

# Cadernos letra e ato

## O drama-da-vida e as tessituras do drama moderno brasileiro<sup>1</sup>

Elen de MEDEIROS<sup>2</sup>

**Resumo:** O texto tem por objetivo compreender o conceito *drama-da-vida*, pensado pelo teórico Jean-Pierre Sarrazac, em sua relação com a formulação do drama moderno e contemporâneo, e então se dedica a problematizar a aplicação de tal conceito no contexto nacional. Assim, seja encontrando aproximações ou dissonâncias com a teoria de Sarrazac, propomos aqui uma leitura da produção dramaturgicamente moderna e contemporânea brasileira.

**Palavras-chave:** teoria do drama; drama-da-vida; teatro brasileiro.

### Drama-da-vida: o novo paradigma

Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno* (2011), para alicerçar suas reflexões sobre o que ele compreendia por *crise do drama*, estabeleceu um paradigma da forma dramática convencional, aquela vigente até o fim do século XIX, a que ele vai chamar de *drama absoluto*. Segundo o teórico, o drama absoluto é aquele que se pauta em três categorias dramáticas convencionais: a relação inter-humana, o diálogo e o tempo presente. Essa formulação, em vista do pressuposto da *pièce-bien-faite* do realismo e ansiando estabelecer o máximo possível a verossimilhança da cena ao modelo burguês projetado ao público, estabelecia uma normativa quanto à forma de representação, circunscrevendo a cena fechada em si mesma, na medida em que a caixa cênica é o limite do drama. Ou seja, a relação entre as vontades individuais das personagens projetadas a partir da construção dialógica e que assume sempre o tempo presente cria no espaço cênico fechado a ilusão dramática, convencendo o seu público de que o que acontece em cena termina nela. É a

---

<sup>1</sup>O texto contempla parte da pesquisa docente atual, “Perspectivas do drama moderno brasileiro”, que possui financiamento da PRPq/UFMG, edital ADRC.

<sup>2</sup>Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG. É vice-líder do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato. Email: medeiros.elen@gmail.com.

partir de tais fundamentos, e questionando-os, que se dará a crise do drama no seio da produção de autores finisseculares, sobretudo pela inserção do elemento épico na forma dramática tradicional, minando-a naquilo que possui de mais constitutivo: a ideologia burguesa.

Esse formato foi utilizado nos estudos teatrais em grande medida para compreender os processos de transformação do drama para o drama moderno, e Szondi foi – e é – um dos principais teóricos que aludiu a tais transformações. Dando prosseguimento, portanto, ao pensamento szondiano, o francês Jean-Pierre Sarrazac articula suas reflexões sobre o drama moderno e contemporâneo tendo como ponto de partida justamente a *Teoria do drama moderno*, projetando seus questionamentos para dramaturgias mais recentes, especialmente aquelas escritas na segunda metade do século XX, mas também partindo do mesmo ponto histórico: a crise do drama finissecular.

Em seus principais livros<sup>3</sup>, *O futuro do drama* (2002) e *Poética do drama moderno* (2012), Sarrazac formula um pensamento que entende a forma do drama do século XX como *rapsódica*, fragmentada, aberta. Para sustentar sua teorização acerca de uma modernização da estrutura dramática, ele então irá construir dois conceitos fundamentais: o primeiro, o *drama-na-vida*, que se aproxima do drama absoluto szondiano; e, em sua substituição, o *drama-da-vida*.

A diferença fundamental entre os dois tipos de drama está em relação à extensão da fábula: enquanto o primeiro se propõe a tratar de um infortúnio que provoca uma reviravolta na vida do herói, o segundo é responsável por dar conta da trajetória de uma vida inteira:

A referida concepção se impôs no teatro ocidental entre a Renascença e o fim do século XIX: no drama-na-vida, a fábula não deve cobrir mais que um episódio limitado na vida de um herói, quer dizer, o tempo de uma inversão da sorte. O conceito de drama-na-vida não deixa de ter parentesco com aquilo que Szondi definiu como “drama absoluto”, ou seja, o “acontecimento interpessoal em sua presença”. Ora, nós constataremos que o que distingue precisamente o drama-da-vida do drama-na-vida é que não há mais, a bem dizer, um “acontecimento”. (SARRAZAC, 2017, p. 42)

Em livro compilado no Brasil com ensaios do crítico francês, *Sobre a fábula e o desvio* (2013), já é possível visualizar o conceito drama-da-vida. No entanto, é a partir de agora,

---

<sup>3</sup> Refiro-me, mais particularmente, àqueles que possuem tradução para o português. O primeiro possui uma edição portuguesa esgotada, e o segundo foi recentemente editado no Brasil pela Editora Perspectiva. Afora esses principais, também podemos recorrer aos vários números organizados pelo professor da *Revue d'études théâtrales*, editada pelo *Groupe de Recherche sur la poétique du drame moderne*.

em sua *Poética*, que ele se propõe a destacar e registrar as possíveis características pormenorizadas. Assim, segundo Sarrazac, esse novo paradigma compreenderia as seguintes características: mudança de medida, infradramático, a vida alienada e ver a vida.

O que vamos acompanhar, a partir de agora, são essas proposições de leitura da forma dramática moderna e contemporânea, tentando relacioná-las à produção teatral brasileira, percorrendo assim os caminhos do pensamento teórico de Sarrazac ao mesmo tempo em que vislumbramos proximidades e dissonâncias dessa teoria se aplicada ao drama nacional.

### **Uma mudança de medida**

O primeiro aspecto no qual o crítico se detém é justamente na extensão diegética do novo drama. Existe – segundo um formato que vai assumindo novos contornos no final do século XIX, mas que se estende até a dramaturgia contemporânea – um alargamento considerável da diegese dramática, propondo-se assim a uma “totalidade dos objetos”: “Uma ‘totalidade dos objetos’ que é convocada tanto na dramaturgia simbolista, quanto na dramaturgia naturalista, mesmo se ela aí assume aspectos e modos muito diferentes” (SARRAZAC, 2017, p. 47). Essa imagem da totalidade seria tida, ainda no simbolismo, como a relação do homem com o cosmos, mas em Brecht trata-se da relação do homem com a sociedade. Tal aspecto perdura em várias dramaturgias, pensadas de maneira diferente, mas que em seu bojo traz justamente esse rompimento com a proposta de lidar apenas com um acontecimento.

Mesmo em peças que se proponham à representação de um “microcosmo”, pode-se notar a extensão do “macrocosmo” sugerido pelo desvio do olhar – é o que se nota, por exemplo, em algumas dramaturgias de Maeterlinck, Brecht, García Lorca. É, também, o que podemos observar nas peças de Nelson Rodrigues ou Jorge Andrade, dramaturgos brasileiros, em que há o contorno de um universo de clausura que nos remete, para além da superficialidade de leitura, a um macrocosmo (psíquico, histórico, social).

O espaço fechado da clausura, seja o da mente (portanto, psíquico), seja o da casa (individual, familiar), ou de épocas (histórico) é recorrente nas dramaturgias de Nelson Rodrigues e Jorge Andrade. Se observamos peças como *Álbum de família*, *Senhora dos afogados* e *Anjo negro*, o que temos ali é o espaço fechado da casa – ou da mente, se considerarmos uma leitura expressionista das peças – em que tudo ocorre, da vida à morte, do amor ao ódio, da proteção à destruição total. É a decomposição do tempo num espaço primordial em que a ação se desenvolve, pautando uma temporalidade psíquica dos protagonistas:

Jonas, Misael e Ismael – respectivamente. Por outro lado, estão concentradas no espaço da casa/da mente as representações de uma vida completa, o drama de uma vida inteira, tal como expressado por Edmundo a Senhorinha em *Album de família*:

EDMUNDO (*mudando de tom, apaixonadamente*): Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse única e primeira (*numa espécie de histeria*) Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (*caindo em si*) Mas não, não! (*mudando de tom*) – Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei. (RODRIGUES, 2004, vol. 2, pp. 71-72)

Bem se nota, aqui, o espaço da clausura, onde se passa toda a ação dramática, toda a narrativa e o que acompanha as personagens: o início e o fim da vida, tal como se estivesse ali representado o todo da vida, em síntese, condensado – e, por isso, em ebulição completa.

Em Jorge Andrade, por outro lado, vemos não uma condensação psíquica, mas uma síntese histórica no tempo da narrativa ou no espaço do drama-da-vida: os protagonistas trazem consigo uma síntese histórica, do qual são tributários, e marcam a partir disso uma trajetória complexa e surpreendente: Quim, de *A moratória*, ou Vicente, de *Rasto atrás*, ostentam em si a história pela qual passaram e do qual são tributários: ou uma transformação histórico-social, no primeiro caso, ou um percurso pessoal mas permeado pela história nacional. É, nesse sentido, que se altera consideravelmente a *medida* da representação do drama moderno nacional, quando é redimensionado o tempo para que se cumpra no espaço curto da apresentação teatral, estabelecendo aí uma síntese do tempo.

### **O infradramático**

Se anteriormente o teórico francês se debruça a compreender a mudança de medida, voltar-se a partir de agora aos aspectos do infradramático o faz observar a mudança de *regime*. O infradramático notado por Sarrazac está ligado à observação dos aspectos do cotidiano, ao *fait divers*, que se projeta na forma dramática por meio de uma subjetivação e do isolamento das personagens: “O infradramático não substitui o dramático: ele amplia o seu espectro; desloca o centro da relação interpessoal para o homem só, o homem separado, isolado” (SARRAZAC, 2017, p. 58).

Essa imagem surge no drama-da-vida porque ele, ao contrário do drama-na-vida, “leva a vida para trás, *contra a vida* de alguma forma”, enquanto o formato antigo se

propunha a colocar em desenvolvimento o sentido da vida, do nascimento à morte. Na medida em que olha para trás, em que volta seu espectro para um passado, trata-se de projetar em cena pessoas comuns, o imprevisível da vida: “aqueles fatos do noticiário” (p. 53). Nesse sentido, não há a possibilidade de uma progressão dramática, tal como se via no modelo anterior, nem de constituição de heróis, pautando-se agora na projeção de pessoas muito comuns.

O infradramático não mora somente na falta de estatura das personagens, dos acontecimentos e outros microconflitos; ele liga-se em parte à *subjetivação* e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos. Em outros termos, muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando. (SARRAZAC, 2017, p. 54)

E então, no desenvolvimento da ação, quando há, encontramos o que o crítico denomina de *Processo da Paixão*, a exemplo do percurso da Paixão de Cristo, perseguindo aí um itinerário de sofrimento.

Ora, tais pressupostos nos levam a pensar, no campo da dramaturgia brasileira moderna, em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Nessa peça, acompanhamos a trajetória de Arandir, pessoa muito comum, em um itinerário de sofrimento e destruição: ao ser perseguido e exposto na mídia sensacionalista por ter beijado um homem após seu atropelamento, Arandir tem todas as suas relações destruídas, desestabilizando sua vida outrora comum. Primeiro, a chacota no local do trabalho o faz pedir demissão. Em seguida, acompanhamos a crescente dúvida da esposa e da cunhada, em casa, provocam uma crise conjugal. Por fim, já agora acusado de ter assassinado o homem atropelado, ligando-o a um caso homossexual, Arandir é obrigado a fugir de casa, esconder-se em um hotel qualquer e, lá, defrontar-se com o seu derradeiro embate, agora com o sogro, Aprígio.

É bastante curioso que todo o percurso de Arandir seja ligado, por Eudinyr Fraga (1998), ao lado de *A falecida*, ao drama de estações expressionista, e que tudo isso seja impulsionado justamente por um *fait divers*: um fato do cotidiano, um atropelamento, que marca uma *hybris* da personagem. “O homem sofre. E o que sofre? A vida. Sua própria vida, indissolúvelmente ligada à ideia da perda e infelicidade” (SARRAZAC, 2017, p. 60).

### **A vida alienada ou o separar-se de si mesmo**

O fato de agora o drama-da-vida ligar com fatos do cotidiano não impede a constituição de um trágico moderno, deslocando-o, no entanto, da transcendência para o imanente. Beckett, um dos autores fortemente tributários desse pensamento, destaca a

tragicidade do próprio estado de vida, ligando-o intrinsecamente à própria morte: é o grau zero da humanidade, o inumado do humano (cf. Sarrazac). O que autores que se dedicam a essa constatação denunciam é “antes e acima de tudo *uma vida separada*” (SARRAZAC, 2017, p. 61. Grifo do autor): Ibsen, Strindberg, Tchékhov, Pirandello são exemplares dessa tragicidade do homem separado de si mesmo e dos outros.

*John Gabriel Borkman*, de Ibsen, seria um dos exemplos dessas peças da separação, já que a vida em clausura do protagonista provocaria um separar-se de si mesmo como um gesto de punição. É também neste momento que Sarrazac evoca *Sonata dos espectros*, de Strindberg, peça que descarnaliza suas personagens a ponto de transformá-las em fantasmas de uma vida morta: “A partir dessa ‘fatia da vida’ suspensa numa janela, Strindberg extrapola o drama-da-vida e desenha o quadro de uma vida capturada pela morte.” (SARRAZAC, 2017, p. 63)

Em Ibsen, Tchékhov e Strindberg, o drama-da-vida toma seu lugar no espaço da diferença entre viver e existir. Em tais autores, há uma privação – ou mesmo uma violação – do sentimento de existir. Essa “vida sem existência” – portanto trágica –, que em *Sonata dos espectros* vamos notar facilmente na fantasmagorização das personagens, talvez encontre ecos na obra de Plínio Marcos, o dramaturgo brasileiro que mais expõe essas vidas sem existência. Ele, no entanto, provoca outro tipo de vida alienada entre aqueles personagens marginalizados socialmente, na medida em que dá relevo a seres deslocados de si mesmos e imersos na luta cotidiana (o infradramático é também aqui evocado) da sobrevivência, mas não uma vida plena de existência.

À parte os desajustes entre os tipos descarnalizados de Strindberg e os tipos de carne e osso de Plínio Marcos, estamos diante aqui de figuras fantasmagóricas na sociedade que as engoliu e absorveu em toda sua existência. Brutalmente, são personagens que não existem, embora vivam: Paco e Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja*, que se empenham em parecer gente a partir de um par de sapatos; ou Neusa Sueli, de *Navalha na carne*, que exterioriza bem essa invisibilidade em que essas figuras periféricas se encontram. “Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente?” (MARCOS, 2003, p. 164), pergunta a prostituta ao seu cafetão, Vado, como uma busca por certa projeção de existência que, no entanto, não se concretiza.

Sob ângulos diversos e com diferentes pontos de vista ideológicos, de Ibsen a Kroetz e mais além, o drama moderno e contemporâneo põe assim em evidência todos esses *detalhes* que fazem uma vida alienada. (SARRAZAC, 2017, p. 71)

## Ver a vida

Por fim, como último ponto – ou possibilidade de marcar/representar este drama-da-vida – Sarrazac elenca peças que lidam com o observar a própria vida em quadros de um panorama, quando os personagens têm acesso a essa paisagem “in extremis”, em momento de agonia que se dilata ao extremo: “O espectador olha o drama-da-vida por sobre o ombro da personagem, ela mesma espectadora de sua própria vida.” (SARRAZAC, 2017, p. 71)

Existe, aqui, uma imagem de um universo dramático dividido em dois, a partir do qual se projeta uma personagem fissurada na dimensão onírica: personagem-sonhadora e personagem-sonhada. Trata-se, portanto, de um redimensionamento do tempo dramático, convertido, agora, em espaço: “O advento do drama-da-vida está, portanto, ligado à possibilidade ou à impossibilidade de inscrever o tempo, a duração de uma vida inteira no espaço do drama” (SARRAZAC, 2017, p. 74). A partir disso, então, se coloca um problema sério à formulação do drama, já que ele se propõe agora a converter o tempo em espaço, a vida em paisagem.

Chamemos atenção, aqui, a duas peças nacionais que lidam com essa imagem do “ver sobre os ombros” da própria protagonista: *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e *De onde vem o verão*, de Carlos Alberto Soffredini. Em ambos os casos, podemos observar a protagonista – Alaíde e Marlene, respectivamente – vendo passar diante de si um fato (repetido, recontado) que traz luz à vida (parada, estagnada, sem graça) que vivem.

A desestruturação do drama-na-vida ao ponto de expandir a forma do drama para enquadrar em um curto espaço o drama-da-vida pode ser bem observado justamente nessas duas peças apontadas de nosso repertório nacional. Para poder dar conta da trajetória das protagonistas, vemos o desfacelamento de um ponto específico de suas vidas: o casamento de Alaíde e o jantar de Marlene com Natalino. Na re-formulação da memória e dos fatos em si, acompanhamos um percurso sinuoso e enevoado – porque ligado ao onírico – das vidas das duas mulheres, passando por detalhes só acessíveis pelo universo em que se passa a peça, do sonho, do qual lançam mão os autores: “Em todo o drama-da-vida há um drama-na-vida desestruturado – que perdeu seu começo, seu meio e seu fim” (SARRAZAC, 2017, p. 76).

## À guisa de conclusão

Em muito a teoria do crítico francês pode nos auxiliar a pensar as formas dramáticas daqui e de alhures, de hoje e de outrora. Com conceitos “guarda-chuva”,

Sarrazac estabelece parâmetros bastante amplos para observar a estruturação dramaturgicamente moderna e contemporânea, reconhecendo dispositivos semelhantes entre autores do início do século XX e contemporâneos a nós. Trata-se não de aglutinar tudo em um mesmo paradigma, mas de reconhecer que a dramaturgia escrita e pensada hoje é tributária de autores que pesquisaram e experimentaram outros formatos ao longo do século XX, abrindo espaço para discussões sobre as formas e também adequando-as a contextos diversos. O que se vê, em síntese, é o reconhecimento entre tantos autores de uma abertura cada vez maior dos limites da forma dramática, sem negá-la, expandindo-a para além dos pressupostos ideológicos que a pautavam até o final do século XIX.

Nesse sentido é que reconhecemos muitos dos dispositivos também na dramaturgia escrita nacionalmente, seja porque parte do que foi produzido aqui tinha em vista o teatro europeu, seja porque os elementos de que lançam mão nossos autores não se diferenciam daqueles fundamentais do drama. No entanto, a despeito de uma leitura simples realizada neste texto, entre o que a poética de Sarrazac compreende e o que foi produzido no Brasil do século XX, acreditamos que é preciso reconhecer, em nossos autores, suas particularidades, seus próprios experimentos e provocações para o que conhecemos como drama moderno brasileiro.

#### Referências bibliográficas:

- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia, Ateliê Editorial/Fapesp, 1998.
- MARCOS, Plínio. **Melhor teatro**. Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo, Global, 2003.
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. 4 vols. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro, 7Letras/ Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. e notas: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

**Abstract:** This paper aims to analyze the concept of *drama-of-life*, created by the researcher Jean-Pierre Sarrazac, in its relation with the elaboration of modern and contemporary drama. Then, the article discusses the possibilities of applying such concept in national context. Hence, whether finding similarities or dissonance with Sarrazac's theory, we endeavor a scanning of modern and contemporary Brazilian playwriting.

**Keywords:** drama theory; drama-of-life; Brazilian theater.