

Entre dramático e não-dramático: a relação entre texto e encenação no espetáculo “Quebra-Quilos”

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel¹ (UEPB)

Resumo:

Considerando-se os limites entre dramaturgia e encenação teatral, discute-se o espetáculo “Quebra-Quilos”, do Coletivo Teatral Alfenim, de João Pessoa-PB. Toma-se o aspecto dramático deste espetáculo como início de uma reflexão em torno das concepções de dramaturgia/teatro, descentradas (ou não) da figura de um autor individual ou do textocentrismo, num espetáculo em que se percebe a “crise” da forma dramática em busca de ‘soluções’ épico-narrativas. Pretende-se compreender como a escrita dramática revela-se e complementa-se mediante a encenação, inscrita numa área que intersecciona o dramático e o não-dramático, numa análise-interpretação dialética, que busca não só a leitura do texto como também do contexto de sua produção/recepção na cena paraibana atual.

Palavras-chave: drama moderno, encenação, teatro épico, teatro moderno, teatro paraibano.

Introduzindo questões

Desde a primeira vez que fui a um dos ensaios abertos da peça **Quebra-Quilos**, do Coletivo de Teatro Alfenim, estreada para o público em 28 de fevereiro de 2008, em João Pessoa, Paraíba, vieram-me à mente as lições que tomei com a professora Iná Camargo Costa, em seu livro **A hora do teatro épico no Brasil** (1996) no que se refere a esta forma teatral e sua recepção/difusão, produção/consumo no contexto do teatro moderno brasileiro. Num exame que começa cinquenta anos atrás, em 1958, com a estréia de **Eles não usam black-tie**, de Gianfrancesco Guarnieri, e que naquele trabalho se encerra dez anos após, com a estréia de **Roda-Viva**, em 1968, na encenação de Zé Celso a partir do texto de Chico Buarque, esta autora atesta (mesmo de diante de tantos avanços e recuos) a força produtiva da dramaturgia/teatro em sua viagem rumo ao épico, mesmo que, como diria o crítico Roberto Schwarz (*in* COSTA, 1996. p. 11-15), tal possibilidade de forma artística tenha passado de força produtiva a artigo de consumo.

Assim, a relação entre momentos tão distintos da história, aquela dos anos 1950 e a nossa contemporânea, não é descabida quando tanto a direção quanto a dramaturgia deste espetáculo paraibano (mesmo que construída em processo colaborativo com o elenco) são assinadas por Márcio Marciano, egresso da Companhia do Latão, de São Paulo, porto seguro do teatro épico-dialético no Brasil, nos últimos dez anos. Daí, talvez, também, as várias estranhezas que esta estréia causou, tanto no público de teatro quanto na classe artística da cidade, em torno de aspectos concernentes ao “assunto” que, pela perspectiva de abordagem dramática, torna-se, mediante a formalização estética, estranho aos nossos palcos e, conseqüentemente, à utilização na cena de procedimentos e técnicas aos quais os nossos atores não estão, de todo, habituados, revelando traços de um momento singular e ainda difícil de ser avaliado da cena teatral contemporânea na Paraíba, marcada em suas últimas estréias por diálogos de nossos elencos com diretores/encenadores vindos de outras experiências que se distanciam das nossas (con)tradições e demandas estéticas autóctones, como bem se vê em **A gaivota [alguns rascunhos]**, do Grupo Piollin, com direção do carioca Haroldo Rego, a partir do texto de Tchekhov, ou **Vereda da Salvação**, do Grupo Ser-Tão Teatro, com encenação da também carioca Christina Strevla, do texto de Jorge Andrade, por exemplo.

Mas, voltemos, ao recorte teórico e histórico apresentado por Costa (1996) que, como já dissemos, nos guiaram na primeira recepção a este espetáculo, buscando, talvez, certas analogias que construímos nesta percepção do **Quebra-Quilos**, a partir de um outro recorte dentro daquele, focalizando **Black-tie**. Na peça de Guarnieri, a ênfase sobre protagonistas e assuntos dos meios operários teve interessantes conseqüências para aquela década (e, arriscaríamos, para todo o conjunto) do nosso teatro moderno, na medida em que ao trazer a greve – como também a vida de uma família operária em torno deste episódio – e tudo o que advém de sua preparação e deflagração como mote propulsor do enredo, enfrentou-se aquilo a que se chama de contradição entre um assunto “novo” e a forma consagrada do drama burguês. Tal forma tem como meio verbal o diálogo intersubjetivo, através do qual se constitui, excluindo dimensões da vida moderna concernentes à experiência coletiva que se contrapunham às experiências individuais veiculadas por ela. Como solução a tal contradição, o dramaturgo debruça-se sobre uma área convergente à matéria representada (greve, luta de classes, personagens operários), que não “cabe” na forma canônica do drama, assumindo o engendramento do épico-narrativo para tratar daquilo referente à greve, ocorrida sempre fora de cena e apenas presente nos diálogos entre as personagens que, em cena, tratam de seus conflitos familiares, pessoais e de inserção na sociedade de classes. Ou seja, Guarnieri utiliza-se dessa contradição entre uma forma (antiga, conservadora, prestigiada) para tratar de um conteúdo (novo, equalizado à luta de classes) inserindo-se, mediante sua busca pela solução a tal contradição, nas discussões que margeiam o entendimento de Peter Szondi (2001) sobre o drama moderno europeu. Para este estudioso, o drama moderno surge da “crise” da forma do drama burguês e rumo a possibilidades de “solução” desta crise, encontrada, entre outras, numa epicização do drama que se destaca no teatro épico de Bertolt Brecht. Marca-se, assim, a posição defasada do dramaturgo brasileiro diante dos processos teatrais e sociais que aconteceram nos grandes centros em fins do século XIX e que só acompanharíamos, em descompasso, na década de 1950, proximamente ao ascenso do movimento de trabalhadores e ao favorecimento das condições de desenvolvimento do nosso teatro moderno, decorrência da inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948.

Foi considerando este *background* que, ao travarmos nosso primeiro contato com **Quebra-Quilos**, fomos tomados pela hipótese de que ele deveria ser compreendido dentro do terreno histórico das formas não-dramáticas, como resposta ao estranhamento de muitos daqueles com quem conversávamos sobre o espetáculo, ou que viram aos ensaios abertos, e que pareciam exigir algo que o espetáculo não teria a oferecer, como a necessidade de se dar mais intensidade e emoção ao trabalho dos atores ou mais concentração à ação dramática em torno do episódio histórico de onde surge a fábula a que o espetáculo se refere, de modo a torná-lo mais “didático”. Por mais que não consideremos que um espetáculo deva ter uma recepção *standard* como resposta ao que ele apresenta como resultado artístico, temos que levar em consideração que a sua recepção (e aqui não estamos lidando com os liames teórico-críticos da estética da recepção) ou seu entendimento por parte do público que o assiste uma única vez, por exemplo, não se dá apenas mediante um arcabouço teórico-crítico extremamente “especializado”, mas sim como resposta a esta experiência única e individual experimentada pelo contato com o teatro no momento da *performance*. Mas, ainda assim, na medida em que nos propomos a tarefa de executar uma compreensão crítica “especializada”, tanto o inserimos num processo estético e histórico – do teatro brasileiro enquanto sistema singular, e enquanto sistema em suas relações de produção e trocas com outros sistemas, notadamente, os estrangeiros –, como também tomaremos dados relativos à sua produção/recepção no contexto em que esta encenação se insere, ou seja, aqueles que dizem do sistema local, em si mesmo, como também em relação ao sistema nacional/brasileiro. Por isso começamos por essa longa digressão à década de 1950 e às interpretações de **Eles não usam black-tie** que, de muitas maneiras, convergem com nossa proposta de análise-interpretação da peça em tela.

É assim que chegamos à questão que motiva este trabalho: como em **Quebra-Quilos** podemos discutir produtivamente a tessitura dramatúrgica apreensível na dialética entre forma e conteúdo, e, depois, como podemos analisar e interpretar as relações dessa dramaturgia com o espetáculo

teatral? É preciso considerar, nas tentativas de resposta a tais questões, que tanto dramaturgia quanto encenação oscilam entre dramático e não-dramático. A primeira estaria numa área de “crise” da forma dramática, não como demanda anacrônica, mas como diálogo com a tradição épica brechtiana, visto buscar soluções para a contradição verificada entre a forma dramática e o assunto (uma revolta popular, na realidade, um episódio da história paraibana do século XIX) na utilização dos recursos épico-narrativos. De outro lado, também se pode discutir concepções de dramaturgia/teatro, descentradas (ou não) da figura de um autor individual – visto sua concepção em processo colaborativo, entre encenador e elenco – ou do textocentrismo, em relação ao espetáculo, na medida em que a dramaturgia está dialeticamente atrelada à encenação, tendo sentidos complementados e ampliados pelo trabalho dos atores na cena, procedimento este corrente no teatro contemporâneo.

1 Dramático, não-dramático, épico

Quebra-Quilos, como já anunciamos, debruça-se sobre um fundo histórico: a revolta popular que ganhou este nome na província da Paraíba, nos idos de 1874, quando se impôs o sistema importado da França de medidas em quilos, litros e metros para mercadorias comercializáveis, em atendimento a uma lei promulgada em 1862 e que só entrou em vigor definitivo dez anos depois, nascida das necessidades de mercado relativas ao capitalismo nascente. Resultado de uma situação limítrofe de conflito social, a questão do sistema métrico soma-se a um contexto em que os impostos, cobrados por particulares, até mesmo pelo chão onde se depositavam mercadorias, ou as regras do alistamento militar colocavam o povo em um beco sem saída, fazendo explodir a revolta que terá episódios como a queima de arquivos, a invasão de cadeias e de prédios públicos, além da destruição das medidas – o que levará à repressão violenta, com morte e tortura, contra os populares em revolta, cuja ação se estendeu pelas províncias da Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Rio Grande do Norte, envolvendo grupos formados por “agricultores pobres, artesãos, feirantes e desocupados” (LIMA, 2004. p. 163) que se confrontaram com as forças policiais, tendo o seu epicentro na cidade de Campina Grande, província da Paraíba.

Quem vai ao teatro esperando assistir a uma representação realista do conflito não a encontrará. E esse é o maior trunfo: a ênfase neste espetáculo recai sobre a relação entre as personagens, todas à margem do conflito social, mesmo que este se mantenha latente, como um espectro que ronda a todos, até finalmente surgir nos momentos finais da peça. Estão em cena relações entre indivíduos e entre eles e o conflito: são mãe e filha tangidas pelo medo, pela fome e pela necessidade de ganho e de sobrevivência; é o cego e seu guia, com nome de filósofo cínico – Diógenes (!), todavia um dos personagens mais conscientes em torno do que se desenrola; é a escrava alforriada que desafia a ordem com toda a desordem-organizada de sua gramática corpórea ainda medida em sistemas antigos. São muitas as perspectivas: a dos representantes do poder estabelecido, como o oficial aferidor, que é nada além do que mais um dos que apenas executam ordens que lhes são impostas; são feirantes, o senhor de engenho, a merceira, o maçom, os outros oficiais, o coletor de impostos. Nunca os próprios quebra-quilos. Só dois deles são referidos: Julião, marido da merceira, e pai Francisco, marido de Joaquina, mãe de Floriana, estas últimas vividas pelas atrizes Zezita Matos e Soia Lira, respectivamente. Em tempo: o elenco equilibra estes nomes de “peso” da nossa local, por suas carreiras individuais e em grupos, com outros que não desequilibram a balança, como Daniel Porpino, Roberta Alves, Sebastião Formiga, Daniel Araújo e Verônica de Sousa, quase todos jovens atores e atrizes.

É desta maneira que o conflito propriamente dito, a revolta em seus cenários, eventos e protagonistas, quase em todo o espetáculo, só é referido, sobre ele apenas se “conta” algo e mesmo quando é levado ao primeiro plano dá-se na dimensão da narração, do distanciamento crítico ou, mesmo, da alegoria. Assim, está marcada a contradição entre este assunto e a forma dramática canônica, pois, na ordem dos exemplos dados, tal qual a greve não era assunto de ordem dramática, uma revolta popular também não o é, porque “difícilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dra-

mático – instrumento por excelência do drama – alcançam sua amplitude”, tendo em vistas que “a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático)” (COSTA, 1996. p. 24).

Considerado enquanto forma poética histórica e canônica, Peter Szondi (2001) compreende o drama a partir de uma tríade em torno de (a) um fato, ocorrido no (b) tempo presente e mediante (c) relações intersubjetivas. Todavia, com a sua “crise” verificada em fins do século XIX, em razão da transformação temático-conteudística, esta tríade é modificada: (a’) o fato torna-se acessório, (c’) o diálogo é convertido em reflexões monológicas ou torna-se improdutivo, refletindo uma relação de ordem intrasubjetiva, e (b’) o tempo se esgarça, desembocando passado e presente um sobre o outro, na medida em que o já acontecido continua a ter repercussão íntima sobre as personagens e suas ações. É por conta desse processo de transição que a correspondência entre forma-conteúdo não mais estavam dadas, marcando o surgimento da contradição, que dá passos rumo à superação a partir da irrupção de uma “nova” forma surgida dos conteúdos precipitados. Ou seja, quando desempenhando uma função formal, estes conteúdos implodem a forma antiga e contraditória, operando uma mudança para um estilo não-contraditório, o que Szondi expõe como uma “teoria da mudança estilística”.

Para alguns, talvez, pareça estranha esta referência à forma e conteúdo ora como entidades, aparentemente, em separado ou em contradição, ora como uma síntese dialética. A questão é que, como destaca Raquel Imanishi Rodrigues, em certa tradição anterior a Szondi,

[...] a forma era um modo a-histórico de ordenação e configuração do material dramático – este, sim, histórico, mutável e submetido, justamente em função disso, ao processo seletivo de adequação formal. A maestria artística no caso era dada pela escolha, em meio a uma matéria histórica e múltipla, de um conteúdo adequado a esta forma una e atemporal. Tal concepção tinha, todavia, uma contrapartida paradoxal: o preço pago pela “permanência” da forma, a possibilidade de sua efetivação em qualquer tempo a partir de uma matéria mutável, era ela não expressar, em si, coisa alguma. (RODRIGUES, 2005. p. 212).

A sua “teoria da mudança estilística”, assim, afirma-se como contrária a uma compreensão dualista em torno da forma e do conteúdo, limitadora na escolha da matéria dramática, que deveria se adequar à forma já dada do drama, sempre lutando em permanecer e que dispensava a noção de historicidade, visto estar presa a certa visada do conteúdo como imutável. A proposta de mudança teórica, com base histórico-dialética, obviamente em diálogo com Georg Lukács e Walter Benjamin, portanto, em Peter Szondi,

[...] acaba com a oposição atemporal-histórico na relação entre forma e conteúdo, como aponta a identidade de fundo entre os dois termos. A forma não se reduz, assim, a um modo de ordenação e prescrição imposto à matéria dramática, mas é algo que se constitui juntamente com essa matéria em um momento e em um processo histórico preciso, ao qual, justamente por isso, pode a certa altura não mais corresponder. (Ibidem. p. 212).

É assim que podemos compreender como a revolta do Quebra-Quilos se formaliza esteticamente, mediante a busca por um estilo em si não-contraditório, no que tange à relação dialética entre o conteúdo e a forma dramática, mesmo que, de muitas formas, ela ainda não caminhe plenamente ao pós-dramático, nos termos de Lehmann (2007), visto a sua permanência – que não considero nem um pouco incômoda – na área de “crise” do drama e de suas soluções épico-narrativas. A forma, em **Quebra-Quilos**, está equacionada entre dramático e não-dramático, na gangorra onde brincam dramaturgia e encenação, quando tanto se debruça sobre o diálogo intersubjetivo, como sobre relações de ordem intrasubjetivas, plasmadas no meio verbal, que também se entrega ao épico-narrativo, na dramaturgia e, notadamente, nos recursos de encenação – trabalho dos atores, cenário, técnicas de representação, etc. O fato histórico torna-se acessório, deflagrador da ação que, em

muitos níveis, está relacionada a uma discussão sobre a sociedade de classes e suas dinâmicas, não só aquelas do tempo histórico que impulsiona o encadeamento de atos, mas as nossas, no que tange às permanências no tempo, exigindo e/ou urgindo uma tomada de posição por parte do público em relação às mesmas dinâmicas que atingem sua vida e seu cotidiano, revisitado especularmente pelo que se leva ao palco. O tempo é subvertido e o passado é entornado sobre o presente, tanto no que diz respeito à ação das personagens, quando se referem a uma série de episódios acontecidos – quase sempre, experiências com a violência das autoridades estabelecidas contra os sediciosos, ou a reação a estas mesmas autoridades por partes daqueles – que ainda reverberam no presente da ação; ou, no nível da recepção do espetáculo, quando a matéria representada é arrancada do seu espaço-tempo e passa a repercutir no bojo dos diversos níveis de experiências e visões de mundo e de vida da platéia.

Considerando que Lehmann (2007), em suas acepções, formula um conceito expandido de drama, abarcando também as formas do teatro épico, que não chegariam, conforme ele, plenamente à subversão do mundo ficcional, mimético. É por estes caminhos que, muitas vezes, numa incompreensão da noção de historicidade presente no pensamento de Peter Szondi aponte-se que o drama se encerraria no épico. Esta é uma interpretação reducionista, que vê, apenas, o caminho do drama moderno como aquele rumo à epicização da forma dramática, não se entendendo que Szondi ainda está, sim, discutindo questões concernentes ao drama (neste caso, o moderno), pois, como bem tal forma é nada mais que a forma canônica em “crise” rumo à sua solução, com passagens por tentativas de salvamento da antiga forma. Daí que o teatro épico brechtiano, hoje paradigmático e – arriscaríamos dizer – canônico, é apenas uma das possibilidades de se chegar às formas novas em que “a contradição entre a temática épica e a forma dramática é resolvida por meio do vir-a-ser formal da épica interna” (SZONDI, 2001. p. 97). Ou seja, não podemos perder de vistas que Szondi não toma o teatro de Bertolt Brecht como “um divisor de águas, mas como uma forma que tentava dar conta de problemas dados em um momento determinado e em lugares específicos” (RODRIGUES, 2005. p. 218). Se tomarmos o dramático como o que está centrado no diálogo intersubjetivo, na imitação e na ação subordinados a um texto constituinte de uma totalidade, o não-dramático seria qualquer quebra dessa equação, na dramaturgia ou na encenação, sendo uma dessas possibilidades a técnica brechtiana, por exemplo. Creio ser isso o que propõe Szondi, sem ser drástico ou unilateral, como o qualifica Lehmann.

A solução da contradição entre a matéria escolhida para **Quebra-Quilos** e a forma dramática tradicional está formalizada pelo recurso à dimensão épica (ou, como estamos chamando, não-dramática) mesmo que, todavia, não se abra mão, plenamente, de momentos dramáticos. Nada a espantar, se considerarmos que em nossa tradição ocidental não é raro aparecer, desde as formas mais antigas, como na tragédia grega ou nos autos medievais, aquilo a que Jean-Pierre Sarrazac (2002. p. 49) chama de “uma parte refractária à forma dramática, uma parte *épica*”. Ao assumir a epicização como recurso estilístico, o gênero Dramático assume-se em meio a um fenômeno bem mais amplo, descrito por Mikhail Bakhtin como “romancização”, ocorrido quando, pela hegemonia do romance,

[os outros gêneros] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanesco” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). [...] (BAKHTIN, 1998. p. 400).

É quebrada, pois, a forma canônica do drama, pela assimilação de recursos de uma forma, por sua própria natureza acanônica, fazendo com que surja, assim, do drama burguês, em “crise”, o que chamamos, hoje, de drama moderno. Ou seja, pela romancização, o drama rumo à epicização. Desta maneira, ao tratarmos do aspecto dramático de **Quebra-Quilos**, tomaremos o fato de que, como

afirmamos, a revolta em si ou sua repressão não cabem na forma dramática canônica, limitada em suas convenções e recursos, o que acaba por precipitar a nova forma, plasmada nos momentos épico-narrativos, seja nas referências aos episódios em torno dos revoltosos e da repressão, testemunhados pelas personagens e que são “contados” em cena, seja no episódio final quando, definitivamente, a revolta (sempre em torno do eixo épico-narrativo) atinge as duas personagens que marcam a possibilidade de encontro entre as várias linhas de desenvolvimento temático na peça, Joaquina e Floriana. Não vamos nos propor aqui a reconstituirmos o texto ou a encenação, mas, sim, nos limitaremos a alguns poucos comentários que cabem nos limites desta exposição.

2 Quebra quilo, quebra forma... quebra tudo!

Uma das questões centrais do texto, numa linha que se refere ao conflito social em torno da modificação do sistema métrico – visto se operem pobres, taxados de ignorantes que não compreendem ou aceitam o novo; e os ricos, como doutos que, para além das vantagens, aceitam a mudança como grau de civilidade e ilustração –, já está anunciada logo no prólogo, quando o Homem Cego, postado em cena como pedinte, trava um diálogo completamente “improdutivo” com o seu guia, Diógenes, completamente bêbado, em torno da fêria conseguida e que repousaria na cuia de esmolas, ao chão. O diálogo, que marcaria a relação intersubjetiva, não serve à comunicação entre os dois indivíduos na medida em que enquanto o Cego apenas está preocupado com as cinco moedas contadas pelo barulho na cuia, Diógenes se diz revoltado, refletindo a incompreensão das classes populares sobre a necessidade de mudança das medidas do velho sistema, já tradicional (em cuias, onça, libras, varas, cúbitos, côvados, quartas, braças, polegadas) por um novo sistema (em quilos, metros e litros). O bêbado Diógenes, “cego” em sua incompreensão, não percebe a entrada do Oficial Aferidor, vindo da capital imperial, para a vila, na província da Parahyba, pertencente ao termo de Campina Grande. Novamente, o diálogo intersubjetivo é “improdutivo”. Enquanto o Aferidor quer saber, ao certo, onde ele está e sobre os motivos pelos quais o bêbado está... bêbado, o guia do Cego quer saber a relação entre as medidas e as desmedidas, sejam as que fracionam produtos em relações de compra e venda, sejam aquelas que modificam o já estabelecido mediante um novo critério que, ao que parece, desqualifica a maneira de aferir o mundo anteriormente conhecida. Vejamos:

DIÓGENES – Cúbito, côvado, quarta, não é tudo mensura exata? Para que mudar as medidas? Estou revoltado. Cadê cuia de farinha? Cadê braça de roçado?

HOMEM CEGO – Cadê meu dinheiro?

[...]

AFERIDOR – Senhor, pode dizer-me aonde estamos?

DIÓGENES – Longe das pessoas de bem, eu presumo. Do contrário não faria essa pergunta a um sujeito no meu estado.

[...]

AFERIDOR – Deixar-se perder assim. Por que afoga a razão na desmedida?

DIÓGENES – Porque não posso afogar a desmedida na razão. (QUEBRA-QUILOS, 2007. p. 1-2. Doravante, usaremos a sigla QQ, seguida da paginação)

Segue a isto uma canção, cantada por todo o elenco que, já em cena desde o início do prólogo, volta à platéia a máxima sofisticada de que “o Homem é a medida/ De todas as coisas”, transformada em “besteira” nos “novos tempos”, quando “tudo está invertido”, tornando-se, pois, o homem, “medida de nada”, visto que “as coisas é que são/ A medida do Homem”, contrariando, portanto, a base do pensamento de Protágoras, remetido anteriormente, para quem coisa alguma poderia servir como medida para o homem, visto serem relativos os valores, medidas e culturas de acordo com os homens que os produzem. Assim, entramos no cerne da discussão sobre a mudança do sistema métrico

– que tanto era a imposição do sistema francês sobre o tradicionalmente usado no Brasil, ou seja, as medidas de um lugar que passavam a medir “coisas” de um outro lugar –, como também da emergência de mensura para o próprio homem, baseada na posse de valores e na sociedade de classes. Durante a canção, não são as personagens que estão em cena, mas os próprios atores que, mediante o distanciamento, estabelecem junto à platéia a quebra das convenções dramáticas que identificam ator e personagem, o que acontecerá nas outras cenas e, também, nas seqüências musicais.

Dando prosseguimento a esta linha temática em torno das medidas, temos o encontro entre um Maçom, chamado José Feliciano, e Vital, o Oficial Aferidor. É nesta cena que saberemos o porquê da estada do Oficial naquele termo de Campina Grande: é a véspera do dia de feira, ótima oportunidade para que se possa averiguar as “relações de alistamento, as certidões de ventre livre e os livros da Coletoria, além de proceder à aferição dos padrões” (QQ, p. 4). Tangencia-se, assim, aquela linha com outra marcada pelo ato de “contar” episódios da revolta que campeia aquela vila. Ao questionar José Feliciano sobre as tabelas de conversão, Vital acaba por saber que foram rasgadas em praça pública, contrariando a lei:

AFERIDOR – Quer dizer que teimam em usar as medidas antigas?

MAÇOM – Chamam ladroeira aos quilos, metros e litros.

AFERIDOR – E a polícia?

MAÇOM – Mantém a ordem no facão, mas contra as cuias e braças não pode muita coisa.

AFERIDOR – Pelo caminho pude ver as tropas da Guarda Nacional estacionadas. Algum risco de convulsão?

MAÇOM – O Delegado espera pelo pior, como já aconteceu em outros termos da Província, mas aqui eu duvido. Nossos matutos não são afeitos ao confronto.

AFERIDOR – Por que as janelas estão fechadas? Preciso respirar.

MAÇOM – Perfeitamente, senhor. (*abre as janelas*). (QQ, p. 4).

Como resistência à imposição das novas medidas, abre-se o conflito entre os populares e a polícia, chegando, àquela altura, a tal nível de tensão que a Guarda Nacional já se avizinha como prevenção a um possível aquecimento dos ânimos. Veja-se que, conforme o conflito se achega, a posição incômoda do Aferidor vai ganhando vulto por ele representar, justamente, os interesses contra os quais os revoltosos se voltam, tanto que se sente asfixiar dentro da casa. A este núcleo da vila irá se juntar uma terceira linha de desenvolvimento do enredo, na qual encontramos Joaquina, Floriana e a Negra.

Justapondo-se às cenas que vimos comentando, podemos acompanhar o percurso de mãe e filha rumo à vila, expulsas que foram das terras onde moravam por conta do envolvimento do pai Francisco com os quebra-quilos, por não ter aprendido, como diz Joaquina, que “gente como nós tem que aceitar o que vem de cima”. É interessante como, em muitos momentos do texto, surgem **vozes** que, paralelamente ao que falam as personagens, imprimem intenções divergentes ao que se veicula pelo diálogo, como na voz que enuncia: “Senhor, eu tenho muitas qualidades. Eu sei não gritar.”, em óbvia referência ao silêncio de Joaquina à pergunta de Floriana: “Puseram nele o colete de couro?”, um instrumento de tortura bastante utilizado naquela ocasião. De outro lado, o que a voz enuncia, também abre a cena em que a Negra, alforriada, desafia os soldados, zombando do medo deles. A esta atitude, outra voz declara as origens africanas da mulher, que, em sua luta por liberdade, ganhou direitos sobre seu corpo, mas perdeu parte de sua humanidade, por conta do exercício da prostituição. Visto estar na esfera da troca do prazer alheio pelo dinheiro, o corpo torna-se mercadoria de primeira necessidade, sendo vendida a bom preço:

VOZ

Nos longes de África eu era rainha e me fizeram escrava

Nesta terra de açúcar e sevícias

Nesta terra de fé e iniquidades

Mas comprei com as ancas a liberdade

De fornicar a bom preço

E me espojar como bicho. (QQ, p. 3).

Consciente de seu lugar na escala social, mas valendo-se de sua função em meio àquele contexto, a Negra assume uma postura atrevida frente às forças da ordem imposta – quando zomba do medo dos soldados, chamando-os de soldadinho de chumbo – e coerente à desordem exibicionista do seu corpo, vendido e desafiador até mesmo para as habilidades do Aferidor que, em seus limites, não pode aferi-la, sendo, então, iniciado o dismantelamento de sua função oficial pelas forças não-oficiais, aqui representadas pela Negra, que, com seu corpo e pelos códigos que ela domina, passa a medir o mundo, como podemos atestar na cena abaixo:

OFICIAL (*Levanta-se*) – Em nome da Guarda Nacional, ponha mais um litro de aguardente neste copo.

NEGRA – O pobre Aferidor perdeu o senso de medida.

OFICIAL – E o que uma negra sabe sobre medida?

NEGRA (*Com um gesto indica o órgão sexual do Oficial*) – Sei pelo tamanho do seu nariz, que não deve medir grande coisa, nem pelo velho nem pelo novo sistema.

[...]

É uma autoridade imperial. Diz qual deve ser a medida das coisas, mas não sabe o valor que elas têm. (QQ, p. 8-9).

Gostaríamos de voltar um pouco atrás, para quando, após o primeiro encontro entre o Aferidor e o Maçom, temos uma outra cena entre mãe e filha. Esta é especialmente interessante pois, ao diálogo intersubjetivo, expresso em modalidade dramática pura, contrapõe-se seu processo de realização cênica. Joaquina segue para a vila com Floriana, levada como “mercadoria” para feira: a menina, quem sabe, poderia ser “vendida”, como também a garruchinha de prata que pertencera ao marido. Vislumbrando a possibilidade de sobrevivência mediante a prostituição de Floriana, Joaquina tenta lhe ensinar artes de sedução com um xale. A menina ri, e diz que ela, ao manipular o xale, fica parecendo uma atriz de drama de circo. Joaquina, então, canta e pede para a filha fingir que é do circo, vendo nisto uma possibilidade de aprendizado. Floriana lhe pergunta sobre o porquê de tudo aquilo. A mãe responde: “Você tem que aprender”, marcando a necessidade que se lhes impõe.

Na encenação, as únicas atrizes que estão identificadas às personagens são aquelas que interpretam mãe e filha, o que acaba criando uma possibilidade de empatia da platéia com estas personagens que, durante quase a totalidade do espetáculo, estão numa área dramática do texto e da cena. Todavia, em dois momentos isso se rompe, o primeiro deles é justamente nesta cena. Quando a atriz que interpreta Joaquina começa a cantar um romance tradicional para embalar a “brincadeira” da outra, estabelece-se uma dimensão onírica: a atriz que interpreta Floriana, em cena, como que motivada pelo romance e pelo universo circense acionado, em franca oposição à realidade dura que ambas as personagens estão vivendo, assume um jogo no qual finge ser uma equilibrista na corda bamba. Floriana, assim, na encenação, tem seu primeiro enfrentamento com o conflito que se apresenta, postando-se diante da difícil tarefa de cruzar o vazio, rumo ao desconhecido e completamente só, mas o faz acalentada pela cantiga da mãe e pela algazarra circense, trazida à cena pelos outros atores, mediante sons tirados de instrumentos, de palmas e gritos. Sendo que, no meio da corda imaginária, a fantasia se desconstrói e ela cai: o chão que lhe ampara é a realidade da pobreza e do

conflito, ao que pergunta: “Mãe, por que eu tenho que fazer isso?”. A encenação, assim, rompe com os limites do dramático, abrindo pelo jogo cênico, possibilidades de re-leitura da cena que está escrita no texto, sem que, assim mesmo, abra mão do conflito. Ao contrário, o que se propõe é, sempre, convergente ao estruturado na dramaturgia que, formalmente, não comporta as possibilidades cênicas, por conta das convenções, ainda canônicas em que se inscreve: ao invés do trabalho atoral manter a simples construção de uma ação de, por exemplo, exercícios frustrados em torno do uso sensual do xale, ela se dirige a uma outra possibilidade em que a fantasia infantil contrasta com a falta de compreensão em torno da violência do cotidiano, conforme se apresenta. Este é o primeiro momento em que, em relação a estas personagens, a encenação ruma ao não-dramático.

É assim que, conforme dissemos anteriormente, as três linhas temáticas do desenvolvimento do enredo se cruzam, na estalagem em que estão o Maçom e o Aferidor, bebendo cachaça, a Negra que se vende e aonde chegam Joaquina e Floriana. Lá também vamos encontrar a Merceeira, que, apesar do marido ter se lançado ao conflito, prefere não se posicionar em torno de nenhuma questão que seja de ordem social. Nesta cena, então, ao cruzarem-se tais linhas, a saber, a que diz respeito à mudança do sistema métrico, aquela concernente ao que advém ou advirá do conflito que se avizinha à vila e a outra que é o eixo dramático, da migração da família, começa a se armar uma solução formal que irá desembocar na última cena. Se entendermos que quanto mais as personagens fogem da revolta popular mais se aproximam dela, também temos que compreender que cada vez mais elas vão se desligando do eixo dramático e se acostando a um eixo épico-narrativo, onde está a revolta propriamente dita, que, não cabendo na forma do drama, encontra sua formalização estética mediante o recurso à narração, como mostraremos adiante. Ao mesmo tempo em que a feira começa a ser armar, o centro do conflito também se arma:

MAÇOM – Mais um litro de aguardente. Meu amigo e eu vamos contemplar a armação das barracas.

OFICIAL – Serão o nosso cadafalso. (QQ, p. 9)

Este recurso é bastante interessante, na medida em que ambos estão atrelados à questão das medidas oficiais, em oposição aos quebra-quilos que, não comparecendo à cena no eixo dramático, representam a sedição. O conflito, então, se dá entre as forças da ordem estabelecida (polícia, Guarda Nacional) e as forças da desordem (os quebra-quilos), que, mediante o confronto, esperam chegar a uma nova ordem. Entre ambas, estão uma série de indivíduos que ou representam interesses alheios à sua vontade, visto sua ligação com o poder, caso do Aferidor e do Maçom, ou representam aqueles que, pela necessidade de sobrevivência ou por uma situação de alienação, fogem da luta, caso de Joaquina e Floriana, da Merceeira, da Negra, mas que, no momento final, ao se confrontarem com a violência que o poder estabelecido impõe aos seus iguais, assumem uma posição, seja de enfrentamento, seja, ainda, a de virar as costas ao que se impõe. Em toda a seqüência final, quando finalmente os quebra-quilos chegam à vila, teremos o outro momento em que a encenação assume o não-dramático, já perfeitamente equalizada às soluções épico-narrativas da dramaturgia.

Floriana anuncia a sua mãe que os quebra-quilos estão chegando e que, à frente deles, vem pai Francisco. Todavia, ela vislumbra o futuro pelo “avesso dos olhos”, o que lhe permite ver “o castigo dos ímpios, a paisagem de sangue”. Joaquina quer fugir, por medo do que virá, mas Floriana lhe conta o sonho que teve. É neste momento que dois dos atores, aqueles que fazem o Aferidor e o Guia, passam pela frente de Floriana, em pé no centro da cena, um enorme tecido vermelho, quebrando o nível dramático e lançando as duas atrizes (e suas personagens) no eixo não-dramático, que vimos perseguindo até aqui. Floriana narra sua visão da morte, antevendo o futuro, quando a vila, representada como um picadeiro de circo, tem dependurada na lona inúmeros palhaços mortos, enquanto ela, na arena, era assistida pela população que ansiava por sua morte e da sua mãe, que está equilibrada no arame, sem nenhuma proteção. A menina vislumbra o pai morto, de cabeça para baixo no trapézio, acoletado. Esta narração, mesmo que ainda no nível onírico, prepara a entrada definitiva do conflito no espetáculo.

No nível cênico, a atriz empunha numa das mãos a garruchinha de prata e na outra um rosário de orações, tendo aos seus pés o tecido vermelho que simboliza o sangue do conflito. Impulsionados pela narração da menina, todos os personagens falam o que vêm e como se posicionam diante do que acontece com a chegada dos quebra-quilos à vila. Florianana e Joaquina entram na luta e sofrem com a violência da repressão, mas só sabemos disso mediante a narração do que acontece, conforme as atrizes nos veiculam os fatos, numa rápida seqüência. Ainda com um pé no dramático, a atriz que interpreta Florianana diz: “Eu podia me deixa matar inocente e seria culpada por isso. Então algo em mim decidiu e eu não capitulei” (QQ, p. 20). A esta tomada de posição, a atriz larga o rosário e assume a garruchinha em posição de batalha. Distanciada da personagem, a atriz que interpreta Joaquina nos revela o destino daquela: “A baioneta penetra-lhe o ventre. Joaquina sangra. Joaquina grita. Joaquina morre” (QQ, p. 20). Na medida em que se entra no eixo épico-narrativo, na esfera da luta, não há mais retorno possível. No momento em que a revolta se estabelece e, ao nos dar as diferentes perspectivas em torno do cenário de horrores em torno do conflito, nos são oferecidas diferentes possibilidades. Resta saber qual decisão se toma: a luta ou a capitulação.

Considerações finais

Conforme buscamos demonstrar, não podemos nem falar de uma total autonomia da cena em relação ao texto, nem tampouco podemos, de outro lado, falar de textocentrismo, visto a relação entre dramaturgia e encenação ser dialética enquanto processo de composição, uma prescindindo da outra. Todavia, desde o início deste texto, temos apontado para o fato de que alguma parte do público ou da classe teatral de João Pessoa, Paraíba, incomodou-se com o **Quebra-Quilos**, seja, numa primeira instância, pela permanência e força hegemônica de padrões de percepção estética enclausurados pelas amarras de produtos culturais da grande mídia, como a telenovela, visto que o conflito, o enredo ou mesmo as personagens não são facilmente identificáveis na escolha formal pela sucessão de quadros nem sempre linearmente organizados; seja, em níveis mais “especializados”, pela falta de um preparo mesmo para analisar um espetáculo teatral que, se não rompe radicalmente com a *mimesis*, também não está mais na esfera do dramático canônico, tematizando o conflito social de classes com uma expressão claramente engajada à esquerda, soando, para alguns ouvidos, como algo datado ou *dèjà vu*.

Ao assumir na encenação e na tessitura dramática a epicização, mesmo que isto não seja feito de maneira meramente servil ao modelo brechtiano, as marcas dele estão todas lá. De outro lado, a combinação entre um elenco com nomes “consagrados” da cena local, com um encenador experimentado e egresso de experiências também “consagradas” no cenário nacional, que se utiliza de recursos teatrais que remetem a toda uma “tradição”, acaba assinalando uma nova contradição, talvez já referendada no âmbito do teatro moderno brasileiro, que marca a relação entre as formas épicas e o teatro que, longe de ser comercial, ganha, mesmo a contra gosto, ares de artigo de consumo, para um certo público ávido por uma discussão à esquerda ou intelectualizadas, sem que sobre esta afirmação pese qualquer juízo de valor – se é que isto é possível... **Quebra-Quilos** revela, assim, tensões de nosso momento histórico, tanto no que diz respeito à correlação entre a matéria representada e o nosso cotidiano, como também nas contradições tangentes às forças produtivas em nossos palcos, todas na corda bamba entre a tradição construída e as novas experiências que surgem. A permanência, ou a síntese dessas questões, só ao tempo caberá a resposta.

Referências Bibliográficas

- [1] BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: ___. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini *et. al.* 4. ed. São Paulo: Ed. Unesp; Hucitec, 1998. p. 397-428.

- [2] COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- [3] LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- [4] LIMA, Luciano Mendonça de. Sombras em movimento: os escravos e o Quebra-Quilos em Campina Grande. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 31, p. 163-196, 2004.
- [5] **QUEBRA-QUILOS** (oitava versão inacabada, 16 de outubro de 2007). Inédito. Mimeo, 2007. 20 f.
- [6] RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 71, p. 209-219, mar. 2005.
- [7] SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Porto: Campo das Letras, 2002.
- [8] SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹ **Diógenes MACIEL, Prof. Dr.**

Doutor em Literatura Brasileira (UEPB). Professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Departamento de Letras e Artes/Mestrado em Literatura e Interculturalidade. Contato: dio_maciel@hotmail.com