

As metamorfoses de uma escrita: Meu tio o lauretê no teatro

Laura de Figueiredo

“Uns são transformados em flores, outros são transformados em pedra, outros ainda, se transformam em estrelas e constelação. Nada com seu ser se conforma. Toda transformação exige uma explicação. O Ser, sim, é inexplicável.”
Paulo Leminski

“Por causa que eu nasci em tempo de frio, em hora que o sejuçú tava certinho no meio do alto do céu. Mecê olha, o sejuçú tem quatro estrelinhas, mais duas. A'bom: cê enxerga a outra que falta? Enxerga não? A outra – é eu...”
Guimarães Rosa (fala de *Beró*)

O conto de Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa (1908-1967) publicou *Meu Tio o Lauretê* na Revista *Senhor* (Rio de Janeiro, março de 1961). Posteriormente, este foi incluído na antologia póstuma *Estas Estórias*, publicada em 1969 (Rosa, 1969). A estória trata do encontro de *Beró*, um meio-bugre e meio-índio, onceiro (matador de onças) que vive no jaguaretama (terra das onças), com um visitante noturno, um vaqueiro perdido de seus companheiros de comitiva.

Nesta noite o onceiro, enquanto toma

cachaça ofertada pelo visitante, desfia seu repertório de causos de onças, onceiros, caçadas e carnificinas, demonstrando todo o seu profundo conhecimento dos modos, gestos, hábitos e até mesmo pensamentos e sentimentos das onças. Através dessas narrativas *Beró* aparentemente está procurando entreter seu interlocutor, ganhar-lhe a confiança ou fazê-lo dormir, porém, talvez algum outro propósito obscuro fica semi-velado em sua fala, deixando o vaqueiro-visitante sempre desconfiado e alerta. A estória e a ação são reveladas através da fala de *Beró*, num monólogo onde as intervenções (quase sempre perguntas) do visitante são subentendidas – uma insinuação de diálogo.

Segundo Haroldo de Campos, esse texto de Guimarães Rosa representa “o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa” (Campos, 1992, p. 59). Nele materializa-se sonora e visualmente, através da extraordinária manipulação léxica e sintática do autor, o processo da metamorfose de *Beró* em onça, através da (auto) narrativa de sua progressiva identificação com o animal. Essa transformação é fruto de ações incorporadas a uma linguagem específica, sendo esta última o canal que concretizará a metamorfose. “Então, não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra

Laura de Figueiredo é mestrandia em Artes (Teoria do Teatro) no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (*id.*, *ibid.*, p. 59).

Essa linguagem é o *jaguanhenbém*, outro neologismo rosiano, a língua falada por *Beró*, o linguajar das onças na voz do homem-onça, que Haroldo de Campos identifica como uma mistura de português, tupinismos (vocábulos *nhengatus*), interjeições, onomatopéias e expletivos. Esse procedimento não é apenas estilístico, mas a fonte que gera a metamorfose “que dará à própria fábula a sua fabulação” (*id.*, *ibid.*, p. 60). Dessa maneira, Rosa criou uma fascinante estória onde, como no conceito benjaminiano de *Gehalt*, imbricam-se intrinsecamente forma e conteúdo¹.

Nessa narrativa aparece outra marca registrada rosiana: a eleição do homem como “eixo de seu universo ficcional” (Balbuena, 1994, p. 73). O sertão, sua paisagem e geografia são o cenário onde estão colocados grandes temas da experiência humana: amor, morte, sexualidade, embates metafísicos, espirituais, religiosos e também as metamorfoses. Esse cenário não é folclórico ou pitoresco, é um espaço para falar da experiência humana universal, porque para Rosa o sertão “é o terreno da eternidade, da solidão” (*apud* Balbuena, 1994, p. 75). *Beró* vive só no jaguaretama, foi para lá desonçar a região a serviço de Nhô Nhuão Guede. A partir da convivência com os animais vai pouco a pouco preferindo a sua companhia à companhia humana, a sua linguagem à linguagem humana e até mesmo seu desejo sexual se volta para as onças. Ele tem um amor: a onça *Maria-Maria*. E tem uma culpa: ter matado tantas onças.

A estória de *Beró* é contada sem a intervenção de uma voz narrativa exterior ao contexto da ação. Todos os acontecimentos, toda a repercussão dos acontecimentos, assim como

a demonstração de seu íntimo conhecimento do comportamento das onças, emana de sua própria voz (de seus causos – seu monólogo). Ele é o senhor soberano de sua narrativa, fato que é ainda mais reforçado pela personagem do visitante, cujas pouquíssimas falas são ocultadas, pressupostas.

Dessa maneira a estória de Rosa sinaliza seu parentesco com a forma dramática, já que traz pronta a sua potencialidade de encenação, sem nenhuma rubrica, tal como um texto dramático antigo (grego ou elisabetano), cujas indicações de gesto e ação estão latentes ou filtradas na voz da personagem. Estas se encaixariam no padrão dramático analisado por Raymond Williams denominadas *acted speech* (ver Williams, 1991, p. 159-74), falas atuadas, onde o que se fala carrega consigo a indicação do gesto e da ação.

Exemplo claro encontramos logo no início onde, pelas falas de *Beró*, podemos visualizar toda a ação que está acontecendo:

“Hã, *pode trazer tudo pra dentro*. Erê! *Mecê desarreia cavalo, eu ajudo. Mecê peia cavalo, eu ajudo... Traz alforje pra dentro, traz saco, seus dôbros*. Hum, hum! *Pode. Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha; iá-nhã?* Bom. Bonito. *Cê pode sentar, pode deitar no jirau*. Jirau é meu não. Eu – rede. Durmo em rede. Jirau é do preto. *Agora eu vou ficar agachado. Também é bom. Assopro o fogo*. Nhem? *Se essa é minha, nhem? Minha é a rede*. Hum. Hum-hum. É. Nhor não. Hum, hum... *Então, por que é que cê não quer abrir o saco, mexer no que tá dentro dele?* Atié... É meu, algum? Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, furto não. *A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité*. Eu gosto, demais... Bom. Bonito. *A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa*” (Rosa, 1969, p. 126,

¹ Ver Benjamin, 1993, teses VI e VII. Para Benjamin, *Gestalt* (forma) e *Inhalt* (conteúdo) são na obra de arte um só: *Gehalt* (Tese VI); Tese VII: *Gehalt* é o experimentado, o provado. E na tese XIII: “o artista sai à conquista de *gehalter*” (teores). Nesta edição, a difícil tradução da palavra *gehalt* é ‘teor’.

grifos nossos).

Nessas frases iniciais do texto podemos perceber toda a ação de *Beró*: introduzir o visitante para dentro de seu rancho, ajudá-lo a trazer as coisas (ou talvez oferecer-se para ajudar), agachar-se junto ao fogo, mostrar os poucos objetos de mobília do local, ver o visitante constrangido com medo de ser roubado em seus pertences. Depois, numa tentativa de mais aproximação e estabelecimento de alguma camaradagem, este oferece cachaça ao seu anfitrião.

Beró, revelando os aspectos do transe que vive quando onça, conta numa outra fala atuada:

“Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... (...) Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Ai eu tinha uma cãimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso.

Quando melhorei, *tava de pé e mão no chão*, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! *Eu tava ali, dono de tudo, sózinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim...* eu tinha medo de nada! (...) Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então aprende: onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar” (Rosa, 1969, p. 149-50, grifos nossos).

A junção dos tempos verbais no passado e no presente, além de demonstrar o lado analfabeto e rústico da personagem, revelam a simultaneidade de contar um fato já acontecido e que está acontecendo naquele exato momento. Lembremos aqui da fala inicial (citada acima), quando *Beró* olha o vaqueiro adentrando em seu rancho e quando bebe o primeiro gole da cachaça e fala: *bom, bonito*.

Esse grande eixo do enredo, o processo metamórfico de *Beró*, é completamente presentificado pelo texto, que é a própria fala de *Beró*;

nada está narrado à distância. A metamorfose final é engendrada pela linguagem que vai tornando-se cada vez mais onomatopéica, iconizando a ação (um traço da teatralidade), revelando o gesto/movimento físico que resultará no clímax da transfiguração metamórfica e na morte do homem-onça, atingido pelo tiro disparado pelo assustado visitante, sendo que, genialmente, Rosa não precisou sequer usar as palavras tiro ou atirar, já que esta é uma ação da personagem do vaqueiro e, portanto, não do narrador-personagem.

“Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói, o frio... Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê. Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeê!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Réiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...” (Rosa, 1969, p. 158-9).

Nessa perspectiva podemos verificar que a grandeza dessa obra do escritor mineiro se manifesta na linguagem, como brilhantemente apontou Haroldo de Campos, e também na sua própria estrutura, que transita em tantos registros simultâneos (prosa, prosa-poética, conto, fábula, texto dramático), e de todos eles brotam significados de ressonâncias variadas.

A adaptação para o teatro

Meu Tio o Iauwetê foi adaptado para o teatro por Walter George Durst, estreando em São Paulo em 1986². Durst tomou a liberdade de reorganizar o encadeamento das cenas, aparentemente visando a construção de uma linha dramática que tivesse um *continuum* de tensão crescente, bem como organizar temporalmente a apresentação gradual da identidade do onceiro, até atingir o clímax da metamorfose dessa identidade de homem para bicho. Para tanto, ele suprimiu alguns causos de caçadas, enxugando a quantidade de informações e mantendo apenas as cenas (estórias – causos) de maior impacto: a chacina cometida por *Beró* contra uma família de roceiros num transe metamórfico, o amor possessivo e sensual pela onça *Maria-Maria*, a inocência com que ele conta, parente das onças que é, sobre os seres humanos que ele deixou (ou levou para) as onças comerem (principalmente os pretos). Essas estórias vão sucedendo-se após a cena inicial da chegada do visitante-vaqueiro que é a mesma do conto original, e depois de *Beró* fazer referências aos seus pais e à sua origem e o motivo dele ter ido morar ali naquele pedaço do sertão cheio de onças.

Em todos os trechos escolhidos para permanecer na passagem para o palco, o adaptador teve a sensatez de respeitar rigorosamente o texto original em cada palavra e sinal de pontuação, preservando a beleza lingüística e sonora do texto rosiano. Resistiu à possível tentação de elaborar pequenas falas (as perguntinhas) para o vaqueiro, transformando-as em rubricas que ficaram em aberto, oferecendo aos operadores da performance a decisão de transformá-las em falas, ou manter como é na estória, uma espécie de jogo de olhares e posturas entre os dois, que revelam ou os sentidos super aguçados do ani-

mal felino ou, quem sabe, numa interpretação mais ousada, a telepatia que *Beró* diz ser capaz de realizar quando vira onça: “Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. Se mecê vinha aqui, eu sabia tudo o que mecê tava pensando...” (Rosa, 1969, p. 149).

Assim as rubricas para indicar as falas ou ações do vaqueiro são (em itálico):

O outro confirma (para indicar que o cavalo dele é aquele fracote que *Beró* está observando) / *o outro oferece cachaça* / *o outro falou se ele bebe* / *o outro pergunta do preto* / *o outro oferece cachaça* / *o outro pergunta se ele não fica doente* / *o outro pergunta por uns cavalos* / *o outro espantado duvida* / *o outro preferia café* / *o outro perguntou do rancho* / *o outro admira-se* / *o outro admira-se da contradição* / *o outro ousa um lamento* / *o outro pergunta se tem alguém por perto* / *o outro disse alguma coisa* (essa rubrica está inserida no meio da cena em que *Beró* apaixonadamente fala de *Maria-Maria*, indicando a possessão amorosa que ele está vivendo e que o deixa indiferente à presença do vaqueiro ali) / *o outro falou qualquer coisa* (colocada durante a descrição da morte de um homem que *Beró* empurrou de uma ribanceira, para ser comido por uma onça quando caísse lá embaixo, de novo demonstrando seu desligamento da presença do *outro* e mergulho vertiginoso nas suas estórias com as onças – a própria metamorfose) / *ouve o outro*. *Surpreende-se* (essa rubrica, que é para *Beró*, mas faz referência ao vaqueiro, reforça a idéia do alheamento do homem-onça da presença de seu interlocutor, envolvido que está no transe de sua metamorfose, sendo a rubrica que precede uma fala decisiva para *Beró* no final):

“Veio me prender? (*No processo*) Ói, tou pondo mão no chão, não é por nada, não, é à toa...”

² A montagem foi dirigida por Roberto Lage, com Cacá Carvalho no papel de *Beró* e Paulo Gorgulho no de vaqueiro. Permaneceu mais de dois anos em cartaz no Brasil e na Europa. Por este trabalho Cacá Carvalho ganhou os principais prêmios de melhor ator de 1986 em São Paulo, e em 1987 no Rio de Janeiro.

(Durst, p. 12).

Percebemos na rubrica (*ouviu o outro. Surpreen-de-se*) a intenção do adaptador de caracterizar o transe metamórfico, que subitamente é suspenso por alguns instantes, quando *Beró* fica consciente do perigo (*o vaqueiro pegou a arma*) e diz: “Veio me prender?” E dentro de seu estado de onça, indicado pela rubrica: (*No processo*), tenta dissimular um pouco: “Ói, tou pondo mão no chão, não é por nada, não, é à toa...” (Durst, 3, p. 12).

Durst não precisou indicar através de rubrica a ação de pegar a arma, pois ela está contida na frase imediatamente anterior, também uma fala atuada indicativa de uma ação: “Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá” (*id., ibid.*, p. 12).

Nestas 17 rubricas estão colocadas todas as participações sugeridas pelo adaptador para o papel do vaqueiro, apontando modestamente caminhos de gestualidade e intenções, mas deixando uma grandíssima abertura para a fisicalização do ator em todas as outras cenas. Percebemos a intenção de salientar o laconismo da personagem e a sua presença como que ignorada por *Beró* quando este mergulha profundamente no transe metamórfico. A opção de nominar o visitante por *O Outro* revela a alteridade que se instala de repente naquele universo solitário e fechado ao contato humano que é a vida do homem-onça. Fica também estabelecida nessa rubrica: *o outro perguntou do preto*, a quarta rubrica, portanto uma das primeiras ações (ou falas) da personagem vaqueiro, essa opção de Durst de estabelecer uma razão para a chegada deste no rancho de *Beró*, como alguém que, quem sabe, já desconfia de que está frente a um fenômeno ameaçador, ou diante do assassino d’o preto, que morou com *Beró* por uns tempos, fato que no texto de Rosa só será mencionado quase no final.

Todas as outras rubricas referem-se à personagem *Beró*. São abundantes: 433 para apenas 12 folhas de texto. Detalhistas e minuciosas, elas são praticamente um guia de subtexto stanis-

lavskiano para a performance do ator. Pinçamos aqui algumas, apenas para caracterizar esse perfil de subtexto, sem anexá-las às falas correspondentes, deixando para fazer essa junção mais adiante, em outros exemplos onde pretendemos fazer uma análise mais acurada.

Dúbio / incerto / negando dúbio / conclusivo / com orgulho / satisfeito / orgulhoso / gozoso / superior / gozador / mais fundo. sincero / com desprezo total / misturando orgulho e culpa / com desprezo técnico / explica técnico / quase fatalista / entusiasmado à sua revelia / contido, mas enfático / admirativo mesmo / entusiasmo incontido / lógico / técnico / explica lógico / admirativo / com timidez jeitosa / eufórico / sinceríssimo / descreve com admiração caminhando pro suave / identifica-se / faz o suspense / com falso orgulho / lamento quase infantil / culpadíssimo / modesto / levemente mais especial / tenso, mas com prazer / quase infantil. sensual / domina-se e volta / meio desenxabido / critica-se / rememora / passando a estranheza / normal / extremamente sincero / até meio surpreso / aliviadíssimo / encantado mas contido / duvidando / meio sádico / quase num amém / sentindo prazer enorme / digno e intenso / preciso, frio, quase infantil.

Salientamos as que nos pareceram, entre tantas, as mais interessantes para demonstrar essa necessidade de Durst: traduzir os impulsos, intenções, sentimentos, emoções, enfim, todos os matizes interpretativos que lhe sugerira o texto de Rosa. É como se o adaptador, no seu trabalho, tivesse entrado na pele da personagem como um ator, da mesma forma que o autor o fez, sem a distância do narrador que fica de fora. Vemos aí novamente referendada a característica de texto dramático do original *Meu Tio o Lau-retê*, pois as rubricas, propostas na transposição para a cena por Durst, não apresentam um imperativo para a concretização e compreensão do enredo. Na medida em que elas são de caráter subjetivo, podem ou não (caso se opte por explorar outros matizes), serem seguidas na performance. Seguindo as proposições de Issacharoff (1996) podemos verificar nessas rubricas:

- tempo verbal num presente atemporal;
- nenhuma nuance diegética;
- pertencem à categoria do conceitual (intemporal), fora das contingências, com um caráter abstrato, descrevendo um mundo virtual e não um universo existente;
- colocam toda uma intencionalidade criada (no caso pelo adaptador) para conduzir o sentido do que está contido no monólogo. Sendo que este pode, ou não, ser conservado na encenação;
- podem ser classificadas em sua totalidade como melódicas. As outras funções ficam nesse texto simplificadas, na medida em que é um diálogo-monólogo e um dos personagens é ele próprio uma rubrica. A função locativa está presente dentro de uma rubrica e de uma fala de *Beró*:

“(O outro perguntou do rancho) Nhem? Rancho não é meu, não; (*superior*) rancho não tem dono. Não era do preto também, não. (*Olhando à volta*) Buriti do rancho tá podre de velho, mas não entra chuva, só pipica um pouquim. (*Com fatalismo, dualismo e orgulho*) Ixe, quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro...” (Durst, p. 3).

Transcrevemos a seguir aquele mesmo trecho inicial onde nós apontamos as falas atuadas criadas por Guimarães Rosa e como elas foram tratadas nas rubricas por Walter Durst, para em seguida analisá-las.

“(No interior, ‘*permitindo*’) Hã, pode trazer tudo pra dentro. (*Interjeiceia misteriosamente, talvez antegozando*) Erê! Mecê desarreia o cavalo, eu ajudo. (*Melhor*) Mecê peia cavalo, eu ajudo... Traz alforje pra dentro, traz saco, seus dôbros. (*Coroando a permissão*) Hum-hum! Pode. (*Define, mantendo a dubiedade*) Mecê cipriuara, (MAIS DÚBIO) homem que veio pra mim, (QUASE NORMAL) Visita minha; (*concorda*) iá-nhã? (O outro concordou) Bom. Bonito. (*Generoso, mas sempre sem perder a dubiedade*) Cê pode sentar, pode deitar

no jirau. (*Lava as mãos*) Jirau é meu, não. Eu – rede (*Não se sabe se é verdade*) Durmo em rede (*de passagem*). Jirau é do preto. (*No movimento*) Agora eu vou ficar agachado. (*É ótimo*) Também é bom. (*Pretexto*) Assopro o fogo. (*Após olhar o outro, divertido*) Por que é que cê não quer abrir o saco, mexer no que té dentro dele? (*Interjeiceia dúvida e esperto*) Atié! Mecê é lobo gordo... Axi... (*Gozador*) Eu tomo suas coisas não, furto não. (*O outro oferece cachaça, festeja*) A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais... (*Bebeu*) A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa” (*id., ibid.*, p. 1).

Como apontamos anteriormente, o texto do Rosa já trazia muitas indicações latentes de cena, mas é interessante verificar que Durst sentiu necessidade de descrever toda a movimentação de *Beró*: *permitindo* (a entrada do estranho) / *coroando a permissão* / *lava as mãos* / *no movimento* (indicando que *Beró* termina de lavar as mãos e vai se agachar perto do fogo). Vemos também a preocupação em assegurar desde o início o foco de ação no clima de dubiedade sobre a verdadeira identidade e intenções da personagem *Beró*. Insinuando um diálogo com o encenador e o ator, ou mesmo com o leitor, Durst coloca esta rubrica: (*não se sabe se é verdade*), absolutamente conceitual e sem nenhuma efetividade para construção de uma imagem na passagem para a cena, soando mais como um comentário para os operadores da cena ou leitores. Outra característica é a busca de manter na própria rubrica uma dicção rosiana: (*interjeiceia*).

Em outra cena *Beró* vai contar como as onças matam os cavalos e a rubrica é: (*teatraliza*) indicando a proposição de uma ação mimética ou simbolizadora para o ator. Mais à frente, o onceiro está contando como as onças comem o cavalo que matam:

“(Detalhista) Pintada começa comendo a bunda, a anca. Suaçurana começa p’la pá, p’los peitos (*desbunda*). Anta, elas duas principieiam p’la barriga: (*explicação*) couro é grosso... (*Quebra divertido, no alto*) Mecê

creditou? (*Goza o outro*) Mas Suaçurana mata anta não, não é capaz. (*Agora veja:*) Pinima mata. (*Com orgulho*) pinima é meu parente!... (*Parou. depois abrupto*) Manhã cedo ela volta lá, come mais um pouco. Aí, vai beber água. (*Satisfeito*) Chego lá, junto com os urubus... (*Com raiva*) Porqueira desses, moram na Lapa do Baú... (*Reata*) Chego lá, corto pedaço de carne pra mim. (*Conclusão feliz*) Agora, eu já sei: onça é que caça pra mim, quando ela pode. (*Orgulhoso*) Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, (*rindo*) ai, ai, ai. (*Riu*) Tô rindo de mecê não. Tou munhamunhando sozinho pra mim, (*gozoso*) Anhum.” (*id.*, *ibid.*, p. 2-3).

Percebemos a intenção da rubrica de criar um ritmo para a ação: (*quebra divertido, no alto*), indicando que o tom subiu aos poucos para, algumas falas depois, propor: (*parou. Depois abrupto*). Adiante duas rubricas intercaladas pelo *ai, ai, ai*: (*rindo*) e depois (*riu*) para uma micro-cena com começo, meio e fim. E a presença bizarra dessa rubrica com uma gíria tão *anos 70*, mas que talvez não fosse ofender o nosso consagrado escritor mineiro, amante que era da fala coloquial e dos neologismos: (*desbunda*).

Esses foram alguns exemplos que selecionamos para apontar por onde caminhou Walter Durst em suas rubricas. Essa preocupação em propor um ritmo para a cena aparece em outros trechos, tais como todo o idílio amoroso de *Beró* e *Maria-Maria* e o caso da chacina da família. Não julgamos necessário repassá-los aqui pela extensão dos mesmos, ficando o registro dessa reiterada intenção do adaptador, de construir também em suas rubricas essa característica de teatralidade. Por outro lado, ele não colocou nenhuma rubrica sobre cenário, objetos, climas ou atmosferas especiais, talvez por sua prática de roteirista de cinema e TV, onde esse trabalho é da competência do diretor de arte.

Performance: a metamorfose da rubrica

O texto dramático é uma das bases do teatro, e não o Teatro: essa arte espaço-temporal, tridimensional, que acontece no encontro entre atores e público, onde os atores vestem (ou despem) máscaras e mimetizam, simbolizam, alegorizam (tantas escolhas possíveis!, tantas metamorfoses!) ações humanas.

O espaço da cena foi pouco a pouco desenvolvendo seus fundamentos, suas tradições para, geração após geração de artistas, referendar, abandonar ou transformar essas mesmas tradições (outras metamorfoses). O texto teatral, essa peça que resiste e que fica como o registro do que foi o teatro, transformou-se sempre a partir das necessidades da cena (palco) e da intencionalidade expressiva de seus criadores, daí o seu caráter de substrato, algo que se configurou como um *stratu*, uma camada de enunciação que serve de suporte para aquilo que realmente configura o fenômeno teatral que é a performance do ator num espaço para uma audiência: o texto entendido como essa camada que sempre sofrerá mudanças no tempo através de atualizações da sua substância pelos criadores da cena tridimensional. Nesse contexto a rubrica foi configurando-se como um canal de comunicação preciso das intencionalidades e necessidades da cena, tanto para autores dramáticos como para os operadores da performance (atores, encenadores, adaptadores etc). Daí a argumentação de Michael Issacharoff (1996) sobre a voz e autoridade da rubrica que tem “a atribuição pouco banal de vigiar a difícil liberdade de um texto concebido para ser modificado” (Issacharoff, 4, p. 89).

Na passagem do texto à cena (performance), muitas mediações são necessárias, e talvez a principal delas seja o trabalho do ator, o realizador da metamorfose elementar do fenômeno teatral: a palavra, que era um texto impresso, corporifica-se em seu organismo e em sua voz, preenchendo um espaço, estendendo-se através do tempo, no encontro direto com o público. A rubrica é outra mediação, trazendo a voz do autor (o escritor das palavras), tornando-se também um substrato que contém intencio-

nalidades para a cena. Estas podem ser ou não presentificadas na cena, passando (ou não) pela metamorfose de sair de seu estatuto virtual para a concretude espaço-temporal da cena, através do trabalho dos operadores da performance. Parece-nos que essa metamorfose é da mesma natureza que aquela que sofrem os diálogos, postos em cena através da criação dos atores, ou seja, passando por esse filtro (seus corpos e suas imaginações, agregados ao trabalho do encenador). Por mais que sejam respeitadas, as rubricas sofrem essa influência de uma interpretação pessoal de outro artista. Daí ousamos afirmar que, do ponto de vista dos resultados finais – o espetáculo (performance) –, é um tanto equivocado tentar buscar precedências e autoridades, nessas categorias de texto principal (diálogos) e secundário (rubricas), tendo estas um estatuto não-ficcional, como M. Issacharoff debate em seu artigo (1996, p. 82), na medida em que o teatro é fruto dos encontros de diversos intérpretes, num espaço repleto de intencionalidades geradas por imaginações criadoras, produzindo uma ficção através da performance, onde tudo é mediação e transformação – numa expressão:

metamorfozes em ação.

Embora Issacharoff tenha iluminado aspectos importantes desse discurso excepcional que é a rubrica e suas funções dentro de um texto dramático, parece-nos que, ao estabelecer um caráter não-ficcional para a mesma, ele está sucumbindo à ilusão que Rosenfeld aponta no fenômeno teatral:

“As personagens e o mundo em que se situam são irreais, imaginários; são ‘seres puramente intencionais’, como ocorre em qualquer outra arte; com a diferença de que a realidade mediadora das pessoas fictícias, em vez de consistir de cores, mármore, sucessão de sons ou sinais tipográficos, é agora a de pessoas reais; daí surgir a impressão da ‘realização’ do texto. Entretanto, trata-se apenas da atualização e concretização plenas do mundo intencional da peça, sem que nada lhe seja diminuída a sua categoria de imaginação. Se não fosse assim o espetáculo deixaria de ser arte” (Rosenfeld, 1985, p. 29).

Referências Bibliográficas

-
- BALBUENA, M. *Poe e Rosa à Luz da Cabala*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- BENJAMIN, W. “Treze teses contra os esnobes”. In: *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1993.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992, 4ª ed., revista e ampliada.
- DURST, W.G. *Meu Tio o Lauretê – adaptação*. Cópia xerografada (inédito).
- ISSACHAROFF, M. *Voz, Autoridade e Didascália*. Trad. de Paulo Vieira e Eduardo Rosa. In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, Ano 4. No. 4. 1996.
- ROSA, J.G. “Meu Tio o Lauretê”. In: *Estas Estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- ROSENFELD, A. “O fenômeno teatral”. In: *Texto e Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- WILLIAMS, R. “Argument: Text and Performance”. In: *Drama in Performance*. Philadelphia, Open University Press, 1991.