

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

O LIVRO DE JÓ, DE LUÍS ALBERTO DE ABREU:
MITO E INVENÇÃO DRAMÁTICA

Dissertação apresentada como
exigência parcial para a obtenção do
Título de Mestre em Literatura Brasileira

WELINGTON WAGNER ANDRADE

orientador:
PROF. DR. JOÃO ROBERTO FARIA

São Paulo
dezembro 2000

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

O LIVRO DE JÓ, DE LUÍS ALBERTO DE ABREU:
MITO E INVENÇÃO DRAMÁTICA

Dissertação apresentada como
exigência parcial para a obtenção do
Título de Mestre em Literatura Brasileira

WELINGTON WAGNER ANDRADE

orientador:
PROF. DR. JOÃO ROBERTO FARIA

São Paulo
dezembro 2000

A Isabela e Pietro,
meus afilhados,
a quem pretendo transmitir
o grande apreço que tenho pelo teatro.

Minha gratidão

Ao Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria, cuja paixão pela arte de Dioniso foi determinante na escolha deste trajeto acadêmico.

A Luís Alberto de Abreu, pela delicada atenção que dedicou às minhas solicitações.

A Antônio Araújo, pela concessão de uma valiosa entrevista.

À CAPES, cuja concessão de uma bolsa de estudos muito facilitou a realização do trabalho.

A Carolina Jardim Barboza, que organizou todo o material da pesquisa.

A Bias Campos Arrudão, pelo fornecimento de alguns inestimáveis materiais de pesquisa.

A Rose Santana, que digitou e formatou os textos presentes no Anexo.

Ao Prof. Dr. Flávio Wolf Aguiar, pelas argutas observações feitas no Exame de Qualificação e pela extrema generosidade em ceder-me sua tradução ainda não-publicada de *The great code*, de Northrop Frye.

Ao Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, pelas contribuições dadas no Exame de Qualificação.

Aos atores Gilmar Guido e Ali Saleh, pela entusiasmada receptividade que dedicaram a este trabalho, fornecendo também gentilmente material bibliográfico para a pesquisa.

Ao Museu Lasar Segall e ao Centro Cultural São Paulo, por colocar à disposição seus registros sobre o autor.

A Juliana Jardim, Helena Meidani, Luciana Salgado, Maria Lúcia Freire de Paula e Miro Souza Neto, pela constante interlocução acerca das coisas do teatro, desta dissertação e da vida.

RESUMO

A presente dissertação objetiva estudar a dramaturgia de um dos autores mais importantes do teatro brasileiro dos últimos vinte anos, Luís Alberto de Abreu. O trabalho consta de duas partes que têm por intuito a experimentação de uma interlocução entre o geral e o particular, no que diz respeito ao estudo de um autor de extensa produção. Desse modo, recupera-se a trajetória histórica do dramaturgo, atendo-se, posteriormente, à análise estética de um de seus textos mais emblemáticos.

A primeira parte, que compreende o primeiro capítulo, de cunho documental e informativo, constitui-se em uma espécie de apresentação do dramaturgo, descrevendo a receptividade crítica que sua obra logrou, desde sua estréia, com *Foi bom, meu bem?*, em 1980, até *Iepe*, em 1998.

A segunda parte é formada pela análise do texto *O livro de Jó*, um dos grandes sucessos do teatro brasileiro dos anos 90 e da dramaturgia de Abreu, importante fonte de pesquisa do teatro praticado neste fim de século. Tomando como ponto de partida um texto literário formal, marco da literatura hebraica, a peça de Abreu recupera e atualiza a trajetória do herói sábio.

Contemporânea de um teatro para o qual a fragmentação e a ausência de qualquer contigüidade consistente transformaram-se em forças monopolizadoras, a dramaturgia de Luís Alberto de Abreu propõe o encontro do espectador com uma palavra que é, a um só tempo, drama e literatura.

ABSTRACT

The present dissertation is aimed at studying the dramaturgy of one of the most important authors of the Brazilian theater in the last twenty years: Luís Alberto de Abreu. The work consists of two parts for which its purpose is the experimentation of a dialogue between the general and the particular, related to an author's extensive production study. This way, the playwright's historical path is recovered, abiding by, subsequently to the aesthetic analysis of one of his most emblematic texts.

The first part, which comprehends the first chapter of documental and informative hallmark, is constituted in a type of the playwright's presentation, describing the critical receptivity that his work has achieved, since its premiere in 1980, with *Foi bom, meu bem?*, up to *Iepe*, in 1998.

The second part of the dissertation is formed by the analysis of the text *O livro de Jó*. One of the great successes of the Brazilian theater of the nineties and Abreu's dramaturgy, *O livro de Jó* is constituted of an important source of research of the practiced theater at this end of the century, having as its starting point, a formal literary text, the hallmark of the Hebraic literature. Abreu's play recovers and updates the path of the wise hero.

Contemporary of a theater for which the fragmentation and the absence of any solid proximity transformed into monopolized forces, the dramaturgy of Luís Alberto de Abreu proposes the spectator's encounter with a word that is, at one time, drama and literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	
ITINERÁRIO DE UM DRAMATURGO	18
CAPÍTULO 2	
<i>O LIVRO DE JÓ: A MATRIZ BÍBLICA</i>	75
CAPÍTULO 3	
<i>O LIVRO DE JÓ: A PEÇA DE LUÍS ALBERTO DE ABREU</i>	109
CAPÍTULO 4	
O AUTOR, O ENCENADOR E OBRA TECIDA	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182
ANEXO	200

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO

Tenho duas formações universitárias complementares. Em 1987, concluí o Bacharelado em Artes Cênicas, com Habilitação em Interpretação Teatral, na Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio). No mesmo ano, ingressei no curso de Letras da Universidade de São Paulo, onde me formei, cinco anos depois, bacharel e licenciado em Português e Literatura de Língua Portuguesa.

Sempre transitei profissionalmente por essas duas searas. Em teatro, desenvolvo trabalho de ação cultural, criando e produzindo projetos na área. No campo das Letras, trabalho com criação e revisão de textos e ministro saraus literários em empresas e instituições.

Em 1996, iniciei o curso de Pós-Graduação em Educação da FE-USP, em nível de mestrado, na Área de Concentração em Didática, com o tema Teatro e Educação. Após ter cumprido os créditos obrigatórios, descobri que minha real vocação voltava-se para o estudo da dramaturgia brasileira, responsável pela fruição de bons momentos de minha vida acadêmica em ambas as universidades em que estudei.

Deste modo, inscrevi-me, em 1997, na seleção de mestrado da FFLCH-USP, sob a orientação do Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria. Após ser aprovado em entrevista com o orientador, desliguei-me da Faculdade de Educação e passei a cursar o novo programa de pós-graduação.

A ESCOLHA DO TEMA

Escolhi a dramaturgia de Luís Alberto de Abreu como tema de minha dissertação por tratar-se de uma obra extensa, de grande repercussão nos meios teatrais e até agora pouco estudada. Muito recentemente é que foi produzida a primeira tese acadêmica sobre o autor, a cargo do Prof. Rubens José Souza Brito, defendida na ECA–USP. Embora esse trabalho objetivo, segundo a definição do próprio autor, estudar o processo criativo de Abreu, enfocando essencialmente a fase que antecede a escrita dos diálogos, nele encontramos também uma quantidade de informações e reflexões acerca da obra do dramaturgo de valor inestimável para os meios teatrais.

A presente dissertação pretende traçar um panorama da repercussão da obra do dramaturgo nos meios teatrais brasileiros, detendo-se na confecção da obra *O livro de Jó*, considerada um marco da encenação e da dramaturgia dos anos 90.

PRESENÇA DA DRAMATURGIA BRASILEIRA

A dramaturgia brasileira constitui-se em um terreno literário que tem conhecido, ao longo de sua história, poucos momentos de fama e de prestígio. Uma de nossas primeiras manifestações literárias foram os autos de Anchieta – catequéticos, porém, inegavelmente forjados sob uma ótica teatral legítima. Toda a dramaturgia posterior oscilou entre muitos momentos de opacidade e outros, breves, de celebridade incontestada.

A crueza de tal constatação, no entanto, não impede de concordar com o crítico e historiador Sábato Magaldi¹, que afirma ter o teatro brasileiro uma vocação irrecusável para fazer-se presente. O que ocorre é que nossos autores carecem de tradição, uma vez que a constituição da dramaturgia autóctone, segundo o crítico, só se deu entre nós a partir de 1958, com a fundação do Teatro de Arena, em que pesem algumas bem sucedidas manifestações individuais anteriores a esse período, cujo ápice nos parece ser inegavelmente o talento de Nelson Rodrigues. Nota-se que Sábato opta por deixar de lado, nessa visão histórica, toda a profícua dramaturgia produzida pelas escolas romântica e realista já que ela, segundo o crítico, transportava claramente para os nossos palcos os modelos que invadiam a cena européia.

Do final da década de 50 para cá, durante um breve tempo, nosso teatro usufruiu, tanto quanto a música popular, de expressiva recepção junto ao público, aos meios de comunicação e à comunidade intelectual, notadamente nas décadas de 60 e 70. No entanto, ao contrário daquela manifestação que hoje divide o cetro da indústria cultural com a televisão, nossa dramaturgia perdeu, de acordo com o crítico Alberto Guzik², sua identidade e ambição, abrindo mão da perspicácia e da prontidão que marcaram época há cerca de 30 anos.

Se a aspiração de nossa dramaturgia, à época da ditadura, visava a compromissos sociais e políticos libertários, antagônicos à injustiça que grassava nos meios oficiais, tão logo se desfizera o aparato autoritário,

¹ MAGALDI, Sábato. "Onde está o teatro?" In: Dossiê Teatro. Revista USP n.14, jun./jul./ago. 1992.

² GUZIK, Alberto. "Um exercício de memória: dramaturgia brasileira 80!", *ibidem*.

nossos autores viveram a crise do vazio, perdendo-se em meio a uma situação que fez com que o arbítrio se dissolvesse em formas menos unívocas. Somando-se a isso, nossos dramaturgos, segundo Magaldi³, intimidaram-se frente ao gênio explosivo dos encenadores que imprimiram ao teatro pós-70 a marca da visualidade e das experimentações estéticas, que enfraqueceram o poder da palavra e atribuíram à figura do diretor o papel verdadeiramente autoral do espetáculo, ainda que não sejam poucos os que vêem tal fato menos como intimidação do que como legítima tendência da cena contemporânea.

É nesse contexto – crítico, porém longe de se configurar desesperançado – que irrompe a extensa obra de Luís Alberto de Abreu, na qual figuram mais de duas dezenas de peças escritas, quase todas encenadas, e que será objeto do presente trabalho.

UMA DRAMATURGIA “AQUI E AGORA”

Luís Alberto de Abreu surge no cenário teatral brasileiro em 1980, com a comédia *Foi bom, meu bem?*, seguida por *Cala a boca já morreu*, no ano seguinte. O sucesso, no entanto, se dá em 1982 com *Bella ciao*, um vigoroso painel da imigração italiana no Brasil, que mescla o tom memorialista ao engajamento político das classes operárias, divididas entre o anarquismo e o comunismo. A partir daí, sua obra constitui-se em uma das produções dramáticas mais regulares dos últimos anos. Ao lado do

³ MAGALDI, Sábato. “Tendências contemporâneas do teatro brasileiro.” In: Revista Estudos Avançados USP, n. 28, set./dez.1996.

bom teatro oferecido pela qualidade inegável de textos como *Sai da frente que atrás vem gente*, *O rei do riso*, *Rosa de Cabriúna*, *O rei do Brasil*, *Burundanga* e *Sacra folia*, por exemplo, figuram obras que marcaram sensivelmente a cena teatral brasileira, nos últimos dez anos, como *Xica da Silva*, encenada por Antunes Filho, em 1987; *A guerra santa*, por Gabriel Vilela, em 1993, *Lima Barreto ao terceiro dia* por Aderbal Freire Filho, em 1995, *A grande viagem de Merlin*, por Ricardo Karman e Otávio Donasci, e *O livro de Jó*, por Antônio Araújo, também em 1995. Nesses espetáculos, a excelência dramática dos textos encontrou a justa ressonância junto à criatividade de alguns de nossos maiores encenadores.

De acordo com tal panorama, podemos constatar que, menos pela generosidade do número de títulos do que pela qualidade que os caracteriza, o estudo da dramaturgia de Luís Alberto de Abreu reveste-se de um certo caráter de urgência, pois, por meio dele, acreditamos poder estabelecer um instigante diálogo diacrônico com nossa literatura dramática, atualizado por uma obra ainda em franca construção. Além do mais, Abreu, por ater-se à tradição do texto teatral concebido como boa literatura, navega nas águas contrárias daqueles que privilegiam o caráter plástico do teatro, esquecendo-se de fazer valer o uso da palavra. Vista em conjunto, a dramaturgia de Abreu, plural em seus temas, busca estabelecer sempre o movimento das relações sociais e do olhar crítico sobre o sujeito brasileiro, segundo o diretor Sérgio Carvalho⁴. A palavra, para o autor, é, a um só tempo, drama e literatura, professando inegavelmente um sentido radical de teatralidade.

⁴ CARVALHO, Sérgio de. “Apresentação”. In: ABREU, Luís Alberto de. *Lima Barreto ao terceiro dia*. São Paulo, Caliban, 1996.

EM CENA, A PESQUISA

Examinar argutamente a obra de Luís Alberto de Abreu permitiu-nos radiografar uma produção dramática recente, quase toda produzida no período pós-ditadura. Assim, estabelecemos as constituintes estéticas dessa época em que os dramaturgos tiveram que empunhar suas penas para além da confecção de libelos contra o autoritarismo. Ainda que soe ambicioso, pareceu-nos pertinente também analisar a obra do ponto de vista da sua inserção na produção artística deste final de século – tão bem-vindo aos estudos estéticos. Pretendemos ainda ajudar a extrair do estudo da dramaturgia brasileira – mirante estratégico de onde se pode vislumbrar o caminho da formação da identidade nacional – o estigma que lhe confere o papel de cúmplice de um reduzido círculo iniciático.

O trabalho teve por objetivos:

- analisar, interpretar e compreender a dramaturgia de Luís Alberto de Abreu;
- investigar e avaliar a importância dessa dramaturgia;
- estabelecer as unidades e/ou multiplicidades temático-formais e estilísticas dos textos;
- contribuir para o conhecimento sobre a obra de Luís Alberto de Abreu e, conseqüentemente, sobre o teatro contemporâneo no Brasil.

O suporte material para a pesquisa, essencialmente bibliográfica, baseou-se em livros e periódicos e nos textos teatrais do autor obtidos junto a ele mesmo, ao setor de arquivo da Biblioteca do Centro Cultural São Paulo, à Biblioteca do Museu Lasar Segall e aos Bancos de Peças da

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e do Instituto Nacional de Artes Cênicas, ambos na cidade do Rio de Janeiro.

A presente dissertação consta de duas partes – modelo estabelecido de comum acordo com o orientador –, que têm por intuito a experimentação de uma saudável interlocução entre o geral e o particular, no que diz respeito ao estudo de um autor de extensa produção. Desse modo, é possível recuperar toda a trajetória histórica de um dramaturgo, atendo-se, posteriormente, à análise estética de um de seus textos mais emblemáticos.

A primeira parte, que compreende o primeiro capítulo, de cunho documental e informativo, constitui-se em uma espécie de apresentação do dramaturgo, descrevendo a receptividade crítica que sua obra logrou, desde sua estréia, com *Foi bom, meu bem?*, em 1980, até *Iepe*, em 1998. Para a realização de tal empreitada, foram consultados os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Jornal do Brasil*, o Departamento de Documentação da Editora Abril (Dedoc) e a *Cronologia das Artes em São Paulo (1975–1995)*, volume 3 (Teatro), publicada pela Prefeitura do Município de São Paulo. Todas as lacunas deixadas por essas fontes foram preciosamente supridas pela consulta à tese do prof. Rubens José Souza Brito.

A segunda parte da dissertação é formada pela análise do texto *O livro de Jó*. Um dos grandes sucessos do teatro brasileiro dos anos 90 e da dramaturgia de Abreu, *O livro de Jó* constitui-se em importante fonte de pesquisa do teatro praticado neste fim de século. Tendo como ponto de

partida um texto literário formal, marco da literatura hebraica, a peça de Abreu é, a um só tempo, texto e roteiro para um espetáculo.

Formalmente acabado e construído sobre recursos estilísticos de intensa expressividade, *O livro de Jó* prestou-se a uma encenação que alternava a pungência dos diálogos com uma plasticidade por instantes silente. De tal jogo de intermitências nascia o sucesso do espetáculo.

A segunda parte da dissertação empreende, no segundo capítulo, o estudo da narrativa bíblica que serviu de modelo à confecção da peça. No terceiro, procede-se à análise do texto de Abreu, comparando-o tanto quanto possível com sua matriz hebraica. O quarto capítulo, por fim, pretende confrontar os recursos dramáticos de Abreu com os elementos utilizados na encenação de Antônio Araújo à frente do Teatro da Vertigem, por meio de entrevista realizada com o autor e o diretor. Desse modo, esses três capítulos focalizam na análise da peça:

- as propriedades formais do texto religioso;
- a adaptabilidade do texto religioso para o formato dramático;
- as propriedades formais do texto dramático;
- o texto e as técnicas cênicas;
- as questões temporais: o presente visitado pelo passado;
- as questões espaciais: o *topos* metafórico;
- o estudo das personagens;
- o estudo dos enunciados e da enunciação;
- o papel da experimentação dramática e cênica;
- as questões da encenação/formalização;

- as relações complexas entre as indicações do dramaturgo e as opções do encenador – marca do processo dramatúrgico moderno.

Penso que, por meio desta dissertação, outra lente de aproximação incidirá sobre a obra desse importante autor que não se intimida frente ao declínio da palavra escrita e, sobretudo, da palavra literária, instaurado já há muito sobre nossos palcos.

Em meio a um teatro para o qual a fragmentação e a ausência de qualquer contigüidade consistente transformaram-se em forças monopolizadoras, a dramaturgia de Luís Alberto de Abreu vem propondo reiteradamente o encontro com a inquietude experimental de uma palavra que insiste em se fazer atriz na cena brasileira contemporânea.

CAPÍTULO 1
ITINERÁRIO DE UM DRAMATURGO

O interesse de Luís Alberto de Abreu pelo teatro remonta ao início da década de 70, quando o autor, operário de uma indústria de vidro do ABC paulista, integrava o Grupo de Teatro Amador Doces e Salgados, de São Bernardo do Campo. Era a época em que o teatro era visto como uma importante força mobilizadora de discussões político-ideológicas e, embora sob vigilância constante do aparato repressor a serviço da ditadura militar que se consolidava no Brasil, fazia-se representar expressivamente nos meios operários e estudantis. Em todo o país, proliferavam os grupos de teatro, entre amadores e profissionais, preocupados em resistir à opressão, ou, antes, em criar meios de expressar seu repúdio ao autoritarismo e ao arbítrio vigentes.

Em 1972, o diretor Roberto Vignati, um nome já conhecido no teatro paulistano, foi convidado pelo grupo Doces e Salgados a ministrar-lhe um curso de teatro. Como fruto dessa atividade, surgiu a encenação do espetáculo *Tempo dos inocentes e tempo dos culpados*, um texto do dramaturgo alemão pouco conhecido entre nós, Siegfried Lenz, cuja direção coube ao próprio Vignati.

Essa experiência foi de tamanha importância para o jovem Luís Alberto de Abreu a ponto de desenvolver-lhe o gosto estético e orientá-lo definitivamente para a escolha da carreira dramatúrgica. Cerca de dez anos depois, quando a *Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), nº 450, publicou a terceira peça do autor e seu primeiro grande sucesso, *Bella ciao*, dirigida pelo ex-mestre, Abreu dedicou-lhe na página de apresentação do texto integral a seguinte homenagem:

“Devo em grande parte ao trabalho desenvolvido por Roberto Vignati, durante quase dois anos no ABC, a minha paixão pelo teatro.”¹

Foi no grupo Doces e Salgados também que Abreu conheceu o diretor Ednaldo Freire, outro artista que definiu sua carreira após a iniciação com Vignati e que se tornou um importante parceiro do dramaturgo na direção de inúmeros textos seus.

Alguns anos se passaram até que Luís Alberto de Abreu, agora estudante do curso de Jornalismo do Instituto Metodista de Ensino Superior de São Bernardo do Campo, produzisse seu primeiro trabalho. O ano era 1980 e o texto de estréia foi batizado com o anedótico nome de *Foi bom, meu bem?*, cuja encenação ficou a cargo do grupo Mambembe, sob a direção de Ewerton de Castro.

A peça é uma colagem de situações que refletem o comportamento de um grupo de pessoas, acompanhadas por três décadas. Da infância até a idade adulta, Luís Alberto de Abreu faz um inventário das experiências, dos primeiros jogos sexuais às dificuldades de sustentar as relações afetivas na idade adulta, deslocando sua visão dramática para as vivências sexuais de personagens que representam um certo tipo de comportamento padrão, por meio de seus chavões, frases feitas, preconceitos e medos.

O texto – que trata de forma leve e divertida desse comportamento reconhecido, como as brincadeiras de médico, os temores juvenis na iniciação sexual e as desavenças comuns em casamentos desgastados pelo

¹ ABREU, Luís Alberto de. *Bella ciao*. In: *Revista de Teatro SBAT*, n. 450, abr./maio/jun.1984, p. 27.

tempo – valeu a Abreu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), na categoria revelação em dramaturgia.

A peça estreou em São Paulo, em 11 de novembro de 1980, e cumpriu temporada regular na cidade e no Rio de Janeiro, sendo saudada como uma revelação promissora de autor teatral pelos críticos Sábato Magaldi, do *Jornal da Tarde*, e Clóvis Garcia, de *O Estado de S. Paulo*; respectivamente:

“Como estreante, Luís Alberto de Abreu mostra qualidades: tem malícia, verve e sabe conduzir o diálogo. O processo de composição é que deixa a desejar.”²

“Usando uma linguagem livre, permitiu um espetáculo engraçado, desbocado e pornográfico.”³

Dois anos depois, iniciou-se a temporada de uma montagem do texto, no Rio de Janeiro. Muito bem recebida por crítica e público, a peça foi alvo de um auspiciosa comentário de Macksen Luiz:

“(…) sua trajetória como autor está intimamente ligada a um revigoramento da dramaturgia paulista nos últimos anos. *Foi bom, meu bem?* demonstra a sensibilidade do autor para o fato dramático, de como Abreu dispõe de domínio técnico da escrita a ponto de construir um texto em que aparência leva o espectador a considerá-lo uma brincadeira

² *Jornal da Tarde*, 2 dez. 1980.

³ *O Estado de S. Paulo*, 16 nov. 1980.

inconseqüente. (...) Na linha dos textos de Naum Alves de Souza, a peça confirma as qualidades de um autor novo, com boas perspectivas futuras.”⁴

Em novembro de 1981, estreava em São Paulo a segunda investida teatral de Luís Alberto de Abreu – *Cala a boca já morreu* – a cargo do mesmo grupo Mambembe, responsável por *Foi bom, meu bem?*. Dessa vez, a direção ficou sob a responsabilidade de Ednaldo Freire e marcou o início de uma bem sucedida parceria entre autor e diretor, que se estende até hoje.

Cala a boca já morreu é o primeiro texto político de Abreu e, para sua confecção, certamente contou com a experiência operária que o autor testemunhou desde cedo no ABC paulista – na ocasião do surgimento da peça, palco de uma inédita articulação das classes trabalhadoras, sob o comando do líder metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva. Aqui, Luís Alberto de Abreu transforma a indignação do trabalhador comum contra o capitalismo selvagem – que poderia ter resultado em mais um manifesto a ser distribuído em portas de fábrica – em um texto teatral que recusa maniqueísmos e retóricas inflamadas. Ao contrário, procede a uma reflexão emocionada sobre o Brasil das últimas décadas, colocando em cena personagens cuja marca é a autenticidade.

Cala a boca já morreu esboça um amplo painel que abrange desde os grandes burgueses aos tipos marginais da cidade grande, acompanhando o itinerário sofrido do roceiro João Saquarema, que se tornava operário na São Paulo eufórica dos anos JK. Evitando o lugar-comum da heroicização dos humildes – que sempre resvalou para o sectarismo de muitas das iniciativas do teatro político que o Brasil conheceu nos anos 60 e 70 – e

⁴ *Jornal do Brasil*, 18 dez. 1983.

destilando muito bom humor (marca do autor ao abordar temas históricos e políticos), o texto focaliza a luta surda dos idealistas de todos os tempos, sintetizada na figura quixotesca de uma personagem anarquista emblemática: Atílio Ronchetto.

Assim, nadando contra todo o proselitismo vigente, Abreu recupera a vertente política do teatro brasileiro, no melhor estilo de Oduvaldo Vianna Filho. É um autor que transforma algumas das grandes questões ideológicas que urge sejam debatidas em ação dramática, e não em petições de princípio.

A crítica não foi unânime em relação à qualidade do texto. Carmelinda Guimarães, da revista *Visão*, apontava uma falha estrutural:

“Talvez a falha tenha sido consequência da tentativa de dar tratamento cômico a um assunto de conotações dramáticas.”⁵

No entanto, Ilka Maria Zanotto, de *O Estado de S. Paulo*, apostava:

“[*Cala a boca já morreu*] confirma Alberto de Abreu como um dos jovens autores mais inteligentes e originais. (...) A obra fornece um painel do País através de flashes inteligentíssimos organizados em torno de algumas personagens centrais realmente comoventes na sua autenticidade.”⁶

⁵ *Visão*, 23 nov. 1981, p. 52.

⁶ *O Estado de S. Paulo*, 15 nov. 1991.

Foi Atílio Ronchetto – a inesquecível personagem da peça – que preparou o nascimento de outra grande personagem de Abreu, surgida já em seu texto seguinte, *Bella ciao*. Além de professarem ambos sua crença no anarquismo, Ronchetto e seu duplo, Giovanni Barachetta, são daquelas personagens que se recusam a se tornar tipos, preferindo o caminho mais sinuoso de se apresentarem aos olhos do público em toda a sua complexidade humana.

A partir da experiência de *Cala a boca já morreu*, o grupo Mambembe se interessou em investigar a realidade nacional, buscando as raízes do movimento operário do ABC paulista – que atingia, cada vez mais, expressão nacional. A idéia, lançada por Ednaldo Freire, logo ganhou corpo nas discussões, nas leituras e principalmente nas conversas com antigos sindicalistas, sobretudo da região. Mergulhado na História, o Mambembe chegou aos anarquistas do início do século, por meio principalmente da obra de Edgar Carone e das memórias de Zélia Gattai, *Anarquistas, graças a Deus*, um grande sucesso editorial da época, que se tornaria minissérie da Rede Globo de Televisão algum tempo depois. Coube a Luís Alberto de Abreu a tarefa de criar um texto que tratasse desse percurso, nascendo assim seu primeiro grande êxito teatral: *Bella ciao*. O trabalho resultou incompleto em agosto de 1981 e suas pesquisas foram retomadas, em companhia do ator Calixto de Inhamuns, em fevereiro do ano seguinte, tendo sua redação final em início de junho.

Se os dois primeiros textos chamaram discretamente a atenção da imprensa para o novo autor que surgia, *Bella ciao* foi responsável pela inserção definitiva do nome de Abreu na dramaturgia contemporânea, dada a excelente receptividade que a peça gozou junto à mídia impressa.

A pesquisa histórica – que durou cerca de um ano e meio – resultou na saga de uma família italiana que, forçada pela miséria, resolve emigrar para o Brasil, no início do século, testemunhando as principais crises políticas do país: o movimento anarquista de 1917, as revoluções de 24 e 32, o aparecimento do Partido Comunista e a instauração do Estado Novo. Evitando o levantamento de teses e a defesa de qualquer tendência política, a peça consegue recuperar parte da história brasileira relegada ao esquecimento.

O texto conta com um expediente lingüístico bastante original que se sobressaía, na montagem, graças ao domínio vocal dos atores. As quatro cenas iniciais eram faladas em italiano, com uma estrutura lingüística muito simples, de fácil compreensão. Aos poucos, com a chegada da família ao Brasil, as personagens passavam a se comunicar em português, sem nunca, no entanto, perderem o sotaque. Desse modo, as palavras eram substituídas com engenhosa veracidade.

Bella ciao estreou em 6 de novembro de 1982, no Teatro TAIB de São Paulo, com o grupo Arteviva, formado especialmente para montar o espetáculo, depois que o Mambembe, inexplicavelmente, se desinteressou pelo texto, optando por trabalhar com *Besame mucho*, de Mário Prata. O Arteviva convidou Roberto Vignati – responsável no ano anterior por um grande sucesso em palcos cariocas e paulistas, *Bent*, de Martin Sherman – a dirigir o espetáculo; ele aceitou a incumbência. Em trinta e cinco dias de trabalho intenso – e com um exíguo orçamento de 2,8 milhões de cruzeiros – Vignati criou um espetáculo de ritmo cinematográfico, com o qual comemorou vinte anos de carreira.

O elenco não contava com nenhum grande nome, mas os desempenhos de todos foram elogiados pela crítica, sobretudo os de Gabriela Rabelo, atriz que, aos 40 anos, ganhava merecidamente um papel de destaque (Carmela), e o de Mário César Camargo, 35 anos, cuja vivência como morador do ABC certamente creditou positivamente à criação de Giovanni Barechetta, que os críticos, surpresos, reconheceram como obra de um ator tarimbado.

A montagem ganhou, em São Paulo, seis prêmios da APCA (espetáculo, texto, diretor, cenário e figurinos, direção musical e atores – dado a todo o elenco), quatro troféus Mambembe (espetáculo, autor, produção e revelação de ator – Mário César Camargo) e ainda rendeu a Abreu o Molière de melhor autor.

Vale ressaltar dois grandes trunfos do espetáculo: o cenário e a direção musical. O cenógrafo e figurinista Irineu Chamiso Júnior fez as personagens se moverem em clima de constante magia por um espaço cênico cor de vinho – “Queria mostrar o mundo através de um copo de bom chianti.”⁷, declarou ele à revista *Veja*, na ocasião. Já o diretor musical, Solano Carvalho, concebeu uma bem cuidada trilha sonora, conduzindo, no final, um momento de arrebatadora musicalidade: a bela e emocionante canção popular italiana que dá nome ao espetáculo apresentada, como de hábito, como uma espécie de hino dos *partigiani* – nome dado aos combatentes italianos da resistência na II Guerra Mundial. À música, criada por lavradores de campo de arroz, aliam-se os versos idealistas,

⁷ *Veja*, 22 dez. 1982, p. 89.

esperançosos, mas conscientes dos fracassos, que encerram a saga de Giovanni Barachetta:

“E se eu morrer como partigiano, você deve me sepultar. Sepultar no alto da montanha, debaixo de uma bela flor. E as pessoas que passarão me dirão: que bela flor.”⁸

A crítica foi unânime em elegê-lo o melhor da temporada, desbancando iniciativas congêneres como *Mahagonny songspiel*, de Brecht, com o Teatro do Ornitórrinco, *Morte acidental de um anarquista*, de Dario Fo, com Antônio Fagundes, e *Moço em estado de sítio*, de Vianinha, dirigido por Aderbal Freire-Filho. Os títulos de algumas matérias consagraram-lhe o humor, a excelência e a isenção política:

“Quando os temas sociais são tratados com humor”⁹

“*Bella ciao*, melhor peça deste ano”¹⁰

“Um painel histórico povoado de gente simples e conflitos humanos”¹¹

Até mesmo a revista *Veja*, pouco afeita a matérias sobre as artes cênicas em geral, dedicou à peça duas páginas assinadas pelo crítico de arte João Cândido Galvão, em sua edição de 22 de dezembro de 1982:

⁸ ABREU, Luís Alberto de. *Bella ciao*. In: *Revista de Teatro SBAT*, n. 450, abr./maio/jun.1984, p. 64.

⁹ *O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 1982.

¹⁰ *O Estado de S. Paulo*, 12 dez. 1982.

¹¹ *Jornal da Tarde*, 20 nov. 1982.

“Equilíbrio político – sem demagogia, *Bella ciao* aparece como o grande espetáculo teatral deste ano.”¹²

Ilka Maria Zanotto registrava, em *O Estado de S. Paulo*:

“O autor filia-se à grande escola de Vianinha e Guarnieri, conseguindo construir um mundo de paixão e de verdade a partir da observação fiel de seus semelhantes.”¹³

Detendo-se longamente na construção da personagem de Giovanni Barachetta, Ilka identifica nela os requisitos enunciados por Anatol Rosenfeld sobre o herói popular, ao mesmo tempo “(...) não herói e herói, o homem anônimo de nosso tempo, vítima das engrenagens, e o homem singular, capaz de sobrepor-se ao conformismo e ao peso morto da rotina, parafuso e alavanca, rodinha e motor. Sujeito e objeto.”¹⁴

Sábato Magaldi, no *Jornal da Tarde*, apontava as semelhanças do texto com *Rasga coração*, de Vianinha, e o considerava uma prova da consolidação, em nossa dramaturgia, de uma nobre vertente que “valoriza as forças vivas da nacionalidade, numa paciente pesquisa da História e do papel, ainda que modesto, do homem anônimo dentro dela.”¹⁵ Como único dado insatisfatório, Magaldi ressalta “o desenvolvimento linear da história, quando a ficção moderna conquistou a liberdade de não se subordinar ao

¹² *Veja*, 22 dez. 1982, p. 88.

¹³ *O Estado de S. Paulo*, 12 dez. 1982.

¹⁴ *id.*, *ibid.*

¹⁵ *Jornal da Tarde*, 20 nov. 1982.

tempo cronológico, utilizando-o segundo as conveniências de elaborados processos artísticos.”¹⁶

Porém, relevando o tom algo preciosista dessa afirmação, o crítico paulista já vislumbra na obra de Abreu um papel definido no panorama teatral pós-abertura política:

“Emoção equilibrada, raciocínio claro e diálogos objetivos são qualidades de um texto despretenso e sério, que representa progresso para o autor e nova conquista para a nossa dramaturgia. Aos poucos, preenche-se o vazio que se sentiu após a abertura, quando a inspiração não teve tempo de aproveitar as brechas abertas pelo poder censor. Os autores começam a responder, com fôlego, ao desafio do importante momento que vivemos.”¹⁷

Decididamente, o teatro brasileiro de tão poucas carreiras dramáticas assistia, no início da década de 80, ao nascimento de um autor cuja marca ainda é a incessante produção criativa que tenta contemplar os mais variados eixos que se prestam à discussão teatral. Ironicamente, Abreu surgia na década em que os palcos brasileiros, seguindo as tendências internacionais, tentaram aposentar a figura do autor, abdicando de toda e qualquer contigüidade consistente e tomando para si a velha máxima publicitária da imagem valendo mais que mil palavras.

Em agosto de 1983, estreava no Studio São Pedro, o hoje reformado Teatro São Pedro, na Barra Funda, o quarto texto de Abreu, *Círculo de*

¹⁶ *Jornal da Tarde*, 20 nov. 1982.

¹⁷ *id.*, *ibid.*

crystal, uma investigação da crise dos 30 anos, momento em que homens e mulheres se defrontam com o final de suas aspirações juvenis e hesitam diante do que lhes reserva a maturidade. Com direção de João das Neves – responsável por um dos melhores espetáculos dos anos 70, *O último carro* –, a peça contava com duas atrizes ainda pouco conhecidas, Maria Eugênia De Domênico e Rosi Campos.

Círculo de cristal apresenta um texto sem linearidade, misturando personagens centrais a outras fictícias, que tanto podem vir do presente como podem ser recortadas de algum romance capa-e-espada. O tom geral da peça é intimista ou, antes, “camerístico”, como definiu o próprio autor. Em cena há somente duas mulheres de 30 anos, Ana e Joana, amigas de tempos – que se encontram, após seis anos de distância, e se deparam com as incertezas, confrontos, emoções, aspirações, dúvidas, paixões e violências típicas dessa fase da vida.

Sábato Magaldi tece comentários absolutamente desfavoráveis ao texto: “O reencontro de duas mulheres. E o dramaturgo perdido no meio delas”¹⁸ era o título de sua coluna no *Jornal da Tarde*. Num irônico exercício de auto-referência, questiona a nova linha tentada por Abreu, sugerindo que a confusão proposital entre realidade e sonho, tempo passado e tempo presente de que se vale o texto bem poderia ser “uma resposta a quem denunciou a linearidade da história dos Barachetta.”¹⁹

Mas, em que pese o título desabonador do seu artigo crítico, Magaldi vai, passo a passo, apostando na crença de que Abreu é um autor inquieto

¹⁸ *Jornal da Tarde*, 14 set. 1983.

¹⁹ *id.*, *ibid.*

“à busca de caminho, desejando experimentar as múltiplas potencialidades do teatro.”²⁰

Torna-se evidente a aposta de Magaldi no surgimento de um consistente talento dramaturgico, vazio que nosso teatro insiste em preencher tão intermitentemente. A postura do crítico alterna uma objetiva tolerância – “Mesmo *Bella ciao*, o texto de maior êxito, tem muitas deficiências que ficam esquecidas numa fase em que nossa dramaturgia não vai bem”²¹ – com uma confiante esperança: “Prefiro pensar que Luís Alberto de Abreu afia os seus instrumentos para escrever logo a ótima peça que se espera dele.”²²

O quinto texto de Abreu novamente divide a crítica. *Sai da frente que atrás vem gente* estreou na cidade em março de 1984 e retratava alguns tipos humanos emblemáticos que tentavam sobreviver em uma metrópole como São Paulo: um deficiente físico, um boxeador, uma louca mansa, uma viúva libidinosa, um professor primário e algumas atrizes de teatro de revista.

Vivien Lando, na *Isto É* de 11 de abril, destacava:

“Mas é em *Sai da frente que atrás vem gente*, uma autêntica oferenda a São Paulo, (...) que se revela o autor amadurecido e consciente de que o teatro se dá no palco, e não no papel.”²³

²⁰ *Jornal da Tarde*, 14 set. 1983

²¹ id., *ibid.*

²² id., *ibid.*

²³ *Isto É*, 11 abr. 1984.

Ao passo que Sábato Magaldi advertia:

“Alberto de Abreu se mostra também muito relaxado na forma. Ele precisa trabalhar melhor seus textos, porque não há escritor verdadeiro sem um grande estilo. A peça é meio descosida, mal escrita, sem acabamento convincente. O dramaturgo já está em tempo de levar mais a sério o trabalho artesanal. Provavelmente o espectador desavisado não perceberá essa restrição, porque o diretor Mário Masetti soube amarrar bem o conjunto.”²⁴

A exemplo de *Bella ciao*, o texto seguinte de Abreu também foi feito sob encomenda. O diretor Osmar Rodrigues Cruz, à frente da coordenação do Teatro Popular do Sesi, pediu ao dramaturgo uma peça sobre nosso maior intérprete cômico do século passado: Francisco Correia Vasques ou, conforme registrado no livro que lhe dedicou Procópio Ferreira, o ator Vasques. Debruçando-se sobre a bibliografia disponível, Abreu criou *O rei do riso*, que estreou naquele teatro em 17 de maio de 1985. A peça não se configura propriamente em uma reconstituição biográfica de Vasques. Antes, por meio da personagem centralizadora do ator, levanta um painel do teatro carioca da capital do Império e dos primeiros anos da República, na segunda metade do século XIX. Ali estão presentes as diferenças de gosto e de estilo registradas na hegemonia de João Caetano a Vasques, incluindo o intervalo do domínio do Alcazar, o célebre cabaré de francesas que abalou os costumes da Corte.

Encenado com a competência habitual do núcleo fixo mantido pelo

²⁴ *Jornal da Tarde*, 11 abr. 1984.

Sesi – iniciativa das mais louváveis e, por ora, praticamente esquecida por parte de nosso empresariado –, o espetáculo filiava-se à tradição da companhia de valorizar textos e assuntos nacionais (cujo mérito maior coube sempre, sem sombra de dúvida, ao encenador Osmar Rodrigues Cruz). Assim é que passaram pelo Sesi autores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Oduvaldo Viana (o pai), Manuel Antônio de Almeida (adaptado por Francisco Pereira da Silva) e França Júnior.

Sábato Magaldi, na última de suas críticas a que nos referimos (infelizmente, à exceção de Mariângela Alves de Lima, não se encontram hoje em São Paulo artigos com o poder argumentativo e com o detalhamento da percepção do arguto estudioso de nosso teatro), louvou a iniciativa, declarando que se tratava da “demonstração de um grande amor pelo teatro brasileiro.”²⁵

Luís Alberto de Abreu, a essa altura, já trocava a alcunha de autor promissor pelo atributo de dramaturgo de sólida contribuição ao teatro. Vale salientar que seus textos, ainda que tivessem ligeiras imperfeições, flagradas muitas vezes somente pelos aguçados olhares dos especialistas, extrapolaram o circuito do teatro dito alternativo ou de grupos em início de carreira e passaram a ser encenados por experientes profissionais. *O rei do riso*, por exemplo, contou com a criação cenográfica de um de nossos artistas plásticos mais inventivos, Flávio Império, em um de seus últimos trabalhos. Também atores experientes como Ednei Giovenazzi e Elias Gleiser começaram a encarnar as deliciosas personagens da vastíssima galeria de tipos criados por Abreu. Seus antecessores contemporâneos

²⁵ *Jornal da Tarde*, 24 maio 1985.

encenados pelo Teatro Popular do Sesi haviam sido Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Lauro César Muniz e Maria Adelaide Amaral. Para um dramaturgo com cinco anos de carreira, tais companhias não poderiam ser mais laudatórias.

Em 1986, Abreu lançou-se à inusitada tarefa de escrever a quatro mãos. ...*E morrem as florestas* foi um caso raro, senão único, de co-produção teatral entre o Brasil e a Dinamarca. Texto e elenco foram divididos meio a meio. O projeto foi concebido por Volker Quandt, encenador alemão radicado na Dinamarca de quem o público brasileiro infanto-juvenil já conhecia o aplaudido *Vamos transar?*. A partir de um roteiro prévio estabelecido com Quandt, Abreu juntou-se ao dinamarquês Kaj Nissen para dar forma final ao texto do espetáculo.

A peça foi lançada como o primeiro fruto da Sociedade Pró-Projeto Teatral Dano-brasileiro que, pelo que se sabe, existiu somente durante a temporada do espetáculo. O trabalho partiu da preocupação com a descontrolada destruição de florestas, tanto no Brasil, quanto na Dinamarca. Em *O Estado de S. Paulo*, Volker Quandt declarou:

“Desde a primeira vez em que estive aqui, em 1981, muitas coisas foram realizadas pelo homem. Entre elas, a destruição de uma área de florestas equatoriais e tropicais equivalentes a 25 vezes o tamanho da Dinamarca. Como estará o ar que respiraremos no ano 2000?”²⁶

...*E morrem as florestas* conta a história de uma árvore metamorfoseada em índio, Abaí, que nasce desprovida de sua terceira alma,

a iãcatu, a “alma boa”. Sem ela, o índio não consegue aprender nada, não sabe o que vê e não entende o que os outros dizem. Ele tenta encontrar essa terceira alma, mas as coisas se complicam, pois a floresta onde ela deveria estar foi completamente devastada. O enredo foi baseado em lendas da tribo dos índios Yanomani do Xingu misturadas com lendas nórdicas, numa difícil tentativa de aproximar as duas culturas. Desse modo, a trajetória de Abaí cruza-se com a de Karl, o camponês ambicioso que vende sua sombra a Odin em troca de poder, representado por vastas extensões de terra na América Latina. Abaí encontra a iãcatu, mas, antes de chegar a ela, perde seu povo, sua terra e sua cultura. Karl exerce o poder e destrói o meio ambiente até perder-se na loucura, da qual reemerge, mas sem recuperar a sombra.

O projeto visava à reunião da sabedoria milenar das cosmovisões folclóricas com as lendas de Fausto e de Macunaíma, embora tal ousadia resultasse, aos olhos de alguns, em pouca consistência teatral. Alberto Guzik, no *Jornal da Tarde*, lamentava:

“O texto final soa didático em excesso, carece daquela objetividade teatral que se baseia na ação, dispensando explicações adicionais. As duas linhas de lendas não são entrosadas harmoniosamente. A peça ruma ora numa direção, ora noutra, sem integrar-se num todo consistente.”²⁷

E concluía: “idéias louváveis nem sempre são teatrais.”²⁸

²⁶ *O Estado de S. Paulo*, 8 ago. 1986.

²⁷ *Jornal da tarde*, 29 ago. 1986.

²⁸ *id.*, *ibid.*

... *E morrem as florestas* cumpriu temporada em São Paulo e no Rio de Janeiro, partindo depois para uma excursão por 28 cidades dinamarquesas. Desempenhando as personagens principais, no elenco brasileiro estavam Cacá Amaral, Ana Maria de Souza, Rosaly Papadopol e Genésio de Barros; os quatro atores escandinavos encarregavam-se de papéis menores. Essa situação inverteu-se quando a montagem chegou aos palcos dinamarqueses. Além do ator Cacá Amaral, voltavam a trabalhar com Abreu o cenógrafo Irineu Chamiso Jr. e o diretor musical Solano de Carvalho – todos de *Bella ciao*.

Durante os dois anos seguintes, Luís Alberto de Abreu juntou-se ao Centro de Pesquisa Teatral (CPT), orientado por Antunes Filho, como coordenador do núcleo de dramaturgia, e lá desenvolveu dois projetos: *Rosa de Cabriúna* e *Xica da Silva*.

O primeiro deles consistia em uma comédia musical caipira adaptada de *Alice*, o delirante romance escrito pelo pintor primitivista José Antônio da Silva. No trabalho fabulístico do artista plástico percebe-se o mesmo fascínio pela desproporção que se nota em suas telas. Na sua narrativa em prosa, o mesmo efeito é conseguido por meio do uso da metáfora, da descrição quase pictórica, do contraste abrupto entre as personagens. Os bons são tão puros que chegam a ser burros. O vilão não fica atrás, e seu mau caráter é alimentado pelo capeta em pessoa. Nesse mundo de extremos, surgem quadros de costumes do caipira paulista, referindo-se a suas festas, devoções e visão de mundo.

O trabalho de Abreu captou a importância da questão das proporções na obra do pintor, pondo em cena personagens unidimensionais, movidas

por impulsos desmedidos e obsessivos. Os episódios que conduzem a trama são igualmente planiformes, desprovidos de nuances. Refazendo, ao que parece involuntariamente, a via dos heróis da tragédia grega, *Rosa de Cabriúna* leva seus protagonistas do céu da felicidade absoluta ao negro inferno da doença, da decadência e da dissolução dos vínculos familiares. Todos, o fazendeiro Zé Inácio, sua mulher Ponciana, suas sete filhas nubentes, o agente do capeta e, enfim, a propriedade, conhecem a derrocada.

A crítica reconheceu os méritos da adaptação de Abreu, mas creditou a inventividade da obra à inquietação criativa de Antunes Filho, orientador da diretora Márcia Medina, pela busca das linguagens do teatro brasileiro contemporâneo.

Sônia Goldfelder, na *Isto É*, avaliava:

“Tendo como cenário um painel pintado pelo próprio José Antônio da Silva e erigido sob a inspiração da estética de Antunes Filho – de encenação despojada e explorando a máxima teatralidade –, mas com vigor e idéias próprias, o Forrobodó [nome do grupo do CPT que encenou o espetáculo] acertou em cheio no seu pontapé inicial.”²⁹

Em meio ao trabalho com o CPT, Abreu escreveu seu até agora único monólogo, estreado em setembro de 1987 pelo ator e mímico Vicentini Gomes. *Ladrão de mulher* trata da história de um machão solitário que contracena imaginariamente com as mulheres que pretende

²⁹ *Isto É*, 8 out. 1986.

conquistar, sendo sempre derrotado por elas. Texto e encenação foram aplaudidos, destacando-se nas críticas de Alberto Guzik e Aimar Labaki, respectivamente, o reconhecimento de uma dramaturgia típica:

“[Luís Alberto de Abreu] emprega armas já suas conhecidas: a boa observação, o cuidado com o desenho do personagem, a criação de uma linguagem compatível com a psicologia da figura de ficção; obtém um exercício teatral de carpintaria bem urdida, resistente.”³⁰

“Aqui se assiste a um único personagem, mas tão bem construído, que se pode adivinhar um universo oculto. (...) Autor com trabalho já alicerçado e em plena expansão, Luís Alberto de Abreu encontrou aqui um lugar para experimentar.”³¹

A outra experiência no CPT ocorreu com *Xica da Silva* que estreou, em março de 1988, no Sesc Anchieta – tradicional reduto do CPT/Grupo de Teatro Macunaíma, uma feliz parceria entre Antunes Filho e o Serviço Social do Comércio de São Paulo – SESC. O texto trata da “Imperatriz do Tijuco”, a negra Xica da Silva que, durante vinte anos, mandou e desmandou na cidade mineira, hoje Diamantina, graças a um ardente romance que manteve com o contratador de diamantes João Fernandes. A peça focaliza não só a folclórica sensualidade da escrava, como também sua inteligência. E o faz situando-as no quadro dolorosamente surrealista da cidade mineradora do século XVIII: uns poucos índios e mestiços decadentes, negros destribalizados e portugueses de um lado; corrupção, miséria absoluta, palácios e teatros, de outro.

³⁰ *Jornal da Tarde*, 9 out. 1987.

³¹ *Folha de S. Paulo*, 17 out. 1987.

Na introdução do texto integral da peça, publicado pela Martins Fontes em abril de 1988, Abreu reconhece a influência sofrida pelo método de trabalho do CPT:

“No CPT encontrei um ambiente de trabalho, estudo e disciplina e, conseqüentemente, de vigor criativo que nunca havia encontrado anteriormente. E o principal: inteira liberdade de desenvolvimento de meu trabalho em dramaturgia, pois o CPT não tem regras estéticas nem fórmulas. Talvez tenha uma única lei: o teatro como ato vital, como expressão viva, como investigação da alma humana. (...) O CPT foi um espaço aberto onde pude, não só me dedicar a fazer dramaturgia, mas a discutir, teorizar, reafirmar muitos conceitos, rever outros e abrir caminhos em meu exercício como dramaturgo. *Xica da Silva* se insere aí, nesse processo de osmose altamente enriquecedor.”³²

À parte a companhia, Abreu reverencia a sua figura maior:

“É preciso que se fale de Antunes Filho, que me propôs o trabalho e que, desde as primeiras discussões sobre *Xica da Silva*, foi uma espécie de Mefisto que, se por um lado me deu inteira liberdade no trabalho de dramaturgia, por outro, não deixou nunca de fazer provocações, opinar, discutir, de me tentar (como é próprio desses seres) a entrar no inferno, nos escuros da trajetória dessas duas personagens: *Xica da Silva* e João Fernandes. Foi um verdadeiro privilégio contar, não só com o apoio, mas com a inteligência, a sensibilidade e a sua experiência extensa e rica de vários anos em teatro. Muito desse trabalho se deve à sua argúcia, à sua

³² ABREU, Luís Alberto de. “Prefácio”. In: *Xica da Silva*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

capacidade de criticar de maneira precisa cenas e encaminhamentos dados às personagens. Foi um verdadeiro jogo de propostas da dramaturgia e da encenação, cuja finalidade era a melhor expressão teatral.”³³

Alberto Guzik rende-se ao dramaturgo:

“Em *Xica da Silva* o autor de *Foi bom, meu bem?* e *Bella ciao* mostra que é atualmente um dos mais importantes dramaturgos em ação nos palcos brasileiros. Fundindo procedimentos teatralistas, à maneira de Thornton Wilder, e épicos, segundo as regras de Bertolt Brecht, aos pressupostos que vem investigando em sua própria dramaturgia, Abreu obtém em *Xica da Silva* uma peça rica de sugestões cênicas e sólida carpintaria.”³⁴

Enquanto Aimar Labaki pondera:

“*Xica da Silva* não parece um texto de Luís Alberto de Abreu. Apesar de bem escrito, dentro de suas pretensões, ele não tem a principal virtude de peças como *Bella ciao*: a capacidade de combinar análise política e histórica à construção de personagens interessantes. Ao contrário, em *Xica*, ele parte de personagens históricas fascinantes para tentar a tipos que ilustrem as diversas formas de opressão sob as quais se edifica a sociedade brasileira. Parece um texto de Antunes Filho. Como em *Macunaíma*, o objetivo parece ser alcançar uma leitura arquetípica; mas aqui o resultado é simplificado. O humor presente em todo o texto se ressent de sua função ‘ilustrativa’ que impede o fluxo de um jogo cênico

³³ id., *ibid.*

³⁴ *Jornal da Tarde*, 31 mar.1988.

com um mínimo de maleabilidade, condição *sine qua non* para o humor. Os tipos não despertam nenhum interesse, por mais que suas trajetórias conttenham matéria-prima para o desenho de personagens muito especiais. A encenação de Antunes Filho salienta os defeitos do texto.”³⁵

A experiência com o encenador Antunes Filho deve ter sido decisiva para as criações dramáticas de Luís Alberto de Abreu que se seguiram a *Xica da Silva*. De suas cinco peças posteriores, três certamente configuram-se em roteiros de montagem que, sem abdicar de ações objetivas, de personagens bem construídas e da excelência de suas falas, abrem inúmeras possibilidades de encenação, propondo praticamente uma parceria entre autor e diretor.

Quatro anos se passaram desde a estréia de *Xica da Silva* até que Abreu pudesse mostrar ao público paulistano seu novo trabalho. E dessa vez ele enveredou por uma aproximação com o escritor modernista Oswald de Andrade e a Antropofagia. Em 1990, o autor recebeu uma bolsa da Secretaria Municipal de Cultura para desenvolver o projeto de dramaturgia *O império do Brasil*, por ocasião do centenário de nascimento de Oswald, que resultou no texto *O rei do Brasil*. A peça foi parar nas mãos do ator Renato Borghi, o Abelardo I da antológica montagem de *O Rei da Vela*, do próprio Oswald de Andrade, realizada pelo grupo de teatro Oficina na década de 60. O ator ficou impressionado com a qualidade do texto, declarando em *O Estado de S. Paulo*:

“Abreu é um dos raros autores que dominam a língua e o que eu chamo de luz do verbo. Ele emprega acusticamente as palavras. O texto

³⁵ *Folha de S. Paulo*, 17 abr. 1988.

soa, tem quase uma cadência poética, uma vibração especial além do que simplesmente quer dizer.”³⁶

Borghi interpretava Honório I, um sujeito que se dizia descendente de Amador Bueno da Silva – que havia sido, contra a própria vontade, aclamado rei pelos paulistas, em 1641 – e reivindicava os direitos da coroa, aproveitando a brecha deixada pela abdicação de Dom Pedro I. Honório arma uma série de batalhas contra o Regente Feijó para instaurar uma monarquia legitimamente brasileira. A partir daí, o rei começa a criar uma nova possibilidade de cultura, provando o gosto da antropofagia, orientado pelo índio Abacanguira. Mas Honório embriaga-se com o poder e se empanturra com tudo a que tem acesso, malogrando, assim, seu sonho de criação de um país diferente. A peça não aponta saídas. Apenas o índio desiste de ser conselheiro daquela nova ordem e volta para a mata. O único indicador de otimismo é que a ação pode estar no plano real ou no do sonho.

O rei do Brasil surgiu num momento de indignação de Abreu com o Brasil de 1992. Há algum tempo ele já pensava em misturar ficção e realidade e se debruçar sobre os vícios da cultura brasileira – no que foi prontamente entendido por Renato Borghi. Referências ao Brasil de 1992 havia muitas. Embora tivesse o carisma em comum com o Abelardo I, Honório possuía referências mais atuais, segundo Borghi:

“Acho que ele está mais próximo dos caudilhos brasileiros misturado com alguma pitada de líderes de massa, algo de Lula, Brizola, Jânio.”³⁷

³⁶ *O Estado de S. Paulo*, 23 jan. 1992.

³⁷ *O Estado de S. Paulo*, 23 jan. 1992.

O ator também pretendia com a montagem derrubar uma série de preconceitos pós-modernos:

“Nós passamos a década de 80 por um momento que foi altamente esterilizante, porque os valores perderam seu peso e sua dimensão. Tudo tinha uma visão filtrada por um suave cinismo, tirando a carne, suor e lágrimas que pertencem ao conteúdo que cada coisa tem. Esvaziar o prazer do prazer, a dor da dor e olhar tudo com um suave cinismo cirúrgico era uma coisa extremamente perigosa, que estava se apresentando através de um certo *lobby* de imprensa.”³⁸

O projeto de *O rei do Brasil* permitiu a sintonia do discurso de Borghi com o de Abreu. Ambos também vislumbravam com o espetáculo a construção de uma metáfora sobre os próprios profissionais de teatro no Brasil. Ainda o ator:

“Não vou falar que é uma peça de texto porque hoje em dia está na moda o roteiro, o gelo seco, palavras mais cortadas, não vai pegar bem. Não fala em Amador Bueno, que vão pensar que a peça é histórica e isso é meio chato. Também porque não é uma peça de troca de marido-mulher-amante pode não interessar. Então, a gente fica numa camisa de força de onze varas. Não quero ficar fazendo média: a peça é a peça.”³⁹

O rei do Brasil estreou no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 26 de janeiro de 1992, dirigida pelo argentino Néstor Monastério, um velho conhecido de Abreu. Radicado no Brasil desde 1977, no ano seguinte, ele

³⁸ Id., *ibid.*

³⁹ id., *ibid.*

dirigiu o que Abreu considerou a melhor montagem de *Bella ciao*. Afinando-se com os discursos de autor e intérprete, o diretor declarava na mesma matéria jornalística:

“A gente tem identificação de pensamento, de estética, de função do ‘pra quê e por quê?’ que os adolescentes faziam e ainda se questionam como responder. Eu gosto demais dos textos de Abreu pelo fato de ele transitar pelas idéias sérias com muito bom humor. Durante um bom tempo, falar coisas bem ditas e sérias ficou fora de moda, prevalecia a estética do nada com nada, que era moderna. Eu, na verdade, acho isso antigo.”⁴⁰

Todo o ideário da equipe envolvida em *O rei do Brasil* parece ter sido muito bem captado pela crítica de Alberto Guzik:

“*O rei do Brasil* é um bom texto teatral. Sólido, com começo, meio e fim, diálogos engraçados, inteligentes. O espectador estranha. É o tipo de peça que não tem sido montada com frequência nos últimos anos. Considerada pouco moderna, acabou expulsa dos palcos pelo predomínio de espetáculos muito visuais e pouco verbais. Por exemplo, os de Gerald Thomas e Bia Lessa. Luís Alberto de Abreu é dos poucos dramaturgos que têm resistido ao esmagador predomínio do visual no teatro. Produz um teatro crítico, apoiado no racionalismo, onde as idéias levam a melhor

⁴⁰ *O Estado de S. Paulo*, 23 jan. 1992

sobre as formas. E, apesar dessa opção pouco ‘moderna’, tem sido encenado com mais frequência que a maioria de seus colegas. *O Rei do Brasil*, como todos os outros textos de Abreu, resultou de um longo processo de elaboração e pesquisa. Situações e personagens têm um vigor que falta a outros dramaturgos da geração do escritor.”⁴¹

Em 1993, novamente uma peça de Abreu provoca polêmica, sendo largamente coberta pelos meios de comunicação, a exemplo do que acontecera a *Bella ciao. A guerra santa*, dirigida pelo mineiro Gabriel Vilela, logrou uma receptividade junto à mídia impressa somente comparável àquela obtida com a saga do anarquista Giovanni Barachetta. Dizendo-se cansado do estilo tradicional dos textos de então, Abreu decidiu-se pela valorização da palavra por meio da poesia: “Esta é uma maneira precisa de comunicação, mais universal do que a prosa e que pode ser compreendida por crianças e adultos.”⁴²

O texto original passou por algumas modificações, feitas por Gabriel Vilela e pelo próprio autor, durante a montagem, mas não deixou de ser um poema – um poema enorme engendrado em uma encenação que foi chamada de circo-teatro pelo diretor. Na ocasião, Vilela chegou a comparar o trabalho de Abreu ao do dramaturgo alemão Heiner Müller, em sua construção/desconstrução das narrativas míticas.

A peça tem a estrutura d’*A divina comédia*, de Dante Alighieri, pois as personagens principais são Dante, Beatriz e Virgílio. Mas, ao invés da viagem concebida pelo escritor italiano, eles passam pelo inferno brasileiro

⁴¹ *Jornal da Tarde*, 31 jan. 1992.

⁴² *O Estado de S. Paulo*, 27 ago. 1993.

dos últimos 25 anos e, afetados pela situação, transformam-se a cada cena em tipos diferentes. O velho Virgílio e o moço Dante vêm da geração de 68. Um ficou sereno e recluso e o outro ainda crê no uso da violência.

A citação da obra de Dante não é gratuita. Um antigo “ponto”, único sobrevivente de uma companhia teatral vítima de uma epidemia no interior de Minas Gerais, invoca os fantasmas de seus colegas mortos para uma nova montagem. Surgem então os protagonistas de *A divina comédia*. Personagens e espectadores descem aos círculos infernais e se encontram com o fanatismo religioso, a fome, a repressão e a tortura, estilizados com ironia. Apesar da agressividade do tema, não há uma única cena brusca ou violenta na peça. Por trás do artificialismo da movimentação, transcorre um brutal e irreversível conflito entre duas formas de luta contra o desacerto do mundo: a fuga e dissimulação de Virgílio e o terrorismo defendido por um Dante implacável.

O elenco era encabeçado por Paulo Ivo (Dante), Beatriz Segall (Beatriz), Umberto Magnani (Virgílio) e Cláudio Fontana (o espírito de Virgílio), todos à frente da Cia. Melodramática Brasileira, cujos atores experientes (Vera Mancini, Fernando Neves e Roseli Silva, dentre outros) estiveram com Vilela em *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca, grande sucesso no ano anterior. O cenário, criado pelo próprio diretor, era composto, basicamente, por uma bandeira do Brasil pintada em madeira, dando a impressão de estar carcomida e de uma grande quantidade de flores, que ornamentavam boa parte do palco. A outra parte contava com vários elementos trazidos de Morro Velho, no interior de Minas Gerais, como pequenos crucifixos de madeira fixados na terra, indicando a morte de crianças. A trilha sonora contava com achados preciosos: o *Hino da*

Marinha Brasileira, canções rurais e o *Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos. Como uma espécie de auxílio luxuoso, na assistência de iluminação, a peça contava com a presença da dramaturga Noemi Marinho, autora dos sucessos *Almanaque Brasil* e *Fulaninha e Dona Coisa*.

A *guerra santa* estreou em Londres, no London International Festival, em 16 de junho de 1992, e depois esteve em cartaz no Rio de Janeiro durante um mês. Em São Paulo, cumpriu temporada durante dois meses e foi alvo de inúmeras matérias jornalísticas. Vilela reconheceu no texto um grande aliado:

“É nesse sentido que considero este o meu trabalho mais radical do ponto de vista alegórico e que não poderia ser realizado sem a ajuda desse texto, cuja beleza está na violência como acusa o nosso estado de miséria. (...) É o Brasil da ditadura militar, da Tropicália, da miséria absoluta e, principalmente, o País que mata as suas crianças.”⁴³

A Atriz Beatriz Segall, intérprete da musa de Dante, sua homônima, declarou na ocasião que o texto poético a atraía para o elenco, acrescentando: “Estou trabalhando nessa encenação com um grande prazer. Acho que é a peça mais brasileira que fiz em minha carreira.”⁴⁴

A revista *Veja Rio* declarava na ocasião:

⁴³ *O Estado de S. Paulo*, 27 ago. 1993

⁴⁴ *id.*, *ibid.*

“O poeta Luís Alberto de Abreu resgata a dignidade da rima, após ela ter sido praticamente alijada da poesia brasileira contemporânea.”⁴⁵

No entanto, em meio a grande sucesso de mídia, a crítica paulista teceu comentários negativos sobre o texto que parece confundirem-se, na verdade, com a crítica à encenação de Gabriel Vilela, propriamente. Alberto Guzik, no *Jornal da Tarde*, identificou no texto obscuridade, hermetismo e inconclusão:

“Dante, Virgílio e Beatriz foram recriados por Luís Alberto de Abreu como figuras do nosso pesadelo cotidiano. (...) Essa idéias foram propositadamente emaranhadas por Abreu, que não contou uma história linear, mas traçou um painel turbulento e fragmentado, de um país contraditório em tempo de crise.”⁴⁶

E afirmava que Gabriel Vilela errava ao resolver “tornar compreensível através da ação o que as palavras não chegam a revelar. (...) Vilela enfrentou o obscuridade do texto agregando a ele passagens que só fizeram complicar as coisas.”⁴⁷

Na verdade, o tom da crítica pesa mesmo mais para a encenação, algo recorrente, do diretor mineiro:

“Ao fim da função, permanece uma pergunta na cabeça do admirador de Vilela. O que será de seu teatro depois que ele tiver passado em revista o

⁴⁵ *Veja Rio*, 21 jul. 1993.

⁴⁶ *Jornal da Tarde*, 17 set. 1993.

⁴⁷ id., *ibid.*

acervo do folclore e do artesanato mineiros? Em que elementos baseará sua criação quando não puder mais – sob o risco de saturação – recorrer aos tapetes de procissão que empregou na *Vida é sonho* ou no artesanato popular que formou a base visual de *Romeu e Julieta* e n'*A guerra santa*?”⁴⁸

Nélson de Sá, na *Folha de S. Paulo*, identificou no espetáculo uma certa estilização da pobreza, advertindo:

“O horror dos brasileiros é mais embaixo. *A guerra santa* é acima de tudo muito chique, um horror chique. Uma miséria para inglês ver, literalmente, no London International Festival of Theatre. (...) *A guerra santa* não é um clássico, mas dá um banho de afetação sobre a miséria. (...) Nunca se viu uma guerra mais bonita, mais barroca.”⁴⁹

Tamanha estilização, segundo o crítico, embotava a percepção do texto de Abreu:

“Um maneirismo que sufoca o poema dramático de Luís Alberto de Abreu em vez de dar ação às suas mais belas paisagens. Que estão lá, que vez por outra conseguem transparecer, sobretudo no personagem Dante, interpretado pelo magnífico Paulo Ivo. É ele o grande personagem da peça. O grande personagem que o autor brasileiro conseguiu criar, mas não à sombra de Dante. À sombra de Euclides da Cunha.”⁵⁰

⁴⁸ *Jornal da Tarde*, 17 set. 1993

⁴⁹ *Folha de S. Paulo*, 1º set. 1993.

⁵⁰ id., *ibid.*

E tal relação parecia ser para o crítico menos uma opção do dramaturgo e mais um problema:

“Um trabalho esforçado, de uma contribuição imensa para o teatro brasileiro, o poema dramático de Luís Alberto de Abreu nem por isso deixa de carregar um vício original. Descendente direto de *Os sertões*, o poema *A guerra santa* prefere filiar-se ao mundo alegórico d'*A divina comédia*, um mundo usado então para a discussão metalingüística, talvez o ponto mais frágil da peça.”⁵¹

O fato é que *A guerra santa*, a despeito de toda essa polêmica, conseguiu se firmar como uma das melhores realizações do ano em teatro, senão da década, fazendo companhia, durante sua temporada, à mesma brasilidade trágica de *Vereda da salvação*, com o CPT de Antunes Filho e de *Vau da Sarapalha*, com o grupo Piolim da Paraíba, dirigido por Luís Carlos Vasconcelos.

Em 1995, Luís Alberto de Abreu conheceu novamente uma grande repercussão de uma obra sua. Trata-se de *O livro de Jó*, uma adaptação do autor para o texto bíblico homônimo, encenada pelo grupo Teatro da Vertigem e dirigida por Antônio Araújo. Mais do que a conhecida história do homem de paciência infinita, o texto de Abreu acentuava um drama de dimensões monumentais. Seduzido por Satanás, Deus decide testar a fé de Jó, um de seus mais retos servos. Implacável, saqueia-lhe os bens e mata-lhe os filhos. Jó continua inabalável em sua crença. Nova punição: seu corpo é coberto pela peste. Ele, porém, permanece fiel ao Criador.

⁵¹ *Folha de S. Paulo*, 1º set. 1993

Para mostrar o flagelo a que o personagem é submetido, o Teatro da Vertigem não poderia ter escolhido local mais conveniente para a encenação: um hospital desativado. A utilização dos espaços e de sua aparelhagem entregue às traças amplificavam o sofrimento de Jó, além de revelar a atualidade da história milenar. O público acompanhava, de pé, o que acontecia nos três pavimentos do Hospital Humberto Primo, deslocando-se entre máquinas de raio X, macas e carrinhos de lixo hospitalar.

Mas, ao contrário do personagem bíblico, o Jó da peça rebela-se contra os castigos divinos. Em sua revolta, é acompanhado pela mulher, que lhe pede o tempo todo para renegar o Deus cruel – coisa que, afinal, Jó não faz. No texto bíblico, a mulher de Jó aparece só uma vez, blasfemadora. Na peça, a blasfêmia pretende ser o comportamento humanista e ateu da fé.

“Deus não é, Deus não há, está morto. (...) Olha o teu corpo e o teu desespero, que é onde crês que Deus deve estar?”⁵² – pergunta a mulher, frente à incapacidade de Jó de responder por que razões Deus o submetia à peste.

Uma das referências básicas da montagem, ao lado da discussão sobre o sagrado, era a Aids. A peste bíblica que toma conta de Jó, embora nunca nomeada ou caracterizada durante o espetáculo, remete à peste moderna.

⁵² ABREU, Luís Alberto de. *O livro de Jó*. Cópia mecanográfica.

“Os dois motores da nossa montagem foram a discussão do sagrado, coisa que já fazíamos no espetáculo anterior (*O paraíso perdido*, montado dentro de uma igreja) e a aids.”⁵³ – afirmou o diretor Antônio Araújo.

“Não sei qual foi meu pecado”⁵⁴, diz Jó. “Deus sabe”⁵⁵, responde um de seus amigos. E aqui mais uma vez é possível fazer correspondências com a vida de um aidético, tentando encontrar – ou dar – explicações.

Abreu parecia estar mais preocupado com os aspectos essencialmente míticos da história. Na mesma reportagem, declarava:

“Eu tentei teatralizar o poema de Jó. Me interessou o mito desse herói sábio, que se nega a uma trajetória de luta e vai para uma trajetória de busca interna.”⁵⁶

Se na Bíblia Jó recupera ao final a saúde e tudo o que perdeu, bens e família; na peça, ele alcança a iluminação, termo de sua trajetória. Vê Deus, ou pensa que viu, e morre. A cena final acontecia no centro cirúrgico, último dos três andares do hospital, local também onde a platéia podia finalmente se sentar.

A *Folha de S. Paulo* de 16 de janeiro de 1996 anunciava que *O livro de Jó* havia sido a peça da cidade mais premiada com o Troféu Mambembe (melhor autor, melhor diretor, melhor ator e melhor espetáculo – prêmio

⁵³ *Folha de S. Paulo*, 9 fev. 1995.

⁵⁴ ABREU, Luís Alberto de. *O livro de Jó*. Cópia mecanográfica.

⁵⁵ id., *ibid.*

⁵⁶ *Folha de S. Paulo*, 9 fev. 1995.

dividido com *A quarta estação, Gilgamesh, Péricles, príncipe de Tiro e Rasto atrás*).

Do elenco afinado, sobressaía-se Matheus Nachtergaele, o protagonista. Vale lembrar que, após assistir à comovente performance do ator, Fernanda Montenegro convidou-o a integrar o elenco de *Da gaivota*, uma bem cuidada produção baseada no texto original de Tchecov que lançou definitivamente o nome de Matheus no grande circuito de teatro, cinema e televisão. Tornavam o espetáculo ainda mais envolvente uma belíssima iluminação e a música ao vivo, cantada em hebraico. Responsável pelo conjunto, o jovem diretor Antônio Araújo afirmava sua excelência como talentoso encenador.

Em curtíssima entrevista (cada vez mais típicas no jornalismo cultural, sobretudo na área de teatro) com o autor, ao final do ano de lançamento do espetáculo, o crítico Nelson de Sá, da *Folha de S. Paulo*, identificou a religião e a fé como as abordagens recorrentes da nova dramaturgia brasileira:

“NELSON: *A guerra Santa, O livro de Jó e A grande viagem de Merlin* são peças que lidam com a questão religiosa no fim do milênio. O que levou você a se interessar pelo assunto?

“ABREU: N’*A guerra santa*, me preocupou muito o fundamentalismo religioso, da irracionalidade moderna. O *Jó* é um livro religioso, mas a minha abordagem foi mais no aspecto mítico, do Criador e da criatura. Obviamente, o mítico permeia a religião, e o livro é da religião judaico-cristã. Mas eu tentei abstrair um pouco o princípio religioso. Com o *Merlin*

foi a mesma coisa. Entra o inferno, mas não o inferno religioso e sim o inferno mítico, mais de sombra, de deuses agrários.

“NELSON: Você deu nome ao que depois surgiria abertamente no Brasil. Hoje se fala em guerra santa por conta da peça. Como é que você vê o crescimento do fundamentalismo religioso?

“ABREU: É uma tendência que vem do mundo inteiro. Há, de fato, uma decadência ou exaustão das forças que mantinham o espírito mais iluminista. Há uma nítida decadência e no vácuo está germinando muito um espírito fundamentalista, irracional. Eu acho uma coisa extremamente perigosa. Eu acho perigoso porque as pessoas misturam fé com coerção religiosa.

“NELSON: Tanto *Jó* quanto *Merlin* são peças de certo envolvimento místico. Isso não espelha também a exaustão do espírito iluminista, com uma propensão maior para a fé?

“ABREU: Eu não sei. Eu acredito que não. É tentar fazer do teatro, não só o espelho de nossa época, mas dar uma abordagem teatral dos elementos religiosos que estão presentes na nossa época. Seria, não reforçar esse tipo de coisa, mas propiciar nova abordagem. As forças irracionais estão presentes de maneira forte na nossa sociedade e cabe ao artista exteriorizar isso e erguer, inclusive, anteparos às forças obscurantistas.”⁵⁷

No mesmo ano de estréia de *O livro de Jó*, a cidade do Rio de

⁵⁷ *Folha de S. Paulo*, 22 dez. 1995.

Janeiro conheceu uma montagem de um texto de Luís Alberto de Abreu que, no entanto, não chegou a cumprir temporada em São Paulo: *Lima Barreto ao terceiro dia*. Os conflitos existenciais do escritor, maldito em sua época (1881–1922) – amargurado por não conseguir projeção para seus personagens marginais e do subúrbio carioca – ganham destaque no texto de Abreu, que passeia pelo inferno que o escritor viveu, ao ser internado em um hospício.

Alcoólatra, desiludido por não ter em vida o reconhecimento de uma sociedade ainda presa aos ditames da literatura acadêmica, Barreto foi um dos maiores cronistas do dito submundo carioca. A peça trata dos questionamentos do escritor quando jovem, idealista e esperançoso, e já mais velho, desencantado e internado como louco. Nos três dias em que esteve internado no então Hospício Pedro II, na Praia Vermelha, Barreto é vítima de alucinações e passa a refletir sobre o sentido de sua vida. Para retratar seu pesadelo, a peça é dividida em três planos de ação: o presente no hospício; o passado do escritor idealista, quando escrevia *O triste fim de Policarpo Quaresma*, e o terceiro, em que personagens desse romance ganham vida.

Para o diretor do espetáculo, Aderbal Freire-Filho, o grande mérito do texto era colocar como protagonistas os bêbados, loucos, miseráveis e moradores suburbanos que povoam o universo do escritor. Negro de origem humilde, ele sofreu os preconceitos de uma sociedade elitista ao extremo.

Em posfácio à publicação da peça, o autor destacava a necessidade de falar de Lima Barreto como uma espécie de encontro com nosso espelho de cada dia:

“Lima Barreto é uma tatuagem na alma, tão grande e tão nítida como o próprio país. Uma marca que não se apaga nem se encobre e que talvez exista para nos alertar de que temos um encontro marcado com este país; encontro a sério, sem delírios de grandeza, nem menosprezo juvenil. E, como nos dramas gregos, é inútil fugir ao destino. E, no momento do fatal encontro, talvez possamos perceber ao olhar nosso caos que, ao invés de tragédia, o momento seja de iniciar a criação.”⁵⁸

Aos 60 anos, e à frente de um elenco formado pelos veteranos Françoise Fourton, Cláudio Tovar e Andréa Dantas, na pele de Lima Barreto, estava o ator Milton Gonçalves. O elogio recebido da reportagem da Revista *Veja Rio* – “Milton Gonçalves brilha no papel de Lima Barreto. (...) Milton mostra maturidade e a tarimba de quem está nesse negócio há mais de trinta anos.”⁵⁹ – foi generosamente transformado em deferência à excelência do texto: “Lima Barreto é desses personagens ricos e complexos, difíceis de encontrar.”⁶⁰

Mas houve também quem desaprovasse a iniciativa. Em sua crítica n’*O Globo*, Bárbara Heliodora advertia:

⁵⁸ ABREU, Luís Alberto de. “Posfácio”. In: *Lima Barreto ao terceiro dia*. São Paulo, Caliban, 1996.

⁵⁹ *Veja Rio*, 17 maio 1995.

⁶⁰ id., *ibid.*

“Sem dúvida era intenção de Luís Alberto de Abreu, com *Lima Barreto ao terceiro dia*, fazer uma contribuição para que melhor se possa compreender e valorizar um autor tantas vezes e por tantos motivos incompreendido e discriminado. Para tanto, armou ele uma peça que se passa em três planos distintos – presente, passado, imaginação –, cuja soma deveria contribuir para nosso melhor conhecimento e apreciação. Na verdade, a obra fica só na intenção, pois falta ao conjunto exatamente a capacidade esclarecedora, o *insight* revelador; o melhor da peça é o que vem direto do autor, no que é aproveitado do Policarpo Quaresma. Nem as cenas no manicômio, do chamado Lima velho, nem as bebedeiras de Lima novo iluminam realmente a figura do escritor ou seus processos criativos; quando muito, repisam a visão já firmada.”⁶¹

Na apresentação do texto integral editado em 1996, o estudioso de teatro e também diretor, Sérgio Carvalho, apontava que a opção de Abreu pelo embaralhamento do eixo temporal em que mergulhava o protagonista não tinha por intuito ressaltar a imagem de um idealismo metafísico, tampouco a de uma projeção psíquica. Antes traduzia-se como desejo de transformação da sociedade brasileira – esse o grande foco de interesse da dramaturgia de Abreu:

“A opção formal de Abreu por uma certa redução à espectralidade – todas as personagens se definem em traços essenciais, como que presas a um presente abstrato, fantasmagórico – indica, contudo, uma vontade de compreensão do movimento das relações sociais, de olhar crítico sobre o sujeito brasileiro. Por meio desta prevalência da razão, que faz a peça

⁶¹ Apud BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: O teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. São Paulo, ECA/USP, 1999 (Tese, doutorado em Artes Cênicas).

assumir-se como leitura de um tema, *Lima Barreto ao terceiro dia* escapa de um estigma de grande parte das peças teatrais originadas de obras literárias: a comparação com o ‘original’. Em que pese a discutibilidade desta hierarquia que sobrepõe o anterior ao posterior, o originante ao originado, a peça de Abreu se sustenta sem que o espectador precise preenchê-la com qualquer conhecimento prévio da vida ou da obra de Lima Barreto. Sua configuração espectral não pede colaborações outras que o trabalho imaginário do encenador e do espectador. E é por tal abertura à cena que o texto se oferece como excelente material teatral, característica que pode ser estendida a toda a obra de Luís Alberto de Abreu. Se ele é hoje um dos dramaturgos brasileiros mais conseqüentes em seu diálogo com a cena de pesquisa contemporânea, é porque sua palavra, sem deixar de lado a tensão poética, sempre deriva de um sentido radical de teatralidade.”⁶²

O ano de 1995 testemunhou três investidas inquietantes de Abreu na dramaturgia brasileira. Além das estréias de *O livro de Jó*, em São Paulo, e de *Lima Barreto ao terceiro dia*, no Rio de Janeiro, alguns paulistanos também puderam tomar parte de uma experiência interativa e sensorial cujo texto estava a cargo do autor. Tratava-se de *A grande viagem de Merlin*, uma expedição experimental multimídia, roteirizada e dirigida por Ricardo Karman e Otávio Donasci.

Os espectadores partiam de uma agência de viagens montada especialmente para o evento rumo a Jundiaí, acomodados às escuras em um caminhão. Os atores, então, começavam a sussurrar no ouvido do público o

⁶² CARVALHO, Sérgio. “Apresentação”. In: ABREU, Luís Alberto de. *Lima Barreto ao terceiro dia*. São Paulo, Caliban, 1996.

início da história: a concepção de Merlin, nascido da conjunção de uma donzela com o Diabo. Logo se fazia a primeira parada, no Aterro Sanitário da Rodovia dos Bandeirantes, que representava o Inferno. Lá os espectadores eram submetidos a situações interativas que podiam despertar medo, ansiedade ou mesmo indiferença, como serem colocados em um caixão ou em uma jaula, por exemplo. De volta à estrada, Merlin se torna conselheiro do rei e chegava-se, então, às ruínas do Teatro Polytheama, onde o público assistia a uma intensa batalha entre o rei Uther Pendragon e o duque de Tintagel, seu rival. Ao final do combate, atores e público se confraternizavam em um baile. Na Lagoa, por fim, os espectadores viam Merlin se apaixonar por Nynianne e revelar-lhe seu segredo, tornando-se, assim, escravo do amor.

Todo o percurso de ida e volta era feito em cerca de 5 horas, numa viagem de mais de cento e vinte quilômetros, envolvendo quarenta pessoas: trinta atores e dez técnicos, além do acompanhamento de uma ambulância. A crítica, relativizando o intenso deslocamento físico da empreitada, vislumbrava, uma vez mais, as qualidades do texto de Abreu. Mariângela Alves de Lima e Alberto Guzik, respectivamente, apontaram:

“Todas as operações de deslocamento do espetáculo estão a serviço de um descabelado romantismo. O que se conta, por meio do delicado texto de Luís Alberto de Abreu, é a história de duas paixões fulminantes.”⁶³

“Pois a viagem é movida por um roteiro de Karman, sustentado por um belo texto de Luís Alberto de Abreu, que tem por tema a sedução.”⁶⁴

⁶³ *O Estado de S. Paulo*, 21 jul.1995.

⁶⁴ *Jornal da Tarde*, 24 jul.1995.

Iniciando uma nova fase, a carreira dramaturgica de Luís Alberto de Abreu contemplou a partir daí um único gênero, a comédia, elegendo também um único diretor a se debruçar sobre suas criações: o velho parceiro Ednaldo Freire. Foram três as investidas de Abreu na dramaturgia cômica de 1995 a 1998 ano em que se encerra nossa pesquisa: a tetralogia intitulada *Comédia Popular Brasileira*, da qual fazem parte *Burundanga*, *O anel de Magalão*, *Sacra folia* e *O parturião*, a comédia musical *Bar doce bar*, e a adaptação de fábulas populares da literatura universal, iniciada com *Iepe*.

Depois do sucesso de *O livro de Jó*, Abreu voltou sua pesquisa para um projeto ambicioso que envolvia uma estrutura de trabalho mais complexa. Trata-se da tetralogia *Comédia Popular Brasileira*, escrita especialmente para a Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, um grupo de ex-funcionários da Siemens do Brasil, formado em 1982, quando a empresa promoveu o projeto Arte nas Empresas. Depois de realizar trabalhos como amador, o grupo decidiu se profissionalizar, passando a ser patrocinado pela empresa, sob a direção de Ednaldo Freire. *Burundanga ou a revolta do baixo ventre*, *Sacra folia* e *O parturião* foram apresentadas no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, entre 1996 e 1997. *O parturião* e *O anel de Magalão* já haviam cumprido pequenas temporadas em 1994 e em 1995, respectivamente, no Teatro das Nações.

Ednaldo Freire convidou Abreu para juntos desenvolverem uma pesquisa teatral em torno da comédia popular brasileira. O autor optou pela criação de personagens fixos para as quatro peças, inspirados na *commedia dell'Arte* – gênero teatral popular na Itália do século XVI. Tipos desse gênero – o Arlequim (bufão simples, mas astucioso), o Pantaleão

(comerciante rico e autoritário), o Briguela (bufão mais arguto do que o Arlequim), a criada e o casal de enamorados – estão presentes nessas comédias, porém recriados dentro do espírito da cultura brasileira.

Assim, Arlequim vira o mineirinho João Teité, sempre faminto, planejando espertezas e fazendo trapalhadas, enquanto Briguela é Matias Cão, seu parceiro de confusões. A negra Benedita é a criada, quase escrava, cuja inteligência representa seu único trunfo, enquanto o coronel Marruá exerce o poder típico do coronelismo nordestino, um arcaísmo plenamente identificável pela platéia.

Burundanga, a revolta do baixo ventre gira em torno dos malandros João Teité e Matias Cão que, depois de roubar uniformes militares, fogem para uma cidadezinha, fazendo crer à população que há uma revolução no país da qual fingem ser os líderes.

A peça estreou em 6 de julho de 1996 e foi muito bem recebida pela mídia. No ano seguinte, cumpriu nova temporada, dessa vez no Teatro Ruth Escobar. A *Veja São Paulo* destacou na ocasião:

“a peça é uma bem sucedida adaptação do gênero para a cultura brasileira. Faz rir com personagens caricatos, um texto cheio de achados da sabedoria popular e recursos cênicos simples, como a intervenção de fantoches na ação.”⁶⁵

Mariângela Alves de Lima escreveu em *O Estado de S. Paulo*:

⁶⁵ *Veja São Paulo*, 7 ago. 1996.

“Sobre essa estrutura conhecida o autor exerce seu inegável talento literário. Os diálogos são graciosos e inteligentes porque exibem, ao mesmo tempo, idéia e vocábulos exatos. Não há muitos adjetivos e nem mesmo os ornamentos retóricos elaborados que caracterizam em boa parte as criações da poesia oral. A graça corresponde quase sempre a uma idéia, a um conceito paradoxal ou a uma apreensão rápida das mudanças de situação. Utilizando a segura peculiar de seu estilo, Abreu evita a facilidade imagética com que muitas vezes se romantiza a representação da miséria popular.”⁶⁶

Enquanto Nelson de Sá, na *Folha de S. Paulo*, elogiava:

“Está em cartaz uma comédia popular na melhor tradição ibérica (aqui sobretudo nordestina). *Burundanga*, ou confusão, não tem pouco apuro e ambição estética em sua apresentação, à primeira vista simplista. (...) o autor não se limita ao ‘resgate’. Contrapõe os tipos a uma moldura contemporânea tanto na trama, que ridiculariza o regime militar, quanto nas referências, aqui e ali, à cultura de massa, até as telenovelas.”⁶⁷

O elenco da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes é competente e vem se destacando pela homogeneidade de suas atuações, não havendo, dentre eles, a figura do ator de destaque. *O anel de Magalão* trata dos encontros e desencontros amorosos entre dois casais, intermediados pela presença de um anel mágico. Invertendo os parâmetros que norteiam a comédia romântica, o texto opta por dotar os dois personagens masculinos de grande lirismo e ingenuidade, cabendo às mulheres um pragmatismo

⁶⁶ *O Estado de S. Paulo*, 2 ago.1996.

⁶⁷ *Folha de S. Paulo*, 26 set. 1997.

surpreendente e uma boa dose de virilidade. No texto, o leitor encontra ainda uma clara analogia com o ambiente sociocultural urbano no qual está inserido o cidadão comum da cidade de São Paulo. Os elementos da comédia picaresca transferem-se, assim, para os domínios da experiência cotidiana do espectador-cidadão. *O anel de Magalão* estreou, em novembro de 1996, no Eugênio Kusnet, para uma temporada regular, depois de ter cumprido duas curtíssimas temporadas anteriores.

Sacra folia era um auto de natal moldado a partir das tradições brasileiras. Um diabo vestido de encarnado, uma negra gorda que faz as vezes de anjo da guarda, Matias Cão e João Teité, além da Sagrada Família e de vários vilões, são as personagens que povoam a trama. O texto enfoca o nascimento de Jesus, o massacre dos inocentes, a fuga para o Egito e a infância do filho de Maria. O espetáculo estreou, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em 7 de dezembro de 1996.

Alberto Guzik, no *Jornal da Tarde*, destacava:

“O texto de Abreu persegue com sucesso a mesma singeleza e malícia dos poemas dos cantadores populares nos quais se inspirou. Seu humor é robusto em certas passagens, tocante em outras, eficiente sempre. (...) *Sacra Folia* celebra ao mesmo tempo o Natal e o prazer do teatro.”⁶⁸

O parturião encerrava a tetralogia, contando a história de uma dupla de simpáticos malandros que armam confusões a partir da inimizade de dois vizinhos, um italiano, outro português. Os filhos de ambos se

⁶⁸ *Jornal da Tarde*, 17 dez. 1996.

apaixonam e a peça explora as trapalhadas que os jovens enfrentam para conseguir ficar juntos. Além da trama amorosa, surgem em cena confusões familiares, choques de patrões e empregados e um punhado de tolos enganados. Figuras características da comédia medieval, os tolos adquirem aqui as feições de graves senhores convencidos pelos criados de que estão grávidos.

A crítica não viu com bons olhos certos exageros do texto, lastimando que um projeto tão bem sucedido se encerrasse com um texto menor:

“A peça transborda de grossura, de piadas de gosto duvidoso. (...) Não fosse Abreu um excelente e hábil dramaturgo, o espectador poderia desconfiar de um grau exacerbado de preconceitos. (...) O elenco da Fraternal Cia. é integrado por atores eficientes, que dão boa conta do recado. Poderiam sair-se melhor, se contassem com material dramático satisfatório. Apesar da pouca consistência da peça, o espetáculo tem a direção dinâmica de Ednaldo Freire, o vigor de um elenco dedicado e a vibração de um projeto bem sucedido. Mas o grupo poderia ter escolhido, para fechar sua tetralogia, um texto de mais qualidade.”⁶⁹

A crítica Mariângela Alves de Lima foi convidada a escrever uma apresentação à edição das quatro peças do projeto Comédia Popular Brasileira. Ao longo do texto em que brilham concisão e argúcia, ela destacava a importância de tal empreendimento:

⁶⁹ *Jornal da Tarde*, 15 mar. 1997.

“Não são novos, portanto, os procedimentos adotados por Luís Alberto de Abreu ao filiar-se à dupla tradição da comicidade popular e da reapropriação modernista. No entanto, estamos agora mediante de uma proposta inusual no teatro contemporâneo porque o que predomina, nesta década de século XX, é uma ânsia de desenraizamento. Um ecletismo desconcertante, pelo menos para a observação crítica, parece ser o único sinal recorrente da cena paulistana.

“Assim, um dramaturgo que escreve dentro de um projeto – prevendo a manutenção e o desenvolvimento de certas constantes no plano da linguagem e decidido a formar um público – é certamente uma nota dissonante.

“Quem quer fazer isto precisa, em primeiro lugar, confiar na cultura do público a que se destina este repertório. Estas quatro peças são escritas com o pressuposto de que, apesar da televisão, apesar da Internet, apesar dos atritos a que a metrópole submete o corpo e o ânimo da população, o público é detentor de uma rica herança e é possível reativar esse imaginário. Este teatro não quer ser revelação, mas antes confirmar e exaltar a riqueza e a legitimidade da cultura do público. Não ensina a viver (como o fizeram os grupos ideológicos), mas celebra a inteligência de como se vive.”⁷⁰

Depois de traçar o paralelo entre a *commedia dell'arte* italiana e a comédia popular brasileira, Luís Alberto de Abreu voltou-se para o universo masculino em uma fórmula leve, mas tocando fundo nos pontos

⁷⁰ ABREU, Luís Alberto de Abreu. “Apresentação”. In: *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo, Siemens, 1997.

que afligem os homens hoje em dia. Na realização de pesquisas sobre o tema, Abreu usou a observação do dia-a-dia dos homens e também analisou a evolução de seu comportamento na história.

“Nos séculos XVIII e XIX, o homem era agregado à família. Com a industrialização, ele perdeu esse vínculo. A economia determina suas horas de trabalho e lhe dá opção. O homem perdeu a mítica de ser o herói que molda o mundo. Hoje o mundo regula sua vida sem que ele tenha controle algum. (...) Quis tentar entender um pouco a psique masculina. Homens e mulheres não se entendem naturalmente, porque são almas antagônicas e complementares, por isso sempre haverá um descompasso. Mas ele também não entende a si próprio, não domina todas as transformações que acontecem com ele.”⁷¹

Inicialmente lançado dentro do que ele chamou de Projeto Homens, o texto intitulava-se *Lobos*. Um mês depois, prestes a estrear, foi rebatizado como *Bar doce bar*. A peça mostra de forma bem humorada a trajetória cotidiana de seis amigos, desde os tempos do colégio até a fase adulta. O ponto de encontro da turma é o bar, reduto masculino por excelência, onde, entre um copo e outro, eles acabam conversando sobre casamento, solidão, amizade e, é claro, mulheres. É para lá que eles vão, comemorar as alegrias e afogar as mágoas. A peça é dividida em esquetes que traçam a trajetória desses homens, mostrando suas mudanças de postura ao longo do tempo. Apesar de não aparecerem na peça, as mulheres são presença constante, um dos temas prediletos das conversas de bar.

⁷¹ *Folha de S. Paulo*, 19 ago. 1996.

O espetáculo, tal como *Foi bom, meu bem?*, procede a uma investigação sociológica de certos grupos sociais, mas aqui restringe-se à observação do universo masculino. Em entrevista ao *Jornal da Tarde*, Abreu afirmava que o intuito da peça era falar sobre a condição masculina em geral:

“O instinto do homem é gregário, é uma dificuldade para ele abandonar a turma. Só uma outra força mítica, como a paixão, pode arrastá-lo para fora desse clube do Bolinha.”⁷²

Para o diretor Ednaldo Freire, a discussão se prestava também à redefinição do papel do homem no fim do século:

“Hoje o homem fala mais de sua própria condição com os amigos, de sua sexualidade, ele ficou mais sensível.”⁷³

Dois dos principais críticos da cidade divergiram radicalmente quanto à apreciação do espetáculo. Mariângela Alves de Lima, de *O Estado de S. Paulo*, deixa transparecer já no título de seu artigo a aprovação da iniciativa – “*Bar doce bar* vive do bom texto”⁷⁴ – e argumentava: “Como um bom escritor, Abreu deixa atrás de si um rastro de reflexão. Nas suas peças há sempre mais coisas do que as que se destacam na primeira observação. Mesmo nesta criação mais despretensiosa, com uma estrutura linear de encontros episódicos, há diálogos interessantes, rumos imprevistos e uma ou outra personagem e, sobretudo, um ajuste entre as

⁷² *Jornal da Tarde*, 7 nov. 1996.

⁷³ id., *ibid.*

⁷⁴ *O Estado de S. Paulo*, 29 nov. 1996.

palavras e a vida emocional das figuras em cena, que funcionam muito bem para criar um pequeno mundo interessante e possível.”⁷⁵

Nelson de Sá, da *Folha de S. Paulo*, ao contrário, advertia (também) no título de sua coluna – “*Bar doce bar* explora lugar-comum masculino”⁷⁶ – e lamentava: “*Bar doce bar* (...) resvala pelo popularesco, pelo lugar-comum, pela pobreza estética (...) não se contenta em ser comédia musical, entra pela pieguice, pelo ‘viver não é coisa fácil não’ com anacronismos de toda ordem.”⁷⁷

Em relação ao signo estruturador do espetáculo, a imagem do gregarismo típico do homem associada a uma alcatéia – de onde o primeiro nome da peça (*Lobos*), os críticos acirram seu antagonismo. Enquanto Nelson vê na imagem “alegoria das mais pobres, homens são ‘lobos’ cujo ‘vício é a alcatéia e a alcatéia é o bar’. Ouvem-se uivos e lamentações sobre o homem reduzido a levar carrinho em supermercado.”⁷⁸, Mariângela atenta para sua verticalidade: “São homens tocados pela vida, obedientes ao reclamo da espécie ordenando a reprodução e a luta pela subsistência. Também por determinação do instinto devem viver em alcatéia. E esse é o tema desdobrado com sutileza e ao mesmo sem romantismo no decorrer da história.”⁷⁹

Passando ao largo da polêmica, a peça foi um dos grandes sucessos de público da temporada, permanecendo em cartaz cerca de seis meses.

⁷⁵ *O Estado de S. Paulo*, 29 nov. 1996.

⁷⁶ *Folha de S. Paulo*, 14 dez. 1996.

⁷⁷ id., *ibid.*

⁷⁸ id., *ibid.*

⁷⁹ *O Estado de S. Paulo*, 29 nov. 1996.

Ednaldo Freire dirigiu os atores do Núcleo Zambelê, grupo criado em 1982, cujas montagens de maior repercussão haviam sido os infantis *Chimbirins e Chimbirons* e *Sexo, chocolate e Zambelê*. Uma das qualidades da encenação era a música ao vivo, cujas melodias foram compostas pelo músico Marcos Arthur, sobre as letras criadas pelo próprio dramaturgo, e que eram executadas por teclado, violão, percussão e baixo. A diretora musical, Márcia Rizzardi, foi premiada pela APCA por seu trabalho.

Devido ao sucesso, quatro meses depois de encerrada a temporada, a peça reestreado em São Paulo com duas novidades. Do teatro Ruth Escobar, mudou-se para o palco do Avenida Club, uma danceteria especializada em ritmos brasileiros e caribenhos, onde já existia naturalmente a atmosfera de bar. A outra inovação ficou por conta de um novo personagem, concebido especialmente para o galã de novelas da Rede Globo de Televisão, Oscar Magrini. Batizado de Caixa D'Água, o personagem é o típico bêbado de bar, fazendo contraponto ao grupo de seis amigos que se reúnem para conversar.

Mobilizado ainda pela estética da comédia, Abreu começa a pesquisar o teatro escandinavo dos séculos XVII e XVIII para desencadear também suas ressonâncias junto ao teatro brasileiro, surgindo assim *Iepe*. A cargo da mesma Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes dirigida por Ednaldo Freire, o espetáculo estreou em dia 24 de julho de 1998, no Teatro Ruth Escobar, inaugurando uma nova etapa do projeto de investigação de humor popular da companhia. Em *Iepe*, eles abandonam os personagens fixos das quatro peças anteriores e passam a investigar outros universos culturais da dramaturgia mundial.

Abreu buscou inspiração na obra do comediógrafo norueguês Ludwig Hollberg (1684–1754), autor do clássico *Jepe* e considerado o fundador do teatro dinamarquês. Iepe, o personagem título, é um camponês beberrão que pensa comandar o mundo depois que um barão lhe coloca uma coroa na cabeça. Tal como a figura do *pharmakós* grego – que originou o momo dos carnavais – ele vive a interinidade do sonho. Longe da realidade, julga-se o senhor do castelo. Decreta guerras e usufrui de poderes fantásticos, sem se dar conta de que é o bobo da corte. À sua espera, em casa, encontra-se sua mulher, Néli, ávida por aplicar um bom corretivo no marido, seja qual seja a razão de sua longa ausência.

A encenação de *Iepe* contava com um expediente bastante original. Tanto Iepe quanto Néli eram interpretados, ora simultânea, ora consecutivamente, por dois atores: Gilmar Guido e Ali Saleh (Iepe) e Mirtes Nogueira e Izildinha Rodrigues (Néli). O diretor Ednaldo Freire assim justificava tal proposta:

“Agora os protagonistas serão representados por atores e atrizes diferentes dentro do mesmo espetáculo. A máscara, digamos assim, é o que importa, cada ator que a vestir dará a vida, dentro do caráter solicitado pela mesma. É por isso, que dois atores e duas atrizes foram escalados para representarem Iepe e Néli, respectivamente.

“O duplo, a meu ver, além de contribuir para a proposta épica do texto, torna-se completamente plausível e coerente dentro da visão bêbada de Iepe!”⁸⁰

⁸⁰ Ednaldo Freire, no programa da peça.

Se na tetralogia predominava a linguagem dramática, em *Iepe* a ênfase é para a narrativa. Além de atuar em outra clave de interpretação, a companhia tirava os pés do interior, transitando de uma fase regionalista para outra mais cosmopolita.

Iepe, como os trabalhos anteriores de Abreu, logrou sucesso de público e de crítica:

“Abreu transforma clássico em comédia tropical.”⁸¹

“*Iepe* busca espelho na comédia medieval.”⁸²

“Bem-humorado épico tropicalista.”⁸³

“Inversão de papéis imprime movimento à história de *Iepe*. Montagem transmite travo amargo da violência praticada contra os pobres e os tolos.”⁸⁴

Em texto publicado no programa do espetáculo, Abreu reafirmava seu propósito de investigar a formação da identidade brasileira por meio da comédia popular:

“A mudança de percurso não diminui a intensidade do humor popular, apenas muda-lhe o caráter reafirmando que tanto na sombria Dinamarca quanto na Itália mediterrânea ou no trópico brasileiro a comédia

⁸¹ *O Estado de S. Paulo*, 24 abr. 1998.

⁸² *Folha de S. Paulo*, 25 abr. 1998.

⁸³ *Veja São Paulo*, 20 maio 1998.

⁸⁴ *O Estado de S. Paulo*, 30 maio 1998.

popular é intensa, fértil e solar! Na criação do texto de Holdberg, dois fundamentos da cultura popular orientaram a dramaturgia. Um deles foi a hipérbole, o exagero das imagens cômicas populares, necessariamente vinculadas à fertilidade, crescimento e superabundância. Diria, em razão disso, que este é um texto reescrito à maneira de François Rabelais para dar o justo crédito ao antigo mestre do humor popular. O outro fundamento – e que dá a esta comédia uma estrutura épica – foram as narrativas. Cômicas, fantásticas, recheadas de *non-sense*, as narrativas dos personagens procuram semelhanças com os ‘causos’ tão presentes na cultura popular brasileira.

“Como se percebe, o caudal da cultura popular é extremamente rico e cada mudança de rota leva necessariamente à descoberta de um mais rico universo.”⁸⁵

Dramaturgo profissional há vinte anos, Luís Alberto de Abreu é um autor que não se prende a um gênero. Enveredou pela comédia dramática, passou pelo drama histórico, adaptou romance, tentou a poesia, a alegoria, a biografia e até mesmo o humor leve e descontraído.

Segundo a crítica e pesquisadora Mariângela Alves de Lima, em artigo publicado em *O Estado de S. de Paulo*:

“Guardadas as devidas proporções, a dramaturgia de Abreu tem a mesma curiosidade ampla e universal pelos mecanismos da história e pelo desempenho humano transformando ou aceitando o mundo, que caracteriza

⁸⁵ Luís Alberto de Abreu, no programa da peça.

a dramaturgia do Renascimento. No plano mais visível, suas peças não exibem a obsessão pela linguagem característica de boa parte da produção contemporânea nem os mergulhos no inconsciente coletivo com que bons dramaturgos, como Nelson Rodrigues, investigam a ligação entre a psicologia e as representações sociais. Desde o seu primeiro e bem-sucedido trabalho profissional (*Bella ciao*, encenada em 1982), suas peças observam e problematizam certas constantes da cultura e da história brasileira.”⁸⁶

Tomando por base essa escolha dramaturgica de Abreu em investigar o homem brasileiro, podemos dividir sua vasta obra em quatro grandes vertentes:

1. Peças de observação de comportamentos e costumes: retratam a experiência individual e as relações cotidianas, extraíndo, no entanto, sempre alguma conclusão de natureza antropológica. Trata-se dos textos *Foi bom, meu bem?*, *Círculo de cristal*, *Sai da frente que atrás vem gente*, *Ladrão de mulher* e *Bar doce bar*.
2. Peças históricas: prevalece nesse conjunto o traço macunaímico (segundo a feliz observação de Mariângela Alves de Lima⁸⁷) de nossa cultura, representado por personagens emblemáticos seja na história oficial, seja na história cotidiana. Dele fazem parte: *Cala a boca já morreu*, *Bella ciao*, *O rei do riso*, *Xica da Silva*, *O rei do Brasil* e *Lima Barreto ao terceiro dia*.

⁸⁶ *O Estado de S. Paulo*, 7 mar. 1987.

⁸⁷ *id.*, *ibid.*

3. Peças místicas ou alegóricas: constituem-se em abstrações temporais que, paradoxalmente, invocam o espectador a refletir sobre o “eu-aqui-agora”. Este grupo inclui ... *E morrem as florestas*, *A guerra santa*, *A grande viagem de Merlin* e *O livro de Jó*.

4. Comédias populares: vertente que alterna ironia e farsa para trabalhar com a acidez na crítica de costumes. Pode-se dizer que, no caso de algumas delas, há um forte componente metateatral, uma vez que o autor dialoga com os recursos da própria estrutura histórica da comédia. Representam este conjunto as peças *Rosa de Cabriúna*, *Burundanga*, *Sacra folia*, *O parturião*, *O anel de Magalão* e *Iepe*.

Essa classificação não pretende verticalizar o estudo do conjunto da obra do autor, mas antes esboçar um painel temático e estilístico dessa produção dramaturgica, comprovando também sua extrema versatilidade.

Ao longo dos dezoito anos focalizados neste capítulo, 21 textos de um mesmo autor tomaram de assalto a cena teatral brasileira, sob a marca da polêmica, da investigação, do questionamento e da crítica voltados ao estado de coisas a que os brasileiros nos vimos submetidos desde que nos constituímos como nação. E se a identidade nacional fixada em nosso imaginário é figura trôpega e cambaleante, a literatura dramática com a qual dialoga, ao contrário, vem desfilando cada vez mais aprumada, sóbria e firme, confirmando a idéia – defendida pelo próprio Luís Alberto de Abreu – de que “a dramaturgia brasileira nunca esteve tão bem!”⁸⁸

⁸⁸ *Jornal da Tarde*, 7 nov. 1996.

CAPÍTULO 2
O LIVRO DE JÓ: A MATRIZ BÍBLICA

INTRODUÇÃO

O livro de Jó é considerado um marco literário e teológico dentre os textos que compõem o *Velho Testamento*. Representante ilustre da antiga literatura sapiencial, do ponto de vista literário, ele não só apresenta um rigor formal bastante sofisticado, como também um arcabouço temático complexo sobre o qual vêm se debruçando diversos autores e intelectuais, ao longo dos séculos. Sob o aspecto teológico, a novidade e a originalidade da obra estão centradas na grande virada do pensamento judeu acerca do mal. Nesse sentido, ela consagra a passagem da teoria simplista da justiça distributiva – os bons são recompensados, os maus, punidos – a uma reflexão sobre o mistério do mal que ultrapassa o entendimento humano.

Em sentido lato, o problema do livro é o problema do mal; mais exatamente, é o problema do mal imerecido, do sofrimento do inocente. E o grande trunfo de tal percurso é o de não defender o dogma da fé baseado somente em único ponto de vista. Antes, ele promove um debate com visões conflitantes que não pretendem se insinuar inequívocas umas sobre as outras – o que solicita dos leitores o exercício de uma flexibilidade argumentativa bastante inusual em se tratando de um cânone religioso.

Muitos críticos consideram *O livro de Jó* o mais consistente trabalho teológico da *Bíblia* hebraica, fazendo-o figurar, como obra-prima que é, ao lado dos grandes clássicos como *A Ilíada*, *A divina comédia* e *O paraíso perdido*, uma vez que alia a mais genuína prosa narrativa a uma poesia que alterna habilmente força e delicadeza.

Jó é o homem bem aventurado cuja fé é posta à prova, a partir de um desafio entre Deus e Satã. Este, por entender que Jó crê em Deus apenas pelo fato de ser constantemente provido por Ele, propõe ao Criador privar Jó de algumas benesses. a fim de que se teste sua real crença no plano divino. Deus consente que Satã assim o prove e Jó é privado inicialmente de suas propriedades. Ao perceber que sua fé não se abala, Satã faz com que seus filhos pereçam. Novamente, Jó responde em exaltação ao Senhor. Então, Satã faz com que ele seja atingido por uma doença muito grave. Condoídos por sua situação, três amigos (aos quais se junta, inexplicavelmente, uma quarta personagem) vêm visitá-lo e, a partir daí, se desencadeia um confronto entre Jó e eles acerca da natureza do mal. Embora se recuse a imputar a Deus a responsabilidade por suas desgraças, o fiel servo do Criador questiona a virulência da Sua manifestação de poder – no que é cabalmente contestado por cada um dos amigos.

Ao término do longo embate verbal que se dá entre as cinco personagens, Deus se lhes revela e repreende Jó por seus intermináveis questionamentos. Após breve retratação, Jó tem saúde, posses e filhos restituídos, voltando a gozar da proteção divina. Quanto aos amigos, Deus resolve reservar-lhes uma exemplar penitência, por não terem eles falado corretamente do Criador.

Northrop Frye, em seu notável livro *The great code – the Bible and the literature*, considera *O livro de Jó* como a síntese de toda a narrativa bíblica, do mesmo modo que o *Apocalipse* é a epítome de suas imagens. Diz o crítico que Jó atrela poesia, profecia e sabedoria; não podendo ser compreendido somente como um testemunho da literatura sapiencial com a qual está mais comumente relacionado.

Acentuando que a fábula não tem proeminência no *Antigo Testamento*, exceto no sentido de que *O livro de Jó* é uma pequena fábula enormemente ampliada, Frye nos faz ver que a obra, embora seja classificada entre a literatura da sabedoria e inclua mesmo um elogio da própria sabedoria, precisa de uma perspectiva profética para ser melhor compreendida:

“Nesta seqüência o Livro de Jó ocupa o lugar de um Gênesis poético e profético. Ele é, de novo, uma estória em formato de U. Assim como Adão, Jó cai num mundo de sofrimento e exílio, ‘se arrepende’ (isto é, passa por uma metanóia ou metamorfose da consciência) e é restaurado em seu estado original, poderíamos dizer até com juro e correção monetária. Em contraste com o Gênesis, não há ruptura de contrato – o que poderia chamar a atenção frente a uma corte de advogados teológicos – e a prova de Jó é um teste, não uma punição. (...) Jó necessita de perspectiva profética para ser entendido. Jó não segue a linha horizontal da prudência e do precedente; segue da prosperidade primordial, da humilhação e queda, e do retorno. O elemento profético tem a ver com a forma em narrativa, *mythos*. A moldura narrativa da Bíblia é parte de sua ênfase na forma da história e na colisão específica com o movimento temporal que sua revelação deve propiciar. Num certo sentido, portanto, a libertação de Jó é a sua libertação de sua própria estória, o movimento no tempo que se transcende quando não mais necessitamos do tempo.”¹

Não há indícios concretos que determinem a autoria da obra, nem o período exato em que foi escrita. A origem temática do livro já se encontra

¹ FRYE, Northrop. *The great code – The Bible and literature*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983.

em Jeremias e nos poemas do servo sofredor do senhor, no segundo Isaías. Os críticos costumam concordar em atribuir a seu autor a nacionalidade israelita. Parece bastante aceitável a hipótese de que Jó era proverbial entre os judeus exilados do século VI a.C., a quem o profeta Ezequiel se dirigia, ao falar dele. Com base nisso, considera-se o período entre os séculos V e III a.C. o mais provável para a sua elaboração. Do mesmo modo, o sofrimento inexplicável de Jó poderia vir a simbolizar o sofrimento dos judeus no exílio babilônico no sexto século.

A tradição de Jó como personagem do folclore primitivo é sugerida por Ezequiel 14,14–20, que o coloca como homem justo, ao lado de Noé e Daniel. Uma vez que Jó e seus amigos não são apresentados como israelitas, podemos crer na origem estrangeira do relato popular. Segundo o *Dicionário cultural da Bíblia*, de John L. McKenzie, o crítico R. H. Pfeiffer, embora combatido por muitos – pensava que tanto o relato original quanto as partes que lhe foram acrescentadas fossem de origem edomita, adaptada por autor israelita.

Não há unanimidade em relação à historicidade da personagem, tanto quanto pairam dúvidas em relação à origem do nome Jó. Em hebraico, *iyyôb* possui significado e etimologia incertos, provavelmente os mesmos do nome *Ai-ia-ab-bu*, que se encontra nas cartas egípcias das ruínas de Amarna.

Embora *O livro de Jó* seja apontado como a obra literária mais profunda e original de todo o *Velho Testamento*, a questão central do texto já havia aparecido em um poema mesopotâmico intitulado *Ludlul bel nemeqi*, “eu louvarei o senhor da sabedoria”. Nele, o autor mostra-se aflito

por desconhecer as verdadeiras causas da cólera dos deuses. Após a exteriorização dessa aflição, suas dores são aliviadas por uma libertação tão mecânica e irreal quanto a que ocorre no epílogo de Jó.

A literatura precedente do Egito pode ter inspirado o autor de Jó por meio de uma antiga composição intitulada “O camponês eloqüente”. Nela, um rei admira a persuasão de um camponês vítima de um roubo, a ponto de retardar o julgamento do processo somente para usufruir mais de sua verve verbal.

O diálogo extra-bíblico entre um homem egípcio e sua alma (ANET, 434–437) parece também ter inspirado o autor de Jó quanto ao vigor literário do colóquio – inédito no *Velho Testamento* –, embora seja patente a superioridade do discípulo sobre o mestre, uma vez que nenhum escritor do antigo Oriente Médio tenha conseguido tratar o diálogo com a perfeição que se observa em Jó. Tal característica é a principal razão de que se investem muitos críticos para desautorizar a versão de que Jó foi um livro construído somente por inúmeros acréscimos sucessivos. Acima de qualquer inconstância, paira um gênio literário de primeira grandeza.

A estrutura literária de *O Livro de Jó* assim se apresenta:

1. Prólogo (1.1–2.13)

Narração em prosa que conta desde o acerto entre Deus e Satã até o momento em que a peste se abate sobre Jó.

2. Diálogos (3.1–42.6)

Um diálogo entre Jó e seus amigos, Elifaz, Baldad e Sofar. Depois do discurso introdutório de Jó, o diálogo é dividido em três ciclos. Cada ciclo contém seis discursos e uma resposta de Jó a cada um deles.

a. Jó e seus amigos – primeiro ciclo

Jó (3.1–26)

Elifaz (4.1–5.27)

Jó (6.1–7.21)

Baldad (8.1–22)

Jó (9.1–10.22)

Sofar (11.1–1–20)

b. Jó e seus amigos – segundo ciclo

Jó (12.1–14.22)

Elifaz (15.1–35)

Jó (16.1–17.16)

Baldad (18.1–21)

Jó (19.1–29)

Sofar (20.1–29)

c. Jó e seus amigos – terceiro ciclo

O terceiro ciclo parece ter sofrido algumas modificações. O discurso de Baldad é muito breve e falta o discurso de Sofar. Os críticos concordam em que 26,5–14 e 27, 7–23 – cujo conteúdo está em consonância com as idéias dos amigos de Jó no curso do diálogo – contêm partes dos discursos de Baldad e Sofar, embora não integralmente. Segue-se um poema elogiando a sabedoria; depois, vem o discurso final de Jó.

Jó (21.1–34)

Elifaz (22.1–30)

Jó (23.1–24.25)

Baldad (25.1–6)

Jó (26.1–14)

Jó (27.1–28.20)

Jó (29.1–31.40)

d. Eliú

Quatro discursos de Eliú.

Eliú (32.1–33.33)

Eliú (34.1–37)

Eliú (35.1–16)

Eliú (36.1–37.24)

e. Iahweh e Jó

f. Dois discursos de Iahweh, seguidos da submissão de Jó. Dois discursos acrescentados por Iahweh, seguidos de uma segunda submissão de Jó.

Iahweh (38.1–40.2)

Jó (40.3–5)

Iahweh (40.6–41–32)

Jó (42.1–6)

3. Epílogo (42.7–17)

Narração em prosa na qual Iahweh pronuncia seu julgamento no debate com Jó e lhe restitui o dobro de seus bens.

A partir de agora, deter-nos-emos nas particularidades teológicas e literárias de cada uma dessas partes.

PRÓLOGO: DEUS E O DIABO NA TERRA DO MAL

Tanto o prólogo quanto o epílogo são construídos em prosa, ao contrário dos diálogos, apresentados em versos. Inicialmente, considerou-se que estas partes eram independentes, não mantendo contato algum com o resto da obra. Hoje, a crítica costuma associá-las a uma tradição mais antiga, na qual o autor se baseou como moldura para os diálogos elaborados.

É curioso observar que o satã, o grande detonador do conflito, não aparece senão no prólogo, fazendo-se ausente em todo o desenvolvimento posterior do livro. Uma vez que entre a parte narrada e a parte dialogada não há unidade temporal, podemos dizer que à disjunção temporal se alia uma disjunção do agente (Satã).

A princípio, o que mais chama a atenção é o fato de toda a desgraça que se abate sobre a personagem ter sido fruto de um acordo entre as duas instâncias máximas da dinâmica cósmica hebraica: Deus e Satã. Ao contrário de se constituírem em ferrenhos oponentes, ambos privam de um espaço íntimo comum.

Aqui, convém invocarmos alguns conhecimentos teológicos e mitológicos que nos parecem pertinentes. Satã advém do substantivo

hebraico *satan* que, inicialmente, deve ser traduzido por “o acusador”. Antes de se configurar grande porta-voz do mal, senhor das trevas e dos infortúnios – que todos os estudiosos asseguram tratar-se de uma fixação tardia –, é uma espécie de promotor da humanidade, pronto a acusar os homens perante Deus.

Desse modo é que o Antigo Testamento acaba por tratá-lo metaforicamente como “o adversário”. Diz Northrop Frye:

“A base do papel que Satã representa na Bíblia inteira é o da promotória, e Byron vê isso de modo preciso ao dizer da história, enquanto registro dos feitos humanos, que é ‘escritura do diabo’.”²

Ao contrário da imagem construída pela literatura judaica apócrifa – que justifica os males que Satã tem o poder de infligir aos homens pelo seu ódio à humanidade –, *O livro de Jó* apresenta um conceito de Satã bastante curioso. Dele diz o *Dicionário bíblico*, editado por John L. McKenzie:

“O conceito de satan, que parece ser a base das especulações judaicas mais tardias, aparece em Jó 1, 6ss; 2,1,ss. Aqui os filhos de Elohim são reunidos no que parece ser uma assembléia ou sessão celestiais. Entre eles está o satan. Ele não é um espírito do mal do tipo que aparece na literatura mesopotâmica e judaica mais tardia; é um acusador, um funcionário ou promotor celeste, cuja função é questionar e testar a genuinidade da virtude humana. Para realizar o seu trabalho, ele tem o poder de infligir o mal aos homens – doenças, catástrofes naturais, agentes humanos. O conceito é

² id., *ibid.*

parcialmente teológico e parcialmente mitológico; os males que na superstição antiga eram atribuídos aos demônios são aqui atribuídos a um agente de Iahweh. O escopo desses infortúnios é provar as reações dos homens; a virtude não autêntica, se não suportar as adversidades. Essa concepção de um acusador ecoa em Zc 3,1–2. Em 1 Cr , 21,1, a peste, que na concepção mais antiga era obra de Iahweh, é, na concepção mais recente do Cronista, atribuída a esse agente de catástrofe e de punição; já possui um nome próprio, Satã.”³

Essa associação Deus–Diabo está presente também em diversas mitologias de culturas tradicionais, asiáticas e primitivas, estudadas pelo romeno Mircea Eliade. A fim de esclarecer o conceito forjado por ele de *coincidentia oppositorum* – o mistério da totalidade – o estudioso das religiões pesquisa mitos e lendas referentes à consangüinidade de Deus e de Satã que tentam extrapolar o dualismo típico entre o bem e o mal e postular um princípio único de explicação do mundo. Assim, os romenos possuem provérbios que atestam serem Deus e Satã irmãos; os bogarmilos acreditavam que Satã era o primogênito de Deus, e Cristo, o segundo a nascer; e os ebionitas professavam a crença na fraternidade Cristo–Satã – o que fez com que Carl Gustav Jung supusesse que tal concepção pudesse ter circulado no meio judaico–cristão.

Num breve capítulo de seu livro *Mefistófeles e o mito do andrógino*, intitulado “A associação Deus–Diabo e o mergulho cosmogônico”, Eliade atesta:

³ MCKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. São Paulo, Paulus, 1983, pp. 852–853. N. do A.: Aqui se mantêm a grafia empregada na tradução e a distinção entre o substantivo comum (“satan”, ou a variante “satã”) e o nome próprio “Satã”.

“Quanto ao motivo da associação, e até amizade, entre Deus e o Diabo, ele fica evidente sobretudo num tipo de mito cosmogônico extremamente difundido, que pode ser resumido assim: No começo só existiam as Águas e sobre elas passeavam Deus e o Diabo. Deus envia o Diabo para o fundo do oceano com a ordem de trazer um pouco de argila para fazer o Mundo. Desprezarei as peripécias desse mergulho cosmogônico e as conseqüências dessa colaboração do Diabo na obra da Criação. O que nos interessa aqui são unicamente as variantes centro-asiáticas e do sudeste europeu que põem em evidência ou a consangüinidade Deus–Diabo, ou o fato de Deus e o Diabo serem coeternos, ou, finalmente, a impotência de Deus para criar ou terminar o Mundo sem a ajuda do Diabo.

“Assim, por exemplo, um mito russo proclama que nem Deus nem o Diabo foram criados, mas que existiam juntos desde o começo do Tempo. Ao contrário, segundo os mitos encontrados entre os altaicos meridionais, entre os abakankatzines e os mordovinos, o Diabo foi criado por Deus. Mas é a maneira como se dá a sua criação que é reveladora: pois, de algum modo, Deus produz o Diabo a partir de sua própria substância. Eis o que contam os mordovinos: Deus estava só sobre um rochedo. ‘Se eu tivesse um irmão, faria o Mundo!’, diz ele, e escarra sobre as Águas. Desse escarro nasce uma montanha. Deus a fende com sua espada e da montanha sai o Diabo (Satã). Assim que aparece, o Diabo propõe a Deus que sejam irmãos e criem juntos o Mundo. ‘Não seremos irmãos’, responde-lhe Deus, ‘mas companheiros’. E, juntos, procederam à criação do mundo.

“Na variante dos ciganos da Transilvânia, Deus sofre de solidão. Reconhece, em voz alta, que não sabe como fazer o Mundo, nem, aliás, por que deveria fazê-lo. Joga então seu bastão e deste sai o Diabo. Numa variante finlandesa, Deus contempla-se na água e, divisando o reflexo de seu rosto, pergunta-lhe como se pode fazer o Mundo. Mas são sobretudo as lendas búlgaras que atribuem ao Diabo um papel simpático e, ao final das contas, criador. Segundo uma dessas lendas, Deus passeava sozinho. Vê a sua sombra e grita: ‘Levanta-te, camarada!’ Satã levanta-se da sombra de Deus e pede-lhe que dividam o Universo: a Terra para ele, o Céu para Deus; os vivos para Deus e os mortos para ele. E, para essa finalidade, assinam um contrato. Outras lendas búlgaras destacam o que se poderia chamar a ‘estupidez de Deus’, pois, depois de fazer a Terra, ele percebe que não há mais lugar para as Águas e, não sabendo como resolver esse problema cosmogônico, envia o anjo da Guerra a Satã para pedir-lhe conselho.

“Em certas variantes do mito cosmogônico (Altaï-kizi, buriatas, voguls, ciganos da Transilvânia), o próprio Deus reconhece sua incapacidade para criar o Mundo e apela para o Diabo. Esse motivo da impotência cosmogônica de Deus está associado a outro tema: a ignorância de Deus quanto à origem do Diabo. Mas essa ignorância é interpretada de modos diferentes nos mitos. Em certos casos (altaï-kizi, iacutos orientais, voguls, Bucovina), o fato de Deus não saber de onde vem o Diabo evidencia mais ainda sua incapacidade e sua impotência. Em outras variantes do mesmo mito (mordovinos, ciganos, Bucovina, Ucrânia), Deus demonstra cabalmente seu poder cosmogônico, contudo ignora a origem do Diabo. Essa é outra maneira de dizer que Deus nada tem a ver com a origem do Mal. Ele não sabe de onde vem o Diabo, portanto não é

responsável pela existência do Mal no mundo. Em suma, trata-se de um esforço desesperado para desvincular Deus da existência do Mal. Estamos aqui diante de uma reinterpretação moralizante de um tema mítico mais antigo. Exatamente como em certas variantes úgricas e turco-mongóis, o fato de o Diabo nascer no escarro de Deus não é mais visto como uma prova de sua quase-consubstancialidade com Deus, mas, ao contrário, como a prova gritante de sua inferioridade.”⁴

Forjando uma imagem de Satã muito próxima à da problemática inicial de *O livro de Jó*, os relatos recolhidos por Eliade, por fim, sinalizam a necessidade popular de perscrutar a origem do mal:

“Todos esses mitos e lendas mereceriam uma análise muito mais extensa, que não podemos empreender aqui. Basta-nos a constatação de que, no nível de folclore religioso, sentia-se ainda, entre as populações centro-asiáticas e européias há muito islamizadas ou cristianizadas, a necessidade de achar um lugar para o Diabo, não somente na criação do Mundo – o que poderia ser compreendido pela necessidade de explicar a origem do Mal –, mas também na proximidade de Deus, enquanto companheiro nascido do desejo deste de sair da solidão. Não tem muita importância para o nosso objetivo decidir se se trata de criações folclóricas de origem herética, em outras palavras, eruditas. O que importa é que tais mitos e lendas tenham circulado nos meios populares, que tenham desfrutado até de certo sucesso, já que se encontram vivos após sete ou oito séculos de cruzada eclesiástica anti-herética. Em suma, esses mitos e lendas fazem parte do folclore cristão da mesma forma que outras matérias míticas

⁴ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o mito do andrógino*. São Paulo, Martins Fontes, 1991, pp.85–88.

‘despaganizadas’ e assimiladas pelo cristianismo. O que nos importa é o fato de a alma popular comprazer-se e imaginar a solidão do Criador e de sua camaradagem com o Diabo, o papel deste último como servidor, colaborador e até conselheiro supremo de Deus, em imaginar ainda a origem divina do Diabo, pois, no fundo, o esgarro de Deus não deixa de ser um esgarro divino; em imaginar, afinal, certa ‘simpatia’ de Deus pelo Diabo, que não deixa de lembrar a ‘simpatia’ do Criador por Mefistófeles.

“Mais uma vez: tudo isto pertence ao folclore, a esse imenso reservatório de crenças, mitos e concepções não-sistemáticas, ao mesmo tempo arcaicas e modernas, pagãs e cristãs. É ainda mais significativo verificar que temas mais ou menos semelhantes serviram de motivo de meditação a religiosos, sábios e místicos hindus. Mas, ao nos voltarmos para a Índia, mudamos radicalmente de cenário.”⁵

JÓ: O HEROÍSMO DE UM HOMEM NU

Que tipo de herói está por trás de um homem despido em todos os sentidos, abandonado pelo seu Deus e por seus amigos e que, mesmo privado de uma pista para entender seu sofrimento, mantém ainda viva a fé no valor de sua virtude e no dever absoluto de ser virtuoso?

Jó é um caráter complexo. Sua representação parece tão discordante a ponto de alguns estudiosos acreditarem que existissem duas personagens fundidas em uma só: Jó, o paciente, herói da parte em prosa e Jó, o

⁵ id, *ibid.*

impaciente, figura central do diálogo poético. Provavelmente, o conto folclórico – que se supõe ter sido conhecido pelo público de Ezequiel – tenha sido usado posteriormente por um pensador mais profundo (talvez sobrevivente do exílio babilônico e sua crise de fé) como moldura para elaborar a composição do poema.

Antes que um diálogo apropriadamente filosófico acerca da natureza do mal, Jó se configura em um relato de experiência de vida. O livro apresenta um problema sem oferecer-lhe solução que não esteja circunscrita à realidade vivida pela própria personagem: seu avanço espiritual, do início até a submissão a Iahweh.

A incoerência é a marca dos discursos de Jó, que não apontam para o rumo de uma argumentação consistente: eles passam de uma questão à outra, ora respondendo aos amigos, ora ignorando-os. Neles faltam simplicidade e linearidade. Há inversão e subversão, numa retórica que mistura sarcasmo e ironia. Jó aborda muitas questões: se é possível ser inimigo de Deus por natureza, se o Criador se apraz mais em destruir do que em construir, se Ele é um poder puramente irracional e nada mais, se a justiça é apenas o que Deus quer que ela seja. Todos os conceitos desse tipo são repelidos e Jó chega a uma conclusão clara: não se pode defender a justiça divina apenas com base em sua realização no mundo presente; Deus deve ser justo, caso contrário, não pode existir nenhuma justiça; e, se Deus é justo, deve saber que não há justiça perfeita no mundo.

Em 19, 25-27 aparece no discurso de Jó a idéia da ressurreição, ausente em outras passagens do livro. E figura-se uma idéia tão ligada ao

problema discutido, que a crítica considera estranho que ela seja mencionada apenas uma vez e depois abandonada:

“Entretanto, Jó se pergunta se não pode haver a possibilidade de uma justiça futura, de uma justiça que a experiência comum não possibilita. Talvez o autor se limite a levantar a discussão até esse ponto, sem avançar mais; a fé hebraica daquela época não lhe oferecia nenhum elemento a esse respeito. De qualquer forma, não se pode evitar o problema de uma justiça futura quando se enfrenta a questão do mal como o faz o livro de Jó.”⁶

A complexidade do caráter de Jó é reforçada pelo ensaísta Moshe Greenberg, que insinua, em capítulo que integra o *Guia literário da Bíblia*, um possível desvio da conduta de retidão com a qual Jó é unanimemente identificado. Ele chama a atenção para a ambigüidade que cerca o adjunto adverbial de instrumento no seguinte excerto narrativo: “Apesar de tudo isso, Jó não cometeu pecado com seus lábios.”⁷

Questiona o pesquisador: “com seus lábios” significa claramente que ele não blasfemou contra Deus, ou que o pôde ter feito, apenas silenciosamente, em seu coração?

⁶ MCKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. São Paulo, Paulus, 1983, p. 487.

⁷ GREENBERG, Moshe. “Jó”. In: Alter, Robert et Kermode, Frank. (org.) *Guia literário da Bíblia*. São Paulo, UNESP, 1997, p. 307.

O ELOGIO DA SABEDORIA

Muito embora seja uma peça sublime, o poema em que Jó elogia a sabedoria não apresenta estrutura paralela com os outros discursos da obra, tanto os dele quanto os de seus amigos. Por isso, os críticos tendem a considerá-lo como um trecho isolado de literatura sapiencial inserido posteriormente, não obstante possa ter sido composto pelo próprio autor do diálogo. Trata-se de uma peça auto-suficiente que tem apenas conexões tangenciais com seu ambiente; mas estas podem explicar sua localização.

A magnífica conclusão da fala de Jó é o clímax do poema; em nenhum outro lugar da literatura – atestam os pesquisadores – há afirmação tão poderosa da essência da dignidade humana num mundo estranho quanto na palavra desta criatura miserável que esfrega suas chagas com um caco de cerâmica. Um dos pontos em questão neste grande teste é o da identidade em relação à propriedade; quanto pode um homem perder do que tinha sem que isso afete o que seja? O que a vida significa para a humanidade: uma consciência nem orgulhosa nem rebaixada, mas responsável, e que aceita a responsabilidade que se lhe ofereça.

A ADVERSÁRIA

A única personagem feminina do livro limita-se a proferir uma breve admoestação a seu marido: “Persistes ainda em tua integridade? Amaldiçoa a Deus e morre de uma vez!”⁸. Ironicamente, ela defende a causa do

⁸ *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo, Paulus, 2000.

adversário, enquanto se exaspera com Jó nos mesmos moldes em que Deus o louva: “Persistes ainda em tua integridade...”⁹

ELIFAZ, BALDAD E SOFAR: OS AMIGOS PERTINAZES

Os amigos de Jó representam a prosperidade satisfeita, o que os leva a negar a realidade do problema: para eles, está tudo bem; se algo não vai bem para alguém, certamente a culpa será dessa pessoa.

Essa doutrina dos amigos de Jó – linear e coerente – corresponde à doutrina sapiencial, cujas raízes estão em passagens nos *Salmos*, *Provérbios* e no *Deuteronômio*. A doutrina da justiça distributiva afirma que Deus concede prosperidade ao justo e pune o ímpio com adversidades; por isso, Jó não poderia ser outra coisa senão um pecador.

Elifaz, Baldad e Sofar radicalizam-na até o absurdo, fazendo-a ser mecanicamente aplicada ao caso particular de Jó. No entanto, a doutrina sapiencial de fato era mais coletiva do que individual, atribuindo todo o sofrimento à maldade humana. Os três amigos se esquecem de que, assim, ela não pode ser aplicável a todos os casos individuais. Northrop Frye não vê na atitude deles um antagonismo irascível:

“Seus amigos vêm vê-lo em seu estado miserável: podem ser ‘consoladores importunos’, mas não são tolos nem malignos. Nada têm a ganhar vindo vê-lo, e sua motivação parece decente. A questão

⁹ id, *ibid.*

forçosamente recai sobre a causalidade: o que provocou os desastres de Jó? Esses amigos, labutam arduamente para manter a questão dentro das referências um tanto simplórias, sobre lei e sabedoria, contidas no Deuteronômio como eles a entendem, ou pelo menos acham que entendem. De algum modo Jó deve ter perturbado o equilíbrio da justiça divina, que deve ser o equilíbrio correto. Se esta não for a resposta, não há resposta humana, e devemos nos conformar com os mistérios dos desígnios de Deus, com a esperança de que tenham mais sentido do que aparentam ter. À primeira vista a aquiescência de Jó parece concordar com isto, o que implica que seus amigos estiveram sempre certos, embora se declare expressamente que eles não estão.”¹⁰

ELIÚ: A MEIO CAMINHO DA RESPOSTA DIVINA

É quase unanimidade entre a crítica que Eliú é uma personagem ausente no original. Em termos de estilo e de profundidade de pensamento, seus discursos não alcançam o nível dos diálogos. O surgimento da personagem na cena é bastante inverossímil, uma vez que não faz parte do grupo de amigos desde o começo. O fato de Iahweh ignorá-lo por completo também corrobora tal inserção posterior.

A fala de Eliú é um exemplo do desenvolvimento da literatura hebraica através das reflexões de algum leitor posterior, que desejava contribuir com suas próprias idéias para o tema discutido no texto.

¹⁰ FRYE, Northrop. *The great code – The Bible and literature*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983.

Alguns críticos mais antigos pensavam que a doutrina de Eliú sobre o valor educativo do sofrimento representasse a solução do problema proposto pelo autor do livro. Essa opinião é geralmente rejeitada. É improvável que o autor do diálogo tenha construído sua obra tendo em vista uma solução tão inadequada; ademais, com base nessa opinião, seria difícil inserir no livro os discursos de Iahweh.

Ele justifica sua intervenção mencionando a impotência dos mais velhos e enuncia ele mesmo três discursos altamente elaborados, em linguagem obscura e que nem sempre vão direto ao assunto.

Moshe Greenberg, no entanto, atenta para o fato de que o discurso de Eliú difere do dos três amigos pela apologia que faz de Deus sem condenar peremptoriamente o caráter de Jó. Desta maneira, a fala do quarto amigo já prenuncia a chegada de Iahweh, atribuindo o crítico às palavras de Eliú mais o caráter de intencionalidade retórica do que propriamente o de limitação:

“Mas se a repetição é um sinal de falta de originalidade, trechos inteiros do diálogo de Jó e de seus amigos teriam de ser declarados secundários. O padrão de diálogo alternado está ausente na seção de Eliú, mas já havia desaparecido na última declamação da oratória de Jó. O estilo de Eliú é diferente do de seus predecessores, mas essa diferença não poderia ser intencional, para distinguir a juventude impetuosa da idade mais deliberativa? Nosso autor pode simplesmente ter buscado uma outra personagem por meio da qual pudesse exibir invenção retórica.”¹¹

¹¹ GREENBERG, Moshe. “Jó”. In: Alter, Robert et Kermode, Frank. (org.) *Guia literário da Bíblia*. São Paulo, UNESP, 1997. p. 320.

IAHWEH: A PALAVRA SOBERBA

Aos olhos de muitos, a participação de Iahweh no episódio de Jó faz decepcionar. O Criador parece não calar seu servo com as respostas definitivas às perguntas que esse lhe direcionou ao longo de todo o diálogo. A Deus falta, ao que tudo indica, uma certa magnitude retórica. No entanto, outros críticos identificam na solução apresentada um dos melhores expedientes estilísticos do Velho Testamento. Hoje, aceitam-se os dois primeiros discursos de Iahweh, por sua coerência tanto em relação à obra global, quanto em relação ao estilo e conteúdo característicos do diálogo. No entanto, segundo o Dicionário Bíblico de John L. McKenzie, o crítico C. Kuhl pensa que o livro se completaria originalmente com a teofania – sendo os discursos acréscimos posteriores. Quanto aos dois últimos discursos, sobre Beemot e Leviatã, pairam dúvidas sobre sua genuinidade, uma vez que seu estilo e conteúdo são, ao que tudo indica, inferiores.

Jó exige respostas, porém Deus lhe faz perguntas irrespondíveis. Nesse jogo antitético entre protagonista-antagonista, Jó percebe que nem ele nem seus amigos podem encontrar uma resposta para o problema, chegando-se assim à derrocada da razão humana diante do mal.

É na teofania que se dá a conclusão do avanço espiritual da personagem. Deus, ao qual Jó desejava demonstrar a sua inocência, lhe aparece: entretanto, não ouve suas reclamações nem se dá ao trabalho de defender-se a si mesmo. Os discursos de Iahweh representam a afirmação de sua sabedoria. Sabedoria que, no Antigo Testamento, significa a percepção do valor de discursos desse tipo. Assim, a sabedoria de Deus é demonstrada na condução do universo na mesma medida em que a sabedoria *per si* é demonstrada na condução dos acontecimentos da vida. Iahweh demonstra a Jó que o mundo está cheio do mistério da sabedoria divina: apesar de todos os contrastes, o mundo não desaba, não volta ao caos. E os homens – diferentemente da Criação apregoadá no Gênesis – constituem apenas uma pequena parte desse mundo. Jó deve aceitar o mundo como ele é, aceitando, assim, Deus como ele é.

Segundo a crítica moderna, o discurso de Iahweh parece equalizar o problema entre a fé e a natureza do mal:

“Como já se observou, não se trata de uma solução no plano especulativo: para o autor. A experiência de Jó não é um modo de compreender o mal, mas sim um modo de viver com o mal. A experiência de Jó mostra que o mal só pode ser suportado quando se experimenta uma teofania, uma intuição da realidade de Deus. Sem essa intuição, o problema desemboca inevitavelmente na solução do poema mesopotâmico já aludido, isto é, de que não há diferença entre o bem e o mal. Diante do mal, fracassam a sabedoria e a razão humanas. O livro de Jó se conclui com a convicção de que somente a fé pode tornar o mal tolerável, na medida em

que essa fé leva à experiência de Deus, que está ao alcance de quem a deseja.”¹²

A perspicaz análise de Northrop Frye acerca da epifania anula passo a passo o que seria a marca de inferioridade da réplica divina. Diz o crítico que num primeiro momento tende-se a ficar decepcionado, pois Deus parece repetir Eliú, dizendo que Ele fez o mundo e Jó não, e que portanto Jó não tem o direito de questionar o que quer que seja. Frye levanta a hipótese de que algum editor tenha sabotado o que estava escrito, embora deixando parte do original para que possamos enfrentá-lo. A fala de Deus é retórica e “não” é a única resposta. Isso acaba por lhe imputar um ar fanfarrão. Com certeza ele não responde ao problema de Jó, mas não era de esperar que um poema tão grandioso contivesse uma resposta¹³ – Deus não responderia servilmente; suas perguntas levam à Criação, à origem de tudo, à causa primeira.

Como pode Jó sair dessa situação? Pode sair das trevas porque delas não participou. Portanto, ao evocar as imagens de Beemot e Leviatã, Iahweh reabilita Jó, que esteve desde sempre fora do Caos – cujos representantes máximos são aqueles monstros:

“Olhando de novo para aquele esquema de imagens demoníacas percebemos que não há problemas no fato de a última fala de Deus não

¹² MCKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. São Paulo, Paulus, 1983. pp. 487–488.

¹³ Afirma o crítico, retomando um assunto que serve como uma espécie de epígrafe para a sua extensa análise da Bíblia, que responder a uma questão é aceitar suas pressuposições; ao respondê-la, consolida-se o nível mental em que ela se põe. Questões reais são patamares na formulação de questões melhores; respostas nos roubam o direito de formulá-las.

fazer referência ao pacto com Satã, nem no fato de que este desapareça após o segundo capítulo. Behemot e Leviatã, metaforicamente, são idênticos a Satã; a diferença fica por conta da perspectiva de Jó. Já observamos que o relato bíblico sobre a criação é ambíguo, no sentido de que as trevas e o caos, primeiro, estão fora da ordem criada, e logo são dialeticamente incorporadas nela, graças à separação das águas e da terra, e da luz e da treva. Portanto Leviatã e Satã podem ser encarados tanto como inimigos de Deus, de fora da criação, quanto como criaturas de Deus, de dentro dela. No livro de Jó essa última perspectiva prevalece consistentemente, e só nele: Satã é um adversário tolerantemente admitido nas cortes de Deus; quanto a Leviatã, mais parece uma criatura por quem Deus sente algum orgulho.”¹⁴

EPÍLOGO

Eis que o Adversário perde a aposta. Ao longo de sua provação, Jó só fez agarrar-se a Deus em desespero. Não o rejeitou, tampouco chegou a expressar arrependimento por ter vivido retamente. Desse modo, desmentiu a insinuação de Satã de que sua retidão não se poderia apresentar desinteressadamente.

Entretanto, a última palavra do livro não deixa todas as coisas em ordem. Muitos críticos consideram que – se a resposta de Deus não diz respeito às questões levantadas no diálogo, procurando antes submergi-las

¹⁴ FRYE, Northrop. *The great code – The Bible and literature*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983.

sob considerações mais elevadas – o poeta, então, está rejeitando a relação de aliança entre Deus e o homem pautada pelas sanções da justiça distributiva. Desse modo, a ligação homem-divindade estaria inteiramente calcada sobre um fundamento de fé – que, na linguagem do Adversário, voltaria a significar a ausência da virtude desinteressada.

Mas há avanços em outros campos. Deus proíbe uma concepção de si como responsável moral, com a qual os amigos interpretaram o sofrimento de Jó como punição. Uma interpretação louvavelmente humana, embora nada persuasiva, reside no fato de, no epílogo, ao que tudo indica, os filhos originais de Jó serem restaurados, tendo apenas desaparecido misteriosamente por obra do Adversário. Outra marca não-convencional do poeta aparece no tratamento dispensado às filhas de Jó. Sua beleza incomparável, seus nomes exóticos e sua igualdade com os irmãos como herdeiras destacam sobremaneira as personagens.

Embora desagrade a muitos a conclusão que cede ao instinto de justiça natural, “uma capitulação anticlímax e vulgar à convenção” diriam os críticos; o leitor comum, por outro lado, tende a achar essa correção inteiramente apropriada. Em sua reversão, a conclusão está integrada ao resto do livro, subvertendo desse modo, consistentemente, valores e expectativas tradicionais.

Além do quê, para o exegeta mais perspicaz, a restauração final de Jó, antes de configurar uma espécie de elemento *deus ex-machina* do enredo, obliquamente, como na linguagem oracular, pode nos levar a ver, em vez de belas filhas ou dezesseis mil carneiros, um homem que viu o que não vimos, que sabe o que não sabemos.

Em seu constante vai-e-vem de peripécias, podemos vislumbrar também na história de Jó um mecanismo perverso da relação entre os planos divino e terreno. Aqui, Deus parece jogar dados, não com o Universo, mas com a criatura em torno da qual este deveria ser acionado. Jó, fiel à sua retidão, abençoa Deus mesmo na adversidade; entretanto, logo desperta para a desordem moral do mundo e chega próximo da blasfêmia ao acusar Deus de crueldade indiscriminada. Ele se desespera, mas continua a procurar por Deus para vindicação. Os Amigos chegam para consolar, mas se exaurem em argumentos vexatórios com Jó. Ao buscar seu arrependimento, eles o incitam a protestos ainda mais audaciosos. Eles se propõem ensinar-lhe a sabedoria tradicional; ele acaba ensinando a eles a inacessibilidade da verdadeira sabedoria. Jó pede a Deus que lhe apresente sua nota de acusação, crendo e não crendo que ele responderá, e ansioso para apresentar sua defesa. Deus realmente responde, mas não às questões de Jó; e Jó fica sem resposta nenhuma. Deus recrimina Jó por presunção, mas recrimina também os amigos por representá-Lo erroneamente. Finalmente, depois que Jó se resigna a ser poeira e cinzas diante da grandeza cósmica a ele revelada, Deus reverte seu infortúnio e sorri para ele até o fim de sua vida.

Em última instância, o que vemos é um punhado de homens lutando em vão para penetrar o segredo da providência divina, discursando histericamente sobre o significado do que vêem, quando se sabe que por detrás desse caso específico de sofrimento há uma aposta celeste.

Jó e seus amigos não sabem que tudo o que dizem tem origem no plano divino, delineando um grande teste cósmico. Os cinco expositores são profundamente pios e a única explicação que não lhes pode ocorrer é a

de que Deus fez uma espécie de aposta com Satã sobre a fidelidade de Jó. Para eles, tal coisa soaria como blasfêmia, pois sugere que Deus tem um interesse e um empenho particular em tudo aquilo. No entanto, acima de tais meneios retóricos, teológicos e estilísticos, *O livro de Jó*, segundo Moshe Greenberg, “permanece a expressão clássica, na literatura mundial, do anseio irreprimível pela ordem divina, frustrada mas nunca sufocada pela desordem da realidade.”¹⁵

O LIVRO DE JÓ E A LITERATURA POSTERIOR

A matriz que a literatura extraiu do livro bíblico é a de Jó como figura exemplar do abatimento humano diante do sofrimento que nada pode justificar.

A edição francesa do *Dicionário cultural da Bíblia* traça um sintético, porém rico, painel de apropriações e citações referentes à obra, por parte de diversas iniciativas literárias.

Assim ficamos sabendo que o século XV produziu um Mistério da paciência de Jó e que, em 1461, François Villon escreveu em seu *Testamento*:

¹⁵ GREENBERG, Moshe. “Jó”. In: Alter, Robert et Kermode, Frank. (org.) *Guia literário da Bíblia*. São Paulo, UNESP, 1997. p. 324.

“Meus dias se foram, errantes,
tal como diz Jó, os fios de uma toalha.”¹⁶

O século XVI conserva a imagem de Jó como um estóico diante das provações (Chassignet, *Job ou de la fermeté*) que tende a se secularizar até atingir nos salões preciosos do século XVII o estatuto de companheiro dos grandes supliciados da mitologia grega, heroificados pela temática amorosa (Benserade, *Sonnet de Job*).

A identificação d’*O livro de Jó* com a literatura trágica, no entanto, suscita o acréscimo de alguns esclarecimentos. Embora Jó mantenha seu rosto trágico em Pascal, Racine e Bousset, não há unanimidade entre os críticos em relação à pertinência dessa imbricação.

Frye descarta o caráter trágico de toda a literatura bíblica. Para ele, a única personagem verdadeiramente trágica da Bíblia é o rei Saul, (*Reis ou Samuel*, 9:2):

“O U invertido é a forma típica da tragédia, oposta à comédia: ela se ergue a um ponto de peripécia, ou reversão da ação, daí mergulha para a ‘catástrofe’, uma palavra que contém a imagem de ‘virar de cabeça para baixo’. A Bíblia, contudo, não vê este movimento como trágico, mas simplesmente como irônico: ela se concentra no colapso final, e minimiza, ou até ignora o elemento heróico nas realizações históricas que o precedem. Saul é o grande herói trágico da Bíblia: não só fisicamente ele é mais alto de que seus súditos, como também é um governante capaz e, segundo seus

¹⁶ FOUILLOUX et alii. *Dicionário cultural da Bíblia*. São Paulo, Edições Loyola, 1998, pp. 138–139.

critérios, bastante justo. Poupa seu inimigo, o rei Agag, levado por um sentimento de decência, apenas para ouvir que ao não matá-lo ele está traindo o feroz Deus de Samuel, e que isto nunca será perdoado por uma deidade que ‘não é um homem que se arrependa’.”¹⁷

Embora classificado como tragédia, o crítico afirma que *Jó* é tecnicamente uma comédia, devido a seu final feliz. Apesar do final não muito convincente, a seqüência de resoluções segue o padrão bíblico usual.

No entanto, se nos ativermos à definição de trágico empreendida por um teórico do quilate de Albin Lesky, o arguto autor da teoria da dupla motivação, aproximamos *Jó* do referencial ático:

“O trágico autêntico tem sua origem primeira em determinadas, dolorosamente experimentadas, realidades da existência humana. Claro que, onde não sentimos mais isso, onde em lugar da autêntica situação trágica aparece o desordenado jogo do acaso, em lugar da experiência consciente da angústia existencial, aparece o gesto teatral da dor, teremos escrúpulos em falar do trágico autêntico.”¹⁸

Adiante, o mesmo autor nos demove dessa intenção: “Teóricos do trágico que, ao escrever, não partiram de um ponto de vista religioso, negaram a possibilidade do trágico dentro do cristianismo.”¹⁹

¹⁷ FRYE, Northrop. *The great code – The Bible and literature*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983.

¹⁸ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 32.

¹⁹ id., *ibid.*, p. 33.

Naturalmente, a simples aproximação do livro de Jó com o repertório de tragédias que a cultura grega nos legou afasta qualquer possibilidade de relação entre tais universos. Mas não há poucas definições preocupadas em perscrutar a essência do trágico em si, independentemente de estarem formalmente representadas no embate entre deuses pagãos e heróis.

Em Karl Jaspers encontramos uma fundamentação potencialmente moderna do trágico que parece atender à aventura ontológica de Jó:

“Não há tragédia sem transcendência. Ainda na obstinação da mera auto-afirmação no naufrágio, face aos deuses e ao destino, há um transcender: para o ser, que o homem propriamente é e na ruína experimenta a si mesmo como tal. (...) O somente trágico é próprio para servir de camuflagem para o nada, ali onde a falta de fé poderia enformar-se. A soberba do homem niilista eleva-se com grandeza trágica até o patético da autovalorização heróica.”²⁰

Tornou-se atualmente assunto de discussão saber se o trágico pressupõe um mundo em última análise carente de sentido, ou se é possível conciliá-lo com a suposição de uma ordem superior, ou se existe mesmo tal ordem. O certo é que todos concordam que é por meio da presença do caos que o herói trágico atinge o conhecimento: “É por ter sofrido que se compreende, mas tarde demais, se é verdade que a revelação só ocorre no fundo do desastre.”²¹

²⁰ JASPERS, Karl. “Da verdade”. In: Lesky, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 43.

²¹ LORAUX, N. A. “A tragédia grega e o humano”. In: Novaes, A. (org.) *Ética*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994, p. 20.

Não é à toa que o homem moderno pode vir a ser convidado a ver na condição de Jó o reflexo do absurdo da condição humana, em alusão à máxima sofoclena ditada por Ulisses em *Ajax*: “Em sua sorte, é a minha que vejo.”²²

Retomando o percurso cronológico do *Dicionário cultural da Bíblia*, ficamos sabendo que no século XVIII, Frederico II, lendo o *Cândido* de Voltaire, exclama: “É Jó vestido à moderna”.

Sabemos também que o Romantismo do século XIX encara Jó como testemunha da tristeza, inquietude e saudade que o homem sente frente ao infinito. Vigny (1826) impregna o Moïse de sua desolação; conforme atesta em *Mémoires d'outre-tombe* (1841), Chateaubriand lê com sua irmã Lucile “as mais tristes passagens de Jó” e Victor Hugo vê a personagem como uma figura luminar da humanidade, um “titã de monturo”.

No final do século XIX, de justo sofredor, a personagem torna-se filósofo. Na esteira da tradução de Renan, é visto como um messias da humanidade, atingindo igualmente sua dimensão moderna de homem abandonado num mundo absurdo. Assim é que Flaubert faz de *O livro de Jó* um de seus livros de cabeceira, enquanto Lautréamont e Rimbaud inspiram-se nele para lançar seus sarcasmos contra um Deus cruel e ciumento.

A angústia aproxima Jó do homem do século XX. Em *Si le grain ne*

²² SÓFOCLES. *Ajax*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

meurt (1926), Gide confessa a influência determinante de Jó sobre seu espírito de criança e Malraux vê nele o primeiro que ousou interpelar Deus em seu silêncio. Jó é também uma referência constante para Julien Green, como em *Mille chemins couverts* (1964).

Com os autores que se debruçaram sobre o absurdo da existência, Jó parece ganhar um fôlego renovador. Na atitude emblemática da personagem frente ao discurso do último amigo, vislumbrou-se a gênese da incomunicabilidade humana – marca de toda a obra de Ionesco e a de Beckett, para nos atermos aos exemplos mais evidentes.

Jó deixa a fala de Eliú sem comentário, seja em seus aspectos presunçosos, seja naqueles expressivamente eloqüentes, pois já ouviu aquilo antes: tudo ali é verdadeiro e ao mesmo tempo absurdo.

Desde a II Guerra Mundial, o clamor do servo de Deus encontra ainda mais ressonância. Ionesco “se sente Jó” e finca pé na questão fundamental: “Que querem de mim?” (*Un homme en question*, 1977). A obra de Beckett, esse contemporâneo de Jó, como o define Ionesco, é penetrada de desamparo jobiano.

A inevitável aproximação da desventura de Jó com o universo kafkiano se dá pela lente acurada de Northrop Frye:

“Mas ele também deseja, como o personagem de *O processo*, de Kafka, que, aliás, parece um típico comentário sobre *O livro de Jó*, que seu acusador se identifique, de modo que ele viesse a saber qual é o seu caso. Ele deseja que seu acusador escreva um livro (31:35), e já observamos que

Byron talvez estivesse certo ao chamar a história de ‘a escritura do diabo’. O caso contra Jó é simples: ele vive num mundo em que uma grande parte do poder está em mãos de Satã. Jó, assim como o bom samaritano da parábola de Jesus, vem de um país tradicionalmente inimigo de Israel (Erbfeind), presumindo-se Uz em Edom, e assim como Israel no Egito ele está exposto a um processo arbitrário quanto à natureza e o destino, independentemente da autenticidade de seus sentimentos pios. Se perguntarmos a um soldado por que mata gente que não lhe fez mal, ou a um terrorista por que mata inocentes com suas bombas, ambos poderão responder que há uma guerra declarada, e que não há inocentes em um país inimigo. Essa resposta é do tipo psicótico; mas é a resposta que a humanidade tem dado para explicar, na história, atos de agressão; Jó vive em território inimigo, em meio ao poder satânico e pagão que, simbolicamente, é o ventre do Leviatã, ou seja, a interminável extensão do tempo e do espaço.”²³

Para os escritores judeus do pós-guerra, Jó se torna uma figura obsessiva. Elie Wiesel encontrou Jó em todos os caminhos da Europa (*Celebração bíblica*, 1975). Identificando a sorte dos judeus vítimas do Holocausto com o destino de Jó, uns não hesitam em concluir a morte de Deus em Auschwitz (Adorno) ou a sua loucura (Wiesel); outros, como Karl Wolfskehl (*Jó e os quatro espelhos*, 1950), encontram a esperança messiânica, pois “as lágrimas são o vinho duro da alma”.

Investigaremos, a partir de agora, por meio de um dos seus autores mais inventivos, como a literatura dramática brasileira contemporânea tratou dessa obra emblemática.

²³ FRYE, Northrop. *The great code – The Bible and literature*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983.

CAPÍTULO 3
O LIVRO DE JÓ: A PEÇA DE
LUÍS ALBERTO DE ABREU

RESUMO

Um mestre de cerimônia recebe o público em um hospital contemporâneo e pede-lhe que, “enlaçando coração e mente”, atente para a história que será narrada: a da fé inabalável do herói bíblico Jó. A personagem reiteradas vezes lembra à platéia que a fábula, por mais antiga que seja, pode lembrar-lhes os tempos modernos. Começa, então, um jogo narrativo pelo qual os atores ao mesmo tempo “contam” e “interpretam” as personagens. Deus e o Diabo divergem quanto à virtude desinteressada de Jó. Satã, em aposta com o Criador, é autorizado a privar o servo de Deus de seus bens, de seus filhos e, por fim, de sua saúde. Jó se resigna. Sua mulher – a Matriarca –, revoltada com a perda da prole, maldiz o Senhor, renegando-o peremptoriamente. Chegam três amigos, dispostos a consolar Jó. São representantes modernos do fanatismo religioso e, sob sua influência, uma multidão trava uma guerra insana. Jó os repudia. A Matriarca também, embora volte sua verve niilista igualmente contra o marido.

Um doente do hospital revela-se mensageiro de Deus e abre caminho para a epifania. Após condenar a cegueira dos amigos e reconhecer a paixão que move a ira da Matriarca, faz com que Jó entre numa convulsão por meio da qual conseguirá comungar com o plano divino. O Mestre e o Contramestre encerram a história, sugerindo ao público dois finais distintos: para os crentes, Jó atingiu a salvação e, para os descrentes, simplesmente enlouqueceu.

PONTO DE PARTIDA: OS INDÍCIOS MATERIAIS DO TEXTO

Aqui, analisaremos os procedimentos teatrais do texto de Luís Alberto de Abreu, tentando evidenciar as qualidades que o tornam um bem sucedido testemunho de nossa dramaturgia recente. Para tanto, lançaremos mão do roteiro metodológico sugerido pelo professor Jean-Pierre Ryngaert, em seu livro *Introdução à análise do teatro*¹, tomando a liberdade de inserir outros elementos analíticos que permitam um satisfatório desvendamento da obra.

O TÍTULO, O NOME DAS PERSONAGENS E O GÊNERO

A recriação do mito de Jó de Luís Alberto de Abreu tem o nome pelo qual se conhece o texto bíblico em que se inspirou. *Jó, Salmos, Provérbios, Eclesiastes, Cântico dos cantos, Sabedoria e Eclesiástico* compõem os “Livros poéticos e sapienciais” da *Bíblia*. Ao lado do nome, incorporou-se o atributo “livro”. Embora o enredo original tenha sido contaminado por marcas discursivas próprias da contemporaneidade, a manutenção do título remete o espectador ao universo do *Antigo Testamento*. Do ponto de vista estilístico, trata-se de uma ousadia muito grande, pois estabelece entre original e recriação uma equivalência ou uma paridade textual que pode soar pretensiosa.

O dramaturgo abriu mão do expediente normalmente utilizado de

¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

“modalização” do título original, muitas vezes, a serviço do esclarecimento da relação entre a obra inaugural e sua adaptação. Desse modo, por exemplo, a diretora Daniela Thomas achou por bem denominar *Da gaivota* sua adaptação da peça de Anton Tchekhov, *A gaivota*, encenada nos palcos paulistanos em 1998. A simples aposição da preposição “de” antes do título já distanciava o espectador de qualquer cobrança mais radical em relação à fidedignidade ao texto tchekhoviano. Fernando Bonassi, autor do espetáculo seguinte a *O livro de Jó*, encenado pela companhia de Antônio Araújo, Teatro da Vertigem, também optou por tal modalização, ao batizar a adaptação do último livro do Novo Testamento de *Apocalipse 1,11* (1999). Os algarismos que se seguem ao título bíblico são o modo tradicional de como a *Bíblia* se refere a seus capítulos e versículos (neste caso: “Escreve o que vês, num livro, e envia-o às sete Igrejas: a Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodicéia”), mas aqui há também uma referência enigmática e sinuosa ao número de detentos massacrados na penitenciária do Carandiru – acontecimento que a montagem faz questão de associar/atualizar à imagem do apocalipse. A manutenção da estrutura narrativa bíblica, em princípio, não deveria garantir a Luís Alberto de Abreu sua opção pela homonímia. O espectador desavisado poderia ser levado a acreditar até se tratar d’*O livro de Jó* bíblico em sua pura transposição para os palcos. Mas manter o mesmo nome legitima a complexa interlocução que se dá entre os dois textos. Abreu chega a admitir que a peça é antes uma “recriação” do que propriamente uma “adaptação”². E dela certamente podemos extrair uma força de tal modo expressiva que nada mais natural que ela atenda pelo mesmo nome da obra que lhe serviu de modelo inspirador.

² In: BRITO, Rubens José de Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. São Paulo, ECA/USP, 1999 (Tese, Doutorado em Artes Cênicas).

As personagens do texto de Abreu são batizadas com os mesmos nomes bíblicos (Jó, Elifaz, Baldad, Sofar e Eliú), porém à frente deles sempre aparece a indicação “ator” (Ator-Jó, Ator-Elifaz...) A exceção fica por conta da mulher de Jó que – sem a aposição de “atriz” – também deixa de ser invocada apenas pela condição matrimonial e recebe a emblemática alcunha de “Matriarca”. A essas personagens junta-se o par estruturador da versão teatral do mito: o Mestre o Contramestre. Sem atender por nomes próprios, estão a serviço da natureza épica com que o autor resolveu tratar o mito judeu, igualmente sinalizado na evocação dos nomes dos personagens bíblicos como funções teatrais. Um Coro também se apresenta, ora em um grande conjunto, ora desmembrando-se em personagens sem falas que atuam basicamente em dois pequenos grupos: o padre e os padioleiros, e os filhos de Jó.

Quanto à questão do gênero, *O livro de Jó* de Luís Alberto de Abreu permite-nos uma digressão talvez esclarecedora. Por decorrência da utilização do material mitológico original, somos convidados a classificá-lo entre comédia ou tragédia, mas desse binômio escapamos facilmente. Embora o original articule elementos seguramente trágicos, a recriação, por sua própria natureza, retira da estrutura qualquer vestígio desse gênero. Não se produzem mais tragédias, assim como não se as reproduzem. Da estrutura da comédia, o texto original se aproxima pela reversão, como observa Northrop Frye³, do infortúnio em sucesso, ao final da história – fato de que a versão de Abreu abdica quando solicita que o público escolha a sina de Jó entre a redenção e a loucura. Sobretudo por tal expediente conceitual, a peça não pode se assemelhar ao gênero.

³ FRYE, Northrop. *The great code – The Bible and literature*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983.

A simples classificação do texto como drama também não nos parece convincente; uma vez que os diversos elementos épicos distanciam o espectador da completa identificação, durante o desenrolar do espetáculo, chamá-lo assim soaria paradoxal. Convém salientar que se procede, aqui, a um apuro analítico formal, pois os atributos “tragédia”, “comédia” e “drama” podem invadir acertadamente algumas análises menos preocupadas com o rigor acadêmico. Assim, *O livro de Jó* é, a um só tempo, retrato trágico da condição humana sobre a terra, testemunho cruel da divina comédia a que está submetido o ser humano e o comovente drama de um personagem abandonado em sua fé.

Sabemos ser o texto um autêntico representante do teatro épico cuja origem remonta à proposta brechtiana, mas sentimo-nos tentados a dizer que, devido ao algo surpreendente interesse de um dramaturgo contemporâneo por um universo discursivo religioso de tal complexidade, *O livro de Jó* encontra ressonância junto à literatura dramática medieval dos autos e dos mistérios, por sua preocupação em investigar os pontos de encontro entre Deus e os homens.

É claro que devemos retirar do texto qualquer intenção doutrinária ou moralizadora. Abreu não está a serviço de nenhuma Igreja. Mas, do mesmo modo que a dramaturgia medieval acabou por se desprender das amarras eclesiásticas, instaurando, muitas vezes, um ponto de vista autoral sobre a mitologia cristã, esse *O livro de Jó* laico também pode ser encarado como uma alegoria ou até mesmo uma farsa que faz de um material essencialmente religioso veículo dos mais perspicazes para questionar os limites da fé.

A DIVISÃO DAS CENAS

A peça é dividida em seis cenas de extensão semelhante cujos nomes variam quanto à carga semântica. A primeira é chamada de *Exortação Inicial*, começa com o conclave à imaginação que o Mestre faz ao público e se encerra quando a personagem narra a chegada dos amigos de Jó. Note-se que exortação refere-se tanto ao ato de estimular ou animar quanto ao de censurar ou advertir, privando ainda do sentido de persuadir, todos eles plenamente pertinentes para matizar a relação que o Mestre pretende estabelecer com a platéia.

A segunda tem início com a fala primeira de Elifaz e termina quando Jó expressa sua primeira contestação. Batizada por um nome de baixa carga expressiva, *A intervenção do primeiro amigo*, não faz senão remeter tecnicamente à organização dos diálogos entre os personagens.

Da terceira cena em diante, os nomes passam a sintetizar as idéias nucleares de cada parte. A referência deixa de ser instrumental e passa a ser conceitual. *Deus é caos* inicia-se com a primeira intervenção de Baldad, estendendo-se até a súplica de Jó por uma nova religação. À crueza do nome corresponde o clima da discussão metafísica empreendida pela cena. A qualificação da figura de Deus oscila do tom de heresia, dado pela concisão da assertiva, ao exame teológico mais complexo do problema. Não nos esqueçamos de que, no original bíblico, um dos pares opostos mais recorrentes é o composto por Caos e Ordem, conforme sublinhou Northrop Frye⁴.

⁴ id., *ibid.*

A cena que retrata a violência irracional que muitas vezes se abate sobre os fiéis é denominada *O último abalo na fé*. Tem início quando o mestre narra a tentativa da Matriarca de fazer Jó entender quão cega é a fé e termina quando ambos se acusam de loucos, suplantados pelo coro que entoia uma exaltação em latim.

A cena seguinte intitula-se *A absurda fé de um homem só*. Mais curta que as demais, organiza-se em torno da convicção de Jó de que Deus o redimirá. Seu início se dá com a censura que ele faz aos amigos e termina com a reafirmação de sua crença na redenção.

O nome da última cena causa estranhamento: *Deus vomita os mornos*, frase textual de Eliú, que defende a paixão como alvo da atenção divina. Iniciando-se pela contundência do discurso da mulher de Jó ao alegar a morte de Deus, oscila entre duas paixões extremadas – a da Matriarca, negando a existência de Deus, e a de Jó, afirmando-a –, até chegar ao final epifânico sobre o qual compete ao público refletir para chegar à conclusão acerca da verdade.

ENCADEAMENTOS E RUPTURAS

A ação em *O livro de Jó* se dá de forma contínua, seguindo os saltos cronológicos inerentes à própria história. Entre o convite inicial do Mestre para que o público se sintonize com a narrativa e o momento em que a este cabe escolher o destino de Jó, tudo se passa prospectivamente: anúncio do início da narrativa – infortúnio de Jó – chegada dos amigos – discussão sobre a natureza da fé – intervenção de Eliú – término da narrativa.

É possível atestar que os personagens raramente abandonam a área de representação, embora o texto, por si, não forneça indicações precisas a esse respeito. A única saída indicada é a da Matriarca, ao final da quarta cena, retirada da área de representação pelo Coro, após longo embate com Jó, que termina quando ela o chama de louco. A personagem se ausenta de toda a cena seguinte (*A absurda fé de um homem só*), reaparecendo apenas para ditar a fala inicial da última cena. Por não se tratar de registro naturalista, não podemos investigar as motivações psíquicas que conduziram a personagem durante esta longa ausência. Mesmo porque este é um recurso isolado de que se vale mais a encenação. Uma das qualidades do texto se dá pela via da condensação da ação e pela concentração de grande número de personagens que permanecem todo o tempo em cena. Rupturas e ausências não fazem parte da ordem desta dramaturgia.

A proposta de encenação do espetáculo certamente evidenciava sua teatralidade essencial, fazendo o espectador reconhecer no sintético encadeamento das ações e na contínua movimentação de cena dos atores mais um elemento a serviço da estrutura épica que o permitia viver com plenitude a experiência do teatro, tanto emocional quanto intelectualmente.

AS RUBRICAS

As rubricas do texto estão a serviço de quatro intenções diferentes entre si. Ora são meros indicativos das ações físicas das personagens centrais; em outros momentos, elas dão conta das ações, também físicas, do Coro, quando este atua em conjunto ou assumindo algumas personagens sem fala; certas vezes, elas apontam para comportamentos e atitudes

psicológicas; por fim, ainda estão a serviço da enunciação, funcionando como uma espécie de baliza ideológico-discursiva.

Os exemplos da primeira espécie indicam simplesmente a quem a personagem se dirige (a Baldad, aos Amigos, a Jó, à Matriarca) ou sinalizam ações do tipo:

Mestre conduz o público, conclama-o à imaginação e rege o Coro de abertura.

Faz uma reverência e cede passagem indicando o caminho. (Mestre)

Sentado na maca. (Jó)

Senta-se na cama entre os dois filhos e os abraça. (Matriarca)

Abraçando os filhos. (Matriarca)

Aperta ainda mais os filhos junto a si. (Matriarca)

(Ator-Elifaz) Lendo palavras bíblicas.

Ator-Elifaz termina de lavar Jó e ficará durante muito tempo limpando as mãos.

Baldad leva a bacia até Elifaz. Este recusa continuando a limpar as mãos.

Ergue-se e fala aos céus. (Jó)

(Matriarca) Fazendo um gesto que abarca toda a área de representação.

Num canto Baldad, com a Bíblia aberta, inicia a pregação para um diminuto público.

(Ator Jó) Que junto da Matriarca assiste à cena.

Enquanto Matriarca sai.

Os três amigos se aproximam de Jó.

*Eliú aproxima-se de Jó e toca seu peito. Jó entra em convulsão.
Elifaz o acode.*

(Jó) Com esforço, aos céus.

Jó se debate sem controle.

(Jó) Debatendo-se.

Jó paralisa.

(Jó) Ergue-se.

(Jó) Permanece ereto quase triunfante apesar da debilidade física.

(Amigos) Aproximam-se de Jó. Subitamente Jó emite um gemido e cai. Matriarca abraça Jó.

(Matriarca) Levanta-se, deixando Jó e, lamentando, dirige-se ao fundo.

(Eliú) Um doente acamado que, após alguns espasmos, proclama.

Outras rubricas informam sobre os deslocamentos do Coro em grandes grupos ou em pequenas formações:

Cruzam por ele (Mestre) dois padioleiros conduzindo um morto. Um padre o acompanha.

Com um gesto que abarca toda a área de representação, entram padioleiros carregando uma maca com Ator-Jó deitado.

Atores cantam “à boca fechada” uma melodia melancólica.

Um de seus filhos começa lentamente a cair no chão, apesar do esforço dela (Matriarca) para sustentá-lo. O mesmo acontece com o segundo filho.

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.

Padioleiros colocam os filhos nas macas. Matriarca sem forças, com gestos lentos de sonâmbula, tenta em vão impedi-los.

Padioleiros levam os filhos. Padre os abençoa.

Parte do coro inicia também a cantar uma melodia diferente. Uma tenta sobrepujar a outra. 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.

Coro acompanha seus lamentos. (Matriarca)

Há também as rubricas que afetam estados psicológicos, reações emocionais e sentimentos das personagens:

Mestre os segue (padioleiros) com olhar irônico.

Mestre sorri e dá de ombros como se desculpasse.

Matriarca grita para Jó que se deitava sobre a cama com ajuda dos padioleiros.

Matriarca emite um grito pavoroso, desesperado. (...) Matriarca desesperada pede ajuda. Beija os filhos e chora acompanhada do coro. Jó, ergue-se com dificuldade e olha perplexo ao redor.

Chora sobre os filhos. É conduzida quase desfalecida pelo Coro para defronte de Jó.

Jó curva-se sobre si mesmo lentamente, ora abraçando o ventre, ora cobrindo os ouvidos em desespero.

Solta um longo gemido enquanto olha os filhos mortos em seu colo.

Elifaz molha um pano numa bacia e, contendo a repulsa, põe-se a lavar as feridas de Jó.

Jó curva-se até o chão. Os três amigos choram.

(Ator-Elifaz) Em pranto.

Os amigos recuam com repulsa e lentamente começam a sair.

(Ator-Jó) Irritado.

(Matriarca) Curva-se e chora.

(Matriarca) Furiosa.

(Matriarca) Chora.

Sofar se prostra assustado.

(Ator-Jó) Grita.

Jó mantém silêncio alguns instantes.

Matriarca abatida é retirada pelo Coro da área de representação.

Enquanto Baldad lê, Jó se prostra e se deixa ficar.

Jó mantém-se calado.

(Ator-Sofar) Prostra-se.

Os outros se afastam. Matriarca queda-se muda.

(Jó) Chora e pede.

(Ator-Elifaz) Desesperado.

(Jó) Transfigurado pela dor.

Por fim, há as rubricas enunciativas, carregadas de sentidos discursivos:

Jó talvez seja um doente cuja proximidade da morte faz perder a razão. Ou talvez não.

Ator-Baldad, de terno e Bíblia na mão, figurando um pastor evangélico.

Matriarca esquece os outros e narra diretamente ao público.

O hospital se transforma num caos de loucos, doentes, pedintes. Os discursos e gestos dos amigos de Jó serão só figuras de retórica. Ritos

repetitivos de uma fé perdida. Coro inicia uma série de músicas pretensamente religiosas, alegres e graves.

(Ator-Sofar) Abençoando num tom monocórdico.

(Ator-Elifaz) Portando 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.

A LINGUAGEM POÉTICA

Todo o texto de *O livro de Jó*, diálogos e monólogos, está disposto em versos, criando falas de extremo vigor poético. Ao retomar o recurso que já havia sido utilizado em *A guerra santa* (1995), Luís Alberto de Abreu afasta da cena o tom coloquial naturalista, optando pela síntese da imagem poética, que lhe serve de meio também para estabelecer inusitadas relações semânticas:

ATOR-JÓ: Sou criatura/E se ele cria dor/A dor sacode e tortura/E porque sou criatura/Minha boca se abre e procura/As razões de quem cria dor.

Diz o autor sobre a versificação:

“Os diálogos não servem para esse tipo de espaço (palco não-italiano), porque não se tem a concentração, porque é um espaço dispersivo. Então, como estruturar isso? E, uma das coisas que me vieram de imediato, foram os versos, que já trabalhara anteriormente. É uma

estrutura sonora extremamente sintética, não se perde em coisas acessórias, vai direto ao ponto, traz a imagem. Então, o verso me serviria⁵.

MITO E INVENÇÃO

“Não devemos divertir-nos em escarnecer dos poetas por causa de algumas alterações que tenham introduzido na fábula; mas devemos dedicar-nos a considerar o excelente uso que fizeram dessas alterações e a maneira engenhosa com que souberam acomodar a fábula a seu tema.”⁶

Tomando por base a definição de Racine sobre a liberdade que os poetas podem tomar ao se debruçar sobre mitos tradicionais, procederemos à investigação das inovações propostas pelo texto de Abreu à história bíblica.

A recriação de Abreu para o episódio de Jó instaura inovações em duas superfícies textuais diferentes. Primeiramente, na caracterização das personagens da fábula tal como a conhecemos na *Bíblia*, o dramaturgo redimensiona tanto o aspecto heróico de Jó quanto o viés antagonista dos amigos, cria “de fato” a personagem da mulher de Jó (uma vez que no original sua participação resume-se a uma única fala, de censura, a Jó) e funde a figura de Iahweh à do último amigo, Eliú.

⁵ In: BRITO, Rubens José de Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. São Paulo, ECA/USP, 1999 (Tese, Doutorado em Artes Cênicas).

⁶ In: RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

A outra novidade, mais complexa, diz respeito ao fato de a fábula estar sendo apresentada metateatralmente. *O livro de Jó* é uma peça que fala sobre o livro de *Jó*. No sofisticado quebra-cabeça discursivo montado entre o tempo/espço da fábula e o tempo/espço da representação, instala-se o ponto de vista do autor sobre o material de que está tratando.

O texto de *O livro de Jó* está construído sobre dois planos enunciativos: o primeiro ocorre no “mundo de outrora” invocado pela narrativa bíblica, configurando-se numa espécie de “lá-então”. Sobre ele se ergue um “aqui-agora” que diz respeito à ação passada no “hospital contemporâneo”. No lá-então, habitam Jó, os amigos, a Matriarca e Eliú. No aqui-agora, vivem o Mestre, o Contramestre, o Coro e os atores-narradores. Iremos nos deter inicialmente no primeiro plano para, em seguida, extrair do segundo a dimensão épica cuja análise pressupõe o entendimento daquele.

AS PERSONAGENS DO MUNDO DE OUTRORA

Jó

O Jó de Luís Alberto de Abreu mantém a mesma obsessão em conhecer a verdade divina de seu correspondente bíblico. Da resignação contemplativa quanto a seu estado de penúria, ele aos poucos tece um discurso cuja gradação vai da auto-abjeção à indignação mais contundente devido à ausência de Deus. Sua primeira fala está impregnada das antíteses noite/dia, luz/trevas, que intensificam o tormento para o qual ele despertou.

Sabendo-se injustiçado, ele prefere que Deus o aniquile a viver a decomposição física e moral. Opondo-se ferrenhamente à frágil retórica dos amigos, ele prepara a grande confissão de descrédito no Criador por parte da Matriarca, quando começa a acreditar que Deus é uma força caótica:

E Deus extermina o justo e o pecador/E ri do desespero dos inocentes/E deixa a terra em poder dos ímpios!

Gradativamente sua resignação vai se esgarçando. Insurge-se contra o silêncio ao qual os amigos querem confiná-lo e passa a exigir a manifestação divina, não misericordiosa, mas justa! E acontece um dos momentos de maior enlevo espiritual. Descartando a fé cega e ignara que vê nos amigos, Jó propõe uma nova aliança com Deus, uma nova forma de religião:

Quero uma porta aberta/Uma ponte, uma escada./Quero uma nova religião.

A Matriarca, apesar das evidências em contrário, não se lhe configura em ferrenha adversária. Um dos momentos mais lúcidos de ambos ocorre no embate que travam após a revelação da barbárie. Mesmo que divirjam quanto ao abandono de Deus, ambos concordam em repudiar aquela fé beirando a insanidade.

O momento final da provação do herói ocorre, distinguindo-o de todos os demais. É Jó mesmo o escolhido, na medida em que é o único a querer privar, voluntariamente, da existência divina. Frente ao ameaçador

convite, os amigos se afastam e a Matriarca silencia. Somente Jó, o herói, se oferece em sacrifício. E sabe ele, tragicamente, que não irá encontrar repouso antes de experimentar a força convulsiva de Deus:

Que Ele me quebre, sangue e descarne/Mas que eu veja sua face.

O dramaturgo foi buscar inspiração para construir a personagem na seara pouco comum, segundo suas próprias palavras, dos heróis sábios:

“Em geral, na dramaturgia, se trabalha o herói guerreiro. É o caso, por exemplo, de Édipo, de Coriolano, que são os grandes heróis de guerra, que lutam. Foi muito importante eu saber disso, para eu tirar essa imagem comum que se tem sobre o Jó, sobre a paciência de Jó. O Jó, sendo um herói sábio, passa por todas essas trajetórias, inclusive do herói guerreiro. Então, o desgraçado não é paciente coisa nenhuma. Tudo bem, ele já não levanta mais a espada, mas o instinto guerreiro está dentro dele. Isso, do ponto de vista dramático, foi muito importante, porque comecei a trabalhar no Jó a partir disso. A trajetória dele é inversa, ou seja, primeiro ele passa pelo guerreiro, onde a luta é externa, ele identifica o inimigo, luta e vence, para depois, como herói sábio, travar essa batalha interna. Vai ser a luta dele para não ser possuído pela 'hybris', para não pegar na espada, para não ceder à arrogância. Vai ser uma luta interna. Eu comecei a trabalhar o Jó a partir daí, ou seja, ele é um herói sim, ele é forte, poderoso e vai lutar contra as tentações. É o caso de Cristo, de Buda, desse tipo de herói. Vem o demônio tentar Cristo e tenta mesmo, e porque Cristo não cede à tentação? São grandes tentações e ele não cede, não porque é Deus, mas porque é um herói. É um herói que trava uma luta interna muito intensa. E parti, lógico, do texto bíblico, mas entendendo o tipo de herói que ele é, porque eu

precisava disso para fazer a dramaturgia. Identificar isso foi muito importante. Essa fé guerreira e de luta de Jó eu achava que serviria para amarrar dramaticamente o texto.”⁷

Abreu mantém em Jó a dimensão heróica da personagem original, de acordo com a recuperação do conceito hegeliano de herói empreendida por Anatol Rosenfeld:

“O herói só pode existir numa fase específica que (Hegel) chama de Heroenzeit (época de heróis), o que corresponde ao “mundo heróico” de Hawthorne. Esta época – evidentemente mítica – distingue-se pela unidade e interpenetração da individualidade particular e da substância geral, isto é, dos valores religiosos, morais, sociais fundamentais. E isso ao ponto de os últimos não terem ainda adquirido objetividade separada da subjetividade individual. Assim, o indivíduo deve ser ainda em si acabado e a substância objetiva tem de pertencer ainda a ele, não se realizando por si, desvinculada do sujeito. Uma vez desatada dele, este se inferioriza, tornando-se momento subordinado em face do mundo já concluído. A substância geral deve, pois, ter realidade plena apenas no indivíduo, como o ser mais íntimo dele, mas isso não como pensamento (pois este já indica uma objetivação, generalização e separação dos valores em face do sujeito), mas como âmago do seu caráter e da sua alma.”⁸

E a apresenta com uma propriedade moderna. Ao final da peça, parte a personagem para outro plano, triunfando sobre a dor e alardeando a força

⁷ In: BRITO, Rubens José de Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. São Paulo, ECA/USP, 1999 (Tese, Doutorado em Artes Cênicas).

⁸ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

de sua fé. Se iluminou-se ou enlouqueceu, o público é que deve decidir. Cabe aos messias serem alvos de descrença e de escárnio, tanto quanto paira sobre os loucos uma irresistível aura de santidade.

Resolver este dilema, no entanto, não nos leva à descoberta da configuração existencial real da personagem. Antes, ele parece uma pista falaciosa que esconde a verdadeira revelação: o Jó moderno é mesmo este ser ambíguo, sobre cujo caráter pairam dúvidas.

Anatol Rosenfeld identifica a tendência mitizante da narrativa moderna como tentativa de recuperar a “grande unidade sintética e a plasticidade sensível da visão mítica num mundo em que a fragmentação e a análise tendem a dificultar o labor artístico.”⁹

Jó é construído criticamente por Abreu. A procura por um plano espiritual que dote o mundo de sentido e a derrocada da fé frente a toda irracionalidade contemporânea tornam impossível a recuperação daquele universo mítico original onde, em uma aldeia, um homem foi abandonado e resgatado por Iahweh.

Não é à toa que rubricas e falas, vez ou outra, sinalizam uma enunciação repleta de hesitação. O Jó bíblico, portador do mal injusto com que o Criador resolveu testá-lo e porta-voz da indignação humana em face do arbítrio divino, tornou-se um herói suspeito.

⁹ id., *ibid.*

ELIFAZ, SOFAR E BALDAD

O discurso dos amigos de Jó remonta à falácia da justiça distributiva invocada pelas mesmas personagens da história no *Velho Testamento*. Mas, se na matriz bíblica eles são meros coadjuvantes na condução do raciocínio simplista “aos maus, o mal; aos bons, o bem”, aqui eles são os porta-vozes e os líderes de uma fé exacerbada e danosa, que resulta em atroz intransigência.

Elifaz, Sofar e Baldad, na *Bíblia*, são figuras míticas por excelência, representantes da tradição oral sobre a qual se fundou todo um alicerce eclesiástico. O que os absolve de qualquer conduta reprovável é, em última instância, sua genuinidade.

Já seus correspondentes modernos são figuras decalcadas da institucionalização da Igreja, preocupados em invocar todo o tempo a palavra registrada do Senhor. Elifaz, Sofar e Baldad apresentam-se completamente enredados pela imagem ritualizada que representam. “Baldad, de terno e *Bíblia* na mão, figura um pastor evangélico” e Elifaz se dirige a Jó, “lendo palavras bíblicas”. Mas é Sofar que profere a frase-síntese que retrata a histeria dos fanáticos ao arvorarem-se donos e intérpretes do autêntico legado escrito da divindade:

Temos as escrituras.

Agindo mais como guarda-livros do que como exegetas, eles são caricaturas que desfilam, ao longo de todo o texto, a previsibilidade de suas ações. Tanto é que a última passagem de que participam não poderia ser

mesmo outra. Todo o ímpeto retórico que marca as personagens arrefece frente à proposta concreta de comunhão com Deus.

ELIÚ: *Alguém mais quer habitar a tempestade?!/Quem mais ousa gritar aos raios?!/ E com raiva humana/Desafiar outra ira-fúria?!*

ATOR-SOFAR: *(prostra-se) Que Deus me poupe/Que a flecha de seu olho não me atinja/Que o fogo de seu toque não me alcance!//*

ELIÚ: *Que outra criatura quer ajustar contas com o criador?! (Os outros se afastam.)*

Cruamente criticados por Abreu, os três amigos ganham do autor um final mais humilhante do que o de suas matrizes. Primeiramente, o Iahweh bíblico os ignora, e só dirige-se a eles depois de reabilitar Jó, atribuindo-lhes penitência. Aqui, a falta de energia e a frouxidão de suas convicções os fazem ser expelidos por Deus. Pouco importa se a encenação da fé empreendida por eles é ruidosa e feérica. E, para ser mais realista, exija mesmo a morte de alguns figurantes. Ainda assim, o tom desse espetáculo é tépido. Intolerância e desrazão não são manifestações cálidas. E por lhe faltarem a intensidade e a ardência próprias da vida, devem de fato ser vomitadas por Deus.

A MATRIARCA

Sua mulher disse-lhe: “Persistes ainda em tua integridade? Amaldiçoa a Deus e morre duma vez!” Ele respondeu: “Falas como uma

idiota: se recebemos de Deus os bens, não deveríamos receber também os males?”

A esse parco diálogo se resume a participação da mulher de Jó na história bíblica. Sabemos, por ele, que a esposa da personagem incita-o a maldizer Deus, desejando-lhe uma morte rápida. Nada além. Mais à frente, discorrendo aos amigos sobre sua terrível solidão, Jó afirma que à mulher repugna seu hálito. Segunda e última referência a essa figura, certamente, adversária. Somente essa informação podemos extrair do *Velho Testamento*: de que a mulher de Jó, por duas vezes, se opôs a ele.

Desse fiapo de caráter, desse indício extremamente econômico, Luís Alberto de Abreu criou uma personagem vigorosa, plena e habilidosamente articulada com os diversos níveis de expansão dramática do texto. Personagem feminina única, somente ela também, dentre aquelas que integram a fábula religiosa, dispensa o tratamento épico “atriz” anteposto a seu nome. Assim é a Matriarca, uma mulher que não poupa admoestações e imprecações a todos, sob a forma de constante e irada revolta.

Essencialmente trágica, a Matriarca tem na interrupção de sua atribuição mais genuína – a maternidade – a mola propulsora para sua descarga verbal. Porta-voz de um discurso feminino furioso, cujo registro nos lembra muito o de Clitemnestra e o de Medéia, distancia-se de suas irmãs helênicas por não ser sujeito e objeto simultâneos do Mal a que está exposta. Toda sua virulência provém da injustiça que ela garante ser arbitrária.

A Matriarca é antagônica a Jó, mas não podemos depreender daí uma oposição mecânica, dual e excludente. Ela investe contra a esperança obsessiva de que parece viver seu marido, mas se alia a ele na reprovação da cegueira de uma fé com a qual nem ele mesmo compactua. Sobre tal antagonismo, diz Abreu:

“Ela é representante dessa coisa extremamente positiva que é o ateísmo. Ela é descrente, ela odeia, ela é concreta, terra, a luta dela é clara, e a luta de Jó não é clara porque é interna, então ele não é terra. Isso foi muito interessante para trabalhar dramaticamente.”¹⁰

Única representante feminina neste embate entre deuses e homens, podemos vislumbrar, a partir da alcunha que lhe deu o dramaturgo, ao lado de que forças significativas ela atua.

O termo “matriarca” nos remete ao mundo das deusas, ao culto à fertilidade e à ginococracia – o que a deixa terrivelmente isolada na paisagem patriarcal que emana de todo o texto.

A mulher, fértil e provedora, é de pronto esterilizada pelo mais alto representante dessa hierarquia androcática. Deus, como ela mesma diz, é aquele que lhe secou os peitos e murchou-lhe o ventre. Essa aridez arquetípica irá contaminar as falas posteriores da personagem, encontrando ressonância junto ao “deserto” que é marca espacial de toda a narrativa bíblica. Assim é que ela se insurge, num primeiro momento, mais contra a supremacia do macho do que propriamente contra o poder espiritual. Não

¹⁰ In: BRITO, Rubens José de Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. São Paulo, ECA/USP, 1999 (Tese, Doutorado em Artes Cênicas).

se pode acreditar num Deus que pune a maternidade. A Ele deve se opor uma ordem de outra natureza:

Filhos prá vocês são só uma noite de gozo!/Prá nós é o estranho intruso/Bem-vindo ao ventre/A potente sensação do mistério/O bom e farto peso/E, no tempo findo/ A boa dor do parto/E a boa certeza/ Que somos deusas/Que dão à luz vida!

Ironicamente, sobra à Matriarca a virilidade que, por vezes, falta a Jó e aos amigos. Essa mulher, mesmo fragilizada pelo golpe e pela dominação, transmuta-se em fera, tentando manter a paridade com seu opositor. Se Deus é um implacável caçador, ela é leoa que, embora ferida, caça, procura e ruge ameaças contra tal caçador. Devemos nos lembrar que Jó lança mão da mesma imagem do “Deus caçador” diante da qual, entretanto, ele somente empreende um protesto contemplativo:

Orgulhoso, como um leão Deus me caça.

O motivo inicial está plantado e a partir daí mover-se-ão diversas táticas de confronto. Como Deus não volta atrás, nele não se pode confiar. Logo, só resta abandoná-lo. Num comovente relato, a Matriarca narra diretamente ao público sua primeira desconfiança no poder divino, representada pela história da insana mulher a quem não restou nada além de acreditar. Relacionando-a à perda de seus filhos, a personagem decididamente atribui à ignorância dos homens o arbítrio divino, negando, a partir de então, qualquer poder espiritual.

No entanto, a expressão de sua ira não é retórica. A personagem acredita na luta, no embate, opondo-se a Jó, toda vez que percebe que sua perplexidade cede lugar à prostração.

E é lá justo/Quem se põe de joelhos/E se curva e debruça e arrasta?/Que casta de homem é essa/Que se apressa em fugir ao confronto?

Silêncio!/Deixem o homem lutar.

Pode parecer que a eloquência da personagem a transforma em verdadeira protagonista. Sobre isso, diz o autor:

“Houve, inclusive, uma discussão muito grande em torno da Matriarca, um dos primeiros textos que fiz, que era o discurso da morte dos filhos. O Tó [Antônio Araújo, diretor do espetáculo] ficou com medo que a história se transformasse na história da mulher de Jó, e o espetáculo em ‘O livro da mulher de Jó’, porque ela tem uma força dramática muito grande e o Jó, aparentemente, não tinha a mesma força. E falei que não iria diminuir a intensidade da Matriarca, que o Jó iria crescer e que quanto mais forte fosse a mulher dele, mais forte seria o Jó. Então esse foi o processo.”¹¹

A Matriarca parte em busca de exemplos contundentes que pretendem atestar a morte ou fuga de Deus. Ela descortina aos olhos de Jó a imagem, ainda que afetadamente estilizada, de um mundo de loucos, doentes e desvalidos que aos poucos sucumbe sob uma “guerra santa”. Por um momento parece que ela convence o marido. Com esse Deus que deixa

os homens em tal estado de barbárie ele também não compactua. Mas a questão é de outra ordem. Para Jó, o Criador é exterior ao homem e é preciso procurá-lo. Para a Matriarca, portadora do mistério da concepção, ele está dentro – veneno e antídoto das ações humanas. Jó entende o fim da bem-aventurança como indício de que há um sentido superior a ser perscrutado; a Matriarca, ao contrário, vislumbra na perda de seus filhos a ausência de qualquer sentido, e decreta a morte de Deus. O belo diálogo que travam termina com a acusação mútua de loucura. E eis que ambos estão com a razão!

A morte de Jó é a derradeira privação da personagem, contra a qual, no entanto, já se vacinou:

Jó é mais um morto meu/Mas eu só creio em vivos/Só creio em filhos/Meu Deus morreu.

Reafirmando sua condição de força motriz da vida, a Matriarca nega uma vez mais o modelo dominador. Seu legado é o do cálice, que recebe e acolhe, ao contrário do império masculino erigido sob a força da espada – bélica e destruidora¹². Talvez se a história fosse contada sob a égide do ethos feminino, Jó e todos aqueles que sofrem pudessem encontrar destino diferente.

¹¹ id., *ibid.*

¹² EISLER, Ryane. *O cálice e a espada*. Rio de Janeiro, Imago, 1989.

ELIÚ

Os críticos se dividem quanto à caracterização do Eliú bíblico, acreditando mesmo tratar-se de uma criação posterior. Northrop Frye, no entanto, ressalta que o discurso da personagem prepara a chegada de Iahweh, que não tardará a se manifestar¹³. Por isso vemos como solução muito perspicaz o fato de o Eliú do texto de Luís Alberto de Abreu funcionar como uma espécie de arauto de Deus, confundindo-se, a bem da verdade, também com Ele.

O Contramestre narra à platéia que Eliú foi tocado por Deus (“que ainda existia”) e eis que se instaura o espaço sagrado por onde desfilará a personagem. No entanto, sua aparição não é espetacular como conviria a um enviado divino. Eliú é mais um doente a ocupar o leito daquele hospital, um homem jovem, e, auto-intitulado, sábio. Seu discurso não é arrogante nem sectário como o de Elifaz, Sofar e Baldad. Sua diferença está na identificação com Jó:

Sou seu igual/Sou também frágil vaso/Modelado em argila.

É a primeira vez que alguém se assemelha ao herói, atenuando-lhe a solidão. Mas da fragilidade advém a força. Por ora, a personagem é brisa e sopro, logo transfigurada em trovão e tempestade a cujas intempéries ele quer saber o que sobreviverá: a fúria da Matriarca, a retórica dos amigos ou a invocação de Jó?

¹³ FRYE, Northrop. *The great code – The Bible and literature*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983.

Eliú é também o sábio que reabilita a Matriarca perante Deus, por compreender a ira apaixonada com que ela detrata o mundo irracional:

Deus vomita os mornos/E quer paixão quando se afirma/E fervor quando se faz negação.

Então, a epifania acontece. Eliú toca o peito de Jó que entra em convulsão. E tal qual o Iahweh bíblico, ele nos prega uma peça, só que de outra ordem. O Criador do *Velho Testamento* fala do seio da tempestade, mas não responde às questões de Jó, dirigindo-lhe um discurso enigmático e desconexo. Aqui, Deus não se revela em potestade e magnitude. Surgindo no leito de um hospital, “ele navega no sangue das veias” e sua experiência não é verbal, é física e carnal, como os espasmos, os delírios, e as convulsões com que convivem diariamente os pacientes dos hospitais.

ADJUVANTES E ANTAGONISTAS

A forma dialogada é a matriz dramática inegável d’*O livro de Jó* do *Velho Testamento*. Com um intrincado jogo de argumentação e réplica, o poeta bíblico soube construir um diálogo vigoroso que, mesmo cedendo aos apelos de uma moldura retórica intencionalmente pleonástica e digressiva – sugere ao leitor um variado painel das intenções de que se cercam as personagens para atuarem no colóquio. A perspicácia de um dramaturgo como Abreu houve por bem eliminar os excessos retóricos, atendo-se à troca do que fosse verdadeiramente essencial entre as personagens. Desse modo, o que vemos na peça são diálogos enxutos e sintéticos, de uma densidade dramática de alto nível, por meio dos quais se vislumbra o rico

sistema discursivo do texto. O autor ampliou o modelo econômico “1 protagonista, 3 antagonistas”, tecendo uma complexa trama de motivações conscientes e inconscientes que reorganizam todo o tempo as relações entre as personagens.

Inicialmente, no plano cosmogônico, se opõem Deus e Satã, apostando na virtude de Jó. E como Satã se apresenta como adversário mais propriamente dos homens do que de Deus, naturalmente ele faz com que o Criador se alie à humanidade, esclarecendo o verdadeiro par que opõe Satã, de um lado, a Deus e os homens, de outro.

Jó, entretanto, desconhecendo o acerto superior, desfaz a aliança e, ao reclamar do abandono de Deus, acaba por opor-se frontalmente a Ele. Assim temos, no plano superior:

SATÃ x DEUS E OS HOMENS
DEUS x JÓ

No plano terrestre, Jó professa a crença em um Deus justo e inteligível, ao contrário de Sofar, Baldad e Elifaz, que crêem em um Deus inexpugnável. A aliança do herói com Deus encontra na Matriarca também uma adversária, porque ela simplesmente não crê. Mas eis que os adversários da mesma forma encontram um inimigo comum. Assim é que Jó se posta ao lado dos amigos pela simples crença em um plano superior, e ainda se alia à Matriarca, embora efemeramente, contra o irracionalismo com que eles cercam essa crença. E, por fim, a Matriarca se assemelha a Sofar, Baldad e Elifaz, porque todos negam a figura de Deus tal como a concebe Jó. Logo, no plano da natureza da fé, temos:

JÓ e DEUS x AMIGOS
JÓ e DEUS x MATRIARCA
AMIGOS e JÓ x MATRIARCA
JÓ e MATRIARCA x AMIGOS
AMIGOS e MATRIARCA x JÓ
AMIGOS e MATRIARCA x DEUS

Eliú surge para reordenar pares e alianças. O pacto que ele propõe de início é entre si mesmo e o Criador. Tal acordo se opõe à fragilidade da crença dos amigos, da ira da Matriarca (mas com a qual ele se irmana para atuar contra aqueles) e, por que não?, à vida de Jó. E eis que temos:

ELIÚ e DEUS x AMIGOS
ELIÚ e DEUS x MATRIARCA
ELIÚ e MATRIARCA x AMIGOS
ELIÚ e DEUS x JÓ

As relações finais são mais abstratas, propondo relações fora da cena. Eliú é Deus, mas também é um doente como Jó. Logo, a semelhança entre Jó e Eliú é silogisticamente a mesma que há entre Deus e Jó. Contra eles, há os que crêem torto – os amigos – e aqueles que não crêem, cuja representante em carne e osso é a Matriarca. Assim se estabelecem as relações finais:

DEUS e JÓ x OS QUE CRÊM TORTO (AMIGOS...)
DEUS e JÓ x OS QUE NÃO CRÊM (MATRIARCA)

A ESTRUTURA DO AQUI-AGORA

PERSONAS: MESTRE, CONTRAMESTRE, CORO E ATORES-NARRADORES

O texto de Abreu trabalha com personagens construídas em dois estágios distintos, como já vimos. No plano da fábula, atuam as figuras extraídas do universo bíblico: Jó, sua mulher, os três amigos e Eliú. O outro nível, no entanto, está dotado de uma densidade estética extremamente sofisticada, a exigir do leitor/espectador um movimento em direção à obra tão cuidadoso quanto afinado com a sensibilidade estética própria da modernidade. Assim, a história de Jó nos é apresentada por dois atores que encarnam as funções de Mestre e Contramestre. Distantes da fabulação, são eles que introduzem o espectador no universo não-realista da representação, misturando em suas falas elementos da história tradicional e referências contemporâneas, dirigindo-se diretamente à platéia. O Mestre e o Contramestre têm a função primeira de evidenciar a artificialidade do discurso teatral, tal como no teatro épico brechtiano:

“Desse modo, o texto, como qualquer instrumento da representação, é exibido assumidamente enquanto texto de teatro, mostrado como um artefato, uma combinação de referência que articula elementos incompatíveis pelo critério da verossimilhança.”¹⁴

O que ambos apresentam, então, são atores que manipulam personas em diversos níveis de expressão. Eles próprios assumem efemeramente, no

¹⁴ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. São Paulo, Zahar, 1982.

início da peça, as máscaras de Deus e do Diabo, mas sua grande função é acompanhar o desenrolar da ação, orientando a narrativa.

Uma grande persona coletiva é construída pela participação do Coro na cena: o povo. A noção de conjunto encarnada por ele ora está a serviço das figuras indiferenciadas – anônimas e desimportantes – do dia-a-dia (padioleiros, morto, padre), ora compõe o quadro das reações em massa, algo assustador, mesmo padecendo de certo efeito de estilização. O Coro se destaca pela caracterização da turba irracional, ensandecida e desorientada, que reforça no discurso teatral a idéia de barbárie.

Sofar, Baldad, Elifaz e Eliú são personas evidenciadas mais pelo texto do que pela encenação, porque, embora o autor os trate pela aposição da palavra “ator” antes de seus nomes, nenhum deles toma parte na narrativa, limitando-se a desempenhar somente suas personagens.

O nível mais complexo da manipulação da máscara se dá com Jó e a Matriarca. Eles são personagens que atuam no nível da fábula e, ao mesmo tempo, narram, algumas vezes, no nível do espetáculo, a ação das próprias personagens que encarnam.

Essa ambivalência da enunciação impede que cada ator interprete sua personagem de maneira naturalista como também o inibe a assumir o grande estilo da representação heróica, mas não podemos depreender daí que a interpretação se revista de um caráter distante, crítico, quase técnico. Por meio da interrupção da verossimilhança, o ator se aproxima da essência da figura que está encarnando, fazendo o público identificar-se mais propriamente com ela.

Em recente tese de doutorado sobre a obra de Abreu, o pesquisador Rubens Brito chama de “terceira máscara” esta oscilação entre interpretação e narração que marca o casal central do texto:

“Quando o ator diz: ‘Nu saí do ventre de minha mãe... Deus’, está representando Jó. No entanto, quando afirma: ‘Então, Jó se levantou... e disse:’, este mesmo ator está interpretando, sem sair da personagem Jó, o narrador. E quando narra, o faz na terceira pessoa, como se Jó fosse outra figura. Acontece que a ação, realizada por esse personagem-narrador (identificado com Jó), é direcionada para Jó, que ele mesmo, enquanto ator, representa.

“Destacamos deste fenômeno algumas circunstâncias. A primeira máscara se concretiza quando o ator interpreta Jó. A segunda, no instante em que Jó narra na terceira pessoa, efetivando, conseqüentemente, a personagem-narradora.

“O objeto da narrativa do personagem-narrador é a imagem de Jó que, por se referir a uma terceira pessoa, não coincide com o corpo físico daquele que a narra. Eis aí a terceira máscara: a imagem que o personagem-narrador faz a Jó. Ela é uma visão de Jó do ponto de vista do personagem-narrador, e, justamente pelo fato de ser uma abstração, concretiza-se somente pelo trabalho do ator que a visualiza e a mimetiza em seu corpo, tornando-se, desta forma, visível para a platéia, e se desvanece, quando chega ao personagem Jó (este incorpora não a imagem em si, mas seus efeitos sobre ele).

“A terceira máscara, por conseguinte, vem à tona somente quando a narração está em processo, e em direção a Jó, que a recebe. Por isto, a terceira máscara coexiste com o personagem e com o personagem-narrador, ao mesmo tempo que se distingue tanto do personagem quanto do personagem-narrador. É, portanto, uma máscara especial, que tem seu tempo de existência definido, restrito à duração da narrativa que o personagem-narrador faz de Jó.”¹⁵

AS MARCAS ESPACIAIS

A primeira indicação do texto diz respeito à caracterização espaço-temporal: a ação se passa num hospital contemporâneo. É a indicação precisa e objetiva de um lugar que, mesmo carregado de significação por si só, estabelece relação com outros espaços igualmente polissêmicos nos quais ele também se metamorfoseia.

A primeira ação física do Mestre é conduzir o público, indicando-lhe os caminhos a serem seguidos. Seu primeiro apelo é para que a platéia atravessasse os “umbrais” que a separam da vida lá de fora. Institui-se assim a ritualização do espaço. Estamos dentro de um hospital sim, mas que é também topos de representação, uma espécie de teatro-hospital ou de hospital-teatro.

¹⁵ In: BRITO, Rubens José de Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. São Paulo, ECA/USP, 1999 (Tese, Doutorado em Artes Cênicas).

O Mestre continua em sua exortação inicial, solicitando que o público esqueça o “lá fora”, ao mesmo tempo que o convida a descansar naquele “porto, parada, descanso, horto, remanso”. Cruel ironia! Por mais asséptico que um edifício hospitalar possa parecer, a grande ausência que nele sentimos é justamente a da saúde. Como observou Montaigne em suas *Reflexões acerca da morte*, somente pensamos na saúde quando estamos doentes¹⁶. Por isso, um hospital é um local em que medicamentos se misturam a antíteses (vida e morte, saúde e enfermidade, imunidade e contágio...). Mas eis que dois padioleiros carregando um morto escancaram a farsa: o sereno remanso é para os mortos. Aos vivos cabe a tensão de saber até quando se lhes proverá a saúde.

Desfeito o engano, o Mestre passa a oferecer à platéia o verdadeiro cardápio topográfico: o deserto (enunciado quatro vezes) e o areal. Entramos na conhecida paisagem bíblica descampada e erma. A narrativa de Jó tem início e a marca espacial que lhe qualifica não poderia ser mais cosmogônica:

Andou pelo mundo outrora um homem chamado Jó.

Quando introduzido na narrativa, convocado por Deus, Satã também se lhe apresenta vindo “de andar pelo mundo”. Assim, a peça opera mais um milagre do palco. Nesse hospital cabe um teatro que figura um deserto cujos limites se alargam até a vasta extensão do mundo. Portanto esse hospital é o mundo.

¹⁶ MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo, Editora Abril, 1972.

Sabemos que os grandes mitos primitivos costumam lidar com esses espaços infinitos, universais. Logo, a narrativa remete aos domínios da amplidão, do conjunto das coisas importantes e complexas, da existência, da razão de ser e de estar o homem neste mundo. Um pouco mais à frente, quando a mulher de Jó blasfema contra Deus, não são os aldeões próximos que a ouvem e consolam. O eco de seu grito sacode a terra e faz a humanidade chorar. O mundo é o espaço da narrativa bíblica, onipresente. O mundo é também o grande adversário do Caos, a força traiçoeira que convida todo tempo Jó a entrar em seus domínios. Na língua portuguesa, esta relação está garantida pelo antônimo de mundo – *imundo* – que nada mais é do que o próprio caos, a desordem, a sujeira. Portanto, enquanto Jó acreditar, ele estará no mundo, neste todo organizado – acredita ele – por Deus.

Então, o foco se restringe. Satã tem permissão para espalhar o mal pelo corpo do herói, na função de terrível lavrador. De uma dimensão vasta e imprecisa, passamos a uma realidade material inequívoca: o corpo. E eis que o corpo de Jó passa a configurar um espaço – “campo/corpo”, “corpo/campo” – agora terreno do embate entre o sagrado e o profano, o bem e o mal.

Mas a reversibilidade do foco volta a operar. Cumprindo sua função arquetípica, Jó sente na própria “pele” todos os males do “mundo”. Ao seu redor, silenciosa devastação: dentro de si, a mesma aridez.

O caminho da privação de Jó tem início no abandono da morada material, a casa:

Não tenho casa.

Aos poucos, a realidade que se lhe vai apresentando aos olhos é a da morada eterna, onde talvez ele possa finalmente comungar com Deus.

Baixarás ao túmulo bem maduro. – Elifaz

Logo a terra vai me abrigar. – Jó

Antes de partir para a terra de trevas e sombras/Para a terra soturna e sombria. – Jó

E aí percebemos a grande inquietação do herói: localizar Deus, literalmente, a fim de persistir em sua crença.

Ele mora no terror que me assedia. – Jó

Não quero um Deus escondido/Nas estrelas. – Jó

O que quer, Jó?/Dizer a Deus onde deve habitar? – Elifaz

Pois, do contrário, se Deus não “está”, ele também não “é”.

Se Deus está morto/O que há agora em seu lugar? – Jó

Olhe ao redor/a dor, a loucura, o caos/Que ocupam o lugar onde Deus não está – Matriarca

Localizar Deus é a questão vital de Jó, a fim de que se aplaque sua agonia. Enquanto Deus estiver oculto, Jó se sentirá só “em todo o universo”. E aí a dramaturgia nos surpreende. Deus está ali do lado, ocupando uma das camas do hospital. Tão longe, tão perto, ele fala através de Eliú, seu emissário:

Ele também fala através do leito – Eliú

E toda a epifania se dá em meio a esse hostil espaço “hospedeiro”. O areal se dissipa, o deserto frutifica e Deus instala-se “aqui e agora”. E, tal como o Iahweh bíblico, surge gabola e fanfarrão, segundo Northrop Frye, esse Deus também gosta de pregar peças. Num hospital tão vasto quanto o mundo, ele brinca de se fantasiar de simples doente.

AS MARCAS TEMPORAIS

Era uma vez um hospital contemporâneo. É este paradoxo temporal que propõe o dramaturgo a seu espectador. Invocando o legado de uma história antiga, Abreu, pouco a pouco, vai transformando-a em rico testemunho da contemporaneidade, ao mesmo tempo que cuida para que um vigoroso diálogo ocorra entre as épocas tão distantes que produziram tais registros:

*É neste deserto que narraremos o drama/De um tempo ido/E de
homens tão parecidos/Com os homens de agora. – Mestre*

Se menos inventivo fosse, o dramaturgo teria emoldurado seu “era uma vez” pela magnitude das estruturas épicas: “numa terra mítica, num tempo imemorial...”. Mas quando opta por fazer reviver um discurso notadamente circunscrito ao mundo de outrora, a franca intervenção nele do mundo presente não empalidece o texto-motriz. Qualquer tentativa de desfiguração é, antes, uma transfiguração conscientemente manejada pelo autor para explicar, além da obra, o homem sobre o qual ela se debruça.

O modo pelo qual Abreu resolve enunciar a atualização da figura de Jó é o da dúvida, do contraste, da oposição dialética, enfim:

Jó talvez seja um doente cuja proximidade da morte o faz perder a razão. Ou talvez não.

Está instaurada a atitude discursiva, cuja primeira manifestação verdadeiramente cênica se dará pela ironia com que o Mestre alinhava sua fala ao que ocorre na frente do espectador:

Tomai este lugar como porto,/parada, descanso/ Como horto pleno de frutos e sombra,/Um sereno remanso. (Cruzam por eles dois padioleiros conduzindo um morto. Um padre o acompanha. Mestre os segue com o olhar irônico)

Outra necessidade do dramaturgo se traduz pela indiferenciação que ele precisa atribuir à sua fonte, deixando claro que ela provém da imprecisão típica dos relatos orais:

E dizem que, uma única vez Deus errou./Moldou do barro estranha figura.

E contam que Deus/Um dia reuniu seus filhos.

Mas narra a história que o demônio/Vendo a fé-fortaleza de Jó/Argumentou a Deus. – Contramestre

E com dó, com asco e dor/Afastou-se, dizem, e chorou! – Ator-Elifaz

*E dizem que entre o povo havia um homem chamado Eliú. –
Contramestre*

Mas, por duas vezes, o grande condutor da narrativa especifica a procedência original da história. E aí percebemos tratar-se de uma matriz sagrada, tradicional:

*E narra a escritura/Que repontou e disse: Faça/Abraça Jó com o
mal e a desgraça.*

*E falam as Santas Escrituras/ Que três amigos de Jó (...) saíram em
sua procura. – Mestre*

E eis que outra tensão se instala. De que tempo estamos falando? De um tempo profano e laico do “diz a lenda” ou do tempo sagrado e venerável representado pelas palavras que Deus escreveu aos homens? Não podemos precisar, uma vez que a estrutura de oratório sobre a qual a narrativa é erigida constantemente é desmontada por uma enunciação herética recorrente: Deus está morto. Tanto os enunciados religiosos quanto aqueles que derramam anti-religiosidade instauram simulacros ora de agnosticismo, ora de ateísmo. Assim é que um latim burocrático e pálido convive com a propagação apaixonada – dada sua reiteração – do óbito de Deus:

*Réquiem aeternam dona eis, domine./Et Lux perpetua luceat
eis./Requiescat in pace. Amen! – Padre*

Benedicat vos omnipotens Deus. Ex ore infantium, Deus, et lactentium perfecisti laudem propter inimicos tuos. Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus. Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt. – Ator-Sofar

Deus outrora,/Na aurora dos tempos/Ainda não estava morto/Como acontece agora/E Jó caminhava na senda de Deus,/Que não era morto – Mestre.

E Deus que ainda vivia disse:/Reparou como é fiel e reto/ Meu servo Jó?– Mestre

A mulher de Jó, porém, amaldiçoou/o reto, o torto desígnio de Deus/Que ainda não era morto. – Matriarca

E aquele mesmo Deus,/ Que agora é morto/Permitiu ao torto, ao maligno/Ser terrível lavrador/ão campo-corpo de seu servo Jó. – Mestre

Eliú que foi tocado por Deus, que ainda existia. – Contramestre

Então percebemos estar diante de uma dramaturgia que pretende desconstruir a dimensão discursiva do texto original. E somente abdicando da reverência e da fidedignidade a ele, este intuito será levado a bom termo. Tanto que é preciso espalhar dúvidas, embaralhar certezas, confundir relatos, atribuindo a máxima liberdade interpretativa a certas passagens:

E chorou de desespero, dizem uns/De revolta, dizem outros/De desalento ouvi dizer. – Ator-Jó

E vendo, choraram/Dizem que de pena/Dizem que de medo. – Mestre

E talvez quase sorriu/E talvez se aproximou/E talvez teve ímpeto/De abraçar o corpo de Elifaz, – Mestre

E talvez Elifaz tenha beijado a fronte de Jó/Para provar a si mesmo que não existia/A repulsa que sentia pelo amigo, – Contramestre

E a mulher de Jó/Talvez tenha tomado Jó pela mão/E talvez tenha falado, – Mestre

E a mulher de Jó/talvez tenha se aproximado/E segurado o rosto daquele que foi homem/E foi seu/E talvez tenha perguntado, – Mestre

Agora sabemos de que tempo estamos tratando: do tempo do faz-de-conta teatral, para o qual tudo é possível. O tempo da arte convida à ambivalência em todos os níveis: se um ator pode contar ao mesmo tempo que interpreta a vida de uma figura heróica e se um hospital pode ser um deserto, um passado imemorial também pode tomar lugar neste fim de século.

A grande habilidade do dramaturgo consistiu em exterminar os vestígios dogmáticos do texto original, mantendo-lhe a mesma força. O discurso religioso é unívoco, mas compete à arte ser polissêmica.

Desse modo, Luís Alberto de Abreu transformou a trama teocêntrica do universo bíblico na rede essencialmente antropocêntrica da

manifestação teatral. No *Velho Testamento*, toda a ação gira em torno da angústia pela presença de um Deus exterior, maravilhoso e inexpugnável que, depois de manifesto, reorganiza o mundo, determinando nele o local destinado ao homem. Aqui, o tormento se instaura pela procura de uma divindade interna, idiossincrática e particular – sobre cuja manifestação não paira nenhum tipo de consenso:

E para os que crêem Deus aqui se manifestou, desceu e habitou o homem. – Mestre

E para os que não crêem a doença enlouqueceu Jó desde o princípio de nossa narração. E Jó viveu sonho e delírio sem, até a morte, recuperar a razão. – Contramestre

E para os que crêem, depois desses acontecimentos, Jó ainda viveu. – Mestre

E para os que não crêem, a história acabou/E a mulher de Jó peregrinou/Por revolto mar/E fez de si própria seu porto/Até naufragar, – Contramestre

O MODELO ATANCIAL

O modelo atancial retomado por Jean-Pierre Ryngaert, a partir de sua adaptação para o teatro, empreendida por Anne Ubersfeld, se propõe a estudar a estrutura profunda do texto teatral, evidenciando uma espécie de

sintaxe da ação dramática¹⁷. Por meio dele, se identificam seis campos significativos de cujas intersecções se extrai a dinâmica dramatúrgica: sujeito, objeto, adjuvante, oponente, destinador e destinatário.

O primeiro eixo a ser investigado compreende o desejo ou a vontade que o sujeito orienta em direção ao objeto. Alerta Ryngaert que normalmente o sujeito – necessariamente animado – confunde-se com o herói da trama, mas isso nem sempre acontece, podendo ele ser representado tanto por um indivíduo, quanto por um grupo. Já o objeto pode ser uma abstração, desde que representado também por uma personagem ou um grupo.

Ora, inicialmente trataremos da peça dentro da peça. Mas eis que mesmo dentro dela não há senão duas versões conflitantes: Jó é um escolhido ou um insano. Investiguemos a primeira hipótese. O sujeito da narrativa bíblica recriada por Abreu é mesmo Jó, o homem que busca desesperadamente a confirmação de sua fé. O objeto de seu desejo é essa mesma fé, abstrata, mas plenamente representada pela figura de Deus. Desse modo, temos:

SUJEITO: JÓ

OBJETO: (FÉ) em DEUS

O segundo par, cujos elementos são antagônicos, compreende um elemento colaborador do sujeito (adjuvante) e outro adversário seu (oponente). Parece não restar dúvidas quanto ao fato de o amigo Eliú ser o

¹⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. São Paulo, Zahar, 1982.

adjuvante de Jó, ajudando-o em sua busca pela salvação. Ainda mais quando constatamos, pela solução inovadora de Abreu, que Eliú é a um só tempo o meio e o fim da redenção do herói. Em relação ao oponente, vemos em cena três manifestações adversárias da fé de Jó: os amigos Baldad, Sofar e Elifaz; a Matriarca; e o Coro de fanáticos. Cada um deles tenta, a seu modo, demover Jó da natureza de sua fé. Eis que, então, temos:

SUJEITO: JÓ

OBJETO: (FÉ) em DEUS

ADJUVANTE: ELIÚ

OPONENTES: SOFAR, BALDAD, ELIFAZ, MATRIARCA E CORO

O terceiro par, também formado por opostos, traz o destinador, tudo o que faz agir o sujeito, e o destinatário, aquilo a que ele atribui sua busca. Segundo Ryngaert, tais elementos são encontrados, respectivamente, quando se responde com propriedade às seguintes perguntas: “Por causa de quem ou de quê o sujeito age?” e “Para quem ou para quê o sujeito age?”. Ryngaert adverte ainda que a busca destas motivações não deve ser revestida de um caráter psicológico. Antes, as dimensões sociais e metafísicas é que lhes orientam. Nada melhor para um texto que trata do problema do mal, da justiça e da fé, em escala cosmogônica, como o aqui contemplado. O destinatário de *O livro de Jó*, ao que tudo indica, é o equilíbrio da dinâmica cósmica que o homem encontra na figura de Deus. Se pensarmos que Satã, o instaurador do conflito –, está interessado na desordem do universo – objetivo para o qual concorrem as ações das demais personagens, à exceção de Eliú –, a fé obsessiva de Jó funciona como elemento que nega esse aparente desequilíbrio. Logo, Satã é o

destinador do conflito, e a salvação do homem de todo o mal, seu destinatário. Então, temos:

SUJEITO: JÓ

OBJETO: (FÉ) em DEUS

ADJUVANTE: ELIÚ

OPONENTES: SOFAR, BALDAD, ELIFAZ, MATRIARCA E CORO

DESTINADOR: SATÃ, O DESEQUILÍBRIO

DESTINATÁRIO: O CONCÍLIO ENTRE A HUMANIDADE E DEUS

Mas o dramaturgo ainda nos oferece a possibilidade de Jó não passar de um louco, abalado por sua cruel doença. Diante dessa nova perspectiva, o último par analítico sofre significativa transformação. O destinador da ação não é senão a doença, a loucura, que justifica a obsessão da personagem, sendo o vazio, o nada no qual os homens estão mergulhados, a falta de sentido, enfim, o destinatário. Assim, teremos:

SUJEITO: JÓ

OBJETO: (FÉ) em DEUS

ADJUVANTE: ELIÚ

OPONENTES: SOFAR, BALDAD, ELIFAZ, MATRIARCA E CORO

DESTINADOR: A DOENÇA

DESTINATÁRIO: A DESRAZÃO

No entanto, não podemos nos esquecer de que a estrutura mitológica bíblica é somente uma parte deste quebra-cabeça. O texto não apresenta a trajetória do herói de forma naturalista. Todo o tempo, ele nos faz ver que tudo aquilo é teatro. Assim, há um auto de fé emoldurado por uma estrutura

épica moderna, contemporânea, que foi buscar numa história tradicional um companheiro para o estabelecimento de uma complexa interlocução. E aí, outra perspectiva se nos apresenta. Há atores que apresentam Jó, os amigos, a Matriarca e Eliú à platéia. Esses mesmos atores, por vezes, também o representam. Ainda narram e mimetizam situações atuais ligadas ao universo bíblico. A ação passada toma lugar em um hospital contemporâneo. Eis que essa teia significativa exige a identificação de outras forças atuantes que irão compor a estrutura profunda da peça.

O sujeito não é mais o Jó bíblico, mas sua representação moderna. Aquele herói da tradição nada mais é do que o arquétipo do homem que sofre o mal, absurdamente. Jó somos todos nós, a sofrer as agruras de um mundo em constante desacerto. Quando o mestre apresenta o herói à platéia, ele está lhe oferecendo uma superfície espelhada. E o objetivo deste Jó que encarnamos ultrapassa a simples busca da fé. A longa experiência do homem sobre a face da terra o afastou das certezas. Deus está morto e a História findou-se. Mas é preciso acreditar. Em quê, é que não sabemos. Busquemos pois o deus dentro de nós, aquele que habita nosso corpo. O objeto da humanidade-Jó é a busca de algum sentido. Logo:

SUJEITO: O HOMEM MODERNO

OBJETO: A BUSCA DE SENTIDO

E quem seriam oponentes e adjuvantes nessa jornada? Os primeiros são aqueles que se investem das falsas autoridades, são os intermediários espúrios entre deuses e homens, constantemente arrebanhando seguidores e os conduzindo para um lugar que nada mais é que um purgatório eterno. O fanatismo irracional é seu lema. O grande adjuvante, ao que tudo indica, é

nossa capacidade crítica, a força que devemos reunir contra a barbárie e o caos, testemunhas deste fim de século, aqui, representada pelo próprio discurso teatral. É por meio do desvendamento de sentidos ocultos operado pela arte do teatro que a platéia conhece, vive e critica o mito de Jó. Assim:

SUJEITO: O HOMEM MODERNO

OBJETO: A BUSCA DE SENTIDO

ADJUVANTE: A ARTE DO TEATRO

OPONENTES: O IRRACIONALISMO

Chegamos ao último par, o mais complexo. Amparado pelo discurso artístico, do faz-de-conta, o homem-Jó age contra as forças que lhe surgem como adversárias. Por isso, atores, personagens e espectadores estão irmanados na luta contra o mal. Não aquele mal inexpugnável, insidioso, metafísico; mas o mal claramente reconhecível deste fim de século, as doenças, a debilidade física, a força intempestiva da natureza sobre a fragilidade da cultura: as chagas, o sangue e o contágio que nos imprimem medo e dó. Do outro lado do cabo de guerra, como destinatário dessa ação, está o homem ora sozinho resistindo, ora tomando as rédeas de seu destino sobre a face da terra. O quadro se completa:

SUJEITO: O HOMEM MODERNO

OBJETO: A BUSCA DE SENTIDO

ADJUVANTE: A ARTE

OPONENTES: O IRRACIONALISMO

DESTINADOR: O MAL MODERNO, O TRIUNFO DA

NATUREZA SOBRE A CULTURA

DESTINATÁRIO: O PRÓPRIO HOMEM

E eis que o Iahweh bíblico de fato abandonou o palco. Se é que o vimos em cena, não foi senão por meio de um doente corriqueiramente semelhante a nós. Mas não vislumbremos nessa opção uma simples manifestação herética. O teatro vive o dilema de ser a arte profana que nasceu do culto ao sagrado. Todo palco é também um altar onde se celebram ritos de adoração ao homem – a medida de todas as cenas. Assim é que Luís Alberto de Abreu empreendeu uma grande recriação a partir de um texto igualmente portentoso. Irmanado com o poeta hebreu que há cerca de cinco séculos escreveu a saga de um herói sábio, o dramaturgo optou por uma aparente heresia para falar da natureza da ligação do homem com Deus às portas do terceiro milênio. E o fez com os recursos de que dispunha: perplexidade, indignação e paixão frente a diversos males modernos. Recriador consciente do mito, ele convidou Jó a andar exclusivamente pelo mundo dos homens:

“Recriação é o que também considero ‘O livro de Jó’. Existem alguns elementos no personagem e no pensar o mito desse herói que diferem da estrutura do mito bíblico. Por isso, também não considero uma mera adaptação. Não dei apenas forma teatral ao texto bíblico, recriei relações, níveis de consciência e objetivos do protagonista, por exemplo, a busca da epifania – revelação da divindade no próprio corpo do herói, Jó como parteiro e parturiente da divindade, objetivo maior e talvez mais vigoroso do texto teatral – é completamente inexistente no texto bíblico. Aliás, seria herético esse tipo de consideração segundo a fé.”¹⁸

¹⁸ In: BRITO, Rubens José de Souza. Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu. São Paulo, ECA/USP, 1999 (Tese, Doutorado em Artes Cênicas).

E depois dessa caminhada que também empreendemos pelo mundo de J6, a nos oferecer in6meras ant6teses – c6u/solo; Deus/caos; ca6a/ca6ador; f6/descren6a... – estamos aptos a conciliar ao menos a mais contundente delas, sen6o a maior: a que op6e mito e teatro. Depois de assistir a *O livro de J6*, n6o sentimos mais a necessidade de confrontar o antigo com o novo. O mito, como atesta Paul Veyne “acontece em um tempo diferente do cotidiano, mas n6o p6ra de acontecer concomitantemente, pois sua narrativa est6 prestes a ser atualizada”¹⁹. E a pena de Lu6s Alberto de Abreu possibilitou aos espectadores de l6ngua portuguesa encontrarem personagens que, de uma outra esfera de exist6ncia, passaram a seus contempor6neos.

¹⁹ VEYNE, Paul. *Acreditaram os gregos nos seus mitos?*. Lisboa, Edi66es 70, 1987.

CAPÍTULO 4

O AUTOR, O ENCENADOR E A OBRA TECIDA

O livro de Jó é certamente um dos melhores textos de Luís Alberto de Abreu e um dos mais celebrados do teatro brasileiro dos anos 90, embora não possamos deixar de considerar que parte desse mérito se deve à desconcertante montagem do encenador Antônio Araújo, à frente dos artistas e técnicos que integram o Teatro da Vertigem.

Se o teatro da primeira metade do século XX assistiu a inúmeras parcerias bem sucedidas entre autores e encenadores (não nos esqueçamos de que muito do universo de Tchekhov nos foi revelado pelas encenações apuradas de Stanislavski, tanto quanto o *Vestido de noiva* rodrigueano encontrou a plenitude de sua expressividade por meio do talento de Ziembinski, somente para ficarmos em dois exemplos fundadores), é certo também que nas duas últimas décadas temos testemunhado uma tensão nem sempre positiva entre texto e encenação.

Os autores se ressentem do predomínio de uma estética eminentemente visual nos palcos, enquanto os encenadores relutam em se subjugar ao dito ultrapassado império da palavra. Ao pesquisador menos afoito cabe, no entanto, retirar de tal definição o pó do senso comum e do estereótipo, pois por debaixo da poenta camada superficial, muitas vezes se escondem relações insuspeitas prontas a serem difundidas.

Assim é que *O livro de Jó* também se coloca como marco em nosso teatro por aliar a experimentação visual e espacial, sobretudo, a uma palavra, consistente, coesa e inventiva. Cumprindo longa temporada regular por cerca de dois anos, prestigiada por público e crítica, a peça é resultado de um feliz encontro entre um dramaturgo de sólida carreira e um

encenador inquieto. Juntos, eles foram os responsáveis pela revitalização de um tema que nos dista cerca de 2.500 anos.

Cada qual com seu arguto olhar, ora concordando, ora saudavelmente divergindo, eles respondem aqui a algumas questões que pretendem transformar *O livro de Jó* em ponto de partida para o incitamento de algumas reflexões essenciais à compreensão do espetáculo teatral nos dias de hoje – ao que tudo indica, tecido habilmente urdido com os fios tanto fabricados por dramaturgos quanto por encenadores.

O AUTOR

ENTREVISTA COM LUÍS ALBERTO DE ABREU

1. Qual foi a proposta dramaturgica que o diretor Antônio Araújo lhe fez em *O livro de Jó*?

A rigor não houve proposta dramaturgica por parte do Antônio Araújo. Houve um convite para que eu adaptasse *O livro de Jó* e, a partir daí, começamos a discutir o projeto. Já conhecia o trabalho que o Teatro da Vertigem havia feito com *O paraíso perdido* e o Antônio Araújo relatou que vislumbrava um espetáculo para um espaço alternativo (possivelmente um galpão ou um hospital desativado). A partir daí começamos a aprofundar o projeto. Por coincidência, estava envolvido na época com a pesquisa de alguns arquétipos, dentre eles o herói sábio. (Pesquisei há alguns anos os arquétipos e os mitos como estruturas que possam fundamentar meus enredos e personagens). Estava também começando

meu envolvimento com o teatro narrativo e já tinha experimentado a força expressiva e a eloquência do verso em *A guerra santa*. Começamos o trabalho a partir daí, de uma forma bastante livre, em propostas prontas.

2. O que você sabia sobre o Jó bíblico até então?

Não sabia muito. Conhecia a história do personagem, mas não havia lido ainda integralmente o texto bíblico, apenas trechos.

3. Quais foram suas fontes originais? Em que tradução de *O livro de Jó* você se baseou?

O Antônio Araújo me forneceu o texto bíblico de uma tradução chamada *Bíblia de Jerusalém*. Foi sobre essa tradução que iniciamos o trabalho. Lembro que discutimos bastante sobre o papel do demônio e optamos por nos afastarmos da imagem medieval e maniqueísta do demônio e procuramos uma simbologia mais ancestral. Optamos também por uma imagem mais antiga da divindade, um Deus mais terrível e implacável, diferente do Deus misericordioso a que nos acostumamos depois do advento do cristianismo. Mas como base de trabalho fixei-me apenas no texto bíblico, tentando descobrir suas possibilidades dramáticas.

4. Você leu alguma interpretação do mito bíblico antes de escrever a peça? Qual (quais)?

Não, a não ser alguns rápidos e sugestivos comentários da tradução da *Bíblia* de Jerusalém. Pareceu-me que a figura do demônio, um ser ressentido com a criação do homem e seu acusador e que, além disso,

mantém uma proximidade quase íntima com Deus; a figura do Deus terrível e onipotente; e o fato de os dois travarem luta portentosa contra duas criaturas humanas, aparentemente frágeis, já eram suficientes para um bom desenvolvimento dramático. Talvez também o fato de eu estar envolvido com a pesquisa mitológica me leve a procurar mais a força simbólica que escondem as histórias do que interpretações psicanalíticas ou religiosas que em geral tendem a compartimentar e explicar o mito.

5. Como se deu exatamente o processo de construção do texto? Em que medida o diretor e o elenco faziam sugestões dramatúrgicas a você?

Trabalhei mais diretamente com o Antônio Araújo. Com o elenco tive pouquíssimos encontros. Obviamente, tinha informações de como chegavam as cenas escritas ao elenco, mas isso sempre através do diretor. Nesse sentido não houve sugestões dramatúrgicas por parte do elenco. Havia, sim, muita conversa e discussões com o diretor, sobre personagens, cenas, trechos do texto bíblico a relevar ou desconsiderar. Foi bastante intenso, mas muito tranquilo. Devo ter assistido no máximo a dois ensaios, mas nenhum deles no local onde se deu o espetáculo e nem com o texto integral. Foi um trabalho que continuou até depois da estréia.

6. Quais são as grandes inovações dramáticas de *O livro de Jó* em relação à matriz bíblica?

Uma coisa clara para mim, desde o início, era que pouco me interessava o “herói religioso”, não me interessava referendar a visão religiosa judaico-cristã, pela simples razão de que teatro é profano, é construção humana para todos os homens e não apenas para iniciados nos mistérios de

determinada crença. Precisava então descobrir o herói mítico dentro do herói religioso. Foi por aí que estruturei a força dramática do texto teatral. O texto bíblico é reiterativo e pouco dramático em termos de ação. Jó é um justo e assim se mantém apesar das provações. A dramaticidade do texto bíblico é extraída principalmente da dor física e do desespero. Senti, então, que precisava de algo mais do que um homem que sofre a ação. Jó precisava de um impulso ativo e, na impossibilidade de ele travar luta aberta contra a divindade, tornei-o ativo em sua busca desesperada para encontrar a própria divindade. Por outro lado, o fato de estruturar Jó como herói mítico (herói sábio) deu a ele muitas qualidades ativas. Do ponto de vista mítico, o herói sábio é extremamente poderoso e, embora não seja um herói de guerra, ele conserva toda a força, a fibra e a obstinação de um herói guerreiro acrescidas de outras qualidades. Um herói desse nível parece ser um oponente ideal para confrontar o poder de uma divindade.

Outra inovação dramática em relação ao texto bíblico é que este trata apenas da justificação do justo. No texto teatral investi na justificação do não-justo, daquele que não crê na divindade, daquele que faz de sua trajetória um caminho totalmente humano. Procurei relevar a opção materialista, trazer à luz e dar dramaticidade heróica, expor as qualidades da opção pelo ateísmo. Foi assim que construí um texto para os que crêem e os que não crêem e coloquei em discussão as duas opções. A personagem da Matriarca foi construída a partir dessa reflexão.

Outra inovação dramática ainda foi a construção de uma personagem forte a partir da mulher de Jó (Matriarca). Dentro da idéia de contrapor criador e criaturas, precisava elevar o nível de ação e caráter das criaturas. Assim, a mulher de Jó que, no texto bíblico, é citada apenas através de uma única

frase, no texto teatral é o contraponto do personagem Jó e, além disso, desenvolve uma trajetória isolada em luta contra a divindade. Construía-a com a força arquetípica de uma deusa (Grande-mãe) que se revolta contra o poder patriarcal (Deus) que lhe mata os filhos. A personagem da Matriarca, além de representar o caminho humano, moderno e ateu, representa também o poder ancestral da mulher subjugada pela visão patriarcal do monoteísmo. Creio que estas foram as inovações que introduzi no texto bíblico. E todas elas foram no sentido de torná-lo teatral e profano.

7. Você considera *O livro de Jó* um texto autônomo, pronto a receber novas montagens, ou um trabalho encomendado para aquela proposta do Teatro da Vertigem de cinco anos atrás?

Como já indiquei, foi um texto que construí de forma autônoma, embora participativa. O que já vinha pesquisando sobre dramaturgia está presente no texto. Nesse sentido, o texto está pronto para novas montagens, já que não está comprometido diretamente com a estética desenvolvida pelo grupo Teatro da Vertigem.

8. Qual é a sua formação religiosa? E a sua relação com a religiosidade hoje em dia?

Como todo bom filho de pais mineiros, tive formação católica, cheguei até a frequentar seminário durante a adolescência. A partir daí houve um gradativo afastamento não só do catolicismo, mas de qualquer doutrina religiosa. Desagrada-me profundamente o universo estreito e limitado das doutrinas. Talvez possa considerar-me um ateu convicto com religiosidade subjacente, se isso é, de fato, possível. Convivem em mim interesses

igualmente intensos pelo materialismo, pela metafísica, pelo mistério, pelo insondável. Talvez venha daí o meu profundo interesse pela mitologia e por autores como Campbell, Calois, Eliade, Zimmer e outros. Penso que o ser humano não cabe em nenhuma doutrina, religiosa ou materialista.

9. Como você situa a relação entre texto e espetáculo nas realizações teatrais das últimas décadas?

Acho fantástica a tensão atual existente entre texto e espetáculo. Principalmente porque essa tensão pode fazer aproximar o que nunca devia ter sido distanciado. Texto e espetáculo devem ser uma única e mesma coisa. Um dramaturgo tem de aprender que não é um literato, mas um escritor de uma arte efêmera que existe enquanto existe o espetáculo.

10. Quais são as grandes inquietações que a leitura da peça ainda suscita no leitor contemporâneo?

De alguma forma já respondi nas considerações anteriores. As questões como crença e não crença, a morte e a busca de sentido da existência, o refúgio que as doutrinas religiosas representam e o caminho humanista presentes no texto parecem-me questões pertinentes e universais que ultrapassam épocas e que podem interessar o homem contemporâneo.

11. Por que invocar o legado da cultura judaico-cristã no palco contemporâneo?

Como você pode verificar pelo que expus anteriormente, a cultura judaico-cristã é o pretexto para a discussão de algo contemporâneo e universal.

Afastei-me do simples legado judaico-cristão representado pelo texto bíblico e busquei a universalidade dos mitos. Os legados das culturas religiosas são fundamentais para a contemporaneidade não simplesmente como legado religioso, mas fundamentalmente como legado cultural que pode iluminar o caminho humano.

O ENCENADOR

ENTREVISTA COM ANTÔNIO ARAÚJO

1. Qual foi a proposta dramatúrgica que você fez a Abreu em *O livro de Jó*?

A proposta original foi fazer uma adaptação dramatúrgica d'*O livro de Jó* que, de uma determinada maneira, não fosse uma livre criação a partir do texto. Eu disse isso para ele prontamente. Eu gostaria de manter a narrativa e as personagens que havia no texto bíblico original. Não era uma “piração” em cima do Jó, mas era de fato uma “adaptação”. E que isso pudesse ser feito ou pudesse dialogar com o trabalho da sala de ensaio. Quando discutimos sobre essa proposta de adaptação, chegamos a conversar sobre um primeiro momento de trabalharmos juntos sem os atores – que foi o que aconteceu durante cerca de oito meses ou um ano. Houve vários encontros entre mim e o Abreu para que pudéssemos entender por onde a adaptação passava, que elementos seriam destacados dentro dela, enfim, um trabalho entre mim e ele. Já faz muito tempo... Pode ser que eu não esteja correto, mas isso resultou numa primeira versão, num primeiro esboço dessa adaptação. Daí ele fez uma segunda versão que,

então, chegou aos atores. A proposta inicial era da adaptação e da manutenção desses elementos míticos principais da narrativa bíblica, dentro da perspectiva de trabalharmos solitariamente eu e ele para, depois, isso entrar em confronto com os atores, com o trabalho em cena. Então, essa dramaturgia seria reescrita e retrabalhada, a partir desse contato direto com a cena e com os atores.

2. Na tese de doutorado de Rubens Brito, Abreu recusa algumas vezes a palavra “adaptação”. Diz ele que fez uma “recriação” do mito, não vertendo somente para o palco a narrativa bíblica. Você usou diversas vezes a palavra “adaptação”. Qual é a diferença?

Você perguntou quais foram as regras estabelecidas no início. No texto original tem uma personagem que é a mulher de Jó que fala uma ou duas coisas. “Amaldiçoa esse teu Deus e morre de uma vez”. Essa é a fala que a mulher de Jó diz no texto bíblico. O Abreu nesse período de trabalho entre nós dois trouxe a possibilidade de desenvolver mais essa personagem. Ela já estava apontada no texto bíblico e eu achei bastante interessante. Na seqüência, ele trouxe a perspectiva de essa personagem configurar o efeito de ateísmo, o elemento da negação de Deus, da blasfêmia. Eu achei isso bárbaro. E o Abreu, enfim, “surfou” nessa história. Num determinado momento, eu me lembro de ter brincado sobre isso. Isso o estava mobilizando tanto que eu disse: “Abreu, só um detalhe: não é ‘O livro da mulher de Jó’, é *O livro de Jó*”.

3. Isso está citado na tese do Rubens Brito...

Ah, é?... Enfim, isso o mobilizou muito. A coisa do ateísmo, da blasfêmia, da negação de Deus... Ela virou mesmo uma antagonista a Jó...

4. Para você, o texto é uma adaptação, uma recriação, ou essa classificação pouco importa?

Acho que tem esses dois dados. Nós mantivemos a narrativa, todas as personagens, a trajetória do Jó e vários trechos do original que julgávamos muito importantes. Por exemplo, aquele monólogo depois que ele fica muito tempo em silêncio, sete dias e sete noites no deserto. Claro que coisas foram cortadas e sintetizadas, mas a essência do texto está lá. Há várias referências do original na peça. Para mim é um lugar que vai além de uma adaptação correta, mas eu sinto também que não é outra coisa. É um lugar entre a recriação e a adaptação.

5. Como anexo à dissertação, apresento os dois textos dispostos na mesma página e indico as recorrências diretas ou indiretas de Abreu ao texto bíblico...

Eu acho que Abreu reconstrói o texto dramaturgicamente. No original, as grandes falas, por mais dialógicas que sejam, são grandes blocos de falas. Abreu reconstrói isso dinamicamente, acentuando a estrutura dialógica...

6. Ele torna o texto dramático por excelência...

Exatamente.

7. Por que seu interesse pelo universo de um texto bíblico?

Acho que isso vem do espetáculo anterior, *O paraíso perdido*, em que nós trabalhávamos com o texto do John Milton e com o *Gênesis*. Isso é anterior ao *Jó*. E veio de uma dinâmica de grupo. Eu propus às pessoas que cada um trouxesse o texto, a dramaturgia ou a peça da sua vida. Nós lemos todos os textos e nenhum se tornava de mais ninguém. Não conseguimos chegar a uma peça comum a todos. Então propus o contrário: que pudéssemos discutir algo que nos interessasse, enquanto tema, questão, dúvida. Se conseguíssemos chegar a um núcleo comum, iríamos atrás de um texto que talvez respondesse a isso. Discutimos por dois dias, e o tema que nos unia era a questão do sagrado. Era sobre o quê, naquele momento, todos estavam querendo falar. Ou porque era uma coisa mal resolvida, ou porque era uma questão que inquietava, de alguma forma, pelos opostos: havia ateus, outros que se diziam ateus, gente que era “filho de santo”. Quando chegamos ao sagrado, eu disse para o grupo que havia um texto de que eu me lembrava, *O paraíso perdido*, do Milton, que apresenta uma personagem maravilhosa que é Satanás. Nós lemos o texto do Milton e a avaliação dos atores era de que aquele universo – Adão, Eva, a perda do Paraíso, o desligamento do lugar sagrado do Éden – era muito interessante. Ainda que não fizéssemos uma adaptação estrita d’*O paraíso perdido*, o mito da queda adâmica interessava. Então começamos a trabalhar com o texto do Milton e com o *Gênesis* como referências principais. E aí foi esse mergulho na *Bíblia*. Quando fomos para o *Jó*, eu tinha um sensação, com a qual alguns atores compartilhavam, de que *O paraíso...* não tinha dado conta desse desejo, dessa discussão sobre o sagrado. Eu tinha a sensação interna de que rendia mais, porque *O paraíso...* era muito impressionista, muito lírico, muito abstrato como espetáculo. E eu tinha o desejo de trazer uma discussão teológica não só como impressão sensorial, mas como verbo. E aí o texto do *Jó* é um embate teológico entre a doutrina da

retribuição e a nova perspectiva que Jó propõe. Alguns autores chegam a dizer que *Jó* é quase um escândalo teológico...

8. Foi uma opção montar os textos cronologicamente? Primeiro o *Gênesis*, depois o *Jó* e, por fim, o *Apocalipse*?

Não, foi natural. Tanto que agora eu não queria montar o *Apocalipse*. Com o fim do milênio, isso me soava um pouco como efeméride. Eu fiquei muito tempo recusando o *Apocalipse*, até que acabou sendo mais forte, e ficou. Mesmo a trilogia bíblica de que todos falam aconteceu, não foi um projeto prévio. E eu nem sei, pode ser que a gente faça uma quarta peça com essa temática ou não. Eu não quero ter compromisso.

9. Como o espetáculo atualizou as principais questões levantadas pela narrativa bíblica?

Para mim, a segunda grande motivação para fazer o *Jó* passou pela questão da Aids. Agora a coisa está melhor, mas da década de oitenta até 1995, o período pré-coquetel, eu lembro de a gente sair de ensaio e ir a velório de amigos, atores, cenógrafos, gente de teatro, mortos de Aids. E, no plano pessoal, meu melhor amigo descobriu-se com Aids em 1990, e eu acompanhei toda sua trajetória até ele falecer, em 1995. Ele chegou a ver o *Jó* – o que me dá grande prazer, grande felicidade –, mas morreu em agosto de 1995. Era uma figura muito próxima. Eu acompanhei toda a briga dele com a doença (AZT, DDI...) e tinha muita necessidade de falar disso naquele momento. Um pouco por isso e também porque na classe teatral, na classe artística, foi uma devastação. Pessoas importantíssimas, que eram nossas referências, foram morrendo com a doença. Eu tinha muita

necessidade de falar disso e o *Jó* me dava essa possibilidade. A peste que recai sobre ele é o seu *turning point*. Esse Jó paciente, quando fica doente, se transforma. Então a peste é um momento de mutação, de mudança dentro da trajetória dele.

10. O crítico Mário Vitor Santos escreveu, à época da estréia, na *Folha de S. Paulo*, que a peça se enfraquecia quando deixava muito clara a discussão sobre a Aids, uma vez que no texto bíblico a peste é mais metaforizada. O que você pensa sobre essa crítica?

Eu gosto muito do Mário Vitor e do que ele já escreveu, mas eu fiquei com uma sensação tão antiga com esse depoimento dele, pois é uma visão “textocêntrica” quase que cobrando uma fidelidade ao texto bíblico original. E essa fidelidade é uma mentira, ela não existe. O texto bíblico original está lá, cada um vai e lê na *Bíblia*. Uma encenação é uma leitura, um olhar específico, um recorte. Eu não tenho desejo de nenhuma fidelidade, de que a encenação dê conta o máximo possível do texto original. Eu não tenho compromisso com isso. É uma visão antiga, de uma crítica ainda “textocêntrica”. Para ele a referência principal é a do texto e não da encenação. Ele dialoga com o texto e não com a encenação. Eu obviamente discordo, acho equivocada, acho antiga. Uma visão que não dá conta do teatro que é feito hoje.

11. Os atores sugeriram soluções dramáticas? Em que medida elas foram incorporadas?

Depois que nós entramos em sala de ensaio, houve muita sugestão, como: “Tal frase da *Bíblia* é tão legal que eu gostaria de falar isso”. Ou pedidos

para se inserir uma determinada imagem poética que havia no original. Por exemplo, a trajetória do Eliú estava um pouco confusa nas primeiras versões do Abreu e só ficou clara na sala de ensaio. Eu, que tive acesso a ela antes, não a achava clara. Era um problema. Havia personagens cuja trajetória não entendíamos. E não era cada um discutindo só sua personagem. Elas eram discutidas por todo mundo. No primeiro mês de ensaio não havia divisão de papéis. Todos faziam todas as personagens, independentemente de sexo. O Jó foi feito por todas as mulheres naquele momento.

12. Abreu era maleável a essas transformações sugeridas?

Muito. Nós tivemos um processo de trabalho de fato colaborativo. Com uma generosidade imensa da parte do Abreu. Ele não tinha muito tempo para ir aos ensaios e fazer esse embate direto com os atores. Fez isso algumas vezes. Mas tudo que era levantado era discutido entre mim e ele em encontros semanais ou quinzenais. Eu era o porta-voz. Claro que havia coisas com as quais ele não concordava e eu levava de volta para os atores. Mas o Abreu ouvia muito, o tempo inteiro, e estava muito aberto a esses questionamentos, críticas, sugestões.

13. Era visível quando ele atendia as sugestões, incorporando-as no texto?

Sim. Não era uma voz no deserto. As coisas chegavam até ele e ele até podia discordar delas, mas trazia e dizia: “Pensei, mas não concordo.” As coisas não eram deixadas sem retorno. E havia inúmeras questões que, a partir de sugestões, viravam cenas, modificações de texto, modificações na trajetória das personagens. Às vezes o ator trazia um problema, e o Abreu

trazia no encontro seguinte uma possível solução. Nesse sentido, foi um processo muito feliz de trabalho. O Abreu é um dramaturgo que tem essa perspectiva colaborativa. Ouve muito e é muito generoso para o processo coletivo.

14. Você tinha tido anteriormente uma experiência similar a essa?

Tive uma experiência diferente com o Sérgio de Carvalho n' *O paraíso perdido*. Ele estava o tempo inteiro em sala de ensaio, acompanhando tudo. É muito curioso que no *Apocalipse* nós tentamos juntar essas duas experiências: um dramaturgo ora esporádico como o Abreu, ora presente em tudo como o Sérgio. Na primeira fase dos ensaios, que nós chamamos de *workshops*, o Fernando Bonassi estava todos os dias em sala de ensaio, vendo aquele material sendo produzido. E na segunda fase em que o texto estava somente esboçado, o Fernando vinha uma vez por semana ou a cada quinze dias.

15. Qual é sua formação religiosa? Qual sua relação com a religiosidade hoje em dia?

Eu tenho um histórico católico. Minha família é católica. Principalmente as figuras femininas, minha avó e minha mãe, têm uma dimensão religiosa muito acentuada. Eu acho que minha influência católica é muito forte na infância e na adolescência. Quando eu entrei na universidade, fui ao pólo oposto, caindo no ateísmo, negando inteiramente a perspectiva religiosa. Eu sinto que meus três últimos trabalhos recuperam minha dimensão religiosa em um outro patamar, de outra maneira. Eu acredito na dimensão espiritual, religiosa, na metafísica, no plano do sagrado. Não sou ateu,

talvez mais gnóstico. Não tenho hoje nenhuma religião específica, mas frequento desde o candomblé até meditação de budismo tibetano. Leio coisas a respeito. Não tenho uma crença específica, mas para mim essa dimensão do sagrado é real. E eu me reencontro com isso a partir de meus espetáculos.

16. A personagem da mulher de Jó é a grande inovação em relação à matriz bíblica ou há outras?

Há um acento na questão da peste que o espetáculo atualiza quando escolhe um hospital como espaço de encenação. Se eu penso na matriz bíblica, eu vejo que isso aqui está mais reforçado ou mais desenvolvido.

17. A personagem Eliú no texto de Abreu é mais ambígua do que na *Bíblia*. Na matriz bíblica ele prepara a epifania, na peça ele é o próprio Deus, não?

No original ele é uma espécie de anunciador. Ele faz uma passagem. É uma personagem misteriosa. Refere-se a Deus como pequeno trovão...

18. Muitos autores acreditam ser a personagem uma fixação posterior na história...

A minha leitura do original é a de que ele é uma figura de transição, que ajuda o Jó a chegar ao estado de revelação. Nesse sentido, nosso Eliú dialoga com o Eliú bíblico. O final do texto de Abreu é um desvio do texto bíblico. Para nós não era importante Jó recuperar a saúde, os bens materiais, os filhos. Era mais importante a nova consciência que ele teria do que provavelmente essa recuperação material de todas as coisas. No

texto bíblico original esse é um dado fundamental, na nossa perspectiva não era. Essa iluminação, essa consciência que o Jó tem no final é mais importante...

19. Vocês leram as referências teóricas sobre o universo bíblico e *O livro de Jó*?

Nós chamamos uma pessoa da Letras, o Ivan, para ser uma espécie de dramaturgista e nos dar um suporte teórico. Então tivemos vários encontros com ele. E fizemos desde leituras básicas como a coleção das Edições Paulinas, que analisa diversos livros bíblicos, até a leitura que o Jung faz da obra. Falamos também com teólogos e com um pastor protestante. Enfim, nos cercamos de estudos na primeira fase do trabalho.

20. Qual é a relação entre teatro e religiosidade que seus espetáculos propõem?

Eu tenho dificuldade de falar disso. Muitos críticos vêm nos três trabalhos um aspecto ritualístico muito forte. Dizem que o espetáculo tem um dado ritualístico acentuado. Eu não penso nisso aprioristicamente. Eu tenho dificuldade de falar disso. Talvez haja neles uma investigação sobre o sagrado, sobre essa discussão da religiosidade, Deus e o Diabo. Isso está colocado no trabalho.

21. Mas não é uma retomada consciente da origem sagrada do teatro?

Algumas pessoas podem entender dessa maneira. Mas eu não penso “vamos fazer essa retomada do sagrado” no palco. Isso não é consciente.

22. Você considera *O livro de Jó* um texto autônomo, pronto a receber novas montagens, ou um trabalho encomendado para aquela proposta do Teatro da Vertigem de cinco anos atrás?

É uma questão intrigante. Esses trabalhos feitos em processo cooperativo muitas vezes morrem naquele grupo, naquela encenação. É muito difícil dizer... Eu acho que *O livro de Jó* do Abreu tem uma autonomia, mas ao mesmo tempo ele dialoga tanto com o projeto do grupo. Eu não sei dizer. Eu acho que o texto se sustenta, fica em pé, mais do que *O paraíso perdido*, como dramaturgia.

23. Ele é mais formalizado...

Sim, como dramaturgia.

24. E mais do que o *Apocalipse*, não?

Não sei... O *Apocalipse* tem também uma estrutura dramática consolidada que permite teoricamente que alguém o pegue e o monte. Mas também a dramaturgia do *Apocalipse* está tão ligada ao projeto que eu não sei, seria curioso ver, tanto quanto o *Jó*, esses textos remontados...

25. Mas e a questão da autoria? Embora o texto esteja registrado, ele teve elementos incorporados a partir do seu trabalho com os atores...

É um autoria compartilhada. Você tem uma figura que é o dramaturgo que responde pela dramaturgia, mas não pela autoria. A autoria é de todos. Todo o processo da dramaturgia está cheio dessas interferências ou dessas

contaminações, da direção ou dos atores. Tanto quanto minha direção está contaminada pela proposta do dramaturgo e pela proposta dos atores.

26. Então seria difícil alguém remontar o texto... Também passa por uma questão ética...

Sim. Nessa perspectiva da criação primeira. Agora se houver uma segunda recriação sobre esse texto, então eu acho que a autorização, legal e eticamente, tem que passar por todos, não só pelo dramaturgo. É curioso. Ligaram-me recentemente para publicar o *Apocalipse*. Eu disse que ia falar com os atores e pedi para a pessoa falar com o Fernando. N'O *livro de Jó*, o Abreu me ligou, depois de consultado por uma editora mineira a respeito da publicação do texto, para saber o que eu achava. A perspectiva colaborativa cria essa dinâmica. E nós estamos falando de pessoas essencialmente éticas como o Abreu e o Bonassi. Isso não tira a contribuição individual e específica que cada um deles teve. O fato de ser colaborativa não apara a marca do Abreu. O texto de *O livro de Jó* é profundamente “abreico”, como o *Apocalipse* é genuinamente “fernândico”.

27. E como fica a questão do registro na SBAT?

Não sei, parece que nós liberamos o espetáculo do registro da SBAT...

28. Qual é a relação que você estabelece entre texto e espetáculo em seus trabalhos?

O texto para mim é um elemento importante, mas não é o eixo central. Talvez ele esteja num patamar elevado, mais do que a maquiagem, se

fôssemos compará-lo a outros elementos do espetáculo. Mas ele não é esse elemento central. O processo de ensaio e o trabalho com os atores têm para mim um peso tão importante quanto a dramaturgia ou quanto a encenação, ou o conceito ou uma concepção de encenação. Essas coisas estão juntas ou dialogam.

29. Nas últimas décadas, o teatro mundial testemunhou o famoso declínio do texto. Hoje é mais comum a dramaturgia dos atores-criadores ou dos encenadores. No entanto, Abreu é autor de cerca de trinta textos de qualidade literária inegável, como *O livro de Jó*. E aí nota-se que o espetáculo evidenciou a qualidade da palavra. Você tem uma deferência pela palavra em seus espetáculos?

Não tenho o respeito sacrossanto, a fidelidade ao texto. Agora, eu gosto muito de dramaturgia. Gosto muito de textos de teatro...

30. Quem é seu dramaturgo brasileiro preferido?

É chover no molhado. Eu gosto do Plínio Marcos, pela dramaturgia forte e dura. Gosto bastante do Nelson Rodrigues. Tem um dramaturgo completamente esquecido que eu ainda quero montar porque o adoro, que é o Flávio Márcio.

31. E os dramaturgos estrangeiros, quais você admira?

Contemporâneos?

32. Independe. Os que contribuíram para a sua formação em teatro?

Dos clássicos, de quem eu mais gosto é Tchekhov. Quero montar, mas acho que eu preciso crescer mais, envelhecer mais. E quero montar pelo menos as quatro: *A gaivota*, *Tio Vânia*, *O jardim das cerejeiras* e *As três irmãs*. Dos contemporâneos, gosto do Bernard Marie-Koltès e da Sara Keynes, que acabou de se suicidar. Desses alemães não tão contemporâneos, também gosto do Tankred Dorst, que já montei, e do Botho Strauss...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

ABREU, Luís Alberto de. *A guerra santa*. Cópia mecanográfica.

_____. *Bella Ciao*. In: Revista de Teatro SBAT, n. 450, abr./maio/jun. 1984, p. 27-64.

_____. *Burundanga ou A revolução do baixo ventre*. In: Comédia Popular Brasileira. São Paulo, Siemens, 1997.

_____. *Francesca*. Cópia mecanográfica.

_____. *Iepe*. Cópia mecanográfica.

_____. *Lima Barreto ao terceiro dia*. São Paulo, Caliban, 1996.

_____. *O anel de Magalão*. In: Comédia Popular Brasileira. São Paulo, Siemens, 1997.

_____. *O livro de Jó*. Cópia mecanográfica.

_____. *O parturião*. In: Comédia Popular Brasileira. São Paulo, Siemens, 1997.

_____. *O rei do Brasil*. Cópia mecanográfica.

_____. *Rosa de Cabriúna*. Cópia mecanográfica.

_____. *Sacra folia*. In: *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo, Siemens, 1997.

_____. *Xica da Silva*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

ALBUQUERQUE, Pedro Cisne. Peça “O parturião” inicia temporada hoje. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1º mar. 1997. Ilustrada, p. 2.

BAR doce bar volta a SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 set. 1997. Ilustrada, p. 1.

BARROS, André Luiz. Dante e o Brasil. *Revista Veja Rio*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1993. p. 40.

BURUNDANGA consagra a comédia popular brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 set. 1997. Ilustrada, p. 4.

BONASSA, Elvis César. Livro de Jó traz um herói impaciente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 fev. 1995. Ilustrada, p. 4.

CURY, João Wady. Gabriel Vilela usa Dante para viajar pelo inferno brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1993, p. 36.

DOIS países em busca de Iã-Catu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1986, Caderno 2.

GALVÃO, João Cândido. Equilíbrio político. *Revista Veja*, São Paulo, 22 dez. 1982, pp. 88–89.

GARCIA, Clóvis. Problemas da juventude, tema de três espetáculos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 nov. 1980, p. 44.

GARCIA, Lauro Lisboa. O terceiro reinado de Renato Borghi. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1992, Caderno 2, p. 1.

GHIVELDER, Débora. De bem com a vida. *Revista Veja Rio*, Rio de Janeiro, 17 maio 1995, p. 40.

GOLDFEDER, Sônia. Ar de festa caipira. *Revista Isto É*, São Paulo, 8 out. 1986, p. 12.

GUIMARÃES, Carmelinda. Os operários. *Revista Visão*, São Paulo, 23 nov. 1981, p. 52.

GUZIK, Alberto. Os contrastes de um painel caipira. No palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 set. 1986, Divirta-se.

_____. Rei do Brasil: a vitória das idéias sobre as formas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 jan. 1992, p. 6.

_____. Sacra folia celebra o natal e o teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 dez. 1996, Divirta-se, p. 3.

_____. Texto ruim compensado por grupo afinado. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 mar. 1997, Divirta-se.

_____. Um confronto desencantado com a mulher. E o homem perde. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 9 out. 1987, Divirta-se, p. 6.

_____. Um espetáculo ecológico: boas idéias que se perdem no palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 ago. 1986, Divirta-se.

_____. Um painel do país em crise. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 set. 1993, Divirta-se.

_____. Viagem insólita. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 jul. 1995.

_____. Xica da Silva, em criação séria. Mas de ambições amortecidas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 mar. 1988.

HAIGH, Vanessa. A dramaturgia brasileira nunca esteve tão bem. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 nov. 1996, SP Variedades, p. 1.

_____. Peça explora universo masculino. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 nov. 1996, SP Variedades, p. 1.

INVESTIGANDO a crise dos 30 anos no palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 ago. 1983.

KULCZYNSKI, Viviane. Bem-humorado épico tropicalista. *Revista Veja São Paulo*, São Paulo, 20 maio 1998, p. 68.

LABAKI, Aimar. A mímica em “Ladrão de mulher”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 out. 1987, Ilustrada.

_____. Xica da Silva desenvolve uma estética quase turística. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1988, Ilustrada, p. 4.

LANDO, Vivien. Bela oferenda à Paulicéia. *Revista Isto É*, São Paulo, 11 abr. 1984, p. 4.

LIMA, Mariângela Alves de. Abreu busca inspiração na cultura e na história do País. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 mar. 1997, Caderno 2, p. 5.

_____. Bar doce bar vive do bom texto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1996, Caderno 2, p. 5.

_____. Burundanga mistura requinte e simplicidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 ago. 1996, Caderno 2, p. 3.

_____. Inversão de papéis imprime movimento à história de Iepe. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio. 1998, Caderno 2, p. 8.

_____. Peça transforma viagem da arte em trajeto real. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1995, Caderno 2, p. 1.

LIMA, Roni. Peça desce ao inferno de Lima Barreto. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1995, Ilustrada, p. 10.

LUIZ, Macksen. A ausência da invenção cênica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 set. 1993.

_____. Educação sentimental. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1983.

MAGALDI, Sábato. O reencontro de duas mulheres. E o dramaturgo perdido no meio delas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 set. 1983, Divirta-se.

_____. O rei do riso, o amor ao teatro brasileiro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 maio 1985, Divirta-se, p. 15.

_____. Um novo filão, saindo de uma saga de deserdados. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11 abr. 1984, Divirta-se, p. 24.

_____. Um painel histórico povoado de gente simples e conflitos humanos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 nov. 1982, Divirta-se, p. 11.

_____. Uma boa diversão, por um grupo que já fez melhor. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 dez. 1980, Divirta-se, p. 17.

NÉSPOLI, Beth. Abreu transforma clássico em comédia tropical. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1998, Caderno 2, p. 22.

_____. Livro reúne espetáculos de Luís Alberto de Abreu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1997, Caderno 2, p. 22.

OBRA traz 4 peças de Luís Alberto de Abreu. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1997, Ilustrada, p. 8.

O LIVRO de Jó é a peça mais premiada com Troféu Mambembe. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1996, Cotidiano, p. 4.

QUANDO os temas sociais são tratados com humor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 nov. 1982.

ROCHA, Daniela. Abreu explora o universo masculino. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1996, Ilustrada, p. 8.

_____. Cenas cotidianas de boteco são levadas ao palco da USP. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, 6 ago. 1997, Ilustrada, p. 5.

SÁ, Nelson de. Abreu enriquece comédia popular. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 set. 1997, Guia da Folha, p. 63.

_____. Abreu ilumina riso popular. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1997, Ilustrada, p. 11.

_____. A guerra santa cria a miséria chique. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1º set. 1993.

_____. Bar doce bar explora lugar-comum masculino. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1996, Ilustrada, p. 10.

_____. Equilíbrio marca esquetes de Boteco. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 set. 1997, Caderno Especial, p. 78.

_____. Luís Alberto de Abreu é autor de todos os gêneros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1998, Ilustrada, p. 14.

_____. O livro de Jó questiona Deus nos dias de hoje. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1995, Ilustrada, p. 4.

_____. Religião e fé são abordagens recorrentes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1995, Ilustrada, p. 3.

SALUM, Érika. Peça desvenda universo masculino. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1996, Ilustrada, p. 4.

_____. Sacra folia dá boas-vindas ao Natal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 dez. 1996, Ilustrada, p. 2.

SAMPAIO, Luiz. Comédia popular à brasileira. *Revista Veja São Paulo*, São Paulo, ago. 1996, p. 90.

SANTOS, Valmir. Iepe busca espelho na comédia medieval. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1998, Ilustrada, p. 5.

TRINDADE, Mauro. O inferno é aqui. *Revista Veja Rio*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1993.

UM instigante ritual de fé. *Revista Veja SP*, São Paulo, 22 fev. 1995, p. 64.

SOUZA, Ricardo de. Bar doce bar revela o universo masculino. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 mar. 1997, Caderno 2. p. 5.

ZANOTTO, Ilka Maria. Bella ciao, melhor peça deste ano. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez. 1982.

_____. Do drama romântico à farsa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 nov. 1991.

PERIÓDICOS

ANUÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, SNT, 1980–1997.

CRONOLOGIA DAS ARTES EM SÃO PAULO 1975–1995. Artes Cênicas. Teatro/Divisão de Pesquisas. Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1996.

GUZIK, Alberto. “Um exercício de memória: dramaturgia brasileira 80!”. In: Dossiê Teatro. Revista USP, n. 14, jun./jul./ago. 1992.

MAGALDI, Sábato. “Tendências contemporâneas do teatro brasileiro”. In: Revista Estudos Avançados/USP n. 28, set./dez. 1996.

MAGALDI, Sábato et alii. “Onde está o teatro?”. In: Dossiê Teatro. Revista USP, n. 14, jun./jul./ago. 1992.

REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro, SBAT, n^{os} 450 (abr./jun. 1984), 487 (jul./set. 1993), 488 (out./dez. 1993).

LIVROS E TESES

AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo, Ática, 1984.

ALTER, Robert e KERMODE, Frank. (org.) *Guia literário da Bíblia*. São Paulo, UNESP, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Ars Poética, 1992.

ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.

BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. São Paulo, ECA/USP, 1999 (Tese, Doutorado em Artes Cênicas).

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, T. A. Queiroz/Edusp, 1986.

CARVALHO, Sérgio de. "Apresentação". In: *Lima Barreto ao terceiro dia*. São Paulo, Caliban, 1996.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/DAC-FUNARTE/MEC, 1978.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

EISLER, Ryane. *O cálice e a espada*. Rio de Janeiro, Imago, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mefistóteles e o mito do andrógino*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1987.

_____. *O teatro realista no Brasil: 1855–1865*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1993.

FERNADES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

FOUILLOUX et alii. *Dicionário cultural da Bíblia*. São Paulo, Edições Loyola, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.

_____. *The great code – The Bible and literature*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983. [trad. ainda não-publicada de Flávio Wolf de Aguiar, gentilmente cedida]

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

GUINSBURG, Jacob et alii. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

HEGEL. *Estética: a arte clássica e a arte romântica*. Lisboa, Guimarães Editores, 1972.

_____. *Estética: poesia*. Lisboa, Guimarães Editores, 1980.

LEVI, Clóvis. *Teatro brasileiro, um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte/Ministério da Cultura. São Paulo, Atracção, 1997.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

LORAUX, N. A. “A tragédia grega e o humano”. In: Novaes, A. (org.) *Ética*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/DAC-FUNARTE/MEC, 1978.

MCKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. São Paulo, Paulus, 1983.

METZGER, Bruce M. e Michael D. Coogan (editors). *The Oxford companion to the Bible*. New York/Oxford, Oxford University Press, 1993.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo, Editora Abril, 1972.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo, Hucitec/SEC, 1985.

_____. *Teatro em pedaços*. São Paulo, Hucitec, 1980.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

_____. *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo, Ática, 1984.

_____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1988.

_____. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

_____. “A personagem no teatro” In: *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias. A rubrica como poética da cena*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

ROSENFELD, Anatol. *Mito e herói no teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

_____. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1982.

SÁ, Nelson de. *Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo, Hucitec, 1997.

SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. “O teatro político do Arena e de Guarnieri”. In: *Monografias*. Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1980.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo, Ática, 1993.

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960, 2 v.

SPINA, Segismundo. *Normas gerais para os trabalhos de grau*. São Paulo, Ática, 1984.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro e discriminação*. Rio de Janeiro, Achiamé/Socii, 1982.

VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos nos seus mitos?*. Lisboa, Edições 70, 1987.

ANEXO

JÓ

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo, Paulus, 2000.

*Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, edição de 1973, publicada sob a direção da “Ecole Biblique de Jerusalém”. Edição em língua francesa *Les Éditions Du Cerf*, Paris, 1973.

O LIVRO DE JÓ

Recriação teatral do livro bíblico de Jó por Luis Alberto de Abreu.

Esta peça foi escrita especialmente para o Teatro da Vertigem e para a encenação de Antônio Araújo.

O espetáculo estreou no Hospital Humberto I em 8 de fevereiro de 1995.

O LIVRO DE JÓ

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.

Exortação – mestre conduz o público, conclama-o a imaginação e rege o coro de abertura

MESTRE Bem-vindos todos.
Atravessem estes umbrais
E colham toda esperança
Que puderem encontrar. *(FAZ UMA REVERÊNCIA E CEDE PASSAGEM INDICANDO O CAMINHO.)*
Por favor.
Se lá fora a vertigem do dia
Nos arrasta, esgota, extravia
Tomai este lugar como porto,
Parada, descanso,
Como horto pleno de frutos e sombra,
Um sereno remanso. *(CRUZA POR ELES DOIS PADIÓLEIROS CONDUZINDO UM MORTO. UM PADRE O ACOMPANHA. MESTRE OS SEGUE COM OLHAR IRÔNICO.)*

PADRE Réquiem aeternam dona eis, domine.
Et lux perpetua luceat eis.
Requiescat in pace. *Âmen! (MESTRE SORRI E DÁ DE OMBROS COMO SE DESCULPASSE.)*

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
E, se vossa razão aperfeiçoa,
O coração, com certeza, perdoa
A pobreza de nossa narração.
Olhem e vejam com os olhos da alma
A desesperançada calma de homens sem fé.
(COM UM GESTO QUE ABARCA TODA A ÁREA DE REPRESENTAÇÃO. ENTRAM PADIÓLEIROS CARREGANDO UMA MACA COM ATOR – JÓ DEITADO)
Vejam aqui um deserto
Onde a larga solidão
Queima e calcina
E a aspereza da pedra
É mestra e ensina
Novas formas diárias de
Desesperança.
Olhem o areal que se levanta ao vento
E rodopia e dança
Como tempestade estéril
E tenta fecundar as cinzas
De almas ressequidas.
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.)*

ATOR – JÓ Eli! Eli! Lama sabactani!

I. Prólogo

1 Satanás põe Jó à prova - 1 Havia na terra de Hus **um homem chamado Jó**: era um homem íntegro e reto, que temia a Deus esse afastava do mal. **2** Nasceram-lhe sete filhos e três filhas. **3** Possuía também sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois, quinhentas mulas e servos em grande número. Era, pois, o mais rico de todos os homens do Oriente. **4** Seus filhos costumavam celebrar banquetes, um dia em casa de um, um dia em casa de outro, e convidavam suas três irmãs para comer e beber com eles. **5** Terminados os dias de festa, Jó os mandava chamar para purificá-los; de manhã cedo ele oferecia um holocausto para cada um, pois dizia: “Talvez meus filhos tenham cometido pecado, maldizendo a Deus em seu coração.” Assim costumava Jó fazer todas as vezes. **6** No dia em que os Filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio também Satanás.

MESTRE É neste deserto que narraremos o drama
De um tempo ido
E de homens tão parecidos
Com os homens de agora
Andou pelo mundo outrora
1.1 Um homem chamado Jó.
(SENTADO NA MACA.) Eu sou Jó
Aquele que Deus
1.3 Encheu as mãos de riqueza,
1.2 A casa de filhos
E os dias de prosperidade! *(MATRIARCA
GRITA PARA JÓ QUE SE DEITAVA SOBRE A CAMA
COM
AJUDA DOS PADIOLEIROS.)*
MATRIARCA E soprou a desgraça
E secou meus peitos
E murchou meu ventre!
Eu sou a mulher de Jó
Aquele que foi plena
E depois foi nada.
Aquele sobre a qual Deus
Fez cair a mão mais pesada. *(SENTA-SE NA CAMA
ENTRE OS DOIS FILHOS E OS ABRAÇA.)*
MESTRE E, antes que me esqueça
E siga a história, informo que
Deus, outrora,
Na aurora dos tempos
Ainda não estava morto
Como acontece agora.
E Jó caminhava na senda de Deus,
Que não era morto,
Que, às vezes, era tempestade,
Às vezes, porto.
E era o único ser
Que o justo Jó temia.
CONTRAMESTE E a vida seguia.
E dizem que, uma única vez, Deus errou.
Moldou do barro estranha figura,
Sobre a massa inútil/inerte se debruçou
E sobre ela soprou.
E o erro de Deus se levantou
E povoou a terra.
Assim diz Satanás, o acusador do homem,
O que nele descrê.
1.6 E contam que Deus
Um dia, reuniu seus filhos.
E Satanás, também filho, compareceu.

7 Iahweh então perguntou a Satanás: “Donde vens?” — “Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo”, respondeu Satanás. 8 Iahweh disse a Satanás: “Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme a Deus e se afasta do mal.” 9 Satanás respondeu a Iahweh: “É por nada que Jó teme a Deus? 10 Porventura não levantaste um muro de proteção ao redor dele, de sua casa e de todos os seus bens? Abençoaste a obra das suas mãos e seus rebanhos cobrem toda a região. 11 Mas estende tua mão e toca nos seus bens; eu te garanto que te lançará maldições em rosto.” 12 Então Iahweh disse a Satanás: “Pois bem, tudo o que ele possui está em teu poder, mas não estendas tua mão contra ele.” E Satanás saiu da presença de Iahweh. 13 Ora, um dia em que os filhos e filhas de Jó comiam e bebiam vinho na casa do irmão mais velho, 14 chegou um mensageiro à casa de Jó e lhe disse: “Estavam os bois lavrando e as mulas pastando por perto, 15 quando os sabeus caíram sobre eles, passaram os servos ao fio da espada e levaram tudo embora. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.” 16 Este ainda falava, quando chegou outro e disse: “Caiu do céu o fogo de Deus e queimou ovelhas e pastores e os devorou. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.” 17 Este ainda falava, quando chegou outro e disse: “Os caldeus, formando três bandos, lançaram-se sobre os camelos e levaram-nos consigo, depois de passarem os servos ao fio da espada. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.” 18 Este ainda falava, quando chegou outro e disse: “Estavam teus filhos e tuas filhas comendo e bebendo vinho na casa do irmão mais velho, 19 quando um furacão se levantou das bandas do deserto e se lançou contra os quatro cantos da casa, que desabou sobre os jovens e os matou. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.” 20 Então Jó se levantou, rasgou seu manto, rapou sua cabeça, caiu por terra, inclinou-se no chão 21 e disse: “Nu saí do ventre de minha mãe e nu voltarei para lá. Iahweh o deu, Iahweh o tirou, Bendito seja o nome de Iahweh.” 22 Apesar de tudo isso, Jó não cometeu pecado nem protestou contra Deus.

1.7 MESTRE De onde vens, Deus perguntou.

CONTRAMESTRE De andar pelo mundo
E aumentar minha certeza
Do fracasso de sua obra.

1.8 MESTRE E Deus que ainda vivia disse:
Reparou como é fiel e reto
Meu servo Jó?

1.9 CONTRAMESTRE E é a troca de nada?, duvidou
Satanás.

1.10 Não ergueste uma muralha ao seu
redor

Ao redor de sua casa
Ao redor de seus bens?

1.11 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
Maldirá o nome de Deus,
E rugirá como estúpida fera
Que é, que será e que era.

1.12 MESTRE E narra a escritura

Que Deus repontou e disse: Faça.
Abraça Jó com o mal e a desgraça.

1.16, 17, 18, 19 CONTRAMESTRE E foi assim que um
vendaval

Destruiu sua casa,
Fogo do céu destruiu pastagens,
E morte de filhos e rebanhos
Contemplou a sina.

E um homem em ruínas restou como
Imagem.

MESTRE Mas por favor, atenção!

Antes que eu prossiga

O narrar contrito, escutem o grito:

MATRIARCA

EMITE UM GRITO PAVOROSO, DESESPERADO. UM
DE

SEUS FILHOS COMEÇA LENTAMENTE A CAIR AO
CHÃO

APESAR DO ESFORÇO DELA PARA SUSTENTÁ-LO. O
MESMO ACONTECE COM O SEGUNDO FILHO.

MATRIARCA DESESPERADA PEDE AJUDA. BELIA OS
FILHOS E CHORA ACOMPANHADA DO CORO. JÓ

ERGUE-SE COM DIFICULDADE E OLHA PERPLEXO
AO REDOR.)

ATOR – JÓ

1.20 Então Jó se levantou

Rasgou seu manto.

Raspou sua cabeça

Caiu por terra,

Inclinou-se no chão 1.21 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.

MATRIARCA A mulher de Jó, porém, amaldiçoou
o reto/o torto designio de Deus
Que ainda não era morto. *(CHORA SOBRE OS
FILHOS. É CONDUZIDA QUASE DESFALECIDA PELO
CORO PARA DEFRENTE DE JÓ.)*

MATRIARCA E aconteceu que a mulher de Jó
E mãe de seus filhos,
Que agora estavam mortos,
Enlouqueceu de dor e gritou:
“Deus, devolve meus filhos!”

ATOR – JÓ Bendito seja o nome de Deus!
MATRIARCA Maldito!
ATOR – JÓ Não blasfemes!
MATRIARCA Alguém terá de beber minha fúria!
Não sou filha de sua espúria resignação!
Assim falou a mulher de Jó
E o eco maior de seu grito
Sacudiu a terra
E os homens aflitos choraram. *(CORO INICIA UM
LAMENTO QUE AOS POUCOS VAI SE TRANSFORMANDO
EM MÚSICA ENQUANTO MATRIARCA SE APROXIMA DOS
FILHOS MORTOS E OS ARREBATA DAS MÃOS DOS
PADIÓLEIROS 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.)*

MATRIARCA *(ABRAÇANDO OS FILHOS.)* Filhos prá você são só
um noite de gozo!
Prá nós é o estranho intruso
Benvindo ao ventre
A potente sensação do mistério
O bom e farto peso
E, no tempo findo,
A boa dor do parto
E a boa certeza
Que somos deusas
Que dão à luz vida! *(APERTA AINDA MAIS OS
FILHOS JUNTO A SI.)*
Ah!, e, em seguida, trazê-los ao peito
E sentir sua gula
Sugar nossa seiva
E vê-los rir e crescer
Encher a casa de gritos
E maturar como frutos.
E olhá-los adultos e plenos
E dizer: eis aí minha obra. *(SOLTA UM LONGO
GEMIDO ENQUANTO OLHA OS FILHOS MORTOS EM SEU
COLO. PADIÓLEIROS COLOCAM OS FILHOS NAS MACAS.
MATRIARCA SEM FORÇAS, COM GESTOS LENTOS DE*

2 *1* Num outro dia em que os Filhos de Deus vieram se apresentar novamente a Iahweh, entre eles veio também Satanás. 2 Iahweh perguntou a Satanás: “Donde vens?” Ele respondeu a Iahweh: “Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo.” 3 Iahweh disse a Satanás: “Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme a Deus e se afasta do mal. Ele persevera em sua integridade, e foi por nada que me instigaste contra ele para aniquilá-lo.” 4 Satanás respondeu a Iahweh e disse: “Pele após pele! Para salvar a vida, o homem dá tudo o que possui. 5 Mas estende a mão sobre ele, fere-o na carne e nos ossos; eu te garanto que te lançará maldições em rosto.” 6 “Seja!”, disse Iahweh a Satanás, “faze o que quiseres com ele, mas poupa-lhe a vida.” E Satanás saiu da presença de Iahweh. Ele feriu Jó com chagas malignas desde a planta dos pés até o cume da cabeça. 8 Então Jó apanhou um caco de cerâmica para se coçar e sentou-se no meio da cinza. 9 Sua mulher disse-lhe: “Persistes ainda em tua integridade? Amaldiçoa a Deus e morre duma vez!” 10 Ele respondeu: “Falas com uma idiota: se recebemos de Deus os bens, não deveríamos receber também os males?” Apesar de tudo isso, Jó não cometeu pecado com seus lábios.

E dizer: eis aí minha obra. (SOLTA UMLONGO GEMIDO ENQUANTO OLHA OS FILHOS MORTOS EM SEU COLO. PADIOLEIROS COLOCAM OS FILHOS NAS MACAS. MATRIARCA SEM FORÇAS, COM GESTOS LENTOS DE SONÂMBULA, TENTA EM VÃO IMPEDI-LOS)

E, agora, o que sobra?

A velhice avança

A casa está vazia

E o silêncio impera

Cheio de lembranças. (PADIOLEIROS LEVAM OS FILHOS. PADRE OS ABENÇOAM.)

PADRE

Réquiem aeternam dona eis, domine.

Et luz perpetua luceat eis.

Requiescant in pace. Amen.

MATRIARCA (GRITA) Deus, devolve meus filhos!

E assim se sentiu a mulher de Jó.

CONTRAMESTRE Mas narra a história que o demônio

Vendo a fê/fortaleza de Jó

Argumentou a Deus:

Foram-se os anéis,

2.5 Mas toque a pele de seus dedos,

A pele de sua mão e,

pele após pele, fere,

Envenena,

Empesteia e descarna.

E verá o medo

E virá a maldição.

MESTRE

2.6 E aquele mesmo Deus,

Que agora é morto,

Permitiu ao torto, ao maligno

Ser terrível lavrador

do campo/corpo de seu servo Jó.

ATOR – JÓ

E em meu corpo/campo

O Mal semeou e cultivou com esmero

O grão da doença, a peste

E as raízes

De meu desespero.

E nesta minha pele – vejam! –

Brotam feridas

Tal como a terra é rompida

Pela força da erva daninha!

2.7 Das plantas dos pés ao cume da cabeça

Chagas deitam raízes e florescem

Flores malditas de sangue e de dor.

Deus, afasta de mim o maldito lavrador!

MATRIARCA

2.9 Sua fê ainda persiste?

Que Deus é esse.

E se existe

Por que não ouve seu lamento?

ATOR – JÓ

2.10 Quieta, idiota!

MATRIARCA Nem Deus me cala!
 Minha voz é leoa ferida que caça
 E procura e ruge ameaça
 Ao Deus caçador de meus filhos!

ATOR – JÓ Não blasfemes!
2.10 Deus mudou os bens que me mandava
 em males
 Mas minha fé não muda.
 E enquanto o Mal cultivava a dor em meu corpo
 Minha alma clama ajuda
 E não blasfema! Não blasfema

MATRIARCA Sim, blasfema!
ATOR – JÓ Sim, blasfema! Sim, blasfema, não! Não blasfema! Não blasfema
 Contra o Senhor!

MESTRE E assim louvou a Deus a forte fé
 Do justo Jó!

MATRIARCA Justo? E é lá justo
 Quem se põe de joelhos
 E se curva e debruça e arrasta?
 Que casta de homem é essa
 Que se apressa em fugir ao confronto?
ATOR – JÓ Posso lutar contra Deus?
MATRIARCA Mate Deus em seu coração!
ATOR – JÓ Não
MATRIARCA **2.9** Então, morra de vez!
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.

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
2..8 Que mudo e com um caco de telha
 Coça o corpo – ferida.

11 Três amigos de Jó — Elifaz de Temã, Baldad de Suás e Sofar de Naamat — ao inteirar-se da desgraça que havia sofrido, partiram de sua terra e reuniram-se para ir compartilhar sua dor e consolá-lo. 12 Quando levantaram os olhos, a certa distância, não o reconheceram mais. Levantando a voz, romperam em prantos; rasgaram seus mantos e, a seguir, espalharam pó sobre a cabeça. 13 Sentaram-se ao lado dele, sete dias e sete noites, sem dizer-lhe uma palavra, vendo como era atroz seu sofrimento.

MESTRE

E falam as Santas Escrituras
2.11 Que três amigos de Jó
Elifaz de Temã, Baldad de Suás e Sofar de
Naamat
Saíram em sua procura.
E avistaram ao longe, contra a luz do poente,
2.12 Algo ou alguém.
E firmaram olhar
E mais se aproximaram
Com medo da certeza
Que se começava anunciar.
E mais se aproximaram
E mais uma vez
Negaram o que viam
E não reconheceram
Naquele rosto e corpo devastados
Traços do antigo Jó.
Mas, de perto,
Não puderam negar
O que inegável era.
Ali era 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.
2.13 Sentaram-se ao seu lado
E por sete dias e sete noites
Ouviram-se apenas
Um grande e longo silêncio dolorido. (*ELIFAZ
MOLHA UM PANO NUMA BACIA E,
CONTENDO A REPULSA, PÔE-SE A LAVAR
AS FERIDAS DE JÓ.*)

I. PRIMEIRO CICLO DE DISCURSOS

3 *Jó amaldiçoa o dia do nascimento* — 1 Enfim, Jó abriu a boca e amaldiçoa o dia do seu nascimento.
 2 Jó tomou a palavra e disse:
 3 *Pereça o dia em que nasci*
 a noite em que se disse: “Um menino foi concebido!”
 4 *Esse dia, que se torne trevas,*
 que Deus do alto não se ocupe dele,
 que sobre ele não brilhe a luz!
 5 *Que o reclamem as trevas e sombras espessas,*
 que uma nuvem pouse sobre ele,
 que um eclipse o aterrorize!
 6 *Sim, que dele se apodere a escuridão,*
 que não se some aos dias do ano,
 que não entre na conta dos meses!
 7 *Que essa noite fique estéril,*
 que não penetrem ali os gritos de júbilo!
 8 *Que a amaldiçoem os que amaldiçoam o dia,*
 os entendidos em conjurar *Leviatã!*
 9 *Que se escureçam as estrelas da sua aurora,*
 que espere pela luz que não vem,
 que não veja as pálpebras da alvorada.
 10 *Porque não fechou as portas do ventre*
 para esconder à minha vista tanta miséria
 11 *Por que não morri ao deixar o ventre materno,*
 ou pereci ao sair das entranhas?
 12 *Por que me recebeu um regaço*
 e seios me deram de mamar?
 13 *Agora dormiria tranqüilo,*
 descansaria em paz,
 14 *com os reis e os ministros da terra*
 que construíram suas moradias em lugares desolados;
 15 *ou como os nobres que amontoaram ouro*
 e prata em seus mausoléus
 16 *Que eu fosse como um aborto escondido, que não existisse*
 agora,
 como crianças que não viram a luz.
 17 *Ali acaba o tumulto dos ímpios,*
 ali repousam os que estão esgotados.
 18 *Como eles descansam os prisioneiros,*
 sem ouvir a voz do capataz.
 19 *Confundem-se pequenos e grandes,*
 e o escravo livra-se de seu amo.
 20 *Por que foi dada a luz a quem o trabalho oprime,*
 e a vida a quem a amargura aflige,
 21 *a quem anseia pela morte que não vem,*
 a quem a procura com afincos como um tesouro,
 22 *a quem se alegraria em frente do túmulo*
 e exultaria ao ser sepultado,
 23 *ao homem que não encontra seu caminho,*
 porque Deus o cercou de todos os lados?

ATOR – ELIFAZ J6?
ATOR – JÓ O que restou de Jó.
ATOR – ELIFAZ 4.2 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.
MESTRE 3.1 E o que restava de Jó
 Abriu a boca
 E amaldiçoou o dia de seu nascimento.
ATOR – JÓ 3.3 *Pereça o dia em que nasci*
 E desapareça a noite em que se disse: “Um menino foi concebido”
 Esse dia seja esquecido
 3.4 *E se torne trevas*
 E sobre ele não brilhe luz!
 3.7 *Que essa noite fique estéril*
 Que não penetrem ali os gritos de alegria
 3.8 *Que a amaldiçoem os que amaldiçoam o dia*
 3.9 *Que se escureçam as estrelas da sua aurora.*
 3.16 *Que eu fosse um aborto escondido*
 E não existisse agora.
 3.11 *Porque não morri desconhecido*
 Ao deixar o ventre materno?
 3.12 *Porque minha mãe me recebeu em seus braços*
 Acolheu-me em terno regaço
 E deu-me seu seio e seu leite?
 3.21 *Porque foi me dada a luz e a vida?*
 Eu que agora anseio pela morte
 3.22 *Exultaria em ser sepultado*
 3.23 *Porque o meu Deus*
 Me cercou por todos os lados

24 Por alimento tenho soluços,
e os gemidos vêm-me como água.
25 Sucede-me o que mais temia,
o que mais me aterrava acontece-me.
26 Vivo sem paz e sem descanso,
eu não repouso: o que vem é a agitação!

4 Confiança em Deus — 1 Elifaz de Temã tomou a palavra e disse:

2 Se alguém se dirigisse a ti, suportarias?
Porém, quem pode refrear-me as palavras?
3 Tu que a tantos davas lições
e fortalecias os braços inertes,
4 com tuas palavras levantavas o trôpego
e sustentavas joelhos cambaleantes.
5 E hoje que é a tua vez, vacilas?
Perturbas-te, hoje quando tudo cai sobre ti?
6 Não é tua confiança, o temor de Deus,
e conduta perfeita tua esperança?
7 Recordas-te de um inocente que tenha perecido?
Onde já se viu que justos fossem exterminados?
8 Eis minha experiência: Aqueles que cultivam a iniquidade
e semeiam a miséria são também os que as colhem.
9 Ao sopro de Deus perecem,
são consumidos pelo sopro da sua ira.
10 O rugido do leão e a voz do leopardo,
e os dentes dos filhotes são quebrados:
11 morre o leão por falta de presa,
e a cria da leoa se dispersa.
12 Ouvi furtivamente uma revelação,
meu ouvido apenas captou seu murmúrio:
13 numa visão noturna de pesadelo,
quando a letargia cai sobre o homem,
14 um terror apoderou-se de mim e um tremor,
um frêmito sacudiu meus ossos.
15 Um sopro roçou-me o rosto
e provocou arrepios por todo o corpo.
16 Estava parado — mas não vi seu rosto —,
qual fantasma diante dos meus olhos,
um silêncio...depois ouvi uma voz:
17 Pode o homem ser justo diante de Deus?
um mortal ser puro diante do seu Criador?
18 Dos próprios servos ele desconfia,
até mesmo a seus anjos verbera o erro.
19 Quanto mais aos que moram em casas de barro,
cujos fundamentos se assentam sobre o pó!
Serão esmagados mais depressa do que a traça;
20 esmigalhados entre a manhã e a noite,
perecem para sempre, pois ninguém os traz de volta
21 O esteio de sua tenda é arrancado
e morrem sem sabedoria.”

3.26 E não me dá paz nem descanso.
E eu, apesar de tudo,
Devo ser manso
Enquanto minha alma
É um lobo agitado! (JÓ CURVA-SE ATÉ O
CHÃO. OS TRÊS AMIGOS CHORAM.)

4.1 ATOR-ELIFAZ (EM PRANTO) Ânimo!
Que é de sua fortaleza
Tão bem conhecida?
ATOR – JÓ Ele a tirou, respondeu Jó.
ATOR – ELIFAZ Ele sabe o que faz.
ATOR – JÓ Sabe. Eu é que não sei por que ele faz.
ATOR – ELIFAZ Entregue a Deus o seu destino.
ATOR – JÓ Já está entregue.
ATOR – ELIFAZ Então, seja paciente e espera.
ATOR – JÓ 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!
ATOR – ELIFAZ (LENDO PALAVRAS BÍBLICAS.) 4.7 Os justos
não são exterminados
Nem perecem os inocentes.
4.8 Aqueles que cultivam a iniquidade
E semeiam a miséria
São também os que as colhem
4.9 E, ao sopro de Deus, perecem.
Deus, então, castiga
Em meu corpo meus pecados?
ATOR – JÓ Penso que sim.
ATOR – ELIFAZ Eu não pequei!
ATOR – JÓ 4.17 Ninguém é justo aos olhos de
Deus!

5 / Grita, para ver se alguém te responde.
 A qual dos Santos te dirigirá?
 2 Porque a ira mata o estulto
 e a inveja causa a morte ao imbecil.
 3 Vi um estulto deitar raízes
 e num momento sua casa foi amaldiçoada.
 4 Seus filhos são privados de socorro.
 pisados à Porta, sem que ninguém os defenda.
 5 O faminto comerá a messe dele,
 e Deus lhe arrancará da boca,
 e os sedentos cobiçarão os seus bens.
 6 Pois a iniquidade não nasce do pó,
 e a fadiga não brota da terra,
 7 É o homem que gera a miséria,
 como o vô das águias busca a altura.
 8 Mesmo assim eu recorrerá a Deus,
 a Deus entregaria a minha causa
 9 Ele faz prodígios insondáveis,
 maravilhas sem conta:
 10 Dá chuva à terra,
 envia as águas sobre os campos,
 11 para os humildes poderem erguer-se
 e os abatidos pôr-se a salvo.
 12 Leva ao malogro os projetos dos astutos,
 para que fracassem suas manobras
 13 Apanha os sábios na astúcia deles,
 e o conselho dos errados torna-se irrefletido.
 14 Em pleno dia eles caem nas trevas,
 e ao meio-dia andam às apalpadelas como de noite
 15 Ele salva da sua boca o homem arruinado,
 e o indigente das garras do forte;
 16 assim o fraco terá esperança,
 e a injustiça fechará a boca.
 17 Ditoso o homem a quem Deus corrige:
 não desprezes a lição de Shaddai,
 18 porque ele fere e pensa a ferida,
 golpeia e cura com suas mãos.
 19 De seis perigos te salva,
 e no sétimo não sofrerás mal algum.
 20 Em tempo de fome livrar-te-á da morte
 e, na batalha, dos golpes da espada.
 21 Esconder-te-ás do açoite da língua,
 e, ainda que chegue o ladrão, não temerás.
 22 Zombarás da devastação e da penúria,
 e não temerás os animais selvagens.
 23 Farás uma aliança com as pedras do campo,
 e o animal selvagem estará em paz contigo.
 24 Conhecerás paz em tua tenda,
 visitarás teus apriscos, onde nada faltará.
 25 Conhecerás uma descendência numerosa
 e teus rebentos serão como a erva do campo.
 26 Baixarás ao túmulo bem maduro,
 como um feixe de trigo recolhido a seu tempo.
 27 Foi isto o que observamos. E é de fato assim.
 Quanto a ti, escuta-o e aproveita-o.

5.6 A iniquidade não nasce do nada
 5.7 E é o homem quem gera a miséria.
 5.17 Não despreze a lição que Deus lhe dá
 5.18 Porque ele fere e pensa a ferida
 Golpeia e cura com as mãos.
 5.19 Dos seis perigos te salva
 E no sétimo não sofrerás mal nenhum.
 5.20 Em tempo de fome te livra da morte
 E em tempo de guerra do fio da espada.
 5.24 Dará paz a tua casa...

ATOR – JÓ

ATOR – ELIFAZ

ATOR – JÓ

ATOR – ELIFAZ

ATOR – JÓ

ATOR – ELIFAZ

Não tenho casa.

E filhos...

Estão mortos.

5.26 Baixarás ao túmulo bem maduro
 Como um feixe de trigo no tempo certo
 recolhido.

Apodrecido.

(IRRITADO) Escuta!

6 *Só o homem abatido conhece sua miséria* — 1 Jó tomou a palavra e disse:

2 Ah, se pudessem pesar minha aflição
e pôr na balança meu infortúnio,

3 seriam mais pesados que a areia do mar,
por isso as minhas palavras são desvairadas.

4 Levo cravadas as flechas de Shaddai
e sinto absorver seu veneno.
Os terrores de Deus assediam-me.

5 Porventura, zurra o asno quando tem erva?
Ou muge o boi diante da forragem?

6 Come-se um manjar insípido, sem sal?
Ou que gosto pode haver numa clara de ovo?

7 Ora, o que meu apetite recusa tocar,
isso é a minha comida de doente.

8 Oxalá se cumprisse o que pedi,
e Deus concedesse o que espero:

9 que se dignasse esmagar-me,
que soltasse sua mão e me suprimisse.

10 Seria até um consolo para mim:
torturado sem piedade, saltaria de gozo,
pois não reneguei as palavras do Santo

11 Que forças me sobram para resistir?
Que destino espero para ter paciência?

12 É minha força a força das pedras,
ou é de bronze minha carne?

13 Teria por apoio o nada,
e toda ajuda não fugiu longe de mim?

14 Recusar a misericórdia a seu próximo,
é rejeitar o temor de Shaddai.

15 Meus irmãos atraíram-se como uma torrente,
como canais de um rio que transborda,

16 tornando-se turvo pelo degelo
e arrastando consigo a neve

17 No tempo de verão, porém, desaparece,
ao vir o calor extingue-se em seu leito.

18 As caravanas desviam-se de sua rota,
penetram no deserto e se perdem.

19 As caravanas de Tema procuram-no,
e os mercadores de Sabá contam com ele:

20 mas fica burlada sua esperança,
ao encontrá-lo se vêem decepcionados.

21 Tais sois para mim agora:
Ao me verdes, cheios de medo,
ficais com pavor.

22 Porventura disse eu: “Dai-me algo?
“Resgatai-me com vossa fortuna”?”

23 Arrancai-me da mão de um opressor”?
“Resgatai-me da mão dos tiranos”?”

24 Instruí-me e guardarei silêncio,
fazei-me ver em que me equivoquei

25 Como são agradáveis as palavras justas!
Porém, como podeis censurar-me e repreender-me?

ATOR – JÓ Ouve, você!

6.3 Minhas palavras são desvairadas

6.4 Porque levo em mim cravadas
As flechas envenenadas do Senhor. (*ATOR - ELIFAZ TERMINA DE LAVAR JÓ E FICARÁ DURANTE MUITO TEMPO LIMPANDO AS MÃOS.*)

ATOR – ELIFAZ Não sei mais o que dizer:
Que Deus esteja convosco todos os dias.

ATOR – JÓ Ele estará.

6.4 Ele mora no terror que me assedia.

CONTRAMESTRE E talvez Elifaz tenha beijado a fronte de Jó
Para provar a si mesmo que não existia
A repulsa que sentia pelo amigo.

ATOR – JÓ **6.8** Ah, se o Senhor me concedesse o que espero

6.9 Se se dignasse esmagar-me
Se soltasse a mão que me ampara
E como eu quero, me deixasse cair na morte,
Seria melhor sorte que essa tortura.

- 26 Pretendeis increpar-me por palavras,
considerar como vento as palavras de um desesperado?
- 27 Seríeis capazes de leiloar um órfão,
de traficar o vosso amigo.
- 28 Agora, olhai-me atentamente:
juro não mentir diante de vós.
- 29 Voltai atrás, por favor: que não se faça injustiça,
voltai atrás, porque justa é a minha causa.
- 30 Há falsidade sobre minha língua?
meu paladar não poderá distinguir o mal?

7 1 Não está o homem condenado a trabalhos forçados aqui na terra?

Não são seus dias os de um mercenário?

2 Como o escravo suspira pela sombra,
como o mercenário espera o salário,

3 assim tive por herança meses de decepção,
e couberam-me noites de pesar.

4 Quando me deito, penso: "Quando virá o dia?"
Ao me levantar: "Quando chegará a noite?"
E pensamentos loucos invadem-me até ao crepúsculo.

5 Meu corpo cobre-se de vermes e pústulas,
a pele rompe-se e supura.

6 Meus dias correm mais rápido do que a lançadeira
e consomem-se sem esperança.

7 Lembra-te que minha vida é um sopro,
e que meus olhos não voltarão a ver a felicidade.

8 Os olhos de quem me via não mais me verão,
teus olhos pousarão sobre mim e já não existirei.

9 Como a nuvem se dissipa e desaparece,
assim que desce ao Xeol não subirá jamais.

10 Não voltará para sua casa,
sua morada não tomará a vê-lo.

11 Por isso, não refrearei minha língua,
falarei com espírito angustiado
e queixar-me-ei com a alma amargurada.

12 Acaso sou o Mar ou o Dragão,
para que me cerques com guardas?

13 Se eu disser: "Meu leito consolar-me-á
e minha cama aliviar-me-á o sofrimento",

14 então me assustas com sonhos
e me aterrorizas com visões.

15 Preferiria morrer estrangulado;
antes a morte que meus tormentos

16 Eu pereço, não viverei para sempre;
deixa-me, pois os meus dias são um sopro!

17 Que é o homem, para que faças caso dele,
para que te ocupes dele,

18 para que o inspeciones cada manhã
e o examines a cada momento?

19 Por que não afastas de mim o olhar
e não me deixas até que tiver engolido a saliva?

20 Se pequei, que mal te fiz com isso,
sentinelas dos homens?

Por que me tomas por alvo
e cheguei a ser um peso para ti?

7.5 Vê! De novo meu corpo se cobre de chagas
A pele avermelha, incha, rompe e supura. (OS
AMIGOS RECUAM COM REPULSA E LENTAMENTE
COMEÇAM A SAIR.)

Ah, se eu saltasse da vida

A terra cobrisse esse corpo – ferida

E a morte fosse minha cura!

Água! (OS AMIGOS PARAM.)

6.11 Que forças me sobram para resistir?

Que destino espero para ter paciência?

(IRRITADO) Água! (BALDAD LEVA A BACIA ATÉ
ELIFAZ. ESTE RECUSA CONTINUANDO A LIMPAR AS
MÃOS.)

Olha atentamente:

Minha família se foi,

Meu teto ruiu

Meu amanhã acabou.

7.16 Minha vida é um sopro

7.7 E meus olhos não voltarão a ver a
felicidade.

7.11 Por isso não calo minha língua! (ERGUE-SE
E FALA AOS CEUS.)

7.16 Deixa-me, pois meus dias são brisa, breve
chama.

7.17 Que é a espécie humana

7.18 Para que te ocupes dela,

Para que a inspeciones cada manhã

A examines a cada momento?

7.19 Por que não afastas os olhos de mim

E me deixa respirar um segundo

Na paz entre meus tormentos?

7.20 Se pequei que mal te fiz com isso,

Sentinela de homens?

Por que me tomas como alvo?

Como prato de tua fome?

21 Por que não perdoas meu delito
e não deixas passar a minha culpa?
Eis que vou logo deitar-me no pó;
procurar-me-ás e já não existirei.

8 O curso necessário da justiça divina — 1 Baldad de Suás

tomou a palavra e disse:

2 Até quando falarás dessa maneira?
As palavras de tua boca são um vento impetuoso.
3 Acaso Deus torce o direito,
ou Shaddai perverte a justiça?
4 Se teus filhos pecaram contra ele,
entregou-os ao poder de seus delitos.
6a Se és irrepreensível e reto,
5 procura a Deus, implora a Shaddai
6b Desde agora a sua luz brilhará sobre ti
e restaurará a casa de um justo.
7 Teu passado parecerá pouca coisa
diante da eximia grandeza de teu futuro.
8 Pergunta às gerações passadas
e medita a experiência dos antepassados.
9 Somos de ontem, não sabemos nada.
Nossos dias são uma sombra sobre a terra.
10 Eles, porém, te instruirão e falarão contigo,
e em sua experiência entrarão palavras adequadas.

7.21 Por que não perdoas meu delito,
Não deixas passar minha culpa,
Não volves teus olhos ao meu olhar aflito?
Logo a terra vai me abrigar
E quando eu for pó
Vais me procurar
E já não existirei.

CENA 3 – DEUS É CAOS

(ATOR – BALDAD, DE TERNO E BIBLIA NA MÃO,
FIGURANDO UM PASTOR EVANGÉLICO.)

8.2 ATOR – BALDAD Até quando vai falar dessa maneira?

8.3 Acaso Deus é injusto?

8.6 a Se você é tão santo

Implora a Deus a sua cura!

ATOR – JÓ

Não espero mais ficar são

Nem melhores horas futuras.

9.16, 17 Ele não me ouvirá

Pois, por nada. Ele me esmaga

E sem razão multiplica minhas
feridas.

ATOR – BALDAD

Sem razão?

11.7 E acaso conhece a profundidade de
Deus?

Sabe o porquê de sua santa decisão?

ATOR – JÓ

Sei apenas que

O que perde o homem

É mais que o julgamento e a pena:

É não saber.

E não sei porque meu juiz

Me condena.

As razões de Deus são obscuras.

ATOR – BALDAD

E pode a criatura

Penetrar na razão do criador?

ATOR – JÓ

Não sei, mas preciso!

O homem é o que o homem conhece.

ATOR – BALDAD

Em que se transformou sua fé?

ATOR – JÓ

Na crença que Deus tem várias faces

E uma delas é luz.

ATOR – BALDAD

Somos só criaturas

8.9 E nossos dias são só uma sombra sobre o
solo

Não queira diminuir a justa distância

Que nos separa do criador.

ATOR – JÓ

Sou criatura

E se ele criador

A dor sacode e tortura

E por que sou criatura

Minha boca se abre e procura

As razões de quem cria dor.

11 Acaso brota o papiro fora do pântano,
cresce o junco sem água?
12 Verde ainda e sem ser arrancado,
seca antes de todas as ervas.
13 Tal é o destino daqueles que esquecem a Deus,
assim desvanece a esperança do ímpio.
14 Sua confiança é um fiapo no ar,
uma teia de aranha sua segurança:
15 ao se apoiar em sua casa, esta cairá;
quando nela se agarrar, ela não resistirá.
16 Cheio de seiva, ao sol,
lança rebentos no seu jardim,
17 enreda as raízes entre pedras
e vive no meio das rochas.
18 Mas, se o arrancam do lugar,
este o renegará: "Nunca te vi."
19 E ei-lo apodrecendo no caminho,
e do solo outros germinam.
20 Não, Deus não rejeita o homem íntegro,
nem dá a mão aos malvados:
21 pode ainda encher tua boca de sorrisos
e teus lábios de gritos de júbilo.
22 Teus inimigos cobrir-se-ão de vergonha
e desaparecerá a tenda dos ímpios.

ATOR – BALDAD Não falarei mais nada.

8.11, 12 Apenas que o junco,
Verde ainda e sem ser arrancado
Seca antes de todas as ervas.

8.13 Este é o destino dos que se esquecem
de Deus!

ATOR – JÓ É por não esquecer que clamo a presença
dele!

ATOR – BALDAD Chega!

8.14 Pergunta às gerações passadas:

A confiança do ímpio
Não é mais que um fiapo de ar.

8.21 Volte-se a Deus que ele pode ainda
Encher sua boca de sorrisos!

Deus não rejeita os seus.

ATOR – JÓ Eu também digo "chega"!

Que ele faça o que quiser

Com o que sobra de mim.

Eu já nada sei.

Se sou inocente ele me castiga

Se sou culpado porque pedir em vão?

ATOR – BALDAD Aceita a vontade de Deus!

9 A justiça divina domina o direito — *1* Jó tomou a palavra e disse:

2 Sei muito bem que é assim:
mas como poderia o homem justificar-se diante de Deus?

3 Se Deus se dignar pleitear com ele,
entre mil razões não haverá uma para rebatê-lo.

4 Quem entre os mais sábios e mais fortes
poderá resistir-lhe impunemente?

5 Ele desloca as montanhas, sem que se repare,
e derruba-as em sua ira;

6 abala a terra desde os fundamentos
e faz vacilar suas colunas;

7 manda ao sol que não brilhe,
e guarda sob sigilo as estrelas;

8 sozinho desdobra os céus
e caminha sobre o dorso do Mar;

9 criou a Ursa e o Órion,
as Plêiades e as Câmaras do Sul,

10 faz prodígios insondáveis,
maravilhas sem conta.

11 Se cruzar por mim, não posso vê-lo,
se passar roçando-me, não o sinto;

12 se apanha uma presa, quem lha arrebatará?
Quem lhe dirá: “Que fazes aí?”

13 Deus não precisa reprimir sua ira,
diante dele curvam-se as legiões de Raab.

14 Quanto menos poderei eu replicar-lhe
ou escolher argumentos contra ele?

15 Ainda que tivesse razão, não receberia resposta,
teria que implorar misericórdia do meu juiz.

16 Ainda que o citasse e ele me respondesse,
não creio que desse atenção a meu apelo.

17 Ele me esmaga por um cabelo,
e sem razão multiplica minhas feridas.

18 Não me deixa retomar alento
e me enche de amargura!

19 Recolher à força? Ele é mais forte!
Ao tribunal? Quem o citará?

20 Mesmo que eu fosse justo, sua boca condenar-me-ia;
se fosse íntegro, declarar-me-ia culpado.

21 Sou íntegro? Eu mesmo já não sei,
desprezo a existência!

22 É por isso que digo: é a mesma coisa!
Ele extermina o íntegro e o ímpio!

23 Se uma calamidade semear morte repentina,
ele se ri do desespero dos inocentes;

24 deixa a terra em poder do ímpio
e encobre o rosto aos seus governantes:
se não for ele, quem será então?

25 Meus dias correm mais depressa que um atleta
e se esvaem sem terem provado a felicidade:

26 deslizam como barcas de papiro,
como a águia que se precipita sobre a presa.

ATOR JÓ

E posso não aceitar?
Quem me pode defender d'Ele?
Agora pouco me importa
Meu resto de pouca vida
E minha alma louca

10.2 Quer dizer a Deus:
Explica-me. O que tens contra mim?

10.3 Acaso te agrada me oprimir

10.7 Quando sabes que não sou culpado?

10.9 Me fizeste de barro
Para me fazer voltar ao pó?

10.11 Minha forma viva
Revestiste de ossos
E com a delicadeza de teu toque
Teceste meus nervos.
Sobre mim derramaste
A água da vida
E a seiva do amor
E me recebeste em vossa casa.

10.13 Mas agora sei tua intenção:
Me quiseste ao teu lado

10.14 Para melhor vigiar meus pecados
E melhor me punir.

10.15 Ai de mim, se tivesse pecado!

10.16 Orgulhoso, como um leão, Deus me
caça

10.17 Renova seus ataques
Multiplica ameaças
Redobra sua cólera
E cobra de mim o que não devo!

ATOR – BALDAD Quietos, Jó!

Não aumente a fúria d'Ele!
Não sei se grito ou me calo!
Se volto os olhos aos céus
Ou se me lanço ao solo.
Só sei que meu tempo termina

9.22 E Deus extermina o justo e o pecador

9.23 E ri do desespero dos inocentes

9.24 E deixa a terra em poder dos ímpios!

ATOR – BALDAD Isso é blasfêmia!

MATRIARCA Não é o que se vê ao redor?
Em cada cidade?

ATOR – BALDAD Não tentes minha fé!

27 Se disse: “Esquecerei minha aflição,
mudarei de fisionomia e farei rosto alegre”,
28 atemorizam-me todas essas desgraças,
pois sei que não me terás por inocente.
29 E se fosse culpado,
para que afadigar-me em vão?
30 Ainda que me lavasse com sabão
e purificasse as mãos com soda,
31 tu me submergiras na imundície
e as minhas próprias vestes teriam nojo de mim.
32 Ele não é um homem como eu a quem possa dizer:
“Vamos juntos comparecer em julgamento.”
33 Não existe um árbitro entre nós,
que ponha a mão sobre nós dois
34 para afastar de mim a sua vara
e rechaçar o medo de seu terror!
35 Então lhe falaria e não teria medo,
pois eu não sou assim a meus olhos.

MATRIARCA De que nos vale uma fé sem verdade?
ATOR – 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. (*MATRIARCA*
ESQUECE OS OUTROS E NARRA DIRETAMENTE
AO PÚBLICO.) Há anos, conheci numa praça
Vestida de miséria, farrapos e desenganos
Uma louca que rosnava ameaças.
E minha fé teve seu primeiro abalo.
E a louca me sibilou: o fim do mundo já
começou!
Deus já chamou todos os seus
E nós somos a sobra.
É assim que Deus completa sua obra.
Vem, Satã, ela gritou,
Vem, cobra das origens,
Reinar no mundo que é seu!
E, no mesmo instante, caiu de joelhos e
molhou a alma com um
choro dolorido:
Perdoe, meu Deus, a blasfêmia!
Eu creio, eu creio em Deus todo poderoso.
MATRIARCA Ainda tem fé? – perguntei.
Tenho de ter, respondeu.
Acredita no céu e inferno?
Acredita no reino de Deus na terra?
Acredita na felicidade depois da morte?
Não sei, não sei e não sei, respondeu.
Que espécie de fé é essa, então?
A louca ganiu um choro dolorido
E, como se eu fosse Deus, me fez um
pedido:
Não me pergunte, não me confunda!
Essa fé torta, herege, blasfema
É a última coisa que tenho,
A única que retenho,
A última parte não perdida
O último pouco, a última posse
Do que foi uma fé forte,
Já partida.
Me deixa crer
Eu quero crer numa figa, numa pedra,
Numa cruz, numa estátua de santo
Num encanto qualquer eu quero crer
E naquela hora
Eu chorei como choro. (*CURVA-SE E CHORA.*)
ATOR – BALDAD Ouviu, Jó? A fé é nosso último e melhor
consolo
E Deus, nossa última instância!

10 *I* Já que tenho tédio à vida,
darei livre curso ao meu lamento,
desafogando a amargura da minha alma.

2 Direi a Deus: Não me condene,
explica-me o que tens contra mim.

3 Acaso te agrada oprimir-me,
desdenhar a obra de tuas mãos
e favorecer o conselho dos ímpios?

4 Porventura tens olhos de carne,
ou vês como vêem os homens?

5 Acaso são os teus dias como os de um mortal
e teus anos como os dias do homem,

6 para indagares minha culpa
e examinares meu pecado,

7 quando sabes que não sou culpado
e que ninguém me pode livrar de tuas mãos?

8 Tuas mãos me formaram e me modelaram,
e depois te volves a mim para aniquilar-me?

9 Lembra-te de que me fizeste de barro,
e agora me farás voltar ao pó?

10 Não me derramaste como leite
e me coalhaste como queijo?

11 De pele e carne me revestiste,
de ossos e de nervos me teceste.

12 Deste-me a vida e o amor,
e tua solicitude me guardou.

13 E, contudo, algo guardavas contigo:
agora sei que tinhas a intenção

14 de vigiar sobre mim para que, se eu pecasse,
meu pecado não fosse considerado isento de culpa.

15 Se tivesse incorrido em pecado, ai de mim!
Se fosse inocente, não haveria de levantar a cabeça,
saturado de afrontas e saciado de miséria.

16 Orgulhoso como um leão, tu me caças,
multiplicas proezas contra mim,

17 renovando teus ataques contra mim,
redobrando tua cólera contra mim,
lançando tropas descansadas contra mim.

18 Então, por que me tiraste do ventre?
Poderia ter morrido sem que olho algum me visse,

19 e ser como se não tivesse existido,
levado do ventre para o sepulcro

20 Quão poucos são os dias de minha vida!
Deixa de fixar-me, para que eu tenha um instante de alegria,

21 antes de partir, sem nunca mais voltar,
para a terra de trevas e sombras,

22 para a terra soturna e sombria,
de escuridão e desordem,
onde a claridade é sombra.

MATRIARCA

(FURIOSA). Deus vive de nosso erro,
Se alimenta do nosso desespero
Se fortalece com nossa ignorância!
(CHORA.) A morte de meus filhos foi
meu segundo e último abalo.

ATOR – JÓ

Eu só quero que Ele
Tire os olhos de mim
10.20 E me dê um instante de alegria
10.21 Antes de partir para a terra de
trevas e sombras

ATOR – SOFAR

10.22 Para a terra soturna e sombria
De escuridão e desordem
Onde a claridade é sombra.
Ninguém vai fazer este homem calar?
Viemos para consolar um amigo
E encontramos alguém que já não mais
conhecemos.

ATOR – BALDAD

ATOR – JÓ

ATOR – BALDAD

ATOR – JÓ

ATOR – SOFAR

ATOR – JÓ

Voltemos para que, quando Deus
Mais ferir este blasfemo,
Não nos atinja com sua ira.
Não fales e espere em Deus, Jó.
Não mais!

Reze...

Eu mesmo falarei com Deus!

Não seja arrogante!

13.2 Aos olhos de Deus em que vocês
são melhores que eu?

ATOR – SOFAR

Vê alguma ferida em meu corpo?

Alguma expressão de dor em meu rosto?

Por que Deus preferiu sua pele?

ATOR – JÓ

Não sei!

ATOR – SOFAR

Então se cale!

ATOR – JÓ

Quero saber!

ATOR – SOFAR

Aceita!

ATOR – ELIFAZ

Vou falar claro, Jó: Seu final se avizinha.

ATOR – SOFAR

Sofar!

Talvez palavras verdadeiras e duras

Tragam Jó à razão!

As vezes, ser amigo é ser pedra.

Jó, não esperes mais cura.

ATOR – JÓ

Só espero respostas!

ATOR – BALDAD

Não atormentes mais nosso amigo!

ATOR – SOFAR

Não lhe trago tormento.

Apenas trago um pedido de submissão!

Não se debata, não grite.

Volta à calma

E o silêncio de sua voz e de sua alma

Seja sua oração.

ATOR – JÓ

Não!

11 *A sabedoria de Deus desafia a Jó — 1 Sofar de Naamat*

tomou a palavra e disse:

2 O falador ficará sem resposta?

Dar-se-á razão ao eloqüente?

3 A tua vã linguagem calará os homens?

Zombarás sem que ninguém te repreenda?

4 Disseste: "Minha conduta é pura,
sou inocente aos teus olhos."

5 Sim, provera que Deus falasse,
que abrisse os lábios para responder-te.

6 Revelar-te-ia os segredos da Sabedoria,
que desconcertam toda sensatez!

Então saberias que Deus te pede contas da tua falta.

7 Acaso podes sondar a profundidade de Deus,
e atingir os limites de Shaddai?

8 É mais alto que o céu: que poderás fazer?

Mais profundo que o Xeol: que poderás saber?

9 É mais vasto que a terra
e mais extenso que o mar.

10 Se ele intervém para encerrar e convocar a assembléia,
quem pode impedi-lo?

11 Conhece os homens falsos:
vê o crime e nele presta atenção.

12 Homens estúpidos deverão começar a ser sábios
e o homem com modos de asno deixar-se domesticar!

13 Se dirigires teu coração a Deus
e estenderes as mãos para ele,

14 se afastares das tuas mãos a maldade
e não alojares a injustiça em tua tenda,

15 poderás levantar teu rosto sem mácula,
serás inabalável e nada temerás.

16 Esquecerás tuas desgraças
ou recordá-la-ás como a água que passou.

17 Tua vida ressurgirá como o meio-dia,
a escuridão será como a manhã.

18 Terás confiança, porque agora há esperança;
vivas perturbado, deitar-te-ás tranqüilo.

19 Repousarás sem sobressaltos
e muitos acariciarão teu rosto.

20 Porém, os olhos do ímpio se turvam,
seu refúgio malogra,
sua esperança é um alento que se extingue.

ATOR – SOFAR Porque não morrer com a mesma sabedoria
Que foi teu brasão em vida?

Porque se agita?

Porque fazer da morte um triste espetáculo
de rebeldia?

Apague-se a chama da vida sem rancor

E não atormente os que são vivos

Com sua dor!

ATOR – JÓ Você tem medo.

ATOR – SOFAR Tenho! Tenho medo que o dedo de Deus

Também me alcance

E me corte, queime e corroa

Como espada, fogo e veneno!

Medo que Deus, à noite,

Habite meus sonhos

E me prepare desgraças,

Escondido no dia que vem.

Por isso me recolho e oro

E não ousou levantar meu olho.

Deus é vendaval e nós apenas pó.

Por isso, não semeie ventos,

E que seus lamentos

Não agitem o ar.

Cale e acolha a vontade de Deus!

12 *A sabedoria de Deus manifesta-se principalmente por seu poder destruidor* — 1 Jó tomou a palavra e disse:

2 Realmente sois a voz do povo
e convosco morrerá a Sabedoria.

3 Mas também eu tenho inteligência,
não sou inferior a vós —;
quem ignora tudo isso?

4 Mas o homem torna-se a irrisão do seu amigo
quando invoca a Deus para ter uma resposta.
Zombavam do justo íntegro.

5 No infortúnio, o desprezo!, dizem os que estão felizes,
um golpe a mais para quem titubeia!

6 Nas tendas dos ladrões reina paz,
e estão seguros os que desafiam a Deus,
pensando que o têm na mão.

7 Pergunta, pois ao gado e ensinar-te-á,
às aves do céu e informar-te-ão.

8 Os répteis da terra dar-te-ão lições,
os peixes dos mares te hão de narrar:

9 quem não haveria de reconhecer que tudo isso
é obra da mão de Deus?

10 Em sua mão está a alma de todo ser vivo
e o espírito de todo homem carnal.

11 Não distingue o ouvido as palavras
e não saboreia o paladar os manjares?

12 Está nas venerandas cas a sabedoria,
e o entendimento com os anciãos.

13 Mas ele possui sabedoria e poder,
dele é o conselho e o entendimento.

14 O que ele destrói, ninguém o reconstrói;
se ele aprisionar, não haverá escapatória;

15 se retiver a chuva, virá a seca;
se soltar, inundar-se-á a terra.

16 Ele possui força e sensatez,
com ele estão o enganado e aquele que engana.

17 Torna estúpidos os conselheiros da terra
e fere os juizes com loucura.

18 Desamarra a cintura dos reis
e cinge-os com uma corda.

18 Faz andar descalços os sacerdotes
e lança por terra os poderes estabelecidos.

20 Tira a palavra aos confiantes
e priva de sensatez os anciãos.

21 Derrama o desprezo sobre os nobres
e afrouxa o cinturão dos fortes;

22 e descobre o que há de mais recôndito nas trevas
e traz à luz as sombras espessas;

23 engrandece as nações e arruina-as:
expande povos, e depois os suprime;

24 tira o juízo aos chefes de um país
e deixa-os errar num deserto sem estradas,

25 cambalear nas trevas, sem luz,
e titubear como um bêbado.

ATOR – JÓ Acolho mas calar não calo!
Quero respostas.
Quero saber se a face
Que Deus oculta
É igualmente terror.

ATOR – SOFAR Não corra o risco! Aceita a morte que Deus
lhe envia!

ATOR – BALDAD A misericórdia divina...

ATOR – JÓ Não quero misericórdia, quero justiça!

ATOR – SOFAR Aceita, Jó!

ATOR – ELIFAZ Quem é você para exigir?

13 / Tudo isso meus olhos viram
e meus ouvidos ouviram e entenderam.

2 O que vós sabeis, eu também o sei,
e não sou em nada inferior a vós.

3 Mas prefiro dirigir-me a Shaddai,
desejo discutir com Deus.

4 Vós não sois senão embusteiros,
todos vós meros charlatães.

5 Se, ao menos, calásseis,
tomar-vos-iam por sábios!

6 Por favor, escutai os meus argumentos,
atendei às razões de meus lábios.

7 Pensais defender a Deus com linguagem iníqua
e mentiras?

8 Quereis tomar o seu partido
e ser seus advogados?

9 Que tal se ele vos examinasse?
Irieis enganá-lo como se engana um homem?

10 Ele vos infligirá severa reprimenda,
se fordes parciais às escondidas.

11 Não vos atemoriza sua majestade?
Não desce sobre vós seu terror?

12 Vossas lições aprendidas são cinzas,
e vossas defesas, defesas de barro.

13 Guardai silêncio, agora sou eu quem fala,
venha o que vier.

14 Porei minha carne entre os meus dentes,
levarei nas mãos minha vida.

15 Ele pode me matar: mas não tenho outra esperança
senão defender diante dele o meu caminho.

16 Isto já seria minha salvação,
pois o ímpio não ousaria comparecer diante dele.

17 Escutai, escutai minhas palavras,
daí ouvido ao que vou declarar.

18 Eis que procederei com justiça,
e sei que sou inocente.

19 Quem quer disputar comigo?
De antemão, estou pronto para calar-me e para morrer!

20 Faz-me apenas duas concessões
e não me esconderei de tua presença:

21 afasta de mim a tua mão
e não me amedrontes com teu terror.

22 Depois me acusarás e te responderei,
ou falarei eu e tu me replicarás:

23 Quantos são os meus pecados e minhas culpas?
Prova meus delitos e pecados.

24 Por que ocultas tua face?
e me tratas como teu inimigo?

25 Queres, então, assustar uma folha levada pelo vento
e perseguir a palha seca?

26 Pois rediges contra mim sentenças amargas,
obriga-me a assumir os pecados de minha juventude,

ATOR – JÓ Sou só um homem
A quem o desespero dá coragem
13.14 E ponho minha carne entre meus dentes
E levo nas mãos a minha vida
E luto pois não tenho alternativa!

ATOR – SOFAR Aceita, Jó!

MATRIARCA Agora fala o Jó que conheci!

MATRIARCA Aceita, Jó

ATOR – JÓ Só te peço, Deus,
13.21 Que afaste de mim a tua mão
E não me amedrontes com o teu terror.
(SOFAR SE PROSTA ASSUSTADO.)
13.22 Depois, então, me acuse
E eu te respondo
Ou eu me queixo
E tu explicará sua ação!

ATOR – BALDAD A doença o enfraqueceu!

ATOR – ELIFAZ As feridas o deixaram louco!

ATOR – SOFAR Seu castigo não vai demorar!

MATRIARCA Silêncio! Deixem o homem lutar!

ATOR – JÓ 13.23 Quantos são meus pecados e minhas
culpas?
Prova meus delitos!
Responde a meu grito
Com tua própria voz!
13.24 Por que me trata como inimigo
E escondes tua face?
Não me deixe perguntar
Se não te vejo por que sou cego
Ou se de fato aqui não estás!

27 e prendes meus pés ao cepo;
vigias todos os meus passos
e examinas as minhas pegadas.

28 O homem consome-se como a podridão,
como um vestido roído pela traça.

14 / O homem, nascido de mulher,
tem a vida curta e cheia de tormentos.

2 É como a flor que se abre e logo murcha,
foge como sombra sem parar.

3 E é sobre alguém assim que cravas os olhos
e o leva a julgamento contigo?

4 Quem fará sair o puro do impuro?
Ninguém!

5 Se os seus dias já estão determinados
e sabes o número de seus meses,
se lhe fixaste um limite intransponível,

6 desvia dele teus olhos e deixa-o,
para terminar o seu dia como o assalariado.

7 A árvore tem esperanças,
pois cortada poderá renascer,
e seus ramos continuam a crescer.

8 Ainda que envelheçam suas raízes na terra
e seu tronco esteja amortecido no solo,

9 ao cheiro da água reverdece
e produz folhagem, como planta tenra.

10 O homem, porém, morre e jaz inerte;
expira o mortal, e onde está ele?

11 As águas do mar podem sumir,
baixar os rios e secar:

12 jaz, porém, o homem e não pode levantar-se,
os céus se gastariam antes de ele despertar
ou ser acordado de seu sono.

13 Oxalá me abrigasses no Xeol
e lá me escondesses até se aplacar tua ira,
e me fixasses um dia para te lembrares de mim:

14 pois, se alguém morrer, poderá reviver?
Nos dias de minha pena eu espero,
até que chegue o meu alívio.

15 Tu me chamarias e eu responderia:
desejarias rever a obra de tuas mãos,

16 enquanto agora contas todos os meus passos —,
e não vigiarias mais meu pecado,

17 selarias em uma urna meus delitos
e lacraria minha iniquidade.

18 Mas, igual ao monte que ao cair se desfaz,
e ao rochedo que muda de lugar,

19 à água que desgasta as pedras,
a tormenta que arrasta as terras,
assim é a esperança do homem que tu destróis

20 Tu continuamente o abates e ele se some,
transtorna o seu semblante e o repeles.

MATRIARCA Deus não está
Ou está morto
Ou encontrou melhor refúgio
Longe de nós e de nossa miséria!
ATOR – SOFAR Não sou obrigado a ouvir isso!
ATOR – ELIFAZ O que pretende, Jó?
Perder a alma
Depois do corpo já perdido?
ATOR – JÓ Não quero um Deus escondido
Nas estrelas.
Quero Deus comigo.
Não por que, com arrogância, exijo
Mas porque, com humildade, preciso!
(IRÔNICO.) Sua humildade não combina
bem com sua fúria.
ATOR – SOFAR O que quer, Jó?
ATOR – ELIFAZ Dizer a Deus onde deve habitar?
ATOR – BALDAD Quer mudar a crença?
Questionar os ensinamentos,
Desdizer os profetas?
ATOR – ELIFAZ Mudar os ritos, combater os dogmas,
Romper a tradição?
ATOR – SOFAR Quer um novo Deus
E uma nova religião!
ATOR – JÓ Quero uma porta aberta,
Uma ponte, uma escada.
Quero uma nova religião.

CENA 4 – O ÚLTIMO ABALO NA FÉ

MESTRE E a mulher de Jó
Talvez tenha tomado Jó pela mão
E talvez tenha falado.

MATRIARCA Levante os olhos de suas feridas, Jó,
E olhe uma chaga maior.
ATOR – JÓ O que devo ver?

MATRIARCA (FAZENDO UM GESTO QUE ABARCA TODA A
ÁREA DE REPRESENTAÇÃO.) Os homens e o
mundo! (O HOSPITAL SE TRANSFORMA NUM
CAOS DE LOUCOS, DOENTES, PEDINTES. OS
DISCURSOS E GESTOS DOS AMIGOS DE JÓ
SERÃO SÓ FIGURAS DE RETÓRICA, RITOS
REPETITIVOS DE UMA FÉ PERDIDA. CORO
INICIA UMA SÉRIE DE MÚSICAS
PRETENSAMENTE RELIGIOSAS ALEGRES E
GRAVES. NUM CANTO, BALDAD, COM A
BÍBLIA ABERTA, INICIA A PREGAÇÃO PARA
UM DIMINUTO PÚBLICO.)
ATOR – BALDAD O que nos diz o livro sagrado? Isaías,
capítulo 1, versículo 28: “Os rebeldes e os
pecadores serão destruídos juntamente, e
aqueles que abandonam o Senhor
perecerão.”

- 21 Seus filhos adquirem honras, mas não o chegará a saber,
caem em desonra, mas ele não o percebe.
22 Só sente o tormento de sua carne.
só sente a pena de sua alma.

2. SEGUNDO CICLO DE DISCURSOS

15 Jó condena-se por sua linguagem — 1 Elifaz de Temã tomou a palavra e disse:

- 2 Acaso responde um sábio com razões balofas,
e enche seu ventre com vento leste,
3 defendendo-se com razões inconsistentes,
ou com palavras sem sentido?
4 Além do mais, suprimes o temor,
as piedosas meditações diante de Deus.
5 Tua culpa te inspira as palavras
e adotas a linguagem dos astutos.
6 Tua própria boca te condena, e não eu,
teus próprios lábios testemunham contra ti.
7 Foste, porventura, o primeiro homem a nascer,
e vieste ao mundo antes das colinas?
8 Acaso foste admitido ao conselho de Deus
e te apropriaste da sabedoria?
9 Que sabes que nós não sabemos?
Que entendes que não entendamos?
10 Há também entre nós anciãos de venerandas cãs,
muitos mais velhos que teu pai.
11 Fazes pouco caso dessas consolações divinas
e das palavras suaves que te são dirigidas?
12 Como te arrebatava a paixão!
E lampejas os olhos,
13 quando voltas contra Deus a tua cólera,
proferindo teus discursos!
14 Como pode o homem ser puro
ou inocente o nascido de mulher?
15 Até em seus Santos Deus não confia,
e os Céus não são puros aos seus olhos.
16 Quanto menos o homem, detestável e corrompido,
que bebe como água a iniquidade!
17 Escuta-me, pois quero instruir-te,
vou contar-te o que vi,
18 o que transmitiram os Sábios,
o que seus Pais não desmentiram,
19 somente a eles foi dada a terra,
e nenhum estrangeiro no meio deles se instalou.
20 A vida do ímpio é um tormento contínuo,
e poucos são os anos reservados ao tirano;
21 escuta ruídos que o espantam;
quando está em paz, assalta-o o bandido;
22 não tem esperança de retornar das trevas
e sente-se destinado ao fio da espada;

ATOR – SOFAR

ATOR – ELIFAZ

ATOR – JÓ

MATRIARCA

MORTOS

ATOR – JÓ

ATOR – SOFAR

ATOR – JÓ

(ABENÇOANDO NUM TOM MONOCÓRDICO.)
Benedicat vos omnipotens Deus. Ex ore
infantium, Deus, et lactentium perfecisti
laudem propter inimicos tuos. Vox in
Rama audita est, ploratus et ululatus:
Rachel plorans filios suos, et noluit
consolari, quia non sunt.

(PORTANDO UM ESTANDARDE 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.) Desça o espírito e incendeie
minha alma e viverei além do limite
prescrito.

(QUE JUNTO DA MATRIARCA ASSISTE A
CENA.) **12.17** Deus torna estúpidos os
conselheiros da terra

12.24 Tira o juízo aos chefes de um país
E os deixa errar num deserto sem
estradas

12.25 Cambaleia nas trevas, sem luz...

Ele faz mais. Enlouquece uns pela ação
sangrenta

Enlouquece outros pela mansidão. (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)

A paz está na morte

A vida é um sonho sem razão.

(GRITA.) Parem! Loucos!

Que fé é essa? Que Deus é esse que
vocês reverenciam?

Que Deus é esse que vive de sua loucura?

É a mesma dura mão,

O mesmo duro Deus

Que sua boca impura clama.

Não, que meu Deus é outro fogo

É outra chama.

13.4 Vocês são três embusteiros

13.18 Que se dizem advogados de Deus.

13.12 Suas lições são cinzas

E suas defesas, defesas de barro.

Vão embora!

Prefiro por companhia o silêncio

E por amigo a solidão.

16 Da injustiça dos homens à justiça de Deus — 1 Jó tomou a palavra e disse:

2 Já ouvi mil discursos semelhantes,
sois todos consoladores importunos.

3 “Não há um limite para discursos vazios?
Que há que te incita a contestar?”

4 Também eu poderia falar como vós,
se estivesseis em meu lugar,
poderia acabrunhar-vos com discursos
levantando sobre vós a cabeça,

5 vos reconfortar com palavras,
e depois deixar de agitar os lábios.

6 Se falo, não cessa minha dor,
se me calo, como ela desaparecerá?

7 Mas agora ela me extenuou;
feriste com horror tudo o que me cerca, 8 e ele me deprime,
meu caluniador tornou-se minha testemunha,
levanta-se contra mim e me acusa diretamente;

9 sua ira persegue-me para dilacerar-me,
range contra mim os dentes,
meus inimigos aguçam os olhos contra mim.

10 Abrem contra mim a boca,
esbofeteiam-me com suas afrontas,
todos se aglomeram em massa contra mim.

11 Deus entregou-me a injustos,
jogou-me nas mãos dos ímpios.

12 Vivia eu tranqüilo, quando me esmagou,
agarrou-me pela nuca e me triturou.
Fez de mim seu alvo.

13 Sua flechas zuniam em torno de mim,
atravessou-me os rins sem piedade,
e por terra derramou meu fel.

14 Abriu-me com mil brechas
e assaltou-me como um guerreiro.

15 Costurei um saco para cobrir a minha pele
e mergulhei meu rosto no pó.

16 Meu rosto está vermelho de tanto chorar
e a sombra pesa sobre minha pálpebras,

17 embora não haja violência em minhas mãos
e seja sincera minha oração.

18 Ó terra, não cubras meu sangue,
não encontre meu clamor um lugar de descanso!

19 Tenho, desde já, uma testemunha nos céus,
e um defensor nas alturas;

20 intérprete de meus pensamentos junto a Deus,
diante do qual correm as minhas lágrimas;

21 que ele julgue entre o homem e Deus
como se julga um pleito entre homens.

22 Porque passarão os anos que me foram contados
e emprenderei a viagem sem retorno.

ATOR - JÓ

MATRIARCA

ATOR - JÓ

CORO

Não! Somos deuses cegos
Que, à beira do abismo,
Marcham com a segurança
Que nos dá nossa pretensão!
Vá. A fé não se explica com a razão
A fé não se explica
A fé é.
Louco! (MATRIARCA, ABATIDA, É
RETIRADA PELO CORO DA ÁREA DE
REPRESENTAÇÃO)
(ENQUANTO MATRIARCA SAI)
Enlouqueceu!
Vox in Rama audita est, ploratus et
ululatus: Rachel plorans filios suos, et
noluit consolari, quia non sunt.

17 / Meu espírito está quebrantado em mim,
e os coveiros se juntam para mim.

2 Só as zombarias me acompanham,
sobre sua hostilidade pousam meus olhos.

3 Guarda contigo uma fiança em meu favor,
pois quem, senão tu, me apertará a mão?

4 Fechaste-lhes a mente à razão
e mão alguma se levanta.

5 Como aquele que convida amigos à partilha,
quando os olhos de seus filhos enlanguescem,

6 Tornei-me objeto de sátira entre o povo,
alguém sobre o qual se cospe no rosto.

7 Meus olhos se consomem irritados
e meus membros definham como sombras:

8 os justos assombram-se ao vê-lo,
e o inocente indigna-se contra o ímpio;

9 o justo, porém, persiste em seu caminho,
e o homem de mãos puras cresce em fortaleza.

10 Entretanto, voltai-vos todos, vinde:
não acharei sequer um sábio entre vós!

11 Passaram-se meus dias, com meus projetos,
as fibras de meu coração se romperam.

12 Querem fazer da noite, dia,
estaria perto a luz que afugenta as trevas.

13 Ora, minha esperança é habitar no Xeol
e preparar minha cama nas trevas.

14 Digo à cova: “Tu és meu pai!”;
ao verme: “Tu és minha mãe e minha irmã!”

15 Pois onde, onde então, está minha esperança?
Minha felicidade, quem a viu?

16 Descerão comigo ao Xeol,
baixaremos juntos ao pó?

CENA 5 – A ABSURDA FÉ DE UM HOMEM SÓ

ATOR – JÓ

(OS TRÊS AMIGOS SE APROXIMAM DE JÓ.)
Distância!
Chega de perguntas e acusações.
Deixem-me só com o que sobra de mim!

Tirem os olhos de mim!

Eu quero a paz

A branca bruma da paz final!

A terra vai se abrir

E me fazer dormir

Sem sonho, sol e dor.

Vem, torpor final: a morte.

Não enquanto não purgar sua culpa!

Não sei qual foi meu pecado!

Deus sabe!

Então que ele me diga!

Quer que ele te dê satisfação do que faz?

Sim, porque o que ele faz, ele faz comigo!

Vou ler algumas palavras do livro...

Não quero palavras!

São palavras de Deus.

Eu quero Deus!

ATOR – BALDAD

ATOR – JÓ

ATOR BALDAD

ATOR – JÓ

ATOR – BALDAD

ATOR – JÓ

ATOR BALDAD

ATOR – JÓ

ATOR – BALDAD

ATOR – JÓ

18 A ira não prevalecerá sobre o princípio da justiça — 1

Baldad de Suás tomou a palavra e disse:
2 Até quando impedirás as palavras?
reflete e depois falaremos.
3 Por que nos consideras como animais,
e passamos por estúpidos aos teus olhos?
4 Tu, que te desmembras em tua cólera,
acaso ficará a terra desabitada por tua causa,
ou os rochedos serão mudados de seu lugar?
5 A luz do ímpio se extingue,
e a chama de seu fogo deixará de alumiar.
6 A luz se obscurece em sua tenda,
e acima dele se apaga sua lâmpada.
7 Seus passos vigorosos encurtam-se,
se seus próprios projetos deitam-no por terra.
8 Os seus pés jogam-no na armadilha,
e ele caminha entre as redes.
9 A armadilha prende-o pelo calcanhar,
e o laço segura-o firme;
10 a corda está escondida no chão,
e a armadilha em seu caminho.
11 Rodeiam-no terrores que o amedrontam,
perseguindo-o passo a passo.
12 A fome torna-se a sua companheira,
e a desgraça se instala a seu lado.
13 A enfermidade consome-lhe a pele,
devora seus membros o primogênito da Morte.
14 Arrancam-no da paz de sua tenda,
e tu conduzes ao rei dos terrores.
15 Podes habitar a tenda que não é mais sua,
e espalham o enxofre sobre o teu redil.
16 Por baixo sua raízes,
por cima murcham seus ramos.
17 Sua memória desaparecerá de sua terra,
seu nome se apagará na região.
18 Lançado da luz às trevas,
ele se vê banido da terra,
19 sem prole nem descendência entre seu povo,
sem um sobrevivente em seu território.
20 De seu destino espanta-se o Ocidente,
e o Oriente enche-se de terror.
21 Esta era a morada do malvado
e o lugar daquele que não reconhecia a Deus!

ATOR – BALDAD

ATOR – JÓ

ATOR – SOFAR

ATOR – JÓ

ATOR – ELIFAZ

ATOR – JÓ

ATOR – BALDAD

CONTRAMESTRE

(ENQUANTO BALDAD LÊ JÓ SE PROSTRA E SE DEIXA FICAR.)

18.5 A luz do ímpio se extingue

18.6 E a luz em sua casa se apaga.

18.12 A desgraça instala-se a seu lado

18.13 A enfermidade consome sua pele

E devora seus membros

18.16 E enquanto ele implora

Suas raízes secam

E murcham seus ramos

18.17 Seu corpo e seu nome

desaparecerão da terra

18.19 Sua descendência não sobreviverá

E o que foi dele será pó,

A inutilidade do pó,

O esquecimento do pó,

Como se nunca ele tivesse existido.

18.21 Esse é o final de quem

Não reconheceu a Deus!

E Jó elevou o rosto a Sofar

Deus não me quer ao seu lado

Como cúmplice de seu pecado

Como comparsa de um pecador,

disse Sofar:

Daqui mesmo faço minha oração.

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!

(A BALDAD) Por favor!

Ninguém é forte bastante

Para acabar só.

Quem me ajuda a fazer a travessia

Pra onde não brilha a luz?

Não sei se posso

Não sei se gosto

Não sei se quero

Não sei.

E Jó sentiu-se só em todo o

universo

E em sentimentos diversos

Sua alma cindiu-se.

E lamentou:

tomou a palavra disse:
2 Até quando continuareis a afligir-me
e a magoar-me com palavras?
3 á por dez vezes me insultastes,
e não envergonhais de zombar de mim.
4 Se de fato cai em erro,
meu erro só diria respeito a mim,
5 Quereis triunfar sobre mim,
lançando-me em rosto minha afronta?
6 Pois sabeí que foi Deus quem me transtornou,
envolvendo-me em suas redes.
7 Grito: “Violência!”, e ninguém me responde,
peço socorro, e ninguém me defende.
8 Ele bloqueou meu caminho e não tenho saída,
encheu de trevas minhas veredas.
9 Despojou-me de minha honra
e tirou-me a coroa da cabeça.
10 Demoliu tudo em redor de mim e tenho de ir-me,
desenraizou minha esperança como uma árvore.
11 Acendeu sua ira contra mim,
considera-me seu inimigo.
12 Chegam em massa seus esquadrões,
abrem em minha direção seu caminho de acesso
e acampam em volta de minha tenda.
13 Ele afastou de mim os meus irmãos,
e os meus parentes costumam evitar-me
14 Abandonaram-me vizinhos e conhecidos,
esqueceram-me os hóspedes de minha casa.
15 Minhas servas consideram-me um intruso,
a seu ver sou um estranho.
16 Chamo ao meu servo, e não me responde,
devo-lhe até suplicar-lhe.
17 À minha mulher repugna meu hálito,
e meu mau cheiro, aos meus próprios irmãos.
18 Até as crianças me desprezam
e insultam-me, se procuro levantar-me.
19 Todos os meus íntimos têm-me aversão,
meus amigos voltam-se contra mim.
20 Debaixo da pele minha carne apodrece
e os meus ossos se desnudam como os dentes.
21 Piedade, piedade de mim, amigos meus,
que me feriu a mão de Deus!
22 Por que me perseguis como Deus,
e sois insaciáveis de minha carne?
23 Oxalá minhas palavras fossem escritas,
e fossem gravadas numa inscrição;
24 com cinzel de ferro e estilete
fossem esculpadas na rocha para sempre!
25 Eu sei que meu Defensor está vivo
e que no fim se levantará sobre o pó:
26 depois do meu despertar, levantar-me-á junto dele,
e em minha carne verei a Deus.

19.13 Ele afastou de mim os meus irmãos
Os meus parentes procuram evitar-me.
19.14 Abandonaram-me vizinhos e conhecidos
19.17 À minha mulher repugna meu hálito
19.18 E até as crianças me desprezam
19.20 Debaixo de mim minha carne apodrece
E os meus ossos se desnudam como os dentes.
19.21 Piedade, piedade de mim, amigos meus,
Que me feriu a mão de Deus!
Por que vieram então?
Para à vista do castigo que me é imposto
Melhor sentirem o gosto
De estarem sãos?
Se sentirem mais amigos do criador?
Se sentirem mais amigos do criador?
E se sentirem mais santos
Ao me olhar como pecador?
Não pequei. E se Deus tem a vossa semelhança
Se Deus é o de vossa crença
Então Deus, de fato, morreu
Sem deixar profeta nem herança.
Vão embora, por que,
Para minha esperança,
Não estou só.
O causador do meu desespero está vivo:
Meu Deus vai levantar-me do pó!

- 27 Aquele que eu vir será para mim,
aquele que meus olhos contemplarem não será
um estranho.
Dentro de mim consomem-se meus rins.
- 28 E se disserdes: “Como o perseguiremos,
que pretexto encontraremos nele?”,
- 29 teme a espada
pois a cólera queimará as faltas
e sabereis que há um julgamento!
- 20 A ordem da justiça não tem exceção — 1** Sofar de Naamat
tomou a palavra e disse:
- 2 É por isso que meus pensamentos me levam a replicar,
pois se agitam dentro de mim.
- 3 Escutei uma censura injuriosa,
e agora meu espírito me convida a responder.
- 4 Não sabes que é assim desde sempre,
desde de que o homem foi posto na terra,
5 que o júbilo dos ímpios é efêmero
e a alegria do malvado só dura um instante?
- 6 Mesmo que seu porte se elevasse até o céu
e tocasse as nuvens com a fronte,
7 pereceria para sempre como fantasma,
e aqueles que o viam dirão: “Onde está?”
- 8 Voará como um sonho inatingível,
dissipar-se-á como visão noturna.
- 9 Os olhos que o viam não mais o verão,
nem mais o reconhecerá sua morada.
- 10 Seus filhos terão que indenizar os pobres,
e suas crianças, que restituir suas riquezas.
- 11 Seus ossos, ainda cheios de vigor juvenil,
deitar-se-ão como ele no pó.
- 12 Se a maldade tinha um sabor doce em sua boca
e ele a escondia debaixo da língua
- 13 e a guardava, sem soltá-la,
retendo-a no seu paladar,
- 14 este manjar se corromperá em seu ventre,
nas suas entranhas será veneno de víboras.
- 15 Vomitará as riquezas que engoliu,
Deus as faz expelir de seu ventre.
- 16 Sugará veneno de serpentes
e matá-lo-ão as presas da áspide.
- 17 Não mais verá os mananciais de óleo,
nem os rios de leite e mel.
- 18 Perderá seu aspecto alegre ao restituir os seus ganhos,
e o ar satisfeito de quando os negócios prosperavam:
- 19 porque destruiu as cabanas dos pobres
e se apropriou de casas que não tinha construído.
- 20 Porque seu apetite mostrou-se insaciável,
os seus tesouros não o salvarão.
- 21 Nada escapou à sua voracidade,
por isso não durará sua prosperidade.
- 22 Em plena abundância sofrerá o golpe da penúria
com toda a sua força a miséria cairá sobre ele.

- 23 Deus derrama sobre ele o ardor de sua ira,
lança-lhe na carne uma chuva de flechas.
- 24 Se escapar das armas de ferro,
atravessá-lo-á o arco de bronze;
- 25 uma flecha sai de suas costas,
e um dardo chamejante, do seu fígado.
Terroros avançarão sobre ele,
- 26 todas as trevas escondidas lá estão para apanhá-lo.
Devorá-lo-á um fogo não aceso por homem,
consumindo o que resta de sua tenda.
- 27 O céu revelará sua iniquidade,
a terra se insurgirá contra ele.
- 28 O lucro de sua casa se escorre,
como torrentes no dia da ira.
- 29 Esta é a sorte que Deus reservou ao ímpio,
a herança que destinou ao amaldiçoado.
- 21 *O desmentido dos fatos* — 1** Jó tomou a palavra e disse:
- 2 Escutai atentamente minhas palavras,
seja este o consolo que me dais.
- 3 Permiti que eu fale,
e, quando tiver terminado, zombai à vontade.
- 4 É de um homem que me queixo?
Como não hei de impacientar-me?
- 5 Olhai para mim e empalidecei,
ponde a mão sobre a vossa boca.
- 6 Só em pensar nisso, fico desconcertado,
um pavor apodera-se do meu corpo.
- 7 Por que os ímpios continuam a viver,
e ao envelhecer se tornam ainda mais ricos?
- 8 Vêem assegurada a própria descendência,
e seus rebentos aos seus olhos subsistem..
- 9 Suas casas, em paz e sem temor,
a vara de Deus não as atinge.
- 10 Seu touro reproduz sem falhar,
sua vaca dá cria sem abortar.
- 11 Deixam as crianças correr como cabritos,
e seus pequenos saltar como cervos.
- 12 Cantam ao som dos tamborins e da cítara
e divertem-se ao som da flauta.
- 13 Sua vida termina na felicidade,
descem em paz ao Xeol.
- 14 Eles que diziam a Deus: “Afasta-te de nós,
que não nos interessa conhecer teus caminhos.
- 15 Quem é Shaddai, para que o sirvamos?
De que nos aproveita invocá-lo?”
- 16 Acaso não têm eles a prosperidade em suas mãos,
e Deus não se afastou do conselho dos ímpios?

- 17 Quantas vezes se vê apagar a lâmpada do ímpio,
a infelicidade cair sobre ele,
a ira divina destruir os seus bens.
- 18 o vento arrastá-lo como palha,
o turbilhão levá-lo como debulho?
- 19 Deus o puniria em seus filhos?
Que dê a ele mesmo o castigo merecido, para que o sinta!
- 20 Que seus próprios olhos vejam sua ruína
e ele mesmo beba a cólera de Shaddai!
- 21 Pois que lhe importam os de sua casa, depois de morto,
quando a quota de seus meses estiver preenchida?
- 22 Acaso se pode ensinar a Deus o conhecimento,
Àquele que julga os seres do Alto?
- 23 Este morre em pleno vigor,
de todo tranqüilo e em paz,
24 seus flancos bem roliços,
e a medula de seus ossos cheia de seiva.
- 25 Aquele morre com alma amargurada,
sem ter gozado a felicidade.
- 26 E, contudo, jazem no mesmo pó,
cobrem-se ambos de vermes.
- 27 Ah, eu conheço os vossos pensamentos,
vossas malvadas reflexões a meu respeito!
- 28 Dizeis: "Onde está a casa do poderoso,
onde a morada dos ímpios?"
- 29 Não interrogais os viajantes,
desconheceis os seus testemunhos?
- 30 No dia do desastre o ímpio é poupado,
no dia do furor é posto a salvo.
- 31 Quem lhe reprova sua conduta
e quem lhe dá a paga pelo que fez?
- 32 É conduzido ao sepulcro,
e se monta guarda sobre seu túmulo.
- 33 Leves lhe são os torrões do vale,
atrás dele toda a população desfila.
- 34 Que significam, pois, essas vãs consolações?
Se na vossas respostas não há mais que perfídia!

3. TERCEIRO CICLO DE DISCURSOS

22 Deus castiga unicamente em nome da justiça — 1 Elifaz de Temã tomou a palavra e disse:

- 2 Pode um homem ser útil a Deus,
quando o prudente só é útil a si mesmo?
- 3 Que importa a Shaddai que sejas justo:
aproveita-lhe a tua integridade?
- 4 É por tua piedade que te corrige
e entra contigo em julgamento?
- 5 Não é antes por tua grande malícia
e por tuas inumeráveis culpas?
- 6 Exigias sem razão penhores a teu irmão
e despojavas de suas roupas os nus;
- 7 não davas água ao sedento
e recusavas pão ao faminto;
- 8 entregavas a terra a um homem poderoso,
para ali se instalar o favorecido;
- 9 despedias as viúvas com as mãos vazias,
quebravas os braços dos órfãos.
- 10 Por isso te encontras preso nos laços,
amedronta-te um terror imprevisto,
- 11 a luz se obscurece e já não vês nada,
e te submerge um turbilhão de água.
- 12 Não é Deus excelso como os céus?
Ele não vê a cabeça das estrelas?
- 13 Porque ela está nas alturas,
tu dizes: Quem conhece a Deus?
Pode ele julgar através das nuvens?
- 14 As nuvens encobrem-no e impedem-no de ver,
quando passeia pela abóbada do céu.
- 15 Queres seguir os velhos caminhos
por onde andaram os homens perversos?
- 16 Foram arrebatados antes do tempo,
quando uma torrente se lançou sobre seus fundamentos.
- 17 Eles diziam a Deus: “Afasta-te de nós.
Que pode fazer-nos Shaddai?”
- 18 Ele enchia de bens suas casas,
mas longe de mim o conselho dos ímpios!
- 19 Os justos vêem isto e se alegram,
o inocente zomba deles:
- 20 Eis destruídos os seus adversários!
Devorados sejam pelo fogo seus bens!”
- 21 Reconcilia-te com ele e terás paz:
desta maneira a felicidade virá sobre ti.
- 22 Aceita a instrução de sua boca
e guarda seus preceitos em teu coração.
- 23 Se voltares a Shaddai como humilhado,
se afastares de tua tenda a injustiça,
- 24 se colocares o teu ouro sobre o pó,
o Ofir entre as pedras do riacho,

- 25 Shaddai será tuas barras de ouro
e a tua prata entesourada.
26 Então, sim alegrar-te-ás em Shaddai
e erguerás para Deus teu rosto.
27 Ele ouvirá as tuas súplicas
e tu cumprirás teus votos;
28 decidir-te-ás por um projeto e realizar-se-á,
e a luz brilhará em teu caminho.
29 Porque ele abaixa o orgulho dos soberbos
e salva o homem de olhar humilde.
30 Ele libertará o homem inocente,
e tu serás salvo pela pureza de tuas mãos.

23 Deus está longe, e o mal triunfa — / Jó tomou a palavra e disse:

- 2 Também hoje minha queixa é uma revolta,
porque sua mão agrava meus gemidos.
3 Oxalá soubesse como encontrá-lo,
como chegar à sua morada.
4 exporia diante dele a minha causa,
com minha boca cheia de argumentos.
5 Gostaria de saber com que palavras iria responder-me
e ouvir o que teria para me dizer.
6 Usaria ele de violência ao pleitear comigo?
Não, bastaria que me desse atenção.
7 Ele reconheceria em seu adversário um homem reto,
e eu faria triunfar minha causa para sempre.
8 Mas, se for ao oriente, não está ali;
ao ocidente, não o encontro.
9 Se o procuro ao norte não o vejo,
se me volto para o sul, não o descubro.
10 Mas, já que ele conhece o meu proceder,
que me ponha à prova, dela sairei como ouro acrisolado.
11 Meus pés calcaram suas pegadas,
segui seu caminho sem me desviar.
12 Não me afastei do mandamento de seus lábios
e guardei no peito as palavras de sua boca.
13 Mas ele decide; quem poderá dissuadi-lo?
Tudo o que ele quer, ele faz.
14 Executará a sentença a meu respeito,
como tantos outros dos seus decretos.
15 Por isso estou consternado em sua presença,
e estremeço ao pensá-lo.
16 Deus abateu-me o ânimo,
Shaddai encheu-me de terror.
17 E todavia, não me dou por vencido por estas trevas;
ele, porém, cobriu-me o rosto com a escuridão.

- 24 / Por que Shaddai não marca o tempo
e seus amigos não chegam a ver seus dias?
- 2 Os ímpios mudam as fronteiras,
roubam rebanho e pastor.
- 3 Apoderam-se do jumento dos órfãos
e tomam como penhor o boi da viúva.
- 4 Empurram os indigentes para fora do caminho,
e os pobres da terra se escondem todos.
- 5 Como onagros do deserto, eles saem para o trabalho,
procurando desde a aurora uma presa,
e, de tarde, o pão os seus filhos.
- 6 Ceifam no campo do malvado
e rebuscam a vinha do ímpio.
Andam nus por falta de roupa,
famintos carregam os feixes.
- 11 Em pleno meio-dia ficam entre duas muretas;
sedentos, pisam os lagares.
- 7 Nus passam a noite, sem roupa
e sem cobertura contra o frio.
- 8 Ensopados pelas chuvas das montanhas,
sem abrigo comprimem-se contra o rochedo.
- 9 O órfão é arrancado do seio materno
e a criança do pobre é penhorada.
- 12 Da cidade sobem os gemidos dos moribundos
e, suspirando, os feridos pedem socorro
e Deus não ouve a sua súplica.
- 13 Existem também os rebeldes à luz,
que não conhecem seus caminhos
nem ficam em suas veredas.
- 14 É noite quando o assassino se levanta
para matar o pobre e o indigente.
Durante a noite ronda o ladrão,
- 16a às escuras arromba as casas.
- 15 O olho do adúltero aguarda o crepúsculo
dizendo: "Ninguém me verá",
e cobre o rosto com uma máscara.
- 16b Durante o dia, escondem-se
os que não querem conhecer a luz.
- 17 A manhã é escura para eles,
e experimentam os seus terrores.
- 25 Se não é assim, quem me desmentirá
ou reduzirá a nada minhas palavras?

25 Hino à onipotência de Deus — 1 Baldad de Suás tomou a palavra e disse:

- 2 É um soberano temível,
Aquele que conserva a paz nas suas alturas.
- 3 Pode ser contado o número de suas tripas?
E sobre quem não se levanta a sua luz?
- 4 Como pode o homem justificar-se diante de Deus?
Ou mostrar-se puro quem nasceu de mulher?
- 5 Se até a própria lua não brilha
e as estrelas não são puras a seus olhos,
- 6 quanto menos o homem, essa larva,
e o filho de homem, esse verme?
- 26 a 5 a** As sombras tremem debaixo da terra,
as águas e seus habitantes estão com medo.
- 6 O Xeol está nu a seus olhos
e a Perdição está sem véu.
- 7 Estendeu o setentrão sobre o vazio
e suspendeu a terra sobre o nada.
- 8 Ele prende as águas nas nuvens,
sem que estas se rasguem com o peso.
- 9 Encobre a face da lua cheia
e estende sobre ela sua nuvem.
- 10 Traçou um círculo sobre a superfície das águas,
onde a luz confina com as trevas.
- 11 As colunas do céu se abalam,
assustadas com sua ameaça.
- 12 Com seu poder aquietou o Mar,
com sua destreza aniquilou Raab.
- 13 O seu sopro clareou os Céus
e sua mão traspassou a Serpente fugitiva.
- 14 Tudo isso é o exterior das suas obras,
e ouvimos apenas um suave eco.
Quem compreenderá o estrondo do seu poder?

26 Baldad fala a esmo — 1 Jó tomou a palavra e disse:

- 2 Como sabes sustentar o débil
e socorrer um braço sem vigor!
- 3 Como sabes aconselhar o ignorante
e dar mostras de profundo conhecimento!
- 4 A quem dirigiste tuas palavras?
Ou que espírito falou em ti?

27 Por ser inocente, Jó conhece o poder de Deus — 1 Jó continuou a exprimir-se em sentenças, dizendo:

- 2 Pelo Deus vivo que me nega justiça
por Shaddai que me amargura a alma,
- 3 enquanto em mim houver um sopro de vida
e o alento de Deus nas narinas,
- 4 meus lábios não dirão falsidades,
nem minha língua pronunciará mentiras!
- 5 Longe de mim dar-vos razão!
Até o último alento manterei minha inocência,

- 6 fico firme em minha justiça e não a deixo;
a consciência não me envergonhará por meus dias.
- 7 Tenha o meu inimigo a sorte do ímpio
e meu adversário, a do injusto!
- 8 Que esperança tem o perverso quando suplica
e quando eleva a Deus a sua alma?
- 9 Acaso Deus escutará seu clamor,
quando o surpreende a aflição?
- 10 Encontrará seu conforto em Shaddai,
e invocará a Deus a todo momento?
- 11 Instruir-vos-ei acerca do poder de Deus,
não vos ocultarei os designios de Shaddai.
- 12 Todos vós bem o vedes,
por que vos perdeis em vãs ilusões

Discurso de Sofar: o maldito

- 13 Esta é a porção que Deus reserva ao ímpio,
a herança que o tirano recebe de Shaddai:
- 14 Se tiver muitos filhos, cairão pela espada,
seus descendentes não terão de comer.
- 15 Quem sobreviver será enterrado pela Peste,
e suas viúvas não os chorarão.
- 16 Ainda que acumule prata como pó
e amontoe vestidos como barro,
- 17 ele amontoa, mas é justo quem os vestirá;
quanto à prata, é o inocente quem a herdará.
- 18 Construiu uma casa como uma teia de aranha,
construiu uma choupana para a guarda.
- 19 Deita-se rico — mas será pela última vez —:
ao abrir os olhos não terá mais nada.
- 20 Em pleno dia surpreendem-no terrores,
de noite arrebatam-o um turbilhão.
- 21 O vento leste levanta-o e fá-lo desaparecer
e varre-o de seu lugar.
- 22 Precipita-se sobre ele sem piedade,
enquanto procura fugir de seu alcance.
- 23 Aplaudem a sua ruína,
assobiam contra ele por onde ele vai.
- 24 18 É apenas um feto sobre as águas,
cai a maldição sobre sua propriedade na terra,
ninguém mais vai para a sua vinha.
- 19 Como o calor estivo absorve as águas da neve,
assim o Xeol àquele que pecou.
- 20 Dele se esquece o ventre que o formou,
o seu nome não é mais lembrado.
Assim é arrancada a iniquidade como uma árvore.
- 21 Ele maltratou a estéril sem filhos
e não socorreu a viúva.
- 22 Mas Aquele que prende com força os tiranos
aparece e tira-lhe a certeza da vida.
- 23 Ele o deixava apoiar-se numa falsa segurança;
os seus olhos, porém, observavam os seus caminhos.

24 Exaltado por breve tempo, deixa de existir,
cai como a erva que se colhe
e murcha como as espigas.

4. ELOGIO DA SABEDORIA

28 A sabedoria é inacessível ao homem

1 A prata tem as minas,

o ouro, um lugar onde é depurado.

2 O ferro extrai-se da terra,

ao fundir-se a pedra, sai o bronze.

3 Impõe-se um limite às trevas,

sonda-se até o extremo limite

a pedra escura e sombria.

4 Estrangeiros perfuram as grutas

em lugares não frequentados,

e suspensos balançam longe dos homens.

5 A terra, que produz o pão,

por baixo é devorada pelo fogo.

6 Suas pedras são jazidas de safiras,

seus torrões encerram pepitas de ouro.

7 Tais veredas não as conhece o abutre,

nem as divisa o olho do falcão;

8 não as percorrem as feras arrogantes,

nem as atravessa o leão.

9 O homem lança mão da pederneira,

desarraigando as montanhas pela raiz.

10 Na rocha abre galerias,

o olhar atento a tudo o que é precioso.

11 Explora as nascentes dos rios

e traz à luz o que está oculto.

12 Mas a Sabedoria, donde provém ela?

Onde está o lugar da Inteligência?

13 O homem não lhe conhece o caminho,

nem se encontra na terra dos mortais.

14 Diz o Abismo: "Não está em mim";

responde o Mar: "Não está comigo."

15 Não se compra com ouro mais fino,

nem se troca a peso de prata,

16 não se paga com ouro de Ofir,

com ônix precioso ou safiras.

17 Não a igualam o ouro, nem o vidro,

não se paga com vasos de ouro fino.

18 Quanto ao coral e ao cristal, nem falar!

É melhor pescar a Sabedoria do que as pérolas.

19 Não se iguala ao topázio de Cuch,

nem se compra com o ouro mais puro.

20 Onde vem, pois, a Sabedoria?

Onde está o lugar da Inteligência?

21 Está oculta aos olhos dos mortais

e até às aves do céu está escondida.

22 A perdição e a Morte confessam:

"O rumor de sua Fama chegou até nós."

23 Só Deus conhece o caminho para ela,
só ele sabe o seu lugar.
24 (Pois contempla os limites do orbe
e vê quanto há debaixo do céu.)
25 quando assinalou seu peso ao vento
e regulou a medida das águas,
26 quando impôs uma lei à chuva
e uma roda para o relâmpago e o trovão,
27 ele a viu e avaliou,
penetrou-a e examinou-a.
28 E disse ao homem:
“O temor do Senhor, eis a Sabedoria;
fugir do mal, eis a Inteligência.”

5. CONCLUSÃO DO DIÁLOGO

29 *Queixas e apologia de Jó: A. Os tempos antigos — 1* Jó

continuou a exprimir-se em sentença e disse:

2 Quem me dera voltar aos meses de antanho,
aos dias em que Deus velava por mim;
3 quando sua lâmpada brilhava sobre minha cabeça
e à sua luz eu andava na escuridão!
4 Pudesse eu rever os dias do meu outono,
quando Deus protegia minha tenda
5 e Shaddai ainda estava comigo
e meus filhos me rodeavam!
6 Banhava meus pés em creme de leite,
e a rocha me dava rios de azeite.
7 Quando me dirigia à porta da cidade
e tomava assento na praça,
8 os jovens ao ver-me se retiravam,
os anciãos se levantavam e ficavam de pé,
9 os chefes interrompiam suas conversas,
pondo a mão sobre a boca;
10 emudecia a voz dos líderes
e sua língua se colava ao céu da boca.
21^q Ouviam-me com grande expectativa,
e em silêncio escutavam meu conselho.
22 Quando acabava de falar, ninguém replicava,
minhas palavras ficavam gotejando sobre eles;
23 esperavam-nas como chuvisco,
como quem abre a boca ávida para a chuva tardia.
24 Sorria para eles, mal o acreditavam
e não perdiam nenhum gesto favorável.
25 Sentado como chefe, eu escolhi seu caminho;
como um rei instalado no meio de suas tropas,
guiava-os e eles se deixavam conduzir.
11 Quem me ouvia falar felicitava-me,
quem me via dava testemunho de mim;
12 porque eu livrava o pobre que pedia socorro
e o órfão que não tinha auxílio.
13 A benção do moribundo pousava sobre mim,
e eu alegrava o coração da viúva.

- 14 A justiça vestia-se como túnica,
o direito era meu manto e meu turbante.
15 Eu era olhos para o cego,
era pés para o coxo.
16 Era o pai dos pobres
e examinava a causa de um desconhecido.
17 Quebrava as mandíbulas do malvado,
para arrancar-lhe a presa dos dentes.
18 E pensava: “Morrerei na minha altivez,
depois de dias numerosos como areia;
19 minhas raízes estendidas até a água,
o orvalho pousando em minha ramagem,
20 Minha honra ser-me-á sempre nova,
em minha mão o meu arco retomará força.”

B. A tribulação presente

- 30 / Mas agora zombam de mim
moços mais jovens que eu,
a cujos pais teria recusado
deixar com os cães do meu rebanho.
2 Para que me serviriam seus traços,
se suas forças se consumiram?
3 Mirrados pela penúria e pela fome,
ruminavam as raízes da estepe,
lugar sombrio de ruína e desolação;
4 colhendo malvas entre os arbustos,
fazendo pão com raízes de giesta;
5 banidos da sociedade dos homens,
a gritos, como ladrões,
6 morando em barrancos escarpados,
em covas e grutas do rochedo.
7 Ouvem-se os seus rugidos entre as moitas,
acocorados nas urtigas:
8 gente vil, homens sem nome,
são rejeitados pela terra!
9 E agora sou alvo de suas zombarias,
o tema de seus escárnios.
11 Cheios de medo, ficam a distância
e atrevem-se a cuspir-me no rosto.
12 Porque ele deíxe meu arco e me abateu,
perdem toda a compostura diante de mim.
13 À minha direita levanta-se a canalha,
olham se estou tranqüilo
e abrem contra mim caminhos sinistros;
desfazem minha senda,
trabalham para minha ruína
e não há quem os detenha.
14 Irrompem por uma larga brecha
e sou jogado sob os escombros.

- 15 Os terrores estão soltos contra mim,
minha segurança se dissipa como vento,
minha esperança varrida como nuvem.
- 16 A minha alma agora se dissolve:
os dias de aflição apoderam-se de mim.
- 17 De noite um mal penetra nos meus ossos,
não dormem as chagas que me corroem.
- 18 Ele me agarra com violência pela roupa,
segura-me pela orla da túnica.
- 19 Joga-me para dentro do lodo
e confunde-me com o pó e a cinza.
- 20 Clamo por Ti, e não me respondes;
insisto, e não te importas comigo.
- 21 Tu te tornaste meu verdugo
e me atacas com teu braço musculoso.
- 22 Levanta-me e me fazes cavalgar o vento
e me sacodes com a tempestade.
- 23 Bem vejo que me devolves à morte,
ao lugar de encontro de todos os mortais.
- 24 Levantei por acaso a mão contra o pobre,
que na penúria clamava por justiça?
- 25 Não chorei com o oprimido,
não tive compaixão do indigente?
- 26 Esperei felicidade, veio-me a desgraça;
esperei luz, veio-me a escuridão.
- 27 Fervem dentro de mim as entranhas sem parar,
dias de aflição vêm ao meu encontro.
- 28 Caminho no luto, sem consolação,
e na assembléia levanto-me a pedir auxílio.
- 29 Tornei-me irmão dos chacais
e companheiro dos avestruzes.
- 30 Minha pele se enegrece e cai,
meus ossos são consumidos pela febre.
- 31 Minha cítara está de luto
e minha flauta acompanha o pranto.

Apologia de Jó

- 31 / Eu fiz um pacto com meus olhos:
para não olhar para uma virgem.
- 2 Que galardão me reserva Deus lá no alto,
que herança o Shaddai lá dos céus?
- 3 Acaso não é a desgraça para o criminoso,
e o infortúnio para os malfeitores?
- 4 Não vê ele os meus caminhos,
não consta os meus passos?
- 5 Caminhei com a mentira,
acertei passo com a falsidade?
- 6 Que Deus me pese numa balança exata
e reconhecerá minha integridade.

7 Se se desviaram do caminho os meus passos,
e o meu coração seguiu as atrações dos olhos,
se se apegou alguma mancha às minhas mãos.
8 que outro coma o que semeei,
e que arranquem as minhas plantações!
9 Se o meu coração se deixou seduzir por mulher
e estive à espreita à porta do vizinho,
10 que minha mulher gire a mó para outrém
e outros se debruçam sobre ela!
11 Pois isso seria uma infâmia,
um crime digno de castigo,
12 um fogo que devoraria até à perdição total,
destruindo todos os meus bens.
13 Se deneguei seu direito ao escravo ou à escrava,
quando pleiteavam comigo,
14 que farei quando Deus se levantar,
que lhe responderei quando me interrogar?
15 Quem me fez a mim no ventre não o fez também a ele?
Quem nos formou a ambos não é um só?
38 Se minha terra pede vingança contra mim,
e os seus sulcos choram com ela;
39 se comi o seu produto sem ter pago por ele,
asfixiando aquele que o cultivou,
40 a que nasçam cardos em vez de trigo,
no lugar de cevada, a erva fétida!
16 Se fui insensível às necessidades dos fracos,
se deixei tristes os olhos da viúva,
17 enquanto comi meu bocado sozinho,
sem reparti-lo com o órfão;
18 — na verdade, desde minha infância Deus criou-me como
um pai,
e desde o seio de minha mãe guiou-me; —
19 se vi um miserável sem roupas,
um pobre sem cobertor,
20 e não me agradecerem os seus flancos,
aquecidos com a lã de minhas ovelhas;
21 se levantei a mão contra o órfão,
sabendo-me importante na Porta,
22 que se desprenda da espádua meu ombro,
e que meu braço se quebre no cotovelo!
23 Porque o terror de Deus caiu sobre mim,
não subsistirei diante da sua majestade.
24 Se pus no ouro minha confiança
e disse ao ouro mais puro: “És minha segurança”,
25 se me comprazera com minhas grandes riquezas,
com a fortuna amontoada por minhas mãos;
26 se olhei o sol resplandecente
ou para a lua que caminha com esplendor,
27 e meu coração se deixou seduzir secretamente,
e minha mão lhes enviou um beijo;
28 também isto seria um crime digno de castigo,
pois teria renegado ao Deus do alto.
29 Se me alegrei com a desgraça do meu inimigo
e exultei com a infelicidade que lhe sobreveio,

30 ou permiti que minha boca pecasse,
 e reclamasse a sua vida com uma maldição;
 31 se homens de minha tenda disseram:
 “Oxalá nos deixassem saciar-nos de sua carne!”
 32 — Na verdade, o estrangeiro nunca pernitoiu à intempérie,
 abri sempre minha porta ao viandante. —
 33 Se ocultei meu delito aos homens
 escondendo no peito minha culpa,
 34 por temor diante da gritaria da multidão
 e por medo do desprezo dos parentes,
 a ponto de me manter calado sem pôr os pés fora da porta,
 35 oxalá houvesse que me ouvisse!
 Esta é minha última palavra: que me responda Shaddai!
 O libelo redigido por meu adversário
 36 levá-lo-ia sobre meus ombros,
 atá-lo-ia como um diadema.
 37 Dar-lhe-ia conta de meus passos
 e aproximar-me-ia dele, como um príncipe.
 40b Fim das palavras de Jó.

III. Discursos de Eliú

32 *Intervenção de Eliú* — 1 Aqueles três homens não responderam mais a Jó, porque ele teimava em ter-se por justo. 2 Então inflamou-se a ira de Eliú, filho de Baraquel, de Buz, da família de Ram; indignou-se contra Jó, porque pretendia ter razão contra Deus. 3 Indignou-se também contra os três companheiros, porque não acharam resposta, contentando-se em deixar as falhas a Deus. 4 Enquanto falavam com Jó, Eliú esperava, porque eram mais velhos; 5 mas ao ver que nenhum dos três tinha algo a mais para responder, encheu-se de indignação. 6 Então Eliú, filho de Baraquel, de Buz, interveio dizendo:

Exórdio

Sou ainda jovem em anos,
 e vós sois anciãos;
 por isso, intimidado, não me atrevia
 a expor-vos o meu conhecimento.
 7 Dizia comigo: “Que falem os anos,
 que a idade madura ensine sabedoria.”
 8 Mas é o espírito no homem,
 o alento de Shaddai que dá inteligência.
 9 Não é a idade avançada que dá sabedoria,
 nem a velhice o discernimento do que é justo.
 10 Por isso, convido-vos a me escutar,
 porque também eu manifestarei o meu conhecimento!
 11 Esperei enquanto faláveis,
 prestei atenção aos vossos argumentos,
 enquanto trocáveis palavras.

CENA 6 – DEUS VOMITA OS MORNOS

MATRIARCA

Estamos sós
 E o homem está livre de sua esperança
 E de seu maior desespero:
 Deus está morto
 E, reto ou torto,
 O homem navega o escuro
 Na rota de seu próprio porto.
 E dizem que entre o povo havia um
 homem chamado Eliú que foi tocado
 por Deus que ainda existia e assim
 falou:

CONTRAMESTRE

ELIÚ

(UM DOENTE, ACAMADO QUE, APÓS
 ALGUNS ESPASMOS, PROCLAMA.) 32.6
 Ai! Esta voz não é minha! Um sopro
 se cria em meu peito e se torna
 palavras em minha boca. 32.9 Sou
 ainda jovem em anos mas não é a
 idade avançada que dá sabedoria.
 Deixem-me só.
 O sal de suas palavras
 Só reabrem-me as feridas.

ATOR - JÓ

12 Por mais que prestasse atenção,
ninguém de vós conseguiu refutar a Jó
e responder aos seus argumentos.

13 Não digais: “Encontramos a sabedoria;
nossa doutrina é divina, não humana.”

14 Não é assim que irei discutir,
replicarei a Jó com outras palavras.

15 Desconcertados, já não respondem,
faltam-lhes palavras.

16 Devo aguardar, já que eles não falam,
já que estão aí sem responder?

17 Quero tomar parte na discussão;
mostrarei também o meu conhecimento.

18 Porque estou cheio de palavras,
pressionado por um sopro interior.

19 Dentro de mim há como um vinho novo que quer
transbordar
e faz estalar os odres novos.

20 Falarei para ficar aliviado,
abrirei os lábios para responder.

21 Não tomarei partido por ninguém,
a ninguém adularei.

22 Porque não sei adular,
e porque logo me arrebataria o Criador.

A presunção de Jó

33 / E agora, Jó, escuta as minhas palavras,
presta atenção ao meu discurso.

2 Eis que abro a boca
e minha língua vai falar sob o céu da boca.

3 Meu coração dirá palavras de conhecimento,
e meus lábios falarão com franqueza.

5 Contesta-me, se podes;
prepara-te, põe-te em frente a mim!

6 Eu sou igual a ti e não um deus,
também eu modelado de argila.

4 Foi o espírito de Deus que me fez,
e o sopro de Shaddai que me animou.

7 Eis que o meu temor não deverá intimidar-te,
nem minha mão pesar sobre ti.

8 Disseste em minha presença,
ouço ainda o eco de tuas palavras:

9 “Sou puro, não tenho delíto;
sou inocente, não tenho culpa.

10 E contudo, ele encontra pretextos contra mim
e me considera seu inimigo.

11 Coloca meus pés no cepo
e vigia todos os meus passos.”

12 Não tens razão nisto, eu te digo,
pois Deus é maior do que o homem.

13 Como te atreves a acusá-lo:
é porque não te responde palavra por palavra?

ELIÚ

Jó, não trago ácido em minhas
palavras
Nem veneno em minha língua.

33.6 Sou seu igual
Sou também frágil vaso
Modelado em argila. (JO MANTÉM-SE
CALADO.)

33.13 Esperava que Deus lhe
respondesse palavra por palavra?

14 Deus fala de um modo
e depois de um outro, e não prestamos atenção.

15 Em sonhos ou visões noturnas,
quando a letargia desce sobre os homens
adormecidos em seu leito:

16 então lhes abre os ouvidos,
e os aterroriza com aparições,

17 para afastar o homem de suas obras
e pôr-lhe fim ao orgulho,

18 para impedir sua alma de cair na sepultura
e sua vida de cruzar o Canal.

19 Corrige-o também sobre o leito com o sofrimento,
quando os ossos tremem sem parar,

20 a ponto de aborrecer a comida
e repugnar-lhe o manjar.

21 Consume-se sua carne, desaparecendo da vista,
expondo os ossos que antes não se viam.

22 Sua alma aproxima-se da sepultura,
e sua vida do jazigo dos mortos,

23 a não ser que encontre um Anjo favorável,
um Mediador entre mil,
que dê testemunho de sua retidão,

24 que tenha compaixão dele e diga:
“Livra-o de baixar à sepultura,
que encontrei resgate para sua vida”,

25 e sua carne reencontrará a força juvenil
e voltará aos dias de sua juventude.

26 Suplicará a Deus e será atendido,
contemplará com alegria sua face.
anunciará aos homens sua justificação,

27 cantará diante deles e dirá:
“Pequei e violei a justiça:
e Deus não me tratou de acordo com a minha culpa.

28 Salvou minha alma da sepultura,
e minha vida se inunda de luz”

29 Tudo isso faz Deus
duas ou três vezes ao homem.

30 para tirar sua alma da sepultura
e iluminá-lo com a luz da vida.

31 Presta atenção, Jó, escuta-me,
guarda silêncio, enquanto eu falo.

32 Se tens algo a dizer, responde-me,
fala, que eu desejo dar-te razão.

33 Mas, se nada tens, escuta-me:
cala-te e ensinar-te-ei a sabedoria.

34 O fracasso dos três sábios na tentativa de desculpar a Deus

1 Eliú prosseguiu dizendo:
2 Ouvi, ó Sábios, minhas palavras,
e vós, eruditos, prestai atenção,

ATOR - JÓ
ELIÚ

ATOR - JÓ
ELIÚ

MATRIARCA

33.15, 19 Ele fala também através do
leito,
Quando os ossos tremem sem parar
33.21 E a carne seca e se consome.
Chega!
33.31 Presta atenção, Jó, escuta-o
33.32 Se tens algo a dizer, fala,
Que eu desejo lhe dar razão.
33.33 Se não, escuta-o.
Muito se ouviu sobre a bondade
E as maravilhas de Deus
Ouve agora quando Ele fala
No sofrimento e no terror!
Ouve o estrondo de sua voz!
Você é a voz de Deus?
Eu sou só o sopro, a brisa.
Após virá o trovão e a tempestade.
Quem suportará seus raios
E beberá sua chuva?!Ninguém responde?
(AOS AMIGOS.) Nem vocês que tanto
falam em nome de Deus?
Homens de frouxa fé, esmagada por
ritos sem sentido, cânticos sem alma e
orações sem poesia!
(A JÓ.) Nem você que clamou a presença
d'Ele?
(À MATRIARCA.) Nem você que era fúria?
Não respondo a quem não ouve
Não suplico a quem não há.
Deus só existe em nosso medo
E os que aqui estão são só arremedo
De homens, anjos decaídos
Conformados com sua condição!

3 pois o ouvido distingue as palavras
como o paladar saboreia os alimentos.

4 Examinemos juntos o que é justo,
vejamos o que é bom.

5 Eis que Jó afirmou: “Eu sou justo
e Deus me nega o direito.

6 O meu juiz mostra-se cruel contra mim;
minha ferida é incurável, sem crime de minha parte.”

7 Quem há como Jó,
que bebe sarcasmos como água,

8 faz companhia aos malfeitores
e anda com os ímpios?

9 Pois ele disse: “Não aproveita ao homem
estar em boas graças com Deus.”

10 Escutai-me, homens sensatos.
Longe de Deus o mal,
de Shaddai, a iniquidade!

11 Ele retribui ao homem segundo suas obras,
e dá a cada um conforme o seu proceder.

12 Na verdade, Deus não pratica o mal,
Shaddai não perverte o direito.

13 Quem lhe confiou o governo da terra,
quem lhe entregou o universo?

14 Se levasse de novo a si o seu espírito,
se concentrasse em si o seu sopro,

15 expiraria toda a carne no mesmo instante,
e o homem voltaria a ser pó.

16 Se tens inteligência, escuta isto,
e presta ouvido ao som de minhas palavras.

17 Um inimigo do direito saberia governar?
Ousarias condenar o Justo onipotente?

18 Ele que diz a um rei: “Homem vil!”
e trata os nobres como ímpios,

19 não considera os príncipes
e nem distingue o fraco e o homem importante.
Pois todos são a obra das suas mãos.

20 Morrem de repente em plena noite,
os grandes perecem e desaparecem,
e sem esforço afasta um tirano.

21 Porque seus olhos acompanham o proceder de cada um
e vigiam todos os seus passos.

22 Não há trevas, nem sombras espessas,
onde possam esconder-se os malfeitores.

23 Pois que não se fixa ao homem um prazo
para comparecer ao tribunal divino.

24 Ele aniquila os poderosos sem muitos inquéritos
e põe outros em seu lugar.

25 Conhece a fundo suas obras!
Derruba-os numa noite e são destruídos.

26 Açoita-os como criminosos,
e em público lança-lhes cadeias,

ATOR – BALDAD
ELIÚ

ATOR – SOFAR
ELIÚ

ATOR – JÓ

ELIÚ

ATOR – SOFAR

Jó, faça sua mulher calar!
Eu faço calar a vocês
Porque há mais fê nesta mulher
Que em vossa religião!
Temos as escrituras.
Quem tem fê não são os livros,
É o coração.
Deus vomita os mornos!
E quer paixão quando se afirma
E fervor quando se faz negação!
Ah! A frágil fê vai ser varrida
E os peitos serão descarnados
Pelas garras divinas
Até deixar à mostra o coração
Jó! Ainda quer a presença de Deus?
Quero! Não morto em palavras,
Nem escondido em estátuas.
Quero sua viva presença
Alguém mais quer habitar a
tempestade?
Quem mais ousa gritar aos raios?!
E com raiva humana
Desafiar a outra ira – fúria ?!
(PROSTA-SE.) Que Deus me poupe,
Que a flecha de seu olho não me atinja
Que o fogo de seu toque não me
alcance!

27 porque se afastaram dele
e não quiseram conhecer seus caminhos;
28 de sorte que chegou a ele o clamor do fraco,
e o lamento dos pobres foi por ele ouvido.
29 Se fica imóvel, quem o agitará?
Se esconde sua face, quem o verá?
Ele tem piedade das nações e dos indivíduos,
30 liberta um ímpio dos laços da aflição,
31 quando este diz a Deus:
"Fui seduzido, não farei mais o mal;
32 se pequei, ensina-me;
se pratiquei a injustiça, não o farei de novo."
33 Será que, a teu ver, deverá ele punir,
porque rejeitas as suas decisões?
Como és tu que escolhes, e não eu,
fazei-nos conhecer o teu conhecimento!
34 Homens sensatos dir-me-ão,
bem como o sábio que me escuta:
35 "Jó não falou com conhecimento,
e suas palavras não levam ao bom proceder."
36 Pois bem, que Jó seja examinado até o fim,
por suas respostas dignas de um ímpio!
37 Porque ao seu pecado acrescenta a rebelião,
põe fim ao direito em nosso meio
e multiplica suas palavras contra Deus.

35 Deus não fica indiferente aos afazeres humanos — / Eliú
prosseguiu dizendo:

2 Julgas ter razão,
pretendendo justificar-te diante de Deus?
3 Já que dizes: "Que te importa?
Que vantagem tenho a mais do que se houvesse pecado?"
4 Vou responder-te,
a ti e a teus amigos.
5 Contempla os céus e vê,
observa as nuvens: são mais altas que tu.
6 Se pecas, que mal lhe fazes?
Se acumulas delitos, que dano lhe causas?
7 Se és justo, que lhe dás,
que recebe ele de tua mão?
8 A tua maldade só afeta a um homem como tu;
a tua justiça, só a um mortal.
9 Uns gemem sob o peso da opressão
e pedem socorro contra o braço dos poderosos,
10 mas ninguém diz: "Onde está o Deus que me criou,
que inspira cantos de louvor durante a noite,
11 que nos instruiu mais do que aos animais da terra,
e nos faz mais sábios do que os pássaros do céu?"
12 E, então, por mais que gritem, ele não responde,
pois vê a arrogância dos maus.

ELIÚ

MATRIARCA
MESTRE

CONTRAMESTRE
MESTRE

ATOR – ELIFAZ
ATOR – SOFAR
ELIÚ

MATRIARCA
ATOR – JÓ

Que outra criatura quer ajustar contas
com o criador?! (OS OUTROS SE AFASTAM.
MATRIARCA QUEDA-SE MUDA.)
Quem mais quer queimar os olhos
Aos raios de sua luz?
Quem mais quer se expor à força/afago
de sua mão?
Eu quero apenas que tudo termine.
Contam os que crêem que Deus brota da
terra quando se espera que desça dos
céus.
Que é chuva quando se procura a chama.
Que é pedra quando se espera um rosto.
(ELIÚ APROXIMA-SE DE JÓ E TOCA SEU
PEITO. JÓ ENTRA EM CONVULSÃO. ELIFAZ O
ACODE.)
Ele morre. Alguém me ajuda.
A mão de Deus!
Aos que esperam que Deus apareça num
carro de fogo
Ele navega no sangue das veias.
Que a morte seja sua paz!
(COM ESFORÇO, AOS CÉUS.) Não vou
morrer antes de sua resposta, Senhor!

13 Certamente Deus não escuta a vaidade,
Shaddai a isso não presta atenção.

14 Muito menos quando dizes: “Eu não o vejo,
meu processo está aberto diante dele e o espero.”

15 Ou então: “Sua ira não castiga,
parece ignorar a revolta do homem.”

16 Jó abre a boca para o vazio,
e insensatamente multiplica palavras.

36 O sentido verdadeiro dos sofrimentos de Jó — I Eliú
proseguiu dizendo:

2 Espero um pouco que eu te instruirei,
tenho ainda mais razões em favor de Deus.

3 Trarei de longe meu conhecimento
para justificar meu criador.

4 Na verdade, minhas palavras não são falazes,
fala contigo um sábio consumado.

5 Deus não rejeitará o homem de coração puro.

6 Não deixa viver o ímpio em plena força.
Ele faz justiça aos pobres,
7 e faz prevalecer os direitos do justo.
Quando eleva reis ao trono
e se exaltam os que se assentam para sempre,

8 então amarra-os com cadeias,
e são presos nos laços da aflição.

9 Ele lhes dará a conhecer as próprias ações
e quão graves eram suas faltas.

10 Abre-lhes os ouvidos à disciplina
e exorta-os a que se afastem do mal.

11 Se o escutarem e se submeterem,
terminarão seus dias em felicidade
e seus anos no bem-estar.

12 Mas, se não o escutarem, atravessarão o Canal
e morrerão como insensatos.

13 Os de coração perverso, que retêm sua ira
e não pedem auxílio quando os aprisiona,

14 morrem em plena juventude,
e sua vida é desprezada.

15 Mas ele salva o pobre por sua pobreza,
adverte-o em sua miséria.

16 Também a ti ele quer arrancar da angústia.
Quando gozavas da abundância sem restrição
e a gordura caía de tua mesa,

17 tu não instruías o processo dos ímpios
e não defendias o direito do órfão.

18 Toma cuidado, para que não te seduza a fartura
e não te perverta um rico suborno.

19 Faze comparecer tanto o importante quanto o que nada
tem, tanto o homem forte quanto o fraco.

20 Não esmagues os que te são estrangeiros,
para colocar no seu lugar a tua parentela.

ELIÚ
ATOR – JÓ

MATRIARCA

ELIÚ

ATOR – BALDAD
ATOR – SOFAR
MATRIARCA

ATOR – ELIFAZ

O insensato ousa ir mais fundo?
Que Ele me quebre, sangue e descarne
Mas que eu veja sua face.
Desiste e descansa, Jó, que sua busca não
o leva a lugar nenhum!
Sua alma é sua palma
Sua vida é sua vela
Seu corpo é um barco,
Um porto e o descanso dela. (JÓ SE
DEBATE SEM CONTROLE.)
Não posso mais ver isso!
Ele agoniza.
(CHORA E PEDE.) Alguém lhe dê a paz da
morte e do esquecimento!
Alguém lhe dê a mão,
Um remédio que acalme seu tormento!

21 Cuida que não voltes à iniquidade,
pois, por causa dela, foste provado pela aflição.

Hino à sabedoria onipotente

22 Vê como Deus é sublime em seu poder.
Qual é o mestre que se lhe pode comparar?
23 Quem lhe prescreve sua conduta?
Quem pode dizer-lhe: "Fizeste mal"?
24 Pensa, antes, em glorificar suas obras,
que tantos homens celebram em seus cantos.
25 Todos os homens as contemplam,
admiram-nas de longe os mortais.
26 Deus é grande demais para que o possamos conhecer,
o número de seus anos é incalculável.
27 Faz subir as gotas d'água
e destila a chuva em neblina.
28 E as nuvens derramam-se em chuviscos,
e a chuva cai sobre a multidão humana.
31 Com ela alimenta os povos,
dando-lhes comida abundante.
29 Quem compreenderá as ondulações da sua nuvem,
o ribombar ameaçador da sua tenda?
30 Espalha uma neblina diante de si,
cobre o cimo das montanhas.
32 Com sua mão levanta os raios,
e os aponta a seu alvo.
33 Seu trovão o anuncia,
fervendo de ira contra a iniquidade.

37 / À vista disto, treme meu coração
e me salta fora do lugar.
2 Atenção! Ouvi o trovão de sua voz,
e o estrondo que sai de sua boca.
3 Ele o envia pela vastidão dos céus,
e seus raios aos confins da terra.
4 A seguir ressoa o seu bramido
e reboia seu fragor majestoso;
nada detém seus raios,
tão logo se faz ouvir sua voz.
5 Deus faz-nos ver maravilhas
e realiza proezas que não compreendemos.
6 Diz à neve: "Cai sobre a terra",
e ao aguaceiro: "Desce com violência!"
7 Suspende a atividade dos homens,
para que reconheçam que é obra sua.
8 As feras também entram em seu covil
e permanecem em suas tocas.
9 Da Câmara austral sai o furacão,
e do Setentrião vem o frio.
10 Ao sopro de Deus forma-se o gelo,
congelando a superfície das águas.

- 11 Carrega de umidade o nimbo,
as nuvens da tempestade expelem o raio.
- 12 Eles os faz circular
e preside a sua alternância.
Em tudo executam as suas ordens,
sobre a superfície do seu mundo terrestre.
- 13 É para castigar os povos da terra,
ou para uma obra de bondade que os envia.
- 14 Ouve isto, Jó, pára,
e considera as maravilhas de Deus!
- 15 Sabes como Deus comanda as nuvens?
E como a sua nuvem lampeja o raio?
- 16 Sabes algo do equilíbrio das nuvens,
prodígio de conhecimento consumado?
- 17 Tu, que te abafas em tua roupa,
quando a terra enlanguesce pelo vento sul?
- 18 Podes tu como ele estender a nuvem,
endurecida como uma placa de metal fundido?
- 19 Ensina-me o que é preciso dizer-lhe;
e melhor não discutir mais por causa das nossas trevas.
- 20 Têm minhas palavras valor para ele,
é ele informado por ordens de um homem?
- 21 Por um tempo a luz torna-se invisível,
quando as nuvens se escurecem;
depois o vento passa e as leva,
- 22 e do Norte chega a claridade.
Deus envolve-se em assombrosa majestade;
- 23 Shaddai, nós não o atingimos.
Mas ele, na sublimidade de seu poder e retidão,
na grandeza de sua justiça, sem oprimir,
- 24 impõe-se ao temor dos homens;
a ele a veneração de todos os corações sensatos.

OS DISCURSOS DE IAHWEH

PRIMEIRO DISCURSO

- 38 *A sabedoria criadora confunde Jó* — 1 Então Iahweh respondeu a Jó, do seio da tempestade, e disse:
- 2 Quem é esse que obscurece meus designios
com palavras sem sentido?
- 3 Cinge-te os rins, como um herói,
vou interrogar-te e tu me responderás.
- 4 Onde estavas, quando lancei os fundamentos da terra?
Dizei-mo, se é que sabes tanto.
- 5 Quem lhe fixou as dimensões? — se o sabes —,
ou quem estendeu sobre ela a régua?
- 6 Onde se encaixam suas bases,
ou quem assentou sua pedra angular,
- 7 entre as aclamações dos astros da manhã
e o aplauso de todos os filhos de Deus?

38.1 Deixe, que Deus fala é no meio da
tempestade
No seio do trovão
No entremeio do raio e do vendaval
Que sacodem o veio do coração!

8 Quem fechou com portas o mar,
quando irrompeu jorrando do seio materno;
9 quando lhe dei nuvens como vestidos
e espessas névoas como cueiros;
10 quando lhe impus os limites
e lhe firmei porta e ferrolho,
11 e disse: "Até aqui chegarás e não passarás:
aqui se quebrará a soberba de tuas vagas?"
12 Alguma vez deste ordens à manhã,
ou indicaste à aurora um lugar,
13 para agarrar as bordas da terra
e sacudir dela os ímpios?
14 Transforma-se como argila debaixo do sinete,
e tinge-se como um vestido.
15 Ele retira a luz aos ímpios
e quebra o braço rebelde.
16 Entraste pelas fontes do mar,
ou passeaste pelo fundo do abismo?
17 Foram-te indicadas as portas da Morte,
ou viste os porteiros da terra da Sombra?
18 Examinaste a extensão da terra?
Conta-me, se sabes tudo isso.
19 De que lado mora a luz,
e onde reside as trevas,
20 para que as conduzas à sua terra
e lhes ensines o caminho para casa?
21 Deverias sabê-lo, pois já tinhas nascido
e grande é o número dos teus anos.
22 Entraste nos depósitos da neve?
Visitaste os reservatórios do granizo,
23 que reservo para o tempo da calamidade,
para os dias de guerra e de batalha?
24 Por onde se divide o relâmpago,
se difunde o vento leste sobre a terra?
25 Quem abriu um canal para o aguaceiro
e o caminho para o relâmpago e o trovão,
26 para que chova em terras despovoadas,
na estepe inabitada pelo homem,
27 para que se sacie o deserto desolado
e brote erva na estepe?
28 Terá pai a chuva?
Quem gera as gotas de orvalho?
29 De que seio saiu o gelo?
Quem deu à luz a geada do céu,
30 quando se endurece a água como pedra
e se torna compacta a superfície do abismo?
31 Podes atar os laços das Pléiades,
ou desatar as cordas de Órion?
32 Podes fazer sair a seu tempo a Coroa,
ou guiar a Ursa com seus filhos?
33 Conheces as leis dos céus,
determinas o seu mapa na terra?

ATOR – ELIFAZ

ELIÚ

ATOR – JÓ

ELIÚ

ATOR – JÓ

ELIÚ

ATOR – JÓ

ATOR – BALDAD

ATOR – ELIFAZ

ATOR – JÓ

ATOR – BALDAD

ATOR – ELIFAZ

ATOR – JÓ

ATOR – SOFAR

ATOR – BALDAD

(DESESPERADO.) Quem é esse Deus?

É aquele que fala por minha voz.

(DEBATENDO-SE.) **38.15** É aquele que retira a luz dos ímpios

E quebra o braço rebelde

38.16 Entra pelas fontes do mar

E passeia pelo fundo do abismo!

38.33 É quem conhece as leis dos céus

E impera sobre as águas da terra.

É quem domina a força bruta das feras

Que o homem não consegue amansar!

Deus é a semente que brotou em meu peito

A águia que se gerou em meu ventre!

As raízes que perfuram seus músculos

As garras que partem seus ossos!

(TRANSFIGURADO PELA DOR.) A vida é um parto

E o homem, o ventre de Deus!

A dor o enlouqueceu!

Fala coisas sem sentido.

É a águia com garras de bronze

E plumas de orvalho

Que rompe meu peito

E nasce e voa.

O que foi vendaval agora é brisa

E o sopro de Deus ressoa

Em meus ouvidos. (JÓ PARALISA.)

Ele delira.

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. (PERMANECE

ERETO QUASE TRIUNFANTE APESAR DA

DEBILIDADE FÍSICA.)

Deus o curou?

Bendito seja o seu nome! (APROXIMA-SE DE JÓ. SUBITAMENTE JÓ EMITE UM GEMIDO E CAI. MARIARCA ABRAÇA JÓ.)

- 34 Consegues elevar a voz até as nuvens,
e a massa das águas te obedece?
- 35 Despachas os raios, e eles vêm
e te dizem: "Aqui estamos"?
- 36 Quem deu sabedoria ao íbis,
e ao galo inteligência?
- 37 Quem enumera as nuvens com exatidão
e quem entorna os cântaros do céu,
38 quando o pó se funde numa massa
e os torrões se conglutinam?
- 39 És tu que caças a presa para a leoa,
ou sacias a fome dos leõezinhos,
40 quando se recolhem nos seus covis,
ou se põem de emboscada nas moitas?
- 41 Quem prepara ao corvo o seu alimento,
quando gritam a Deus seus filhotes
e se levantam por falta de alimento?
- 39 / Sabes quando parem as camurças?
Ou assististes ao parto das corças?
- 2 Contas os meses de sua prenhez,
ou conheces o momento do parto?
- 3 Elas se abaixam, forçam uma saída às crias,
e livram-se de suas dores.
- 4 Seus filhotes crescem e ficam fortes,
saem para o campo aberto e não voltam mais.
- 5 Quem pôs o asno selvagem em liberdade
e soltou as rédeas do onagro?
- 6 Dei-lhe por habitação a estepe
e por morada o deserto salgado.
- 7 Ele se ri do barulho das cidades
e não ouve os gritos do arrieiro.
- 8 Ele explora as montanhas, o seu pasto,
à procura de lugares verdejantes.
- 9 Consentirá o búfalo em servir-te
e passar a noite em teu estábulo?
- 10 Podes segurá-lo com uma corda ao pescoço,
e lavrá a terra atrás de ti?
- 11 Podes fiar-te nele por ser grande a sua força,
e lhe confiarás os teus labores?
- 12 Contarás com ele na colheita
e na armazenagem dos cereais de tua eira?
- 13 A asa do avestruz se compara
com as penas da cegonha e do falcão?
- 14 Abandona à terra seus ovos,
para que a areia os incube,
15 sem pensar que um pé possa quebrá-los
e uma fera pisoteá-los.
- 16 É cruel com seus filhotes, como se não fossem seus,
e não lhe importa que malogre sua fadiga.
- 17 É porque Deus o privou da sabedoria
e não lhe concedeu inteligência.

- 18 Mas, quando se ergue batendo os flancos,
ri-se de cavalo e cavaleiro.
- 19 És tu que dás ao cavalo seu brio,
e lhe revestes de crinas o pescoço?
- 20 És tu que o ensinas a saltar como um gafanhoto
e a relinchar com majestade e terror?
- 21 Pateando escava o chão, ufano de sua força,
e se lança ao entro das armas.
- 22 Ri-se do medo, nada o assusta,
e não recua diante da espada.
- 23 Sobre ele ressoam a aljava,
a lança faiscante e o dardo.
- 24 Com impeto e estrondo devora a distância
e não pára, ainda que soe o clarim.
- 25 Ao toque da trombeta ele relincha!
Fareja de longe a batalha,
os gritos de mando e os alaridos.
- 26 É por tua sabedoria que o falcão levanta vôo
e estende suas asas em direção ao Sul?
- 27 Acaso é sob tua ordem que a águia remonta o vôo
e constrói seu ninho nas alturas?
- 28 Habita nos rochedos e lá pernoita,
o penhasco é seu baluarte.
- 29 De lá espia sua presa,
que de longe os seus olhos descobrem.
- 30 Seus filhotes sorvem o sangue;
onde houver um cadáver, lá está.

- 40 / Iahweh falou a Jó, e disse:
2 O adversário de Shaddai cederá?
O censor de Deus irá responder?
- 3 Jó respondeu a Iahweh:
4 Eis que falei levianamente: que poderei responder-te?
Porei minha mão sobre a boca;
5 falei uma vez, não replicarei;
duas vezes, nada mais acrescentarei.

SEGUNDO DISCURSO

- O domínio de Deus sobre as forças do mal* — *o Iahweh*
respondeu a Jó do meio da tempestade e disse:
- 7 Cinge teus rins como um herói:
vou interrogar-te, e tu me responderás.
- 8 Atreves-te a anular meu julgamento,
ou a condenar-me, para ficares justificado?
- 9 Se tens um braço como o de Deus
e podes trovejar com voz semelhante à sua,
- 10 reveste-te de glória e majestade,
cobre-te de fausto e esplendor.
- 11 Derrama o ardor de tua ira
e, com um simples olhar, abate o arrogante.

- 12 Humilha como o olhar o soberbo
e esmaga no chão os ímpios;
13 enterra-os todos juntos no pó
e amarra-os cada qual na prisão.
14 Então também te louvarei,
porque podes com tua direita garantir-te a salvação.

Beemot

- 15 Vê o Beemot que eu criei igual a ti!
Alimenta-se de erva como o boi.
16 Vê a força de suas ancas,
o vigor de seu ventre musculoso,
17 quando ergue sua cauda como um cedro,
trançados os nervos de suas coxas.
18 Seus ossos são tubos de bronze;
sua carcaça, barras de ferro.
19 É a obra-prima de Deus.
O seu Criador o ameaça com a espada,
20 proíbe-lhe a região das montanhas,
onde as feras se divertem.
21 Deita-se debaixo do lótus,
esconde-se entre o junco do pântano.
22 Dão-lhe sombra os lótus,
e cobrem-no os salgueiros da torrente.
23 Ainda que o rio transborde, não se assusta,
fica tranqüilo, mesmo que o Jordão borbulhe até sua goela.
24 Quem poderá agarrá-lo pela frente,
ou atravessar-lhe o focinho com um gancho?

Leviatã

- 25 Poderás pescar o Leviatã com anzol
e atar-lhe a língua com uma corda?
26 Serás capaz de passar-lhe um junco pelas narinas,
ou perfurar-lhe as mandíbulas com um gancho?
27 Virá a ti com muitas súplicas,
ou dirigir-te-á palavras ternas?
28 Fará um contrato contigo,
para que faças dele o teu criado perpétuo?
29 Brincarás com ele como um pássaro,
ou amarrá-lo-ás para as tuas filhas?
30 Negociá-lo-ão os pescadores,
ou dividi-lo-ão entre si os negociantes?
31 Poderás crivar-lhe a pele com dardos,
ou a cabeça com arpão de pesca?
32 Põe-lhe em cima a mão:
pensa na luta, não o farás de novo.

41 / A tua esperança seria ilusória,
pois somente o vê-lo atemoriza.
2 Não se torna cruel, quando é provocado?
Quem lhe resistirá de frente?

- 3 Quem ousou desafia-lo e ficou ileso?
Ninguém, debaixo do céu
- 4 Não passarei em silêncio seus membros,
nem sua força incomparável.
- 5 Quem abriu sua couraça
e penetrou por sua dupla armadura?
- 6 Quem abriu as portas de suas fauces,
rodeadas de dentes terríveis?
- 7 Seu dorso são fileiras de escudos,
soldados com selo tenaz,
- 8 tão unidos uns aos outros,
que nem um sopro por ali passa.
- 9 Ligados estreitamente entre si
e tão bem conexos, que não se podem separar.
- 10 Seus espirros relampeja faíscas,
e seus olhos são como arrebóis da aurora.
- 11 De suas fauces irrompem tochas acesas
e saltam centelhas de fogo.
- 12 De suas narinas jorra fumaça,
como de caldeira acesa e fervente.
- 13 Seu hálito queima como brasas,
e suas fauces lançam chamas.
- 14 Em seu pescoço reside a força,
diante dele corre a violência.
- 17 Quando se ergue, as ondas temem
e as vagas do mar se afastam.
- 15 Os músculos de sua carne são compactos,
são sólidos e não se movem.
- 16 Seu coração é duro como rocha,
sólido como uma pedra molar.
- 18 A espada que o atinge não resiste,
nem a lança, nem o dardo, nem o arpão.
- 19 O ferro para ele é como palha;
o bronze, como madeira carcomida.
- 20 A flecha não o afugenta,
as pedras da funda são felpas para ele.
- 21 A maça é para ele como lasca,
ri-se do sibilo dos dardos.
- 22 Seu ventre coberto de cacos pontudos
é uma grade de ferro que se arrasta sobre o lodo.
- 23 Faz ferver o abismo como uma caldeira,
e fumar o mar como um piveteiro.
- 24 Deixa atrás de si uma esteira brilhante,
como se o oceano tivesse uma cabeleira branca.
- 25 Na terra ninguém se iguala a ele,
pois foi feito para não ter medo.
- 26 Afronta os mais altivos,
é rei das feras soberbas.

42 Última resposta de Jó — 1 Jó respondeu a Iahweh:

- 2 Reconheço que tudo podes
e que nenhum dos teus designios fica frustrado.
3 Sou aquele que denegriu teus designios,
com palavras sem sentido.
Falei de coisas que não entendia,
de maravilhas que me ultrapassam.
4 (Escuta-me, que vou falar,
interrogar-te-ei e tu responderás.)
5 Conhecia-te só de ouvido,
mas agora viram-te meus olhos:
6 por isso, retrato-me
e faço penitência no pó e na cinza.

V. Epílogo

Iahweh repreende os três sábios — 7 Quando Iahweh acabou de dirigir a Jó essas palavras, disse a Elifaz de Temã: “Estou indignado contra ti e teus dois companheiros, porque não falastes corretamente de mim, como o fez meu servo Jó. 8 Tomai, pois, sete novilhos e sete carneiros e dirigi-vos ao meu servo Jó. Oferecei-os em holocausto, e ele intercederá por vós. Em atenção a ele, não vos tratarei como merece vossa temeridade, por não terdes falado corretamente de mim, como o fez meu servo Jó.” 9 Elifaz de Temã, Baldad de Suás e Sofar de Naamat fizeram como Iahweh lhes ordenara, e ele atendeu às orações de Jó.

Iahweh restaura a felicidade de Jó — 10 Então Iahweh mudou a sorte de Jó, quando intercedeu por seus companheiros, e duplicou todas as suas posses. 11 Vieram visitá-lo seus irmãos e irmãs e os antigos conhecidos; almoçaram em sua casa, consolaram-no e confortaram-no pela desgraça que Iahweh lhe tinha enviado; cada um ofereceu-lhe uma soma de dinheiro e um anel de ouro. 12 Iahweh abençoou a Jó pelo fim de sua vida mais do que no princípio; possuía agora catorze mil ovelhas, seis mil camelos, mil juntas de bois e mil jumentas. 13 Teve sete filhos e três filhas: 14 a primeira chamava-se “Rola”, a segunda “Cássia”, e a terceira “Azeviche”. 15 Não havia em toda a terra mulheres mais belas que as filhas de Jó. Seu pai lhes repartiu heranças como a seus irmãos.

16 Depois desses acontecimentos, Jó viveu cento e quarenta anos, e viu seus filhos e os filhos de seus filhos até a quarta geração. 17 E Jó morreu velho e cheio de dias

MATRIARCA

Às vezes invejo a fê 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. (LEVANTA-SE
DEIXANDO JÓ E, LAMENTANDO, DIRIGE-SE
AO FUNDO. CORO ACOMPANHA SEUS
LAMENTOS.)

MESTRE

E para os que crêem Deus aqui se
manifestou, desceu e habitou o homem.
E para os que não crêem a doença
enlouqueceu Jó desde o princípio de
nossa narração. E Jó viveu sonho e
delírio sem, até a morte, recuperar a
razão.

CONTRAMESTRE

MESTRE

E para os que crêem, depois desses
acontecimentos, 42.13 Jó ainda viveu.
E para os que não crêem a história
acabou.

CONTRAMESTRE

E a mulher de Jó peregrinou
Por revolto mar
E fez de si própria seu porto
Até naufragar.

FIM