

**O LIVRO DE JÓ DE LUÍS ALBERTO DE ABREU: UM DRAMA  
FEITO DE NARRATIVA E POESIA<sup>1</sup>**

**LUÍS ALBERTO DE ABREU'S THE BOOK OF JOB: A DRAMA  
MADE OF PROSE AND POETRY**

**EL LIBRO DE JOB DE LUÍS ALBERTO DE ABREU: UN DRAMA  
HECHO DE NARRATIVA Y DE POESIA**

**Luís Cláudio MACHADO<sup>2</sup>**

**Resumo**

*Nesta peça escrita em versos, uma recriação teatral do livro bíblico, interessa-nos o fato de ser uma composição textual do gênero dramático, estruturada com elementos dos dois outros gêneros literários: narrativa e poesia. Em tempos pós-modernos, quando a própria noção de gênero parece decididamente se dissolver, que meios nos restam para interrogar de maneira pertinente, a correlação entre os gêneros dramático, narrativo e lírico? Buscamos examinar os encontros entre o teatro e os outros gêneros literários, procedendo, num primeiro momento, a uma abordagem dos recursos poéticos e depois, dos recursos da narrativa utilizados pelo dramaturgo, na escritura dessa obra mestiça.*

*Palavras-chave:* teatro brasileiro, dramaturgia contemporânea, gêneros literários, forma híbrida, dramatologia

**Abstract**

*What concerns us about this play, a theatrical recreation of the biblical book written in verse, is the fact that, being a textual composition of the dramatic genre, it is structured with elements of two other literary genres: prose and poetry. In the post-modernism era, a moment when the notion of genre itself seems to definitely dissolve, what means left to us to question in a pertinent way the correlations between dramatic, narrative and lyric genres? We investigate the meeting of the theatre and other literary genres, making, in a first moment, an approach of poetical resources and, then, the narrative resources used by the author in the making of this hybrid play.*

*Key-words:* brazilian theatre, contemporary dramaturgy, literary genres, hybrid form, dramatology

**Resumen**

*Una obra teatral escrita en verso que recrea el libro bíblico. Se trata de un texto dramático que está estructurado a partir de otros dos géneros literarios: el épico y el*

---

<sup>1</sup> Este texto é parte de um projeto de pesquisa de pós-doutorado intitulado: “A herança do futuro: retrato da dramaturgia brasileira contemporânea”, desenvolvido na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), sob a supervisão da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Mariza Braga, com financiamento da FAPESP.

<sup>2</sup> [luis.machado@prof.uniso.br](mailto:luis.machado@prof.uniso.br) Universidade de Sorocaba – UNISO – Brasil

*lírico. En tiempos post-modernos, cuando la propia noción de género parece disolverse la pregunta rondaría en torno a cuales son los medios que nos quedan para determinar el parentesco y la diferencia entre el género dramático, el narrativo y el lírico y la yuxtaposición de estos en un mismo texto. Buscamos investigar los encuentros entre el teatro, la narrativa y la poesía, procediendo, en primer lugar, a un abordaje de los recursos poéticos y después, de los mecanismos de la narrativa utilizados por el dramaturgo en la escritura de esta obra mestiza.*

*Palabras claves: teatro brasileño, dramaturgia contemporánea, géneros literarios, forma híbrida, dramatología*

Luís Alberto de Abreu é um dramaturgo com vasta produção, frequentemente encenado e objeto de várias pesquisas de mestrado e doutorado nas universidades brasileiras. Em sua peça *O Livro de Jó* (1993), escrita em versos, de imediato tem-se o próprio título constituído num sinal intertextual, e a primeira indicação para-dramática adverte se tratar de uma “*Recriação teatral do livro bíblico de Jó*”. Na sequência, a primeira indicação topográfica localiza a fábula num *hospital contemporâneo* no qual o personagem “talvez seja um doente cuja proximidade da morte faz perder a razão. Ou talvez não.”<sup>1</sup> Na recriação do mito bíblico, Abreu mistura narrativa e poesia, pautando o texto em cinco quadros que, com exceção do primeiro, apresentam títulos.

Estamos diante de um típico caso de intertextualidade teatral<sup>2</sup>, uma vez que o hipertexto (‘O Livro de Jó’ bíblico) deixa no texto (a peça de Abreu) uma marca profunda a desempenhar o papel de um imperativo de leitura e a governar a decifração da mensagem no que ela tem de literário. O caráter intertextual nesta recriação dramatúrgica aparece nas referências explícitas às Escrituras Sagradas e funcionam para lembrar ao leitor/espectador que texto e espetáculo se constroem como teatralização de uma narrativa bíblica: “E narra a Escritura / que Deus repontou e disse”<sup>3</sup>; “Mas narra a história que o demônio / (...) Argumentou a Deus:”<sup>4</sup>; “E falam as Santas Escrituras (...)”<sup>5</sup>.

O teatro em versos remete às suas próprias origens, quando as peças eram escritas dessa forma, e assim o foram por muito tempo, sendo seus autores nomeados ‘poetas dramáticos’. Talvez o teatro tenha perdido um pouco a missão que tinha de educar o léxico do público, ensinar a falar,

---

<sup>1</sup>Abreu, Luís Alberto de. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. / Adélia Nicolete, organização. São Paulo : Perspectiva, 2011, p. 485.

<sup>2</sup> Segundo definição de Michael Issacharoff em *Le spectacle du discours*. Paris: Corti, 1985.

<sup>3</sup> Abreu, op. cit, p. 488

<sup>4</sup> Abreu, op. cit, p. 490

<sup>5</sup> Abreu, op. cit, p. 492

mostrar como as pessoas se comportam em relação a seus problemas e às paixões que se manifestam no palco e, claro, ao se aproximar muito da realidade, o teatro fez com que o verso perdesse cada vez mais espaço em seus domínios.

Segundo Roman Jakobson, a preocupação com a *mensagem*, isto é, “[...] o pendor para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, [...]”<sup>1</sup>, é o que define a função poética, assim, quando ocorre uma preocupação com o *modo de expressão*, isto é, o *como dizer*, tem-se tal *função*. O teórico russo ao indagar sobre o critério linguístico empírico dessa função e, em particular, a característica indispensável, inerente a toda obra poética, formula a seguinte ideia:

*Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação. Se ‘criança’ for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), menino(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto, [...]. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade.<sup>2</sup>*

Para, enfim, chegar à afirmação: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.”<sup>3</sup> A ação de selecionar e combinar, portanto, está intimamente relacionada ao processo de criação artística, sendo responsável por provocar efeitos de sentido, cuja percepção, por fim, encaminha o leitor à fruição. Esse processo de seleção e combinação gera um determinado efeito, que pode suscitar, inclusive, dentro de um discurso predominantemente figurativo, uma ilusão referencial. O autor não escolhe suas palavras segundo seu simples valor informativo, mas segundo um modo de seleção que considera sua relação com o conjunto do texto.

Tal função é, portanto, determinada pela forma da mensagem, o que significa uma grande utilização das figuras de linguagem, numa manipulação inusitada do código, preocupando-se com sua construção, com o seu plano de expressão. Para tal, recorre ao uso da linguagem figurada,

---

<sup>1</sup> Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. 18.ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 128.

<sup>2</sup> Jakobson, op. cit., p. 130.

<sup>3</sup> Jakobson: op. cit., p.130.

poética, afetiva, sugestiva, denotativa e metafórica, com fuga das formas comuns, no que atrai pela estética, ao valorizar a combinação das palavras.

No trabalho de escanção confirma-se que o dramaturgo não adotou uma norma, já que apresenta desde versos monossilábicos a alexandrinos, bárbaros e livres. O mesmo se verifica em relação ao trabalho com as rimas, pois, quando a elas recorre, opta por utilizar os mais variados tipos, ou seja, temos a ocorrência de rimas mistas, prática comum da poesia moderna, já que não segue uma esquematização regular. Os tipos de rimas utilizados são: emparelhadas, interpoladas e alternadas. Aparecem também as internas, ou seja, aquelas que ocorrem no próprio verso e não entre dois versos. Nesses casos, temos *aliteração* e *assonância*, como recursos para intensificação do ritmo ou como efeito sonoro significativo: - “Abraça Jó com o mal e a desgraça.”<sup>1</sup>; “Tenho medo que o dedo de Deus.”<sup>2</sup>; “Naquele rosto e corpo devastados / Traços do antigo Jó.”<sup>3</sup>; “Sem sonho, som, sol e dor.”<sup>4</sup>

O poético no teatro, segundo Anne Übersfeld<sup>5</sup>, não se manifesta apenas nos momentos líricos, mas pode se expressar através de todo o texto e se constitui, antes de tudo, pelos tropos, as figuras de retórica. Para a pesquisadora francesa, os princípios poéticos fundamentais no teatro, o *paralelismo e a repetição*, têm sua importância aumentada por serem necessárias, a síntese do texto e a presença ativa da memória.

O *paralelismo* é um tipo de repetição de estruturas oracionais, preenchidas com itens lexicais diferentes, em outras palavras, consiste em criar uma sequência com estrutura idêntica. Ressaltemos as palavras de Othon M. Garcia, em seu *Comunicação em Prosa Moderna*, sobre esse tópico:

*Se coordenação é [...] um processo de encadeamento de valores sintáticos idênticos, é justo presumir que quaisquer elementos da frase – sejam orações, sejam termos dela –, coordenados entre si, devam – em princípio, pelo menos – apresentar estrutura gramatical idêntica, pois – como, aliás, ensina a gramática de Chomsky – não se podem coordenar frases que não comportem constituintes do mesmo tipo. Em outras palavras: as ideias similares devem corresponder forma verbal similar. Isso é o que se costuma chamar paralelismo ou simetria de construção”.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 488

<sup>2</sup> Idem., p. 501

<sup>3</sup> Idem., p. 492

<sup>4</sup> Idem., p. 506

<sup>5</sup> Übersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. 1ª ed. Colección Teatrología. Buenos Aires : Galerna, 2004.

<sup>6</sup> Garcia, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna : aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 9ª ed. Rio de Janeiro : Ed. da F.G.V, 1981, pg. 28.

Assim, podemos dizer que o *paralelismo* se caracteriza pelas relações de semelhança entre palavras e expressões, materializadas por meio: primeiro, do campo *sintático*, isto é, os elementos coordenados apresentam estrutura gramatical parecida, quando as construções das frases ou orações são semelhantes; depois, do campo *morfológico*, quando as palavras pertencem a uma mesma classe gramatical; e, por último, do campo *semântico*, resultante da associação de ideias coesas que garante uma relação lógica no texto, isto é, há correspondência de sentido entre os termos, com simetria no plano das ideias. Alguns exemplos, começando pelo sintático. Ocorre esse tipo de paralelismo entre as falas de Jó e da Matriarca na cena 1, com a mesma estrutura na sua construção:

<p>“Ator-Jó de Jó  gritou.”<sup>1</sup></p>	<p>Então Jó se levantou,  Rasgou seu manto, Raspou sua cabeça, Caiu por terra,  Inclinou-se no chão e disse.”<sup>2</sup></p>	<p>“Matriarca   E aconteceu que a mulher  E mãe de seus filhos, Que agora estavam mortos, Enlouqueceu de dor e</p>
---	---	--

Da mesma forma, as falas questionadoras de Satanás, interpretado pelo *Contramestre*, dirigindo-se a Deus:

<p>“Mas retire tua mão que o ampara Retire seus bens Sua casa, seus filhos, E ele arrancará de si Sua fé. E como humano que é descarna Maldirá o nome de Deus, E rugirá como estúpida fera Que é, que será e que era”<sup>4</sup></p>	<p>“Mas toque a pele de seus dedos A pele de sua mão e, Pele após pele, fere, Envenena, Empesteia e  E verá o medo, E virá a maldição”<sup>3</sup></p>
---	--

O próximo exemplo se dá entre as falas de três personagens e, nesse mesmo trecho, além do *paralelismo sintático*, temos também a *anáfora*, repetição intencional de palavras no início de um período, frase ou verso que, pela repetição, a palavra ou expressão em causa é posta em destaque

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 488-489

<sup>2</sup> Idem., p. 488

<sup>3</sup> Idem., p. 490

<sup>4</sup> Idem., p. 488

permitindo ao escritor valorizar determinado elemento textual, e a *gradação*, figura de pensamento que ocorre quando temos uma sequência de palavras que intensificam uma mesma ideia, no caso, o abandono da mulher, depois dos parentes, vizinhos até todos abandonarem, primeiro a casa, e, logo, o homem, ambos em ruínas:

“Matriarca – *Então, morra de vez!*  
 Mestre – *E, então, a mulher de Jó se afastou.*  
 Contramestre – *E, então, se afastaram os parentes e os vizinhos*  
 Mestre – *E, então, todos se afastaram da casa em ruínas*  
*E, então, todos se afastaram do homem em ruínas.”*<sup>1</sup>

Um pouco mais à frente, num ‘terceto’ do *Contramestre*, quando também recorre à *gradação*, podemos vislumbrar o que são as tais ruínas: “*Mas entre Elifaz e Jó / Havia chagas e sangue, / Medo, contágio e dó.*”<sup>2</sup>

Nos próximos exemplos, temos a coincidência de *paralelismo sintático* e *morfológico*, entre palavras da mesma classe gramatical:

<i>ataques</i>	“ <i>Ah, se o Senhor me <b>concedesse</b> o que espero</i>	<b>“Renova seus</b>
<i>ameaças</i>	<i>Se se <b>dignasse</b> esmagar-me</i>	<b>Multiplica</b>
<i>cólera</i>	<i>Se <b>soltasse</b> a mão que me ampara</i>	<b>Redobra sua</b>
	<i>E como eu quero, me <b>deixasse</b> cair na morte”</i> <sup>3</sup>	
	<i>E <b>cobra</b> de mim o que não devo”</i> <sup>4</sup>	

No que tange ao *paralelismo semântico*, lembremos que, na linguagem poética, é mais interessante a ruptura desse tipo de paralelismo, como ocorre em: “*Nossas raízes estão fincadas no ar*”<sup>5</sup>. A incompatibilidade entre *raízes* e *ar* na frase de Jó é uma metáfora da perda ou da morte de Deus, o que deixa o homem completamente à deriva, como se perdesse suas bases, aquilo que lhe sustenta. Aparece, ainda, em “*Ouviu-se apenas / Um grande e longo silêncio dolorido*”<sup>6</sup>; “*Prefiro por companhia o silêncio / E por amigo a solidão*”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 488

<sup>2</sup> Idem., p. 493

<sup>3</sup> Idem., p. 495

<sup>4</sup> Idem., p. 507

<sup>5</sup> Idem., p. 505

<sup>6</sup> Idem., p. 492

<sup>7</sup> Idem., p. 504

A *epanalepse* é a figura de repetição pura e simples, que propõe um problema duplo: o da correção e o da utilidade. No verso “*O homem é o que o homem conhece*”<sup>1</sup> com a repetição da palavra *homem*, dá-se o mesmo que na frase “*O homem é o lobo do homem*”. A supressão ou substituição da segunda ocorrência da palavra *homem*, em ambas as sentenças, destruiria o argumento que cada uma delas sugere.

A *Antítese* é uma figura de linguagem que entra na categoria de figuras de pensamento, e ocorre quando há a aproximação de palavras ou expressões de sentidos opostos: “*Coração e mente / Muito bem enlaçados*”<sup>2</sup>; “*E, se vossa razão aperfeiçoa, / O coração, com certeza, perdoa*”<sup>3</sup>; “*Se sou inocente ele me castiga / Se sou culpado, por que pedir em vão?*”<sup>4</sup>; “*Que escureçam as estrelas de sua aurora*”<sup>5</sup>; “*E o silêncio de sua voz...*”<sup>6</sup>; “*Não porque, com arrogância exijo / Mas porque, com humildade, preciso!*”<sup>7</sup>; “*A paz está na morte / A vida é um sonho sem razão.*”<sup>8</sup>; e nos versos finais “*E fez de si própria seu porto / Até naufragar.*”<sup>9</sup>.

Temos *antonomásia* quando o nome de Satanás é substituído por outro ou expressão que facilmente o identifica: “*o acusador do homem*”<sup>10</sup>; “*Mal*”<sup>11</sup>; “*... ao torto, ao maligno / Ser terrível lavrador do campo/corpo de seu servo Jó*”<sup>12</sup>; “*Maldito lavrador*”<sup>13</sup>; “*cobra das origens*”<sup>14</sup>. A *antonomásia* tem natureza metonímica, pois há afinidade semântica entre o nome representado e a expressão *antonomásica*, que se vinculam em virtude da relação de contiguidade. Essa figura, além da expressividade que confere ao texto, tem a vantagem de evitar a repetição vocabular.

Outra repetição verificada é a do tom proverbial. Os provérbios não são figuras de estilo em si, estas são ornamentos da Língua, e o seu emprego, em princípio, desvia-se da linguagem corrente, para assentar-se na linguagem literária. Já os provérbios – sentenças, orientações de caráter

---

<sup>1</sup> Idem., p.497

<sup>2</sup> Idem., p.484

<sup>3</sup> Idem., p.485

<sup>4</sup> Idem., p.497

<sup>5</sup> Idem., p.493

<sup>6</sup> Idem., p.501

<sup>7</sup> Idem., p.502

<sup>8</sup> Idem., p.504

<sup>9</sup> Idem., p.512

<sup>10</sup> Idem., p.487

<sup>11</sup> Idem., p.491

<sup>12</sup> Idem., p.490

<sup>13</sup> Idem., p.491

<sup>14</sup> Idem., p.499

moral –, são transmitidos numa linguagem familiar e fazem parte da linguagem corrente. Há no texto, uma réplica do *Ator-Elifaz*, quase que inteira composta por esse tipo de sentenças:

*“Ninguém é justo aos olhos de Deus!  
A iniquidade não nasce do nada  
E é o homem quem gera a miséria.  
Não despreze a lição que Deus lhe dá  
Porque ele fere e pensa a ferida  
Golpeia e cura com as mãos.  
Dos seis perigos te salva  
E no sétimo não sofrerás mal nenhum.  
Em tempo da fome te livra da morte  
E em tempo de guerra do fio da espada.  
Dará paz a tua casa...”*<sup>1</sup>

E poderíamos citar outras figuras e mais exemplos, para demonstrar a preocupação com a mensagem, com seu plano da expressão, o uso estético da palavra, a manipulação inusitada do código, que muito revelam das ações efetuadas pelo dramaturgo, neste processo criativo, de selecionar e combinar elementos.

O que afirmamos anteriormente, sobre o teatro em versos representar uma volta às origens, acreditamos que o mesmo valha para a narração na dramaturgia: uma volta ao pré-dramático quando a literatura era um turbilhão anterior à mediação e à análise e, portanto, anterior às classificações. Momento em que alguém, que tivesse vivido ou visto algo, convocava a comunidade para transmiti-lo, através da construção de uma imagem capaz de permanecer, de resistir às variantes e ao tempo, uma imagem essencial capaz de comunicar o humano.

Embora a forma poética seja fulcral na peça, o dramaturgo lança mão de recursos da narrativa, o que, aliás, vale para praticamente todos os seus textos teatrais e, neste caso específico, temos, de acordo com o autor,

*... uma recorrência que é a do narrador, que sempre renova a atenção para si. Ele está contando uma história tal, sonega as informações num momento para dar num outro momento... ou seja, num espaço alternativo, a atenção do público precisa ser sempre renovada. Então eu me lembrei do velho narrador e trabalhei essa estrutura no Jó.*<sup>2</sup>

No texto bíblico, a prosa narrativa ocupa um espaço muito reduzido: aparece apenas no prólogo (cap. 1-2); no epílogo (42.7-17); numa breve

---

<sup>1</sup> Abreu, 2011; 498

<sup>2</sup> Carrioco; op. cit., p. 23

passagem de transição (32.1-6); e em alguns versículos introdutórios do diálogo. O restante, quase a totalidade do texto é poesia. Nessa ‘*recriação*’, a opção é pelo mesmo caminho: a prosa apresenta-se nas rubricas, com *Eliú*, sobretudo quando Deus fala através dele, e no epílogo, com o *Mestre* e o *Contramestre*; o resto são versos dialogados. Um primeiro indício da adequação forma/conteúdo promovida pelas escolhas acertadas de dramaturgo, diretor, atores, enfim de todo o grupo, uma vez que se tratou de um processo colaborativo, embora para Abreu “não importa se o ator escreveu partes do texto, se escreveu cenas, se o diretor escreveu ou propôs ações, quem deve organizar tudo isso é o dramaturgo”.<sup>1</sup>

Um segundo indício foi o formato a que se chegou na encenação, muito próximo ao teatro medieval com seus autos religiosos, mistérios e *sotties*, formas muito exploradas pela Igreja, e cujas primeiras manifestações de que se tem notícia datam do século XII na França, vinculadas à liturgia. Os religiosos descobriram que certos trechos bíblicos, difíceis de serem compreendidos pelos fiéis, que não falavam latim, ganhavam vivacidade se dramatizados. A estratégia se mostrou eficaz na disseminação da ideologia de obediência e submissão aos valores estabelecidos. O texto bíblico supõe um esforço de amplificação que frequentemente justifica o recurso aos modelos antigos. Abreu vale-se da mesma forma, porém, para veicular outro conteúdo, ou, ao menos, o mesmo conteúdo, por outro ponto de vista.

Em geral, a narrativa no teatro, e em particular, nesta peça, é o lugar de uma retomada de um certo número de *topoi*, próprios ao gênero. Algumas *características formais* nunca faltam: o narrador, que dá fé da veracidade de sua história; invocações, saudações estereotipadas, longos discursos, símiles detalhados, digressões e a repetição frequente de elementos peculiares como o repertório de adjetivos ou fórmulas, ou cenas típicas. Sem se esquecer do deleite do mundo físico, representado mediante descrições conscienciosas dos objetos. Porém, ao mesmo tempo em que se constitui numa retomada, também é o momento de uma invenção ou de uma variação singular, elíptica tanto no tratamento da ação, como na sua “lição” religiosa.

Entre o teatro e a narrativa há uma oposição de princípio: representar não é contar. Portanto, no teatro, uma narrativa é o discurso de um personagem em cena que narra um acontecimento que se passou “fora da cena”. Ele mostra a ação mimeticamente “em princípio”, enquanto a

---

<sup>1</sup> Nicolete, Adélia. Criação Coletiva e Processos Colaborativos: Algumas Semelhanças e Diferenças no Trabalho Dramatúrgico. In *Revista SALA PRETA*, nº 2, 2002, p. 321 pp 318-325.

narrativa alude por meio de um discurso à ação, contando-a, relacionando-a e, por vezes, comentando-a. O gênero narrativo, assim como os outros gêneros literários, tem, portanto, suas ‘marcas’ ou elementos constituintes: narrador (narrador-personagem, narrador-observador), foco narrativo (1º e 3º pessoa), personagens (protagonista, antagonista e coadjuvante), tempo (cronológico e psicológico) e espaço. Vejamos como tais elementos se apresentam na peça de Abreu.

A primeira cena é a que tem mais referências à narrativa, exatamente aquela em que se fazem mais presentes os personagens *Mestre* e *Contramestre*, narradores desse percurso. O primeiro, em determinados momentos representa Deus e, o segundo, Satanás. Só que o papel de narrador não lhes cabe exclusivamente. Tanto *Jó* quanto a *Matriarca* assumem essa função em alguns momentos. A diferença é que, apenas no caso do personagem feminino, ao representar um narrador, relatando seu encontro com uma mendiga louca que pregava numa praça – cena, aliás, bastante comum em nossas metrópoles –, o foco narrativo é em 1ª pessoa, enquanto nos outros, segue em 3ª.

Temos menções diretas ao gênero: “O coração, com certeza, perdoa / A pobreza de nossa **narração** ... É nesse deserto que **narraremos** o drama”<sup>1</sup>; “E, antes que me esqueça / E siga a **história**, informo que ... E **contam** que Deus...”<sup>2</sup>; “E **dizem** que ...E **contam** que...”<sup>3</sup>; “E **narra** a Escritura... Antes que eu prossiga / O **narrar** contrito”<sup>4</sup>; “Mas **narra** a **história** que o demônio”.<sup>5</sup>

Muitos verbos na terceira pessoa, às vezes seguidos de dois pontos, marca da narração que introduz uma fala, um pensamento, uma opinião, colocados diretamente na boca do personagem (*disse; argumentou; perguntou; sibilou; pensou...*), bem como marcas típicas da oralidade (“E então..., E dizem..., E contam..., E talvez...”). Alguns versos são frases típicas dos relatos épicos: “E o eco maior de seu grito / Sacudiu a terra”<sup>6</sup>; “Arrastou seu corpo doente / E sua alma deserta / Por dias, caminhos e vias / Até este lugar.”<sup>7</sup>; “E Jó sentiu-se só em todo o universo”<sup>8</sup>, que lembram a grandiosidade das sagas, dos grandes relatos, dos grandes heróis; ou ainda,

---

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 486

<sup>2</sup> Idem., p. 487

<sup>3</sup> Idem., p. 487

<sup>4</sup> Idem., p. 488

<sup>5</sup> Idem., p. 490

<sup>6</sup> Idem., p. 489

<sup>7</sup> Idem., p. 491

<sup>8</sup> Idem., p. 507

de narrativas infantis: “Andou pelo mundo outrora”<sup>1</sup>, que remete ao *Era uma vez...*

Com relação aos personagens, todos os que assumem a função de narrador são narradores-personagens e, embora *Mestre* e *Contramestre* representem, respectivamente, Deus e Satanás, também podem ser considerados narradores-observadores. Jó, sem dúvida é o protagonista dessa história, tem seu nome no título e sua primeira entrada em cena, assim é introduzida pelo *Mestre*, identificando-o a “...uma pequena vida / Que brada e exige a presença de Deus.”<sup>2</sup>, mas a *Matriarca* é tão forte que, às vezes, parece dividir com Jó o protagonismo da peça. Um pouco mais problemático é definir o seu antagonista: a esposa, os amigos, ou mesmo, Deus? Sua esposa, a princípio, sugere ser o seu oposto, já que, ao contrário do marido, negou a existência de Deus, e os três amigos, assim identificados pelo *Mestre*, ao introduzi-los na trama, seriam os coadjuvantes, vindos de longe para visitar Jó. Ao final, constatamos exatamente o contrário. *Sofar*, *Elifaz* e *Baldad* são seus grandes opositores, pois não aceitam a “revolta”, ou melhor, o questionamento da vontade de Deus, por eles interpretado como arrogância da parte de Jó, atingido por flechas divinas.

Os três amigos revelam-se completamente antagônicos ao protagonista, que assim os define: na cena 4 – “Vocês são três embusteiros / Que se dizem advogados de Deus. / Suas lições são cinzas / E suas defesas, defesas de barro. / Vão embora!”<sup>3</sup>; na cena 6 – “Homens de frouxa fé, esmagada por ritos sem sentido, cânticos sem alma e orações sem poesia!”<sup>4</sup>.

Neste embate temos a apresentação dialogada de dois pontos de vista sobre a causa da desgraça: o tradicional, sustentado por *Ator-Elifaz*, *Ator-Baldad* e *Ator-Sofar*, segundo o qual Deus, neste mundo, premia o bom e castiga o mau, e o que Jó representa, negando-se a admitir que seu infortúnio pessoal se deva a um castigo divino. Por outro lado, Jó chega a concordar com a *Matriarca* em alguns pontos. Quando os amigos tentam de todas as maneiras fazer com que ele aceite os desígnios divinos, a esposa intervém: “Silêncio! Deixem o homem lutar.”<sup>5</sup>. Ao ser interpelado pelo *Ator-Baldad*, pedindo para que fizesse sua mulher se calar, Jó contesta: “Eu faço calar a vocês / Porque há mais fé nessa mulher / Que em vossa religião”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Idem., p. 486

<sup>2</sup> Idem., p. 486

<sup>3</sup> Idem., p. 504

<sup>4</sup> Idem., p. 509

<sup>5</sup> Idem., p. 502

<sup>6</sup> Idem., p. 509

A *Matriarca*, cuja presença no texto bíblico é quase nula, na recriação de Abreu, ganha destaque já a partir da lista de personagens: primeiro por ser a única do sexo feminino e, depois, por apenas ela e *Eliú* não trazerem a designação *ator/atriz*, como acontece com *Ator-Jó*, *Ator-Elifaz*, *Ator-Baldad* e *Ator-Sofar* (excetuando *Mestre* e *Contramestre*, assumidamente os narradores da história), ou seja, não se dissociam dos atores que os representam. Ao contrário daqueles que trazem a designação *ator*, cujas vozes ecoam a representação de personagens de um passado remoto, as vozes da *Matriarca* e de *Eliú* soam atemporais: a da mulher e a de Deus, que *Eliú* representará na teofania final. A respeito da *Matriarca*, o dramaturgo declarou que em seu texto:

*ela ganha uma importância fundamental, representando a terra, o instinto, o ateísmo, o materialismo e, portanto, é aquela que se enfurece e que cria um contraponto com Jó. Não aceita o que o destino lhe impõe, e essa é também uma característica heroica: a vontade de transcender, de ir contra as profecias, romper os limites impostos. E, no caso, seria difícil tomar partido. Tanto Jó quanto sua Mulher teriam pesos equivalentes, cada um com suas razões.<sup>1</sup>*

A personagem ganha muito em importância e acaba por desempenhar os papéis de coadjuvante como mostramos, e também o de antagonista, no sentido de não deixar de ser um contraponto ao protagonista *Jó*, como apontado pelo autor.

O fato de não trazer a designação *ator/atriz* é um dos aspectos que ligam a *Matriarca* a Deus (representado por *Eliú*), embora ela negue a sua existência. Outro aspecto a ligá-los, se dá na identificação de um animal que os representa, à *Matriarca* e a *Deus*, cuja escolha recai na mesma espécie. A *Matriarca* falando de si: “Minha voz é leoa ferida que caça”<sup>2</sup>; e *Jó* ao se referir a Deus: “Orgulhoso como um leão, Deus me caça”<sup>3</sup>. Mas é na exortação inicial que se dá a maior identificação. Ao discorrer sobre a gravidez, a *Matriarca* fala na “potente sensação de mistério”<sup>4</sup>, o que remete ao Criador, chegando a se equiparar a este: “A boa dor do parto / E a boa certeza / Que somos deusas / Que dão à luz vida!”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Nicolete, Adélia. *Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo : Impr. Oficial do Est. de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, pp. 115-116.

<sup>2</sup> Abreu, op. cit., p., 490

<sup>3</sup> Idem., p. 498

<sup>4</sup> Idem., p. 489

<sup>5</sup> Idem., p. 489

Além dos personagens mencionados na *Dramatis Personae*, há outros que vão surgindo no decorrer da *narração do drama*, que são: *Coro musical, padioleiros, um padre, um morto, dois filhos de Jó, loucos, doentes, pedintes e mortos*. À exceção do *Coro* que também desempenha a função de narrador, todos os outros são figurantes. Na segunda rubrica da cena 4, indicação carregada de poesia, mortos surgem em cena e ganham voz durante a ‘pregação’ dos amigos de *Jó*: “*O chão se enche de mortos. Os mortos cantam um lamento triste e grave. / Mortos – A paz está na morte / A vida é um sonho sem razão.*”<sup>1</sup>

Em relação ao plano temporal, o mito bíblico é transportado para os dias atuais, como mencionamos, localizando a ação num hospital contemporâneo. Ao se referir ao exemplo da mais famosa dúvida judaico-cristã, Abreu atualiza o tema da fé, da bondade e da justiça divinas, para discutir sua incapacidade diante das pestes modernas como o câncer e a *Aids*.

Por sempre se remeter às Escrituras, às narrativas primeiras da história da humanidade, chama a atenção o jogo entre passado e presente: “*De um tempo ido / E de homens tão parecidos / Com os homens de agora*”<sup>2</sup>; “*Deus, outrora, / Na aurora dos tempos / Ainda não estava morto como acontece agora*”<sup>3</sup>; “*E aquele mesmo Deus / Que agora é morto*”<sup>4</sup>; “*E, naquela hora, / Eu chorei como choro agora*”<sup>5</sup>.

Mais interessante nessa composição é o tempo mítico que, de modo geral, apresenta uma estrutura circular. Aqui, tal estrutura cíclica se configura pelo fato do *prólogo* ou *exortação inicial*, assim como o *epílogo*, estarem unidos pela presença dos ‘narradores’ *Mestre* e *Contramestre*. Além disso, trata-se de um tempo reversível – se não através do próprio mito, que realiza o retorno em sua própria narrativa ou repetição cíclica, ao menos através do “rito”, que corresponde a um retorno ritual às origens.

Na cena 4 (*O Último Abalo na Fé*), os personagens *Ator-Baldad*, *Ator-Sofar* e *Ator-Elifaz* intercalam frases (em prosa), muito próximas de uma liturgia. Todo o tempo litúrgico representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ‘no começo’. A cena é de uma pregação em que os personagens parecem executar a celebração de um ritual, mais propriamente uma homilia, com a inserção de trechos bíblicos em latim (*Salmo 8; Matheus 2:18*). Há um paralelismo entre essa e

---

<sup>1</sup> Idem., p. 504

<sup>2</sup> Idem., p. 486

<sup>3</sup> Idem., p. 487

<sup>4</sup> Idem., p. 490

<sup>5</sup> Idem., p. 499-500

a cena de ‘pregação’ de uma mulher numa praça relatada pela *Matriarca*, já referida. As duas cenas visam o mesmo, porém, numa clara oposição sagrado/profano, uma vez que a pregação da louca fala que o *fim do mundo já começou* e invoca Satã. A passagem do tempo e o seu ritmo também são bem distintos do que se dará com o tempo linear, medido cronologicamente. De fato, como assinala Jean-Pierre Vernant<sup>1</sup>, com o Mito não se tem propriamente uma cronologia, mas sim uma “genealogia”.

Com relação ao espaço, Rubens José Souza Brito lembra que, ao planejar sua escrita para a cena, o dramaturgo considera as “*necessidades dos artífices da cena e do espetáculo em si*”<sup>2</sup>.

A primeira rubrica informa que “*O espetáculo estreou no Hospital Humberto I em 8 de fevereiro de 1995.*” Em todas as cidades onde se apresentou, a encenação se deu num hospital. Corredores e salas eram reinventados em labirinto por onde o público acompanhava o percurso ascensional de *Jó*.

Vejam como o espaço se apresenta no texto. A primeira informação, via rubrica, diz se tratar de um *hospital*. O espaço hospitalar – ambiente carregado de significados, memórias e sofrimento – pode ser visto como transmissor das dores do homem contemporâneo, sobretudo de sua impotência diante do que não pode controlar, levando-o a sucumbir a um poder maior. Nesse sentido, o hospital é uma excelente metáfora da condição de nossa existência, onde nossas angústias ficam evidenciadas. Uma fala de *Jó*, na cena 2, toca indiretamente na questão da eutanásia:

*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>3</sup>

Na sua primeira intervenção, o ‘narrador’ *Mestre* opõe o espaço que se abre à representação ao *lá fora*, dizendo: “*Tomai este lugar como porto, /*

---

<sup>1</sup> Vernant, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo : Difusão Europeia / EDUSP, 1973. p.71-112.

<sup>2</sup> Brito, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo. 1999, 226 f.

<sup>3</sup> Abreu, op. cit., p. 494

*Parada, descanso, / Como horto pleno de frutos e sombra, / Um sereno remanso.*”<sup>1</sup> Em outras palavras, uma visão do próprio paraíso. Logo na sequência, o *Mestre* assim identifica o espaço, digamos, interno, ou da representação, que se opõe a esse *lá fora*: “*Vejam aqui um deserto.*”<sup>2</sup> O espaço pressuposto de um deserto vem carregado de imagens que reforçam algumas de suas características: esterilidade, solidão, silêncio, areal, morte, etc., assim metaforizado nos versos do *Mestre*: “*O deserto é um vazio, um oco, um não / Uma ausência já esquecida / O deserto é uma vasta negação.*”<sup>3</sup> As duas primeiras referências espaciais no texto já o colocam como um espaço poético, uma vez que *deserto* nada tem de *porto* nem de *horto pleno de frutos e sombra*, só a linguagem poética os faz conviver num mesmo espaço.

Há também espaços mencionados como a praça onde uma louca pregava, a casa de Jó, um *lá fora*, e alguns mais, porém nenhum deles com a carga simbólica do deserto. Neste espaço inóspito, uma das coisas que primeiro vem à mente é a falta de água, palavra que, em toda a primeira cena, na *exortação inicial*, não aparece. Ela surgirá no final da cena 2, quando *Jó* pede água aos amigos e na cena 3: “A água da vida”<sup>4</sup>. Na rubrica que encerra a cena 1, a indicação é que *Elifaz* começará a lavar as feridas do amigo com um pano molhado, mas a palavra *água* não aparece.

O deserto, neste contexto, é uma metáfora da desesperança, da ausência de Deus, que, ao se manifestar na teofania final, o faz junto com a palavra *água*, portadora das características opostas às do deserto, como fertilidade, por exemplo. *Eliú* diz que Deus “...imperá sobre as águas da terra.”<sup>5</sup>, enquanto Jó afirma que “Suas faces são água”<sup>6</sup>. Tal identificação ao elemento talvez se justifique pelo fato de a água, segundo Bachelard, ser “objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza.”<sup>7</sup> O encontro com Deus traz a paz, o fim da solidão, da esterilidade, traz, enfim, com a água, aquilo que é seu sinônimo: a vida. Como nas palavras de *Jó* na cena final: “A vida é um parto / E o homem o ventre de Deus!”<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 485

<sup>2</sup> Idem., p. 486

<sup>3</sup> Idem., p. 486

<sup>4</sup> Idem., p. 498

<sup>5</sup> Idem., p. 511

<sup>6</sup> Idem., p. 512

<sup>7</sup> Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 15.

<sup>8</sup> Abreu, op. cit., p. 511

Os outros três elementos também são evidenciados em imagens poéticas ao longo da peça. O ar, por exemplo, é destacado na imagem do sopro de Deus, seu único erro, que deu vida ao homem; o fogo em: “O fogo do céu destruiu pastagens”<sup>1</sup> ou “Tenho medo que o dedo de Deus / Também me alcance / E me corte, queime e corroa, como espada fogo e veneno.”<sup>2</sup>; a terra, no barro que Deus usou para moldar o homem, no pó para o qual este voltará, no areal, na mãe terra que o acolherá.

O recurso narrativo em *O Livro de Jó* não deixa de evidenciar que a narração teatral tem a noção de que o ato de narrar constitui, em si mesmo, uma forma autossuficiente de teatralidade abrindo o caminho para uma multiplicidade de tentativas e possibilidades. Isso se manifesta no texto, pelo uso de expressões típicas de narradores que indicam mais de uma alternativa: “E chorou, de desespero, dizem uns; / De revolta, dizem outros; De desalento, ouvi dizer”<sup>3</sup>; “Dizem que de pena / Dizem que de medo”<sup>4</sup>; “E talvez quase sorriu / E talvez se aproximou / E talvez teve ímpeto”<sup>5</sup>; “E talvez tenha tomado Jó pela mão / E talvez tenha falado”<sup>6</sup>; “Que às vezes era tempestade / Às vezes, porto.”<sup>7</sup> Tal aspecto também se evidencia no caráter cíclico do texto, em que o fim remete ao início. Prólogo e epílogo atestam esta abertura. No prólogo a rubrica inicial diz que *Jó* é um doente em fase terminal e, por isso mesmo, perde a razão, *ou talvez não*, e no epílogo, o fechamento do drama apresenta dois finais, um para os que creem e outro para os incrédulos.

O herói, desprovido brutalmente de seu passado e de qualquer segurança em relação ao futuro, mensura ao mesmo tempo a grandeza de sua liberdade e os limites de seu destino de homem. No espaço aberto à sua autonomia, ele encontra a liberdade de Deus e lhe responde livremente por uma prostração/humilhação incondicional. Sua relação a Deus, enraizada no mais profundo de seu ser, exprime-se num ato de fé nua. Nu ele saiu do seio de sua mãe para uma vida de risco, onde a riqueza nada mais é que uma veste; nu ele retornará ao seio da mãe terra, e todo o curso de sua existência se mostra diante de Deus sob o signo da nudez e da fraqueza. Esta passagem se faz presente na recriação teatral, que toma o texto bíblico como base. Este, porém, com o resultado final, acabou configurando-se apenas no ponto

---

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 488

<sup>2</sup> Idem., p. 501

<sup>3</sup> Idem., p. 491

<sup>4</sup> Idem., p. 492

<sup>5</sup> Idem., p. 493

<sup>6</sup> Idem., p. 503

<sup>7</sup> Idem., p. 487

de partida da peça. O dramaturgo tinha para si com clareza que não trabalharia nem a resignação nem a paciência do herói bíblico, que em sua peça:

“*ele seria um herói obsessivo, determinado, digno, e com absoluta sinceridade de propósitos. Eu queria trabalhar o conflito dessa personagem, a revolta dele, principalmente a revolta interna, até chegar à Revelação. Não iria travar luta com os outros, mas consigo próprio.*”<sup>1</sup>

Com *O Livro de Jó*, uma recriação do mito bíblico, o autor traz uma reflexão do homem sobre o sofrimento e seu objetivo não é explicar o enigma do sofrimento injusto, nem de resolver o problema do mal. É, antes, uma tentativa de situar o sofrimento na relação com Deus. Não tenta justificar o sofrimento, mas dar-lhe uma ressonância justa.

#### **Bibliografia:**

Abreu, Luís Alberto de. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. / Adélia Nicolete, org. São Paulo : Perspectiva, 2011.

Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

Brito, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo. 1999.

Carrico, André. *Por conta do Abreu : comédia popular na obra de Luís Alberto de Abreu*. Campinas, SP : UNICAMP [s.n.], 2004.

Garcia, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna : aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 9ª ed. Rio de Janeiro : Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1981.

Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. 18.ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

Labaki, Aimar; GARCIA, Silvana; SAADI, Fátima. *Luís Alberto de Abreu: a dramaturgia e o eixo do mundo*. Entrevista in: FOLHETIM. Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, nº 16, Janeiro/Abril 2003.

Nicolete, Adélia. *Criação Coletiva e Processos Colaborativos: Algumas Semelhanças e Diferenças no Trabalho Dramatúrgico*. In Revista SALA PRETA, nº 2, 2002.

*Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

Übersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. 1ª ed. Colección Teatrología. Buenos Aires : Galerna, 2004.

Vernant, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo : Difusão Europeia / EDUSP, 1973.

---

<sup>1</sup> Nicolete; op. cit., p. 115