

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontinuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontinuos@dirbi.ufu.br).

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**FABRÍCIA VIEIRA DE ARAÚJO**

***O livro de Jó em cena: religião e dramaturgia no Brasil contemporâneo***

**Uberlândia**

**2012**

4170  
S.09 (C)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**FABRÍCIA VIEIRA DE ARAÚJO**

***O livro de Jó em cena: religião e dramaturgia no Brasil contemporâneo***

Monografia apresentada a Universidade  
Federal de Uberlândia – Instituto de  
História – para obtenção do Título de  
Graduação em História.

Orientadora: Profa. Dr.a Rosângela  
Patriota Ramos

**Uberlândia**

**2012**

**FABRÍCIA VIEIRA DE ARAÚJO**

***O livro de Jó em cena: religião e dramaturgia no Brasil  
contemporâneo.***

BANCA EXAMINADORA



---

Prof.a Dr.a Rosângela Patriota Ramos(Orientadora)



---

Prof.a Ms. Talitta Tatiane Martins Freitas



---

Prof.a Mestranda Leilane Aparecida Oliveira

## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus por ter me ajudado a alcançar mais essa vitória e por ter me concedido força nos momentos de fraqueza.

À minha mãe, Renilda Vieira de Araújo, que tanto lutou e incentivou para que eu prosseguisse meus estudos e por ser o meu maior exemplo. Ao meu pai, Valdeir de Araújo Pedro, que não está presente entre nós, mas que sempre foi meu referencial de inteligência e também pelo afeto que jamais esquecerei. Tenho muito orgulho de ser filha de vocês!

Agradeço aos meus irmãos, Fabiano Vieira de Araújo e Fábio Vieira de Araújo, que por serem excelentes profissionais mostraram-me a importância da dedicação aos estudos e também pela confiança depositada em mim.

Às minhas cunhadas, Caroline Moulin Araújo e Giovanna Cambraia, minha sobrinha, Gabriella Cambraia Vieira de Araújo e aos demais familiares pelo apoio que recebi.

Ao Rafael de Lima Fonseca, que tanto admiro, pelo companheirismo e pela paciência nos momentos de cansaço.

À Professora Dra. Rosangela Patriota Ramos, pela orientação desta monografia, pela indicação de um objeto de pesquisa com o qual tive o grande prazer em trabalhar e também pelo exemplo de esforço e competência.

Aos colegas do NEHAC, pelas discussões acadêmicas concretizadas e pela significativa contribuição na minha formação no curso de História, principalmente aqueles que tive a oportunidade de construir maiores laços de amizade: Talitta Freitas, Mislele Souza, Rodrigo Francisco, Warley Martins, Amanda Ferreira e Manuel Batista.

Por fim, não posso deixar de agradecer aos grandes amigos que tive o prazer de conhecer ao longo desses cinco anos, pelo carinho e sincera amizade: Kleber Sienna, Priscylla Moraes, Cinthia Martins, Ana Bertolino, Mariane Mundim, Miriam Fegamê e Maria Isabel Vilela.

Amo todos vocês!

## Resumo

A presente monografia possui como objeto de pesquisa o espetáculo teatral “O Livro de Jó”, encenado em 1955, pelo grupo Teatro da Vertigem, no hospital desativado Humberto Primo, situado na cidade de São Paulo. Esse espetáculo, juntamente com o “Paraíso perdido” (1992) e “Apocalipse 1,11” (2000), compõe a trilogia bíblica do diretor Antônio Araújo. O texto teatral foi adaptado por Luís Alberto de Abreu. Buscou-se compreender, através da peça, algumas das principais características do Teatro da Vertigem, a saber: o processo colaborativo e a encenação de peças em espaços não teatrais. Além disso, este trabalho monográfico também apresenta discussões acerca da pluralidade religiosa brasileira contemporânea.

**Palavras-chave:** Brasil contemporâneo; Teatro da Vertigem; Religiosidade.

## Sumário

<b>Resumo</b> .....	5
<b>Introdução</b> .....	7
<b>Capítulo I: Em Busca da Vertigem</b> .....	11
O Teatro da Vertigem e sua trajetória.....	11
O processo colaborativo.....	16
O cenário.....	20
<b>Capítulo II: Jó em cena: um olhar sobre o texto teatral</b> .....	25
<b>Imagens do espetáculo “O Livro de Jó”</b> .....	40
<b>Capítulo III: Breve análise do âmbito religioso brasileiro contemporâneo</b> .....	41
O Livro Bíblico.....	41
A religiosidade no Brasil atual.....	46
<b>Considerações Finais</b> .....	55
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	57

## Introdução

*Há muito tempo, com efeito, nossos grandes precursores, Michelet, Fustel de Coulanges, nos ensinaram a reconhecer: o objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor: os homens. (...) O bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça.*

Marc Bloch

O presente trabalho monográfico elegeu como objeto de pesquisa o espetáculo teatral “O Livro de Jó”, estreado em 1995 pelo grupo Teatro da Vertigem, na cidade de São Paulo. Esse espetáculo, juntamente com o “Paraíso perdido” (1992) e “Apocalipse 1,11” (2000), compõe a trilogia bíblica do diretor Antônio Araújo. O texto teatral foi adaptado por Luís Alberto de Abreu.

Por meio da referida peça tem-se o intuito de analisar aspectos da contemporaneidade brasileira, não só no âmbito teatral, já que a trupe da Vertigem está inserida nas tendências contemporâneas teatrais, mas também discutir assuntos que permeiam a atual sociedade. Como em qualquer outra pesquisa, o tema foi delimitado e optou-se por abordar questões referentes à religiosidade, marca indelével presente na Companhia.

Mas antes de iniciar as discussões propostas nesta monografia, é imprescindível assinalar alguns apontamentos teóricos que delinearão a pesquisa. Além do mais, faz-se necessário ressaltar que as reuniões e discussões concretizadas com os integrantes do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), foram essenciais para que eu pudesse refletir acerca da obra artística “O Livro de Jó”.

Nesse sentido, segundo Marc Bloch: “o historiador, por definição, está na impossibilidade de ele próprio constatar os fatos que ele estuda. (...). Das eras que nos procederam, só poderíamos [portanto] falar segundo testemunhas.”<sup>1</sup>

Seguindo esta linha de raciocínio e no que se refere ao fenômeno teatral como objeto de pesquisa do historiador, Rosângela Patriota afirma que:

---

<sup>1</sup> BLOCH, Marc. A observação histórica. In: \_\_\_\_\_. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 69.



Deve ser apreendido inicialmente como acontecimento histórico, que se extingue no momento em que sua ação é finalizada. Por isso, a sua recomposição só poderá ocorrer por meio de seus fragmentos, dentre os quais a crítica teatral. Esta, ao lado de depoimentos, talvez, se tenha tornado a documentação mais recorrente para a História do Teatro no Brasil.<sup>2</sup>

Assim, a recepção crítica divulgada no próprio livro “Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica” foi utilizada para contribuir acerca da reflexão do espetáculo, bem como auxiliar na compreensão do próprio período histórico em que a peça foi produzida. Nomes como os de Mariangela Alves de Lima, Sábado Magaldi e Barbara Heliodora, por exemplo, discorreram sobre “O Livro de Jó” e apontaram a excelente qualidade da obra. Enquanto os dois primeiros publicaram suas críticas no jornal O Estado de São Paulo, em 1995 e 1996, respectivamente, a última divulgou seu texto no jornal O Globo, em 1997, quando o grupo estava em temporada no Rio de Janeiro.

Além do mais, os depoimentos dos integrantes do Teatro da Vertigem, alguns deles também inseridos no livro da Trilogia Bíblica, também contribuíram para as análises presentes nesta monografia, principalmente no que diz respeito ao processo colaborativo adotado pela trupe.

Entendo que, assim como já ponderava Marc Bloch, o documento não é neutro, é passível de ser interpretado e questionado e como assevera Peter Burke: “por isso é necessário ler os documentos nas entrelinhas.”<sup>3</sup> Talvez essa não seja uma tarefa fácil, mas o esforço foi constantemente empregado no decorrer da pesquisa. Além disso, compreender as intencionalidades do grupo ao elaborarem o espetáculo também se fez necessário.

Adalberto Marson também revela importantes reflexões acerca do documento:

Não é espelho da realidade, mas essencialmente representação do real, de momentos particulares da realidade; sua existência é dada no âmbito de uma prática determinada (...), é um ato de poder (...), um código de relação social; age no presente; e, em sendo representação, é a fala da prática e parte do real.<sup>4</sup>

Da mesma forma, as ponderações a seguir de Rosângela Patriota são imprescindíveis:

As obras de arte, necessariamente, não possuem autonomia explicativa e, muitas vezes, necessitam de outras referências para adquirir inteligibilidade. Nessas

<sup>2</sup> PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o Historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 39.

<sup>3</sup> BURKE, Peter. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: **A Escrita da História. Novas Perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992, p.25.

<sup>4</sup> MARSON, Adalberto. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: \_\_\_\_\_. **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 53.

circunstâncias, elas passam a ser entendidas como representações da realidade, comprometidas com suas dimensões específicas, embora a maioria delas aspire à abrangência.<sup>5</sup>

Desta feita, as obras de artes como documentos são representações específicas de determinadas realidades presentes e passadas. Por si só não são a própria realidade, necessitam ser compreendidas dentro dos seus lugares de produção em uma abrangência que perpassa o próprio documento em si.

Assim, também é de fundamental importância para esta pesquisa o estabelecimento da relação passado/presente, tendo como base as inquietações da nossa época, como novamente ponderou Bloch. Além do mais, acompanhando tal assertiva, os apontamentos de Michel de Certeau acerca do lugar social do historiador também são pertinentes para o desenvolvimento dessa monografia. Segundo Certeau:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. (...) É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.<sup>6</sup>

Desse modo, o lugar em que a pesquisa historiográfica está inserida carrega consigo características e distinções que lhes são próprias. Assim, existe uma maneira como a qual o historiador vai lidar com seu objeto, a pesquisa produzida por ele, portanto, não será neutra.

Sendo assim, a presente monografia foi dividida em três capítulos que dialogam entre si. No capítulo I – Em busca da Vertigem – abordarei sobre a trajetória do grupo Teatro da Vertigem e suas principais características, ou seja, a utilização do processo colaborativo como procedimento de criação teatral, além da exploração de espaços considerados não teatrais para a apresentação de seus espetáculos.

O capítulo II – Jó em cena: um olhar sobre o texto teatral – é dedicado exclusivamente à análise do texto de “O Livro de Jó”, tendo como intuito compreender a história proposta pelo grupo da Vertigem, as intenções da equipe, além da estrutura do texto, da composição e ações dos personagens.

---

<sup>5</sup> PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o Historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 48.

<sup>6</sup> CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. **A escrita da história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-67.

Finalmente, no capítulo III – Breve análise do âmbito religioso brasileiro contemporâneo – abordarei acerca do livro bíblico que inspirou o Teatro da Vertigem na construção do espetáculo “O Livro de Jó”. Além do mais, também discutirei uma das possibilidades temáticas alvitadas por este espetáculo e que acompanha o ser humano há inúmeros anos atrás, ou seja, o âmbito da crença religiosa.

## Capítulo I

### Em busca da Vertigem

*Como grupo, identificamos nossa prática como processo colaborativo. Nele, cada ator é simultaneamente autor e performer. Há também a liberdade de participar em outras áreas de criação, como dramaturgia, figurino, som, iluminação, cenografia, assim como no material já criado anteriormente por um companheiro em sala de ensaio, somando soluções em infinitas possibilidades.*

Miriam Rinaldi

### O Teatro da Vertigem e sua trajetória

O grupo Teatro da Vertigem nasceu na cidade de São Paulo, no ano de 1991. Tendo a iniciativa do diretor Antônio Araújo, uma equipe de artistas recém-formados na Escola de Artes Dramáticas da USP constituiu um grupo de estudos com o intuito de investigar os processos de criação cênica, inicialmente, o anseio maior era compreender o exercício da pesquisa em arte, especificamente, a arte teatral. No princípio, a equipe era composta por Daniella Nefussi, Johana Albuquerque e Lúcia Romano, como atrizes, Sérgio de Carvalho como dramaturgo, além de Antônio Araújo, como diretor. Com o passar dos tempos, alguns artistas deixaram o Teatro da Vertigem e outros foram agregados.

Nesse sentido, durante aproximadamente um ano o grupo pesquisou e estudou assuntos referentes à mecânica clássica<sup>7</sup>, “o campo escolhido foi o da física teórica, mais especificamente os estudos de Galileu e Newton sobre o movimento dos corpos. Como transformar leis físicas, equações e teoremas em movimento expressivo e teatral?”<sup>8</sup> Para Araújo, esta área da poderia colaborar com o trabalho corporal do artista.

Destarte, algum assunto ou tema deveria ser escolhido como forma de contribuir com as investigações da mecânica. Os métodos científicos deveriam ser aproveitados no campo da arte.

<sup>7</sup> Através de estudos acerca da mecânica clássica, Antônio Araújo privilegiou a cinemática e a dinâmica, com o intuito de subsidiar o trabalho artístico da Vertigem.

<sup>8</sup> ARAÚJO, Antônio. Gênesis. In: \_\_\_\_\_. **A gênese da Vertigem: O processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. p. 13.

Entre os artistas, observa-se que a temática religiosa foi eleita por unanimidade. O diretor aponta que:

após algumas horas de discussão, conseguimos chegar ao único problema de interesse comum: *a questão do sagrado no mundo contemporâneo*. Tal questionamento, por diferentes razões, se revelava mobilizador. Pois nem o ateísmo professado nos tempos da universidade, nem as experiências religiosas que tivéramos em nossas infâncias e muito menos ainda o crescente misticismo de *boutique* ou de *shopping*, consolidado na mercadológica onda *New Age* do final do século XX parecia dar conta de nossas interrogações metafísicas. Além disso, o esgotamento de certo ceticismo ou niilismo, presente na década de 1980, parecia nos reaproximar do debate crença/descrença.<sup>9</sup> (Grifo do autor).

Dessa forma, Antônio Araújo sugeriu o texto de John Milton, “O Paraíso Perdido”, para dar início à fase da pesquisa temática. Outros textos, como o Gênesis bíblico, também foram incorporados ao estudo do Paraíso e da Queda do homem, enfim, o grupo desejava aprofundar a análise da separação entre Deus e o ser humano. Assim, tanto para o estudo da física como para o estudo da temática, estudos teóricos e práticos, seminários, workshops e palestras com especialistas convidados foram efetivados.

Araújo revela que todo o processo de criação de “O Paraíso Perdido” contribuiu para a criação de uma prática metodológica de pesquisa em arte, possibilitou que a companhia efetivasse um método próprio para a pesquisa teatral. Além do mais, possibilitou ainda o diálogo interdisciplinar entre artes cênicas e a física e também auxiliou no trabalho de conscientização corporal dos atores. A referida peça marca o início da trajetória da trupe.

Percebe-se que a equipe inicial da Vertigem estava preocupada apenas com o trabalho e investigação no âmbito do teatro de pesquisa e não tinha em mente a criação de um espetáculo, porém, a partir de tal interesse foi criado o Teatro da Vertigem, ao lado da primeira peça, “O Paraíso Perdido”, encenada em 1992. Segundo Araújo: “a criação do Teatro da Vertigem se confunde com o processo de ensaio de *O Paraíso Perdido*”.<sup>10</sup>

Seguindo a temática religiosa, o segundo espetáculo construído pela trupe diz respeito ao objeto de pesquisa desta monografia, ou seja, a peça “O Livro de Jó”, encenada em 1995. Como sugere o próprio título, o espetáculo é baseado no Livro de Jó bíblico e assim como em “O Paraíso Perdido”, busca suscitar temas polêmicos e intrigantes presentes em nosso cotidiano, como por

<sup>9</sup> ARAÚJO, Antônio. O depoimento pessoal: As visões do paraíso e memória da queda. In: \_\_\_\_\_. **A gênese da Vertigem: O processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. p. 109.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 17.

exemplo, a crença religiosa do homem e as questões referentes à fé. Como o grupo não podia contar com o acompanhamento constante de Sérgio de Carvalho nas salas de ensaio, o dramaturgo Luís Alberto de Abreu foi convidado para participar do segundo processo colaborativo da companhia.

Este espetáculo é comumente comparado às reflexões de Antonin Artaud sobre o Teatro da Crueldade, na década de 1930. Assim,

o objetivo primordial seria fazer com que o espectador fosse submetido a um violento choque emotivo, capaz de libertá-lo das forças obscuras que o dominavam, segundo o autor, no estágio em que então se encontrava a civilização ocidental.<sup>11</sup>

Tal Teatro aponta ainda a importância da presença física dos atores, do fim da separação entre palco e plateia, sugere ainda a utilização de espaços não tradicionais para as encenações, enfim, “um teatro que nos desperte: nervos e coração”<sup>12</sup>, nas palavras do próprio Artaud. Para o estudioso, “tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar.”<sup>13</sup>

“O Livro de Jó” atende a essas características, expõe um personagem deteriorado que busca compreender os desígnios do Criador em sua vida, estando submerso em um espaço nada parecido com o palco italiano. Suas ações conseguem aflorar a sensibilidade do espectador, o que é percebível na leitura das recepções críticas do espetáculo. A pesquisadora Silvana Garcia, por exemplo, comenta sobre esta questão:

As imagens são fortes, impressionantes, de consistência épica, mas que, por sua proximidade física, produz no espectador um incômodo constante (quando, por exemplo, num momento de agressividade, porém de teatralidade extraordinária, no qual o protagonista é dependurado de cabeça para baixo, nu, e mergulhado em um tanque cirúrgico cheio de líquido que lembra sangue; Jó tem seu estigma gravado em sua pele). Em muitos sentidos, se faz obrigatória a referência a Artaud.<sup>14</sup>

Uma estrela nasceu desse espetáculo, a saber: Matheus Nachtergaele, que interpretou o personagem Jó. Quando as apresentações da peça foram encerradas, o ator ainda trabalhou no âmbito teatral, mas logo depois sua carreira voltou-se para o trabalho na televisão e no cinema.

<sup>11</sup> GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 103.

<sup>12</sup> ARTAUD, ANTONIN. O teatro e a crueldade. In: \_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1993, p. 95.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>14</sup> GARCIA, Silvana. *Apud*. SANTOS, Valmir Jesus dos. **Apocalipse 1,11: crítica e apreciação criativa**. 50F. Trabalho apresentado como exigência parcial para a conclusão do curso de especialização em jornalismo cultural – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo, Outubro de 2001, p. 11.

Observa-se que “O Livro de Jó” rendeu algumas premiações ao Teatro da Vertigem, em 1996 ganhou os seguintes prêmios: Prêmio Shell na categoria “melhor espetáculo”; Prêmio Shell na categoria “melhor direção”, para Antônio Araújo; Prêmio Shell na categoria “melhor ator”, para Matheus Nachtergaele; Prêmio Shell na categoria “melhor figurino”, para Fábio Namatame; Prêmio Shell na categoria “melhor iluminação”, para Guilherme Bonfanti; além disso, também foram premiados pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP) e Prêmio Mambembe.

Por fim, o último espetáculo que fecha a trilogia bíblica de Antônio Araújo e do Teatro da Vertigem é o “Apocalipse 1,11”. A peça foi estreada em janeiro do ano 2000, também na cidade de São Paulo e contou com a dramaturgia de Fernando Bonassi. Como remete o título, é uma adaptação do último livro bíblico, o Apocalipse do apóstolo São João. Não é por mera coincidência que um dos personagens recebe o mesmo nome do evangelista, porém, diferentemente do apóstolo narrado na bíblia, o João do espetáculo é um migrante assemelhado ao nordestino.

A peça expõe a trajetória deste personagem em busca de Nova Jerusalém, a cidade santa comparada ao paraíso. Um anjo lhe concede a missão de sair e testemunhar a proximidade do fim do mundo, assim, ele é acompanhado pelos espectadores até chegar a “boate Nova Jerusalém”. É nesse ambiente que a metáfora do fim dos tempos em nosso país se concretiza. Desta forma,

nas atrações que se sucedem, é possível reconhecer-se, nas personagens e nas citações, aspectos difundidos do Brasil da violência, do preconceito, da corrupção, expostos de modo inclemente. (...) Há, por exemplo, a cena da “Humilhação do negro”, no qual, introduzido como um produto nacional autêntico, vangloriado em sua potência e sensualidade, um jovem negro é, em seguida, acusado de roubo e sobre ele recaem todos os clichês racistas que fazem parte da cultura da classe média brasileira.<sup>15</sup>

No juízo final, apenas o personagem João é absolvido. O modo como os atores construíram suas figuras dramáticas e as próprias ações se efetivaram de forma muito interessante. Eles visitaram espaços tais como boates, delegacias periféricas, rodoviárias, hotéis baratos e pontos de prostituição, além de dialogarem com os sujeitos que atuam nesses ambientes. Tudo isso para que pudessem presenciar, entender e construir o universo que seria abarcado no espetáculo.

Na comemoração dos 10 anos de existência da companhia, a trilogia bíblica foi apresentada na íntegra, em 2002, na cidade de São Paulo. As apresentações também ocorreram no Festival de Belo Horizonte e no Festival de São José do Rio Preto. Os espetáculos consagraram o Teatro da

<sup>15</sup> GARCIA, Silvana. A barca do nosso inferno: O *Apocalipse 1,11* do Teatro da Vertigem. In: **SEMEAR: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses**. Rio de Janeiro, n.8,2003, p. 78.

Vertigem, colocando a trupe entre uma das mais importantes companhias teatrais contemporâneas brasileiras.

“Apocalipse 1,11” não foi o derradeiro trabalho do grupo Vertigem, também apresentaram outras peças, sendo que a mais conhecida foi o espetáculo “BR-3”. Encenada no Rio Tietê, em 2006, a peça narra a trajetória de uma família brasileira que, entre os anos de 1960 a 1990, migra de uma cidade no estado do Acre, chamada Brasiléia, rumo a Brasília, e, posteriormente, para Brasilândia, bairro localizado na cidade de São Paulo. E não é por coincidência que os três espaços possuem o mesmo radical “brasil”. Em linhas gerais, a intenção da trupe era o de investigar uma possível identidade nacional, através de viagens e estudo de obras que versam sobre a sociedade brasileira, tendo a referência de autores como Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda. Por fim, a companhia compreendeu que o Brasil é composto por várias identidades e que por sua vez, sofrem constantes transformações.

Para a construção de “BR-3”, os artistas conheceram os três distintos lugares, permaneceram nesses espaços por consideráveis dias a fim de concretizar a pesquisa de campo, entenderam a dinâmica e o cotidiano dos mesmos, para que assim fosse possível a concepção de improvisações e roteiros. Além disso, também efetivaram seminários teóricos, oficinas artísticas e encontros de trabalho com diferentes especialistas de cada região. Mais uma vez, o grupo demonstra o interesse pela pesquisa no âmbito da arte teatral.

Concomitante com a reflexão sobre as identidades brasileiras, o fato de o espetáculo ter sido apresentado em um rio também contribuiu de forma significativa para que a equipe da Vertigem e a população pensassem acerca de questões ambientais. Em uma entrevista concedida a revista Sala Preta, da Escola de Comunicações e Artes da USP, Antônio Araújo profere as seguintes palavras:

Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo e quer fazer o espectador olhar para esse rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para a veia inflamada que é esse rio. Eu sinto que o Tietê é uma artéria inflamada dentro dessa cidade. Talvez como no *Livro de Jó*, é um pouco olhar a doença por dentro, é mergulhar na doença. E talvez com isso, provocar uma re-sensibilização do espectador através dessa experiência. Mais do que re-significar o rio como espaço teatral, para mim tem a importância de re-sensibilização do rio para o espectador. Esse rio que é um rio-escoto. É olhar para a merda, é ver a merda, e uma merda que é também a nossa identidade.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> ARAÚJO, Antônio. Cartografia de BR3. *Revista Sala Preta*, v.5, n.1, 2005, p. 172. Entrevista concedida a Revista Sala Preta.



Por fim, acredito que mesmo diante das várias possibilidades de entretenimento que nos é ofertada, o teatro continua atraindo milhares de espectadores, avocando a atenção das plateias por meio de distintas e inúmeras apresentações. O Teatro da Vertigem segue sua trajetória divulgando temas importantes que necessitam ser refletidos e conquistando o público por meio de seus brilhantes trabalhos.

### O Processo Colaborativo

O processo colaborativo<sup>17</sup> é um procedimento de criação teatral, influenciado pela “criação coletiva” da década de 70 e pelo “teatro de diretor” da década de 80. Foi adotado por várias trupes brasileiras, principalmente a partir dos anos 1990.

O espetáculo “Gracias, Señor”, por exemplo, apresentado pelo Teatro Oficina, em 1972, com a direção de José Celso Martinez Corrêa, foi um trabalho de criação coletiva. Observa-se que o trabalho coletivo do Oficina sofreu grande influência do grupo teatral norte americano Living Theatre, que estava presente no Brasil desde 1970, a convite de Zé Celso, mas foi expulso do país que transitava pela censura do Regime Militar. Assim,

O fluxo de inovações rompeu com os padrões que o Oficina vinha se apoiando e promoveram uma “revolução”, ou melhor, uma “re-volição” como definiram. A organização interna, os métodos e divisão de trabalho e a relação com o espectador no ato de fruição foram revistos sob uma ótica anárquico-libertária. Os atores tornaram-se atuadores e o teatro em Te-ato. Esses conceitos criados pelo Oficina surgiram como uma alegoria ao processo de destruição dos ditames do teatro comercial e à superação da divisão palco/plateia.<sup>18</sup>

Nesse sentido, todos os membros do grupo teatral tinham igual oportunidade de participação na construção das cenas e do espetáculo em geral, o que propiciava um grande acúmulo de funções. O papel do ator, por exemplo, não se restringia apenas a interpretação de personagens e o mesmo ocorria com os demais profissionais. É exatamente este excesso de funções uma das maiores críticas

---

<sup>17</sup> Sobre o tema “processo colaborativo” é importante destacar a seguinte obra: PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Algumas características do processo colaborativo, como por exemplo, a colaboração artística entre diferentes profissionais, já estavam presentes no teatro proposto pelo alemão Piscator, em 1929.

<sup>18</sup> FISCHER, Stela. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 29.

concernentes a criação coletiva. Além disso, a escrita da narrativa da peça também era construída coletivamente.

A criação coletiva foi frequentemente vista por muitos especialistas como uma prática de amadores, uma vez que não possuía, por exemplo, um método específico de preparação do ator, além da ausência de técnicas voltadas para o trabalho com as cenas e a dramaturgia. Porém, em sua pesquisa sobre os processos colaborativos no Brasil, a estudiosa Stela Fischer<sup>19</sup> aponta que existiu sim alguns grupos teatrais que estavam preocupados com essas questões, como por exemplo, o Grupo Ornitorrinco e o Mambembe.

Na década de 1980, período marcado pelo início do processo de redemocratização do país, os trabalhos coletivos foram se esvaindo cada vez mais entre as companhias teatrais de caráter profissional, dando espaço ao papel do diretor como fundamental na criação cênica. Assim, a preocupação com a estética na arte teatral foi adquirindo maior relevância, como aponta Jacó Guinsburg: “O surto do chamado “teatro do diretor” nos últimos anos valorizou sobremaneira a invenção cênica como tal e a sua qualificação estética.”<sup>20</sup>

Destarte, é possível perceber que as hierarquias são mais visíveis no chamado Teatro de Diretor, sendo o mesmo a maior autoridade, aquele que toma as decisões, sem necessariamente ter que considerar as sugestões dos demais integrantes. Enfim, o diretor é visto como autor e dono da criação. É claro que o papel do diretor não nasceu nesse período, seu trabalho é desempenhado em épocas anteriores. É certo também que nos anos 80 a criação coletiva não se extinguiu por completo, muitas trupes continuaram utilizando esta técnica, entretanto, muitas delas também não eliminaram a função do diretor.

Nesse sentido, o processo colaborativo:

Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> GUINSBURG, Jacó. Texto ou Pretexto. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n.1, 2001, p. 87.

<sup>21</sup> GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 253.

Entende-se que as funções artísticas específicas de cada profissional não são diluídas, os espaços de trabalho são delimitados, mas todos os membros podem e devem contribuir e opinar em relação às tarefas desenvolvidas por cada um e à construção do espetáculo de maneira geral. Assim, faz-se necessário, por exemplo, que o dramaturgo esteja presente na sala de ensaios, uma vez que seu papel não é restrito apenas a edificação do texto dramático, mas também pode colaborar com o planejamento cênico. Do mesmo modo, ele também deve aceitar as diferentes sugestões para a composição do texto teatral, que será constantemente transformado de acordo com as escolhas de toda a equipe. Outros colaboradores, tais como os figurinistas, o pessoal da iluminação, cenografia, dentre outros, também podem dialogar com o trabalho a ser concretizado. Por fim, cabe ao diretor coordenar as propostas de cada membro, direcionar as tarefas e manter a unidade do grupo.

Dessa forma, a própria narrativa da peça e as cenas são construídas coletivamente, toda a equipe é autora da obra que será apresentada ao público. Este último, inclusive, também se torna criador do espetáculo, na medida em que é convidado a assistir a apresentação da peça nos dias anteriores a sua estreia, como forma de adquirir sugestões e críticas que serão incorporadas no trabalho final.

Percebe-se que, principalmente a partir dos trabalhos desenvolvidos pelo Teatro da Vertigem, o termo processo colaborativo passou a ser mais difundido no âmbito teatral. Assim, de acordo com Antônio Araújo, são três as etapas que constituem o processo colaborativo desta companhia, a saber: etapa de livre exploração e investigação, etapa de estruturação dramaturgica e por fim, etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo.<sup>22</sup>

Em linhas gerais, na primeira fase o grupo discute o tema que será abordado no espetáculo e inicia a concretização de pesquisas teóricas e de campo acerca do assunto escolhido, também é o momento de eleger os demais profissionais que serão convidados para participar da montagem geral da peça, como o dramaturgo, por exemplo. Na segunda etapa do processo, a equipe faz um trabalho de análise e seleção do material produzido até então, propiciando, inicialmente, a criação de um primeiro esboço do roteiro pelo dramaturgo, até a consolidação de um roteiro já definido, mas que poderá sofrer mudanças, além disso, a construção da primeira versão do texto também é efetivada. O terceiro e último momento é dedicado ao trabalho geral relativo às cenas, seleciona-se o espaço para a apresentação do espetáculo, que será explorado pelas artistas, desenvolve-se o trabalho interpretativo do ator, a criação de personagens e os ensaios da peça. Como assevera Stela Fischer:

---

<sup>22</sup>ARAÚJO, Antônio. O Processo Colaborativo: da física à metafísica. In: \_\_\_\_\_. **A gênese da Vertigem: O processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

“Cabe ressaltar que as fronteiras entre uma etapa e outra não são rígidas e se transpõem sem haver necessariamente uma ordem linear. Elas se contaminam, dialogam e se complementam.”<sup>23</sup>

No que se refere ao processo colaborativo do espetáculo “O Livro de Jó”, o dramaturgo Luís Alberto de Abreu professou as seguintes palavras:

Foi de fato uma aventura. Nenhuma ideia preconcebida, nenhum ponto de chegada, nenhuma hierarquia inútil. Algumas imagens, algumas impressões, o texto bíblico como chão e o desafio e a vontade de recriá-lo, transformá-lo, fazê-lo saltar da literatura para a ação teatral. E estabelecer leituras contemporâneas, recriando a milenar história hebraica para a universalidade do momento presente.<sup>24</sup>

Assim, com o tema já definido depois das inúmeras investigações e discussões entre a trupe e tendo como base a experiência anterior, ou seja, o processo de “O Paraíso Perdido”, os atores preferiram que um primeiro roteiro já estivesse concretizado antes do trabalho com as cenas. Diretor e dramaturgo iniciaram então a construção do texto durante um vasto período do ano de 1993, para que posteriormente, pudessem se reunir com os atores para a análise da narrativa e o acolhimento de suas intervenções, além de dar início às tarefas práticas de exploração e improvisação.

Na medida em que o trabalho com as cenas fosse efetivado, o texto dramático ia sofrendo modificações. Nesse sentido, o grupo se reunia com Abreu a fim de sugerir diferentes ideias que foram incorporadas ao texto. Além do mais, os atores também foram responsáveis por sua própria preparação vocal e corporal.

Em relação ao espaço utilizado para a apresentação do espetáculo, ou seja, o Hospital desativado Humberto Primo, foi devidamente explorado pela Companhia e adaptado para a apresentação da peça. Alguns instrumentos médicos e hospitalares, tais como, macas e objetos cirúrgicos, por exemplo, foram recursos aproveitados na elaboração das cenas, contribuindo assim para maior impacto e riqueza do trabalho.

Por fim, observa-se que os espectadores também tiveram a oportunidade de opinar acerca do espetáculo construído pela trupe, já que suas intervenções foram devidamente incorporadas. Assim, entende-se que:

<sup>23</sup> FISCHER, Stela. O encenador colaborativo: a direção cênica do Teatro da Vertigem. In: \_\_\_\_\_ **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 166.

<sup>24</sup> ABREU, Luís Alberto de. O Coletivo Construtor. In: TEATRO DA VERTIGEM. **Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002. P. 59.

A partir da trajetória do Teatro da Vertigem e com a soma de experiências e repertórios, nota-se um aprimoramento do processo colaborativo por eles proposto. Essa conjunção de empreendimentos representa para o grupo um período de maturidade conquistada com muitos esforços.<sup>25</sup>

### O cenário

Os espaços utilizados para as encenações dos espetáculos do Teatro da Vertigem ultrapassam os limites do convencional palco teatral, é possível observar a ocupação de ambientes públicos. No espetáculo “O Paraíso Perdido”, o cenário foi a Igreja de Santa Ifigênia e em “Apocalipse 1,11” o Presídio do Hipódromo. Na peça “O Livro de Jó”, o hospital desativado Humberto Primo, situado próximo a Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, foi o cenário escolhido para as interpretações.

Estes espaços, situados na zona urbana, são comumente frequentados por inúmeras e distintas pessoas e carregam consigo determinada memória e significados que estão em consonância com os temas propostos por cada peça. No caso de “O Paraíso Perdido”, que retrata a perda do sagrado, a separação entre a instância humana e a figura divina, o recinto Igreja seria o local em que atuariam as ações dessacralizadas contidas no conteúdo do espetáculo. Observa-se, então, a ressignificação do espaço: no âmbito ficcional a Igreja não representaria o ambiente santificado como tal conhecemos, mas seria um recinto que abrigaria cenas com teor profano, como aponta Antônio Araújo em seu livro “A gênese da Vertigem”. Ao mesmo tempo, a Igreja não desempenha a mera função de ilustrar o universo bíblico e religioso abordado no espetáculo, mas é utilizada como forma de levar o expectador ao ambiente sacro perdido, o Templo seria a forma de o homem reencontrar o “espaço sagrado”.

Araújo revela as várias dificuldades que os representantes do Teatro da Vertigem enfrentaram para obtenção do espaço desejado. Inicialmente, o problema residia em encontrar algum Templo em que a peça poderia ser apresentada. Tal ideia não foi bem recebida por determinados representantes budistas, muçulmanos, protestantes, judeus e católicos, pois acreditavam que o espaço sagrado de uma Igreja não era apropriado para a apresentação de uma

---

<sup>25</sup> FISCHER, Stela. O encenador colaborativo: a direção cênica do Teatro da Vertigem. In: \_\_\_\_\_. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 167.

peça. Por fim, quando o grupo estava prestes a desistir do trabalho e depois de inúmeras tentativas, encontraram o padre Paulo Homero Gozzi, clérigo da Igreja Santa Ifigênia, que concordou em liberar o recinto para a apresentação do espetáculo.

Depois de vencida a dificuldade em relação à ocupação da Igreja, a investigação do espaço para a montagem das cenas, além do constrangimento e receio de praticar os ensaios em uma esfera religiosa e simbolicamente sagrada, o próximo problema foi a resistência dos fiéis católicos, que de maneira alguma concordavam com a presença do trabalho daquela equipe no interior do Templo. Assim, os acontecimentos posteriores resumem-se na luta de vários crentes a favor da suspensão do espetáculo "O Paraíso Perdido". No dia da estreia, em Novembro de 1992, os fiéis recusavam-se a sair da Igreja, provocando desânimo e revolta dos atores, a peça só pode ser apresentada pela madrugada, quando os religiosos se retiraram do local. Depois de tanta aversão, o espetáculo foi cancelado pelos bispos de São Paulo.

Percebe-se que a trupe não reagiu de forma passiva em relação à decisão dos representantes da Igreja Católica. Pediram para que artistas, intelectuais, jornalistas e até mesmo alguns devotos, apoiassem o retorno da peça. Com o amparo de muitas pessoas, ficou estabelecido que um grupo de religiosos, composto por padres, representantes de pastorais, freiras e teólogos iriam assistir ao espetáculo para assim decidirem o prosseguimento ou não da temporada da peça. Finalmente, os artistas conseguiram dar continuidade com seus trabalhos, a apresentação estava liberada. Entretanto, as dificuldades não cessam nesse momento. Antônio Araújo foi ameaçado de morte, os demais artistas também foram advertidos, a polêmica desse caso foi levada à imprensa, policiais passaram a fazer rondas no entorno da igreja até diminuir a resistência por parte dos fiéis. Depois de muita insistência, o Teatro da Vertigem finalmente conseguiu apresentar "O Paraíso Perdido" sem muitos problemas, ficando em cartaz até Julho de 1993.

O Presídio do Hipódromo, extinto em 1994, situado no bairro da Moca, em São Paulo, foi o espaço escolhido para a encenação do último espetáculo da Trilogia Bíblica, o "Apocalipse 1,11". A partir do texto bíblico e de fatos contemporâneos ocorridos no Brasil, como o assassinato dos detentos do Carandiru, em 1992 e a queima de um índio pataxó, em Brasília, no ano de 1997, ao lado da vasta exclusão social brasileira, fez com que o grupo da Vertigem construísse uma metáfora do fim dos tempos, a temática da degradação e miséria humana está permeada nesse espetáculo.

Nesse sentido, uma penitenciária seria o local apropriado para retratar toda essa degradação e exclusão. Inicialmente, o Carandiru era o espaço almejado pela trupe para a encenação da peça,

porém, por questões referentes à segurança dos artistas e espectadores, o cenário eleito foi o cárcere do Hipódromo. Assim,

No espetáculo, Antônio Araújo criava ambientes distintos, aproveitando as celas, os pátios, os corredores, as grades, os muros e a entrada do presídio para organizar uma frenética e aterrorizante movimentação processional, exacerbada pela interpretação tensa dos atores e pela sonoplastia agressiva.<sup>26</sup>

Finalmente, observa-se a presença do teatro em um espaço pouco agradável: o hospital em que foi apresentado “O Livro de Jó”. Logo no início do texto da cena 1, intitulada “Exortação Inicial”, que se refere ao prólogo, observamos a presença da primeira rubrica que indica ao leitor o espaço cênico da peça, ou seja, um hospital contemporâneo. Além do mais, alguns objetos hospitalares utilizados ao longo do espetáculo e que são citados no texto teatral reforçam a localização das ações. Vejamos a seguir:

A ação se passa num hospital contemporâneo, e Jó talvez seja um doente que a proximidade da morte faz perder a razão. Ou talvez não. Mestre conduz o público, conclama-o à imaginação e rege o coro da abertura.<sup>27</sup>

Nesse sentido, entende-se que o

*hospital* para o espaço, aquele a que tem acesso o leitor, será vago na medida em que não oferece a configuração deste; para a temática é absoluto, por tudo o que está associado ao ambiente hospitalar, como a doença e a morte já localizadas a partir do protagonista. *Contemporâneo* para o espaço como para a temática, é preciso no sentido de anunciar a possibilidade de contextualização.<sup>28</sup>

Assim, por meio da narrativa da peça é possível perceber um ambiente nada alegre e confortável, como afirma o personagem Mestre:

Vejam aqui um deserto  
Onde a larga solidão  
Queima e calcina.  
É a aspereza da pedra

<sup>26</sup> FERNANDES, Silvia. O lugar da Vertigem. In: **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010, p.66.

<sup>27</sup> ABREU, Luis Alberto de. O Livro de Jó. In: **TEATRO DA VERTIGEM. Teatro da Vertigem: trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002, p.119.

<sup>28</sup> PEREIRA, Thiago H. Fernandes. Sobre a completude semântica em O Livro de Jó: literiedade oscilante entre texto e cena. **Revista e-Hum** -Uni-BH, Belo Horizonte, v.4, n.2, 2011, p. 51. Disponível em: <http://revistas2.unibh.br/index.php/dchla/article/view/430/231>. Acesso em: 02/01/12.

É mestra e ensina  
Novas formas diárias de  
Desesperança.<sup>29</sup>

O Mestre convida o leitor a imaginar um deserto ao olhar para a imagem de Jó e o espaço de representação à sua volta. Dessa forma, o ambiente hospitalar como cenário está vinculado ao deserto. Tal recinto lembra a solidão, o vazio, é uma negação e inserido nele está o enfermo, que exige a presença de Deus.

Além do mais, é comum associarmos o hospital as doenças, a dor e também a cura. Assim, o ambiente hospitalar e os instrumentos médicos utilizados no espetáculo contribuíram para atenuar a degradação e o sofrimento de Jó. No que diz respeito às doenças, a peça faz uma metáfora com a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (HIV). Essa enfermidade é simbolizada pelo aspecto deteriorado do personagem principal, mas não é citada no espetáculo ora alguma. E ainda, entende-se que a casa de saúde também pode remeter ao lugar apropriado para sanar alguma moléstia, assim, Jó, que está presente nesse espaço, anseia por sua salvação e cura, espera que Deus opere em sua vida.

O personagem principal encontrava-se mergulhado em sangue e em alguns momentos ele permanecia em um pau-de-arara que estava montado em cima de uma cama hospitalar. No decorrer da peça, a plateia o seguia pelos corredores da clínica. Nesse sentido, a pesquisadora Sílvia Fernandes faz alguns apontamentos a respeito do local de atuação dos personagens:

Dividindo o espaço em duas fileiras de arquibancadas, a mesa de cirurgia formava uma espécie de palco-sanduiche, destacado por uma luz intensa dirigida a Jó, deitado, e ao público sentado a seu lado. As portas trancadas, o cheiro de formol, a impossibilidade de olhar para o ator sem ver, ao mesmo tempo, como que formando um ciclorama humano, os espectadores sentados à frente, criavam uma relação teatral inédita que transformava o público numa comunidade cúmplice, solidária naquele espaço da cura e da morte.<sup>30</sup>

Dessa forma, o ambiente hospitalar permitiu uma ampla aproximação entre Jó e o espectador, que pode acompanhar de perto o sofrimento do personagem principal em sua caminhada pelos três andares do Hospital Humberto Primo. O próximo contato entre ambos os sujeitos, além da máxima presença física dos atores, da entrega do personagem principal, contribuíram para que o público observasse desagradáveis cenas.

<sup>29</sup> ABREU, Luís Alberto de. O Livro de Jó. In: TEATRO DA VERTIGEM. **Teatro da Vertigem: trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002, p.119.

<sup>30</sup> FERNANDES, Sílvia. O lugar da Vertigem. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010, p. 64.



Por fim, entende-se que, como afirma a estudiosa Stela Fischer:

O espaço não é apenas ocupado, mas preenchido pela destreza da direção, qualidade da atuação, iluminação e cenografia, que exploram as possibilidades e recursos do local. O fato de as apresentações ocorrerem em espaços não teatrais resulta em atrativo e divulgação à parte do trabalho da companhia.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> FISCHER, Stela. O encenador colaborativo: a direção cênica do Teatro da Vertigem. In: \_\_\_\_\_. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 161.

## Capítulo II

### Jó em cena: um olhar sobre o texto teatral

*Por certo, ninguém fica indiferente ao impacto provocado por O Livro de Jó.*

Sábato Magaldi

No livro “A análise do texto teatral”, de João das Neves, o autor afirma que:

se o texto teatral é o ponto de partida, é preciso compreendê-lo para melhor transmiti-lo. Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo que ele é: uma obra de arte. Portanto, além de emocionar é passível de ser analisado.<sup>32</sup>

Dessa forma, antes de adentrar nas discussões referentes aos temas proporcionados pelo espetáculo “O Livro de Jó”, faz-se necessário o entendimento do próprio texto teatral, seu conteúdo e estrutura. Além disso, é preciso apontar que a interpretação que farei no presente capítulo é apenas uma entre as várias possíveis, como bem assinala o estudioso.

Nota-se que a peça “*O Livro de Jó*” é dividida em seis cenas. Elas recebem um título que auxiliam o leitor a compreender o assunto que será tratado em cada cena. Na “Exortação Inicial”, o personagem Jó é apresentado por uma rubrica como um possível doente que está à beira da morte e tal condição talvez lhe faça perder a razão. O adverbio “talvez” utilizado na narrativa pode sugerir que o próprio leitor decida sobre o estado físico e psicológico de Jó, que pode encontrar-se são ou alucinado. Porém, ao longo da narrativa, encontramos falas de distintos personagens que corroboram com o estado de debilidade do personagem principal.

De acordo com Décio de Almeida Prado, as personagens no teatro podem ser caracterizadas pelas seguintes vias: “o que a personagem revela de si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito.”<sup>33</sup> Nesse sentido, compreende-se que Jó nos é apresentado por essas três características. É aquele que acredita em Deus, que sofre pelos castigos que o mesmo lhe impôs e

<sup>32</sup> NEVES, João das. Preparando o terreno. In: \_\_\_\_\_. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p.10.

<sup>33</sup> PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.88.

que busca compreender a razão de tais punições em sua vida, sendo duramente julgado por seus amigos.

Ao som de uma melodia melancólica “à boca fechada”, como nos indica uma rubrica, o Mestre, narrador que representa Deus, informa ao leitor o espaço ficcional em que se narrará o drama de um homem que viveu há muito tempo atrás, mas que é bem parecido com os homens da atualidade. Este espaço é o deserto.

Nesse sentido, sentado em uma maca, Jó apresenta-se ao público e conta as prosperidades que ele recebeu de Deus. Nesse momento, aparece uma terceira personagem contrariando sua fala, apontando as desgraças que o Criador derramou em sua vida, é a Matriarca, que se apresenta como sendo a mulher do enfermo. Logo em seguida, vai para junto de seus filhos e abraça-os. Matriarca é a personagem que sempre contraria as falas do marido, não entende a cega fé que o mesmo possui, é a mulher que não apresenta fé alguma no Criador.

E antes que se comece a história, o Mestre confirma ao leitor que há tempos atrás Deus não estava morto, mas que agora está. E que o justo Jó temia e caminhava segundo os princípios desse Deus vivo, que poderia ser tempestade, mas que as vezes também era porto.

Dessa forma, é possível perceber que a história que será narrada tem como protagonista um homem que viveu em um tempo diferente da escrita da peça, mas que é bem semelhante em relação aos homens que viveram no momento dessa escrita. No que diz respeito a Deus, Ele era vivo no tempo do personagem Jó, mas no tempo da escrita da peça é considerado, para o narrador, um Deus morto. Assim, o homem manteve algumas características que perduraram ao longo dos anos, mas em relação a Deus, houve transformações. Vejamos a seguir a fala do Mestre:

É neste deserto que narraremos o drama  
De um tempo ido  
E de homens tão parecidos  
Com os homens de agora.  
(...)  
Deus, outrora,  
Na aurora dos tempos,  
Ainda não estava morto  
Como acontece agora.<sup>34</sup>

Dessa maneira, é possível perceber também, a mescla do tempo passado e presente. De personagens que se situam no passado (Jó, por exemplo), mas que carregam semelhanças com

<sup>34</sup> ABREU, Luís Alberto de. O Livro de Jó. In: TEATRO DA VERTIGEM. **Teatro da Vertigem: trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 120.

otempo presente, e de personagens que parecem estar no presente e no passado ao mesmo tempo, como o personagem Mestre, já que ele tem conhecimento do que se passa em ambos os períodos. Tal apontamento é um indício deste personagem representar a figura divina, que é considerado onipresente.

No decorrer da narração, outro personagem surge na história, é o Contramestre, que também se configura como narrador e representa o diabo, afirmando que, segundo satanás, Deus errou uma única vez, ou seja, quando criou e disseminou os homens pela Terra. Certo dia, o Criador reuniu seus filhos e Satanás, sendo um deles, também compareceu. A partir de então, Mestre e Contramestre estabelecem um diálogo que definirá as ações e os comportamentos dos outros personagens no desenrolar do drama, enfim, será a causa de todo sofrimento do personagem Jó.

Nessa conversa, percebemos que o Contramestre coloca em dúvida a fidelidade de Jó em relação ao Criador. Se Deus retirar os seus bens, sendo Jó um ser humano, que age de acordo com seus próprios interesses, maldirá, assim, o nome do Todo Poderoso. Enfim, tal diálogo é de fundamental importância para compreendermos os rumos da história, vejamos:

Mestre	De onde vens? Deus perguntou.
Contramestre	De andar pelo mundo E aumentar minha certeza Do fracasso de Sua obra.
Mestre	E Deus, que ainda vivia, disse: Reparou como é fiel e reto Meu servo Jó?
Contramestre	E é a troca de nada? Duvidou Satanás. Não ergueste uma muralha ao seu redor, Ao redor de sua casa, Ao redor de seus bens? Mas retira tua mão que o ampara, Retira seus bens, Sua casa, seus filhos, E ele arrancará de si Sua fé. E, como humano que é, Maldirá o nome de Deus, E rugirá como estúpida fera Que é, que será e que era. <sup>35</sup>

Mestre prossegue dizendo que, como aponta as Sagradas Escrituras, Deus permitiu que Satanás levasse a desgraça até onde se encontrava Jó. Assim, sua casa, suas pastagens e rebanhos

---

<sup>35</sup>*Ibidem*, p. 121.

foram destruídos e seus filhos foram mortos. O que sobrou foi um homem decadente. Mesmo diante de tudo isso, o personagem Jó continua firme em sua fé e pronuncia um versículo bíblico: “Nu saí do ventre de minha mãe e nu, para lá, voltarei. Deus me deu, Deus me tirou. Bendito seja o nome de Deus.”<sup>36</sup> É possível perceber que alguns textos bíblicos se mesclam com a escrita da peça, apontando, assim, mais um indicativo do trabalho do Teatro da Vertigem com questões referentes ao sagrado.

A esposa de Jó, porém, amaldiçoa a vontade Divina e depois de enlouquecer de dor, pede para que Deus devolva seus filhos. Começa a blasfemar contra o Todo Poderoso, encontra-se furiosa, mas é repreendida por seu marido, que discorda de suas falas.

Por meio de uma rubrica sabemos que o coro começa um lamento que é transformado em música. Dessa forma, é possível entender que “o coro começa a figurar, desde a sua primeira aparição em *O livro de Jó*, como elemento agente que pontua, modula e faz ressoar a intensidade interior e expressiva da peça,”<sup>37</sup> enfim, o canto melancólico pode ser um meio de atenuar e enfatizar a dor de alguns personagens.

Enquanto isso, Matriarca vai para perto de seus filhos mortos e arranca-os das macas, estavam sendo carregados pelos padioleiros (figurantes). Abraça-os fortemente e discorre sobre a única e agradável experiência de ser mãe, de ver suas proles crescerem e tornarem-se adultos. O monólogo apresentado por esta personagem enfatiza o sofrimento sentido por ela, a morte dos filhos é um fato que não permite que ela creia em Deus. Os mesmos são colocados novamente nas macas e não aparecem mais no texto teatral.

Contramestre, agora em outro momento, narra que, segundo a história escrita na Bíblia, o demônio ao perceber que a força e a fé de Jó ainda não foram abaladas, fala para Deus que se Ele ferir a pele do homem, Jó amaldiçoará, assim, Seu santo nome. E o Todo Poderoso, que segundo a narração, agora é morto, permitiu que Satanás fosse o temível lavrador que cultivava a moléstia no corpo/campo de Jó. Este último afirma que em seu corpo/campo brotaram várias doenças e feridas, pede para Deus afastar o maldito lavrador. Nota-se que Satanás é comparado a um terrível lavrador e o corpo de Jó é o campo fértil onde nascerá às pragas (doenças).

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>37</sup> DÉA, Márcia Leticia Falkowski. O espelhamento: o texto dramático e as representações do leitor-espectador. In \_\_\_\_\_, **Representações do leitor implícito no processo de leitura em textos dramáticos: O Berço do Herói, de Dias Gomes e O Livro de Jó, do grupo Vertigem**. 232F. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná. 2005, p. 172.

Assim como no primeiro diálogo entre Mestre e Contramestre, abordado anteriormente, as consequências desse outro, ou seja, as enfermidades presentes no corpo de Jó, também são de fundamental importância para compreendermos o caminhar da história, uma vez que as ações posteriores dos personagens e o sofrimento de Jó concretizam-se, antes de tudo, porque o Criador permitiu que o maligno trouxesse todos esses infortúnios na vida do personagem principal.

Nesse sentido, a esposa pergunta ao marido se sua fé ainda persiste e indaga que se Deus existe porque não ouve seus lamentos. O enfermo pede para ela se calar, mas Matriarca ainda retruca que nem Deus pode calá-la, está furiosa porque Ele levou seus filhos. Jó pede para sua esposa parar de blasfemar contra Deus e diz que os bens que ele recebia transformaram-se em males, mas que sua fé não se abalaria. A mulher insiste em blasfemar e o marido insiste pelo seu silêncio.

Dessa forma, Mestre afirma que Jó, sendo justo que é, louvou o nome de Deus. Mas Matriarca acredita que seu marido não é justo, já que ele não luta contra o Criador, pede ainda que ele mate Deus em seu coração. Jó mantém firme sua fé e não atende a solicitação de sua esposa. Nesse sentido, ele é abandonado por sua mulher, parentes e vizinhos, o homem em ruínas ficou completamente solitário, alguns dizem que ele chorou de desespero ou de revolta e outros acreditam que foi por desalento. Então, o homem arrastou seu corpo doente durante vários dias até chegar naquele lugar (espaço da encenação) e viu dentro e fora de si o mesmo deserto. Sentado em um ambiente de areia e silêncio, com um caco de telha começa a coçar seu corpo- ferida.

O mestre aponta que, de acordo com as Santas Escrituras, os três amigos de Jó: Elifaz de Temã, Baldad de Suás e Sofar de Naamat foram procurar o doente. Não encontraram o antigo amigo, mas depararam com a cruel imagem de devastação de um enfermo, não acreditavam no que estavam vendo. Saíram de longe em busca de Jó e choraram quando olharam para ele, dizem que foi de pena ou de medo das mãos que feriram aquele indivíduo. Percebe-se, assim, que estes homens temem a figura do Criador. Eles sentaram ao lado do amigo e por sete dias e sete noites o que se ouvia era apenas um longo silêncio doloroso. Uma rubrica nos informa que Elifaz, tentando abafar o horror que sentia, lava as feridas de Jó molhando um pano em uma bacia.

Ao analisar a cena 2, intitulada “A intervenção do primeiro amigo”, é possível notar a presença constante da atuação de um dos amigos de Jó, o Elifaz, assim como sugere o próprio título que denomina tal cena. O homem indaga se sua fala ocasiona um sofrimento ainda maior ao enfermo. Nisso, o Mestre aponta que Jó ao se levantar e se ver refletido nos olhos de Elifaz poderia ter sorriso e se aproximado do amigo, poderia até mesmo ter lhe dado um abraço de pai para filho.

Novamente, o advérbio “talvez” utilizado na narração deixa dúvidas sobre a atuação do personagem principal, cabe ao leitor imaginar se a ação foi ou não concretizada. Em seguida, Contramestre afirma que entre o enfermo e seu amigo encontrava-se a doença, ao lado do medo e do sentimento de dó.

Assim, Jó amaldiçoa o dia de seu nascimento. Pede para que essa data seja esquecida e que nela predomine o abismo, o fim da alegria. O doente preferia ter sido abortado no momento de seu nascimento e questiona porque sua mãe o acolheu, agora ele deseja definitivamente sua própria morte, uma vez que seu Deus não lhe concede paz e descanso e mesmo apesar de todos os infortúnios. Ele ainda deveria manter-se brando, enquanto sua alma representava um lobo agitado. Dessa forma, é possível compreender como era vasta a tristeza e o desespero do enfermo, sentimentos estes partilhados pelo Jó bíblico, que também amaldiçoa o dia em que veio ao mundo, além de almejar a morte em seu nascimento. Nota-se que os lamentos do personagem Jó do espetáculo teatral são bem semelhantes (se não os mesmos) lamentos do homem presente na Sagrada Escritura, claramente descrito no capítulo 3 do livro de Jó encontrado na Bíblia. Depois de tanta dor, ambos os “Jós” quebram o silêncio e tecem inúmeras queixas.

Uma rubrica presente na narrativa informa que o personagem principal se prostra até o chão e seus amigos começam a chorar. Elifaz aos prantos consola o pobre homem, deseja-lhe ânimo. Em seguida, os dois indivíduos iniciam um diálogo. Elifaz aconselha Jó a ser paciente e a permanecer na espera, a entregar sua vida ao Todo-Poderoso, o doente afirma que seu destino já está sob os cuidados de Deus e ainda retruca:

O que devo esperar além da morte  
E uma nova forma de medo  
A cada dia?  
Será alegria  
Viver mais uma semana?  
Não dê conselhos sobre a dor humana  
Quem não estiver  
Mergulhado na mesma dor!<sup>38</sup>

Elifaz acredita que Jó estava vivenciando um momento de punição pelos seus pecados, mas o doente afirma que não havia pecado. O amigo contrapõe suas palavras e aponta que nenhum indivíduo pode ser considerado justo aos olhos do Criador, a iniquidade é fruto do próprio homem. Ele ainda conforta o enfermo e afirma que Deus fere, mas também cura, faz-se necessário que Jó

---

<sup>38</sup> ABREU, Luís Alberto de. O Livro de Jó. In: TEATRO DA VERTIGEM. **Teatro da Vertigem: trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 139.

aprenda a lição oferecida pelo Altíssimo. Dessa forma, Elifaz profere a generosidade e bondade de Deus, mas parece que Jó foi excluído das bem-aventuranças. Vejamos:

Elifaz	(...) Em tempo de fome te livra da morte E em tempo de guerra do fio da espada, Dará paz a tua casa...
Jó	Nãotenho casa.
Elifaz	E filhos...
Jó	Estão mortos.
Elifaz	Baixarás ao túmulo bem maduro Como um feixe de trigo no tempo certo recolhido.
Jó	Apodrecido. <sup>39</sup>

Elifaz desiste de acalentar o amigo, sem saber o que dizer deseja que Deus esteja com ele em todos os seus dias. Contramestre profere que Elifaz, para confirmar a si mesmo a inexistência de uma aversão pelo doente, talvez tenha beijado a fronte do enfermo. O próprio amigo vê em Jó a maior representação da decadência humana, o dilaceramento que se mistura com a dúvida de sentir ou não repulsa pelo moribundo e de sempre tentar convencer a si mesmo a irrealidade da mesma. Jó encontrava-se mergulhado em um imenso sofrimento e desespero, a esperança escapava-lhe das mãos, não entendia os desígnios do Criador e as palavras de Elifaz não surtiram efeito algum.

Nesse sentido, em um monólogo, Jó inicia suas lamentações novamente, deseja a morte, já que desconhece o significado de felicidade e não encontra nenhuma razão para viver. Mais uma vez o monólogo vem enfatizar a dor sentida pelo personagem. Por meio de uma rubrica, entende-se que os amigos do doente, dessa vez, sem conter a repulsa que sentiam, se afastam de Jó vagarosamente.

Na cena 3, que recebe como título “Deus é caos”, é possível notar maior destaque a presença de Baldad e Sofar, amigos de Jó, que anteriormente não se pronunciaram, além da atuação da personagem Matriarca. Inicialmente, Jó e Baldad travam um diálogo. Baldad questiona se as reclamações do enfermo não têm limites, ironicamente pergunta se o Santíssimo é injusto e se Jó acredita ser essencialmente puro, deveria implorar pela sua cura. Mas o doente está mesmo sem esperança e não acredita em momentos melhores, sem motivos, Deus esmaga o moribundo. Baldad pergunta a Jó se ele realmente conhece as razões e as santas decisões do Todo Poderoso, o amigo acredita que os seres humanos são apenas criaturas e pede ao enfermo que não diminua a distância

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 140.



que nos afasta do Altíssimo. Mas Jó assevera que o que mais perde o homem é justamente o não saber acerca das obscuras decisões divinas, ele desconhece por que seu juiz o condena e necessita saber as razões.

Jó assume ser apenas uma criatura e exatamente por isso deseja conhecer os motivos daquele que “cria a dor”, causando profunda aflição e tortura no indivíduo. Assim, é possível perceber na narrativa certo “jogos de palavras” e de “significados semânticos”, entende-se que o Criador descrito nos livros bíblicos é a divindade que produziu todo o universo e tudo o que nele habita, portanto, o Criador também “cria a dor”, sentimento este bastante experimentado pelo personagem principal. Tal apontamento sugere questões muito polêmicas, não cabe na presente análise discuti-las.

Jó e Matriarca, depois de todo o sofrimento e desesperança e sem entender os desígnios de Deus, blasfemam contra o Mesmo. Baldad não deseja ouvir as reclamações do marido e da esposa, espera que sua fé não seja abalada, teme ainda a possibilidade de também ser atingido pela cólera do Altíssimo. Vejamos:

Jó	(...) E Deus extermina o justo e o pecador, E ri do desespero dos inocentes, E deixa a terra em poder dos ímpios!
Baldad	Isso é blasfêmia!
Matriarca	Não é o que se vê ao redor? Em cada cidade?
Baldad	Não tentes minha fé!
Matriarca	De que nos vale uma fé sem verdade?
Baldad	Não fales mais nada!
Matriarca	Deus urina sobre nossas cabeças E depois nos esquece. Todo deus bom é um demônio fraco. Deus é aquele que, Com a navalha, nos corta os olhos E nos abandona cegos Num mundo sem estradas. <sup>40</sup>

A visão que Jó e Matriarca possuem de Deus é totalmente distorcida da imagem do Deus bondoso, amoroso e misericordioso pregado pelo cristianismo. O que ficou na mente dos mortais

---

<sup>40</sup>*Ibidem*, p. 147.

que passaram por inúmeras tribulações, aparentemente, sem tê-las merecido, é a construção de um Deus que “brinca” com suas criaturas, um Deus impuro e dotado de defeitos e atitudes humanas. Além do mais, é possível analisar nas falas acima, a dúvida da fé de Baldad, que, assim como outros personagens, não possui certeza a respeito da bondade do Santíssimo para com os homens.

Prosseguindo a narrativa do espetáculo, uma rubrica assevera que a personagem Matriarca, direcionada ao público, relata o primeiro abalo de sua fé. Ela profere que há anos atrás conheceu uma miserável louca em uma praça. A mulher disse a Matriarca que o fim do mundo já havia iniciado, o Criador chamou todos os seus escolhidos, mas muitas pessoas não foram lembradas, Deus elege uns e exclui outros. A doida invocava o nome do diabo para reinar no mundo que era dele e, ao mesmo tempo, pedia perdão a Deus por sua blasfêmia, repetindo para si mesma, que ela cria no Santíssimo. A esposa de Jó perguntou se a louca ainda possuía fé, a resposta foi simples, ela tinha que ter. A única coisa que lhe restava era sua fé torta, herege, que um dia já foi forte. A mulher tinha necessidade de crer em alguma coisa, podia ser em uma pedra ou em uma estátua de santo. Assim, percebe-se que a possibilidade de fé foi a única coisa que restou daquela pobre humana, perdida em meio a miséria e aos desenganos, a fé era a única saída, mas os infortúnios abalavam essa crença.

A partir de tal experiência relatada por Matriarca, compreendemos que a narrativa da peça pode nos levar as seguintes reflexões, como aponta Márcia Letícia Falkowski Déa: “as possibilidades da fé; o crer e o não crer e o como crer; a fé que se assenta nos livros bíblicos ou a fé sentida?”<sup>41</sup>

Os outros personagens dialogam em cena novamente. Baldad, tendo como base a narração de Matriarca, volta-se para Jó e afirma que a fé é o nosso melhor conforto e o Altíssimo nossa última veemência. Matriarca, contrariando o amigo, retruca que a morte de seus filhos foi o segundo e último abalo de sua fé e que Deus vive das nossas falhas. Assim, é comum perceber que o homem, antes convicto e firme em sua fé e em suas crenças religiosas, passa a questioná-las nos momentos de infortúnios. Claro que tal assertiva não se estende a todas as pessoas.

Em relação aos demais amigos, o personagem Sofar não possui muita paciência com Jó, às vezes utiliza ironias em suas palavras, o que contribui para o tormento do enfermo. Ele sentia medo de Deus, medo que a ira do mesmo chegasse aos seus pés.

---

<sup>41</sup> DÉA, Márcia Letícia Falkowski. O espelhamento: o texto dramático e as representações do leitor-espectador. In \_\_\_\_\_ . **Representações do leitor implícito no processo de leitura em textos dramáticos: © Berço do Herói, de Dias Gomes e O Livro de Jó, do grupo Vertigem**. 2005. 232f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná. 2005, p. 218.

Também é possível observar uma clara oposição entre Matriarca e os três amigos de Jó. Enquanto a primeira exige que seu marido lute contra o Criador, a fim de entender os motivos de seus desígnios, os outros aconselham Jó a obedecer, a se conformar, a aceitar a vontade do Todo Poderoso. O enfermo sempre almeja uma resposta de Deus, deseja saber quais delitos ele cometeu.

Na cena<sup>4</sup>, que recebe como título “O último abalo na fé”, vemos que matriarca

aponta o homem e o mundo como uma grande chaga que Jó deveria ver além da sua própria. Por isso, a desordem, a loucura, a pobreza, a enfermidade humanas e o vazio de uma fé que se sustenta apenas pela eloquência discursiva, ritualística e gestual, ou seja, a repercussão (seja pela pregação ou recebimento desta) oca, frívola, não-interiorizada da religiosidade, da fé também não interiorizada, mas apenas sustentada na superfície do cotidiano e das relações sociais; a religiosidade, a fé hipócrita.<sup>42</sup>

Nesse sentido, outra rubrica indica que Elifaz:

Portando um estandarte indefinível numa das mãos e carregando na outra uma pedra ou outro símbolo qualquer. Repete constantemente a mesma frase. O clima torna-se de um fanatismo irracional. Gritos, palmas, vivas, choro.<sup>43</sup>

Assim, o personagem profere as seguintes palavras: “desça o espírito e incendeie minha alma, e viverei além do limite prescrito.”<sup>44</sup> Percebe-se que tal ambiente pode provocar na plateia e também no leitor certo espanto e assombro. São alvoroços comuns em algumas Igrejas presentes em nosso meio, por exemplo, mas que ainda conseguem alarmar quem estar por perto. Assim, depois de todo esse tumulto, Jó, que ao lado de Matriarca presenciava toda a cena, diz que o Criador transforma os conselheiros e lideranças de um país em pessoas estúpidas. Matriarca retruca que o Altíssimo tem o poder de fazer ainda mais, Ele enlouquece uns pela ação sangrenta e outros pela mansidão.

Dessa forma, aparecem as figuras dos mortos dizendo que “a paz está na morte. A vida é um sonho sem razão.”<sup>45</sup> Jó, contrariado, grita, chama os mortos de loucos e pede para silenciarem. Não compreende a fé existente naqueles indivíduos, nem ao menos o Deus que eles reverenciam, que vive de loucuras. Mas Sofar afirma ser esse o mesmo duro Deus que Jó tanto procura. O enfermo nega a afirmação do amigo e critica todas as posturas dos demais, acredita que eles sejam:

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 175-176.

<sup>43</sup> ABREU, Luis Alberto de. O Livro de Jó. In: *TEATRO DA VERTIGEM. Teatro da Ver:igem: trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 159.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 160.

trapaceiros e desonestos advogados do Criador, suas defesas de nada valem, e, finalmente, pede para se retirarem, Jó prefere o silêncio como companhia.

Mestre diz que a esposa do enfermo talvez tenha segurado seu rosto e lhe feito alguma pergunta, a partir de então, os dois personagens, que possuem opiniões opostas, travam um longo diálogo, discutindo sobre a existência ou não de Deus. Matriarca questiona do que adianta o Deus do marido ser o mesmo louco deus dos amigos e mesmo se não O for, deseja saber onde esse Deus se esconde e porque fere seu amado. Jó não tem uma resposta, mas a própria Matriarca assevera possuir, para ela, Deus está morto e não existe uma divindade para que possamos orar. Jó então indaga, se o Criador está morto, o que há então em seu lugar? A esposa, acariciando o marido, responde ser apenas a mão humana e tudo o que o sonho dos indivíduos pode inventar. Todavia, Jó aponta que se Deus não existe, a procura que tanto insistem não faz o menor sentido e não há cura para suas respectivas insensatez.

Para Matriarca, o homem é o próprio Deus e no interior de si mesmo, carrega seu veneno e sua cura. Mas Jó persiste e fala que a dor, a loucura e o caos se fazem presentes onde a mão do Criador não se encontra. Ironicamente, Matriarca pede que o doente observe seu próprio corpo, suas feridas e desespero, abrigos estes que Jó acredita ser o lugar em que Deus deve estar. Ela acredita que não há ninguém para que possam clamar. Entretanto, Jó aponta que se o Criador não existe, então o acaso matou seus filhos e infortúnios sem sentido chega até sua casa. Matriarca confirma o apontamento do marido, mas ele próprio nega, acredita que a fé não se explica com a razão, ela simplesmente é. A mulher chama o homem de louco e, abatida, segundo uma rubrica, é levada pelo coro para fora do espaço de representação e enquanto deixa o ambiente. Jó diz que a mesma enlouqueceu. Em seguida, o coro pronuncia frases em latim.

Na cena 5, intitulada “A absurda fé de um homem só”, percebe-se que Jó é abandonado pelos seus amigos. Vejamos a seguir:

Sofar	Deus não me quer ao seu lado Como cúmplice de seu pecado, Como um comparsa de um pecador, disse Sofar: Daqui mesmo faço minha oração.
Jó	Elifaz!
Elifaz	Tenho medo de Sua maldição, Terror da mão que te feriu, pensou Elifaz. E, com dó, com asco e dor, Afastou-se, dizem, e chorou

Jó                    (*A Baldad*)  
 Por favor!  
 Ninguém é forte bastante  
 Para acabar só.  
 Quem me ajuda a fazer a travessia  
 Pra onde não brilha a luz?

Baldad            Não sei se posso,  
 Não sei se gosto,  
 Não sei se quero,  
 Não sei.<sup>46</sup>

As palavras de conforto dos amigos se perderam, a repulsa, o medo e a indiferença fazem-se presentes. O homem e seus destroços agora estão sozinhos. Jó então lamenta. Diz que Deus afastou seus amigos, os vizinhos e sua mulher. Além disso, a doença ainda cobre seu corpo. Clama por piedade aos amigos, não entende o porquê da visita, se, agora, é menosprezado. Deseja saber se vieram para observar a desgraça que lhe foi imposta, de modo que assim, fiquem satisfeitos por estarem sãos e mais amigos do Altíssimo. O doente ainda insiste em sua inocência, não cometeu pecado algum e ainda diz que, se Deus é a semelhança e o da mesma crença dos amigos, significa, portanto, que Ele realmente morreu. Finalmente, Jó pede que os amigos saiam do recinto, ainda tem esperanças, acredita não estar só, o próprio causador de todas as suas angustias está com ele, Deus irá erguê-lo do pó. Assim, às vezes, o personagem principal apresenta atitudes contraditórias, fica irado com a vontade divina, blasfema, mas em seguida, rende-se ao Criador.

Dessa forma, é possível perceber que Jó, na maioria das vezes, reclama e contesta o porquê que Deus não lhe ouve, e, ainda, multiplica suas feridas. Deseja ardorosamente que o Todo Poderoso revele seus pecados, e em alguns momentos, não hesita em blasfemar. Apesar de tudo isso, depois de tanto sofrimento e desespero, o enfermo tem esperança que será salvo pelo Criador.

Por fim, abordarei a seguir a cerca da última cena do espetáculo, denominada “Deus vomita os mornos”. Este título é baseado em um versículo bíblico que está contido não no Livro de Jó, mas em Apocalipse, especificamente no capítulo 3, versículo 16, em que Cristo deseja vomitar a Igreja situada na cidade de Laodicéia, território do Império Romano, devido ao mau comportamento de seus membros. Nesse sentido, é possível notar que, na peça, os amigos de Jó são quem serão vomitados, por serem homens “mornos”, por apresentarem uma escassa fé e, além disso, por nada contribuírem em prol do doente. Dessa forma, para contrariar as atitudes dos três amigos, um novo personagem aparece no espetáculo, seu nome é Eliú. Na peça, ele representa o indivíduo que encarna Deus e é apresentado pelo Contramestre, o qual diz que entre o povo, Eliú foi o homem tocado pelo

<sup>46</sup>*Ibidem*, p. 164-165.

Criador, quando o Mesmo ainda existia. Segundo uma rubrica, tal personagem é um enfermo acamado.

Por estar na mesma situação que Jó, Eliú tenta ajudá-lo, apesar do mesmo não desejar ouvir suas palavras. Assim, Eliú pergunta ao outro doente se ele esperava que o Altíssimo respondesse palavra por palavra a todas as suas súplicas. Não obtém resposta.

Insiste ainda pelas palavras dos que estão presentes, volta-se para os amigos, aqueles que falam em nome do Todo Poderoso e que possuem uma fraca fé. Finalmente, volta-se para Matriarca, que afirma não fazer súplicas a quem não existe, Deus só se faz presente em nossos medos e os que ali estão são apenas arremedos de homens. Baldad pede para Jó fazer sua esposa se calar. Eliú o repreende, pois há mais fé na mulher do que na religião dos amigos. Sofar tenta contrariar e diz que eles possuíam as Sagradas Escrituras.

Nesse sentido, ao dar uma resposta às palavras de Sofar, Eliú, de certa forma, acaba por dar sentido ao próprio título da cena 6. Vejamos:

Eliú	Quem tem fé não são os livros, É o coração. Deus vomita os mornos! E quer paixão quando se afirma, E fervor quando se faz a negação! Ah! A frágil fé vai ser varrida, E os peitos serão descarnados Pelas garras divinas. Até deixar à mostra o coração. Jó! Ainda quer a presença de Deus? <sup>47</sup>
------	--

Destarte, a resposta do doente é direta, ele anseia pela viva presença do Todo Poderoso, bem diferente da presença morta em palavras ou ocultada nas estátuas. Uma rubrica informa que Eliú toca o peito de Jó, em seguida, o mesmo entra em convulsão, é acudido pelo colega Elifaz. Ele pede socorro pois seu amigo está morrendo. A partir de então, o desespero dos demais personagens torna-se constante. Sofar diz que a mão de Deus salvará o homem. Matriarca afirma que a morte será a sua paz. Outra rubrica assevera que Jó, com esforço, olha para os céus. Diz não querer morrer antes de receber uma resposta do Criador. Eliú o chama de insensato por tanta insistência, mas o doente não importa de ser destroçado pelo Todo Poderoso, desde que Ele mostre Sua face. Matriarca pede que o marido descanse e desista, pois nada irá adiantar.

---

<sup>47</sup>*Ibidem*, p. 169.

Segundo outra rubrica, Jó começa a se debater sem controle algum. Nisso, Baldad diz que não consegue mais assistir aquelas cenas e Sofar fala que o enfermo agoniza. Através de prantos, Matriarca pede para alguma pessoa conceder ao seu marido a paz da morte e do esquecimento. Elifaz também pede que alguém ajude o doente. É possível notar que as pessoas sentem-se impotentes frente aos martírios de Jó. Eliú diz para deixarem tudo como está, pois Deus age em meio as nossas aflições. Elifaz prova a fraqueza de sua fé, quando, desesperadamente, pergunta quem é esse Deus. Eliú responde que Deus é aquele que fala por meio de sua voz.

Assim, Jó e Eliú começam a definir a figura divina; enquanto o primeiro afirma que o Criador retira a luz e quebra o braço dos incrédulos; por sua vez, o segundo diz que Deus é o detentor do conhecimento, um Ser Poderoso capaz de fazer coisas que as mãos humanas jamais farão. Jó fala que Deus é a semente que está em seu peito, Eliú afirma que é a raiz que destrói seus músculos. Outra rubrica informa que Jó permanece deformado pela dor. Baldad acredita que ele enlouqueceu, mas o enfermo insiste em proferir sobre Deus, vejamos:

Jó	Sua face são águas, E sua fúria agora dorme, E Ele se derrama sobre mim. (Ergue-se) E Jó triunfa Sobre a fraqueza, doença e dor. Deus é, Deus há, E minha fé não me faltou. (Jó permanece ereto, quase triunfante, apesar da debilidade física).
Sofar	Deus o curou?
Baldad	Bendito seja o seu nome! (Aproximam-se de Jó. Subitamente, Jó emite um gemido e cai. Matriarca abraça Jó). <sup>48</sup>

Dessa forma, entende-se que:

Jó descreve poeticamente sua redenção, como sente Deus em seu corpo, a mansidão que começa a tomar conta do "corpo-ferida" e da alma angustiada (que outrora era como "um lobo agitado"). Jó descreve a mansidão da face do Criador<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>49</sup> DÉA, Márcia Leticia Falkowski. O espelhamento: o texto dramático e as representações do leitor-espectador. In \_\_\_\_\_ **Representações do leitor implícito no processo de leitura em textos dramáticos: O Berço do Herói, de Dias Gomes e O Livro de Jó, do grupo Vertigem**. 2005. 232f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná. 2005, p. 200.

É possível perceber que, apesar de todos os infortúnios e sofrimentos, o doente não abandonou sua crença no Todo Poderoso no fim de sua vida. A fé foi um meio de superar a dor da perda e das feridas, assim como aponta Matriarca, no seguinte trecho:

Às vezes invejo a fé cega  
Que não responde perguntas  
Mas dá um sentido à dor.  
Jó é mais um morto meu.  
Mas eu só creio em vivos,  
Só creio em filhos.  
Meu Deus morreu.<sup>50</sup>

Nesse sentido, cabe ao espectador decidir o final do espetáculo, uma vez que depende da crença religiosa de cada um. Mestre diz que para aqueles que creem, segundo a narrativa, Deus desceu, se revelou no corpo de Jó e mesmo depois de todos os fatos anteriores, o homem ainda viveu. Porém, Contramestre afirma que para aqueles que não creem, a enfermidade enlouqueceu Jó desde o início dos acontecimentos, ele permaneceu sem razão até a sua morte e finalmente, a história chega ao seu fim. E a mulher de Jó peregrinou, ficou sendo seu próprio porto até naufragar.

---

<sup>50</sup> ABREU, Luís Alberto de. O Livro de Jó. In: **TEATRO DA VERTIGEM. Teatro da Vertigem: trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 177.



**Imagens do espetáculo “O Livro de Jó”<sup>51</sup>**



Foto: Lenise Pinheiro  
Ator: Matheus Nachtergaele



Foto: Claudia Calabi  
Atores: Miriam Rinaldi e Roberto Audio



Foto: Lenise Pinheiro  
Atores: Matheus Nachtergaele e Sergio Siviero

<sup>51</sup> Disponível em: <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>. Acesso em: 10/11/12.

### Capítulo III

#### Breve análise do âmbito religioso brasileiro contemporâneo

*O deleite sofrido ensejado pelo Livro de Jó é a joia da poesia hebraica, e o próprio Jó, deixando-se levar pelo redemoinho, sem dívida, alcança a paz.*

Harold Bloom

*As crenças religiosas são respostas contemporâneas às dúvidas e aos problemas humanos.*

Renato SombergPfeffer

#### O Livro Bíblico

Como dito em linhas anteriores, o espetáculo “O Livro de Jó” do grupo Teatro da Vertigem é baseado no homônimo texto bíblico “O Livro de Jó”. Edgard Leite<sup>52</sup> afirma que não existe um consenso entre os pesquisadores no que diz respeito à exata origem deste livro, mas a maioria deles costuma datá-la no período posterior ao exílio dos judeus, povo este que foi forçado a sair de Jerusalém rumo a Babilônia, pelo rei desta última região, Nabucodonosor. Assim, tem-se a criação do Livro de Jó, segundo alguns estudiosos, em aproximadamente depois do ano de 538 antes de Cristo, com o retorno dos exilados a Jerusalém. Nesta época, assim como ocorre com Jó, os judeus passaram por grandes dificuldades, tiveram que reconstruir a cidade que se encontrava em ruínas e enfrentaram outros problemas, tais como o pagamento de impostos ao rei persa. Todavia, algumas partes da narrativa, como o prólogo, foram escritas em períodos anteriores ao exílio.

O mesmo problema ocorre em relação à autoria da parábola. Não há concordância entre os estudiosos sobre quem escreveu o livro, e ainda, se existiu ou não mais de um autor. O Talmude, Livro Sagrado dos judeus, por exemplo, finalizado no início da idade média, aponta o profeta Moisés como o escritor do Livro de Jó. Entretanto, outras versões e outras fontes alegam o rei

<sup>52</sup>LEITE, Edgard. O silêncio de Jó: O Livro de Jó e a crítica sapiencial à teologia sacerdotal. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, n. 10, Maio 2011, Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf9/02.pdf>. Acesso em: 10/11/2012.

Salomão como autor da parábola. Enfim, não existe um consenso sobre a temporalidade de Jó, sobre a autoria do Livro e ainda, se foi apenas uma personagem de ficção ou se realmente existiu.

De qualquer forma, a história de Jó tornou-se bastante conhecida nas mais diversas regiões do planeta. A Bíblia Sagrada, mesmo com suas inúmeras traduções, as diferentes edições de cada religião cristã, além de suas inúmeras interpretações, manteve a mesma história da frágil condição humana. Além disso, muitos textos oriundos da Mesopotâmia e do Egito Antigo também são associados ao Livro de Jó, “quer por estrutura narrativa, quer por temática ou proposições teóricas. Todos eles centrados no tema do homem colocado diante de um universo de sofrimentos, ou diante da vida e sua incompreensível realidade.”<sup>53</sup>

A parábola milenar além de inspirar o Teatro da Vertigem, em pleno século XX, também foi fonte de muitas poesias e obras de arte, como a do poeta e pintor inglês, William Blake, autor da obra “Ilustração do Livro de Jó”, de 1825, assim como também foi inspiração para o reformista João Calvino, quando escreveu seus “Sermões sobre Jó”. Estes são só alguns exemplos da influência do Livro de Jó nas narrativas de distintos autores, localizados em diferentes épocas.

Segundo o crítico literário norte americano Harold Bloom: “O Livro de Jó costuma ser definido como teodiceia, à semelhança de *Paraíso Perdido*, de John Milton, sendo o suposto objetivo de ambas as obras justificar os atos de Deus diante de homens e mulheres.”<sup>54</sup> Nessa perspectiva, existe na teodiceia uma iniciativa em conciliar a coexistência do mal presente no mundo e a ilimitada bondade de Deus. Porém, Bloom discorda que esta interpretação seja válida para o Livro de Jó, uma vez que, para o autor, não existe um Deus justificado na história da parábola.

Além disso, o Livro de Jó também é muitas vezes definido como uma oposição às explicações da teologia da retribuição, cujo pensamento baseia-se, em linhas gerais, no recebimento de bênçãos para indivíduos justos, que fazem o bem, estando o pecador no caminho da punição. Assim, tem-se a ideia de que o homem justo não sofre. Entretanto, o personagem Jó é um exemplo de que o indivíduo considerado bom, honesto e justo pode sim ser alvo do padecimento.

O livro bíblico, composto por 42 capítulos, é geralmente dividido nas seguintes partes: prólogo, os diálogos entre Jó e seus três amigos, as falas de Eliú, os diálogos entre Deus e Jó e finalmente o epílogo.

<sup>53</sup> LEITE, Edgard. O silêncio de Jó: O Livro de Jó e a crítica sapiencial à teologia sacerdotal. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, n. 10, Maio 2011, p.24. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf9/02.pdf>. Acesso em: 10/11/2012.

<sup>54</sup> BLOOM, Harold. O Poder da sabedoria. In: \_\_\_\_\_. **Onde encontrar a sabedoria?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 25.

No prólogo, o personagem Jó é apresentado como detentor de muitas riquezas. Além disso, é nessa parte que ocorre o diálogo entre Deus e Satanás. O Criador aponta as qualidades de Jó a Satanás e este último, assim como observado no espetáculo da Vertigem, afirma que se Deus tirar os bens do indivíduo, ele então amaldiçoará o Todo Poderoso. E assim, Deus permitiu que Jó perdesse seus filhos e suas riquezas, entretanto, Jó manteve-se fiel ao Criador. Em outro diálogo, Deus novamente permite que Satanás cubra o corpo de Jó de doenças. Ao contrário do que imaginava o maligno, Jó continuou sem blasfemar contra Deus, porém, sua mulher não seguiu o mesmo exemplo. É aqui que a paciência de Jó é louvada, mesmo diante dos infortúnios, o homem não concretiza o que foi pronunciado por Satanás.

Nesse sentido, Jó recebe a visita de seus três amigos: Elifaz, Bildade e Zofar, cada um oriundo de regiões diferentes. Nessa parte da narrativa, Jó aponta suas queixas, tristezas e desabafos. Seus amigos tentam, sem êxito, consolar o enfermo. Mas ao mesmo tempo, fazem julgamentos e afirmam que o próprio Jó, por ser um homem pecaminoso, é culpado de todas as desventuras que chegaram até sua porta. Jó sempre insiste em sua inocência, está sem esperança alguma, acusa o Criador por suas desgraças e deseja uma resposta do Mesmo.

Assim, depois de tanto insistirem e de não conseguirem mudar a opinião de Jó em relação a sua inocência, os amigos do doente desistiram de prosseguir com as discussões. É nessa parte que entra em destaque a figura de Eliú, que ficou furioso por Jó acreditar que era inocente e Deus culpado, além do mais, também ficou irritado com os amigos do enfermo, por não terem conseguido responder os questionamentos de Jó, deixando transparecer que Deus fosse O errado. Diferentemente da peça “O Livro de Jó”, na narrativa bíblica, o jovem Eliú não representa o indivíduo que encarna Deus. Assim, este personagem percebeu que o Todo Poderoso é quem pode dar as respostas que Jó necessita, mas de qualquer forma, também queria deixar sua opinião sobre o ocorrido. Em seu monólogo, Eliú acaba por defender o Criador, dizendo que o Mesmo não é injusto com nenhum indivíduo, pelo contrário, é justo, e ainda, é detentor de todo o conhecimento e poder e castiga o homem quando necessário.

Chega o momento em que Deus responde Jó, em meio a tempestade, não utilizando apenas afirmações, mas fazendo várias perguntas ao indivíduo, tais como: “de onde vêm a luz e a escuridão?”, “quem faz a neve e as chuvas de pedra?”, “você conhece as leis que governam o céu?”, “quem fez cada animal com o seu jeito de ser?”, “será que a sua força pode ser comparada à minha?”<sup>55</sup> A fala a seguir é a última resposta de Jó a Deus, citada do capítulo 42, versículos 1 a 6:

---

<sup>55</sup> Jó. In: **Bíblia Sagrada**: nova tradução na linguagem de hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

Eu reconheço que para ti nada é impossível e que nenhum dos teus planos pode ser impedido.

Tu me perguntaste como me atrevi a pôr em dúvida a tua sabedoria, visto que sou tão ignorante. É que falei de coisas que eu não compreendia, coisas que eram maravilhosas demais para mim e que eu não podia entender.

Tu me mandaste escutar o que estavas dizendo e responder às tuas perguntas.

Antes eu te conhecia só por ouvir falar, mas agora eu te vejo com os meus próprios olhos.

Por isso, estou envergonhado de tudo o que disse e me arrependo, sentado aqui no chão, num monte de cinzas.<sup>56</sup>

Percebe-se que diante de tantas perguntas, o homem reconhece sua ignorância, uma vez que, subtende-se que apenas Deus poderia respondê-las, já que ele é o detentor de toda a sabedoria. Dessa maneira, coube ao pecador arrepender-se de ter duvidado do poder e do infinito conhecimento de Deus.

Por fim, no epílogo, o Criador estando irado com os três amigos de Jó: Elifaz, Bildade e Zofar, por não terem falado a verdade a Seu respeito, assim como Jó o fez no final da parábola, pede para que eles sacrifiquem alguns animais em favor deles próprios, além disso, o servo Jó deveria orar em prol dos amigos e Deus não os castigaria. Depois de tudo isso, o Todo Poderoso novamente derramou muitas bênçãos na vida de Jó, que recebeu mais riquezas do que tinha anteriormente, foi pai de dez filhos e morreu bem idoso, o tempo suficiente para conhecer sua geração.

Destarte, é possível perceber que a companhia da Vertigem mantém a maior parte da história bíblica de Jó em seu espetáculo, inclusive, utiliza explicitamente alguns versículos das Sagradas Escrituras na construção da peça. Apenas o final da história da parábola que se difere do final do espetáculo “O Livro de Jó”. Enquanto a primeira, observa-se a presença do Jó curado que se arrepende e recebe inúmeras bênçãos de Deus, o fim da segunda, revela um homem deformado pela doença e pela dor, cabendo ao espectador decidir se o personagem sempre permaneceu insano ou se Deus habitou o corpo do homem e ele ainda viveu após sua morte. Além do mais, nota-se que na peça o personagem Jó não trava um diálogo com Deus, este último não lhe direciona as respostas que poderiam sanar as angústias do doente.

Sendo assim, por ser uma literatura sapiencial, o livro bíblico apresenta ensinamentos acerca da sabedoria, além de ser uma narrativa moralizante com o possível intuito de educar e fazer

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 369.

redimir. Ao analisar a narrativa da parábola, percebe-se que este assunto é trabalhado principalmente no capítulo 28, versículos 12 a 28:

Mas onde pode ser achada a sabedoria? Em que lugar está a inteligência?  
Os seres humanos não conhecem o valor da sabedoria e não a encontram neste mundo.  
O Oceano afirma: 'aqui não está', e o Mar diz: 'aqui também não.'  
Ela não pode ser comprada com ouro, nem trocada por prata.  
Não se compra a sabedoria com o ouro mais puro, nem com pedras preciosas, como a ágata ou a safira.  
(...) De onde vem, então, a sabedoria? Em que lugar está a inteligência?  
Nenhum ser vivo pode vê-la, nem mesmo as aves que voam no céu. (...) Só Deus conhece o caminho; só ele sabe onde está a sabedoria porque a sua vista alcança os lugares mais distantes do mundo;  
(...)E ele disse aos seres humanos: 'Para ser sábio, é preciso temer o Senhor; para ter compreensão, é necessário afastar-se do mal.'<sup>57</sup>

Destarte, segundo explicita as Sagradas Escrituras e de acordo com minha interpretação, para o homem encontrar a sabedoria ele precisa ter respeito e obediência a Deus, o que também implica a abdução do mal. Todavia, para Harold Bloom: "O Livro de Jó oferece sabedoria, mas não é algo que possamos compreender."<sup>58</sup>

De qualquer forma, não é esse o papel da peça "O Livro de Jó", ou seja, oferecer ensinamentos sobre a sabedoria, ou educar e fazer redimir. Portanto, tendo como base a história bíblica, ela auxilia nossas reflexões acerca de questões referentes à fé e demais aspectos da crença e religiosidade do homem contemporâneo frente às dificuldades do dia-a-dia, enfim, o relacionamento do indivíduo com Deus, como bem aponta Luís Alberto de Abreu:

Eu não tive nenhum problema com o Tó quando falei: 'Tó, eu não quero trabalhar o herói judaico-cristão, quero trabalhar o mito da criatura que se revolta contra o criador', e ele disse: 'é isso que eu quero também.' A busca de Jó é a busca humana mesmo.<sup>59</sup>

Nesse sentido, a reflexão que farei a seguir refere-se ao âmbito religioso presente no Brasil contemporâneo.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 359.

<sup>58</sup> BLOOM, Harold. O poder da sabedoria. In: \_\_\_\_\_. **Onde encontrar a sabedoria?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p.32.

<sup>59</sup> ABREU, Luís Alberto de. A dramaturgia e o eixo do mundo. **Folhetim – teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro, n. 16, jan./abr. 2003, p. 111. Nessa citação, Abreu refere-se ao diretor Antônio Araújo como "Tó".

## A religiosidade no Brasil atual

O espetáculo “O Livro de Jó”, como dito em linhas anteriores, é uma metáfora da AIDS. E não foi sem nenhuma pretensão que o Teatro da Vertigem buscou fazer esta metáfora. Como aponta Sábato Magaldi: “a eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta.”<sup>60</sup> Diferentemente do que pode ser observado hoje, no início da década de 1990 os estudos sobre a referida doença começavam a avançar e o coquetel utilizado para melhorar a vida dos portadores do vírus HIV só foi distribuído a partir de 1995. Além do mais, no período em que o espetáculo foi criado, as pessoas ainda portavam bastante preconceito em relação a tal enfermidade. Amigos dos integrantes da companhia que estavam infectados pelo vírus acabaram morrendo. Assim, esta realidade que foi vivenciada pelo grupo e que também foi alvo de preocupação para a sociedade, no início da década de 90, foi introduzida metaforicamente na peça, ao lado do tema religioso, das crenças religiosas, enfim, da relação entre homem e Deus e da busca de compreensão para os problemas humanos.

Nesse sentido, no século XIX, em meio ao avanço da economia industrial, das descobertas científicas, da criação de inúmeras invenções, enfim, do progresso da ciência e da tecnologia, efeitos estes provocados pela Revolução Científico-Tecnológica, possibilitaram maior autonomia aos indivíduos, fazendo com que muitos deles manifestassem sua independência de Deus. O ateísmo fez-se presente entre os intelectuais europeus, que não deixaram espaço para a figura do divino em suas interpretações acerca da realidade humana. A autora Karen Armstrong<sup>61</sup> dedica alguns capítulos de seu livro “Uma História de Deus” sobre o referido assunto, apontando as ideias de alguns estudiosos que declararam a morte de Deus.

Em linhas gerais, William Blake, por exemplo, revoltou-se contra o Deus que reprime a alegria, sexualidade e a liberdade dos homens, aquele que aliena o indivíduo de sua humanidade. Para o poeta, Deus morreu por vontade própria em Jesus.<sup>62</sup>

Já Hegel asseverava que o Deus dos judeus resumia-se na figura de um Déspota divino que rebaixava o ser humano a servidão, submetendo-o as leis intoleráveis. O cristianismo acabou construindo esta mesma imagem do Todo Poderoso. Hegel acreditava na existência de uma força

<sup>60</sup> MAGALDI, Sábato. Perspectivas. In: \_\_\_\_\_. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Global, 1997, p.11.

<sup>61</sup> ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 550.

vital do mundo que corresponde à figura de um Espírito, que é dependente do homem para a sua concretização. Para o filósofo, a ideia de Espírito é diferente da tradicional ideia do Deus do cristianismo.<sup>63</sup>

Ludwig Feuerbach asseverou que Deus era apenas uma projeção do homem, um ser poderoso, perfeito e infinito que se opõe a fragilidade dos seres humanos mortais e fracos. Esta ideia de Deus corrobora com uma visão negativa da natureza do indivíduo.<sup>64</sup>

Já Friedrich Nietzsche afirmou claramente em 1822 que Deus estava morto. Com o avanço da ciência e a transformação radical da mente ocidental era praticamente impossível acreditar no Deus pregado pelos cristãos. Além do mais, em meio aos progressos oriundos da modernidade, a presença de uma figura divina que nos inspecione e controle o poder conquistado pelo homem é inadmissível. Agora, o indivíduo é que deveria se tornar deus, ele é o super-homem que veio substituir o lugar de Deus, é o homem que não é fraco e que deve se rebelar contra os valores cristãos. Para Nietzsche, o Deus do cristianismo era merecedor de dó, assim como Blake, ele acreditava que a ideia construída do Todo Poderoso só alienava o homem de sua humanidade.<sup>65</sup>

O psicanalista Sigmund Freud, mesmo asseverando o perigo de reprimir e acabar com a religião, já que ela é uma necessidade que abala a vida do homem, apontava que a fé em Deus é uma ilusão que poderia ser abandonada pelos indivíduos. Freud associou Deus à figura paterna, como interpreta Armstrong:

o desejo de uma tal divindade vinha de anseios infantis por um pai poderoso e protetor, por justiça e equanimidade, e por uma vida que prosseguisse para sempre. Deus é simplesmente uma projeção desses desejos, temido e adorado por seres humanos devido ao constante senso de desamparo. A religião pertencia à infância da raça humana; fora um estágio necessário na transição da infância para a maturidade. Promovera valores éticos essenciais à sociedade. Agora que a humanidade atingira a maioridade, porém, podia deixá-la para trás. A ciência, o novo *logos*, podia tomar o lugar de Deus.<sup>66</sup>

Destarte, é possível entender que o ateísmo defendido pelos intelectuais do século XIX recusou a atual compreensão referente a Deus, compreensão esta construída pelos ocidentais. Para tais estudiosos, na era científica, a crença irracional na figura divina aos poucos iria perder consistência e finalmente a morte de Deus seria fato consumado, ao lado do processo de secularização. Era praticamente impossível continuar acreditando no Deus existente na bíblia, ainda

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 357.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 358.



mais depois que o homem passou a ser visto como o inventor da ciência e o senhor do universo. A modernidade trouxe o progresso para uma determinada parcela da humanidade, visto que inúmeras pessoas ainda estão submersas as distintas necessidades, entretanto, não nos ofereceu a sabedoria

para controlar os riscos da tecnologia, os perigos ecológicos, os grupos de poder, a desigualdade social ou a manipulação consumista. (...) As novas tecnologias nos tornaram gestores do planeta Terra, mas não nos proporcionaram princípios morais para sabermos o que fazer com a humanidade e com o planeta.<sup>67</sup>

Entretanto, ao observar a nossa atual realidade, é possível perceber que o âmbito religioso não recuou frente ao pensamento racional e aos avanços da ciência, como previram os intelectuais europeus do século XIX, ditos anteriormente. Mesmo ainda com os processos de laicização, consolidado a partir da proclamação da República, percebe-se que as crenças religiosas continuam presentes na vida do homem. O Brasil de hoje, especificamente, continua sendo religioso assim como o Brasil do período imperial, por exemplo, só que, evidentemente, com algumas transformações.

Assim, a Igreja Católica, especialmente, que foi considerada a religião oficial do Brasil no período imperial, não exerce o mesmo poder e hegemonia que usufruía em épocas anteriores. Atualmente, é possível observar no Brasil uma multiplicidade de religiões e crenças religiosas. O próprio cristianismo é uma religião plural. Segundo Pierre Sanchis, existem no campo religioso brasileiro

dois movimentos simultâneos: um primeiro de distinção, multiplicação e rupturas; um segundo de relativa homogeneização. De fato, são os mesmos traços que se encontram no conjunto das famílias e instituições que tendem hoje a representar a 'religião' no Brasil.<sup>68</sup>

Em relação à primeira tendência, a de heterogeneização da religiosidade, é possível notar as inúmeras e distintas religiões e doutrinas existentes em nosso país. No próprio seio da Igreja Católica já existe a diversidade, como bem aponta Arnaldo Érico Huff Júnior:

Pode-se nele encontrar, por exemplo, coabitando, uma igreja institucional, hierárquica e formal; outra mais popular, com crenças e práticas heterodoxas e informais; ainda outra carismática, em franco trânsito simbólico com um carisma de origem protestante; e ainda outra libertária, engajada

<sup>67</sup> PFEFFER, Renato Somberg. O sagrado na sociedade do saber. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, n. 12, Janeiro 2012, p. 209. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf11/09.pdf>. Acesso em: 10/11/12.

<sup>68</sup> SANCHIS, Pierre. As religiões dos brasileiros. **Revista Horizonte**, v.1, n. 2, 1998, p. 29. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/412/398>. Acesso em: 10/11/12.

politicamente à esquerda e próxima dos pobres e excluídos – todas tendências convivendo não raramente de modo conflituoso sob o guarda-chuva institucional da Igreja Católica Apostólica Romana e mais ou menos submissas ao sumo pontífice.<sup>69</sup>

Além disso, a variedade de religiões no Brasil intensificou-se ainda mais a partir do século XIX, com a implantação dos templos e crenças protestantes, propiciadas por pretextos econômicos e diplomáticos do governo de D. Pedro II, que possibilitou a entrada de países desenvolvidos em terras brasileiras. Em 1824, por meio da imigração alemã, o luteranismo instaurou-se no sul do país, especificamente no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina. Os anglicanos vieram para o país por meio da imigração norte americana. Outras vertentes do protestantismo histórico também se instalaram no Brasil durante essa época, é o caso das Igrejas Batistas, Presbiterianas e Metodistas, vindas dos Estados Unidos e implantadas em solo brasileiro por meio de missionários, cuja missão era converter os que aqui residiam.<sup>70</sup>

Foi no início do século XX que as Igrejas Pentecostais chegaram ao Brasil. Em 1910, a Congregação Cristã do Brasil instalou-se em São Paulo e no Paraná. Em 1911 foi fundada a Assembleia de Deus no estado do Pará, oriunda da Suécia. As igrejas neopentecostais foram criadas no país a partir da década de 1950, como a Igreja Universal do Reino de Deus, fundada em 1977, no Rio de Janeiro, por Edir Macedo e que hoje está presente em outros inúmeros países. Estas igrejas representam atualmente a maioria dos evangélicos presentes no Brasil.<sup>71</sup>

Percebe-se que os grupos evangélicos começaram a apresentar uma verdadeira ameaça a Igreja Católica a partir dos anos 50, quando o número de adeptos a estas doutrinas cresceu exponencialmente, principalmente os seguidores do neopentecostalismo. Maria Lucia Montes assevera que: “esse novo protestantismo de massa, ou “protestantismo de conversão”, trazia importantes inovações para o campo religioso, sob vários aspectos.”<sup>72</sup> Alguns grupos evangélicos passaram a utilizar, nas palavras da autora, instrumentos não convencionais de evangelização, especificamente os meios de comunicação, como por exemplo, o rádio e a televisão. Observa-se a

---

<sup>69</sup> JÚNIOR, Arnaldo Érico Huff. Campo religioso brasileiro e história do tempo presente. Anais do II Encontro Nacional do GT História das religiões e das religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões** – ANPUH, Maringá, v. 1, n. 3, 2009, p. 2. Disponível em: [http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/rbhr/campo\\_religioso\\_brasileiro\\_e\\_historia\\_do\\_tempo\\_presente.pdf](http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/rbhr/campo_religioso_brasileiro_e_historia_do_tempo_presente.pdf). Acesso em: 10/11/12.

<sup>70</sup> PIERUCCI, Antônio Flávio. Apêndice: as religiões no Brasil. In: GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O Livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 304-306.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>72</sup> MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 83.

utilização da tecnologia a serviço dos movimentos religiosos. Outra novidade do protestantismo está relacionada à mensagem dos pregadores, que muitas vezes é utilizada como meio de sanar doenças físicas e da alma. E finalmente, “suas igrejas prescindiam da hierarquia sacerdotal e negavam ao catolicismo e seus prelados o monopólio da salvação, agora colocado nas mãos dos próprios fiéis.”<sup>73</sup>

Para completar ainda o quadro da diversidade religiosa no Brasil, verifica-se a presença do judaísmo, budismo, islamismo, espiritismo kardecista e religiões afro-brasileiras e outras orientais, que mesmo compondo uma minoria, contribuem para a multiplicidade cultural do país.

Já em relação ao segundo movimento assinalado por Pierre Sanchis, ou seja, o de homogeneização do campo religioso brasileiro e de algumas características comuns entre as religiões pode-se notar, por exemplo, a existência de um âmbito espiritualista: os indivíduos inseridos em suas respectivas religiões irão crer em alguma essência espiritual, seja em Nossa Senhora ou nos Orixás, por exemplo. Nesse sentido, Arnaldo Júnior aponta que:

Essa homogeneização do campo leva por fim a pertencas institucionais relativamente frouxas. São comuns tanto o trânsito religioso quanto as pertencas duplas, os cruzamentos, as porosidades, os hibridismos. Uma pessoa pode, assim, ser adepta praticante da Seicho-no-iê e da Igreja Católica sem maiores contradições, e ainda com a possibilidade de, por exemplo, encontrar um ambiente frutífero e híbrido entre ambas tradições em práticas como as do culto aos antepassados e das missas de 7º dia.<sup>74</sup>

Assim, mesmo com a relativa homogeneização do campo religioso, cabe ao indivíduo escolher a crença que mais se identifica dentre as inúmeras possibilidades, ou então, não optar por nenhuma. No censo de 2010, o último concretizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e no que diz respeito à religiosidade dos brasileiros, verificou-se que caiu o número de fiéis que dizem pertencer a Igreja Católica, de 73,6% em 2000 para 64,6% em 2010. Em contrapartida, o número de evangélicos cresceu de 15,4% em 2000 para 22,2% em 2010. Já em relação aos que declararam não possuir nenhuma religião, o índice aumentou de 7,4% em 2000 para 8,0% em 2010.

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> JÚNIOR, Arnaldo Érico Huff. Campo religioso brasileiro e história do tempo presente. Anais do II Encontro Nacional do GT História das religiões e das religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões** – ANPUH. Maringá, v. 1, n. 3, 2009, p. 6. Disponível em: [http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/rbhr/campo\\_religioso\\_brasileiro\\_e\\_historia\\_do\\_tempo\\_presente.pdf](http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/rbhr/campo_religioso_brasileiro_e_historia_do_tempo_presente.pdf). Acesso em: 10/11/12.

O estudo realizado pelo Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas, divulgado em 2011, que recebeu como título: “Novo mapa das religiões”, foi coordenado pelo economista Marcelo Côrtes Neri e é baseado na Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF), também do IBGE, revela importantes informações acerca da religiosidade brasileira.

Constatou-se que o estado do Piauí concentra a maior quantidade de católicos do Brasil, com 87,93% da população piauiense seguindo o catolicismo. Já o estado do Acre agrupa o maior número de evangélicos pentecostais do Brasil, com 24,18% de sua população que aderiu a estas doutrinas. Em relação à quantidade de fiéis dos demais grupos evangélicos, o Acre ocupa o segundo lugar. Já no que diz respeito ao espiritismo, o Rio de Janeiro possui a maior quantidade de seguidores, com 3,37% de sua população. Este mesmo estado também é o recordista em religiões afro-brasileiras, com 1,61% de sua população seguindo tais crenças. O estado de São Paulo ocupa o maior número de seguidores das religiões orientais ou asiáticas, com 0,78% de sua população.

Percebe-se que, mesmo com a diminuição do número de adeptos nos últimos anos, o catolicismo ainda é a maior religião do Brasil. E de acordo com o estudo da FGV, é na região nordeste, que obteve o maior crescimento econômico entre 2001 a 2009, que o catolicismo se fez mais presente. Destarte, como afirma Mircea Eliade: “Há, portanto, uma diferença de experiência religiosa que se explica pelas diferenças de economia, cultura e organização social.”<sup>75</sup>

Karen Armstrong assegura ainda que:

a ideia humana de Deus tem uma história, já que sempre significou uma coisa ligeiramente diferente para cada grupo de pessoas que a usou em vários pontos do tempo. A ideia de Deus formada numa geração por um conjunto de seres humanos pode não ter sentido em outra. (...) Cada geração tem de criar a imagem de Deus que funciona para ela.<sup>76</sup>

Assim sendo, o mesmo equivale para as crenças religiosas, que ao longo dos anos sofreram transformações, mas nem por isso deixaram de existir. As diferentes doutrinas religiosas passam por mudanças para se adequar a realidade em que estão inseridas.

Assim, por exemplo, é recorrente no kardecismo o discurso que identifica e separa as práticas umbandistas como diferentes e indesejáveis, manifestações de espíritos

<sup>75</sup> ELIADE, Mircea. O Sagrado e a História. In: \_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 22.

<sup>76</sup> ARMSTRONG, Karen. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 10.

menos evoluídos. A preferência pelos códigos cristãos, por sua vez, facilita a aceitação e a circulação em uma sociedade hegemonicamente católica.<sup>77</sup>

Dominique Julia concretiza ainda as seguintes assertivas em relação às transformações religiosas:

As mudanças religiosas só se explicam, se admitirmos que as mudanças sociais produzem, nos fiéis, modificações de ideias e de desejos tais que os obrigam a modificar as diversas partes de seu sistema religioso. (...) A densidade de população, as comunicações mais ou menos extensas, a mistura de raças, as oposições de textos, de gerações, de classes, de nações, de invenções científicas e técnicas, tudo isso age sobre o sentimento religioso individual e transforma, assim, a religião.<sup>78</sup>

O historiador Sérgio da Mata<sup>79</sup> aponta que Gerardus Van der Leeuw sugeriu a divisão das religiões em dois grupos: as religiões de equilíbrio e de crenças. As primeiras dão grande importância ao gesto ritual, enquanto que o sacramento e a fé não significam praticamente nada. Notamos que alguns politeísmos aproximam-se mais dessa religião. Já nas religiões de crença, a fé é mais valorizada e não o rito. As Igrejas protestantes, por exemplo, tendem a seguir tal lógica.

Dessa maneira, em meio à multiplicidade religiosa presente em nosso país é comum notarmos a presença da intolerância. Um fato que ficou bastante conhecido foi o ato do bispo Sérgio Von Helde, da Igreja Universal do Reino de Deus, em chutar a imagem da Nossa Senhora Aparecida em um programam de televisão da rede Record de televisão, no ano de 1995, mesmo período em que o espetáculo “O Livro de Jó” foi encenado. Tal ação teve repercussão nacional e gerou bastante polêmica. A imprensa de modo geral afirmava que o Brasil, país da “tolerância religiosa” estava vivendo uma “guerra santa”, na qual predominava a disputa entre católicos e evangélicos.

Porém, ficou bem claro que inclusive os protestantes condenaram a atitude de Von Helde. A maioria da população concordou que o gesto do bispo foi preconceituoso, discriminatório e faltou com respeito às crenças alheias. Em nosso país existe a liberdade de expressão e de culto religioso,

<sup>77</sup> JÚNIOR, Arnaldo Érico Huff. Campo religioso brasileiro e história do tempo presente. Anais do II Encontro Nacional do GT História das religiões e das religiosidades. *Revista Brasileira de História das Religiões* – ANPUH. Maringá, v. 1, n. 3, 2009, p. 4. Disponível em: [http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/rbhr/campo\\_religioso\\_brasileiro\\_e\\_historia\\_do\\_tempo\\_presente.pdf](http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/rbhr/campo_religioso_brasileiro_e_historia_do_tempo_presente.pdf). Acesso em: 10/11/12.

<sup>78</sup> JULIA, Dominique. A religião: História religiosa. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976, p.106.

<sup>79</sup> MATA, Sérgio da. *História e Religião*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

Von Helde poderia ter exposto seus ideais e crenças sem ofender a fé dos católicos, mas percebemos que ele “ultrapassou os limites de liberdade religiosa a que tem direito.”<sup>80</sup>

E claro que as experiências religiosas não se resumem somente a procriar intolerâncias e conflitos. No Brasil, por exemplo, o médium Kadercista Francisco Xavier foi uma figura de grande popularidade. Não só entre os espíritas, como também entre os católicos. Além do mais, sabemos que muitos são os trabalhos das instituições religiosas que visam a ajudar as pessoas mais necessitadas.

Compreende-se que muitas pessoas encontram nas instituições religiosas uma forma de aliviar determinada dor, angústia, enfim, problemas enfrentados pelo indivíduo em seu dia-a-dia. É claro que as crenças religiosas não se limitam as soluções ou amenizações de tais problemas. A religião também é uma forma de buscar uma identidade própria, ajuda a definir quem somos, ela atribui um sentido de pertencimento ao indivíduo e muitas vezes orienta suas ações. Renato Pfeiffer aponta que:

A religião nos ensina, mesmo com suas diferentes manifestações, quais os problemas humanos fundamentais. Sejam verdadeiras ou não, as crenças religiosas tentam responder perguntas que o homem se faz mais cedo ou mais tarde. Independentemente da existência de Deus, a religião continuará a existir, pois ela responde a necessidades humanas.<sup>81</sup>

Assim como o personagem Jó, “o homem continua buscando respostas e significados para questões existenciais que estão além do mundano, como a morte, a tragédia, o sofrimento”<sup>82</sup> e a religião tenta oferecer tais respostas ao indivíduo, entretanto, ela não consegue convencer a todos. De qualquer forma, para aqueles que creem, a religiosidade pode dar sentido a vida, pode ajudar a compreender o mundo em que vivemos.

Segundo Sérgio da Mata, “o que define a religião de massas no mundo contemporâneo é, em grande medida, a sua dimensão terapêutica. A “salvação” deve dar-se aqui e agora – por meio da cura.”<sup>83</sup> Então, mesmo que a religião não possa salvar o ser humano de doenças consideradas cientificamente incuráveis, como a síndrome da imunodeficiência adquirida, metaforizada no espetáculo “O Livro de Jó”, como dito anteriormente, ela pode ser um meio de acalantar o indivíduo diante de determinados problemas.

<sup>80</sup> GIUMBELLI, Emerson. O “Chute na santa”: blasfêmia e pluralismo religioso no Brasil. In: BIRMAN, Patricia (org.). **Religião e espaço público**. Brasília: CNPq/PRONEX attar editorial, 2003. P.181.

<sup>81</sup> PFEFFER, Renato Somberg. O sagrado na sociedade do saber. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, n. 12, Janeiro 2012, p. 211. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf11/09.pdf>. Acesso em: 10/11/12.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>83</sup> MATA, Sérgio da. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **História e Religião**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p.15.

Nesse sentido, frente à narrativa do espetáculo, pode-se perceber que assim como a personagem Matriarca, por exemplo, muitas vezes, nos momentos de sofrimento ou de turbulências, o homem passa a questionar sua fé e a duvidar sobre sua crença religiosa. Dessa forma,

Em “O Livro de Jó” de Abreu, a crise religiosa se manifesta igualmente numa dúvida de crença. E ela também resulta do conflito entre a tradição e o mundo moderno. O Jó de Abreu procura refúgio num hospital moderno, onde ele espera uma cura do castigo que Deus lhe impôs. Mas os progressos da ciência e da técnica não lhe ajudam.<sup>84</sup>

A partir dessas assertivas, é notável o embate que há entre um homem que se divide entre a religião, sua crença inquestionável na figura do divino, e o discurso científico, que lhe apresenta algo concreto, muitas vezes uma realidade desesperadora e não tão confortável como os dogmas religiosos.

De qualquer maneira, “o historiador não tem de partilhar o mesmo ponto de vista do crente; mas ele deve se esforçar para compreendê-lo caso queira, de fato, penetrar na mentalidade que guiou nossos antepassados e ainda guia tantos de nossos contemporâneos.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> FERREIRA, CarolinOverhoff. Incorporando o pensamento ocidental: Dramaturgos brasileiros nos anos noventa. In: **Latin American Theatre Review**. Spring 2001.P.66.

<sup>85</sup>MATA, Sérgio da.Conclusão. In: \_\_\_\_\_. **História e Religião**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. P.142.

## Considerações Finais

Em linhas gerais, tendo como base o espetáculo teatral “O Livro de Jó”, o presente trabalho monográfico buscou trazer discussões referentes à trupe Teatro da Vertigem e questões que dizem respeito ao âmbito religioso e crenças religiosas brasileiras na contemporaneidade.

Nesse sentido, entende-se que:

O grupo tem deixado marcas consideráveis no teatro contemporâneo, sendo objeto de variados estudos no que diz respeito as novas formas espaciais, recepção, procedimentos dramaturgicos, identidade brasileira, entre outros temas que emergem das práticas deste grupo.<sup>86</sup>

A ocupação de espaços considerados não teatrais é uma marca indelével desta companhia. Eles ajudam a enriquecer o trabalho proposto pelo grupo, além de ser uma forma de atrair o público. Foi possível perceber que alguns destes recintos ganham novos significados quando são utilizados para a apresentação dos espetáculos. Além do mais, é uma forma de fazer a plateia refletir acerca de ambientes que, antes da intervenção da Vertigem, passavam despercebidos aos olhos dos indivíduos. E ainda, percebeu-se que os espaços distintos do tradicional palco teatral contribuem para maior interação entre a cena e os espectadores, além de intervir na percepção dos mesmos.

Outra característica específica do Teatro da Vertigem e que foi abordada nesse trabalho monográfico é o processo colaborativo. Foi possível compreender que, mesmo com a participação de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo, a palavra final do diretor é a que vai prevalecer. É ele quem vai coordenar as sugestões dos artistas e apontar as propostas boas e ruins. Assim, o papel do diretor não deixou de ser fundamental na construção da obra artística.

Percebeu-se que os artistas do Teatro da Vertigem, desde sua origem, estavam preocupados com questões concernentes ao sentimento religioso. A busca de textos bíblicos como fonte de inspiração para a construção dos espetáculos é um exemplo disso. Nota-se que a equipe fez uso de histórias da bíblia como forma de refletir acerca da realidade humana. E obteve sucesso, a trilogia bíblica de Antônio Araújo contribuiu para que o grupo apontasse no cenário teatral brasileiro contemporâneo como uma das mais importantes e reconhecidas companhias.

---

<sup>86</sup> VARGAS, Antônio; OLIVETTO, Daniel. “Satisfeita, Yolanda?”: percursos grotescos no *Teatro da Vertigem*. In: CARREIRA, André (org.). **Teatro da vertigem: processos contemporâneos**. São Paulo: Teatro – Escola Célia Helena, 2009, p. 40.



A trupe pensou a construção de seus espetáculos a luz da realidade contemporânea em que estava inserida. Em “Apocalipse 1,11”, por exemplo, como dito em linhas anteriores, a queima de um índio pataxó na cidade de Brasília e o massacre dos presos do Carandiru simbolizavam o fim dos tempos em nosso país. Mesmo com os avanços da modernidade, o ideal de uma sociedade mais justa está longe de ser concretizado e para o futuro estão reservadas as incertezas. Já em “O Livro de Jó”, os problemas oriundos da síndrome da imunodeficiência adquirida, doença peculiar do final do século XX, foram retratados implicitamente na peça.

Através de “O Livro de Jó” também foi possível refletir acerca da religiosidade brasileira no período atual. Observou-se que o Brasil é detentor de várias religiões, cada uma com as singularidades que lhes são próprias. Mesmo com a presença do ateísmo, o nosso país ainda é muito religioso.

Dessa forma, percebe-se que, atualmente, mesmo com todo o discurso científico e com todo auge do conhecimento e novas descobertas, os “sistemas de crença, seitas e Igrejas não refluíram ante o avanço da ciência e da racionalização.”<sup>87</sup>

Mas enfim, “em que as pessoas realmente crêem? Parece-nos que as respostas arriscam de se acumular em uma coleção indefinida das crenças e de suas formalidades.”<sup>88</sup> O que podemos concluir é que o âmbito religioso é bastante diversificado. E ainda, podemos perceber que nem todos os indivíduos, assim como o personagem teatral Matriarca, por exemplo, passam a duvidar de sua crença religiosa diante do sofrimento, tanto é que as instituições religiosas nunca desapareceram ou deixaram de ser importantes.

---

<sup>87</sup> MATA, Sérgio da. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **História e Religião**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p.12.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 15.

## Referências Bibliográficas:

- ABREU, Luís Alberto de. A dramaturgia e o eixo do mundo. **Folhetim – teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro, n. 16, p. 97-131, jan./abr. 2003.
- ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem: O processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.
- \_\_\_\_\_. Cartografia de BR3. **Revista Sala Preta**, v.5, n.1, p. 169-173, 2005. Entrevista concedida a Revista Sala Preta.
- ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ARTAUD, ANTONIN. O teatro e a crueldade. In: \_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1993.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BLOOM, Harold. O Poder da sabedoria. In: \_\_\_\_\_. **Onde encontrar a sabedoria?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BURKE, Peter. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: **A Escrita da História. Novas Perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.
- CARREIRA, André (org.). **Teatro da vertigem: processos contemporâneos**. São Paulo: Teatro – Escola Célia Helena, 2009.
- CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- DÉA, Márcia Leticia Falkowski. O espelhamento: o texto dramático e as representações do leitor-espectador. In \_\_\_\_\_. **Representações do leitor implícito no processo de leitura em textos dramáticos: O Berço do Herói, de Dias Gomes e O Livro de Jó, do grupo Vertigem**. 232F. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2005.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- FERREIRA, CarolinOverhoff. Incorporando o pensamento ocidental: Dramaturgos brasileiros nos anos noventa. In: **Latin American TheatreReview**. Spring 2001.
- FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **O público como protagonista do espetáculo**: a relação palco/plateia analisada em *Sete Minutos* (2002), de Antônio Fagundes. Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História. Uberlândia, 2007.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O Livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GARCIA, Silvana. A barca do nosso inferno: *O Apocalipse 1,11* do Teatro da Vertigem. In: **SEMEAR: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses**. Rio de Janeiro, n. 8, p. 73-83, 2003.

GIUMBELLI, Emerson. O “Chute na santa”: blasfêmia e pluralismo religioso no Brasil. In: BIRMAN, Patricia (org.). **Religião e espaço público**. Brasília: CNPq/PRONEX attar editorial, 2003.

GUINSBURG, Jacó. Texto ou Pretexto. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 87-88, 2001.

\_\_\_\_\_; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

<http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>. Acesso em: 10/11/12.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2010**: Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: [ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo\\_Demografico\\_2010/Caracteristicas\\_Gerais\\_Religiao\\_Deficiencia/caracteristicas\\_religiao\\_deficiencia.pdf](ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/Caracteristicas_Gerais_Religiao_Deficiencia/caracteristicas_religiao_deficiencia.pdf). Acesso em: 10/11/2012.

JÓ. In: **Bíblia Sagrada**: nova tradução na linguagem de hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

JULIA, Dominique. A religião: História religiosa. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: Novas abordagens**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

JÚNIOR, Arnaldo Érico Huff. Campo religioso brasileiro e história do tempo presente. Anais do II Encontro Nacional do GT História das religiões e das religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões** – ANPUH, Maringá, v. 1, n. 3, p. 1-25, 2009. Disponível em: [http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/rbhr/campo\\_religioso\\_brasileiro\\_e\\_historia\\_do\\_tempo\\_presente.pdf](http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/rbhr/campo_religioso_brasileiro_e_historia_do_tempo_presente.pdf). Acesso em: 10/11/12.

LEITE, Edgard. O silêncio de Jó: O Livro de Jó e a crítica sapiencial à teologia sacerdotal. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, n. 10, p. 23-34, Maio 2011. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf9/02.pdf>. Acesso em: 10/11/2012.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Global, 1997.

MARSON, Adalberto. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: \_\_\_\_\_. **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984.

MATA, Sérgio da. **História e Religião**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

MELO, Antonio Alves de. A impossível teodiceia. A crise da fé em Deus e o problema do mal. In: **INTERAÇÕES – Cultura e Comunidade**. V. 3, n.3, p. 191-196, 2008. Disponível em: <http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/revistainteracoes/article/viewFile/52/45>. Acesso em: 10/11/2012.

MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NERI, Marcelo Cortes (Coord.). **Novo Mapa das Religiões**. Rio de Janeiro: FGV/CPS, 2011. Disponível em: <http://www.fgv.br/cps/religiao/>. Acesso em: 10/11/2012.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o Historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

PEREIRA, Thiago H. Fernandes. Sobre a completude semântica em O Livro de Jó: litariedade oscilante entre texto e cena. **Revista e-Hum** -Uni-BH, Belo Horizonte, v.4, n.2, p. 42-60, 2011. Disponível em: <http://revistas2.unibh.br/index.php/dchla/article/view/430/231>. Acesso em: 02/01/12.

PFEFFER, Renato Somberg. O sagrado na sociedade do saber. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, n. 12, p. 207-236, Janeiro 2012. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf11/09.pdf>. Acesso em: 10/11/12.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Apêndice: as religiões no Brasil. In: GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O Livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROGERSON, John William. **O Livro de Ouro da Bíblia**. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2010.

SANCHIS, Pierre. As religiões dos brasileiros. **Revista Horizonte**, v.1, n. 2, p. 28-43, 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/412/398>. Acesso em: 10/11/12.

SANTOS, Valmir Jesus dos. **Apocalipse 1,11: crítica e apreciação criativa**. 50F. Trabalho apresentado como exigência parcial para a conclusão do curso de especialização em jornalismo cultural – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo, Outubro de 2001.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: \_\_\_\_\_. (org.). **História da Vida Privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TEATRO DA VERTIGEM. **Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.