

O Livro de Jó: moldura épica e desenho trágico

Ana Maria Rebouças

Já na página do título o autor informa que se trata de uma “Recriação teatral do livro bíblico de Jó por Luís Alberto de Abreu”, que a peça “foi escrita especialmente para o Teatro da Vertigem para a encenação de Antonio Araújo” e que “o espetáculo estreou no Hospital Umberto I em 08 de fevereiro de 1995”. Tal “didascália fora do texto” (Issacharoff, p. 82) informa-nos a gênese da criação dramatúrgica e a localiza no tempo. O leitor toma conhecimento, assim, de que se trata de uma peça elaborada para a montagem do encenador Antonio Araújo, datada de 1995. Dado a especificidade dessa escrita, desde já se coloca a questão de ser ou não possível uma outra encenação desta obra.

Marcas de segmentação

CENAS

A peça é composta por seis cenas intituladas, além da *exortação inicial* (prólogo). A Cena 1 não tem título. As cenas seguintes apresentam os seguintes títulos:

Cena 2 – *A intervenção do primeiro amigo*

Cena 3 – *Deus é o caos*

Cena 4 – *O último abalo na fé*

Cena 5 – *A absurda fé de um homem só*

Cena 6 – *Deus vomita os mornos*

Assim, temos uma estrutura basicamente épica, em que cada cena é intitulada por uma espécie de síntese do que elas representam.

PERSONAGENS:

Ator-Jó (narrador / personagem)

Matriarca (narrador / personagem)

Ator-Elifaz (narrador / personagem)

Ator-Baldad (narrador / personagem)

Ator-Sofar (narrador / personagem)

Eliú (personagem)

Mestre (narrador / Deus)

Contramestre (narrador / Diabo)

Coro musical (narrador)

Padioleiros (figuração)

Um padre (figuração)

Um morto (figuração)

Dois filhos de Jó (figuração)

Loucos, doentes, pedintes, mortos

Excetuando-se o *Mestre* e o *Contramestre*, que agem o tempo todo como narradores (com técnicas de narração parecidas com a dos contadores

Ana Maria Rebouças é pesquisadora da Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

de história), os personagens se comportam ora como atores que narram as ações dos personagens que interpretam, ora como personagens que agem por si só, estando o ator completamente identificado. O fato de o nome do personagem *Matriarca* não vir precedido pela designação “atriz” talvez se explique pelo caráter moderno de sua constituição. Sendo ela um personagem que nega a existência de Deus, não está representando, ou imitando, um acontecimento do passado remoto, mas é a própria voz de um tempo pós-existencialista. Da mesma forma, *Eliú*, que encarnará Deus no final da peça, também não se dissocia do ator que o representa, estando por todo o tempo em que aparece (Cena 6), representando a atemporalidade do Deus onisciente e onipresente. O *Coro* pontua algumas passagens do texto e faz eco aos lamentos da *Matriarca*, intensificando seu dolorido estado emocional.

RUBRICAS DO TEXTO DRAMÁTICO

“A ação se passa num hospital contemporâneo e Jó talvez seja um doente cuja proximidade da morte o faz perder a razão. Ou talvez, não”.

Iniciando a leitura da peça, esta primeira rubrica já nos causa estranhamento. Ainda que seja escrita de forma tradicional (ou seja, descreve em terceira pessoa e no tempo presente uma indicação locativa), seu “sentido” não se aproxima das instruções unívocas contidas normalmente nas didascálias de textos teatrais. Tal rubrica, não sendo destinada à concretização cênica, estabelece um diálogo oculto com os leitores e os componentes do grupo que irão montar a peça. Desta forma, não é uma rubrica operacional e nem funcional. Ao contrário, ela subverte a noção tradicional da rubrica como “texto secundário”, que não faz parte da ficção, e sugere alternativas para a composição da cena e da leitura do encenador e dos atores, sendo que tal indagação deverá ser transmitida de modo subliminar para o espectador, jogando com a incerteza sobre o personagem principal. A con-

dição de Jó poderá fazer com que ele perca a razão ou, ao contrário, torne-o mais lúcido. Será essa loucura uma forma mais aguda de lucidez? Estranhamente, o autor-narrador coloca-se não como um ser onisciente, mas sugere uma ambigüidade que se manterá até o fim do texto.

A segunda rubrica evidencia o caráter épico da estrutura dramática. Assim, temos o *Mestre* como narrador, um coro que abre o espetáculo e a pressuposição da presença de um público:

“Exortação inicial – Mestre conduz o público, conclama-o a imaginação e rege o coro de abertura”.

Ao longo do texto verificam-se várias inserções que descrevem movimentações físicas dos atores e momentos de atuação do *Coro*. Tais rubricas podem ser explicadas por ter sido o texto construído durante o espetáculo, o que faz com que algumas marcações estabelecidas durante os ensaios sejam incorporadas ao texto, complementando-o em certas passagens. Como exemplo citaremos uma rubrica que descreve uma passagem de cena, suprimindo o elo normalmente dialógico da ação dramática:

“Coro inicia um lamento que aos poucos vai se transformando em música enquanto Matriarca se aproxima dos filhos mortos e os arrebatada das mãos dos padioleiros que se apressavam em transportá-los na maca. Jó curva-se sobre si mesmo lentamente, ora abraçando o ventre, ora cobrindo os ouvidos em desespero”.

Além das formas tradicionais de rubricas, classificadas por Issacharoff como nominativa, atributiva, destinativa, locativa e melódica, correspondentes às funções fundamentais “quem fala?”, “para quem fala”, “onde” e “em que tom?”, escritas geralmente em terceira pessoa no tempo presente atemporal como enunciado dramático descritivo determinado pelo autor (Issacharoff, p. 82), é possível observar nesse texto, também, uma grande articulação entre o diálogo e as rubricas – como se elas próprias fossem enunciativas de ações que instauram um diálogo entre a fala e a movimentação. Desta forma, o diálogo não se encontra mais dissociado das

prescrições da cena e os dois sistemas, texto e cena justapostos, complementam-se e fazem até mesmo parte da narrativa ficcional, dando ênfase à visualidade da ação. Assim, na Cena 5, temos um exemplo de como o coro, tradicionalmente ligado à tragédia grega, onde é tido como “um corpo fixo sem ação” (Toplin), faz parte da ação dramática:

“Parte do coro inicia também a cantar uma melodia diferente. Um tenta sobrepujar o outro. A disputa torna-se violenta e os dois coros se engalfinham. Os amigos de Jó continuam a pregar e abençoar. O chão se enche de mortos. Os mortos cantam um lamento triste e grave”.

Além de descrições de ações físicas, evidentes nas didascálias, várias rubricas são usadas como sugestões. Por exemplo, nesta que sugere adereços ao *Ator-Elifaz*:

“Ator-Elifaz: Porta um estandarte indefinível numa das mãos e na outra carrega uma pedra ou outro símbolo qualquer. Repete constantemente a mesma frase. O clima torna-se de um fanatismo irracional. Gritos, palmas, vivas, choro”.

Nos diálogos aparecem também várias rubricas embutidas. Porém, elas não se enquadram nem na “fala acionada” típica da tragédia grega, onde o que se fala se fiscaliza, nem no comportamento dissociado do drama moderno, como em Beckett, onde há um descompasso entre a fala e o gesto, quando se fala uma coisa e se faz outra. Em várias passagens do texto há sugestões de ações sem que, no entanto, elas sejam concretizadas ou contrariadas por meio da não-ação. Pelo contrário, o gesto irá se concretizar ou não na imaginação do espectador, como fica claro na cena em que *Elifaz* vai ao encontro de *Jó*:

“Ator-Elifaz: Jó?

Ator-Jó: O que restou de Jó.

Ator-Elifaz: Se eu lhe falar aumento seu sofrimento?

Mestre: E Jó levantou a fronte / E se viu refletido nos olhos de Elifaz / E talvez quase sorriu / E talvez se aproximou / E talvez teve

ímpeto / De abraçar o corpo de Elifaz / Como se abraça o filho / O amor, o pai, a paz.

Contramestre: Mas Entre Elifaz e Jó / Havia chagas e sangue, / Medo, contágio e dó”.

Muitas passagens de narração do Mestre e Contramestre, assim como os momentos em que os personagens narram suas ações no passado, ao invés de executá-las, poderiam ser transformados em rubricas e poderiam até mesmo ser suprimidos do texto sem alterar o enredo. No entanto, tais modificações confeririam um caráter menos épico e mais dramático ao texto, e com certeza perderíamos o efeito de distanciamento, o acento sagrado, o conteúdo poético, o jogo com os tempos verbais que intercala passado/presente, acontecido/acontecendo, além de empobrecer as imagens metafóricas criadas pela imaginação do espectador:

“Ator-Jó: Então Jó se levantou, / Rasgou seu manto, / Raspou a cabeça / Caiu por terra, / Inclinou-se no chão e disse: / Nu saí do ventre de minha mãe / E nu, para lá, voltarei...”

Claro que, com prejuízo da poesia do texto e de sua construção formal, tal fala poderia ser assim construída: “Ator-Jó levanta-se, rasga seu manto, cai novamente no solo, inclina-se e diz: Nu saí do ventre de minha mãe...”

Outra característica presente nesse texto é a falta de indicações das entradas e saídas de cena dos personagens. Porém, tal dinâmica pode ser verificada, algumas vezes, na fala dos personagens:

“Mestre: E, então, a mulher de Jó se afastou.

Contramestre: E, então, todos se afastaram da casa em ruínas / E, então, todos se afastaram do homem em ruínas.

Ator-Jó: E Jó ficou só / E olhou quieto, ao redor, / A silenciosa devastação. / E chorou, de desespero, dizem uns; / De revolta, dizem outros; / De desalento, ouvi dizer.

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 / Que mudo e com um caco de telha / Coça o corpo-ferida”.

Tal passagem também poderia ser assim transformada: “Mulher de Jó sai. Jó permanece só. Olha ao redor, chora. Arrasta seu corpo, pega um caco de telha e começa a coçar seu corpo”.

Assim, as rubricas se misturam com a ficção dialogada. As falas do *Mestre* e *Contramestre* – narrativas que freqüentemente poderiam ser transformadas em rubricas – conduzem o fio narrativo do enredo, contribuindo para o desenvolvimento da ação dramática, o que sugere uma atenuação entre a fronteira da rubrica e da fala dialogada.

Apesar da descrição muitas vezes detalhada da movimentação dos atores na cena, o texto não é cauteloso na descrição do cenário, do figurino, dos objetos de cena, etc. Mais uma vez atribuímos tal fato por ter sido o texto escrito

junto ao encenador. Este fato acarreta uma confusão entre o literário e o cênico, que fica claramente expressa quando analisamos a rubrica, que clareia certos aspectos da cena e omite outros.

Assim, menos que uma encenação virtual do texto, a rubrica opera aqui como metatexto que ajuda não somente na montagem, mas também a entender a profundidade do universo ficcional da peça, obrigando o futuro encenador ou leitor a uma nova leitura que questione as lacunas abertas pela adaptação do texto bíblico, realizada, com certeza, de acordo com a definição barthesiana de texto escriptível. O hibridismo entre os gêneros dramático e épico, evidenciado pela atenuação das diferenças entre narração, rubrica e fala dialogada, é estruturado em uma moldura épica que enquadra um conteúdo altamente trágico, fazendo com que a tragédia, no meio da peça, extravase a moldura e sobressaia como um jato para a atualidade.

Referências bibliográficas

ISSACHAROFF, M. “Voz, Autoridade e Didascália”. In: *O Percevejo*. Ano 4, n. 4.

TOPLIN, O. *Greek Tragedy in Action*. 1970.