



LUA NUA, UM DRAMA EXPANDIDO DE LEILAH ASSUNÇÃO

NAKED MOON, A WIDENED DRAMA BY LEILAH ASSUNÇÃO

Daniela de Castro Lima*

* dannylima14@hotmail.com

Atriz-pesquisadora, bacharela em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Minas/UFMG. Mestranda em Processos e Poéticas da Cena Contemporânea, pelo Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP.

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar, a partir da noção de alargamento do drama, de Jean-Pierre Sarrazac, os aspectos dramatizantes-desdramatizantes presentes na obra *Lua Nua*, escrita pela dramaturga brasileira Leilah Assunção, em 1987. A dramaturgia em foco apresenta traços característicos do processo de modernização do texto teatral, sendo destacados, nesta análise, os principais dispositivos responsáveis por sua de(composição) dramática, bem como as mudanças de medida e extensão que a aproximam do novo paradigma de construção dramática definido por Sarrazac: o *drama-da-vida*.

PALAVRAS-CHAVE: Leilah Assunção; Lua Nua; Drama moderno; Drama-da-vida; Teatro brasileiro.

ABSTRACT: This article aims to analyze, based on Jean-Pierre Sarrazac's notion of widening the drama, the dramatizing/non-dramatizing aspects present in the play *Naked Moon*, written by the Brazilian playwright Leilah Assunção, in 1987. The dramaturgy in focus presents characteristic features of the modernization process of the theatrical text, highlighting, in this analysis, the main responsible devices for its dramatic de(composition), as well as the changes in measurement and extension that approximate it to the new paradigm of dramaturgical construction defined by Sarrazac: the *drama-of-life*.

KEYWORDS: Leilah Assunção. Naked Moon. Modern drama. Drama-of-life. Brazilian drama

“Um corpo todo fechado, a energia travancada querendo fluir, mas trancada, trancada. Essa carta é uma proposta de vida, não de sexo, de vida!”

(Leilah Assunção)

1. O DRAMA MODERNO E CONTEMPORÂNEO – BREVES CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

O estudo da história e da evolução do drama, desde sua concepção clássica até as produções mais atuais, proporciona um vasto campo de possibilidades reflexivas acerca das engrenagens internas e das formas constituintes da escritura dramática. Embora a *Poética*, de Aristóteles, tenha instaurado um paradigma de produção dramática largamente explorado pela tradição do teatro ocidental, o desenvolvimento do drama nem sempre esteve alicerçado pelas diretrizes do filósofo grego. O teatro medieval, com seus dramas de estações, as peças shakespearianas, com a subversão das regras italianas, e as comédias de Molière, com seus desafios às normas neoclássicas, são alguns exemplos de rompimento com o drama de tradição. No entanto, será na modernidade teatral, diante da crise do drama burguês e do advento do realismo e do simbolismo, que o texto dramático torna-se alvo para novas especulações e apontamentos teóricos.

A produção dramática do final do século XIX desponta uma série de rupturas na forma dramática que se adensará mais intensamente quanto mais adentrarmos no teatro contemporâneo. Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* (1956), discorrerá sobre a noção de *crise do drama*, onde o drama absoluto, que se origina no período da Renascença e sobrevive até meados de 1880, começa a entrar em colapso a partir da virada do século XX. Como possíveis soluções para essa *crise*, o autor reconhecerá o desabamento dos pilares que constituíam o drama outrora absoluto (relação interpessoal, ação no presente e diálogo), bem como a imersão de elementos épicos na forma dramática – que caminharia cada vez mais no sentido de um teatro épico¹. Por outro lado, Jean-Pierre Sarrazac, em *Poética do drama moderno e contemporâneo* (2017), irá vislumbrar, a partir das produções dramáticas de 1880, mesma época observada por Szondi, um momento de *ruptura* com o drama tradicional, culminando na instauração de um novo paradigma de construção do texto de teatro. O autor francês, longe de pensar em soluções para o drama em crise, mas ao contrário, assumindo sua crise agora permanente, desenvolverá a noção de um drama expandido, alargado, no qual a presença do épico e do lírico em sua estrutura constituirá uma forma dramática mais aberta, rapsódica, capaz de acolher a desordem instaurada na sociedade moderna².

1. Sarrazac, 2017, p. XVII.

2. Sarrazac, 2017, p. XXI.

A fim de delinear os principais procedimentos adotados nas escrituras dramáticas datadas de 1880 até a contemporaneidade, perpassadas pelo propósito de desconstrução da forma clássica em direção àquilo que Sarrazac irá denominar, a princípio, de *outro drama*, o autor irá estabelecer uma série de *operações*³ capazes de alterar significativamente o movimento interno do texto teatral, sobretudo no que concerne à temporalidade agora expandida da obra. Segundo o autor, que retoma o pensamento de Goethe e Schiller⁴, a forma antiga do drama sustentava-se por uma série de *motivos progressivos*, os quais eram responsáveis por fazer avançar a ação – em um fluxo dramático contínuo, crescente, linear e finito. O *outro drama*, contudo, percorrerá o caminho inverso: os *motivos regressivos* encontrarão campo fértil na nova forma dramática, cujo principal objetivo é afastar a ação de seu fim, diluindo-a, por vezes invisibilizando-a, promovendo o alargamento do drama, a incompletude da fábula, o campo aberto para possíveis complementações do leitor/espectador. Tais procedimentos, ao coexistirem na composição dramática, acarretarão a relação de *dramatização-desdramatização* nos textos de teatro, provocando uma força contrária entre o que há de mais dramático no texto teatral e os procedimentos capazes de subvertê-lo.

É ponto chave na teoria sarrazaquiana a formulação que distingue o antigo do novo paradigma de construção

do texto teatral. Uma dramaturgia escrita sob os moldes “clássicos” obedecia a um conjunto de regras que delimitavam os limites do drama. Aristóteles, na *Poética*, explicitará o caráter verossímil pelo qual a tragédia deveria ser fundamentada: uma representação que não visasse o realismo (o que efetivamente aconteceu), mas o possível (o que poderia ter acontecido), sempre correspondendo ao horizonte de expectativa do espectador⁵. Para que a tragédia fosse então, plausível, alguns princípios foram estabelecidos, dentre eles: a unidade de ação – única unidade realmente perseguida por Aristóteles⁶ –, o movimento de linearidade dos fatos da narrativa que deveriam se desenrolar, aproximadamente, no período de um dia e em um espaço real que a personagem pudesse percorrer ao longo da representação⁷; além de uma fábula completa em sua extensão – com início, meio e fim – capaz de dar conta de todo o desenvolvimento da ação principal da vida de um herói. A essa estrutura clássica, metaforicamente conhecida como “belo animal”, pela noção de ordem, completude e harmonia entre suas partes constituintes, Sarrazac denominará de *drama-na-vida*, pois o que é colocado em cena não é mais do que um acontecimento específico e isolado de um determinado momento da vida do herói. O *outro drama*, no entanto, propondo-se a abrigar não apenas um momento excepcional da vida, mas a totalidade da existência⁸ com tudo que há de incompleto, indefinido e imprevisto no curso

3. Dispositivos que atuam no processo de desconstrução da forma antiga do drama, permitindo o restabelecimento do novo paradigma dramático, definido por Sarrazac. São eles: secundarização, retrospectiva, antecipação, opção, repetição-variação e interrupção.

4. Sarrazac, 2017, p. 21.

8. Sarrazac, p. 42.

5. Roubine, 2003, p. 15.

6. Carlson, 1997, p. 16.

7. Roubine, 2003, p. 47.

10. Medeiros, 2017, p. 132.

de uma história que não será mais pautada por um começo, um meio e um fim, desprezará as supracitadas regras e implodirá os limites da própria forma dramática e seus dispositivos de construção. Sobre esse *outro drama*, ao qual Sarrazac denominará de *drama-da-vida*, o autor afirma:

“[...] não há mais, a bem dizer, um ‘acontecimento’. O interpe-soal e o intersubjetivo cedem amiúde o passo ao intrassubjeti-vo ou a uma relação mediata do eu com o mundo. E, finalmen-te, o presente da ação e a presença das personagens se veem a maior parte do tempo postos em perigo.” (SARRAZAC, 2017, p. 42)

O que há agora, muito frequentemente, no *drama-da-vida*, é o constante desabamento da antiga noção de personagem, ação, tempo e espaço por um conjunto de procedimentos que acarretarão a *reviravolta do drama*. O que está em evidência, nessa dramaturgia, é o próprio movimento de retorno, “como se os dramaturgos tivessem decidido que o motor do drama devesse doravante girar em outro ritmo e ao contrário”⁹.

Sabemos que o teatro brasileiro, em seu caráter híbrido de constituição, não possui uma teoria própria para o estudo de sua dramaturgia, ficando à mercê das teorias europeias como balizas de observação de suas formas

dramáticas.¹⁰ Sarrazac, ao investigar os principais procedimentos restabelecedores desse novo drama, lança mão de peças escritas por notáveis dramaturgos europeus, tais como Strindberg, Maeterlinck, Pirandello, entre outros. O que se propõe, portanto, na subsequente análise, é uma tentativa de identificar, em obra brasileira, os principais dispositivos modificadores do movimento interno do drama, cuja medida e extensão são também alargadas em função da pluralidade de questões da modernidade. Ressaltaremos, para esse propósito, a obra *Lua Nua*, de Leilah Assunção. Investigaremos, sempre à guisa dos norteamentos sarrazaquianos delineados anteriormente, os dispositivos e as *operações* desdramatizantes identificadas nessa dramaturgia, e a maneira como se configura o que o pesquisador francês nomeará como *dramaturgia do retorno*, em que o passado invade o presente outrora absoluto, possibilitando à cena abarcar temporalidades expandidas. Notaremos como Assunção irá extrapolar os limites dramáticos em sua obra, perpassando pelo limiar de um teatro essencialmente dramático, ao mesmo tempo que rompe por várias vias com a forma de escrita dramática tradicional.

2. LUA NUA, UM DRAMA EXPANDIDO

Lua Nua, texto teatral escrito por Leilah Assunção em 1987, compõe o repertório de peças¹¹ da autora que irá

9. Sarrazac, 2017, p. 52

11. Entre o vasto repertório dramático de Leilah Assunção, podemos citar algumas de suas obras: “Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela” (1964), “Fala baixo, senão eu grito” (1969), “Jorginho, o Machão” (1970), “Roda Cor de Roda” (1975), “Boca molhada de paixão calada” (1984), “Adorável desgraçada” (1994) e “O grande momento de Mariana Martins” (1999).

delinear, como traço principal de toda sua dramaturgia, o papel da mulher brasileira na família e na sociedade. Suas personagens femininas são fortemente marcadas pelo ímpeto de se libertarem das várias opressões que as impedem de atuar, igualmente seus parceiros homens, nos lares, no trabalho e na vida do país. Em *Lua Nua*, a autora abordará o incessante confronto entre homem e mulher no espaço doméstico, em que Sílvia reivindica uma equidade nos afazeres do lar entre ela e seu marido, Lúcio, ao mesmo tempo que luta por estabelecer seu lugar enquanto profissional e enquanto mulher que trabalha e atua em sociedade.

O embate central da peça está envolto pelas quatro paredes de um casal moderno burguês, Sílvia e Lúcio, que agregam em seu ambiente familiar a empregada Dulce, responsável por dividir os trabalhos domésticos e maternais com sua patroa, cuidando da casa e do bebê do casal, Júnior. A cena inicial da peça demarca a não-relação existente entre os amantes e acentua uma das características fundamentais do drama moderno e contemporâneo: o que existe, no lugar da relação interpessoal, é agora a incomunicabilidade entre marido e mulher e a segregação do casal em duas partes isoladas e estranhas entre si:

Sílvia: Olha aí, Lúcio: “Touro”, escuta só.

Lúcio: Sílvia, por favor...

Sílvia (*lendo*): “Hoje é um dia de profundas mudanças, mas que aparentemente...”

Lúcio (*interrompendo*): Detesto ler notícia em segunda mão. Você sabe disso.

Sílvia: Seu horóscopo!

Lúcio: Isso! E amassa bem o jornal, a massa. Você sabe que eu adoro ler jornal amarrotado!

Sílvia: Tudo bem... (*Vira a página.*)

Os dois continuam lendo em silêncio por alguns momentos.

Lúcio (*surpresa*): Nossa! Escute isso: “Oitenta por cento das mulheres na África de” ...

Sílvia (*interrompendo*): Também prefiro ler diretamente, Lúcio.

Lúcio: Tudo bem. (*Pausa*) Mas que é muito esquisito, é.

Sílvia continua a comer a maçã, lendo.

Lúcio: Oitenta por cento... pô... Deve ser bastante estranho...

Silêncio; cada um dos dois lê a sua parte do jornal.

Essa separação, apresentada na cena inicial, é o que desencadeará todos os microconflitos da falsa relação entre o casal. Prova disso pode ser constatada pela fábula da peça: O marido que, para comemorar o aniversário de casamento e tentar recuperar seu relacionamento desmoronado, envia cartas a sua esposa, convidando-a para um jantar no restaurante Lua Nua, onde se conheceram. Sílvia, que recebe as cartas não assinadas por Lúcio, pois este considerava desnecessária tal identificação, subentende que as correspondências foram enviadas por um vizinho capaz de lhe proporcionar aventuras amorosas não mais vivenciadas em seu casamento. Ao responder as cartas, com a aprovação e ajuda de sua empregada Dulce, Sílvia se prepara para uma traição. O ápice da estranheza existente entre o casal é marcado pelo momento em que Sílvia, finalmente, descobre quem é o verdadeiro autor das cartas.

O drama da vida das personagens de *Lua Nua* não se desenrola pela relação interpessoal, tampouco pela

presença de suas ações em cena. O que nos é dado a ver são sempre os embates consequentes de uma relação já fracassada, de uma existência desmoronada em fluxo de vertigem. As pequenas catástrofes cotidianas já foram e continuam sendo vivenciadas pelas personagens de modo que estas possuem perfeito esclarecimento de suas condições: “Como a gente não se conhece...”, atesta Lúcio. “E dormimos na mesma cama... Todos os dias...”¹², confirma Sílvia. Não há nessa peça qualquer acontecimento dramático que se desenvolve verdadeiramente diante do leitor/espectador – o que caracterizaria o drama “primário”, de Peter Szondi¹³. O que há, portanto, é uma *secundarização* do drama: “tudo já está consumado quando a peça começa”¹⁴.

Não devemos, no entanto, nos enganar pela potente tensão dramática construída na dramaturgia de Leilah Assunção: o imediatismo de seus diálogos, as colisões que saltam de sua narrativa e o prosaísmo vivo de suas personagens são procedimentos que nos conduzirão ao fluxo favorável ao drama, ou seja, constituem os *motivos progressivos* aos quais Sarrazac faz menção. É justamente o arriscado, mas sedutor, equilíbrio entre o tradicional e contemporâneo que caracterizará a composição dramática de Leilah Assunção.

12. Assunção, 1993, p. 53.

13. No “drama primário”, de Szondi, o espectador possui a ilusão de que o acontecimento dramático se desenvolve diante de si num tempo presente, onde tudo está ainda por se consumir.

14. Sarrazac, 2017, p. 15

A *retrospecção*, uma das operações fundamentais do processo de de(composição) dramática¹⁵, se faz presente em toda estrutura de *Lua Nua*: semelhantes à imagem do “morto que se põe sentado”¹⁶, Sílvia e Lúcio observam, como espectadores os mais passíveis, a condição da existência em que se encontram, decorrente de um passado mal sucedido: fracassados no casamento, irrealizados profissionalmente, incapazes de atuarem efetivamente em sua própria casa e em sociedade, se deparam com a família desmoronada, com o filho que chora, com a planta morta, com a desordem interna do lar – que nada mais é do que um reflexo de um caos externo igualmente incontrolável. Sobre essa incapacidade de alterar o curso da própria vida, Sílvia irá afirmar: “Às vezes eu olho para nós dois... e parece que a gente não passa de um par de sofás floridos dentro desta casa.”¹⁷ Não é de se espantar, dessa forma, que as atribuições da casa, o cuidado do bebê, das plantas, e até mesmo das atitudes de Sílvia em relação ao seu casamento, ficam a cargo de Dulce, a empregada:

Essa desvairada da Dulce é a verdadeira dona desta casa [...] quem escolhe o que se come nesta casa? Quem organiza as roupas que eu visto, meus remédios? Quem cuida do meu filho, Sílvia? A Dulce... Só falta mesmo eu dormir com esse verdadeiro carro alegórico para me sentir casado com ele.¹⁸

Dulce se apresenta, portanto, como a figura encarregada por resolver os problemas diários daquela família. Sílvia, em sua total inércia diante da própria vida, torna-se dependente da presença de sua empregada para se encorajar a assumir qualquer atitude: “A rua inteira deve estar notando! Que é que eu faço? Olho? Me escondo? Aceno? Rio, engulo, sumo? Dulce, me acuda, que eu vou virar um nó! [...] Meu Deus! Que eu faço, que faço, Dulce?!”¹⁹

Desse modo, os protagonistas assumem o caráter espectral diante dos afazeres domésticos, profissionais e da própria existência. Por meio da exposição de uma “fatia de vida” (que deve ser entendida aqui como a exposição de apenas um *fragmento* da vida das personagens, e não de uma história com início, meio e fim)²⁰, a dramaturga inclui à cena os pequenos e grandes conflitos aos quais suas personagens são prisioneiras: a não-realização no casamento, nas experiências profissionais, a frustração diante do cenário político e econômico que os circunscrevem levam-nos à posição de pura retrospecção de suas vidas e de suas escolhas. O próprio mote fulcral de toda a fábula, o aniversário de cinco anos de casamento dos protagonistas, é ele todo espectral, tão invisível que não se faz presente nem mesmo na memória da personagem Sílvia. Apesar do fragmento situacional apresentado pela

15. Ibid., p.22

16. Ibid., p. 23

17. Assunção, 1993, p. 25

18. Ibid., p. 25.

19. Ibid., p. 19

20. Sarrazac, 2017, p. 10.

dramaturga, em que tudo evolui no prazo de algumas horas, *Lua Nua* notadamente abarca, em sua estrutura alargada, o tempo expandido da vida, do passado em bloco das personagens que se mostra irreversível diante do leitor/espectador.

No entanto, Leilah Assunção, voltará aos *motivos progressivos* do drama quando, ao final da peça, despertará a consciência do casal para a necessidade de tomarem atitudes que sejam verdadeiramente modificadoras diante do círculo inerte e repetitivo em que se encontram: “Não podemos mais perder tempo com divagações. Ação!”²¹ é o que irá assegurar Sílvia. Agora nos parece que haverá uma progressão dramática na qual as personagens agirão, por vontade própria, a fim de alcançarem o que almejam. E o que elas almejam? Sair para trabalhar, atuar em sociedade. Mas antes é preciso encontrar alguém para cuidar do bebê, uma vez que a primeira tomada de atitude de Sílvia foi justamente demitir quem agia por ela, Dulce. Dessa forma, o casal, embaraçosamente, inicia sua tentativa de intervir na própria realidade:

Sílvia: Enquanto eu dou um telefonema você vai aí do lado, por favor, e pergunta para a Dona Mariazinha se ela pode ficar com o Júnior.

Lúcio: Eu?! Vou perguntar pra essa vizinha se... Eu nem sei como é que se pergunta isso!²²

Os protagonistas tentam, então, se organizar entre os afazeres domésticos, sempre a partir das provocações de Sílvia para que haja igualdade na distribuição e no cumprimento das tarefas:

Sílvia: Meu Deus! Está sem fralda limpa e a descartável acabou! (*Sai e volta rápido, trazendo uma fralda*). Me passa essa fralda enquanto eu faço a papinha, Lúcio, por favor.

Lúcio: (*com ar ingênuo*) Como? Eu não compreendi o que você está querendo insinuar...

Sílvia: (*Imitando o ar ingênuo de Lúcio*) Passa essa fralda para mim, Lúcio.

Lúcio: (*horrorizado*) Então... então era isso mesmo o que eu pensei ter escutado errado? Eu?! (*gritando*) Passar fralldda!

Sílvia: Tem que ir adiantando, Lúcio, por favor, a Valéria não sabe onde estão as coisas... Facilita... Eu estou na papinha, não dá pra fazer tudo... a Dulce saiu, não dá pra fazer tudo...²³

21. Assunção, 1993, p. 38

22. Ibid., p. 40

23. Ibid., p. 46

E, aos poucos, *a sala de visitas vai adquirindo o aspecto da lavanderia da casa*.²⁴ Todavia, as tentativas do casal se veem interrompidas quando, nem Valéria, nem Dona Mariazinha, nem qualquer outra pessoa pode assumir o cuidado de Júnior naquele final de tarde. Aqui, mais uma vez – na tentativa de dialogar o conceito sarrazaquiano à estrutura da obra brasileira em questão – identificamos uma nova *operação* que irá alterar novamente o curso do drama: a *interrupção*, única operação que permite a reviravolta no sentido da ação²⁵. Nesse caso, ela atuará na própria situação, levando as personagens ao retorno da inércia em que se encontravam. Parece-nos que a *interrupção*, situada nas ações dos protagonistas, é o que desencadeará o novo movimento de *repetição e retrospectão*, operações que julgamos ser predominantes na obra.

Diante disso, o casal fracassa novamente e Lúcio se vê sem saída: “Larga essa porra de criança aí e vamos embora, Sílvia”. Incompreensiva, ela questiona: “Como?!!!”. E o marido insiste: “É! Larga aí! Essa porra de menino! Vamos!”²⁶. E eles não vão. Enquanto não se resolve o “problema Júnior”, eles permanecem incapacitados de atuarem em sociedade, ela mesma responsável pela desordem interna da casa. E é nesse momento que o fluxo do drama novamente assume o caminho inverso, do não movimento, da não ação, onde não há qualquer alteração

da situação. O que acompanharemos agora é a *repetição* dos mesmos problemas causadores dos conflitos entre o casal. A aparente ‘solução’ é justamente o retorno da situação tal como concebida no início da peça: quem irá socorrer os amantes é, mais uma vez, Dulce, que enquanto arrumava suas malas, escutava a discussão dos patrões: “Eu fico com o Júnior. Se a senhora não se importa eu fico com ele, Dona Sílvia. E vocês dois vão pro trabalho.”²⁷

A partir desse momento, a autora irá escancarar, com nudez telescópica, a destruição em que se encontra o ambiente doméstico. O espaço íntimo burguês é todo ele esfacelado diante do desmoronamento da estrutura familiar, estrutura essa que a dramaturga lança mão para questionar incessantemente o domínio patriarcal, as relações abusivas de poder entre os indivíduos, a face oculta da crise econômica e moral brasileira. A esse respeito, Sarrazac irá elucidar: “a existência doméstica e a intimidade que ela engendra se revelam uma fonte de mal-estar, de aborrecimento, de hipocrisia e de conflitos latentes.”²⁸ O espaço privado não mais se configura como lugar de segurança e afirmação de valores burgueses, mas antes sua corrosão: “Aliás, não é só a samambaia, não, a casa inteira está murchando.”²⁹ Desse modo, forma e conteúdo caminham juntos em direção de um texto teatral moderno, em que o espaço ainda convencional da

24. Ibid., p. 46

25. Sarrazac, 2017, p. 37

26. Assunção, 1993, p. 47

27. Ibid., p. 53

28. Sarrazac, 2017, p. 27.

29. Assunção, 1993, p. 25

sala de estar revela que “O íntimo está agora sem abrigo. Ou esse lar não passa de uma fogueira que jamais se apaga, uma perigosa fornalha alimentada pelas guerras fratricidas e mortais entre o homem e a mulher, os pais e os filhos, os conflitos entre sexos ou gerações.”³⁰

O final da peça, que longe de ser o fim do drama vivido pelas personagens, mas sua dilatação, seu prolongamento, traz como resquício do drama tradicional a estratégia do *Reconhecimento*³¹: Sílvia pergunta a Lúcio com quem ele irá jantar naquela noite, se com sua secretária Teca, ao passo que ele responde: “Hoje é dia vinte e sete de julho. Está fazendo cinco anos que nos conhecemos. Marquei um encontro no Lua Nua para comemorar o aniversário... nosso, enfim. Nunca pensei que eu precisasse assinar... Fui eu que te mandei aquela carta, Sílvia”³². Assim a peça termina. O drama é suspenso, interrompido. Nada mudou. Nada se resolveu. Nada aconteceu. Ao menos, não diante do leitor/espectador que, com o fim da peça, possui campo livre para preencher o drama das personagens com suas possíveis e particulares especulações.

Como já mencionado, Leilah Assunção irá mesclar em sua dramaturgia, aspectos dramatizantes e desdramatizantes, proporcionando ao fruidor um movimento contrastante entre o que há de mais dramático e estagnante

no ritmo interno do seu texto teatral. O próprio final em aberto, seguido do dispositivo que julgamos próximo ao *Reconhecimento* aristotélico, evidencia essa estratégia de composição. Mesmo com a possível catástrofe íntima revelada, nenhuma ação é consumada. Assim, o *drama-da-vida* transborda o tempo dramático. A *cena sem fim* se instaura como modalidade sarrazaquina na base dessa dramaturgia. Tudo é passível de acontecer nesse movimento repetitivo e retrospectivo da cena doméstica, até mesmo o retorno ao abismo e à inércia inicial. Diante disso, podemos considerar a presença de uma nova operação desdramatizante: a *opção*. Esse dispositivo, embora mais favorável a autores fundamentalmente políticos, pode se manifestar também em uma dramaturgia de registro mais íntimo³³. Incitando a interpretação do que poderia suceder, o final suspenso da obra deixa a cargo do leitor/espectador as várias possibilidades de complementação.

Vale ressaltar ainda, que dentre as operações prescritas por Sarrazac, há uma única que não atua no movimento desdramatizante de *Lua Nua*. Sendo a *antecipação* um dispositivo essencialmente pertencente ao épico, no propósito de revelar ao espectador os fatos subsequentes da narrativa, Leilah Assunção dispensará o uso desse dispositivo, uma vez que seu intuito é priorizar e alargar

30. Sarrazac, 2017, p. 67.

31. Que, de acordo com a *Poética* aristotélica, é a passagem de algo desconhecido para seu conhecimento. Esse procedimento é responsável por desencadear, na tragédia clássica, a amizade ou ódio das personagens, destinadas à fortuna ou ao infortúnio.

32. Ibid., p. 54

33. Ibid., p. 33

a forma dramática. Sobre esse aspecto, Magaldi ressalta: “Com uma objetividade de repórter, ela se limita a narrar os acontecimentos. E a verdade salta da narrativa, sem que fosse necessário utilizar os procedimentos distanciadores da forma épica.”³⁴

Assim, destacamos alguns procedimentos sarrazaquianos identificados na de(composição) de *Lua Nua*, em que o *drama-da-vida* se apresenta caótico, conflituoso, repetitivo, e sem soluções aparentes. É a *dramaturgia do retorno* com suas personagens espectrais, observando, sem conseguir intervir, a inércia da própria existência diante das ações esmagadoras da sociedade sobre elas.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o processo de modernização da dramaturgia brasileira a partir de teorias estrangeiras configura-se como exercício desafiador diante da diversidade e especificidades de formas, conteúdos, e contextos sócio-políticos em que as obras brasileiras modernas e contemporâneas se inscrevem. No entanto, há que se considerar que tais teorias muito nos auxiliam na compreensão dos novos dispositivos de composição ou, como vimos, de de(composição) do texto teatral nacional e seus diferentes aspectos formais, moldados a partir das insurgências da sociedade moderna e contemporânea.

Observar, à luz da teoria sarrazaquiana, os procedimentos dramatizantes-desdramatizantes presentes em *Lua Nua*, nos possibilita ampliar o olhar sobre o percurso traçado por Leilah Assunção no exercício de sua de(composição) dramaturgica, caracterizada pelo movimento contrastante entre o que há de convencional e contemporâneo em sua obra.

Lua Nua é mais uma peça que compõe o vasto repertório de dramaturgias modernas brasileiras e, como tal, possibilita diferentes ângulos de análise, não apenas no que concerne às inovações de seus aspectos estéticos, mas sobretudo pela contribuição específica de Leilah Assunção que investiga, com originalidade na cena teatral brasileira, a condição feminina, e a partir dela, reflete criticamente sobre a sociedade e sobre a própria condição humana, sem jamais perder de vista o rigor e a qualidade inquestionável de sua composição dramaturgica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSUNÇÃO, Leilah. **Lua Nua**. 3. ed. São Paulo: Editora Scipione, 1993. Coleção Palco Iluminado.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico –crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

34. Magaldi, 1977, p. 12.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1977.

MEDEIROS, Elen de. **Um teatro bagunça**: o drama moderno brasileiro em perspectiva. Curitiba, PR: Editora Prismas, 2017.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.

_____. **A fábula e o desvio**. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013.

Enviado em: 02/12/2019

Aceito em: 24/03/2020