

Quebra-Quilos: a construção de uma consciência crítica e problematizadora a partir da análise/interpretação da personagem Floriana

Rodrigo Rodrigues Malheiros

Aluno de doutorado da UEPB em Literatura e Interculturalidade

Orientador: Diógenes André Vieira Maciel

Resumo: A peça *Quebra-Quilos*, de Márcio Marciano, foi escrita mediante a colaboração dos atores que integravam o Coletivo Teatral Alfenim, de João Pessoa e estreada em dezembro de 2007. Trata-se, em linhas gerais, de uma mãe (Joaquina) que caminha com a filha Floriana rumo à Campina Grande, província da Parahyba, em meados de 1874, nos entornos do movimento de revolta popular conhecido como Quebra-Quilos. Nossa análise-interpretação busca entender como a personagem Floriana torna-se um eixo constitutivo de uma consciência crítica e voz problematizadora de um contexto marcado pela pobreza e pela injustiça. Voz que se constrói dialeticamente numa relação estreita entre o conteúdo e a forma pela qual o encenador/dramaturgista a formaliza, a partir da utilização de elementos vinculados ao épico/narrativo na construção cênica, refletindo sobre a consciência histórico-social através da construção da menina que se vê como observadora e, depois, elemento chave do conflito.

Palavras-chave: Dramaturgia/teatro. Consciência histórico-social. Dialética conteúdo/forma.

Antonio Candido, em **Literatura e Sociedade** (2000), adverte ao fato de que a análise literária não admite um estudo em que texto e contexto são tratados como instâncias distintas, mas que é preciso entender que essas duas instâncias que por muito tempo foram tidas como duas maneiras distintas de chave interpretativa do texto literário correspondem-se dialeticamente, pois o contexto (enunciado do conteúdo) formaliza-se na estrutura da obra a partir de uma redução estrutural no processo de construção artística.

[...] numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000, p.4)

Essa observação não só implica em uma maneira diferente no tratamento interpretativo de uma obra literária, como também compreende a forma como fenômeno histórico. Os procedimentos estético-formais de uma obra literária estão dialeticamente relacionados às temáticas por ela tratadas. Desse modo, é possível concluir que “o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma” (SZONDI, 2001, p.24 apud. HEGEL, p.303). Esse entendimento torna-se de grande importância quando se pensa na construção da peça a ser discutida, **Quebra-Quilos** (2007), principalmente quando a chave interpretativa para ela é a análise de uma personagem aparentemente deslocada do contexto em que vive, a saber, Florianópolis.

Antes de começarmos a análise e interpretação da obra, propriamente dita, é preciso entender, a partir do texto da obra de Peter Szondi, **Teoria do Drama Moderno** (2001), um pouco sobre o teatro épico. Como a forma dramática “pura”, a partir da necessidade de tematizar novos conteúdos oriundos da modernidade, entra em crise e como elementos, presentes no próprio drama, de caráter épico, irão solucionar essa crise observada na contradição forma/conteúdo.

Peter Szondi, em **Teoria do drama moderno (1880-1950)**, aponta para uma crise do drama, visto que as características que definiam o drama, desde o Renascimento, começam a ser substituídas por elementos épicos. Segundo o teórico, o drama se constrói a partir da relação intersubjetiva, desconhece tudo externo a ele, é absoluto. Existe uma quarta parede na relação espectador-drama e a separação e a identidade entre eles são perfeitas. Sendo primário, o drama é sempre presente, no entanto, não é estático: o presente passa e se torna passado quando já não está em cena, por isso pode-se dizer que a cena presente carrega em si o germen da cena futura, que se torna possível pela via do diálogo. Em suma, a unidade de tempo, de lugar e a exigência de motivação para a sucessão das cenas, bem como o diálogo, tornam-se fundamentais para existência do drama, entendido como uma forma canônica, portanto “a-histórica”.

Na virada do século XIX, autores como Ibsen (1828-1906); Tchekhov (1860-1904); Strindberg (1849-1912); Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946) rompem com as características que definiam o drama clássico, apresentando novos elementos formais na

construção de suas peças. Seguindo em sua análise, Peter Szondi (2001), observa que a dramaturgia do século vinte encontra no teatro naturalista de Zola, nas peças de um ato de O'Neill entre outros dramaturgos, uma tentativa de salvamento do drama. Porém, Szondi deixa claro que o período de transição não é só marcado pela contradição entre a forma e o conteúdo apresentado no drama, mas é importante observar que a superação da contradição é preparada por elementos formais presentes já na antiga forma que se tornou problemática:

E a mudança para o estilo em si não-contraditório se efetua à medida que os conteúdos, desempenhando uma função formal, precipitam-se completamente em forma e, com isso, explodem a forma antiga.” (SZONDI, 2001, p. 95).

É a partir desse momento que as propostas, conforme formuladas na proposição de um “teatro épico”, mais tarde “teatro dialético”, por Bertolt Brecht surgem no cenário dramático como solução para a contradição entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo presente no drama moderno. Negando as características que definiam o drama clássico, o dramaturgo utiliza em suas produções elementos formais épicos.

Acompanhando toda essa discussão, Anatol Rosenfeld em **O teatro épico** (2008), apresenta, a partir de uma leitura da **Teoria do Drama Moderno**, ainda na década de cinquenta, numa análise histórica e estética, a formação do teatro épico. O teórico começa elaborando uma teoria dos gêneros literários, a partir do estudo dos traços estilísticos fundamentais e, dessa forma, nega a pureza dos gêneros literários, afirmando o constante diálogo entre eles. Após resolver esse problema que se estendia sobre a teoria dos gêneros, Rosenfeld examina, durante a história do teatro ocidental, as tendências épicas e assimilação desses elementos formais até o surgimento do teatro épico de Brecht.

Na esteira dos estudos iniciados por Anatol Rosenfeld, Iná Camargo Costa (1996), em **A hora do teatro épico no Brasil**, estuda o teatro épico e sua recepção/difusão, produção/consumo no teatro moderno brasileiro, num exame que começa em 1958, com a obra de Gianfrancesco Guarnieri, **Eles não usam Black-tie**, chegando até 1968, com a estreia de **Roda Viva**, encenada por Zé Celso a partir do texto de Chico Buarque, numa visada que toma as propostas de teatro épico numa oscilação entre força produtiva, enquanto elemento estético-político, até que suas técnicas são incorporadas a uma noção de consumo e convenção. Partindo do mesmo princípio de produção observado por Iná Camargo Costa

sobre as peças das décadas de 50 e 60 a peça **Quebra-Quilos**, de Márcio Marciano, foi escrita mediante a colaboração dos atores que integram o Coletivo Teatral Alfenim, de João Pessoa e estreada em dezembro de 2007. Trata-se, em linhas gerais, de uma mãe (Joaquina) que caminha com a filha Floriana rumo à Campina Grande, província da Parahyba em meados de 1874, cuja época e lugar tornam-se cenário da revolta popular Quebra-Quilos.

Vamos à peça: Floriana, filha de Joaquina, como já foi dito anteriormente, caminha com sua mãe, saindo de seu *casebre*, e segue estrada assim que cai a noite. É a partida de seu lugar (CENA 1-PARTIDA). Joaquina dá a ordem de enterrar as coisas de seu pai e não questionar o que o destino reservou para as duas. “Não aprendeu que gente como nós tem que aceitar o que vem de cima” (p.3). A palavra de Joaquina parece estabelecer a ordem vigente, imposta de cima para baixo, ordem cujo pobre apenas cumpre, não questiona. No entanto, a partir do questionamento de Floriana sobre o destino que aparentemente se impõe diante dela, constrói-se outra possibilidade: “injustiça é o que ele diz” (p.3), fazendo menção às palavras de seu pai. Desse modo, a personagem em análise (Floriana) estabelece, no interior do drama (épico), a possibilidade de reger seu próprio destino, por mais impossível que pareça. Assim, o plano temático rompe com a ideia de destino pré-estabelecido e o provável encadeamento das ações é subvertida pela personagem Floriana, que afirma fechando a primeira cena: “Alegria é teimosa, sempre nasce de novo” (p.3).

Instaura-se, no desenvolver da história, concomitantemente com a história de Joaquina e Floriana, que tentam sobreviver partindo rumo à Campina Grande, província da Parahyba em meados de 1874, uma temática de cunho histórico que também torna-se um elemento temático problematizador da forma dramática pura, ou canônica (fato que se dá no presente, mediante as relações intersubjetivas e que a partir dessas relações as cenas futuras são produzidas num efeito de causa e consequência) não é capaz de representar formalmente essa temática. O diálogo, veículo formal do drama não alcança uma temática ampla como uma revolta popular historicamente marcada. Portanto, elementos formais que estão no terreno do épico-narrativo, e já existentes na forma dramática, começam a urdir uma nova forma dramática: o fato histórico torna-se acessório, num tempo esgarçado entre presente e passado (uma vez que “não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo), não marcado por um efeito de

causalidade, mediante relações inter e intra-subjetivas, como comenta Diógenes Maciel em seu texto **Quebra-Quilos: entre dramático e não dramático** (2010, p.25).

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- trabalhos dos atores, cenário, técnicas de representação, etc. O fato histórico torna-se 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 suas 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.

Igualmente à Floriana, a forma é problematizadora, uma vez que a dramaturgia da peça não opta por seguir a forma canônica do drama. É na CENA 7- UMA ALMA DELICADA e na CENA 9- SOBRE DEUS E SUAS MEDIDAS, partindo da ingenuidade de Floriana em tratar sobre questões “impróprias” para serem pronunciadas, naquela altura dos acontecimentos, que os caminhos trilhados entre a luta de Joaquina e sua filha (Floriana) para sobreviverem ao desterro e a temática da revolta popular se cruzam com mais afinco.

FLORIANA (*ao Oficial*) – Senhor, por que querem mudar a medida das coisas?
MERCEEIRA – Mandei a menina fechar a matraca
OFICIAL – Olhe para esta criatura. Percebe o que digo?
MAÇOM – Não sei se perfeitamente, senhor.
FLORIANA – Mãe...
JOAQUINA – Larga minha filha.
MERCEEIRA – Ponham de uma vez suas tralhas no chão. E vocês, vão embora.
OFICIAL (*solta o rosto de Floriana*) – Os cordeiros, antes de enfrentar os lobos se voltarão contra as lebres. Nós somos as lebres. (2007, CENA 7, p.8).

Floriana, ao contrário de sua mãe, procura não só entender o contexto em que está inserida, mas questioná-lo, elaborando assim um pensamento crítico diante de todos os impedimentos que são construídos, tanto na voz da Meceeira como na de Joaquina. O oficial percebe que Floriana possui uma alma inquieta e que busca a melhor medida a ser tomada

diante dos problemas. A questão da luta de classes fica delimitada na voz do Oficial, quando, figurativamente, descreve como se dará o conflito.

Na CENA 9, a dinâmica formal a pouco mencionada que faz com que o passado torne-se temática do presente capaz de alterá-lo, a partir do intrasubjetivo, revela uma posição crítica diante do pensamento imóvel que aceita a injustiça mascarando-a pelo nome de *medida de Deus*.

FLORIANA – Eu tenho um pai que caiu no mundo. Puseram nele colete de couro.

VICENTE – Quebra-quilo?

FLORIANA – Dizia que o homem se mede pelo ato que pratica.

VICENTE – Medida por medida. Sabe quantos milhos tem uma mão de milho?

FLORIANA – Sei não.

VICENTE – Devia ser tantos quanto a mão pode pegar, mas a mão do rico tem mais dedos do que a mão do pobre.

FLORIANA – Pai tinha raiva de Deus.

VICENTE – Coisa de santo.

FLORIANA – Dizia que se todo mundo nasce no pecado, todo mundo devia ser igual e ter o mesmo de comer.

VICENTE – Deus vê todos do mesmo jeito.

FLORIANA – Olha as estrelas no céu. Daqui parecem todas iguais, mas não são.

VICENTE – Lá do alto, quem sabe Ele não vê todos nós como iguais, como estrelas decaídas.

FLORIANA – Se for assim, Deus é mais cego que o Diabo. (2007, CENA 9, p.10)

São as palavras do pai, rememoradas por Floriana, que aguça sua postura crítica diante da injustiça. O passado toma o lugar do presente no exato momento em que o intra-subjetivo toma o lugar do intersubjetivo. É a partir da visão que o pai tem da justiça de Deus que Floriana questiona a maneira que Vicente entende a justiça. Para Floriana, a medida deveria ser igual para ricos e pobres, pois o homem não se mede pela classe social a que pertence, mas pelo “ato que pratica”, assim como seu pai entendia.

Daí em diante, Floriana, que, ao iniciar sua caminhada, encontrava-se à parte da temática histórica, a revolta popular Quebra-Quilos, por enfrentar o dilema da partida, torna-se arauto da chegada dos Quebra-Quilos, cujo pai, segundo as suas palavras, “vem à frente trazendo o estandarte”(CENA 16, p.16).

FLORIANA – Ouve mãe, estão chegando. O pai vem à frente trazendo o estandarte.

JOAQUINA – Que está dizendo?

FLORIANA – Eu vi no avesso dos olhos. É o castigo dos ímpios, a paisagem de sangue.

JOAQUINA – Essa guerra não é nossa. Somos gente ordeira.

FLORIANA – O rio vermelho vai romper a margem. Vai tingir o branco do algodão.

JOAQUINA – Eu não entendo. Não quero entender. Aqui não é nosso canto.

FLORIANA – Presente a ventania? O que ajunta espalha. (2007, CENA 16, p.16)

Nesse momento, Floriana anuncia a chegada dos Quebra-Quilos, revelando uma nova realidade, a da possibilidade de mudança, como ela vaticina “nosso fim é o começo” e como o próprio texto, a partir do recurso narrativo já havia mencionado “são os novos tempos, a vida continua/nem os mortos escapam da transformação” (CENA 4) é a partir se sua revelação que a revolta popular se instaura em cena. No entanto, o momento de clímax, que poderia ser criado com a chegada dos Quebra-Quilos e o enfrentamento entre os revoltosos e as autoridades de cunho repressivo, é arrefecido pelo elemento narrativo, a fim de, a partir da narração do sonho de Floriana, feita ela mesma, explicar o processo de transformação.

Sonhei que toda a vila era um picadeiro
Debaixo de uma lona esburacada
Por toda parte eu via palhaços
Pendurados pelo pescoço.
As línguas de fora. Riam de tudo:
Da dor, da humilhação, da violência.
Tinham os olhos saltados das órbitas,
As bochechas eram vermelhas
De raiva e carmim
Eu estava na arena e à minha volta feras
Rugiam hinos de igreja.
Nas tábuas da arquibancada,
Crianças, velhos e viúvas
Ansiavam que eu fosse devorada.
Você, mãe, andava de sombrinha no arame,
Sem rede nem proteção.
O Pai voava no trapézio de cabeça para baixo
Como galinha morta no gancho,
Estava encoletado,

Da boca pingava uma baba de sangue
Fazia desenhos na areia.
Então eu disse não aos palhaços
Eu disse não às feras
Eu disse não à dor, à humilhação, às bocas vazias
E empunhei a garruchinha de prata.
O primeiro tiro rasgou a lona e pude ver o sol
O segundo ecoou pelo mundo e os covardes esqueceram o medo
O terceiro explodiu como o grito de mil vozes agudas
Então já não era um
E a multidão desmediu. (2007, Cena 16, p.16)

O sonho de Floriana torna-se elemento fundamental para se entender todo o pensamento crítico da personagem. Dividindo o sonho em três partes, apenas para método de análise e interpretação da narrativa, pode-se entender que a personagem primeiramente descreve o ambiente em que está inserida, para posteriormente posicionar-se contrária ao contexto descrito, problematizando-o, e por fim, alterando-o, construindo uma nova realidade e instaurando uma nova medida. Numa linguagem metaforizada, a personagem descreve nos primeiros nove versos um contexto social em que as pessoas eram oprimidas e sentiam a dor, a humilhação e o forte rijo da violência. Embora se sentissem revoltadas com a situação, não agiam em prol da mudança e eram silenciados pelos que estabeleciam, com *dois pesos e duas medidas*, a norma vigente. Floriana, em sua descrição, encontrava-se em meio às feras e todos esperavam que fosse devorada.

Na segunda parte, que é composta pelos versos 22,23 e 24, Floriana se posiciona diante do contexto descrito e diz não “à dor, à humilhação, às bocas vazias”. Um posicionamento que tem por consequência uma atitude que gera mudança. Por fim, Floriana atira três vezes com sua “garruchinha de prata”, o primeiro rasga a lona e ela pode ver o sol; o segundo fez com que “os covardes esquecessem o medo” e o terceiro “explodiu como o grito de mil vozes”. A partir daí, dessa insistência por parte de Floriana de fazer nascer a alegria, como ela mesmo diz, a luta já não era de um só, mas de muitos e esses muitos quebraram a medida estabelecida pela ordem vigente para re-estabelecer uma nova ordem.

Floriana torna-se um eixo constitutivo de uma consciência crítica e voz problematizadora de um contexto marcado pela pobreza e pela injustiça. Voz que se constrói dialeticamente numa relação estreita entre o conteúdo e a forma pela qual o encenador/dramaturgista a formaliza, a partir da utilização de elementos vinculados ao

épico/narrativo na construção cênica. Como se atesta em sua própria fala, tentaram-na ensinar que a riqueza é pra poucos, ela recusou. Fizeram-na acreditar que nesta terra a vida é só infortúnio, ela duvidou. Ela poderia morrer inocentemente por causa do conflito, mas seria culpada por isso, sendo assim, decidiu lutar e não hesitou.

REFERÊNCIAS

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertold. **Teatro dialético**: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. (Biblioteca de letras e Ciências Humanas- Série 2, Textos;9)

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MARCIANO, Marcio. **Quebra Quilos**. (Peça escrita em colaboração com os atores do Coletivo Teatral Alfenim, de João Pessoa, PB, estreada em dezembro de 2007).

MACIEL, Diógenes André Vieira. Quebra-Quilos: entre dramático e não-dramático. In: **Pesquisa em Dramaturgia**: exercícios de análise/ Diógenes André Vieira Maciel (Org.)- João Pessoa: Ideia, 2010. 173p.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)/registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.