



# **SOBRE A COMPLETUDE SEMÂNTICA EM *O LIVRO DE JÓ*: litariedade oscilante entre texto e cena<sup>1</sup>**

**Thiago H. Fernandes Pereira**

[thiagohfernandes@gmail.com](mailto:thiagohfernandes@gmail.com)

Graduado em Letras - uniBH, Belo Horizonte, MG

Recebido em: 24/02/11 – Aprovado em 08/07/11 – Publicado em 13/07/11

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma discussão advinda da prática cênica contemporânea no intuito de verificar o quão vicioso pode estar o texto teatral fruto de um processo colaborativo, no que de pressuposto e subentendido guarda a dramaturgia da cena. O presente texto procura, através da obra *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, e do que mais relevante pode-se considerar sobre a intervenção do Teatro da Vertigem, verificar no texto, posto que publicado, traços de uma completude semântica que significaria a literariedade plena. Por fim, busca-se refletir sobre a importância do gênero dramático quando ainda possível à publicação.

**Palavras-chave:** Teatro, processo colaborativo, dramaturgia, literariedade.

**Abstract:** This essay presents a discussion that stemmed from the contemporary scenic environment, aiming at to verify how vicious the theatrical text from a collaborative process, taking into consideration all the assumption concerning the 'dramaturgy' of the scene. From the play *O livro de Jó* by Luís Alberto de Abreu and also from what is most relevant about the Teatro da Vertigem intervention, it tries to verify in the text, since it is published, traces of a semantic completeness that will mean full literacy. Finally, reflect on the importance of the dramatic genre while a still possible publication.

**Key-words:** Theathre, collaborative process, 'dramaturgy', literacy.

---

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido sob orientação do Prof. Dr. Luiz Gonzaga Morando Queiroz em 2009 e revisado posteriormente.

## 1 O texto e a cena

Ao nos voltarmos a determinados textos dramáticos a que chamamos de 'clássicos', como as tragédias gregas ou as 'tragédias cariocas' rodriguianas, vemos que, dado um consenso cultural, tais obras residem na tradição autoral, ou seja, firmaram ao longo do tempo a referência de objeto editado, publicado, marca temporal e poética.

Entretanto, a prática teatral contemporânea e ocidental trouxe consigo revoluções hierárquicas, laborais, técnicas etc., muito favorecidas, como verificado na cena brasileira, pela manutenção de agrupamentos teatrais. O trabalho de grupo, dentre outros fatores, tem fomentado a presença do dramaturgo inserido na cena, assim como o gesto autoral do ator/criador. Nesses dois casos, o texto teatral converte-se comumente numa resultante original do trabalho cênico como um todo, sendo o aposto da adoção de uma obra previamente catalogada como literatura dramática à espera de sua encenação.

Felizmente, se verifica uma tendência de tais exemplares alcançarem o público, tornado leitor, em publicações posteriores ao efêmero representacional. É o caso de *O livro de Jó*<sup>2</sup>, obra de Luís Alberto de Abreu escrita em processo colaborativo junto ao Teatro da Vertigem<sup>3</sup>, ou seja, fora escrita em diálogo com os pressupostos, objetivos e escolhas cênicas do processo criativo do grupo. Essa estrita relação entre o modo de criação e a futura publicação do texto dita o nosso interesse em averiguá-lo em sua completude semântica, ou seja, possível de ser completo em sua poética ou dependente da encenação.

---

<sup>2</sup> Texto desenvolvido entre os anos de 1993 e 1995.

<sup>3</sup> Grupo teatral surgido na cidade de São Paulo tendo à frente o diretor Antonio Araújo. Durante a década de 90 do século passado destacou-se no cenário nacional ao encenar a chamada *Trilogia Bíblica*. Ambos os trabalhos se pautaram pela ocupação do espaço urbano e longos períodos de pesquisa. Sob a edição de Arthur Rosenblat Netrovski os três textos se tornam editados em 2002 pela Publifolha.

**e-hum**, Belo Horizonte, Vol.4, N.1, pp.42-60 (2011). Editora uniBH  
Disponível em: [www.unibh.br/revistas/ehum](http://www.unibh.br/revistas/ehum)

## 2 Diretrizes para uma cerimônia espetacular

A premissa que rege este tópico prévio ao estudo da obra de Abreu faz-se bastante lógica e produtiva. Posto que o texto dramático adquire certa maleabilidade produtiva ao surgir junto do processo cênico, quais seriam, portanto, os elementos desse processo que exerceriam maior influência na construção textual? Afinal, lidamos aqui com um processo de ordem colaborativa, vertente, aliás, utilizada pelo Teatro da Vertigem na realização de toda a sua trilogia. A definição mais difundida e, em verdade, sistematizada desse modo de produção deriva de Lehman e o teatro pós-dramático, em que o mesmo define:

Um modo profundamente diferente de usar os signos teatrais justifica com plena razão que se descreva um setor considerável do novo teatro como “pós-dramático”. Ao mesmo tempo, o novo *texto* teatral, que sempre reflete sua condição de estrutura linguística, é um texto teatral “não mais dramático”. Na medida em que alude ao gênero literário do drama, o título “Teatro pós-dramático” sinaliza a permanente inter-relação de teatro e texto, ainda que o discurso do teatro esteja no centro desta investigação, de modo que aqui o texto será considerado apenas como elemento, camada e “material” da configuração cênica, e não como o regente dessa configuração.<sup>4</sup>

As palavras do autor nessa passagem soam intransigentes a uma política de criação pelo texto, ou mesmo, conciliativa. Devemos ressaltar, entretanto, que a mesma também delinea os objetivos de sua obra.

A pergunta que fizemos ante a citação tem por resposta um prolongamento do que se diz sobre ser o regente da configuração cênica. Diversos seriam os elementos, mas focamos nossa atenção na influência do trabalho do ator e da configuração espacial no centro do processo e, logo, delegantes sobre a resultante textual.

---

<sup>4</sup> LEHMANN. *Teatro pós-dramático*, p. 19.

Essa mudança de perspectiva da funcionalidade de determinados elementos do círculo cênico aponta para uma necessidade constante de renovar o vínculo junto à audiência. Tornar essa relação novamente produtiva e instigante e não meramente comercial. Nomearemos esse gesto com o termo proposto por Graciela Ravetti em texto sobre a *Performance*. O ‘transgênero’<sup>5</sup>, para a autora, seria o gesto performático contrário a escrita, meio sacralizado do registro das leituras do mundo; o corpo do *performer* em substituição a esse modo de registrar. Temos aqui o resignificar de uma ferramenta, uma tecnicidade e funcionalidade renovada.

Assim, o ator não mais é aquele que apenas decora um texto e segue marcas ditadas pelo diretor, ele se torna proponente a partir da prática da pesquisa de seu ofício. Esse novo intérprete traz consigo, como exemplo, o risco físico para a realização teatral, gesto legítimo à mobilização pretendida com o espetáculo. Ravetti, em seu artigo “Narrativas performáticas”, enumera alguns traços genuinamente performáticos percebidos em narrativas da modernidade. Tais aspectos referem-se ao enunciado do sujeito narrativo, servindo igualmente ao enunciador da cena, o ator e sua personagem no teatro do qual falamos:

[...] a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros.<sup>6</sup>

Há, por contiguidade, uma nova espécie de personagem desprotegida das convenções cênicas, uma mudança em sua vida útil que também relativiza o espaço. Neste sentido, qual seria o espaço necessário ao acolhimento do ator do qual falamos, ou melhor, da expressão de seu trabalho? Os registros do pós-

---

<sup>5</sup> RAVETTI. *O corpo na letra*, p. 87.

<sup>6</sup> RAVETTI. *Narrativas performáticas*, p. 47.

dramático apontam a recusa por aquele convencional, do chamado palco italiano que pouco parece servir ao sentido da interpretação que, por sua vez, já não parecia completo no texto. E ainda, como lembra Carreira:

A ruptura com o código estrito do teatro de sala constitui uma prática de resistência em um contexto teatral que se organiza pelas leis de mercado e que atribui valores dos espetáculos a partir da capacidade de ocupação de espaços teatrais estritamente hierarquizados ao longo da história.<sup>7</sup>

Nomearemos como uma espécie de ‘força bruta’ o fator de quebra desse limite prévio a que se bastava o teatro, pois consegue ser superior às convenções cênicas. O palco convencional institui cômodos fechados, entradas e saídas que podem igualmente guardar toda uma noção de tempo cronológico, limitando massivamente o deslocamento para a direita ou para a esquerda da cena. Assim, o termo a que nos referimos servirá igualmente para adjetivar a área de atuação, espaço ‘força bruta’ capaz de acolher tal personagem.

Por este caminho, chegamos à ocorrência da ocupação dos espaços urbanos para a realização espetacular em que, um cenário do real traz consigo muito do que se possa falar de atmosfera, enquanto fixação de sentimentos e paixões pela memória das coisas. De modo que, numa mistura de concretude e abstração, a atmosfera não está somente nos desígnios de alma da personagem, mas no que de informação traz a arquitetura. Tal espaço reafirma sua força pelo tema e memória social que carrega, sendo um marco da manifestação teatral pós-dramática.

Para *O livro de Jó*, o espaço escolhido foi o hospital, em *Paraíso Perdido*, primeiro espetáculo da trilogia, uma igreja. Já em *Apocalipse 1, 11*, a ocupação se dava em presídios, como quando na estreia no complexo de Carandiru que trazia em sua memória o massacre de 111 detentos ocorrido na década de 90.

---

<sup>7</sup> CARREIRA. *Apocalipse 1, 11*, p. 19.

Pensar o espetáculo sob a ordem desse hibridismo criativo significa abortar concepções dramáticas já edificadas, principalmente no que diz respeito à produção de sentido sob a égide da linguagem verbal:

O denso logocentrismo do teatro tradicional será substituído por um exercício lúdico e dessacralizador no qual a valorização estética do espetáculo e seu desentranhamento semântico dependerão do trabalho de interpretação individual que realize cada um dos participantes do evento cênico.<sup>8</sup>

A questão imagética sobrepõe-se à necessidade do texto absoluto que assume o fragmento e o antienredo e que existe a partir da cena e não o contrário. A língua é demitida de sua função de comunicar no teatro: comunicar por guardar em si a noção de mundo no campo ficcional.

Diluem-se critérios básicos de orientação, de localização e de permanência emocional, por parte da audiência na trama. O mesmo ocorre pelo fato de estar acostumada, a audiência, a reiterar objetivamente a mensagem poética centrada na argumentação que vem do léxico da personagem. Assim nos confirma Zsondi, em sua digressão sobre o drama:

[...] o meio lingüístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera.<sup>9</sup>

A publicação de textos originais desse teatro que pretende distanciar o gesto repetido em busca do vínculo entre intérprete e audiência através da eleição de

---

<sup>8</sup> POZA. *A performance teatral*, p. 172.

<sup>9</sup> ZSONDI. *Teoria do drama moderno*, p. 30.

elementos disparadores e organizadores, como afirma Carreira<sup>10</sup>, ascende como uma manifestação inédita e instigante do gênero dramático. Este que ainda pode servir ao leitor distanciado no tempo e não apenas ao espectador imediato da cena, inebriado pela imagem.

### **3 O livro de Jó: sobre elos possíveis**

O texto de Luis Alberto de Abreu, como publicado, não se anuncia vulgarmente como uma resultante inferior ou complementar ao espetáculo dado o seu contexto de criação. Diversos elementos suscitam uma estrutura dramática que nos remete a escritura clássica. Em *Jó* temos o verso replicado pelo verso tal como o prólogo e a tirada. Acreditamos que influente a essa assertiva está o diálogo adaptativo junto ao livro bíblico de Jó.

Complemento dos chamados Livros Sapienciais, *Jó*, é por si um discurso hábil na tentativa de captura daquilo que reside no subtexto. Bebe de um tema maior, em que a figura carnal de um homem qualquer representa o Homem frente à entidade divina e o seu legado sábio no plano terrestre. A narrativa é plena, segue em terceira pessoa, deixando-se intercalar pela fala da personagem. Nos remete a uma fábula moralizante, da qual poderíamos prever um final educador ou redentor.

Esse elemento fábulo-narrativo se converte em condição na redação de *Jó*. A isenção do que se diz sob a ordem da distância histórica e cultural, nos parece a premissa para uma escrita meticulosa, evitando o naturalismo da fala. Seria uma espécie de super condição da terceira pessoa em que o discurso da personagem, antes de ser seu, advém de uma força externa, do já dito. Neste sentido, *O livro de*

---

<sup>10</sup> CARREIRA. *Performance teatral e risco físico*, p. 22.

Jó não pretende se distanciar de sua origem temática, por isso mesmo, a desgraça de Jó, que tudo perde, é dita na mais bela retórica.

Tais fatores, como a personagem que relativiza a sua fala como se esta procurasse o ideal de seu pronunciamento, espécie de diálogo-enredo que conduz a permanência da narração, se fundem na teoria épica, preconizando o estado crítico do ficcional, ou ainda, como define Benjamin:

[...] O teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”.<sup>11</sup>

Tais considerações projetam previamente o texto de Abreu naquela completude semântica referida logo em título, pela forma estruturalista que apresenta e em que se incorpora, inclusive, a rima. Vejamos o trecho que assomamos esta última ideia junto ao ideal narrativo distanciado.

Mestre: O deserto é um vazio, um oco, um não,  
 Uma ausência já esquecida,  
 O deserto é uma vasta negação.  
 E ouçam! Ouçam uma voz  
 Que dentro dele se afirma,  
 O sim de uma pequena vida  
 Que brada e exige a presença de Deus!  
*(Atores cantam “à boca fechada” uma melodia melancólica.)*  
 É nesse deserto que narraremos o drama  
 De um tempo ido  
 E de homens tão parecidos  
 Com os homens de agora.  
 Andou pelo mundo outrora  
 Um homem chamado Jó.<sup>12</sup>

Entretanto, nos cabe questionar sobre as resultantes de sentido e significado, aquém da forma. Para tanto, proporemos uma breve análise de algumas características da obra - desenho e mapeamento do espaço, progressão narrativa pelos fatos ou ações e estado de permanência da personagem – para anotarmos

<sup>11</sup> BENJAMIN. *O que é teatro épico*, p. 81.

<sup>12</sup> ABREU, in Nestrovski. *Teatro da Vertigem*, p. 120.



como se apresenta de modo mais detalhado o texto completo em sua literariedade ou prolongado aos pressupostos da encenação.

#### 4 As escrituras de um *livro*

O *livro de Jó* anuncia em título, pelo uso do termo “livro”, aquilo a que se dedicará, trabalhando sobre o pressuposto da escritura marcada no tempo. Antes de Jó, tem-se o Livro que o permite existir e tornar-se fenômeno no mundo real. Contar o livro é contar uma espécie de entidade carregada da tensão da palavra.

Dessa forma, os primeiros ditos funcionam como preâmbulo, prólogo assim não declarado. O autor adota a postura do intermediador, diplomático nas intenções, cuidadoso com o que de inegavelmente maligno pode ter o teatro nas interpretações, nas leituras e nas deduções. A “Exortação inicial” (cena 1) aconselha a audiência como se portar, mas, servindo ao leitor, precede não apenas o que abarca o drama, o que gera a tensão, mas, igualmente, o que está fora do alcance daquele.

(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>13</sup>

O condicionamento verbal proposto pelo advérbio *talvez* corrobora a essa estratégia de escrita que diz ao leitor para tomar suas decisões. Neste caso, está diretamente relacionado à apresentação da personagem central, Jó, que não se vale de descrições físicas convencionais, mas apenas de um mal desconhecido que o aproxima da morte e que, por isso, talvez prejudique a razão de suas palavras. Tal descrição distancia o leitor do postulado original, da provação pela ruína do homem, ofertando-lhe uma brecha entre o que se disse, o que se diz e o que se pode dizer.

---

<sup>13</sup> ABREU, in Nestrovski. *Teatro da Vertigem*, p. 119.

Quanto à nomeação do espaço em *hospital* e *contemporâneo*, podemos avaliar em duas instâncias o que essa possa acarretar de informação precisa ou vaga. A primeira delas refere-se ao desenho físico, à área de atuação, sendo a segunda, tudo aquilo que possa implicar à temática. Portanto, *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, de metaforização por parte do leitor através do espaço e não explicitamente do texto.

Mais aproximado da cenografia está o constatar de elementos afins, poucos ainda, como acontece na entrada de *padioleiros*, na utilização de uma *maca* e de uma *bacia* para a limpeza de feridas. Diz-se novamente *hospital* logo no início da cena quatro para a definição de um estado geral, caos generalizado do qual participam ou é gerado por “*loucos, doentes, pedintes*”. Por fim, na última cena e em inédita ocorrência, se utiliza o adjetivar de um “*doente acamado*” para a introdução da personagem Eliú, o último a cruzar o caminho de Jó. Portanto, temos que, como é trabalhada a referência de espaço físico na obra, pouco indica dos deslocamentos, da revelação de novos cenários que pudessem supor imbricações evolutivas, transcurso temporais ou até mesmo a tensão prévia.

O fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas –, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> LINS. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 101.

Abreu se atém ao peso temático evocado pela nomeação do hospitalar posto que Jó é um homem tão unicamente adoentado. Perguntamo-nos em que medida poderia servir o hospital em provocar ou mesmo permitir o desenrolar da ação? A resposta, por certo, encontra-se detalhada e eficaz no uso cênico que se fez de determinado espaço, posto que o mesmo tem a força necessária para suscitar uma dramaturgia própria:

[...] Chegamos a estabelecer a importância, no teatro atual, do que se denomina dramaturgia do espaço, como proposta em que se estabelece no palco (entendendo-se por qualquer lugar em que se desenvolva a ação) e que determina, espacialmente, o tipo de comunicação desejada. Posso afirmar, seguindo as reflexões da teoria semiótica atual, que se produz uma evolução do espaço dramático como lugar *físico-objeto* para a dramaturgia do espaço, ou seja, na direção deste como construtor *sujeito-ativo*.<sup>15</sup>

Deste modo, percebemos que a apresentação do espaço no texto está encoberta pelas ideias dialógicas que pouco estão determinadas ou findadas ao lugar em que se fala. Não damos falta de uma abordagem realista, mas o hospital de Jó é antes um deserto de transeuntes no qual caminha-se com o discurso, debate acalorado sobre os arcaísmos insuperáveis da morte e da divindade, do que com o corpo no espaço como quando na encenação. O espaço confirma a força de sua existência anulando a possibilidade da personagem de ser original do lugar em que fala. Personagem peregrina do espaço/mundo prévio ao construído pelo texto ficcional.

Tal processo é altamente conduzido pela prática de ocupação do recorte urbano pelo Teatro da Vertigem. Assim, como num acordo de competências, a cena se torna responsável pelo processo de corporificação útil do lugar que ocupa a narrativa, ou seja, proponente desta e para o envolver da ação. Ao que tem acesso o leitor, pouco significa de orientação, seja pela definição rasa, seja pela indicação

---

<sup>15</sup> ROJO. *Espaço e corpo no teatro italiano atual*, p. 73-74.

de cena, quase técnica, a que chamamos de didascália. Podemos citar, a título de exemplificação, passagens em que se subentende uma estrutura espacial não palpável:

Com um gesto, abarca toda área de representação. (p.119, didascália para Mestre); Os amigos recuam com repulsa e lentamente começam a sair (p.140, didascália para Elifaz, Baldad e Sofar<sup>16</sup>); Fazendo um gesto que abarca toda área de representação (p.159, didascália para Matriarca); Matriarca, abatida, é retirada pelo coro da área de representação (p.163); Levanta-se deixando Jó e, lamentando, dirige-se ao fundo. Coro acompanha seus lamentos. (p.177, didascália para Matriarca).

Frente a esse cenário percebemos um movimento contrário em que a fala contínua, espécie de verbo regente, ascende ao domínio. A tirada, fala de maior extensão que prevê um interlocutor prostrado no silêncio, representa muito da tomada de palavra em *O livro de Jó*, do modo como faz Matriarca (cena 3) ao proclamar 45 versos encerrados por seu choro. Esta intensa troca de palavras deverá, portanto, ser capaz de atender a situação, de ofertar ao leitor a sensação de estar progredindo junto do texto e das personagens a pontos diferentes, de que o trocar de cena represente-lhe um novo exercício de construção situacional.

Quando no texto introdutório a este tópico, falávamos sobre uma supercondição da terceira pessoa para contar pelo drama o objeto que nos conta. Parece-nos, pois, haver um balanceamento, ainda que impensado, entre aquilo que se faz vago com o que de superinformação narrativa podemos colher, não mais no texto indicativo que segue entre parênteses, mas, incisivamente na fala da personagem. Esta última quer seja finita no drama, a princípio, quer seja distanciada da realidade ficcional imediata que se cria, para em um novo nível de enunciação ser útil à gradação das 'coisas'.

---

16 As personagens Elifaz de Temã, Baldad de Suás e Sofar de Naamat são apresentadas no final da cena 1, “Exortação inicial”. Interessante notar que isso acontece na fala da personagem Mestre como uma necessidade de conceder progressão ao seu discurso: progressão da fala e progressão dos fatos pela fala. Sobre os três amigos nada se sabe, alternam permanência no silêncio, em certa marca de contingência textual, pelo que está subentendido, acordado em cena, ao qual não tem acesso o leitor.

No primeiro excerto que extraímos de Jó, se fala na personagem Mestre que já atende à função de conduzir fisicamente o público, conduzir rumo à ficção e ainda reger o coro do qual não podemos extrair uma ideia de organização ou funcionalidade. Alterna-se em mesma função, quase que numa única voz, a personagem Contramestre. Seus objetivos originais parecem atender com maior eficácia à audiência do que ao leitor, mesmo assim, o seu discurso é válido, pois, quando fala, pode falar feito didascália<sup>17</sup>, indicar brevemente algo da arquitetura, seja ela física ou narrativa. Dizemos brevemente no sentido de ser relativo posto que não é de seu interesse legendar o que se vê (para o espaço) em virtude do leitor.

Mestre: E, então, a mulher de Jó se afastou.  
 Contramestre: E, então, se afastaram os parentes, os vizinhos.  
 Mestre: E, então, todos se afastaram da casa em ruínas.  
 E, então, todos se afastaram do homem em ruínas.  
 [...]  
 Contramestre: E foi então que o infeliz Jó  
 Arrastou seu corpo doente  
 E sua alma deserta  
 Por dias, caminhos e vias  
 Até este lugar.  
 E viu dentro de si  
 E viu fora de si o mesmo deserto.  
 E sentou sobre aquela aridez  
 O que lhe restava de vida.  
 E, vejam, naquela vastidão  
 De areia e silêncio  
 Um pequeno homem [...].<sup>18</sup>

Notamos o alcance da fala de ambas as personagens nesse trabalho indicativo. A sugestão do deserto, suscitando aridez, vastidão e silêncio, está para o hospital, e logo para o leitor, como uma marca do limite metafórico. Quando o adjetivar é quase uma definição primeira, o espaço mestre dentro do espaço mestre

---

<sup>17</sup> Sobre a abrangência do discurso da personagem neste sentido, em abarcar tudo o que de significação precisam os fatos e o leitor, interessante atentarmos para a colocação de Rykner sobre a teoria de d'Aubignac ao negar totalmente a presença do autor em indicações explicativas, posto que ao drama só cabem as personagens.

<sup>18</sup> ABREU, in Netrovski. *Teatro da Vertigem*, p. 133.

(hospital e deserto), o primeiro deles deve respeitar um mínimo de propriedades conectivas com aquilo que o dizem ser. O deserto, ainda que metáfora, será uma verdade em tudo que implica. Dessa forma, o hospital ausente do realismo de suas paredes, se torna viável à arquitetura do enredo que se narra e que narra o homem que se vê sozinho e caminhando por dias após perder toda referência de lugar ou de origem. Assim decorre o tempo, como propõe Mestre ao anúncio dos amigos que partem em busca de Jó:

[...]  
 Vieram de longe  
 Para vê-lo, e viram,  
 E vendo choraram,  
 Dizem que de pena,  
 Dizem que de medo,  
 Da mão que feriu Jó.  
 Sentaram-se a seu lado,  
 E por sete dias e sete noites  
 Ouviu-se apenas  
 Um grande e longo silêncio dolorido.  
 (*Elifaz molha um pano numa bacia e, contendo a repulsa, põe-se a lavar as feridas de Jó.*)<sup>19</sup>

Podem ainda tais personagens, proporem veios de transferência direta entre o poético e o espaço, algo que transcenderia a metáfora. Quando o Mestre anuncia, “[...] *Atravessem estes umbrais/ E colham toda esperança/ Que puderem encontrar*”<sup>20</sup> está situado no passado, ou seja, era claro em orientar o público na cena, mas igualmente significativo para o leitor ao implicar a partir de *esperança* o que se pode ter pela frente e anunciar o espaço pelo que pode ter este de memória. Percebemos que, sobre o falar feito didascália, parece validado com maior precisão pelo leitor do que pelo espectador. Quando sobre o papel, registrado para o tempo futuro, o item se torna permanente, passível da releitura e da análise.

<sup>19</sup> ABREU, in Nestrovski. *Teatro da Vertigem*, p. 135.

<sup>20</sup> Ididem, p. 119.

Quanto às personagens propulsoras do fato percebemos em alguns momentos um igual distanciamento que favorece o impulso narrativo em vias da ação e da ocasião. Tomemos como exemplo as personagens Jó e Matriarca que favorecem em discurso a permanência da razão ante um comportamento linguístico extremista e aproximado de um hiper-realismo. Mais uma vez, a fala assume um comportamento funcional, capta aquilo que não foi previamente indicado pelo autor em texto de segunda ordem por estar completo na referência advinda da cena, principalmente no que diz respeito às imagens e corporificações.

Vejamos o trecho em que diz Jó: *“Então Jó se levantou,/ Rasgou seu manto,/ Raspou sua cabeça,/ Caiu por terra,/ Inclinou-se no chão e disse:/ “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>21</sup> Interessante notarmos que a fala Jó pode na cena estar situado exclusivamente no âmbito da convenção, mas, para o leitor, será uma espécie de informação autêntica, pois significa uma mudança na trajetória da personagem inscrita nos signos do corpo. Quanto à Matriarca, tomemos a seguinte passagem: *“E soprou a desgraça,/ E secou meus peitos,/ E murchou meu ventre!/ Eu sou a mulher de Jó, / Aquela que foi plena/ E depois foi nada. / Aquela sobre a qual Deus/ Fez cair a mão pesada.”*<sup>22</sup> A personagem condensa em um pequeno bloco de texto, informações que excedem o tempo do drama, neste caso, e que normalmente comporiam um texto introdutório.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> ABREU, in Nestrovski. *Teatro da Vertigem*, p. 123.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>23</sup> É bem verdade que duas rubricas dão presença aos dois filhos; na primeira delas a mãe senta-se entre eles e na segunda perde-os para o chão, o que significaria a morte. Esta última indicação, aliás, é um dos textos de segunda ordem com maior gama de detalhes (ver p. 123). O que parece ser o gesto mais dilatado da personagem Matriarca, ainda assim está precedido pela palavra, pelo prenúncio da falência de sua função maternal, tal como enfraquecido pela brevidade e fugacidade da presença dos filhos.

**e-hum**, Belo Horizonte, Vol.4, N.1, pp.42-60 (2011). Editora uniBH

Disponível em: [www.unibh.br/revistas/ehum](http://www.unibh.br/revistas/ehum)

Seja qual for a personagem, se nos perguntarmos a que movimento instintivo obedecem ou imprimem, temos como resposta a tentativa de não se bastar no discurso. Assim seria posto que o texto de segunda ordem é falho em ofertar tal direção que estaria subjacente à encenação enquanto organismo autêntico. O conceito de presença como defendido por José Da Costa prevalece neste ponto, em que reforça o autor, “Os silêncios do ator, sua energia, seu olhar, seus deslocamentos, o timbre de sua voz, mais do que as palavras do texto do autor dramático, conjugam-se para constituir o plano da presença.”<sup>24</sup> Quanto as considerações entre presença e sentido, afirma ainda:

As discussões da presença e do sentido estão completamente imbricadas. Ambas exigem, por sua vez, uma atenção à corporeidade, à espacialidade e à temporalidade. Isso nos leva a refletir tanto sobre a performance cênica quanto sobre o eixo literário-ficcional do texto dramático. Questionar a noção de presença no teatro de nossos dias implica indagar sobre os modos de lidar com a referência e o sentido.<sup>25</sup>

Sobre o que se diz a respeito o corpo de Jó, tomemos uma máxima de indicação de progressão narrativa em nossa peça a partir do discurso de Mestre: “*E aquele mesmo Deus,/ Que agora é morto,/ Permiteu ao torto, ao maligno,/ Ser terrível lavrador/ Do campo/ corpo de seu servo Jó*”.<sup>26</sup> Ao longo da narrativa o protagonista passa ao “corpo-ferida”, foco de toda provação divina e igualmente da comoção pelo leitorado, posto que as demais perdas sofridas, como a ruína do lar e a morte dos filhos, se findam no passado imediato da palavra e deixam de mortificar. Em suma, no corpo de Jó está o rumo das coisas, em que os ritos ou mazelas ditam o tempo e a necessidade de deslocamento, em que a significação e transformação corporal representam o caminho transcorrido.

<sup>24</sup> COSTA. *Teatro contemporâneo no Brasil*, p. 122.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>26</sup> ABREU, in Nestrovski. *Teatro da Vertigem*, p. 127.



A partir dessas, que são algumas das considerações possíveis sobre o quanto está a obra trabalhando junto dos pressupostos da encenação, verificamos a ambivalência entre o racional e a paixão, como na voz de Mestre, *“A vocês peço somente tragam/ O coração e mente/ Muito bem enlaçados,/ Porquanto um deles entende, o outro sente,/ A mente avalia, o coração pressente [...]”*.<sup>27</sup>

O trabalho de dramaturgia mostra-se altamente hermético quanto à criação do discurso próprio da personagem, adotando a narrativa e o distanciamento. Torna-se assim, tamanha sua funcionalidade estrutural e constância, um verdadeiro falar feito didascália, em que a voz da personagem dita noções de tempo, espaço, ambiente, caracterização figurada no rito do corpo e do homem etc., correspondendo ao que de falho e ausente contém o texto de segunda ordem.

Entretanto, percebe-se que igualmente está submetido àquilo que não advém do gesto criativo autoral. Desse modo, o domínio da noção espacial parece fugir duas vezes ao poder da escrita, primeiramente, por obedecer de fato ao encenador e seus intérpretes e, em segundo, por estar o domínio do qual falamos estritamente preso na memória do hospital que sugere uma temática que de tão onipotente, faz parecer com que as personagens vaguem incapazes de transgredir o inóspito, incapazes de penetrá-lo.

Essa brevidade de informações estruturais não é de todo demérito, posto que possibilita ao leitor a possibilidade de flutuar numa rede de significações, leituras e contextos somando à sua interpretação, o que de entendimento do redor explicita a personagem em seu discurso muitas vezes metafórico ou alegórico.

O texto pelo processo colaborativo significa ao leitor novas exigências interpretativas tal como sua encenação exigiria da audiência uma postura renovada.

---

<sup>27</sup> Ididem, p. 119.

O texto teatral aceita, como a maior de suas vertentes, a dramaturgia em que o autor está ausente de seu absolutismo, tornando-se contribuinte à autoria de gesto ou memória. Quando ainda assim perceptível, o texto torna-se publicado e constatamos a felicidade do elo entre as entidades das quais falamos. Em *O livro de Jó*, objeto publicado, não há o puro substrato frente o poderio imagético da encenação, mas há uma semântica própria, de uma literariedade metamorfoseada dessa relação de forças criativas: o texto de papel e o texto do espetáculo.

### Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 173 p.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 272 p.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 78-90.

BÍBLIA SAGRADA. *Jó: a verdadeira religião*. Cap. 1-40. São Paulo: Paulus, 1990. p. 638-670.

CARREIRA, André Luiz Antunes N. et al. (Orgs.). *Mediações performáticas Latino-americanas*. 2 v. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. 192 p.

COSTA, José Da. Vertigem da presença. In: \_\_\_\_\_. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 121-211.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade; BELLODI, Zina C. *Teoria da literatura revisitada*. Petrópolis: Vozes, 2005. 231 p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 437 p.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. 154 p. (Coleção Ensaios)

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Ed.). *Teatro da Vertigem*: trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002. 356 p.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.) *Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG - FALE, 2002. 319 p.

ROJO, Sara. Espaço e corpo no teatro italiano atual. In: \_\_\_\_\_. *Trânsitos e deslocamentos teatrais*: da Itália à América Latina. Trad. Ana Esteves dos Santos, Miquelina Barra Rocha. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 77-121.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 118-162.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. 98 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 237 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 249 p. (Coleção Leitura e Crítica)

RYKNER, Arnaud. *O reverso do teatro*: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck. Trad. Dóris Graça Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 396 p.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 185 p.