

---

# *O PAPEL DA RUBRICA EM O HOMEM E A MANCHA, DE CAIO FERNANDO ABREU*

---

THE ROLE OF RUBRIC IN *O HOMEM E A MANCHA*, BY CAIO FERNANDO  
ABREU

André Natã Mello Botton<sup>15</sup>

Debbie Mello Noble<sup>16</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho pretende investigar a importância das marcações do dramaturgo nesse tipo de texto, ou seja, busca averiguar qual o papel da rubrica para a peça de teatro no texto teatral contemporâneo. Nesse sentido, buscou-se analisar – a fim de ilustrar a hipótese de que as chamadas *didascálias* são fundamentais para a completude do texto teatral – a peça *O homem e a Mancha*, do escritor Caio Fernando Abreu, na qual se observa forte marcação do autor por meio das rubricas. O que se percebe no texto de Caio é a predominância de rubricas que orientam e que, ao mesmo tempo, permitem a interação do diretor com o ator e com os leitores da peça. Tal característica é considerada fundamental para que a peça de teatro possa tanto ser lida quanto interpretada. Para embasar este estudo, foram utilizados autores como Anne Ubersfeld, Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, Sábato Magaldi entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Texto teatral; Rubrica; Caio Fernando Abreu.

**ABSTRACT:** The present work intends to investigate the importance of the markings of the playwright in this kind of text, that is, it seeks to ascertain the role of the rubrics for the play in the contemporary theatrical text. In this sense, we tried to analyze - in order to illustrate the hypothesis that the *didascálias* are fundamental for the completeness of the theatrical text - the play *O homem e a Mancha*, by the writer Caio Fernando Abreu, in which a strong mark of the author is present in his rubrics. What is perceived in the Caio's text is the predominance of rubrics that guide and, at the same time, allow the interaction of the director with the actor and with the readers of the play. This characteristic is considered fundamental for the play can be both read and interpreted. To support this study, authors such as Anne Ubersfeld, Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, Sábato Magaldi and others were used.

**KEYWORDS:** Theatrical text; Rubric; Caio Fernando Abreu.

*Não faz um ano que Caio nos deixou. No momento em que ponho ponto final neste prefácio, estamos a uma semana da estréia de O Homem e a Mancha. Será no Teatro São Pedro. Certamente ele não vai perder.*  
(NUNES, 1997).

---

<sup>15</sup> Mestrando em Linguística e Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista Capes. E-mail: [andre.botton@gmail.com](mailto:andre.botton@gmail.com)

<sup>16</sup> Doutoranda em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina. Bolsista Capes. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [debbiemnoble@gmail.com](mailto:debbiemnoble@gmail.com)

## 1. INTRODUÇÃO

O teatro exerce fascínio intenso não só em espectadores assíduos, mas também em leitores do gênero. Nos estudos de literatura, porém, o texto teatral não aparece com o mesmo valor atribuído aos outros gêneros, como o romance, por exemplo. Ao mesmo tempo, os estudos teatrais contemporâneos tentam contemplar o teatro em sua totalidade, considerando todos os seus elementos de forma unificada.

Nesse sentido, o presente trabalho pretende destacar o estudo do *texto dramático* como elemento fundamental do fazer teatral, não esquecendo, no entanto, que ele faz parte, juntamente com elementos como *público* e *ator*, da totalidade do espetáculo teatral, chamada por Sábato Magaldi (1965, p. 02) de “tríade essencial”.

Para esse autor, o teatro não se realiza com um ator representando sem público, assim como sem o texto “o ator se encaminhará para a mímica”. Essa concepção de Magaldi sobre a imprescindibilidade do texto, porém, já foi profundamente debatida por outros autores – inclusive por ele mesmo posteriormente, conforme veremos na seção um – que demonstram historicamente a possibilidade do espetáculo teatral se dar mesmo sem o texto.

Por outro lado, o texto dramático, quando lido, se completa por meio da imaginação do leitor “que visualiza as rubricas e inscreve os movimentos num cenário ideal” (MAGALDI, 1965, p. 02). É por esse viés, portanto, que nos deteremos na análise do texto teatral enquanto objeto literário independente e, ao mesmo tempo, respeitando sua condição de totalidade somente quando encenado.

Debateremos, então, o papel da rubrica no texto dramático, buscando comprovar sua essencialidade para a obra e sua função de preencher lacunas no texto teatral, ilustrando essa concepção a partir da análise das indicações cênicas de Caio Fernando Abreu em *O Homem e a Mancha*.

Sabe-se que Caio Fernando Abreu tinha grande conhecimento do universo teatral – advindos de sua experiência como ator e dos anos no curso de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – o que é perceptível em suas indicações cênicas, as quais conduzem sua obra dramática. Luiz Arthur Nunes, amigo e parceiro de Caio F. dentro e fora do palco, afirma que Caio se tornou “um homem de teatro” (NUNES, 1977), apesar de ser autor ainda pouco conhecido por esse gênero.

É nesse sentido, então, que este artigo se justifica e se motiva: a análise da peça *O Homem e a Mancha*, de Caio F., se propõe a revelar a forte e madura vertente teatral do autor, o manejo que ele fazia dos elementos do texto para teatro e sua consciência da importância das indicações cênicas para a concepção do dramaturgo no espetáculo.

## 2. O LUGAR DO TEXTO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Para abordar o papel do texto no teatro contemporâneo, necessário se faz perceber sua história, origem e teorias a partir do teatro moderno, uma vez que muitas transformações se deram, nesse período, na posição que o texto ocupa na trajetória do espetáculo teatral.

Dentre essas alterações históricas estão, fundamentalmente, a mudança do *textocentrismo* (termo adotado por Jean Jacques Roubine, 1980) para um espetáculo mais preocupado com a encenação, o que se deu a partir do surgimento da figura do encenador e dos recursos de iluminação estética ocorridos no teatro moderno, os quais são marcos do início de uma nova era teatral, como veremos a seguir.

### 2.1. O texto teatral ao longo dos tempos

Até aproximadamente o início do século XX, o texto teatral era considerado “parte essencial do drama” (BATY *apud* MAGALDI, 1991, p. 15), sendo soberano frente à encenação. Não se concebia teatro sem obra dramática, uma vez que “a existência de uma peça marca o início da preparação do espetáculo” (MAGALDI, 1991, p. 15).

Desse modo, de acordo com Roubine (1980, p. 43), somente com a figura do encenador<sup>17</sup> derruba-se essa ideia de *supremacia do texto*. Sendo assim, até esse momento, as formas teatrais que não estavam ligadas a ele eram pouco valorizadas, como é o caso da *commedia dell'arte*, apreciada especialmente pelas camadas populares. O encenador, até então apenas um cenógrafo, trabalhava em função do texto, encarregado de materializá-lo, enquanto o ator deveria preocupar-se com suas falas e personagens também de acordo com esse. Ou seja, até esse momento, o *autor* era a figura central do fazer teatral.

---

<sup>17</sup> A figura do encenador surge a partir das primeiras concepções assinadas por André Antoine, as quais englobavam todos os elementos que compõem a montagem teatral (espaço, palco e plateia, texto, espectador e ator).

Por outro lado, a *commedia dell'arte* representava a resistência que o desapego ao texto significou às camadas mais populares, uma vez que seu sucesso era incontestável ao longo dos séculos XVII e XVIII para esses públicos. Isso se deu, primordialmente, pelo caráter improvisado da *commedia*, a qual não centrava seu andamento no texto, apenas o utilizava como base para o enredo, de onde advinham as improvisações. Além disso, tal enredo era redigido “pelo chefe da companhia ou por algum comediante dotado para esse mister” (ROUBINE, 1980, p. 44), o que praticamente exclui a noção de autor, uma vez que o texto, nesse caso, “[...] não passa de um enredo; não se torna texto senão através da improvisação dos atores. Um texto, bem podemos imaginá-lo, que se modifica e se enriquece ao sabor das suas peregrinações e das suas sucessivas apresentações” (ROUBINE, 1980, p. 44).

Para Paulo Vasconcellos (1987, p. 52), “a *commedia dell'arte* se opunha à comédia erudita [...] sendo uma arte essencialmente de palco, de desempenho, com pouco ou nenhum valor literário”, ou seja, seu valor se dá essencialmente por meio da encenação. É possível afirmar, portanto, que o *textocentrismo* existe concomitantemente com o teatro centrado na representação.

No entanto, podemos afirmar que somente a partir do século XX o espetáculo teatral como arte do encenador e do ator ganha notoriedade, de forma a darem sua visão e interpretação dos textos dramáticos. Nesse momento, então, nomes como Craig, Artaud, Constantin Stanislavski e, mais adiante, Bertold Brecht, se destacam pela encenação que questiona a supremacia textual:

[...] tudo se passa como se a história do teatro tivesse agora passado a correr em duas pistas. Como se à história tradicional dos textos e dos autores se acrescentasse, para o teatro contemporâneo, uma história das formas, das buscas, das inovações do palco (ROUBINE, 1980, p. 53).

Data do século XX, portanto, a noção de texto como apoio da arte da encenação, ou seja, de que o teatro, em sua totalidade, só é efetivamente concretizado se texto e encenação andarem juntos, ainda que essa noção tenha sido construída de forma lenta, e com concomitância da importância do encenador e do autor. Ou, ainda, começa-se a entender que o texto, nas palavras de Magaldi (1991, p. 23), “desde que tenha vida no palco, preenche o seu objetivo primordial”.

Assim sendo, conforme nos traz Roubine (1980, p. 54):

O textocentrismo desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente. Em vez de dispor de meios e de liberdade para inventar formas novas, originais, emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de

reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. Em outras palavras, o palco ocidental só abriga um teatro *sem teatralidade* (Grifo nosso).

Mas, afinal, o que é essa teatralidade de que se fala?

Para Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (1999, p. 372), *teatralidade* é aquilo que é “especificamente teatral (ou cênico)” na representação ou no texto dramático, ou seja, o que funciona em cena, advenha de texto ou não. É o potencial visual e auditivo de um texto, o que comprova que qualquer texto por si só não compreende uma totalidade. Entretanto, e ao mesmo tempo, essa concepção pode partir da escrita, pois conforme Roland Barthes (*apud* PAVIS, 1999, p. 372) a teatralidade é “uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito”.

Nesse sentido, é muito pertinente a afirmação de Mara Lúcia Barbosa da Silva (2009) quanto à falta de autonomia do texto dramático e sua relação com a teatralidade, uma vez que:

[...] na esfera do predomínio cênico ele é, muitas vezes, execrado por quem considera que recebe mais atenção do que o espetáculo em si. No campo literário, é relegado ao segundo plano, porque se atesta uma dificuldade em abranger a sua totalidade, já que, isolado, não disporia dos meios para atingi-la. (2009, p. 18-19).

Para o escopo desta pesquisa, faz-se necessário refletir tal afirmação, uma vez que se considera não só possível, como essencial, a análise do texto dramático em um domínio que contemple o literário e o teatral de forma atrelada.

Nesse sentido, Magaldi afirma que não se pode pensar a arte dramática se não através da totalidade de seus elementos. Para ele, nenhum dramaturgo opta por esse gênero sem conceber ideias sobre sua representação no palco.

Desse modo, pode-se afirmar que o texto teatral só encontra sua plenitude *em cena*, finalidade para a qual foi criado. No entanto, não se pode negar seu valor literário, uma vez que, por meio dele, o teatro se perpetua no tempo e no espaço, podendo ser encenado muitas vezes em diferentes épocas e nos mais diversos lugares.

Para Ryngaert (1998), o fato do leitor de teatro precisar construir uma cena imaginária não significa incompletude do texto teatral, uma vez que ele é completo enquanto texto, ainda que sua leitura leve a sempre pensar em uma futura e provável montagem. Por outro lado, o autor também considera a teatralidade no sentido daquilo “que se desenrola em um espaço dado e sob o olhar do Outro” (p. 31).

Assim, o papel do leitor se dá, nessa rede de colaborações para a completude do teatro, em “construir imagens na relação entre o que lê e o estoque de imagens pessoais que detém” (RYNGAERT, 1998, p. 31).

## 2.2. Teorias contemporâneas do texto teatral

É certo que o teatro é uma das mais intensas formas de expressão artística, principalmente por seu caráter absolutamente concreto de “pensar a respeito de situações humanas”, conforme o proposto por Martin Esslin (1978, p. 24). Sendo assim, pode-se afirmar que este é um gênero literário cuja principal característica encontra-se na pluralidade de expressões, uma vez que se concretiza não só por meio do texto escrito, como visto anteriormente, mas que necessita de outras formas para ser completo.

Desse modo, Silva (2009, p. 53) afirma que:

[...] o texto teatral é apenas uma das partes da forma de manifestação artística do teatro. Portanto, *o estudo do texto teatral traz uma nova situação*, pois mesmo o texto enviado para publicação não garante a sua plena existência. Essa efetivação só se dará de fato no palco, quando for representado. (grifos nossos).

Assim, as teorias teatrais contemporâneas muito bem observam a necessidade de analisar as características textuais de uma peça, como destaca Anne Ubersfeld (2010), não permitindo esquecer que o texto de teatro deve ser *referência*, mas salientando que o teatro só é completo quando encenado. Também para essa autora, tal arte só se realiza plenamente “no instante em que o espectador plural [...] converte-se em público” (p. 02).

Ela sintetiza muito das teorias contemporâneas sobre o fazer teatral, uma vez que distingue o espaço do texto perante a representação, separando o que efetivamente é próprio de cada um desses elementos na totalidade da arte teatral, ou, como vimos anteriormente, de sua *teatralidade*. Dessa forma, fundamental se faz entender as especificidades da escritura teatral para analisar esse texto, como faremos a seguir.

Assim sendo, vimos que as teorias sobre os “fenômenos teatrais (texto e cena)” (PAVIS, 1999, p. 404) só passam a se preocupar com todos os aspectos do teatro a partir do século XX,

com o surgimento do encenador. Dessa forma, atualmente, temos diversas correntes, as quais buscam teorizar sobre os vários aspectos que compõem a teatralidade.

A *dramaturgia*, segundo Pavis (1999, p. 404), preocupa-se com a composição da peça e suas relações espaço-temporais, enquanto a *semiologia* compreende a “descrição dos sistemas cênicos e a construção do sentido”. O autor ainda aborda a *estética*, a qual atenta para a produção/recepção de determinada obra.

Ubersfeld (2010), por seu turno, traz a ideia de teatro como "arte do paradoxo" (p. 01), que é ao mesmo tempo eterna enquanto texto, e instantânea, nunca repetida, enquanto representação.

Entretanto, seria simplista atentar apenas para a oposição texto-encenação ao falar do teatro contemporâneo, visto que ele evoluiu de modo tão plural e até *caótico*, como afirmou Gerd Bornheim (1983, p. 97), com tantas experiências coexistindo na cena teatral, que o texto acaba por se tornar um dos muitos recursos dessa pluralidade, algo próximo a um experimento. Cada dramaturgo de nossa época adota um estilo diferente, assim como cada encenador, diretor ou ator podem adaptar esses estilos ao seu, conferindo um caráter mais amplo e um repertório múltiplo ao teatro.

Fundamental, então, é que se compreenda o caráter de *triade* (MAGALDI, 1965, p. 02) atribuído ao fenômeno teatral: ele não existe sem os três elementos – *ator, texto, público*. É claro que não se quer aqui limitar o teatro a esses três componentes, mas sendo esses essenciais, pressupõe-se que englobam outros, como o gesto, a interpretação, o cenário, o espaço cênico, o figurino e a iluminação, por exemplo. Então, definindo nesses três elementos a totalidade do espetáculo teatral, é possível chegar muito próximo de uma *unicidade* do teatro contemporâneo.

Destarte, importante destacar a visão de Ubersfeld (2010), a qual afirma que o texto de teatro é composto de duas partes “distintas, mas indissociáveis: diálogo e *didascálias*” (p. 06), cuja relação varia de acordo com a época. Assim, no teatro contemporâneo, esses elementos presentes no texto teatral, escopo deste trabalho, são variáveis sem perder a unicidade de que falávamos. Ora, os diálogos não foram abolidos da encenação contemporânea, mas a rubrica pode ter papel fundamental se analisarmos que, contemporaneamente, há grande número de peças que focam na representação enquanto gesto dos atores, em detrimento do diálogo elaborado, dependente de um texto.

Sendo assim, necessário se faz partir para uma definição mais detalhada da noção de *rubrica* (ou *didascália*), a fim de comprovar sua efetiva importância no teatro contemporâneo.

### 2.3 Preenchendo lacunas: a didaskalía no teatro contemporâneo

Conforme visto anteriormente, elemento essencial do texto teatral, ao lado dos diálogos, é a rubrica, também chamada de indicação cênica. No teatro grego antigo, segundo nos traz Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (1999), era conhecida como *didaskalía*, termo que significava *ensinamento*, designando as indicações dadas pelo dramaturgo aos atores sobre a peça a ser representada.

Ao contrário da utilização comum atual, Pavis afirma que, na Grécia antiga, as *didaskalías* indicavam praticamente o contexto da peça, não constando explicações sobre o modo de atuação dos atores: “Elas estão tão ausentes, enquanto indicações concretas do modo de atuação, que nem sempre se sabe claramente quem pronuncia as réplicas quando estas aparecem decupadas por um traço distintivo” (PAVIS, 1999, p. 96).

Luis Paulo Vasconcelos (1987), por sua vez, apresenta a rubrica ligada ao diálogo, sendo que ela é, para este autor, toda palavra escrita que não for diálogo, de modo que, exceto por parte de alguns autores que lhe atribuem grande valor literário, não lhe dá grande importância no fazer teatral.

Nesse sentido, Ubersfeld (2010) também considera a *didascália* indissociável dos diálogos no sentido de constituir o todo do texto teatral, porém, atribui àquela papel fundamental no teatro contemporâneo, observando que grandes dramaturgos a adotaram até mesmo como único recurso para composição de suas peças – como Beckett, em *Ato sem palavras*, peça “composta unicamente de uma imensa didascália” (2010, p. 06). Além disso, acrescenta que, considerando os nomes dos personagens e as indicações de lugar como didascálias, “seu lugar textual nunca é nulo”.

Ryngaert (1996), por seu turno, numa definição tão contemporânea quanto a de Ubersfeld, acredita na função da rubrica de ajudar o leitor a preencher as lacunas do texto teatral, facilitando a concepção imaginária de cena deste. Além disso, o autor apresenta uma problematização importante ao escopo deste trabalho: a utilização (ou não) das indicações pelos diretores e atores no processo de montagem da peça, sobre o qual nos deteremos de modo mais aprofundado posteriormente. Do mesmo modo, apresenta também a possibilidade de autores abolirem a rubrica de seus textos, deixando espaço para a livre interpretação de encenadores, atores e leitores. Sobre este último, inclusive, Ryngaert dá especial atenção em suas duas obras (*Introdução à análise do teatro; Ler o teatro contemporâneo*), sendo, portanto, de grande importância sua abordagem no presente artigo.

Para José Maria Lopes Junior (2007), o aumento da importância da rubrica no texto dramático se dá a partir do século XIX, quando surge a imprensa e as peças passam a ser editadas, começando aí a se considerar o leitor, “que necessitaria de elementos que o ajudassem a conduzir a visualização imaginária da trama” (p. 23), passando a rubrica a preencher os vazios deixados pelas narrativas dialogadas.

Para esse autor, ainda, as rubricas são as informações que o autor julga importantes para a compreensão de seu texto, funcionando como “construção da imaginação do leitor, delimitação do tempo e espaço, ou até mesmo [...] assumindo o papel de personagem”.

Nesse sentido, é possível, também, adotar a concepção de Ubersfeld (2010), que considera as *didascálias* como fornecedoras das indicações de *lugar, nomes das personagens, espaço e gestos*, tanto para uso do encenador quanto do leitor, este último por ela também incluído como componente da recepção do texto teatral.

Sendo assim, podemos depreender, da visão apresentada por esses autores, que a *didascália*, também chamada de *rubrica* ou *indicação cênica*, serve essencialmente à complementação do texto, visando, num primeiro momento, à encenação deste para, posteriormente, passar a fazer parte das preocupações do autor quanto a sua literariedade.

Nesse sentido, passamos a considerar a teatralidade e a literariedade em um mesmo patamar, no qual a totalidade do espetáculo teatral se dará. Assim, justifica-se o tema deste artigo, uma vez que Caio F., como brevemente já exposto anteriormente, buscava a totalidade em suas peças teatrais, por meio de um texto rico em referências tanto para o encenador quanto ao ator, conforme veremos a seguir.

### 3. AS MANCHAS

A peça *O homem e a Mancha*, datada de 1994, sendo a última escrita por Caio Fernando Abreu, marca o confronto e o encontro entre 5 personagens interpretadas apenas por uma pessoa: Ator, Miguel Quesada, Homem da Mancha, Dom Quixote e Cavaleiro da Triste Figura. A apresentação da peça afirma tratar-se de uma “Peça teatral em 1 ato” e de uma “Livre releitura de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes”.

A escolha desta peça no presente artigo se justifica pela percepção de uma forte preocupação do autor com as rubricas. Assim, buscou-se analisar trechos a fim de verificar a hipótese desta pesquisa, uma vez que é impossível ler e interpretá-la sem as rubricas feitas pelo autor. Elas fazem

parte daquela tríade essencial, conforme discutido anteriormente, que permite tanto ao leitor quanto ao ator fundamentar a importância de cada ação, expressão e outras atitudes representativas que dão sentido à encenação e à leitura.

A peça apresenta forte linguagem metateatral, demonstrando a madura vertente teatral de Caio Fernando Abreu, o qual, conforme relato de Luiz Artur Nunes no prefácio da obra *Teatro Completo* (2007), realizava leituras em voz alta de suas peças para os amigos, a fim de confirmar a teatralidade dos diálogos. Já no início da peça essa linguagem metateatral se confirma, uma vez que inicia com um monólogo da personagem “Ator” que busca falar sobre o fazer teatral mas acaba por discutir outros assuntos em relação à sua vida. As indicações cênicas desse prólogo apontam para “*a condição do ator*”, descrevendo em detalhes como deve ser realizada, como veremos a seguir.

A peça possui cinco personagens, todas interpretadas por um único ator (exceto *Guilherme*, uma voz em *off*), conforme já indica uma rubrica ao início do texto. Nesta rubrica, já é possível prever a profundidade desejada por Caio na encenação, uma vez que o ator que a interprete precisa destacar e estar atento a todas as rubricas do autor, pois sem elas as personagens perdem suas características próprias. Da mesma forma, cada personagem possui a sua especificidade e compõe o todo da peça, como um palimpsesto em que cada personagem se sobrepõe à outra e dá sentido ao todo. Conforme a peça vai se desenrolando, cada personagem surge e se interpõe uma na outra, dialogando quase que esquizofrenicamente entre si. Ao mesmo tempo em que Caio discute essas relações entre as suas personagens, ele empreende mais do que uma “livre leitura” do texto de Cervantes, *Dom Quixote*, realizando, concomitantemente, uma grande alusão às novelas de cavalaria (LIMA, 2016, p. 600).

Primeiramente, o texto apresenta uma descrição das personagens e do cenário, sendo este descrito de forma detalhada, indicando, inclusive, o posicionamento de cada elemento que o compõe, conforme podemos observar:

*No centro e ao fundo do palco, um pequeno praticável. Sobre ele há um globo terrestre relativamente grande e, ao lado, um banquinho tipo “cantor de bossa nova” [...]. À esquerda, um manequim de costureira. Apenas o busto, sem cabeça, pernas nem braços, sustentado por um cabo de madeira. [...] dependendo da ação, esses telões sobem ou descem. (ABREU, 1997, p. 96) (grifos do autor)<sup>18</sup>.*

---

<sup>18</sup> Optamos por manter os grifos do autor, pois esta é uma especificidade do texto teatral: a necessidade de grifar as rubricas diferentemente do restante do texto.

Ao mesmo tempo em que traça diretrizes para a peça, o autor deixa espaço para que diretor e ator criem sua própria ação, conforme o que vimos anteriormente com Ryngaert (1996). Nesse sentido, o espaço de criação não fica delimitado apenas para quem atuará ou dirigirá a peça, mas é um espaço para o leitor que pode e deve participar durante toda a leitura do texto de Caio.

O espaço do palco e os objetos que o compõem são sempre explorados nas peças de Caio, pois na maioria das ações, especialmente no caso desta, a personagem que ali está interage a todo momento com o que está ao seu redor. Como se trata de um ator apenas, ele se movimenta e “conversa” consigo, com o público e com os objetos. Tais indicações estão contidas nas rubricas: *“Durante a cavalgada derruba alguns objetos, berrando com a espada erguida. Certa confusão. A música só diminui quando ele para subitamente em frente ao manequim.”* (ABREU, 1997, p. 107). O leitor da peça consegue perceber, através da rubrica, que o manequim é a amada Dulcinéia, um objeto estático e sem movimento que age apenas na imaginação da personagem e que não esboça em momento algum sentimentos para com o ator.

No prólogo, temos uma rubrica que serve à peça como uma espécie de título: *“Que trata da condição do ator e sua procura pelo geral até chegar ao particular”*, da mesma forma que ocorre na cena 1, e em vários outros começos de cena: *“De como o ator sofre um pequeno surto narcisista mas acaba por reconhecer a necessidade do Outro para ser.”*

Tais rubricas se assemelham a títulos de capítulos, como se a peça, ao ser escrita, estivesse sendo pensada tanto para um encenador/ator quanto para um leitor, que a encontrará impressa, e necessitará desses detalhes para compor seu imaginário a respeito da história. Isso demonstra a plena abertura que o texto possui para quem o lê: ele não está fechado em si, mas ao mesmo tempo em que permite que o ator interaja com o público, deixa espaço para o diálogo entre autor e leitor. Da mesma forma, ambas as rubricas refletem questões filosóficas discutidas ao longo do tempo: a primeira relativa ao *universal* e ao *particular* e a segunda fazendo referência às relações de alteridade, as quais marcam a necessidade da presença de um Outro para o Eu se constituir. Em outras palavras, poderíamos vislumbrar que esta rubrica assinala a percepção de que a peça não fará sentido sem um outro que a leia ou que a assista.

No entanto, não há mais ninguém na peça a não ser as personagens que o mesmo ator interpreta, ou aquelas que, pela interferência externa (na maioria das vezes pelo telefone, representadas pela voz em off), conversam. Desse modo, percebemos um sujeito que está inserido numa universalidade, própria da sociedade onde está, mas que, ao mesmo tempo, necessita da sua particularidade para ser reconhecido enquanto sujeito pelos outros. Essas rubricas, aparentemente

menores (em extensão), apresentam indicações fundamentais de como serão as personagens que ao longo da peça se apresentam.

Outra rubrica que merece destaque é esta, ainda da cena 1: “*O Ator recita qualquer coisa breve — Shakespeare, tragédia grega, Molière, ou cada noite um texto diferente. O importante é que seja alguma coisa bem conhecida do público*”. (ABREU, 1997, p. 98).

Tal rubrica denota, juntamente com as rubricas detalhistas de cenário, o conhecimento de teatro que Caio possuía, uma vez que parece, com elas, pensar em todos os aspectos da teatralidade, os quais foram abordados nesta pesquisa anteriormente. Essa rubrica, assim como outras, permite visualizar a abertura dos textos teatrais do autor. Ele permite, dessa maneira, que o ator e o diretor possam interferir em seu texto, de modo que há um amplo espaço de participação ativa daqueles que estão em cena ou fora dela. Essa é uma característica que está evidente em muitas peças de Caio F., que dá claras direções de como devem ser realizadas determinadas ações, mas, ao mesmo tempo, permite que outros também adentrem o seu texto.

Antes da fala de cada personagem há sempre uma rubrica dando claras informações ao ator de como deve se portar ou do que vestir antes de cada ação, por exemplo, na cena 7: “*Onde o fidalgo sonhador paramenta a si mesmo de cavaleiro andante e pede a bênção aos cavaleiros que o antecederam na lida.*” Essa marcação mostra que a personagem é caracterizada não apenas pelas roupas que veste, mas que deve deixar claro para o público a diferença através do modo como atua e age. Os diálogos são de suma importância, contudo, as rubricas também apresentam a sua importância, uma vez que contribuem para o desenvolvimento das ações que se realizarão no palco, ao mesmo tempo em que compõem a estrutura das personagens: “*Enquanto fala, **Quixote** vai se vestindo. Roupas e armaduras são improvisadas com material retirado da maleta de executivo e/ou das sacolas que **Miguel** trouxe, mais objetos que já estão no palco.*” (ABREU, 1997, p. 105). As personagens (Quixote e Miguel) se integram e estão todas uma dentro da outra. Nesta rubrica, fica claro que todas as cinco personagens estão associadas, quase como um caleidoscópio, sendo que em alguns momentos da peça fica difícil perceber quem é quem. E aqui está o essencial das rubricas na obra de Caio, pois sem elas seria impossível distinguir diante de qual personagem estamos.

Além disso, percebe-se, ao longo da peça, dois tipos de rubricas: uma que introduz a cena e outra que ambientaliza ou dá direções sobre luz, som e ações; por exemplo as que estão na Cena 14:

*Dos sucessos e também insucessos de nosso herói no ato de velar suas armas, atentado pelos nigromantes.*

*A luz baixa. Dom Quixote tira a roupa. Pode até ficar nu, ou só de cuecas. Arruma as roupas ao lado das armas, com cuidado, sobre praticável, junto ao globo terrestre. Arma uma espécie de escultura, usando também Rocinante. Depois senta em postura de lótus, com uma vela de sete dias numa das mãos. Ao longe, um relógio bate lento 12 badaladas. Quixote, que cochila, acorda súbito.* (ABREU, 1997, p. 111).

Aquele primeiro tipo de rubrica retoma o estilo próprio que está no original *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Por exemplo, “Das discretas alterações que D. Quixote e o cônego tiveram, com outros sucessos.” (CERVANTES, 2008, p. 417). O efeito que produz no texto de Caio é o mesmo da novela espanhola, pois todos os capítulos de Cervantes possuem também essa “introdução”, ou rubrica, que aqui se apresenta como introdutória ao capítulo. As preposições estão presentes em ambas as obras, tanto na de Cervantes quanto na do Caio (onde, em, de, em). A aproximação entre os dois textos marca não só a temática da peça, mas também certo hibridismo de gêneros, conforme defende Lima (2016). Para o autor, esta peça pode ser classificada como um drama épico-lírico, uma vez que apresenta marcas desses gêneros literários.

Já o segundo tipo de rubrica produz aquilo que Lopes Junior (2007) afirma para a construção imaginária da cena pelo leitor, pois cria uma ambiência para a cena ao falar da luz baixa, das ações que a personagem deve realizar e dos sons que constituem aquela cena. Ou seja, enquanto a primeira rubrica possui cunho mais novelesco – e até épico – e próximo ao texto de Cervantes, há uma outra que ambientaliza o leitor na cena.

De um modo geral, *O homem e a mancha* é uma peça que se volta para as personalidades de um mesmo homem, enquanto ator e personagem(ns). O próprio ator é ficcionalizado no momento em que pisa no palco e tem que representar a si mesmo enquanto atua como Ator. Ou seja, o diálogo da peça se dá a partir da perspectiva de Caio Fernando Abreu sobre o fazer teatral. Nesse sentido, entende-se as rubricas que explicitam questionamentos filosóficos, como já exposto anteriormente, bem como aquelas que demonstram as angústias do ator: “*De como o Ator sofre um pequeno surto narcisista mas acaba por reconhecer a necessidade do Outro para ser.*” (ABREU, 1997, p. 98). Por essa marcação, percebemos um questionamento voltado para a identidade do ator, que se constitui apenas quando encena o Outro (um personagem), pois este lhe é essencial para que se torne ator. Nessa busca pelo outro, o próprio Ator, enquanto personagem da peça, perde-se em meio ao caos da personagem multifacetada e dividida pelas características de cada uma das personagens interpretadas. Se, na ficção de Cervantes, Quixote enlouquece e resolve sair pelo mundo, por que não pensar no caos de todas as personagens representadas em um homem só?

Essa é a proposta, em certo sentido, que Caio Fernando Abreu apresenta na sua peça. Não é uma simples releitura ou adaptação de *Dom Quixote*, mas vai além. Ele desbrava o mais íntimo do

ser humano e de lá traz diferentes perspectivas, “jogando-as na cara” do público ou do leitor. De um intimismo profundo, o texto fica incompleto e quase incompreensível sem as rubricas. As rubricas, neste caso, funcionam e vão além daquela tríade essencial (público-ator-texto), pois revelam o mais profundo das angústias e dos sentimentos que cada personagem compartilha. Por fora, o que temos é o mesmo ator, mas por dentro são cinco personagens completamente diferentes, mas complementares entre si.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre que falamos em Caio Fernando Abreu nos vêm à memória o seu rico e importante papel dentro da literatura brasileira como contista do final dos anos 70 e início dos 90 (é importante marcar o seu tempo, pois em boa parte da sua vida conviveu dentro de uma ditadura militar e acabou se exilando fora do Brasil). Contudo, além de seus contos, romances, crônicas e poemas, deixou um rico acervo de peças teatrais que discutem desde identidade, sexualidade, medos até relações familiares. Assim como em seus contos, a inquietação do autor pelos meandros da literatura nunca foi algo simples, mas doloroso. As histórias de Caio, mesmo depois de mais de vinte anos de sua morte, ainda permanecem presentes e discutem os mesmos problemas que inquietam a muitas pessoas.

Ao longo deste estudo, procuramos comprovar a “forte e madura vertente teatral” de Caio Fernando Abreu. Pode-se afirmar, com isso, que esta pesquisa e suas hipóteses se justificam e se comprovam, uma vez que como homem de teatro, Caio F. preocupava-se, em suas peças, com a leitura do ator, do encenador, do público e de um possível leitor, que precisaria se apoiar em “algo mais” para efetivar seu imaginário acerca do teatro impresso que teria em mãos. O que o autor deixa claro em suas rubricas é a sua preocupação para com o outro, no modo como o seu texto será lido pelo seu leitor (e por leitor aqui entendemos tanto aquele que lê sozinho, quanto aqueles envolvidos na montagem da peça teatral). Mesmo assim, as rubricas exercem em *O homem e a mancha* a sua função essencial e paradoxal de demarcação e de abertura para o leitor. Nesse sentido, então, afirmamos que a rubrica tem essencial papel na teatralidade, contribuindo sobremaneira na totalidade do espetáculo teatral e no teatro impresso, o qual precisa ser considerado nos estudos teatrais.

Do mesmo modo, ao chegar no ponto final deste texto, nos perguntamos sobre o possível texto crítico que Caio escreveria sobre a apresentação de sua obra. Ao olhar para o que foi estudado aqui poderíamos inferir que ele não criticaria o modo de atuação do ator, ou as luzes, ou, talvez a direção da peça. Mas estaria mais preocupado em detalhar as reações do público frente ao seu texto.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. O homem e a mancha. In: \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Luís Artur Nunes (Org.). Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 95-127.
- CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote de la Mancha*: o engenho fidalgo. Trad. Vicondes de Carvalho e Azevedo. Porto Alegre: Ed. Pradense, 2008.
- GOMES, André Luís. *Leio teatro*. Vinhedo: Horizonte, 2010. 242 p.
- GUINSBURG, Jacó. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 380 p.
- LIMA, Ricardo Augusto de. O Homem e a Mancha, de Caio Fernando Abreu: um Drama Épico-lírico. XI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS - SEPECH. **Anais...** UEL, 2016. Disponível em: [http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/ARTIGOSANAIS\\_SEPECH/ricardoalima.pdf](http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/ARTIGOSANAIS_SEPECH/ricardoalima.pdf). Acessado em: 05/05/18.
- LOPES JUNIOR, José Maria. *Rubrica como literatura da cena*: Semiologia da didascália em Querô (Uma reportagem maldita), de Plínio Marcos e El Coordenador, de Benjamin Galemiri. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Belo Horizonte, UFMG, 2007.
- MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Desa, 1965. 154 p.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: FUNARTE, [1980?]. 274 p.
- NUNES, Luiz Artur. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Teatro Completo*. Luís Artur Nunes (Org.). Porto Alegre: Sulina, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo : Martins Fontes, 1996. 192 p.
- \_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 252 p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. 202 p.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 202 p.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987. 231 p.

Recebido em 11/05/2018.

Aceito em 13/09/2018.