsés: Só isso!?

Moisés: Qual é a sua resposta?

Ramsés: Continua a mesma de sempre... Não!! Meus escravos não vão a lugar algum!

Moisés: Pois amanhã mesmo acontecerá como anunciei. Faraó está avisado! Mais uma coisa, pode ficar com o cajado. Deus não precisa dele para operar seus milagres! Passar bem meu irmão (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 129).

Após deixar a presença de Ramsés, Moisés encontra Henutmire nos corredores do palácio. A princesa informa que Ramsés possui o cajado, recuperado por Yunet para retornar ao palácio. Ao mencionar a intenção de reaver o cajado, Moisés esclarece que o poder divino não reside no objeto. Henutmire comunica sua decisão de abandonar o palácio, declarando que seu lugar é ao lado de Moisés e afirma que “Se há algo que eu preciso agradecer ao seu Deus, é por ter lhe enviado até mim” (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 129). Yunet, ao ouvir a conversa, reporta a Ramsés os planos de Moisés de levar Henutmire e a intenção da princesa de deixar o palácio. Ramsés vai até os aposentados da princesa:

Henutmire: Você está se deixando cegar pelo seu orgulho e isto irá lhe custar tanto o reino, como as pessoas que você pensa em proteger. Será possível que você não percebe que existe uma força maior que todos nós? E que nem você e que nenhum de nossos deuses é capaz de conter!?

Ramsés: Está falando do Deus de Moisés!?

Henutmire: Sim! Ainda não é tarde Ramsés, por favor, reconsidere.

Deixe os hebreus partirem! O Egito está sofrendo, sem comida, enfraquecido pelas pragas e você continua a insistir que está tudo sob controle.

Ramsés: Está disposta a deixar o palácio? Abandonar aos nossos deuses, a minha proteção, para se juntar aqueles vermes!? Para se juntar a Moisés e me destruir? Tem noção do que está fazendo Henutmire!?

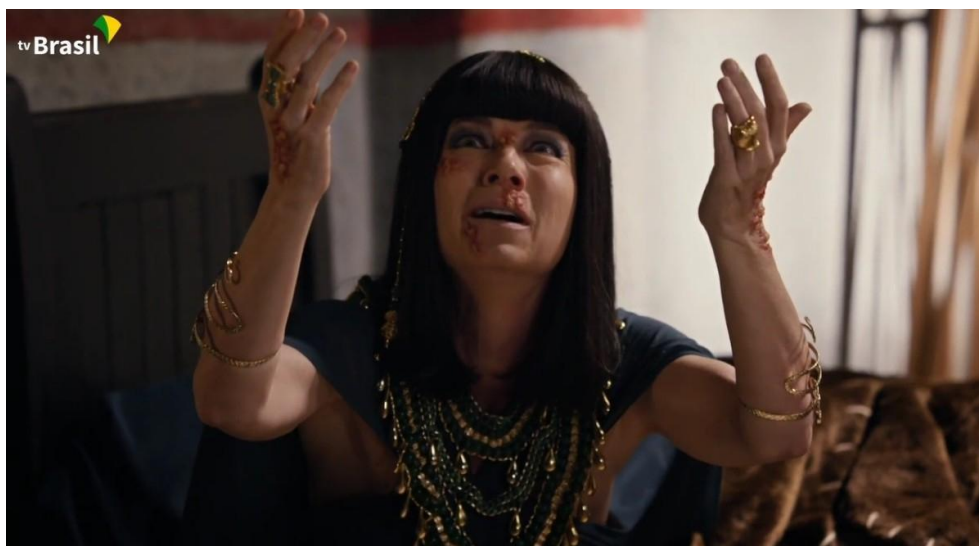
Henutmire: Eu sinto muito Ramsés (silêncio), mas a partir de agora eu entrego a minha vida nas mãos do Deus de Moisés! Ele irá me proteger (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 131).

Ramsés, ao demonstrar descontentamento diante da conduta de sua irmã, ordena aos guardas que prendam a princesa, a qual é posteriormente conduzida à prisão. Após a praga que culminou na morte dos animais, a seguinte manifestação foi a ocorrência de úlceras. Henutmire, temendo o possível envenenamento das refeições levadas até sua cela por intervenção de Yunet, que a visitou e realizou insinuações, opta por não se alimentar. Tal circunstância resulta em seu estado de debilidade física e as lesões das úlceras, que acredita que contraiu por intervenção de Yunet. Em contexto de sofrimento, Henutmire busca o auxílio divino, prostrando-se em oração:

Henutmire: Senhor, Deus dos hebreus, Deus de Moisés, se existe mesmo, se está acima de todos os deuses, por favor, eu lhe peço, não me deixe morrer antes de ver meu filho. Eu lhe peço! (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 136).

Essa representação de oração, pode ser entendida como uma estratégia narrativa para enfatizar alguns comportamentos femininos que estão associados ao ideal evangélico. Machado (2005, p. 389-390) observa que os papéis de gênero na religião são frequentemente associados às mulheres como guardiãs da moralidade e da espiritualidade familiar e, portanto, também associadas à feminilidade, virtude e fidelidade religiosa. Henutmire é diferente dos outros personagens egípcios na novela, simplesmente porque ela pode renunciar aos deuses egípcios e adotar os valores apresentados como corretos. Nesse sentido, sua jornada sugere que a verdadeira transformação feminina é a aceitação da fé em Deus e o abandono das práticas religiosas que não são aceitáveis, sendo assim, consistente com a leitura da personagem no discurso sobre conversão no mundo evangélico contemporâneo.

Figura 29- Henutmire ora para Deus.



Referência: *Os Dez Mandamentos*, 2015, Cap 137, frame 02min43seg.

Após a oração, Henutmire desmaia. As falas da personagem ilustram um processo de conversão, sugerindo que se uma egípcia pudesse renunciar aos deuses egípcios, qualquer indivíduo pode abandonar suas crenças para seguir o Deus único e verdadeiro. A representação das cenas alinha-se às pregações de igrejas evangélicas que adotam a Teologia do Domínio, a qual prega a obediência incontestável à liderança

representada pelos pastores.

Ao analisar sobre o pentecostalismo brasileiro, Cecília Mariz (1994, p. 101-104) discorre que as mulheres são uma parte central da vida da igreja e estão envolvidas na evangelização, no trabalho comunitário e na transmissão da fé. Mas isso não se traduz necessariamente em igualdade institucional ou acesso a espaços formais de poder. As mulheres são vistas como importantes para a igreja devido à sua dedicação à família e ao cuidado com a comunidade religiosa. Esse tipo de dinâmica é semelhante em Joquebede e Henutmire, pois personagens femininas são sempre importantes por sua capacidade de proteger, educar e apoiar os outros.

Preocupado com a mãe egípcia e ciente de que ela está aprisionada, Moisés reúne alguns homens para realizar o resgate da princesa. Já na vila dos hebreus, na casa de sua mãe hebreia Joquebede, ao presenciar o sofrimento de Henutmire, do terraço da casa, Moisés ora a Deus solicitando clemência pela vida da princesa egípcia que a criou:

Moisés: Meu Deus e único Senhor! Aquele que os céus e a terra obedecem ao comando de sua voz, aquele que me sustenta e não me deixa fraquejar, aquele a quem tudo criou e a quem entreguei a minha vida. Eu peço senhor que coloque o fim no mal que aflige minha mãe egípcia, ela não pertence ao nosso povo, mas tenho uma dívida eterna com a princesa Senhor e sei também que só a colocou em meu caminho porque viu bondade em seu coração. Ela não tem culpa do que o irmão está fazendo Senhor, assim como tantos outros. Portanto, apesar de Ramsés mais uma vez não ter cedido, eu clamo por misericórdia! Livre o Egito das úlceras Senhor (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 137).

Um vento forte surge, e Oséias, da escada, observa com admiração. A praga das úlceras cessa a pedido de Moisés. O exemplo desta fala demonstra a capacidade divina de aliviar o sofrimento humano, desde que se reconheça a exclusividade de Deus. Assim como Ele enviou a praga, poderia interrompê-la a qualquer momento. A oração de Moisés evidencia um pedido pessoal, revelando sua relação particular com Deus e a integração de tudo em seu plano, pois foi por essa razão que Henutmire salvou Moisés. Se isso se aplica, por que bebês hebreus foram mortos? Tais questões são de natureza teológica.

Em um momento de emoção a sós, Henutmire e Joquebede conversam:

Joquebede: Não há nada para agradecer. Eu nunca deixaria de ajudar a mulher que criou o meu filho. Quer dizer... nosso filho.

Henutmire: Eu arranquei de você quando ele tinha apenas três aninhos. Como fui cruel e egoísta, tudo porque eu não consegui gerar filhos. Quer

dizer... eu os gerei em meu ventre, mas, foram mortos por aquela mulher horrível!

Joquebede: Não pense no que passou. Tudo aconteceu, como tinha que acontecer. É melhor lembrar só das coisas boas.

Henutmire: Tem razão. Pelo menos os meus braços não ficaram vazios e eu pude cuidar de Moisés.

Joquebede: Quando eu deixei o meu bebezinho no rio, eu sabia que Deus ia tomar conta dele, mas nunca poderia sequer imaginar, que Moisés estava sendo conduzido para ser criado por uma princesa. Eu... eu sofri muito quando tive que me separar do meu filho, do meu menino, mas você o acolheu sem se importar com sua origem. O amou, protegeu, educou, para se transformar no homem que é hoje. Por isso, sou muito grata a você!

Henutmire: Você foi muito corajosa por ter confiado seu bebê nas águas do Nilo, não sei como aguentou ficar tantos anos longe dele.

Joquebede: Quando se sabe que Deus está no comando, não há nada a temer. Podemos não compreender porque sofremos, porque temos que passar pelo que passamos, mas ele sabe a resposta e não nos abandona nunca. É só ter fê e confiar!

Henutmire: Acho que agora eu entendo. Eu estava desesperada, quando finalmente decidi confiar. Entreguei minha vida a ele, tudo que eu pedi ao seu Deus, é que não me deixasse ir embora sem antes ver Moisés.

(Joquebede e Henutmire se emocionam)

Henutmire: Hur me pediu em casamento, mas nós duas sabemos que eu não terei tempo para isso, não é? Cuide do nosso menino, está bem? Por favor, ajude-o. Eu não quero que ele fique sofrendo, ele merece ser feliz
(*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 139).

Figura 30- Joquebede e Henutmire se emocionam.



Referência: *Os Dez Mandamentos*, 2015, Cap 139, frames 16min11seg-18min48seg.

Colagem da autora.

A sequência é uma das cenas mais emocionantes da novela, retratando Joquebede e Henutmire, duas figuras maternas primárias na jornada de Moisés, a se reunirem. A cena é visualmente construída de forma a dar forte ênfase às expressões faciais e olhares, e ao afeto, admiração e gratidão nas relações das personagens. Mãos nas palmas, olhares nos olhos e a iluminação suave, fazem parecer que é hora de dizer adeus à princesa diante de sua morte iminente, e no final o telespectador pode sentir a dor e a perda com ela. No que não é apenas conversa, mas no contexto desta cena, as duas mulheres de diferentes origens sociais — uma mulher hebreia escravizada e uma princesa egípcia — estão ligadas por meio da empatia, humildade e amor maternal.

O diálogo entre Joquebede e Henutmire faz referência à passagem de Êx 2:5-10. Nesta, uma mulher egípcia encontra um bebê em um cesto no rio. A infância de

Moisés possui poucos registros, fazendo com que suas trajetórias sejam interpretativas e construtivas. O diálogo busca legitimar-se pela linguagem televisiva. A cena expressa perdão e a emoção de duas mães conversando sobre o filho. Assim, a cena transmite situações contemporâneas, permitindo a identificação do público.

Em uma outra ocasião com Moisés, Henutmire se despede em uma cena atípica para uma princesa egípcia:

Henutmire: Meu filho amado!

Moisés: Estou aqui! Como se sente?

Henutmire: Meu coração está mais leve, feliz, por ter você do meu lado. Fui muito abençoada por ter você na minha vida. Como eu poderia imaginar, que naquele dia no Nilo, fosse capaz de mudar absolutamente tudo (lembrando do dia que o encontrou no cesto). Imagina então o meu sofrimento quando tive que ficar longe de você, meu único filho (lembrando do dia que Moisés fugiu). Mas o meu coração de mãe, sempre me disse que eu o veria de novo. A nossa história não poderia terminar com nós dois separados.

Moisés: Certamente que não.

Henutmire: Eu só me entristeço, pela maneira que Ramsés se afastou de mim. Ele não me perdoou quando eu disse que queria morar com você.

Moisés: Ele não poderia ter prendido a senhora na cela como uma criminosa. Ele deve ter ficado fora de si.

Henutmire: Mas não foi isso que o deixou mais irritado.

Moisés: E o que foi?

Henutmire: Eu ter decidido abrir mão dos deuses egípcios.

Moisés: A senhora está me dizendo que...

Henutmire: Que reconheço o Deus dos hebreus como único Deus verdadeiro.

Moisés: Isso é algo... a senhora não imagina como me deixa feliz ao saber disso.

Henutmire: Hoje eu sei que o Deus de Israel irá cumprir o que prometeu e conduzi-los a liberdade. Gostaria tanto de presenciar esse momento.

Moisés: Mas a senhora vai!

Henutmire: Eu já estou feliz de ter participado disso de alguma maneira, mas o meu papel, já terminou. Deus me usou para salvar e criar o libertador. E aí está você meu filho, um homem tão sábio, tão manso, tão determinado. Eu tenho muito orgulho de ter sido a sua mãe e de ter te chamado de filho.

Moisés: Eu que tenho que agradecer por tudo que a senhora fez por mim. Eu era um estranho naquele palácio e a senhora fez de tudo para que eu fosse aceito. Uma leoa luta pelo seu filhote.

Henutmire: Chegue mais perto para eu poder te dar um beijo.

Henutmire: Os hebreus não acreditam no mundo dos mortos?

Moisés: Não!

Henutmire: E o que acontece com quem parte desse mundo?

Moisés: Vai para junto de Deus, minha mãe, e descansa em paz!

Henutmire: Então... Shalom, meu filho. Estou indo encontrar com ele (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 139).

Neste diálogo, observam-se as interferências religiosas, pois abrir mão dos deuses egípcios, reconhecer a existência de um único Deus verdadeiro e afirmar a intenção de encontrá-lo após a morte envolve uma perspectiva ideológica e anacrônica.

Nenhuma princesa egípcia negaria seus deuses ou pronunciaria “Shalom”. As representações sobre a infância de Moisés são relevantes, apresentando narrativas que envolvem emoções e a dedicação de duas mães dispostas a proteger seu filho. Também evidencia-se a proximidade e intimidade de Moisés com Deus, pois ele intercedeu pela mãe egípcia, integrante do povo atingido pelas pragas divinas. Tal fato suscita debate acerca da postura mosaica, uma vez que foi Moisés quem solicitou o fim das punições devido à sua mãe. No âmbito bíblico, quando Deus escolhe um indivíduo para seus propósitos, este deve renunciar a tudo para dedicar-se integralmente à sua missão. Essas reflexões podem gerar especulações, como se Moisés teria se destacado como uma espécie de “faraó” para os hebreus, ou se teria sido considerado uma divindade por seus seguidores. Assim, discutem-se costumes antigos, crenças e simbolismos relacionados às práticas religiosas

Joquebede na novela, representa a figura central da narrativa bíblica como mulher temente a Deus. Ela demonstrou coragem ao colocar seu filho no Rio Nilo, testemunhando posteriormente que ele seria o libertador do povo hebreu, conduzindo-o à terra prometida. Joquebede atua como matriarca e conselheira, oferecendo alento e destacando a importância da fé em Deus, ressaltando que somente ele conhece o futuro e que a crença deve ser mantida em todas as circunstâncias, sejam elas favoráveis ou adversas, como no exemplo a seguir:

Joquebede: E pensar que quando Jacó chegou ao Egito para viver com José, eles eram apenas setenta pessoas.

Miriã: Agora somos milhares e vamos finalmente voltar à nossa terra, assim como Deus nos prometeu.

Eliseba: Nós vivemos tantas coisas aqui, tanto sofrimento. Eu me lembro de quando Nadabe chegou em casa, ainda uma criança, todo machucado, com as costas feridas pelas chibatadas. O Arão sempre revoltado. Mas apesar de tudo, nós continuamos unidos, fortes... e também tivemos nossos momentos de alegrias, não é mesmo? (Risadas)

Miriã: Claro que sim.

Joquebede: Eu estava falando isso com Moisés. A felicidade não é para ser vivida apenas em momentos perfeitos, quando nos parece que tudo está bem. Ela deve ser colhida e aproveitada a cada instante. Agora, por exemplo, quando estamos com as nossas famílias, com as pessoas que amamos.

Eliseba: A senhora sempre foi um grande exemplo pra mim, Joquebede (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 148).

No contexto dos ensinamentos relacionados à fé e obediência a Deus transmitidos por Joquebede, destaca-se o episódio da praga da chuva de granizo e fogo. Após a conclusão da praga das úlceras, Moisés, que intercedeu por Henutmire, anuncia

a próxima praga. Movido pela ira e convencido de que a morte de sua irmã foi causada por Moisés, Ramsés ordena o enforcamento de seis escravos, correspondendo a cada uma das pragas, e exige que a mãe hebreia de Moisés também seja punida, alegando que, assim como perdeu a mãe egípcia, Moisés perderá a mãe hebreia. Bakenmut, Ikeni e outros oficiais dirigem-se à vila dos hebreus para arrancar os escravos de suas casas, visando sua execução. Bakenmut então dirige-se e invade a residência de Joquebede:

Moisés: Mas o que pensa que está fazendo!!?

Bakenmut: Ordens do rei!!

Moisés: Que ordens!!? Acho que merecemos uma explicação.

Bakenmut: O senhor das duas coroas condenou seis hebreus à forca, um para cada praga.

(Oficiais pegam Joquebede, Miriã é empurrada e Moisés tenta impedir.)

Moisés: Me levem no lugar dela!

Bakenmut: Muito nobre da sua parte, mas o rei quer sua mãe. Se vocês atrapalharem eu posso matá-la aqui mesmo, o soberano não vai se importar. Ela vai morrer de qualquer jeito!

(Moisés enfrenta Bakenmut).

Moisés: Isso é uma covardia, você sabe disso, ela não fez nada!! Se querem punir alguém, que punam a mim!!

(Bakenmut puxa a espada e Joquebede impede).

Joquebede: Não, não, não meu filho, não! Não permita que nada o desvie da sua missão, meu filho. Você estava de saída para cumprir a vontade de Deus, não estava? Pois então vá! Mais importante do que salvar a minha vida é salvar todo nosso povo. Se eu tiver que morrer, morrerei! (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 143).

Figura 31- Joquebede pede para Moisés continuar na sua missão.



Referência: *Os Dez Mandamentos*, 2015, Cap 143, frames 23min08seg-24min46seg.

Colagem da autora.

Joquebede simboliza fé e sacrifício, incorporando o ideal feminino evangélico, ensinado por Cristiane Cardoso, que prioriza Deus. Quando Moisés intercede por sua mãe, Joquebede demonstra disposição para o sacrifício em prol de seu povo e de seu filho, conforme uma mãe “exemplar”. Ela pede que Moisés prossiga em sua missão, cumprindo a vontade divina. Isso reflete a fé e a obediência defendidas na IURD, onde sentimentos e emoções atrapalham a vida espiritual. A premissa é sempre manter a fé e obedecer à palavra de Deus. A novela parece operar justamente nessa lógica: concede visibilidade às personagens femininas, mas sem romper com a centralidade masculina

representada por Moisés e Arão.

Quando uma hebreia prestes a ser enforcada declara que Deus a abandonou, Joquebede esclarece que Deus não é responsável pelas ações humanas, como as de Ramsés. Corá e Datã questionam a missão de Moisés, enquanto Moisés e Arão chegam ao topo do monte. Há uma cena em que Ramsés narra o dia do enforcamento enquanto escribas registram os fatos. Oficiais colocam cordas no pescoço dos hebreus, e Moisés se posiciona para iniciar a praga. Bakenmut dá a ordem, enquanto Joquebede olha para o céu e afirma: “Senhor! Entrego minha vida em tuas mãos.” (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 144).

Os capítulos referentes à praga de chuva de granizo e fogo simbolizam a extremidade da fidelidade, obediência e fé em Deus. Por meio de ações humanas comuns, como emoções, desespero, lamentos e questionamentos, a praga funcionou como uma representação dos ensinamentos iurdianos. O propósito é demonstrar a primazia de Deus sobre quaisquer laços maternos, paternos ou sentimentos. Isso manifesta também desunião e intolerância, assim como uma leitura fundamentalista.

Observa-se que as mulheres possuem destaque significativo na vida de Moisés, especialmente no que tange à sua existência e ao papel que desempenharia nos desígnios divinos. Joquebede e Henutmire representam figuras maternas vinculadas a distintas tradições religiosas, sendo ambas atribuídas como mães de Moisés. Essa dualidade suscita discussões relativas à identidade egípcia e hebraica do personagem.

Assim, Joquebede e Henutmire pertencem a grupos sociais distintos e frequentemente apresentados como opostos ao longo da narrativa. No entanto, ambas estabelecem importantes vínculos com Moisés e assumem o papel de conselheiras e portadoras de sabedoria. Joquebede atua como referência espiritual para Moisés e Arão, incentivando-os a permanecer fiéis à missão confiada por Deus. Henutmire, por sua vez, representa uma voz de moderação dentro da corte egípcia, procurando alertar Ramsés sobre as consequências de sua resistência e demonstrando empatia pela situação dos hebreus. Dessa forma, as duas personagens desempenham funções fundamentais no desenvolvimento da trama e na formação moral do protagonista.

Contudo, embora a novela atribua grande relevância às personagens femininas, é importante observar que seu protagonismo permanece frequentemente vinculado às trajetórias masculinas. As ações, os conselhos e os sacrifícios dessas mulheres são, em grande medida, direcionados ao desenvolvimento de figuras como Moisés, Arão e Ramsés, reforçando uma lógica narrativa na qual a presença feminina adquire

significado sobretudo em função dos protagonistas homens. Tal representação dialoga com discussões realizadas por Mariz (1994) e Machado (1999; 2005) e outras autoras que problematizam os limites da visibilidade feminina em contextos marcados por estruturas patriarcais, nas quais as mulheres podem ocupar posições de destaque sem, necessariamente, romper com as hierarquias de gênero que organizam a narrativa, como explicaremos a seguir.

3.3.6 Representações femininas pela ótica do grupo feminino Goodllywood.

Conforme explica Monise Martinez (2020, p.109), implantado no Brasil em 2010, o projeto *Godllywood* foi idealizado por Cristiane Cardoso (revisora do roteiro da novela) e Evelyn Higginbotham em 2009, na cidade de Houston, Estados Unidos, com o objetivo principal de aprimorar jovens fiéis da Igreja para que se tornassem melhores para Deus. O programa disciplinar estruturava-se em torno de encontros em grupo e no cumprimento de atividades designadas por mentoras denominadas *Big Sisters*. O projeto foi divulgado com a finalidade de enfrentar os valores promovidos por *Hollywood*, considerados equivocados, mediante o resgate de uma suposta essência feminina atribuída por Deus, em um contexto marcado pela ascensão de discursos anti-gênero, pelo surgimento de plataformas feministas digitais e pela predominância feminina na população evangélica.

Na novela, personagens egípcias e hebreias — a exemplo de Ana e Judite — que, após a manifestação da Deus por meio das pragas, retornam às suas origens hebraicas. Durante a representação das “dez pragas”, são desencadeados diversos conflitos sociais contemporâneos. Isso ocorre tanto pela interferência de Cristiane Cardoso no roteiro quanto pelos contrastes dos papéis femininos, envolvidos em práticas ideológicas. As personagens egípcias são retratadas como exóticas, sedutoras, estão sempre maquiadas, luxuosas, com vestimentas brancas e coloridas que evidenciam as curvas de seus corpos, cabelos curtos e uso de perucas. Em contrapartida, as hebreias são idealizadas a partir do sofrimento causado por anos de escravidão, apresentadas com roupas simples que cobrem todo o corpo e cabelos longos.

Ana e Judite, que vivem conforme os costumes locais, simbolizam mulheres que, apesar de estarem inseridas em práticas egípcias consideradas inadequadas, convertem-se à única divindade existente, rejeitando as vestes e os deuses egípcios.

Ana expressa seu desejo de abandonar as vestes tradicionais, afirmando a sua mãe Judite: “Eu sei que tenho sangue egípcio, mas escolhi pertencer ao seu povo e meu coração é hebreu. E faço questão que todos saibam disso” (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 157). Decididas, Ana e Judite vão até a casa de Joquebede:

Ana: Tem me incomodado muito usar essas roupas, esse adorno, essa maquiagem. Mais do que nunca eu me sinto hebreia e eu queria poder mostrar isso na maneira como eu me visto também. Hoje eu sirvo o Deus da minha mãe, eu acredito, e eu espero pela libertação. Por isso eu quero me desfazer de... de tudo que me prende aos egípcios, a esse lugar.

Joquebede: Vocês sabem que estarão provocando Apuki.

Judite: Estamos convictas.

Ana: Chega de esconder a nossa fé, de esconder as nossas origens.

Judite: Só que tanto Ana, quanto eu, nós não temos vestes do nosso povo.

Ana: Talvez seja pedir muito, mas se incomodaram de emprestar roupas hebreias até fazermos as nossas?

(Miriã, Joquebede, Eliseba, Déborah, Abigail e Leila riem de felicidade)

Eliseba: É claro que não, Ana! Minha querida (abraçando Ana).

Déborah: Teremos o maior prazer de lhe ajudar (*Os Dez Mandamentos*, 2015, cap. 158)

Figura 32- Ana e Judite trocam as vestes egípcias pelas vestes hebreias.



Referência: *Os Dez Mandamentos*, 2015, Cap 158, frames 355min42seg-36min57seg.

Colagem da autora.

As imagens retratam o processo de transformação vivido por Ana e Judite ao longo da narrativa. Hebreias inseridas nos costumes egípcios, as personagens

passaram gradativamente a adotar elementos associados aos costumes hebreus. A mudança visual é representada de forma simbólica e contemporânea. Ao retirarem os vestidos, colares, pulseiras para uma simplificação da aparência e a adoção de novas vestimentas, isso pode ser interpretado por duas maneiras: primeiro, acompanham uma transformação moral e religiosa construída pela trama; e segundo, um processo de conversão, abandonando os costumes egípcios representados como errados, para praticarem os costumes hebreus, simbolicamente associados ao certo e que aproxima a pessoa de Deus. Sob a perspectiva da recepção, a mudança dos figurinos não apenas caracterizam as personagens, mas também, atua como um recurso narrativo capaz de comunicar valores, comportamentos e modelos de conduta aos telespectadores.

Na Egíptomania, a representação de figuras humanas diverge da iconografia antiga. Há seleções de elementos isolados do Egito antigo, como vestimentas, joias e armamentos. Estes elementos caracterizam os indivíduos como egípcios, mesmo que suas atitudes se afastem das tradicionais (Bakos, 2003, p. 213). A representação das mulheres egípcias frequentemente as associa a características como vaidade e ostentação. A utilização de joias e maquiagem em excesso, juntamente com vestimentas que acentuam as formas corporais, contribui para a construção de uma imagem de devassidão. Em contrapartida, as mulheres hebreias são retratadas como recatadas, simples e humildes. Enquanto as egípcias demonstram ardilosidade e exibem seu status, as hebreias manifestam sabedoria e buscam força na divindade.

Said (2007, p. 234-235) faz referência a viajantes e escritores europeus do século XIX. Estes autores descreviam as mulheres egípcias como símbolos de sensualidade e mistério. Contudo, tal representação emanava de uma perspectiva ocidental masculina. Gustave Flaubert, por exemplo, retratou a cortesã egípcia Kuchuk Hanem. Ela emerge na narrativa exclusivamente como objeto de prazer, desprovida de agência. Essa imagem consolidava o estereótipo de um “Oriente” luxurioso e moralmente ambíguo. As mulheres egípcias, nos relatos, personificavam o próprio Egito: sedutor, enigmático, porém “atrasado”, passível de posse e controle. Said salienta que a representação destas mulheres raramente as posiciona como agentes históricos ou políticos. Sua aparição ocorre mediada por discursos alheios, predominantemente masculinos e de origem europeia.

Ou seja, as mulheres egípcias como nos relatos sobre Kuchuk Hanem, demonstra como o Orientalismo combinava poder masculino e poder imperial. O Egito não era apenas ocupado militarmente, mas também “imaginado” e possuído simbolicamente

através da mulher oriental sexualizada, sempre descrita pela voz do colonizador. A representação da cultura egípcia frequentemente a associa ao confinamento feminino, enquanto a perspectiva ocidental se posiciona como um agente potencial de emancipação.

Thais Rocha da Silva (2016) discorre sobre o princípio e a evolução da Egiptologia, fundamentando-se nas críticas de Said ao Orientalismo. A egiptóloga analisa a influência de contextos coloniais, eurocêtricos e ideológicos na construção histórica do conhecimento sobre o Antigo Egito, expondo a orientalização do Egito, concebido como um espaço exótico, atemporal e subordinado ao Ocidente. O período faraônico recebeu proeminência, em detrimento de outras épocas. Ressalta os estudos de gênero, a representação de mulheres egípcias perpassada por visões orientalistas. Isso compreendeu a idealização e erotização, exemplificada em Cleópatra VII, e a utilização de fontes helenísticas em detrimento das egípcias. A autora sublinha a indissociabilidade entre Egiptologia e política, ressaltando a importância da historicização e a reavaliação de seus paradigmas.

O Orientalismo não se apresenta como um fenômeno singular; antes, revela-se em múltiplas configurações que persistem na contemporaneidade. Em vez de restringir a Egiptologia à produção orientalista, concebendo-a como mera perspectiva sobre o Oriente, faz-se necessário distinguir os diversos orientalismos envolvidos. É crucial analisar seus desenvolvimentos e desdobramentos, transcendendo o âmbito acadêmico (Da Silva, 2016, p. 45-46).

Safira, Meketre, Taís e Karen são um núcleo de personagens que representam uma história contemporânea ambientada no Antigo Egito. Safira apesar de ser expulsa de casa por uma acusação que questiona sua honra e reputação, Meketre tem um caso extraconjugal com Karen e não sofre consequências por isso. Essa assimetria também aponta para uma diferença de gênero na forma como a moralidade do comportamento masculino e feminino é entendida – a suspeita sobre a sexualidade feminina é mais severa do que a infidelidade masculina. Na casa de Senet, Karen está associada ao mundo sedutor do desvio moral e não é considerada virtuosa pelas personagens femininas.

Ao levar Taís ao perdão e à reconciliação familiar, a história foca na restauração da unidade doméstica em contraste com a exploração da traição masculina. Dessa forma, a trama promove os valores do casamento, do perdão conjugal e da vida familiar, além dos debates modernos de gênero e moral que são centrais para a nossa cultura. Assim, o conflito não é realmente entre Safira e as outras dançarinas; é entre duas formas de

feminilidade que a novela constrói e hierarquiza, com um valor moral positivo em uma e negativo na outra. É por isso que a narrativa cria um contexto social muito fluido — uma mulher fora de casa e sem meios de sobrevivência — como um teste de virtude individual. Assim, a lógica na narrativa da novela é a seguinte:

Questão de gênero	Representação moral	Contradições na narrativa
O personagem Meketre exerce privilégios masculinos. Circula livremente entre o espaço doméstico e o espaço extraconjugal	Apesar do adultério, permanece representado como pai e marido passível de redenção.	A traição masculina não gera a mesma punição social aplicada às mulheres. Sua conduta é relativizada ao longo da narrativa.
A personagem Karen é associada à sensualidade e à sexualidade fora do casamento.	É vinculada ao universo da tentação e do prazer. Sua identidade narrativa é fortemente marcada pela maternidade de um filho considerado ilegítimo.	Embora demonstre afeto materno e humanidade, continua associada ao espaço moralmente condenado da casa de Senet.
A personagem Safira sofre com a desconfiança sobre sua honra e reputação. Sua trajetória é marcada pela vulnerabilidade feminina diante da autoridade masculina.	Mesmo trabalhando na casa de Senet, permanece sexualmente "pura" e moralmente íntegra	A narrativa separa Safira das demais dançarinas, embora compartilhe o mesmo espaço social e econômico.
A personagem Taís representa a esposa legítima e o ideal de família.	Associada ao perdão, à maternidade e à preservação da unidade familiar.	A descoberta da traição não leva à ruptura do casamento. O sofrimento feminino é convertido em reconciliação
O personagem Bak, filho de Karen e Meketre. Sua	É apresentado como inocente e altruísta.	O filho do adultério torna-se instrumento de

existência revela o adultério do pai. Sua legitimidade é questionada pela origem extraconjugal		reconciliação familiar ao ajudar a salvar o filho legítimo de Meketre e Taís
--	--	--

Considerando como esses comportamentos sociais ainda são praticados hoje, Margareth Rago (1985) é uma importante referência para que estejamos cientes de como esses comportamentos sociais são praticados ao longo dos séculos. A historiadora analisa os discursos de autoridade médica, legal e moral na sociedade brasileira do século XIX ao início do século XX e como foram criados modelos de comportamento normativo para homens, mulheres e crianças. Os discursos buscavam reorganizar a vida familiar e privada através de uma pedagogia moral baseada na disciplina, vigilância e valorização da família como o próprio fundamento da ordem social. Assim, as mulheres eram cada vez mais associadas à esfera doméstica, à maternidade e ao dever de preservar a ordem moral da família, enquanto outros tipos de feminilidade eram considerados ameaças à ordem social e familiar. O processo de construção da moralidade estava inextricavelmente ligado à necessidade de controlar comportamentos desviantes e de produzir sujeitos alinhados aos interesses das crenças dominantes dessa época.

Podemos, portanto, colocar as discussões de Rago (1985) em perspectiva: a trajetória de Meketre mostra uma assimetria de gênero na construção narrativa do romance. Embora ele esteja em um relacionamento extraconjugal, as consequências não são as mesmas para as personagens femininas. As personagens femininas são constantemente avaliadas quanto à sua honra, sexualidade e capacidade de preservar a família; a infidelidade masculina é tratada de forma diferente. Como figura redentora na narrativa, Bak é aquele que salva o primogênito de Meketre e Thaís, assim, relativizando a traição e restaurando o vínculo familiar, e é isso que torna a infidelidade masculina menos dolorosa e a harmonia familiar uma questão moral. Embora a narrativa apresente um conflito simbólico entre hebreus e egípcios e atribua várias ações orientadas para o prazer, motivadas pela sedução e corrupção moral aos personagens egípcios, essa lógica não se aplica ao personagem Meketre: é um personagem egípcio com um caso, mas não é tratado tão severamente quanto as mulheres e ainda é absorvido em uma história de perdão e reconciliação. O romance não só cria uma diferença moral entre hebreus e egípcios, mas também reproduz uma

assimetria de gênero: a sexualidade feminina é mais julgada por padrões morais do que a sexualidade masculina.

Essa perspectiva é consistente com Heleieth Saffioti (2004, p. 28), que identifica o condicionamento social com a crença de que a sexualidade masculina é incontrolável, o que leva à relativização do comportamento dos homens e à vigilância das mulheres. Isso é o que o romance faz e, ao fazê-lo, reflete o código moral de gênero convencional em que a conduta feminina é julgada mais severamente do que o comportamento masculino, valores que ainda estão presentes na sociedade conservadora de hoje. Karen, como uma mulher que também é impulsionada sexualmente, pode ser entendida do ponto de vista de Scott (1995, p. 86-89), que argumenta que as diferenças de gênero são causadas em parte por sistemas simbólicos que impõem significados e valores diferentes aos papéis masculinos e femininos. Dessa forma, a personagem contrasta com mulheres que são moralmente aceitáveis. A trajetória de Safira é um modelo de feminilidade que envolve honra e controle sexual: mesmo em um ambiente de prostituição, a personagem ainda mantém sua reputação. Essa representação está alinhada com a discussão de Butler (2003, p. 24-35) sobre os mecanismos normativos que determinam quais performances de gênero são reconhecidas como legítimas e socialmente aceitáveis.

Em outro núcleo, personagens como Ana e Judite representam mulheres que viviam sob a ilusão de pertencer a uma religião idólatra. Após testemunharem o poder divino manifestado pelas pragas, decidiram abandonar os costumes egípcios e reafirmar suas origens hebraicas. As figuras de Yunet, Nefertari, Ana e Judite simbolizam, assim, mulheres inseridas em situações cotidianas em que seus papéis oscilam entre o certo e o errado.

Na novela, a relação observada se expressa na monopolização da narrativa hebraica, focada no monoteísmo de Yahweh, detém a voz e a legitimidade. A religião egípcia politeísta é relegada ao status de superstição ineficaz. Consequentemente, o triunfo das mulheres hebreias sobre as egípcias simboliza a vitória cultural e religiosa. Isso representa a sobreposição da cultura dominante sobre a cultura subalterna, reforçando a hierarquia moral e espiritual do enredo.

Segundo Bárbara Oliveira (2014, p. 120-128), O cinema é uma ferramenta crucial para a criação de imagens femininas relacionadas à Antiguidade. Nos filmes, personagens femininas históricas muitas vezes precisam viajar do período de criação até o presente para não serem objeto de seus próprios sentimentos e preocupações. O

resultado são personagens que se movem da reconstrução histórica para o mundo atual. Oliveira (2014) argumenta que Cleópatra, como retratada no cinema, tem sido fortemente associada ao erotismo erótica e sedução, e que isso tem prevalecido sobre suas habilidades políticas e diplomáticas. Essa construção está em linha com uma tradição de representações que enfatizaram certos aspectos da personagem e não outros, e em linha com modelos específicos de feminilidade.

As personagens históricas são reinterpretadas de acordo com os valores vigentes em cada contexto de produção, incorporando debates contemporâneos sobre gênero, autonomia e poder. Oliveira (2014) ressalta que a identidade feminina apresentada nas narrativas cinematográficas, está intimamente relacionada ao período em que a obra foi produzida, tornando-se um reflexo das transformações sociais e culturais em curso. Dessa forma, as representações das mulheres egípcias revelam não apenas aspectos atribuídos ao passado, mas também as concepções de feminilidade predominantes na sociedade em que as recria

Cristiane Cardoso, líder e fundadora do movimento *Godllywood*, apresenta-se como mulher contemporânea, adaptando e disseminando valores para as participantes. O perfil a ser seguido inclui virtude, carisma, postura adequada e essência feminina, entendida como ausência de imposição e domínio dos recursos estéticos, como o uso apropriado da maquiagem, além do cuidado com a aparência. Cristiane Cardoso incorpora aspectos da luta feminista ao enfatizar a importância da mulher, contudo, valoriza a obediência, o comprometimento com a obra divina e o papel de companheira dos maridos, sem questionamentos, apenas com obediência.

Perrot (2005, p.9-15) argumenta que a história tem sido construída por séculos como um espaço amplamente masculino e as mulheres são deixadas ao silêncio documental e à esfera privada. A historiadora demonstra que a invisibilidade feminina não é resultado da ausência de participação das mulheres na sociedade, mas sim das escolhas históricas sobre quais assuntos e experiências devem ser lembrados e registrados. Isso reflete na relevância de figuras femininas contemporâneas como Cristiane Cardoso, cujo trabalho transcende a esfera doméstica e alcança a esfera pública através da produção literária, liderança religiosa e influência midiática. Seus discursos estão alinhados com o pensamento conservador e os papéis de gênero, mas ela também é uma testemunha da história do aumento da visibilidade das mulheres, na medida em que desempenhou um papel no desenvolvimento de discursos religiosos, culturais e sociais. Joquebede (frequentemente referida como um modelo de fé) é a

figura que representa os ensinamentos de Cristiane Cardoso. Joquebede é um bom exemplo de uma mulher virtuosa, sábia e fiel que concorda com a vontade divina e está disposta a agir de acordo com ela em tempos bons e ruins. Este é o tipo de serviço a Deus nos ensinamentos da IURD e especialmente no grupo *Godllywood*, bem como um relato do que esperamos da mulher contemporânea.

As personagens femininas da novela podem ser compreendidas como recepções contemporâneas do Egito Antigo, construídas a partir de referências históricas, tradições religiosas e expectativas do público brasileiro. Mais do que representar mulheres egípcias históricas, figuras como Nefertari, Judite, Ana, Yunet, Karoma e Taís evidenciam a permanência de debates sobre maternidade, liderança, moralidade e participação feminina na esfera pública. Nesse sentido, a novela insere-se em uma longa tradição de usos do passado, na qual as mulheres da Antiguidade são continuamente reinterpretadas para dialogar com questões centrais do presente.

Ivone Gebara (1997, p. 78-88) define a Teologia Ecofeminista como uma reformulação da religião no contexto das estruturas patriarcais que sempre marginalizaram as mulheres e estabeleceram estruturas hierárquicas nas tradições cristãs, e trata-se de desafiar isso. Gebara analisa as maneiras pelas quais a religião é um espaço de opressão e acolhimento para mulheres de classes sociais mais baixas e como o poder religioso, a injustiça social e a formação de significados para a vida cotidiana se intersectam. A autora aponta para novas formas de comunidade, espiritualidade e coexistência humana e uma “biodiversidade religiosa” baseada em diálogo aberto e inclusivo e no respeito pelas diferentes experiências de fé das pessoas. O conceito de ‘religião patriarcal’ refere-se a uma religião baseada no poder masculino e em relações hierárquicas que legitimam a injustiça social e a desigualdade de gênero. As religiões cristãs historicamente retrataram Deus, poder e autoridade como masculinos e estiveram muito mais alinhadas com a submissão feminina no lar e na igreja. Nesse sistema, o homem é tratado como uma voz de comando e mediação moral, enquanto as mulheres são ensinadas a obedecer, silenciar e manter a ordem familiar.

Gebara argumenta que essa lógica patriarcal não existe apenas em um nível simbólico, mas também influencia a prática social real, e é naturalizante em relação à dominação e exclusão. Dessa forma, a religião patriarcal é um mecanismo pelo qual a instituição é capaz de sustentar estruturas sociais autoritárias, apresentando a desigualdade como algo legitimado pela própria vontade divina.

Ao mesmo tempo, a teologia ecofeminista nos permite questionar essas

representações sem descartar as experiências vividas das mulheres religiosas. Gebara (1997, p. 98-99) mostra que muitas mulheres sentem reconhecimento social, pertencimento e dignidade em espaços religiosos, mesmo dentro de estruturas conservadoras. Isso nos ajuda a entender por que personagens femininas que seguem a narrativa religiosa tradicional podem atrair o público evangélico, pois representam segurança moral, proteção familiar e valor espiritual. Portanto, examinar a telenovela a partir de uma perspectiva ecofeminista não significa apenas denunciar o patriarcado, mas também ver como tais histórias constroem significados sobre gênero, religião e poder na imaginação social moderna.

Scott (1995, p. 86-87) vê o gênero como uma construção histórica que faz sentido das relações sociais e determina o que é considerado uma diferença entre homens e mulheres. Para a autora, o gênero não é apenas uma distinção biológica; ele determina e legitima as relações de poder. Nesse sentido, a sociedade é construída por instituições, discursos e práticas culturais que determinam o que é apropriado para cada sexo. Scott afirma que o gênero é um elemento estrutural da sociedade contemporânea e a primeira coisa a ser reconhecida como poder na sociedade que conhecemos na história da hierarquia. Quando os mecanismos de construção de gênero são discutidos, doutrinas religiosas, sistemas educacionais, discursos científicos e instituições políticas influenciam o que as pessoas consideram ser masculino e feminino na sociedade. Esses modelos são tais que alguns traços são apresentados como naturais e universais, escondendo seu contexto histórico e social. Símbolos religiosos, como Eva e Maria na tradição cristã, são usados para criar padrões de comportamento feminino e reforçar a ideia de que as mulheres devem agir de acordo com padrões de pureza, submissão e maternidade. É por isso que isso importa tanto para os estudos de mídia religiosa, porque podemos ver como histórias contemporâneas perpetuam modelos de gênero baseados em valores morais e religiosos também.

As considerações de Scott são pertinentes para entendermos o papel de Cristiane Cardoso na IURD. Mesmo que seus discursos estejam enraizados em uma visão de mundo religiosa que é patriarcal, sua trajetória indica que as mulheres também podem ter poder e influência nesses espaços. Do ponto de vista de Scott, Cristiane Cardoso está envolvida na produção de significados sobre o que significa ser mulher, esposa, mãe e cristã, e isso molda a formação de certas identidades femininas. Assim, o gênero é simbólico e as relações de poder, onde as mulheres podem reproduzir e negociar papéis sociais. Os movimentos de Cristiane Cardoso estão enraizados em uma cultura religiosa

que valoriza mulheres conservadoras, mas em sua vida pública, ela demonstra que as relações de gênero são complexas. Como afirma Scott (1995), o gênero não é uma categoria fixa, mas uma construção histórica que está sempre sendo desenvolvida e reinterpretada por diferentes atores sociais. Cristiane Cardoso está, portanto, em uma posição paradoxal: ela está reforçando valores de feminilidade tradicional, mas também é uma líder feminina, uma pessoa com grande presença na mídia, que está em posição de influenciar milhares de mulheres dentro e fora da IURD.

Não basta pensar na performance dela como uma reprodução de normas conservadoras, mas sim que é um fenômeno que leva a discussões sobre os múltiplos significados da feminilidade e como os papéis de gênero são sempre recriados e atualizados em nossa sociedade. Perrot (2005, p. 186-190) argumenta que a presença das mulheres na esfera pública não significava que os papéis tradicionais fossem abandonados, mas que ainda havia uma luta entre continuidade e mudança. Assim, mesmo no contexto da cultura, as mulheres podem estar no meio do poder e da influência e até se tornarem agentes significativos na produção de discursos e práticas sociais. De uma perspectiva feminista, a forma de trabalhar de Cristiane Cardoso pode ser vista como estando nesse limite: ela parece se importar com a família e o casamento, mas é uma escritora, comunicadora e líder de alcance nacional, que ocupa um lugar historicamente reservado aos homens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Análises recentes indicam que o cenário religioso brasileiro experimentou modificações significativas no período de 2010 a 2022. Em 2010, a população católica correspondia a aproximadamente 65,1% dos indivíduos com idade igual ou superior a 10 anos. Em 2022, essa proporção diminuiu para 56,7%, representando uma redução de 8,4 pontos percentuais. Concomitantemente, a adesão evangélica expandiu-se de cerca de 21,6% para 26,9%, um aumento de 5,3 pontos percentuais, totalizando quase 47,4 milhões de adeptos, o que constitui mais de um quarto da população (*Agência Gov*, 2025). O espiritismo registrou um declínio, passando de 2,2% em 2010 para 1,8% em 2022. Em contraste, as religiões de matriz africana, como Umbanda e Candomblé, observaram um incremento em sua representatividade, de 0,3% para 1,0% (*IBGE*, 2025).

Dados do IBGE, coletados entre 2010 e 2022, indicam que a expansão evangélica ultrapassa o contexto eclesial. Este movimento possui um impacto cultural e político considerável. A redução do catolicismo, embora evidente, não invalida a função central da Igreja Católica na preservação de valores conservadores no Brasil. Atualmente, esses valores são mais vinculados às igrejas evangélicas, tanto no aspecto moral quanto na oposição a agendas progressistas. A mudança principal reside na capacidade das lideranças evangélicas de combinar essa tradição conservadora com comunicação de massa, marketing religioso e envolvimento político. É essencial que políticas públicas, estudos acadêmicos e análises da mídia considerem o público evangélico como um agente diversificado, atuante além das fronteiras das igrejas.

O lançamento da novela em 2015, ocorreu durante um período de intensa polarização política no Brasil. Este contexto incluía o processo de pedido impeachment e manifestações populares contra Dilma Rousseff, assim como o crescimento da influência da bancada evangélica no Congresso. As exibições da novela foram empregadas, de forma explícita ou implícita, por líderes religiosos, notadamente da IURD. Eles as utilizaram como ferramenta simbólica para legitimar disputas políticas. Essa estratégia reforçou comparações entre o personagem "Faraó" e figuras políticas percebidas como adversárias do "povo de Deus". Consequentemente, a narrativa bíblica foi reinterpretada como uma alegoria do confronto político atual.

Conforme os estudos de Berlesi (2007), Liverani (2003) e Finkelstein e Silberman (2019) sugerem que na narrativa do *Êxodo*, a concepção de “povo escolhido” e a demonização do “outro”, exemplificada pelos egípcios, são reforçadas em contextos contemporâneos e instrumentalizado por grupos fundamentalistas. Desse modo, justificam-se projetos políticos e ações discriminatórias. Tais discussões sobre o *Êxodo* se reacenderam no Brasil por meio da novela *Os Dez Mandamentos* (2015), transcendendo um mero entretenimento, mas se tornando um discurso que fortalece interpretações religiosas que validam teologias como a do domínio e da prosperidade.

Os Dez Mandamentos (2015) caracterizou-se por uma supervisão exercida por Cristiane Cardoso. Tal supervisão, não creditada, influenciou o roteiro e a edição final da obra. A intervenção abrangeu a revisão e modificação de diálogos, o veto a sequências e a redefinição de estruturas narrativas, como na figura de Joquebede, que deixou de ser uma figura “problemática” para ser uma mulher de “fé”. O objetivo consistia em assegurar a conformidade com a interpretação bíblica promovida pela IURD. Essa participação transcendeu o âmbito técnico, assumindo uma dimensão ideológica. Consequentemente, a teledramaturgia foi empregada como ferramenta para a consolidação de preceitos morais e religiosos, com ênfase em valores conservadores e normas de conduta defendidas pela instituição, logo se expandindo para o âmbito da política brasileira.

As discussões sobre usos do passado e recepção têm ocupado um lugar cada vez mais relevante na produção historiográfica brasileira, especialmente entre pesquisadores dedicados aos estudos da Antiguidade. Tais perspectivas possibilitam compreender que o passado não permanece restrito ao âmbito acadêmico, mas é constantemente reinterpretado por diferentes agentes sociais, meios de comunicação e produtos culturais. Nesse sentido, as produções audiovisuais tornam-se objetos legítimos de investigação histórica, uma vez que influenciam a forma como amplos setores da sociedade constroem seus conhecimentos sobre civilizações antigas. Ao analisar essas representações, os historiadores não buscam apenas identificar aproximações ou distanciamentos em relação ao conhecimento histórico, mas compreender os significados atribuídos ao passado em diferentes contextos. Assim, os estudos de recepção e usos do passado demonstram-se fundamentais para investigar como narrativas sobre a Antiguidade são apropriadas no Brasil contemporâneo.

A análise da Egíptomania na novela, nos permite a compreensão da aplicação de imagens e símbolos do Antigo Egito. Tais elementos são empregados na construção

de identidades culturais, na validação de discursos e na disputa por poder simbólico no contexto brasileiro contemporâneo. A narrativa em questão evidencia que o passado histórico não se configura como uma entidade estática. Pelo contrário, ele representa um espaço de negociações e atribuições de significado, refletindo as tensões sociais, religiosas e políticas inerentes ao cenário local. Aspectos como idolatria, ostentação e opressão são frequentemente amplificados, estabelecendo uma percepção homogênea e moralmente desfavorável dos egípcios. Desse modo, a representação cultural dos egípcios transcende o mero entretenimento, configurando-se como um instrumento estratégico de poder simbólico.

As alterações realizadas por Cristiane modificaram a representação das figuras egípcias, que ganharam um grande apelo conforme as representações estabelecidas pelo Orientalismo (Said, 2007). Personagens e costumes egípcios foram retratados de maneira desfavorável, ligadas à soberba, à tirania e à conduta imoral. Em contrapartida, as figuras hebraicas foram enaltecidas como portadoras da verdade e da ética divina. Isso valorizou a cultura e a fé do povo hebreu em detrimento de seus adversários históricos. Desse modo, a obra funcionou como uma reafirmação simbólica da superioridade moral e espiritual de um grupo sobre outro.

Cristiane, além de sua atuação nos bastidores, emerge como uma figura importante de liderança feminina evangélica conforme o seu grupo *Godllywood*. Ela associou seus ensinamentos às mensagens da novela. Posiciona-se como mentora espiritual e comportamental para mulheres, assim, defendeu que as personagens hebreias- em particular esposas e mães- sejam retratadas como exemplos de submissão virtuosa, fé e dedicação familiar. Essa perspectiva alinha-se com sua produção literária e midiática. Tais obras orientam mulheres a adotarem um padrão moral coerente com o discurso da IURD. Isso reforça uma visão específica de feminilidade, excluindo outras formas de emancipação e protagonismo, ou seja, ser uma mulher virtuosa e temente à Deus é seguir o exemplo das hebréias, e não das egípcias.

Mesmo inserida em uma estrutura religiosa marcada por valores conservadores e pela defesa de papéis tradicionais de gênero, é importante observar que Cristiane Cardoso ocupa uma posição de destaque no cenário religioso contemporâneo, consolidando-se como uma voz de grande alcance entre mulheres evangélicas e também entre aquelas que não necessariamente pertencem à IURD. Sua atuação evidencia as complexidades que permeiam as discussões sobre gênero, uma vez que, ao mesmo tempo em que reforça determinados modelos femininos associados ao

casamento, à maternidade e à vida doméstica, também exerce liderança, influência e autoridade em um espaço historicamente dominado por figuras masculinas. Nessa perspectiva, sua trajetória pode ser compreendida como um exemplo das constantes negociações entre permanências e transformações que caracterizam as identidades de gênero. Conforme argumentam Joan Scott (1995) e Michelle Perrot (2005), os papéis atribuídos a homens e mulheres não são fixos ou naturais, mas construções históricas sujeitas a reinterpretações e mudanças ao longo do tempo.

A posição adotada nesta pesquisa é a de uma historiadora interessada em compreender como o passado é apropriado e reinterpretado pelos meios de comunicação. Dessa forma, não se pretendeu discutir a legitimidade das crenças religiosas presentes em *Os Dez Mandamentos* (2015), mas analisar como a novela utiliza referências ao Egito Antigo e à narrativa bíblica para construir discursos que dialogam com o contexto brasileiro contemporâneo. O trabalho parte do entendimento de que toda representação do passado é produzida a partir das necessidades e perspectivas do presente. Assim, as cenas, personagens e diálogos analisados são compreendidos como usos do passado que revelam não apenas percepções sobre a Antiguidade, mas também valores, disputas simbólicas e projetos culturais presentes na sociedade que os produziu.

A obra televisiva apresenta temas da Antiguidade, como o Egito faraônico e o Êxodo bíblico, a um público amplo. Este público, com frequência, possui contato restrito com esses conteúdos em contextos acadêmicos. Embora a trama seja ficcional e inclua interpretações religiosas atuais, ela desperta interesse pela História Antiga, contudo, através de um viés estereotipado e repleto de juízos de valor, o que tem sido sistematicamente combatido no mundo acadêmico. Isso estimula debates e reflexões culturais sobre um passado remoto, como um espaço ideal para exercitarmos a alteridade, ainda que na novela, esse propósito seja obscurecido conforme a Antiguidade egípcia seja entendida como um mero polo de opostos, entre bem e mal.

REFERÊNCIAS

FONTES

<https://www.dailymotion.com/video/x83latq> (Capítulo 117)
<https://www.dailymotion.com/video/x83latp> (Capítulo 118)
<https://www.dailymotion.com/video/x83obl1p> (Capítulo 119)
<https://www.dailymotion.com/video/x83obl1q> (Capítulo 120)
<https://www.dailymotion.com/video/x83shjc> (Capítulo 121)
<https://www.dailymotion.com/video/x83siti> (Capítulo 122)
<https://www.dailymotion.com/video/x83sith> (Capítulo 123)
<https://www.dailymotion.com/video/x83tsjk> (Capítulo 124)
<https://www.dailymotion.com/video/x83tsji> (Capítulo 125)
<https://www.dailymotion.com/video/x83tsjj> (Capítulo 126)
<https://www.dailymotion.com/video/x83xsqw> (Capítulo 127)
<https://www.dailymotion.com/video/x83xsqv> (Capítulo 128)
<https://www.dailymotion.com/video/x83xsqu> (Capítulo 129)
<https://www.dailymotion.com/video/x83yyki> (Capítulo 130)
<https://www.dailymotion.com/video/x83yykh> (Capítulo 131)
<https://www.dailymotion.com/video/x83yykg> (Capítulo 132)
<https://www.dailymotion.com/video/x840l8t> (Capítulo 133)
<https://www.dailymotion.com/video/x840l8r> (Capítulo 134)
<https://www.dailymotion.com/video/x844aoh> (Capítulo 135)
<https://www.dailymotion.com/video/x844aop> (Capítulo 136)
<https://www.dailymotion.com/video/x844aoj> (Capítulo 137)
<https://www.dailymotion.com/video/x845bq0> (Capítulo 138)
<https://www.dailymotion.com/video/x845bpz> (Capítulo 139)
<https://www.dailymotion.com/video/x849xav> (Capítulo 140)
<https://www.dailymotion.com/video/x849xaw> (Capítulo 141)
<https://www.dailymotion.com/video/x849xax> (Capítulo 142)
<https://www.dailymotion.com/video/x84bkli> (Capítulo 143)
<https://www.dailymotion.com/video/x84bklg> (Capítulo 144)
<https://www.dailymotion.com/video/x84dq4l> (Capítulo 145)
<https://www.dailymotion.com/video/x84dq4o> (Capítulo 146)

<https://www.dailymotion.com/video/x84g7t8> (Capítulo 147)
<https://www.dailymotion.com/video/x84g7t9> (Capítulo 148)
<https://www.dailymotion.com/video/x84g7ta> (Capítulo 149)
<https://www.dailymotion.com/video/x84jpds> (Capítulo 150)
<https://www.dailymotion.com/video/x84jpoj> (Capítulo 151)
<https://www.dailymotion.com/video/x84jq11> (Capítulo 152)
<https://www.dailymotion.com/video/x84kk9f> (Capítulo 153)
<https://www.dailymotion.com/video/x84mbh3> (Capítulo 154)
<https://www.dailymotion.com/video/x84mc14> (Capítulo 155)
<https://www.dailymotion.com/video/x84mbh2> (Capítulo 156)
<https://www.dailymotion.com/video/x84q59q> (Capítulo 157)
<https://www.dailymotion.com/video/x84q59r> (Capítulo 158)
<https://www.dailymotion.com/video/x84q5gg> (Capítulo 159)
<https://www.dailymotion.com/video/x84rso1> (Capítulo 160)
<https://www.dailymotion.com/video/x7ujso1> (Capítulo 161)
<https://www.dailymotion.com/video/x6ggf5w> (Capítulo 162)

RecordPlus (streaming da Record)

<https://www.playplus.com/filmes/os-dez-mandamentos>

Univer vídeo (streaming da Universal)

<https://www.univervideo.com/blog/post/os-dez-mandamentos-no-univer-video>

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Espetáculo ‘Os Dez Mandamentos - O Musical’ vem a Manaus no dia 15 de outubro.

Acesso em: <https://www.acritica.com/entretenimento/espetaculo-os-dez-mandamentos-o-musical-vem-a-manaus-no-dia-15-de-outubro-1.120906>

Em nome da audiência, Record reduz intervalos comerciais de Gugu e novela.

Acesso em: https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2015/03/26/em-nome-da-audiencia-record-reduz-intervalos-comerciais-de-gugu-e-novela/?utm_source=

Em segredo, filha de Edir Macedo corrige capítulo de novela da Record.

Acesso em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/em-segredo-filha-de-edir-macedo-corrige-capitulo-de-novela-da-record-7125>

Êxito de ‘Os Dez Mandamentos’ leva Record a correr com a nova atração bíblica.

Acesso em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1683472-exito-de-os-dez-mandamentos-leva-record-a-correr-com-nova-atracao-biblica.shtml>

Filha de Edir Macedo corrige capítulos de “Os Dez Mandamentos”.

Acesso em: <https://www.otvfoco.com.br/filha-de-edir-macedo-corrige-capitulos-de-os-dez-mandamentos/>

Fenômeno, Os Dez Mandamentos tem melhor audiência fora da Globo e anima a

Record. Acesso em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/fenomeno-os-dez-mandamentos-tem-melhor-audiencia-fora-da-globo-e-anima-a-record,8ed86014b7c851529452475e88f565adgp4d5vk8.html>

Governo federal paga R\$ 3 milhões a Record por direitos de Os Dez Mandamentos.

Acesso em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/governo-federal-paga-r-3-milhoes-record-por-direitos-de-os-dez-mandamentos-54618>

Na Record TV, Cristiane Cardoso não se preocupa com audiência das novelas:

“Espiritual”. Acesso em: https://portalaltadefinicao.com/na-record-tv-cristiane-cardoso-nao-se-preocupa-com-audiencia-das-novelas-espiritual#google_vignette

"Os Dez Mandamentos" eleva ibope da Record em 83% no país.

Acesso em: <https://celebridades.uol.com.br/ooops/ultimas-noticias/2015/04/30/os-dez-mandamentos-eleva-ibope-da-record-em-83-no-pais.htm>

Primeira novela bíblica da Record, ‘Os dez mandamentos’ estreia nesta segunda-feira.

Acesso em: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/primeira-novela-biblica-da-record-os-dez-mandamentos-estreia-nesta-segunda-feira-15653180>

Record fecha com Samsung e cria canal com 24 horas de Os Dez Mandamentos. Acesso em:

<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/record-fecha-com-samsung-e-cria->

[canal-com-24-horas-de-os-dez-mandamentos-92497](#)

Reprise de ‘Os Dez Mandamentos’ faz ‘milagre’ no Ibope.

Acesso em: https://www.terra.com.br/diversao/tv/reprise-de-os-dez-mandamentos-faz-milagre-no-ibope.6537a526563118cd4b7ccb0f59e6b65cphay9te4.html#google_vignette

Sucesso fez autora esticar a duração das pragas em “Os Dez Mandamentos”.

Acesso em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2015/09/07/sucesso-fez-autora-esticar-a-duracao-das-pragas-em-os-dez-mandamentos/>

Seriella, braço da igreja, é a produtora oficial de suas novelas. Acesso em:

<https://www.dgabc.com.br/Noticia/4178457/seriella-braco-da-igreja-e-a-produtora-oficial-de-suas-novelas>

Shopping Via Norte promove exposição sobre Os Dez Mandamentos.

Acesso em: <https://www.portaldoholanda.com.br/agenda-cultural/shopping-vianorte-promove-exposicao-sobre-os-dez-mandamentos>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Jan. *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

ARDONO. Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

ARAÚJO, Emanuel. *Escrito para a Eternidade: A Literatura no Egito Faraônico*. Brasília: UNB, 2000.

BAKOS, Margareth. *Egiptomania : O Egito no Brasil*. São Paulo: Paris Editorial, 2004.

BAKOS, Margareth. *Corpo e Egiptomania no Brasil*. PHOINIX, Rio de Janeiro, p.

210-225, 2003.

BADARÓ, Wilson O. *História aliada ao cinema: como eram os deuses do egito antigo?*. Revista Eletrônica Discente História.com, Cachoeira, v. 4, n. 7, p. 136-142, 2017.

BELCHIOR, Ygor . *Radicalização e usos do passado: a Esparta brasileira*. Mythos: Revista de História Antiga e Medieval, Imperatriz, ano VIII, n. 1, p. 243–257, jan.-mar, 2024

BELCHIOR, Ygor. *Por que postamos sobre História Antiga? Os casos da Esparta brasileira e da Egíptomania no Twitter*. Blog do POIEMA. Pelotas: 18 jun. 2024.

BONFÁ, Douglas. *Antiguidade, identidade e os usos do passado*. Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade, v. 21, n. 30, p. 11-32, 2017.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 2013

BOTTÉRO, Jean. *Nascimento de Deus: A Bíblia e o Historiador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BURITY, Joanildo. *Religião, política e cultura*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008.

BURITY, Joanildo. *A religião na sociedade em rede*. Recife: Editora UFPE, 2020.

BERLESI, Josué. *Bíblia, mídia e fundamentalismo: obstáculos para o estudo Acadêmico da história antiga de Israel*. Protestantismo em revista, São Leopoldo, v.34, p.42-53, 2014.

BERLESI, Josué. *História, arqueologia e a cronologia do Êxodo: Historiografia e problematizações*. São Leopoldo: EST/PPG, 2007. (Dissertação de mestrado).

BERLESI, Josué. *O êxodo do hebreus segundo historiadores e arqueólogos: Ênfase na perspectiva minimalista a partir da obra de Finkelstein e Silberman*. Revista Eletrônica História em Reflexão, Vol. 02, n. 03, p. 1-11, 2008.

CARDOSO, Ciro F. *A teologia régia: o faraó segundo a ideologia monárquica do antigo Egito*. Revista Maracanan, Rio de Janeiro, v. 9, n. 9, p. 31–54, 2013

CARDOSO, Ciro F. *O Egito Antigo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARDOSO, Ciro F. *Deuses, Múmias e Ziggurats: Uma Comparação das Religiões Antigas do Egito e da Mesopotâmia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

CARDOSO, Yasmin R. G.; SOUZA, Rafael B. R. de. *Dilma, uma “presidente fora de si”*: o impeachment como um processo patriarcal, sexista e midiático. Pauta Geral – Estudos em Jornalismo, v. 3, n. 2, p. 45-65, 2016

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução: Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Leonildo. *Cultura, liderança e recrutamento em organizações religiosas — o caso da Igreja Universal do Reino de Deus*. Organizações em contexto, Ano 2, n.3, p. 102-138, 2006.

CUNHA, Magali do N. *Explosão Gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico contemporâneo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

CUNHA, Magali do N. *Do Púlpito às Mídias Sociais: evangélicos na política e ativismo digital*. Curitiba: Prismas, 2017.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. Memória e

Sociedade: DIFEL, 2002.

DAVID, Rosalie. *Religião e Magia no Antigo Egito*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DA SILVA, Thais R. *Fronteira da Egiptologia*. Orientalismo, Helenização e Estudos de Gênero. Tiraz, ano VIII, p.42-57, 2016.

FINKELSTEIN; SILBERMAN. *A Bíblia desenterrada*. A nova visão arqueológica e das origens dos seus textos sagrados. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.

FUNARI, Raquel dos S. *Reflexões acerca da subjetivação do antigo Egito na sala de aula a partir do filme "O príncipe do Egito"*. 2008. (Tese de Doutorado).

FUNARI, Raquel dos S. Joquebede e Zípora. In: SILVA, S. C.; BRUNHARA, R. & VIEIRA NETO, I. *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença das Mulheres na Literatura e na História*. Goiânia: Tempestiva, p. 503-509, 2021.

GALLO, Fernanda V. *A Teologia da Prosperidade na Igreja Universal do Reino de Deus*. In: VIII SEPECH-Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, Londrina, 2010, p.748-761.

GEBARA, Ivone. *Teologia ecofeminista: ensaio para repensar o conhecimento e a religião*. São Paulo: Olho d'Água, 1997.

GOMES, Jorge. *A teledramaturgia bíblica pela tv Record: sentidos e mediações a partir da produção da mensagem*. Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre, ano 19, n. 27, 2017, p. 47-71.

HORNUNG, E. "O Rei". In: DONADONI, S. (org.). *O homem egípcio*. Lisboa: Presença, 1994. p. 239-262.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado. A Sociedade da Novela*. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar Editora, 2005.

HECKO, Leandro. *A Egiptomania e os Usos do Passado*. Campo Grande: Editora UFMS, 2016

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ISAIA, Artur Cesar; SILVA, Elizete da. *A história de uma Ialorixá sob a ótica de um pastor canadense: Robert McAlister e as religiões afro-brasileiras*. Interfaces Brasil/Canadá, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 19, n. 3, p. 104-124, 2019.

JEFFREYS, David (org.). *Views of Ancient Egypt Since Napoleon Bonaparte*. London: UCL Press, 2003

RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica: teoria da história I*. Brasília: Editora UnB, 2001.

RÜSEN, Jörn. *História Viva: teoria da história III*. Brasília: Editora UnB, 2007.

MARIANO, Ricardo. *Os neopentecostais e a Teologia da Prosperidade*. Novos Estudos, Nº44, p.24-44, 1999.

MARIANO, Ricardo. *Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1999.

MARIANO, Ricardo. *Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 121-138, 2004.

MACDONALD, Sally; RICE, Michael. *Consuming Ancient Egypt*. London: Routledge, 2009.

MACHADO, Maria. *Carismáticos e Pentecostais: adesão religiosa na esfera familiar*. Campinas: Autores Associados/ANPOCS, 1996.

MACHADO, Maria. *SOS Mulher: a identidade feminina na mídia pentecostal*. Ciências Sociais e Religião/Ciencias Sociales y Religión, Porto Alegre, ano 1, n. 1, p. 167-188, set. 1999.

MACHADO, Maria. *Representações e relações de gênero nos grupos pentecostais*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 387-396, maio/ago. 2005.

MOERBECK, Guilherme. *Em meio às sombras: os usos da História Antiga e o seu ensino como um farol aos obscurantismos do tempo presente*. Anos 90, Porto Alegre, v.31, p. 1-18, 2024.

MALUF, Sônia W. *O golpe de 2016, as mulheres e o futuro da democracia: neoliberalismo, desigualdade e misoginia*. *Sæculum* – Revista de História, v. 26, n. 45, p. 140-158, 2021.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução: Cid Knipel. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MOURA, Rogério. *Moisés como Sacerdote? Memória e tradição sacerdotal na construção das figuras de Moisés*. Rio de Janeiro: Kliné, 2024.

MONTEIRO, Felipe de Oliveira. *A ascensão da Rede Record: Milagre ou competência na televisão brasileira? Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia em Jornalismo)* – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MOTTER, Maria Lourdes. *O que a ficção pode fazer pela realidade? Telenovela brasileira adapta receita do melodrama para tratar de temas sociais*. Comunicação & Educação, São Paulo, p. 75-79, 2003.

MEDEIROS, R. G de; VIANNA, J. H. L. *A teologia do domínio e alguns dos seus desdobramentos psicológicos, sociais e políticos no Brasil*. Universidade Santa Úrsula: NTCC (Núcleo de Trabalho de Conclusão de Curso), p. 1-25, 2022.

NASCIMENTO, Gilberto. *O reino*. A história de Edir Macedo e uma radiografia da

Igreja Universal. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, p.235-290, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001

NÉIA, Lucas M. *Como a ficção televisiva moldou um país* : uma história cultura da Telenovela brasileira (1963 a 2020). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

NETO, José. *Deuses do Egito (2016)*: uma narrativa fílmica da civilização branca. Transversos: Revista de História. Rio de Janeiro, n. 16, p.20-46, Agosto, 2019.

OLIVEIRA, Bárbara. *Cleópatra (1963)*: representações do feminino no cinema e os usos do passado. Cadernos de Clio, Curitiba, n. 5, p. 118-132, 2014.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RÖMER, Thomas; BOYER, Frédéric. *Uma Bíblia pode esconder outra*. O conflito dos relatos. Petrópolis: Editora Vozes, 2024.

ROBINS, Gay. *Women in Ancient Egypt*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

LEITE, Luiza C.F. *O plano de poder da Igreja Universal do Reino de Deus*: estratégias territoriais da expansão neopentecostais no Brasil. Bahia: UFBA, 2019 (Dissertação de mestrado).

LIVERANI, Mario. *Para além da Bíblia*. História antiga de Israel. São Paulo: Paulus, 2003.

LIMA, Daniel B. de. *Primórdios da doutrina pentecostal na imprensa*: Representações de fé e de práticas nos jornais da assembleia de deus (1919-1933). São Leopoldo: EST/PPG, 2020 (Tese de doutorado).

LIMA, Elizabeth. *Misoginia e estereótipos de gênero na construção da imagem pública de Dilma Rousseff*. Vivência: Revista de Antropologia, v. 1, n. 56, p. 252-278,

2020.

LOPES, Maria ; GRECO, Clarice. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira, p. 135-175. In: OROZCO GÓMEZ, Guillermo; LOPES, Maria (orgs.). Obitel 2016. (Re)Invention of tv fiction genres and formats. Porto Alegre: Sulina, 2016.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos históricos, Rio de Janeiro, Vol. 2, N.3, p.3-15, 1989

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

SAGREDO, Raísa. *De José do Egito ao Os Dez Mandamentos: olhando o Egito através da TV brasileira*. FAED (Centro de Ciências Humanas e da Educação). VI Semana acadêmica de História - Visões de mundo: história, representações e narrativas, p.1-10, 2015.

SAGREDO, Raísa. *Raça e Etnicidade: questões e debates em torno da (des)africanização do Egito Antigo*. UFSC, 2017. (Dissertação de mestrado)

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SALES, José das Candeias. *Moisés no cinema: os filmes The Ten Commandments e The Prince of Egypt*. Cadmo: Revista do Instituto Oriental da Universidade de Lisboa, Lisboa, n. 24, p. 125-151, 2014.

SANO, Lucia. *Recepção clássica no Brasil: entre o local, o universal e o global*. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 1-35, 2024

SANTOS, Alliston. *Em nome da audiência: estudo de recepção com Telespectadores das telenovelas bíblicas exibidas pela Record TV*. São Cristóvão: PPGCOM. 2021

(Dissertação de mestrado).

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCOLA, Jorge. *Estados bíblicos: circulação e acionamento de produções audiovisuais bíblicas em contextos estatais no Brasil recente*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 29, n. 67, set./dez, p. 1-38, 2023

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995

SILVA, Glaydson José da; FUNARI, Pedro Paulo A.; GARRAFFONI, Renata Senna. *Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 40, n. 84, p. 43-66, maio/ago. 2020.

SILVA, Anderson. *A produção audiovisual sobre Antigo Egito no livro didático de história*. ANPUH-RN, 20 Anos de História: Desafios ao ofício do(a) historiador(a) na contemporaneidade. Revista Espacialidades, v. 1, n. 1, p. 227-231, 2025.

SVARTMAN, Rosane. *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. Cobogó, 2023.

SIQUEIRA, Maysa. *A Indústria de Consumo a partir de Estratégias Mercadológicas da Telenovela Os Dez Mandamentos*. São Paulo: Paulus, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SILVA, Glaydson José da. *História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007

SHIGUNOV, Gustavo H. *Imagens mais que sagradas: Hollywood e o cinema épico na Guerra Fria, 1951-1956*. UFSC, 2023. (Dissertação de mestrado).

SPYER, Juliano. *Povo de Deus: Quem são os Evangélicos e porque eles importam*. São Paulo: Geração Editorial, 2020.

TOSTES, Angélica. *Evangélicos no Brasil – do impeachment de Dilma Rousseff ao tempo presente. Religião e poder*. Acesso em: <https://religioepoder.org.br/artigo/evangelicos-no-brasil-do-impeachment-de-dilma-rousseff-ao-tempo-presente>, 2022.

TYLDESLEY, Joyce. *Daughters of Isis: Women of Ancient Egypt*. London: Penguin Books, 1994.

RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista (Brasil, 1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica: teoria da história I*. Brasília: Editora UnB, 2001.

RÜSEN, Jörn. *História Viva: teoria da história III*. Brasília: Editora UnB, 2007.

VARGAS, Anderson Z. A recepção da Antiguidade e os Estudos Clássicos. In: CARVALHO, Alexandre Galvão; SILVA, Glaydson José da (orgs.). *Como se escreve a História da Antiguidade*. São Paulo: UNIFESP, 2020. P. 513-527.

VITAL DA CUNHA, Christina. *Religião e política: medos sociais, extremismo religioso e as eleições de 2018*. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2018.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. 3ª edição. Editora Aleph, 2015.

WILKINSON, Richard. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson, 2003.

WILKINSON, Toby. *The Rise and Fall of Ancient Egypt*. New York: Random House,

2010.

WRIGHT, Melanie J. *Moses in America: The Cultural Uses of Biblical Narrative*. New York: Oxford University Press, 2003.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ANEXOS

O Grupo Temático 1 — *Imagens sobre as Repercussões da Novela*, apresenta exemplos de imagens que aludiam à concorrência direta da Rede Globo. Uma dessas imagens utilizava a figura de Moisés, que, assim como lidera o povo hebreu, lidera a audiência. Adicionalmente, com o êxito das exibições das pragas, o autor Aguinaldo Silva, da novela *A Regra do Jogo* (2015), da Rede Globo, publicou um meme no *Twitter* (atual X). Este meme exibia Moisés e a então presidente do Brasil, Dilma Rousseff, com a legenda "libertar o povo". A narrativa bíblica foi empregada para estabelecer um simbolismo político: Moisés como o "libertador do povo brasileiro" e Dilma como o "faraó". Tal representação promoveu críticas e debates políticos e demonstrou a capacidade da novela de integrar-se às conjunturas políticas brasileiras.

O Grupo Temático 2 — *Produtos Literários Veiculados pela Novela*, apresenta exemplos de obras literárias relacionadas à novela *Os Dez Mandamentos* (2015). Esta análise demonstra o alcance comercial da novela, sua busca por interação com o público para além da narrativa televisiva e o uso como estratégia de marketing religioso pela Record e pela IURD.

O Grupo Temático 3 — *Divulgação das exibições de “dez pragas” em 2015*, com imagens coletadas pelo *Facebook*, utilizou a estratégia que incluía hashtag oficial e o logotipo da emissora, integrando-se à divulgação das cenas das pragas, utilizando chamadas com perguntas ou antecipações do conteúdo. Essas chamadas convidavam o público a assistir ao próximo capítulo às 20h30.

O Grupo Temático 4 *Divulgação das exibições das “dez pragas” em 2018*. À esquerda, apresentava-se uma imagem alusiva à praga em destaque; à direita, sobre um fundo preto, o logotipo da novela destacava-se no topo. Abaixo, em letras grandes e brancas, informava-se a praga a ser exibida, a data e o horário da exibição, fixado às 19h45. As imagens obtidas na página oficial da novela no Facebook revelaram um acompanhamento das pragas até a oitava. Após a divulgação de cada praga, a página direcionou o foco para a contagem regressiva da exibição da abertura do Mar Vermelho. Este direcionamento provavelmente se deve ao sucesso da exibição original.

O Grupo Temático 5 — *Divulgação das exibições das “dez pragas” em 2023*, utilizou imagens do Facebook e Instagram. As divulgações exibiram padronização e foram amplamente difundidas. Os designers mantiveram o padrão visual da campanha,

que engloba fundo com textura envelhecida, iluminação dourada no logotipo e fontes em destaque, exceto na divulgação inicial. O texto em laranja e branco sobre fundo preto realça data e horário, com o logotipo da novela centralizado. A expressão "As Pragas do Egito" como título gera impacto e curiosidade, vinculando o evento a um momento significativo da trama, prática que se repetiu nas divulgações posteriores.

GRUPO TEMÁTICO 1 – IMAGENS SOBRE AS REPERCUSSÕES DA NOVELA.

Figura 33- Anúncio da primeira novela bíblica da Record.



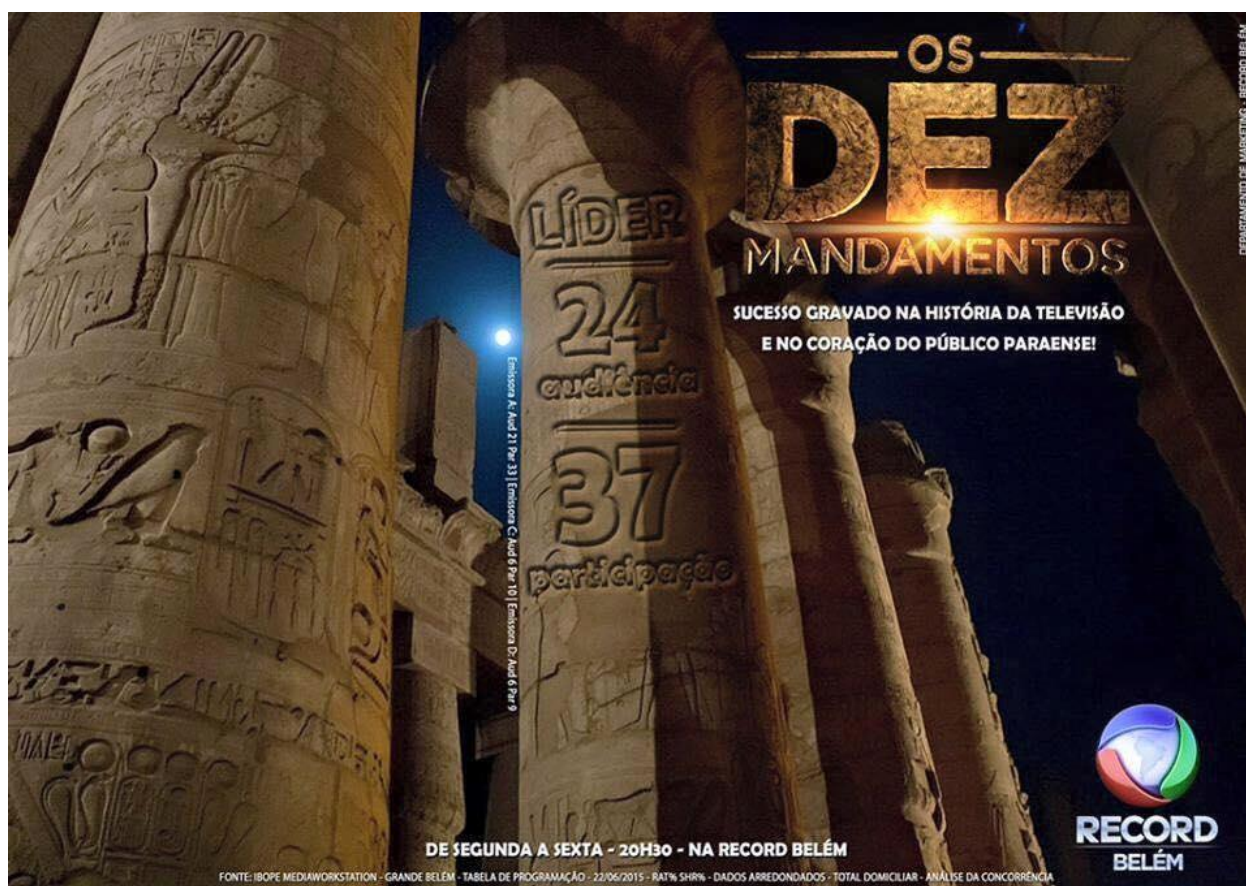
Data de divulgação: 20 de março de 2015.

Descrição da imagem: Mostra um homem de costas, com manto marrom e cajado, diante do mar aberto ao meio, remetendo à travessia do “Mar Vermelho”, destacando-se como um novo horário de novela, às 20h30min de segunda a sexta, com classificação indicativa de 10 anos.

Referência: Agência Binder, apud *Vox News*, 2015.

Comentários: Na matéria, menciona que a Binder sobre criação da paulista Nova/SB foi a agência da Record Rio responsável pela criação e divulgação.

Figura 34- Record Belém comemora a repercussão da novela no público paraense.



Data de divulgação: 10 de julho de 2015.

Descrição da imagem: A abordagem publicitária da Record Belém ilustra o uso de elementos do imaginário egípcio pela emissora. Essa estratégia estabeleceu uma conexão simbólica entre a novela e a importância da narrativa bíblica. A imagem exibe dados de audiência (24 pontos) e participação (37%) em uma coluna que remete a templos egípcios. A abordagem sugere que o sucesso da novela se consolidou nas medições de Ibope e na memória cultural do público. O slogan "Sucesso gravado na história da televisão e no coração do público paraense" finaliza a comunicação, indicando que a liderança local representa um marco histórico.

Referência: Record Belém, apud *Bastidores da TV*, 2015.

Figura 35- Em referência a novela da Rede Globo, Record/Belém-PA comemora os picos de audiência.



Data de divulgação: 16 de setembro de 2015.

Descrição da imagem: A Record Belém, faz alusão a um jogo de xadrez, onde *Os Dez Mandamentos* dá um xeque mate na novela da Rede Globo, *A Regra do Jogo* (2015), por conta dos meses de liderança de audiência. Tal êxito é notório na frase da imagem: “Líder na média de julho e agosto/15, derrubamos o monopólio do horário nobre. A Record Belém entra para a história da televisão brasileira”.

Referência: Record Belém, apud *TV Foco*, 2015.

Figura 36- Aguinaldo Silva publicou um meme fazendo referência entre Moisés e Dilma Rousseff.



Data de divulgação: 16 de setembro de 2015.

Descrição da imagem: A imagem são apropriações que visam comentar a conjuntura sociopolítica brasileira durante o governo de Dilma Rousseff. A representação de Moisés solicitando a libertação do povo e a resposta incisiva da presidente, geram anacronismos e difusão entre o contexto bíblico e o cenário político contemporâneo. Este tipo de meme demonstra a transposição da novela para além do entretenimento, estabelecendo como referência cultural em debates e críticas políticas. Isso evidencia seu impacto no imaginário popular e sua circulação em redes sociais como recurso simbólico e retórico.

Referência: Twitter, 2015

Figura 37- Record Belém amplia o pico de audiência sobre a Rede Globo.



Data de divulgação: 25 de setembro de 2015.

Descrição da imagem: Na imagem, destacam-se o faraó Ramsés, com a face de alguém que está sendo desafiado. Seus olhos expressam sobriedade, realçados pelo lápis preto ao redor dos olhos.

Referência: Record Belém, apud *Portal O planeta TV*, 2015.

Comentários: A Record Belém consolidava-se na liderança de audiência. Com as exibições das “dez pragas”, chegando a marcar 30 pontos enquanto a Rede Globo marcava 17 pontos, a matéria também faz menção a Recife que chegou a marcar entre 25 e 28 na média dos pontos, consolidando a liderança da Record.

Figura 38- Record Belém comemora os três meses de audiência instigando a Rede Globo.

OS DEZ MANDAMENTOS
03 MESES REGENDO A LIDERANÇA DE AUDIÊNCIA.

JUL/15:	AUDIÊNCIA 20,8		PARTICIPAÇÃO 33,7
EMISSORA A: AUD 20,1 PAR 32,4			
AGO/15:	AUDIÊNCIA 22,2		PARTICIPAÇÃO 34,8
EMISSORA A: AUD 21,6 PAR 33,8			
SET/15:	AUDIÊNCIA 27,0		PARTICIPAÇÃO 41,7
EMISSORA A: AUD 18,3 PAR 28,3			

Seg a sex - 20h30 - na Record Belém

**A REGRA É CLARA
O PARÁ INTEIRO
ASSISTE A GENTE!**

facebook.com/tvrecordbelem
@recordbelem
www.recordbelem.com.br

**RECORD
BELÉM**

FONTE: IBOPE MÍDIA MONITORATION - GRÁFICO: BELEM - TABELA DE PROGRAMAÇÃO - 09/07/2015 - RANK SPIN - TOTAL DOMICILIAR - ANÁLISE DA CONCORRÊNCIA

Data de divulgação: 21 de outubro de 2015.

Descrição da imagem: A divulgação faz uma metáfora visual. O personagem Moisés está no meio, com figurino hebreu segurando o cajado, ao seu lado, um texto reforça o caráter de conquista: “A regra é clara, o Pará inteiro assiste a gente!”. Uma onda do mar em referência a audiência, com uma peça de jogo de xadrez — fazendo referência a Rede Globo — sendo engolida pelo mar.

Referência: Record Belém, apud *Portal o planeta TV*, 2015.

Figura 39- Novela ganha destaque em revistas.



Divulgação: 14 de outubro de 2015

Descrição: A imagem apresenta duas capas de revista referentes à telenovela. A capa da “Veja Rio”, datada de 8 de julho de 2015, intitula-se “O Egito é aqui”. Ela ilustra quatro casais da novela: Moisés e Zípora e Ramsés e Nefertari. A capa aborda os processos de produção e o êxito da obra. Em contrapartida, a capa da “Guia da TV Especial” exhibe os personagens principais caracterizados como Moisés, Ramsés e Nefertari. As chamadas indicam “emoções finais”, como as dez pragas e a travessia do Mar Vermelho. O destaque “Moisés: do nascimento à Terra Prometida” sinaliza o desfecho da narrativa bíblica.

Referência: R7 entretenimento, 2015.

Comentários: A matéria também divulga outros veículos de comunicação que divulgaram o sucesso da novela.

Figura 40- Record nocauteando a Rede Globo.



Data de divulgação: 11 de novembro de 2015.

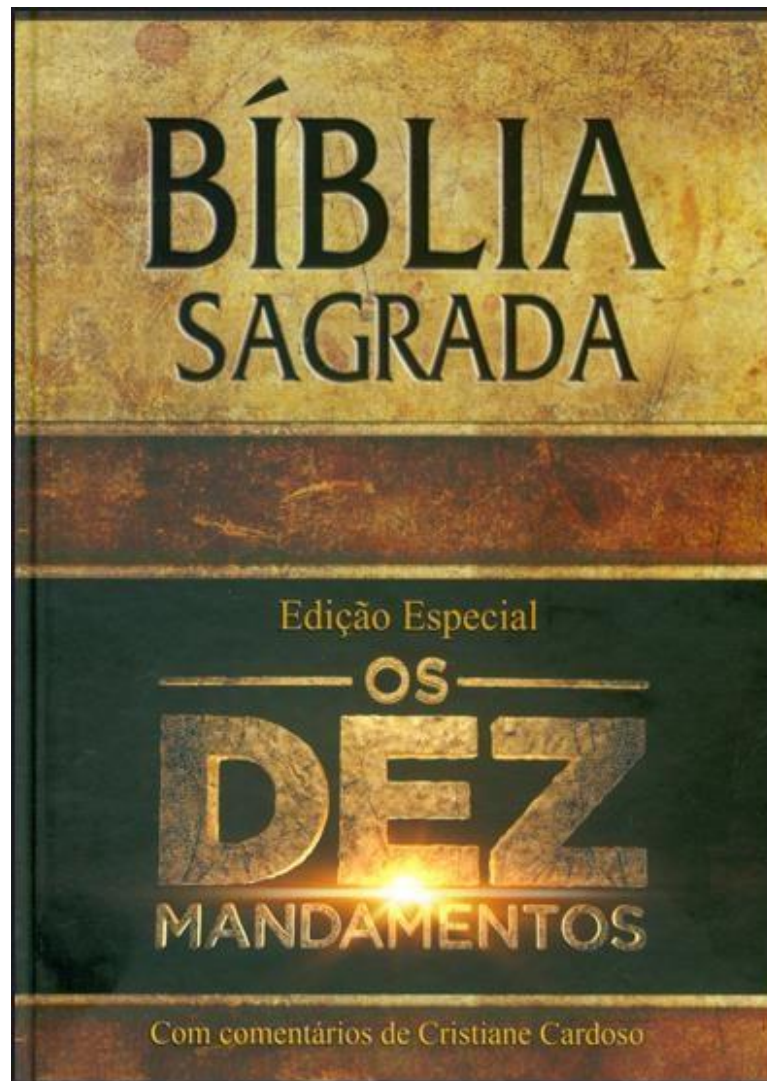
Descrição da imagem: A imagem é uma ilustração simbolizando um confronto direto da Record contra a Rede Globo. Mostra duas peças de xadrez estilizadas com os logotipos da Record TV (um peão com as cores da emissora à esquerda) e a Rede Globo (um rei de xadrez preto à direita). Dentro da peça do peão sai um braço mecânico com uma luva de boxe vermelha, que atinge a peça à direita, simbolizando um nocaute contra a Rede Globo.

Referência: *Blog eu crítico tu críticas*, 2015.

Comentários: A matéria “Golias x Davi: a supremacia da Globo está mesmo acabando?”, relata o sucesso da novela os dez mandamentos, e principalmente, o seu auge com a exibição da abertura do “Mar Vermelho” (Capítulo 167), exibida no dia anterior à matéria.

**GRUPO TEMÁTICO 2 – PRODUTOS LITERÁRIOS VEICULADOS
PELA NOVELA.**

Figura 41- Edição especial da Bíblia com os comentários de Cristiane Cardoso.

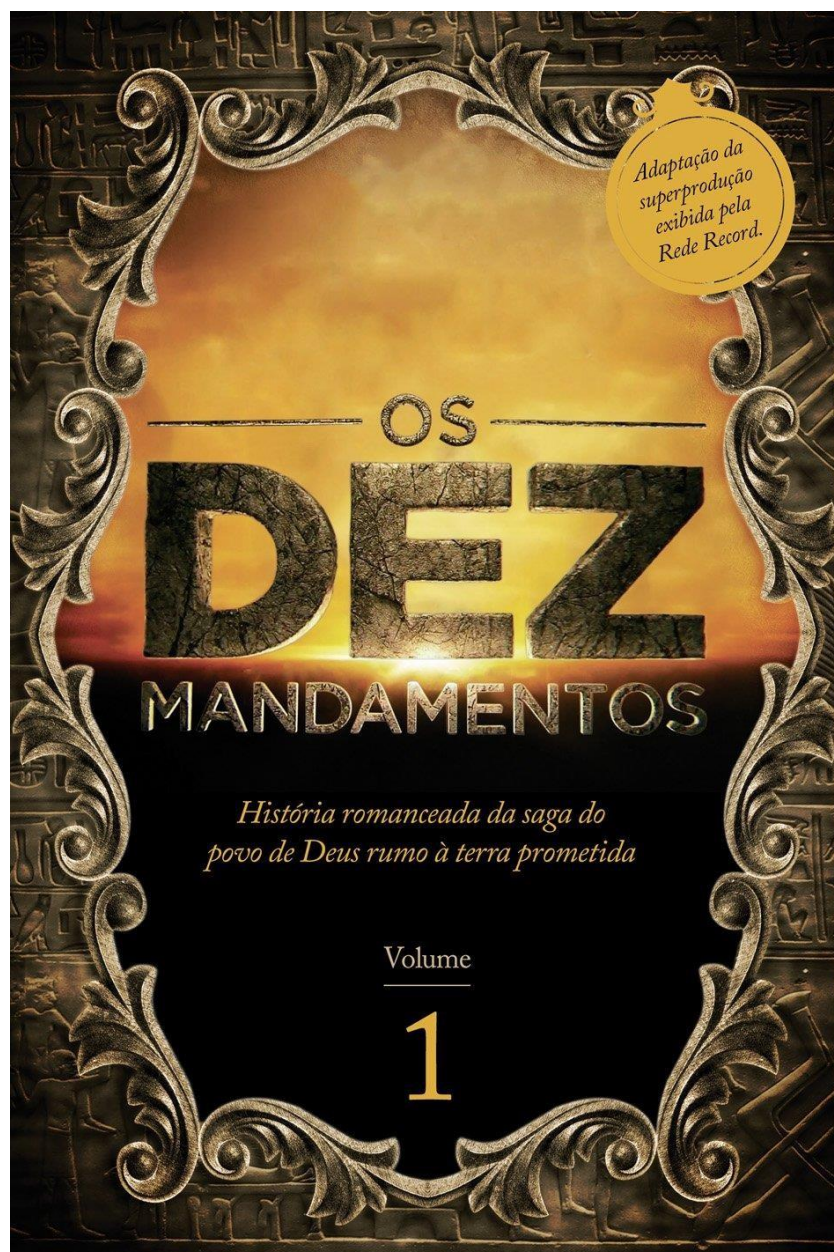


Editora: Sociedade Bíblica do Brasil.

Descrição: A edição especial da Bíblia Sagrada, vinculada a uma produção televisiva, exemplifica a intersecção entre artefato midiático e elemento religioso. Essa associação evidencia a estratégia mercadológica da Record e IURD. Adicionalmente, configura-se como instrumento de exegese e instrução religiosa. Consequentemente, a experiência do espectador transmuta-se em consumo que integra crença, narrativa e filiação comunitária.

Referência: Livraria 30PorCento.

Figura 42- Novela ganha versão de literatura (Parte 1).



Editora: Vida Melhor

Lançamento: 30 de novembro de 2015.

Descrição: Ornamentado com molduras douradas, o estilo evoca relevos e hieróglifos egípcios, o que sugere um contexto histórico-bíblico da narrativa. O título tem um fundo que simula um pôr do sol desértico. Tal representação alude à travessia do povo hebreu em direção à terra prometida. Um selo, posicionado no canto superior direito, indica a derivação da obra de uma novela de sucesso.

Referência: Amazon.com.br

Figura 43- Novela ganha versão de literatura (Parte 2).



Editora: Thomas Nelson

Lançamento: 15 de fevereiro de 2016.

Descrição: A moldura dourada, caracterizada por arabescos e relevos egípcios, estabelece a continuidade visual com o volume precedente. Tal recurso conecta ambas as obras como elementos de uma saga romanceada, que narra a travessia do povo de Deus em direção à Terra Prometida. O elemento visual proeminente é a representação da cena bíblica de Moisés, retratado de costas, erguendo o cajado no ato de dividir o Mar Vermelho, enfatizando o caráter épico da narrativa.

Referência: Amazon.com.br.

GRUPO TEMÁTICO 3 – DIVULGAÇÃO DAS EXIBIÇÕES DAS “DEZ PRAGAS” EM 2015.

Figura 44- Anúncio da exibição da primeira praga com foco dramático em Ramsés.



Divulgação: 31 de agosto de 2015.

Descrição: A fase inicial das pragas do Egito é evidenciada. Ramsés, posicionado centralmente, exibe uma coroa azul e dourada, adornada com uma serpente dourada. Sua atenção se volta para as mãos, as quais apresentam manchas vermelhas. Esta coloração remete à primeira praga bíblica. A concepção visual integra componentes dramáticos e religiosos, visando a indução de expectativa e emoção na audiência.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

Figura 45. Divulgação após a exibição focado na dramatização de Nefertari ensanguentada.



Divulgação: 01 de setembro de 2015.

Descrição: A representação da personagem Nefertari banhada de sangue e exibindo expressões de choque e horror, acentua a dimensão visual e emocional do capítulo. A imagem é empregada para veicular a narrativa bíblica, utilizando artifícios dramáticos inerentes ao marketing televisivo, com o objetivo de capitalizar o sensacionalismo e, consequentemente, engajar a audiência.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

Figura 46. Arão observa as rãs saindo do Rio.



Divulgação: 08 de setembro de 2015.

Descrição: A imagem ilustra a segunda praga egípcia, demonstrando as margens do Rio Nilo densamente ocupadas por uma manifestação de rãs, que avançam para fora do rio. A figura de Arão é apresentada como testemunha ocular do fenômeno. A legenda textual, “Rãs saem do Nilo para invadir o Egito”, instaura um clima de expectativa e mistério, acompanhada por um convite para acompanhar o desenrolar do capítulo.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

Figura 47- Feitores observam o enxame de moscas enquanto hebreus trabalham.



Divulgação: 16 de setembro de 2015.

Descrição: A imagem ilustra a quarta praga egípcia, o enxame de moscas. Na representação, feitores egípcios, posicionados de costas, observam um vasto e denso enxame escuro que se estende pelo céu, avançando sobre uma região desértica, onde trabalhadores são visíveis ao fundo. A questão apresentada na imagem gera expectativa sobre a reação do faraó, convidando o espectador a acompanhar o capítulo seguinte. Tal abordagem integra a estratégia de marketing para a divulgação das cenas das pragas.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

Figura 48- Cavalo morto é levado até Ramsés.



Divulgação: 23 de setembro de 2015.

Descrição: A imagem retrata uma das pragas que atingiram os animais dos egípcios. A cena se desenrola na sala do trono, no centro o cavalo preferido do faraó Ramsés repousa sem vida em uma plataforma escura. Sacerdotes, soldados e servos observam a situação com apreensão, enquanto guardas armados permanecem em suas posições. O texto amplia o suspense e incentiva acompanhar o capítulo subsequente. Esta abordagem de marketing explorava instantes dramáticos e pessoais para envolver emocionalmente o público com a narrativa das pragas.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

Figura 49- Ramsés expressa preocupação.



Divulgação: 09 de outubro de 2015.

Descrição: A imagem foca na sétima praga bíblica. No centro, Ramsés veste trajes reais egípcios: um colar escuro com bordados dourados e azuis, uma coroa com *uraeus* (cobra sagrada) com uma túnica dourada cobre sua cabeça. Sua expressão revela tensão e preocupação, sinalizando um momento decisivo. O texto sugere uma possível mudança na atitude do faraó, convidando o público a assistir ao capítulo. Esta estratégia de marketing realça a narrativa das pragas como um clímax dramático e estimula a curiosidade do público sobre o desfecho do embate entre Ramsés e Moisés.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

Figura 50-. Ramsés expressa descontentamento.



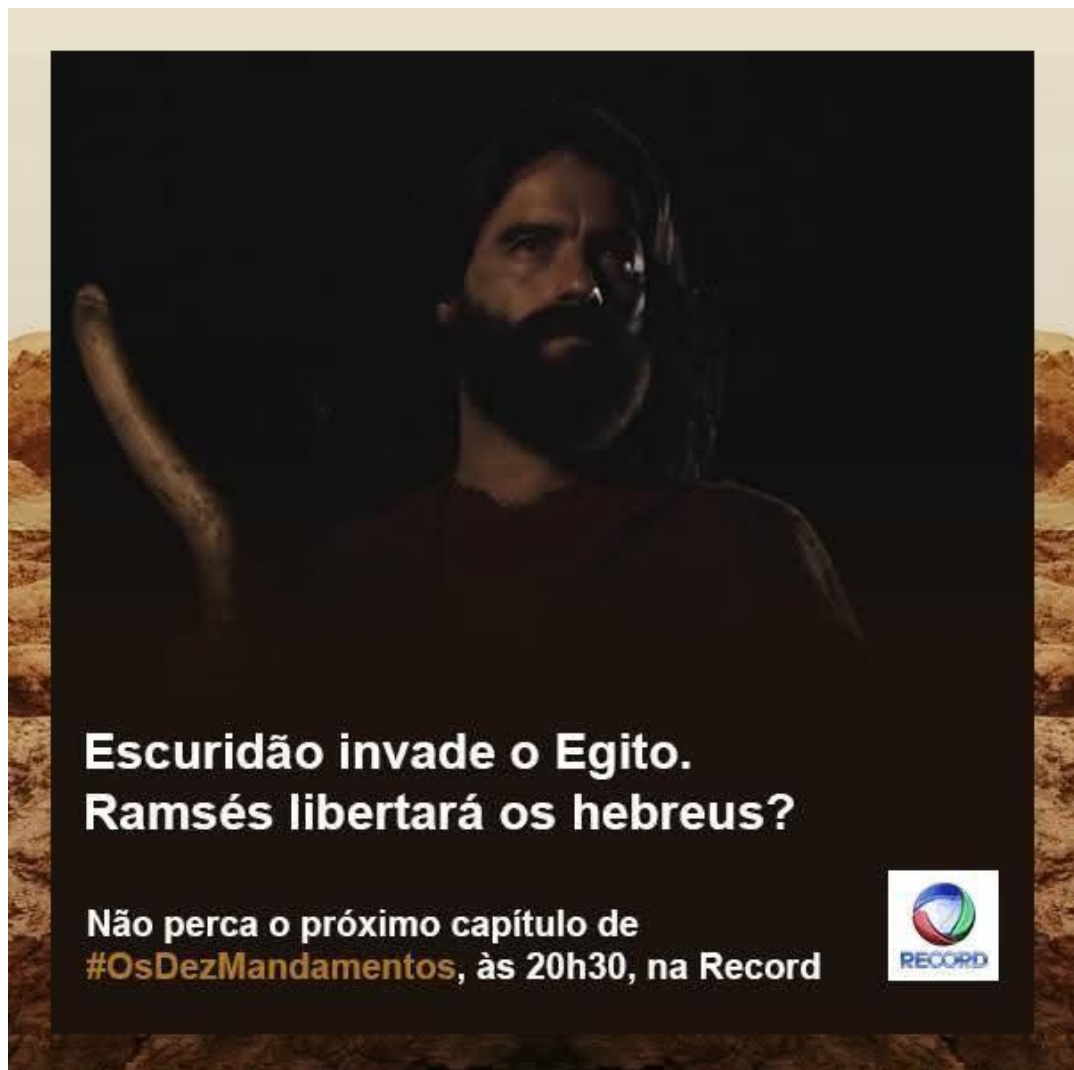
Divulgação: 16 de outubro de 2015.

Descrição: A cena posiciona Ramsés diante de Moisés, em um ambiente simples que representava a vila dos hebreus, com figurantes e guardas ao fundo, instigando o espectador, gerando expectativa sobre uma possível mudança na atitude do faraó, realçando o caráter dramático da narrativa e mantinha o público interessado no desfecho das interações entre Ramsés e Moisés, especialmente após o impacto das pragas no Egito.

Comentário: Essa cena se refere a praga dos gafanhotos, sucessora das pragas de chuvas e granizo.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

Figura 51- Moisés, sereno, observa a escuridão no Egito.



Divulgação: 20 de outubro de 2015.

Descrição: A imagem, de tom sombrio, destaca a praga da escuridão, uma das últimas pragas antes da libertação dos hebreus. Destaca-se Moisés, com barba longa e expressão séria, segurando o cajado, parcialmente iluminado contra um fundo escuro. Este contraste visual realça a praga. O texto envolve o espectador, ligando a tensão dramática da praga ao clímax da narrativa. Esta estratégia busca manter o público em suspense e associar o relato bíblico a um evento televisivo. Tal abordagem não só reforça seriedade dos eventos, mas também eleva a expectativa pelo desfecho do confronto entre Moisés e Ramsés.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

Figura 52- No palácio, Uri morre.



Divulgação: 03 de novembro de 2015.

Descrição: A imagem focaliza na décima praga, evento de maior impacto da novela, caracterizado pela morte dos primogênitos. A representação visual exhibe o personagem Uri, deitado, com expressão facial de surpresa e apreensão, sob a incidência de um feixe luminoso que simboliza o “vulto da morte”. A dicotomia entre a obscuridade ambiental e a luminosidade, evoca a percepção de uma aproximação inevitável. A legenda emprega uma abordagem narrativa de alta intensidade, acentuando a iminência e a tensão, direcionando o espectador à antecipação dos eventos subsequentes: o óbito de Amenhotep, primogênito de Ramsés e Nefertari, fortalecendo o ápice narrativo esperado da obra televisiva.

Referência: *Os Dez Mandamentos*– Oficial, Facebook, 2015.

GRUPO TEMÁTICO 4 – DIVULGAÇÃO DAS EXIBIÇÕES DAS “DEZ PRAGAS” EM 2018.

Figura 53- Ramsés cabisbaixo com as mãos manchadas de sangue.



Data de divulgação: 30 de janeiro de 2018.

Descrição da imagem: A imagem anuncia a exibição da primeira praga do Egito, o início dos castigos divinos narrados na novela. Ela retrata o personagem Ramsés, com coroa e peitoral ornamentado, e as mãos tingidas de vermelho. Isso remete ao episódio bíblico da transformação da água em sangue. A figura do faraó transmite gravidade e incredulidade. À direita, o título em letras grandes e brancas sobre fundo preto realça importância do acontecimento. O contraste do dourado do figurino com o vermelho nas mãos intensifica o efeito dramático. Isso antecipa o tom épico da narrativa ao público.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 54- Record Divulga a exibição da primeira praga.



Data de divulgação: 31 de janeiro de 2018.

Descrição da imagem: A imagem destaca o impacto visual da primeira praga egípcia: a transformação da água em sangue. À esquerda, mãos seguram o líquido vermelho intenso, com a superfície tingida ao fundo. Isso comunica a gravidade e o caráter sobrenatural do evento bíblico. O figurino, com braceletes dourados e detalhes ornamentados, mantém a identidade visual da produção e reforça ambientação egípcia.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 55- Mulheres e crianças expressam tensão no palácio.



Data de divulgação: 06 de fevereiro de 2018.

Descrição da imagem: O texto descreve a segunda praga do Egito, enfatizando o contraste entre a vida no palácio e a catástrofe iminente. À esquerda, crianças e mulheres com vestes egípcias, almofadas, tecidos coloridos e objetos, compõem o cenário, representado uma estética faraônica Hollywoodiana. Essa tranquilidade no palácio, contrasta com a tensão sugerida, gerando expectativa sobre como a praga, que na narrativa bíblica se manifesta como uma invasão de rãs, alterará essa ordem.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 56- Dramatização focada em uma rã saindo da água.



Data de divulgação: 07 de fevereiro de 2018.

Descrição da imagem: A imagem central aborda o impacto visual e simbólico da segunda praga egípcia: a infestação de rãs. À esquerda, uma rã parcialmente submersa na água é exibida em *close-up*. Esta abordagem enfatiza o desconforto e a ameaça da praga. O enquadramento fechado no animal estabelece proximidade, quase invadindo o espaço do observador, tal recurso intensifica a percepção de multiplicação. A legenda antecipa o episódio. Ela mantém a coerência visual da campanha, conectando a dramaticidade bíblica à linguagem televisiva direta.

Referência: *Os Dez Mandamentos* – Oficial, Facebook, 2018.

Figura 57- Servo egípcio envolvido com mel para atrair as moscas.



Data de divulgação: 15 de fevereiro de 2018.

Descrição da imagem: A representação visual enfoca a quarta praga egípcia, a infestação de moscas, com impacto notável. À esquerda, uma figura em túnica clara e manta branca com mel, exibe-se coberta por moscas. A densidade dos insetos no rosto, braços e vestimentas acentua o desconforto, reforçando o efeito da praga bíblica. Isso evoca o ambiente opressivo do evento. A imagem gera desconforto e expectativa, unindo a narrativa grandiosa à divulgação direta.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 58- Um dos feitores observam as manifestações das moscas.



Data de divulgação: 15 de fevereiro de 2018.

Descrição da imagem: A imagem enfatiza o impacto da quarta praga egípcia, destacando uma atmosfera de desordem. À esquerda, um indivíduo de costas, vestindo colete de couro preto e pano branco na cabeça, observa um céu preenchido por uma nuvem densa de moscas que avança sobre o deserto. A presença de outras figuras ao fundo, aliada à ambientação de areia e rochas, amplia o realismo e a tensão. O termo “caos” intensifica o tom dramático, servindo como um apelo direto ao espectador.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 59- Personagem egípcio observa os animais mortos.



Data de divulgação: 22 de fevereiro de 2018.

Descrição da imagem: A imagem a enfatiza a quinta praga do Egito, que dizimou os animais. À esquerda, a cena árida, em tons amarelados, exibe um homem trajando túnica branca e cobertura na cabeça. Ele observa dois animais mortos no chão. Os corpos dos animais acentuam o impacto da tragédia, gerando um ambiente de luto e desolação. O contraste entre a imagem e o texto amplifica o senso de urgência e tragédia.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 60- Ramsés constata a morte do animal.



Data de divulgação: 22 de fevereiro de 2018.

Descrição da imagem: A imagem à esquerda exibe um ambiente interno, com colunas decoradas e iluminação natural que penetra pelas aberturas. O faraó, vestindo trajes dourado, azul e branca, eleva um tecido para desvendar um elemento sobre uma maca ou mesa cerimonial. Tal ação sugere um instante de apreensão ao verificar o óbito do animal. No plano de fundo, um servo observa o evento, acentuando a atmosfera de seriedade.

Comentários: No capítulo da novela, é o cavalo preferido do faraó que os oficiais egípcios levam para Ramsés ver com os próprios olhos o animal falecido.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 61- Yunet amedrontada com seu rosto com úlceras.



Data de divulgação: 27 de fevereiro de 2018.

Descrição da imagem: A imagem retrata a sexta praga egípcia, o “surto de úlcera”. Esta praga bíblica causa feridas dolorosas na população egípcia. À esquerda, a personagem egípcia Yunet, com vestes roxas e adornos dourados, está sentada em um ambiente interno decorado. Sua expressão de desconforto e o gesto da mão elevada indicam dor ou reação a um evento inesperado, intensificando o drama. A legenda convida o público a continuar acompanhando as exibições das pragas.

Referência: *Os Dez Mandamentos* – Oficial, Facebook, 2018.

Figura 62- Fogo atinge a cidade egípcia.



Data de divulgação: 12 de março de 2018.

Descrição da imagem: A imagem retrata a sétima praga egípcia, marcada pela ocorrência simultânea de granizo e fogo. Este evento, conforme a narrativa bíblica, causou a destruição de plantações, feriu indivíduos e animais, e acentuou a postura intransigente do faraó perante as exigências de Moisés. No lado esquerdo, chamas intensas consomem uma área urbana, iluminada por tons alaranjados, evidenciando o caos. Ao fundo, fachadas de edifícios e silhuetas indicam a escala da catástrofe. O texto e a hashtag #SétimaPraga, empregam engajamento em mídias sociais e complementam a imagem, convidando o público à interação.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 63- Moisés com o olhar elevado aos céus para cumprir a vontade de Deus.



Data de divulgação: 16 de março de 2018.

Descrição da imagem: A imagem à esquerda retrata Moisés, cuja expressão solene e olhar elevado sugerem conexão divina e autoridade. O fundo dourado remete ao contexto egípcio e à dramaticidade da cena. À direita, após o texto em branco, a hashtag #OitavaPraga visa promover o engajamento do público nas redes sociais.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

Figura 64- Ramsés tenta proteger Nefertari e Amenhotep da praga.



Data de divulgação: 16 de março de 2018.

Descrição da imagem: A imagem à esquerda retrata figuras egípcias em angústia: o faraó Ramsés, com vestes reais, Nefertari, sua esposa, abraçada a ele, e o filho Amenhotep entre ambos. A cena expressa tensão e receio perante a devastação da praga. O enquadramento fechado e o gesto protetor indicam o efeito imediato do acontecimento na corte egípcia. À direita, o texto subsequente enfatiza a seriedade da conjuntura, e a *hashtag* #OitavaPraga serve como um convite direto ao telespectador e para a participação em mídias sociais.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2018.

GRUPO TEMÁTICO 5 – DIVULGAÇÃO DAS EXIBIÇÕES DAS “DEZ PRAGAS” EM 2023.

Figura 65- Divulgação de uma lista das “dez pragas” com a imagem de Moisés.



Data de divulgação: 30 de março de 2023.

Descrição da imagem: Esta imagem promocional interativa solicita a participação do público através de uma pergunta. A lista exibe as dez pragas bíblicas, com algumas realçadas em amarelo para destaque visual. A fonte tipográfica evoca pergaminhos antigos, harmonizando-se com o ambiente egípcio. Ao lado, a imagem de Moisés, figura central da história, estabelece ligação com o contexto bíblico e confere seriedade. As logomarcas RecordTV e PlayPlus no rodapé indicam a presença em múltiplas plataformas. Este modelo de divulgação não apenas relembra os eventos essenciais da novela, mas também fomenta o engajamento antes da exibição das cenas de maior impacto: as pragas, com significativo apelo visual e emocional.

Referência: *Record Oficial*, Instagram, 2023.

Figura 66- Ramsés expressa apavoro com as mãos com sangue.



Data de divulgação: 28 de março de 2023.

Descrição da imagem: A imagem central retrata o faraó com o traje e a coroa azul, ornamentada com desenhos dourados e o símbolo uraeus, realçam sua autoridade, com expressão de surpresa e apreensão, observando as mãos tingidas de vermelho. Esta representação remete à primeira praga bíblica: a transformação das águas em sangue. Esta condição contrasta com a incapacidade diante do evento. O título “As Pragas do Egito” provoca impacto imediato e incentiva a curiosidade. Ele estabelece uma ligação entre o ocorrido e um dos momentos mais notáveis da narrativa.

Referência: *Os Dez Mandamentos – Oficial*, Facebook, 2023.

Figura 67- Nefertari se apavora com as rãs em seus aposentos.



Data de divulgação: 09 de abril de 2023.

Descrição da imagem: A imagem central retrata Nefertari em apreensão, buscando proteção, enquanto rãs infestam o espaço ao redor, incluindo a cama e os móveis. A cena transmite repulsa, desespero e a sensação de invasão. Isso ressalta o caráter perturbador e incontrolável da praga de rãs. Tal abordagem intensifica a expectativa do público e mantém o engajamento durante a exibição.

Referência: *Os Dez Mandamentos* – Oficial, Facebook, 2023.

Figura 68- Meketre, Taís e Meryt se coçam por conta dos piolhos.



Data de divulgação: 10 de abril de 2023.

Descrição da imagem: A representação exhibe três figuras egípcias, as quais demonstram desconforto evidente por meio de coceiras, comunicando de imediato o incômodo e a aflição da praga. O cenário, rico em detalhes, estabelece o contexto do Egito Antigo. Isso cria um contraste entre a suntuosidade visual e a condição humilhante vivenciada pelos egípcios.

Referência: *Record Oficial*, Instagram, 2023.

Figura 69- Ramsés descontente ao lado de um servo coberto de mel e moscas.



Data de divulgação: 16 de abril de 2023.

Descrição da imagem: A imagem retrata o faraó em postura sentada, com expressão séria e imponente. À direita, uma figura coberta por mel e moscas estabelece um contraste, realçando o desconforto e a natureza sobrenatural do evento bíblico. A seleção de cores quentes e terrosas, combinada com a iluminação dramática, cria uma atmosfera de sufocamento e tensão, típica das pragas. A produção mantém a abordagem de destacar cada praga, sustentando o interesse do público e transformando cada episódio em um evento televisivo.

Referência: *Os Dez Mandamentos* – Oficial, Facebook, 2023.

Figura 70- Meketre e Taís lamentam a morte do gato da família.



Data de divulgação: 25 de abril de 2023.

Descrição da imagem: A imagem apresenta Meketre e Taís, personagens egípcios, exibem expressões de luto enquanto seguram um animal morto, o que ilustra o impacto emocional da praga. A utilização de elementos visuais impactantes e a ligação direta com um evento crucial da narrativa visam estimular a curiosidade e o envolvimento do público, acentuando o apelo emocional do enredo.

Referência: *Os Dez Mandamentos* – Oficial, Facebook, 2023

Figura 71- Ramsés com o rosto afetado pelas úlceras.



Data de divulgação: 28 de abril de 2023.

Descrição da imagem: A imagem principal mostra um personagem Ramsés com trajes reais egípcios, incluindo coroa dourada, túnica clara e anéis ornamentados. Entretanto, seu rosto exibe feridas e uma expressão de dor intensa. O contraste entre a aparência majestosa e o sofrimento físico realça o impacto dramático da cena, representando a fragilidade do poder e da vaidade diante da força divina anunciada por Moisés.

Referência: *Record Oficial*, Instagram, 2023.

Figura 72- Fogo atinge a fachada do palácio egípcio.



Data de divulgação: 11 de maio de 2023.

Descrição da imagem: A imagem apresenta a fachada de um palácio de grande porte, com características do estilo egípcio. Colunas e relevos ornamentam a estrutura. Chamas intensas emanam das janelas e da parte superior do edifício, consumindo-o. O contraste entre o fogo e a arquitetura monumental cria uma atmosfera de destruição. Isso representa a força incontrolável da punição divina.

Referência: *Record Oficial*, Instagram, 2023

Figura 73- Ramsés observa os gafanhotos invadirem o Egito.



Data de divulgação: 17 de maio de 2023.

Descrição da imagem: A imagem exibe uma figura do faraó resguardada por um tecido translúcido. Um céu dominado por uma vasta nuvem de gafanhotos intensifica a sensação de desespero e destruição. Esculturas egípcias, ao fundo, para enfatizar o cenário “histórico” para as pragas.

Referência: *Record Oficial*, Instagram, 2023

Figura 74- Nuvens escuras começam a cobrir o Egito.



Data de divulgação: 22 de maio de 2023.

Descrição da imagem: A imagem exibe um céu coberto por nuvens escuras que se aproximam de edificações egípcias, gerando um ambiente de tensão. A paleta de cores sombrias e o contraste com o logotipo dourado da novela acentuam o efeito dramático da cena. Isso simboliza a atmosfera opressiva e o medo que a praga inspira na narrativa da novela.

Referência: *Record Oficial*, Instagram, 2023

Figura 75- Ramsés e Nefertari estão devastados com a morte de Amenhotep.



Data de divulgação: 04 de junho de 2023.

Descrição da imagem: A imagem central retrata um momento de intensa dramaticidade: Ramsés com o filho Amenhotep morto no seu colo. Nefertari, ao lado, observa com expressão de dor contida. A composição visual realça o impacto emocional da praga final, transmitindo luto e desespero.

Referência: *Record Oficial*, Instagram, 2023