

e l e n  
MEDEIROS

*Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)*

phelippe  
CELESTINO

*Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)*

**A VERTIGEM RAPSÓDICA DE JÓ:  
ASPECTOS RAPSÓDICOS NO  
ESPETÁCULO  
*O LIVRO DE JÓ*  
DO *TEATRO DA VERTIGEM***

**RESUMO**> A partir da noção de *rapsódia* cunhada pelo dramaturgo e professor francês Jean-Pierre Sarrazac, a investigação se faz sobre as características e os elementos concernentes ao processo, à dramaturgia e à encenação da obra *O livro de Jó* do grupo paulista *Teatro da Vertigem*. Tem-se como objetivo expor argumentos que sustentem uma análise que pressupõe tal objeto como uma *encenação rapsódica*.

**PALAVRAS-CHAVE**> rapsódia; *Teatro da Vertigem*; *O livro de Jó*.

A VERTIGEM RAPSÓDICA DE JÓ:  
ASPECTOS RAPSÓDICOS NO ESPETÁCULO  
O LIVRO DE JÓ DO TEATRO DA VERTIGEM

Elen MEDEIROS;<sup>1</sup> Phelippe CELESTINO<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

*O que Dort nos ensinou, a mim e à minha geração,  
é um reviravolta copernicana da relação entre o texto e o palco:  
o palco está em primeiro lugar.*

J.P. Sarrazac

Desde a segunda metade do século XX, tendo talvez como baliza histórica *Gracias Señor*,<sup>3</sup> o teatro brasileiro se ampliou para práticas sistematicamente coletivas e descentralizadas de um único gênio criador, eruditamente chamado de demiurgo. Esse movimento democratizante gerou no cerne da prática teatral uma mudança que, sem dúvida, como veremos mais adiante, ainda reverbera nos processos contemporâneos de criação teatral. Dentro disso, observa-se que atualmente uma parcela majoritária da produção teatral brasileira se faz composta por artistas que, restritos às suas áreas específicas de criação, possuem seus traços típicos e característicos, desde atores a encenadores, até figurinistas, cenógrafos e iluminadores. Diferentemente da tradição teatral que dedicava a uma única figura o aspecto autoral de uma criação, contemporaneamente todos contribuem com sua assinatura no espetáculo, cada qual com sua função específica, no entanto, singulares e próprias. Instaura-se, portanto, uma *autoria compartilhada*, princípio essencial para o hibridismo preponderante nas obras do teatro moderno e contemporâneo no ocidente.

Por conseguinte, tal movimento instala na prática teatral brasileira a capacidade de se produzirem não apenas linguagens e estéticas próprias, mas também obras híbridas e heterogêneas. Sendo assim, não veremos mais na cena brasileira as convencionais montagens de textos dramáticos protagonizadas por atores-chave, mas antes encenações singulares constituídas de dramaturgias

<sup>1</sup> Professora de Teoria e História do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da UFOP. Possui doutorado em Teoria e História Literária pela Unicamp e desenvolveu pesquisa de pós-doutorado em dramaturgia e teatro moderno e contemporâneo pela USP.

<sup>2</sup> Bolsista de iniciação científica da FAPEMIG. Bacharelado em Artes Cênicas com ênfase em Direção Teatral na UFOP. Desenvolveu mais duas pesquisas de iniciação científica com ênfase em dramaturgia e teatro contemporâneo.

<sup>3</sup> Com a vinda do grupo norte-americano *Living Theatre* para o Brasil, a convite do diretor José Celso Martinez Corrêa em julho de 1970, alteram-se os padrões da criação teatral em vigor. No início dos anos 60, em exílio na Europa, o *Living Theatre* conduz a implantação de uma forma diferenciada de criação teatral: "Foi durante este período que o grupo desenvolveu um novo conceito de teatro, no qual o dramaturgo como tal parecia ser abandonado, e a obra apresentada surgia a partir da colaboração e da inovação de parte dos vários membros da companhia na criação coletiva", segundo Margot Berthold (FISCHER, 2003, p. 11).

dotadas de uma potente teatralidade. Chegamos ao ponto de não sermos mais capazes de identificar as antigas fronteiras entre texto e cena, gerando, nos dizeres de Bernard Dort, uma *representação emancipada*, e conseqüentemente uma palavra que se efetiva não somente como diálogo ou fala, mas acima de tudo como escritura cênica, ou melhor, *materialidade cênica*.

A teatralidade cênica separa então o teatro da obra dramática, mas faz com que se abra para todo tipo de textos. Subsiste um elo tênue entre o escrito e a encenação, que requer uma espécie de extração, às vezes violenta, de alguma coisa que seria – faria – teatro fora da forma escrita abstrata, ou seria a recuperação, a concretização visual, auditiva etc. A teatralidade, considerada síntese alquímica, gera por fim um desaparecimento do texto sob seu potencial universalista, pois recorre a outras sensações; o potencial substitui o real, o devir o ser, o virtual o atual. A interpretação atenua a irredutibilidade da coisa interpretada. (...) Isso supõe, por sua vez, considerar que a literatura, digamos a escrita, *pressupõe* uma forma de teatralidade cênica. Bernard Dort destaca a solidariedade entre texto e encenação, e podemos igualmente pensar na pregnância do texto – ou da fala – sobre o dispositivo cênico. Haveria então uma teatralidade do texto, ao mesmo tempo independente e constitutiva da representação, e que não justifica, por si só, a existência de situações de comunicação (JOLLY; PLANA, 2012, p. 180).

Há nessa perspectiva um esgarçamento dos conceitos de texto e cena, que nos interessa na medida em que abre possibilidades para a apropriação de conceitos dramatúrgicos com fins a diagnosticar elementos da cena que denunciam modos de composição criativa do encenador, que por sua vez atuam por vias de procedimentos originalmente provenientes do âmbito da dramaturgia. Na esteira disso, ressalta-se que reside no texto teatral o propósito de *coisa* que pretende *ser* algo, ou melhor, uma finalidade de se concretizar em instâncias propriamente cênicas. Então, com o advento da *encenação*, a materialização dramatúrgica ampliou consideravelmente seus horizontes pragmáticos, de modo a possuir uma multiplicidade *ad infinitum*. Ou seja, não lidamos mais com o paradigma de uma

suposta fidelidade com vistas à transposição de um texto ao palco, mas sim com a dinâmica moderna e contemporânea que possibilita ao texto teatral sua expansão em diversos e múltiplos *devires cênicos*.

(...) a noção de devir cênico, tal como sugerimos, (...) pode ser aplicada, como dissemos, a um texto não dramático. Além disso, continua a ser demasiado restritivo falar em “recriação” e não em uma *criação específica* para o trabalho teatral. Por fim, convém acabar definitivamente com a cobrança textocentrista de uma representação teatral que não passaria da “realização” de um texto. Ou seja, de um ato cênico que se visse de certa forma instrumentalizado pelo texto. A dinâmica moderna e contemporânea da criação teatral – ligada à invenção da encenação [*mise en scène*] e a uma emancipação mais ou menos radical do teatro com relação à jurisdição do literário – não procede de um desenvolvimento linear que iria do textual ao cênico, mas de uma *mise en jeu*, de uma *mise en scène* concorrencial e polifônica do texto (considerando ele mesmo na distância e no “jogo” entre a voz e o gesto do ator) e outros elementos da representação (...) (SARRAZAC, 2012, p. 67).

Tendo em vista tais pressupostos, propomos uma investigação do estabelecimento de uma argumentação que fundamente a hipótese de uma *encenação rapsódica*. Ou seja, partindo da noção de *rapsódia* cunhada pelo francês Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, sugere-se uma análise dos aspectos texto-cênicos do espetáculo *O livro de Jó*, do grupo paulista *Teatro da Vertigem*, estreado em 9 de fevereiro de 1995 no *Hospital Humberto I*, em São Paulo. Investigação esta baseada primordialmente no investimento de uma observação ativa que busca encarar o espetáculo teatral antes como uma rede tridimensional composta por diversas camadas de significação – ou seja, de dramaturgias diversas – do que como uma superfície bidimensional de relações dicotômicas entre texto, cena, interpretação e afins.

Isso esclarecido, evidenciaremos aqueles traços estruturais e conjuntivos pertencentes ao modo de criação denominado como *processo colaborativo*, e que nos parecem essenciais para o estabelecimento de uma resultante estética que dialogue com o

conceito de *rapsódia*. Nesse sentido, parte-se de uma proposição que supõe uma corroboração de elementos fundamentais entre *modo de criação* e *resultado/produto*. Tal suposição se faz responder nas palavras de Antônio Araújo, diretor do *Vertigem*.

Antes de qualquer coisa, talvez caiba a pergunta: um modo de criar compartilhado e coletivizado levaria a uma resultante estética particular? A princípio, a resposta possível parece negativa. Isso porque, ao analisarmos o processo colaborativo, percebemos que ele não tem uma estrutura homogênea, nem uma metodologia rígida e nem mesmo compreende um único estilo. Ao contrário, trabalha com procedimentos e técnicas bem variadas e os espetáculos dele resultantes têm linguagens as mais distintas. Trata-se, fundamentalmente, de um processo de caráter experimental. Contudo é possível identificarmos alguns elementos estéticos recorrentes ou preponderantes. Começemos pela dramaturgia. (...) o processo colaborativo estimula ativamente a escritura de peças. (...) Poderia ser apontada ainda a existência de um elemento fragmentário, de justaposição de cenas sem forte ligação causal, produzindo uma estrutura dramática mais aberta e ramificada. Tal configuração, marcada por elementos de colagem, intertextualidade e cadeias de *leitmotiv*, é resultado direto do conjunto diversificado de vozes artísticas presentes no processo, e poderia incorrer em flacidez estrutural e em peças “colcha-de-retalho”. (...) A não-hierarquização das funções também acaba refletindo numa obra em que os aspectos textual, espetacular ou interpretativo não têm caráter epicêntrico. Em outras palavras, num processo constituído a partir de hierarquias móveis, os diferentes elementos da cena vão também apresentar uma flutuação de dominâncias ao longo do espetáculo (ARAÚJO, 2008, p. 67).

Araújo não cita Sarrazac, embora o termo que utiliza para se referir às dramaturgias produzidas em *processo colaborativo* muito se assemelha ao termo aludido por Sarrazac, quando em *O futuro do drama* menciona os verbetes que giram em torno da palavra *rapsódia*. A fim de esclarecer sobre essa aparente analogia, vejamos os dizeres da pesquisadora e dramaturga Nina Caetano, que na sua tese de doutoramento se debruça diante de processos desenvolvidos colaborativamente nos quais atuava como dramaturga.

(...) nos verbetes de dicionário que compõem a epígrafe de seu livro, Sarrazac nos dá uma pista de sua perspectiva teórica:

Rhapsodage – Action de rhapsoder, de mal raccommoder.

Rhapsode – Terme d’antiquité grecque. Nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de l’Iliade et de l’Odyssée...

Rhapsoder – Terme vieilli. Mal raccommoder, mal arranger.

Rhapsodique – Qui est formé de lambeaux, de fragments.

Littre

Rhapsodie – 1º. Suite de morceaux épiques recites par les rhapsodes. 2º. Pièce instrumentale de composition très libre...

Petit Robert<sup>4</sup>

A variedade de sentidos presente nos verbetes de dicionário citados por Sarrazac compreende desde acepções artísticas – como aquelas relacionadas ao trabalho dos recitadores da obra homérica, na antiguidade grega, ou a uma composição musical livre – até a noção de remendo ou de “colcha de retalhos”. No entanto, todos eles têm em comum o fato de associarem ao termo *rapsodo* à ideia de uma composição que é fruto da junção de fragmentos, muitas vezes heterogêneos (CAETANO, 2011, p. 25).

<sup>4</sup> “Remendo – ação de remendar, de coser mal. // Rapsodo – termo da antiguidade grega. Nome dado àqueles que iam de cidade em cidade cantar poesias e, sobretudo, recitar trechos da *Iliada* e da *Odysséia*.// Remendar – termo antigo. Coser mal, arranjar mal arranjado.// Rapsódico – que é formado de retalhos, de fragmentos [Dicionário Littré]. Rapsódia – 1º. Seqüência de trechos épicos recitados por rapsodos. 2º. Peça instrumental de composição bastante livre [Dicionário Petit Robert]” (CAETANO, 2011, p. 25).

Dentro disso, quando se apresentam termos tais como “justaposição”, “retalhos”, “fragmentos” e “heterogêneos”, parece-nos haver subjacente uma noção, a de hibridismo, que é essencial aos conceitos sobre os quais estamos nos debruçando: tanto ao *processo colaborativo* quanto à *rapsódia*.

Por excelência, hibridismo se refere a uma ideia que conjuga heterogeneidades e multiplicidades diversas, articuladas de maneira justaposta, sem se destituírem em momento algum de suas singularidades. Portanto, o processo de hibridação configura-se como matriz essencial para o estabelecimento tanto da encenação quanto da dramaturgia oriundas do *processo colaborativo*. A primeira se vale de elementos cênico-estéticos distintos e em relação de horizontalidade na composição da cena, enquanto a segunda diz respeito a modos poéticos diversos (épico, lírico e dramático) associados numa mesma

plataforma textual. Logo, ambos são por excelência *projetos híbridos* oriundos de uma matriz igualmente híbrida: o *processo colaborativo*. Araújo também fala sobre essa diversidade de gêneros recorrente nas dramaturgias e encenação colaborativas.

A dramaturgia – e a cena – produzida em processo colaborativo vai incorporar essa presença de planos distintos, identificáveis, por exemplo, no amplo espectro de registros, no cruzamento de referências, no choque de discursos, na estrutura fragmentada e no mosaico de textos e cenas. O elemento dramático coabita com o épico, o lírico, o testemunho, o documental criando uma cena – e um texto – multifacetada (ARAÚJO, 2008, p. 80).

Nesse sentido, o hibridismo se mostra como elemento essencial para a dramaturgia de *O livro de Jó*, criada por Luís Alberto de Abreu. Ademais, a capacidade e a maestria com as quais o artista manipula o *épico*, o *lírico* e o *dramático* evidenciam e potencializam ainda mais a estética múltipla da sua dramaturgia junto ao *Vertigem*. Tal caráter se deve em grande parte também ao ímpeto do dramaturgo-rapsodo em experimentar e explorar os cruzamentos entre tais modos poéticos. É fato, também, como vimos nas palavras de Araújo, que essa identidade se fez graças ao *modus operandi* adotado pelo grupo na criação do espetáculo. As proposições dos atores, quase sempre em caráter monológico e confessional, vinham em grande parte carregadas de traços épicos e líricos e, num gesto de *autor-rapsodo*,<sup>5</sup> Abreu articulava todas essas contribuições:

Mas voltemos aos elementos estéticos recorrentes. No caso das peças, é comum a presença de forte elemento monológico. Como uma parte significativa do processo é alimentada por workshops individuais trazidos pelos atores, este aspecto não-dialógico, de ausência de intercâmbio verbal, caracterizado por depoimentos pessoais em forma de monólogo, irá marcar a resultante dramaturgica (ARAÚJO, 2008, p. 66).

<sup>5</sup> Para Sarrazac (2002, p. 37), o autor-rapsodo possui um modo próprio que consiste “no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor-rapsodo (*rhaptein* em grego significa «cosem»), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas”.

A fim de visualizar como o hibridismo poético desta dramaturgia se conforma, vejamos como nas falas do Mestre e do Contramestre – as personagens dotadas de maior carácter narrativo –, e da personagem Jó, sobressaem os deslizamentos constante entre os modos épico, lírico e dramático, existentes graças às costuras e aos remendos realizados e ratificados pelo dramaturgo. Acredita-se que essas emendas entre arranjos poéticos distintos ocorrem por instâncias que garantam maior potencialidade narrativa. Ao se utilizar, por exemplo, de procedimentos épicos, Abreu expande sua escrita a outros horizontes representativos, propriamente àqueles que se referem a fatores externos à fábula e que são de objetividade puramente descritiva, suscitando assim outras percepções e leituras no espectador. Do mesmo modo, isso ocorre com a escrita lírica: ao ser utilizada, propõe instâncias de reflexão específicas do eu lírico que, despreocupado de agir ou estabelecer conflito, busca meditar sobre sua condição existencial e sentimental. Logo, é através desse deslizamento constante e evidenciado que Abreu amplia a expressão dramática:

Mestre	E Deus, que ainda vivia, disse: Reparou como é fiel e reto Meu servo Jó?
Contramestre	E é a troco de nada?, duvidou Satanás. Não ergueste uma muralha ao seu redor, Ao redor de sua casa, Ao redor de seus bens? Mas retira tua mão que o ampara, Retira seus bens, Sua casa, seus filhos, E ele arrancará de si Sua fé. E, como humano que é, Maldirá o nome de Deus E rugirá como estúpida fera Que é, que será e que era.
Mestre	E narra a Escritura Que Deus repontou e disse: Faça. Abraça Jó com o mal e a desgraça.
Contramestre	E foi assim que um vendaval Destruiu sua casa, Fogo do céu destruiu pastagens, E morte de filhos e rebanhos Completo 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:  
(...)  
Jó Então Jó se levantou  
Rasgou seu manto,  
Raspou sua cabeça,  
Caiu por terra,  
Inclinou-se no chão e disse:  
“Nu saí do ventre de minha mãe  
E nu, para lá, voltarei.  
Deus me deu, Deus me tirou.  
Bendito seja o nome de Deus.”

(ABREU, 2002, pp. 121-123)

No que se refere propriamente ao hibridismo enquanto aspecto vigente no processo de encenação, vale citar algumas palavras de Araújo que relatam a dinâmica de compreensão e de apropriação da dramaturgia por parte dos atores enquanto procedimento cênico:

Outro elemento trabalhado com os intérpretes, decorrente do conceito de hibridismo de gêneros proposto pela dramaturgia, foi o treinamento dos registros épico e dramático. Como o texto alternava e imbricava todo o tempo esses dois registros, era importante o domínio de cada um deles em separado e, principalmente, a passagem – às vezes, numa mesma frase – de um a outro. Foram realizados, por exemplo, vários exercícios de narração em primeira e terceira pessoa, ou de um relato que se transformava em vivência dramática, e vice-versa. O maior desafio para os atores constituía-se justamente na alternância rápida entre esses dois registros, na medida em que a peça esgarçava os limites entre narração, diálogo dramático e rubrica (ARAÚJO, 2008, p. 97).

Além disso, existem outras características rapsódicas que vão se repetir no *processo colaborativo* enquanto modo de criação, e que conseqüentemente irão compor também a dramaturgia e a encenação. A polifonia é certamente uma delas, visto que ao propor equanimidade entre as funções artísticas envolvidas na criação, o *colaborativo* lida com a “presença simultânea de vozes autônomas,

mutuamente contraditórias” (idem, p. 79). Araújo acrescenta: “segundo Bakhtin, trata-se da ‘multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis’ formando uma ‘autêntica polifonia de vozes plenivalentes’” (idem, *ibidem*).

Depois, pode-se apontar a criação compartilhada. No processo de ensaio, a colaboração instaura um campo de forças, que atuam umas sobre as outras, gerando um material cênico híbrido e contaminado. Se tais interações, por um lado, são marcadas pelo paradoxo e pela crise, por outro, geram uma potência de criação advinda, justamente, da vertigem da experiência. O processo colaborativo é, sobretudo, um acontecimento: o acontecimento da partilha (ARAÚJO, 2008, p. 206).

Como dito, essa polifonia não apenas se faz presente no *modo de criação* da obra, mas também nos seus resultantes estéticos. Na escrita de Abreu percebemos se instaurar uma simultaneidade de vozes oriundas de matrizes diversas. Segundo os estudos dirigidos por Sarrazac e organizados no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, a polifonia encontra-se justamente nesse estilçamento da voz dos personagens que se referenciam às vozes fora da cena, implodindo assim o caráter absoluto do drama tradicional.

Surge então a questão da origem dessa fala e do fundamento da tradicional divisão entre o diálogo e as rubricas. Da mesma forma que a “rubrica-texto” (...) desenvolvida pelas dramaturgias modernas e contemporâneas concerne tanto aos atos verbais e não verbais quanto à cena ou ao fora da cena, ela pode conter uma voz de narrador, poeta ou encenador virtual. Se as rubricas que são simples indicações de contrarregra constituem uma enunciação identificável, este não é mais o caso daquelas que são subjetivas (reações, explicações, dúvidas emitidas sobre a ficção ou sobre o devir cênico) ou polifônicas (confronto de vozes divergentes e de diferentes destinatários). A multiplicação dessas vozes resulta na fragmentação da forma puramente dramática, multiplicando os pontos de vista sobre a fábula e transformando o drama em endereçamento ao leitor ou ao espectador (JOLLY; SILVA, 2012, p. 188).

Com isso, a textualidade de *O livro de Jó* alude não somente às referências bíblicas, mas também à voz do dramaturgo, dos atores, do processo e dos sujeitos culturais operantes na época de sua composição. Ademais, instalam-se na dimensão textual as vozes de uma sociedade que nesse momento se via descrente frente aos rumores de um possível “fim do mundo” devido à virada de milênio.

(...) após algumas horas de discussão, conseguimos chegar ao único problema de interesse comum: *a questão do sagrado no mundo contemporâneo*. Tal questionamento, por diferentes razões, se revelava mobilizador. Pois nem o ateísmo professado nos tempos da universidade, nem as experiências religiosas que tivéramos em nossas infâncias e muito menos ainda o crescente misticismo de *boutique* ou de *shopping*, consolidado na mercadológica onda *New Age* do fim do século XX parecia dar conta de nossas interrogações metafísicas. Além disso, o esgotamento de certo ceticismo ou niilismo, presente na década de 1980, parecia nos aproximar do debate crença/descrença (ARAÚJO, 2011, p. 109).

Com isso, é notável a discussão sagrada que se instala em *O livro de Jó*, que parte da própria referência bíblica e se amplia na medida em que dialoga com as condições do homem contemporâneo:

Matriarca	Sua fé ainda persiste? Que Deus é esse, E, se existe, Por que não ouve seu lamento?
Jó	Quieta, idiota!
Matriarca	Nem Deus me cala! Minha voz é leoa ferida que caça E procura e ruge ameaça Ao Deus caçados de meus filhos!
Jó	Não blasfemes! Deus mudou os bens que me manda 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!
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?

Jó Posso lutar contra Deus?

Matriarca Mate Deus em seu coração!

Jó Não.

Matriarca 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.

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.

(ABREU, 2002, pp. 130-133)

Assim, este caráter paradoxalmente sagrado e profano, presente na dramaturgia e oriundo do *processo*, instala-se em diversas instâncias da obra, seja na composição do espaço, da iluminação ou dos gestos dos atores. É frequente o direcionamento do olhar e das mãos ao céu, fazendo referência ao divino. Além disso, a posição das mãos em oração é adotada também por diversas vezes pelos atores.

Quanto à iluminação, em alguns momentos configura-se a representação de uma santidade em torno de Jó, através da projeção de uma auréola em cima e às vezes atrás da cabeça do ator. No momento em que Jó, após ser mergulhado numa bacia de sangue, é levado para uma sala que possui uma escada e uma parede de vidros, fica perceptível a auréola gerada por uma “circunferência luminosa” proveniente de um instrumento hospitalar típico. Assim, ao mesmo tempo em que ilumina o ator, a iluminação faz-nos remeter a essa referência visualmente sagrada, usualmente utilizada na ilustração de santos da religião católica. Nas cenas seguintes, atores e espectadores subirão pela escada que, devido ao fato de estar com o topo iluminado, remete-nos também à ideia sagrada de “subida aos céus”.

Diante disso, podemos ver que essa encenação faz-se híbrida e polifônica, pois as diversas vozes e expressões se justapõem e dialogam mutuamente, ligando as referências míticas e hiper-realistas na tessitura do espetáculo. Ao mesmo tempo em que se evidenciam os signos e sentidos provenientes da emissão das palavras, há também a gestualidade dos atores e a composição do espaço e da luz, e tudo conflui para a composição da dramaturgia cênica num todo.

Por outro lado, muitas frases indicadas como diálogos pelo dramaturgo funcionaram também como construção cênica e, assim, a dramaturgia se desvincula de sua tradição imóvel e estática, assumindo teatralidade potente, na forma de fazer-se matriz para elaboração de *imagens cênicas*. Isso aponta como Araújo na sua encenação fará por vezes a reapropriação e conseqüente ressignificação do texto, transpondo-o à cena não apenas como diálogos sonoros emitidos através das bocas dos atores, mas também como composição cênica, visível tanto na interpretação dos atores quanto na condução da narrativa cênica. Isso fica nítido ao justapormos dramaturgia e encenação: por mais que o texto não se mostre presente da maneira convencional, observa-se que ele se faz existente na encenação.

Com o trecho a seguir podemos visualizar essa ressignificação, na qual encenador e atores criam a imagem daquilo que o texto faz referência. A cena inicia-se com a seguinte fala:

Mestre E narra a Escritura  
Que Deus repontou e disse: Faça.  
Abraça Jó com o Mal e a desgraça.

Após essa fala, surgem Jó e Matriarca em pé sobre pequenas mesas de metal com rodinhas, que com a manipulação dos outros atores passam a girar em velocidade progressiva, até que as personagens caíam. Faz-se um vendaval, como mencionado na dramaturgia. Para sua representação, sons estridentes de metais vibrando e móveis caindo compõem a cena. A casa, assim como no texto, mostra-se destruída. Diversos ossos caem no chão: a morte dos filhos e dos rebanhos se concretiza. Após essa composição cênica, a narrativa



adequada à dissonância da *performance*, sem lhe impor, no entanto, uma estrutura totalmente harmônica. Essa oscilação, que segundo Jean-Pierre Sarrazac é rapsódica, pois se faz da montagem de elementos líricos, épicos e dramáticos, resultava numa narratividade que, apesar de ostensiva, não procedia por mecanismos de epicização do tipo brechtiano. Quando narravam seus papéis, os atores/personagens não assumiam um olhar crítico nem tinham pretensão de expor objetivamente os fatos. Ao contrário, filtrado pelo subjetivo, o texto ganhava um violento efeito poético, que lhe dava a qualidade de um poema dramático. Esse princípio lírico forçava um desdobramento dos desempenhos, já que os atores funcionavam como narradores, testemunhas e intérpretes de sujeitos de intensa expressividade (FERNANDES, 2009, pp. 168-169).

Por outro lado, no que diz respeito à encenação, a composição cênica articulada por Araújo revela seu caráter polifônico, que se estabelece devidos aos contínuos contágios que há entre as diversas funções artísticas envolvidas no processo de construção da cena. O encenador do *Vertigem* trabalha de modo a provocar justamente tais invasões. Nas palavras do próprio encenador: “a contaminação criativa não só é bem-vinda a essa prática, como é, o tempo inteiro, estimulada” (ARAÚJO, 2011, p. 137). Logo, será justamente essa contaminação entre as diversas funções que irá propiciar a instalação de uma polifonia do espetáculo como um todo, visto que a criação estética e o projeto cênico são aspectos compartilhados – e discutidos com afincos – por todos, e não provém unicamente de um único indivíduo criador.

Todos os integrantes, apesar de comprometidos com determinado aspecto da criação, precisariam engajar-se numa discussão de caráter mais generalizante. Em outras palavras, o ator não criaria apenas a personagem nem o iluminador criaria somente o seu projeto de luz, mas todos eles, individual e conjuntamente, criariam a obra cênica total levada a público (ARAÚJO, 2011, p. 134).

No que se refere à dramaturgia, devemos também nos atentar

para sua capacidade de instaurar uma *simultaneidade de planos* que traz à dimensão do texto um caráter de *multiplanariedade*. Tal configuração possui, sem dúvida, sua fonte nos procedimentos de *colagem* e *montagem* explicitamente utilizados por Abreu na criação de sua dramaturgia, visto que ao justapor na plataforma textual diversas textualidades, que extrapolam a dimensão estritamente dramática, o autor possibilita a existência simultânea de planos distintos.

É o que ocorre, por exemplo, com o (1) plano da personagem Jó, atrelada intimamente à história; o (2) plano do ator Jó, que constantemente apresenta Jó por vias épicas externas ao tempo presente da ação dramática; e o (3) plano dos narradores *sui generis* (Mestre e Contramestre), que apresentam a história de modo épico, sempre adiantando o que haveria de acontecer antes mesmo que aconteça no espaço-tempo dramático da encenação. Ademais, esse aspecto insere-se numa outra dimensão, a dimensão poética do mito, abrindo as possibilidades de leitura ao espectador. Veremos adiante como que a *colagem* e a *montagem* são capazes de instalarem essa conjuntura *multiplanar*. Porém, antes disso, vejamos um fragmento do texto extraído do início da Cena 2 (A Intervenção do Primeiro Amigo), no qual se faz presente a *multiplanariedade* como a explicitamos.

Elifaz	Jó?
Jó	O que restou de Jó.
Elifaz	Se eu lhe falar, aumento seu sofrimento?
Mestre	E Jó levantou a fronte, E se viu refletido nos olhos de Elifaz, E talvez quase sorriu, E talvez se aproximou, E talvez teve ímpeto De abraçar o corpo de Elifaz Como se abraça o filho O amor, o pai, a paz.
Contramestre	Mas entre Elifaz e Jó Havia chagas e sangue, Medo, contágio e dó.
Mestre	E o que restava de Jó Abriu a boca E amaldiçoou o dia de seu nascimento.
Jó	Pereça o dia em que nasci

E desapareça a noite em que se disse:  
“Um menino foi concebido”.  
Esse dia seja esquecido,  
E se torne trevas,  
E sobre ele não brilhe luz!

(ABREU, 2002, pp. 137-138)

Além disso, mostra-se nítido que o autor não se restringe ao universo da fábula em questão, revelando por vezes em seu texto um esgarçamento das fronteiras entre a *ficção teatral* e a *realização cênica* propriamente dita. Essa característica *multidimensional* evidente no trecho supracitado consta nos atributos concernentes à noção de *rapsódia* tal como proposta por Sarrazac:

Enfim (...), sua prática é repleta de sentido, tem um alcance simbólico, até mesmo ideológico: por muito tempo associadas a um teatro revolucionário, questionando a ordem burguesa, a montagem e a colagem parecem ter um apelo de contestação, de crítica, talvez porque, antes de “colar” e “montar”, trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa “unidade” a obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido primordial, para reorganizá-los (...) (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 123).

Logo, essa tarefa de justapor ao espaço-tempo da fábula formulações de ordem épica e também lírica, faz-nos transitar frequentemente entre os espaços-tempos da história, da encenação e da realidade. Como mencionado, tal apropriação se utiliza de procedimentos ora de *colagem*, outrora de *montagem*, visto que, quando o dramaturgo-rapsodo *cola* sobre a textualidade, a princípio dramática, uma escrita preponderantemente descritiva (caso do Mestre e Contramestre), de excelência épica, ele executa uma *colagem*. De maneira igual, o mesmo ocorre quando é *colada* sobre essa mesma *textualidade* uma escrita substancialmente subjetivada e metaforizada, que exprime o pensamento daquele que narra e ao mesmo tempo “vive” a personagem (caso de Jó).

Consequentemente, quando este mesmo dramaturgo passa

a manipular tais *colagens*, gerando assim uma narrativa específica diante da *fábula*, o autor atua por procedimentos próprios da *montagem*. Logo, esta se faz como dispositivo capaz de articular as *colagens* realizadas. Além disso, poder-se-ia construir várias maneiras de articulação, portanto, *montagens*, entre as inúmeras adições utilizadas, ou seja, as *colagens*.

É desse modo que o dramaturgo-rapsodo instala na sua escrita uma *simultaneidade de planos*, pois em vários momentos se refere não somente à parábola de Jó, mas também à própria encenação e à realidade que as circunscreve. Ou seja, ao determinar um distanciamento preciso do ator para com a realização cênica, processo que ocorre através dos traços *épicos e líricos* evidentes na dramaturgia, o dramaturgo exige do ator um desempenho que extrapola a âmbito da convencional interpretação de uma personagem. Tal demanda provavelmente tenha surgido nos ensaios e então reutilizada pelo dramaturgo na sua construção criativa. Sobre isso, Araújo na sua dissertação de mestrado, faz um relato se referindo ao espetáculo *O paraíso perdido*, mas aludindo também a toda *Trilogia Bíblica* do *Vertigem*.

Ao lado desse último comentário, registro a seguinte observação pessoal, a qual já revelava um gosto ou preferência, da minha parte, que irá atravessar os três espetáculos da trilogia bíblica: “Prefiro as cenas que trabalham numa zona intermediária: cena realista estranhada por abstrações ou cenas abstratas estranhadas por momentos realistas”. Esse espaço híbrido, irá se constituir em foco de interesse artístico, tanto em relação à cena, como à interpretação (ARAÚJO, 2011, p. 66).

Nesse sentido, vale ressaltar que “a dramaturgia – e a cena – produzida em processo colaborativo vai incorporar essa presença de planos distintos” (ARAÚJO, 2008, p. 80), planos não somente da ordem da cena, mas também da interpretação da temática, e, acima de tudo, “no amplo espectro de registros, no cruzamento de referências, no choque de discursos, na estrutura fragmentada e no mosaico de textos e cenas” (idem, *ibidem*). Logo, em *O livro de Jó*

“o elemento dramático coabita com o épico, o lírico, o testemunho, o documental criando uma cena – e um texto – multifacetada” (idem). Portanto, a partir desses termos trazidos por Araújo, tais como “cruzamento”, “fragmentada” e “mosaico”, vislumbramos a *constelação rapsódica* em *O livro de Jó*.

Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* - uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas -, que por sua vez se inscreve num *devir rapsódico* (SARRAZAC, 2012, p. 152).

Quando Sarrazac se refere a *devir rapsódico*, está se referindo justamente àquilo que se tratou anteriormente neste texto: “reside no texto teatral o propósito de *coisa* que pretende *ser* algo”. Por conseguinte, devido aos diversos aspectos rapsódicos aqui expostos, a dramaturgia e o *processo colaborativo*, além de projetarem essa perspectiva cênica, anunciam um *devir rapsódico*, instalando a livre mestiçagem entre as antigas linguagens teatrais (a tragédia, a epopéia, o auto, o drama clássico) e as mais recentes (o teatro épico, o teatro do absurdo, o teatro simbolista). Age, assim, em busca da possibilidade de abordar estrutural e esteticamente as particularidades dos tempos moderno e contemporâneo. E “se o drama ressuscita, hoje, qual Fénix, não é das cinzas do gênero defunto, é sim, e bem pelo contrário, emancipando-se definitivamente da noção de gênero” (SARRAZAC, 2002, p. 27).

As revoluções industrial e tecnológica decretaram grandes rupturas e transformações nos modos de ver, pensar e sentir o mundo, e contemporaneamente estamos dotados certamente de percepções e relações substancialmente híbridas, múltiplas e simultâneas. Se

ora somos humanos, outrora somos máquina, se num instante nos fazemos presentes, no outro nos faremos virtuais, e se no nosso corpo e tudo que nele entra pela boca, há um tanto de natural, haverá também um tanto de artificial. Nesse sentido, vemos nos refletir na criatura kafkiana que Sarrazac menciona.

A parábola da obra moderna, podemos ouvi-la da boca de Kafka. É a parábola do «Cruzamento»: «Eu tenho um estranho animal, metade gatinho, metade cordeiro. Herdei-o do meu pai. Mas só se desenvolveu quando eu cresci; antes era mais cordeiro do que gato. Agora tem coisas dos dois. Do gato, tem a cabeça e as garras; do cordeiro, o tamanho e a forma; dos dois, os olhos vacilantes e selvagens, o pêlo macio e curto, os movimentos, que tanto podem ser saltos como rastejos» (SARRAZAC, 2002, p. 53).

Portanto, *O livro de Jó* compõe o mosaico teatral moderno e contemporâneo que desde há décadas suplanta a morte do belo animal aristotélico, fazendo viver o monstro rapsódico, permeado de fissuras, contrastes e rachaduras. Essa miscelânea aclama por “hibridações mais vastas; cruzamentos (...), entre os grandes *modos poéticos*, que remetem para formas originais e estão dotados de um fundamento antropológico: o épico, o dramático e mesmo o lírico” (SARRAZAC, 2002, p. 54). Assim sendo, nossa análise apresenta o que consideramos como elementos *rapsodizantes* do teatro moderno e contemporâneo e que são notáveis no espetáculo investigado. Nas palavras de Sarrazac:

Penso ter apresentado, suficientemente, ao longo desta obra os princípios característicos da rapsodização do teatro: recusa do “belo animal” aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao “sujeito épico” szondiano, desdobramento (nomeadamente em Strindberg) de uma subjectividade alternadamente

dramática e épica (ou visionária)... Limitar-me-ei, portanto, a um problema que se situa no centro da evolução da escrita dramática no século XX: a liquidação do último constrangimento “aristotélico”: a “unidade de acção”, tão incômoda e obsoleta no nosso tempo, como incômodas e obsoletas podem ter parecido, no século das Luzes, as unidades de tempo e de lugar. Porque, se a acção deixou de ter um “fim”, no sentido hegeliano do termo, como e por que razão deveria ela manter essa famosa “unidade”? (SARRAZAC, 2002, p. 229).

Logo, para Sarrazac, a *rapsódia* explora, acima de tudo, essa reconfiguração paradigmática no fazer dramatúrgico e também teatral, que se encontra ainda em plena vigência no teatro contemporâneo brasileiro. Tal movimento “crísico”, identificado por Szondi, argumenta Sarrazac, ainda está em vias “de uma *crise sem fim*, (...) de uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido” (SARRAZAC, 2012, p. 32). Portanto, a poética cênica convencionalmente baseada em noções de harmonia e homogeneidade segue na esteira da renovação dramatúrgica e se metamorfoseia por meio de constantes agenciamentos entre o diferente, o heterogêneo, o diverso, o múltiplo e o simultâneo, e nesse sentido se vê em “uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga” (idem, ibidem). E, então, à vista de tudo isso dito, formulamos nossa concepção de que *O livro de Jó* apresenta-se como uma *encenação rapsódica*, tendo em vista uma análise que evidencia a interdependência entre *processo*, *dramaturgia* e *encenação* em denominadores *rapsódicos*, tal como expostos por Sarrazac em seus estudos.

A pulsão rapsódica na escrita - ou no espectáculo - corresponde a esta tentativa, de longe a longe reiterada, de recuperar o descontínuo - ou o desunido - que preside originariamente à relação teatral. Reabrir o palco original do drama, desobstruí-lo da hiperdramaticidade do diálogo do teatro burguês. Deixar uma ou outra voz para além da das personagens, abrir caminho. Não é de modo algum a do “sujeito épico” de Szondi, essa é ainda uma voz excessivamente dominada e, afinal, demasiado abstracta, mas sim a voz hesitante, velada, balbuciante do

rapsodo moderno. (SARRAZAC, 2002, p. 234).

Em suma, é através da empatia e identificação, que uma vez bem elaboradas fisgam o espectador, que Abreu acerta o veio. É, também, por meio da crítica e do comentário, que nosso dramaturgo-rapsodo interpela as razões, as condutas e as políticas sociais e humanas de cada indivíduo que ali assiste ao espetáculo. A princípio, um gesto brechtiano primoroso, mas que em *O livro de Jó* mostra-se expandido e sem fronteiras. Assim, o épico não está no meio, no fim, ou no começo, mas está em tudo: vírus que se alastra por toda a dramaturgia; e, atrelado ao lírico, amplia as camadas, os planos e as possibilidades da escrita, da encenação e da percepção. É, por último, monstro heterogêneo e diverso: na indefinição entre o dramático, épico e lírico, afirma-se teatral. *Jó* não é puro ou santo, mas infectado e profano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de. O Livro de Jó. In: *Trilogia bíblica*. São Paulo, Publifolha, 2002. pp. 113-180.

ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 119-123.

CAETANO, Nina. *Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DORT, Bernard. A representação emancipada. In: *Sala Preta*. São Paulo, v. 13, p.47-55, jun. 2013.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e textualidade: A relação entre cena e texto em algumas experiências do teatro brasileiro contemporâneo*. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 7, p.167-174, out. 2009.

JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, Jean-pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 178-181.

JOLLY, Geneviève; SILVA, Alexandra Moreira da. Voz. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 185-189.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Crise do Drama. In: SARRAZAC, Jean-pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. Devir Cênico. In: SARRAZAC, Jean-pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 66-69.

\_\_\_\_\_. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Editora Licorne, 2011.

\_\_\_\_\_. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

**Abstract:** From the notion of rhapsody coined by the french playwright and teacher Jean-Pierre Sarrazac, the research is done on

the characteristics and elements concerning the process, the drama and staging of *O livro de Jó*, art work of *Teatro da Vertigem* São Paulo's group. It has been intended to expose arguments to support an analysis that assumes such an object as a rhapsodic scenery.

**Keywords:** rhapsody; *Teatro da Vertigem*; *O livro de Jó*