

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS**

JÉSSICA NÁGILLA HAGEMEYER

**TEATRO, SOCIEDADE E
COMPARATIVISMO LITERÁRIO:
FILIGRANAS DO DISCURSO JURÍDICO
EM "A PARTILHA", DE MIGUEL
FALABELLA**

**TRÊS LAGOAS - MS
2021**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS**

JÉSSICA NÁGILLA HAGEMEYER

**TEATRO, SOCIEDADE E
COMPARATIVISMO LITERÁRIO:
FILIGRANAS DO DISCURSO JURÍDICO
EM "A PARTILHA", DE MIGUEL
FALABELLA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários) do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**TRÊS LAGOAS - MS
FEVEREIRO/2021**

JÉSSICA NÁGILLA HAGEMMEYER

**TEATRO, SOCIEDADE E COMPARATIVISMO LITERÁRIO:
FILIGRANAS DO DISCURSO JURÍDICO EM "A PARTILHA", DE
MIGUEL FALABELLA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários) do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Orientador)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Prof. Dr. João Adalberto Campato Júnior
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Três Lagoas, __ de _____ de 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela dádiva da vida e por ter me sustentado até aqui, sem Ele nada disso seria possível. Obrigada Senhor por tudo que tem me agraciado.

À minha família, que sempre me apoiou incondicionalmente e me deu todo o suporte necessário para que esse momento se concretizasse. Agradeço a Deus por tê-los ao meu lado sempre. Amo vocês.

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino, pelos grandes ensinamentos e pela confiança e credibilidade depositadas em mim, desde o primeiro momento em que iniciamos esta caminhada. Suas orientações foram sempre muito valiosas. Agradeço pela oportunidade de trabalharmos juntos nesse intento. Você é, sem dúvida, uma fonte de sabedoria e criatividade inesgotável.

À professora Dra. Cristiane Rodrigues Souza, poetisa que me ensinou a ter um olhar mais sensível ao mundo das letras e que aceitou compor a minha banca de qualificação e defesa. Meus sinceros agradecimentos pelas aulas excepcionais, as quais contribuíram de modo ímpar para essa caminhada acadêmica, empreitada diferente de tudo aquilo que vivi.

À professora Dra. Marlene Durigan, expoente de sabedoria e educação, que aceitou o convite para compor a banca qualificadora. É uma honra poder compartilhar um pouco dessa jornada com a senhora. Minha imensa gratidão e carinho por toda dedicação com que se debruçou sobre minha pesquisa.

Ao professor Dr. João Adalberto Campato Júnior por aceitar compor a banca de defesa desta dissertação. Obrigada pelo tempo e disposição dispensados na leitura deste trabalho.

Aos meus amigos, que me incentivaram e ajudaram nos momentos difíceis, tornando o meu fardo mais leve. Minha eterna gratidão a vocês.

Agradeço, de forma especial, à Miguel Falabella, grande dramaturgo contemporâneo brasileiro, o qual, humildemente, concedeu uma entrevista para a elaboração desta pesquisa e nos brindou com sua genialidade ao redigir A Partilha, peça chave deste estudo.

E, por fim, à CAPES, por financiar o desenvolvimento da minha pesquisa.

HAGEMEYER, Jéssica Nágilla. **Teatro, sociedade e comparativismo literário: filigranas do discurso jurídico em “A Partilha”, de Miguel Falabella**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2021.

RESUMO

Ancorando-se nos estudos de Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Pallottini (1998) e Pavis (1999) acerca do modo de estruturação do texto teatral, nos postulados de Bachelard (1996) concernentes à poética do espaço, apoiada pelas contribuições de Antonio Candido (2000) no que diz respeito aos aspectos sociológicos que circunscrevem um texto literário, associada às contribuições de Lenza (2012) e Venosa (2014) no que tange aos Direitos Fundamentais e Direito de Família, esta pesquisa tem como objetivo discutir e analisar os aspectos jurídicos encontrados na peça teatral *A Partilha*, de Miguel Falabella. Seguindo o método qualitativo-descritivo, o aporte teórico desta dissertação está fundamentado na vertente da Literatura Comparada, especificamente, na interação entre Direitos Fundamentais, conexos à subárea do Direito de Família, e Literatura. Sob o viés do discurso teatral, este estudo propõe uma análise das questões socioafetivas e suas implicações no ambiente familiar durante o processo de inventário e partilha de bens. Tendo em vista que se trata de uma relevante obra da dramaturgia brasileira, bem como de uma representação das relações de desavenças familiares, *A Partilha* se mostra como o palco ideal para a reflexão sócio jurídico presente nas relações pessoais. Com efeito, cumpre destacar que na seção “Por entre letras, palcos e telas: o (re)teatralizar de uma *bios*” incursionarmos por uma síntese biográfica do artista Miguel Falabella, bem como sua dramaturgia, a fim de compreendermos a configuração do seu projeto estético. Em “Do panorama histórico ao contexto social: na ribalta, *A Partilha*” abordamos o momento histórico em que a peça foi concebida, a fim de compreendermos o processo de criação artística da obra e os motivos ensejadores de sua elaboração. As reflexões inscritas na seção “As filigranas dos Direitos Fundamentais na peça *A Partilha*” partem dos elementos que compõe a ação dramática da obra, associado ao que rege os Direitos Fundamentais na seara do Direito de Família, bem como suas implicações no ambiente familiar. Por meio da análise dos diálogos das personagens, é possível compreender como se realiza um processo de partilha no Brasil, as particularidades da escolha do inventariante e quais as suas atribuições nessa fase processual. Além disso, evidenciamos as significativas transformações na legislação civilista, desde a concepção/encenação da peça até o contexto atual, no que diz respeito ao processo sucessório, a fim de acompanhar a dinâmica social de proteção das (novas) composições familiares inscritas na diegése. Por fim, constatamos que a peça proporcionou o debate da socioafetividade, a qual ganhou destaque no ordenamento jurídico hodierno, pois prioriza a proteção jurídica dos laços afetivos construídos ao longo da vida.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Personagens. Direitos Fundamentais. *A Partilha*. Miguel Falabella.

HAGEMEYER, Jéssica Nágilla. **Theater, society and literary comparativism: filigree of the legal discourse in “A Partilha”, by Miguel Falabella.** 2021. Dissertation (Master in Literary Studies). Graduate Program in Letters, Federal University of Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2021.

ABSTRACT

Based on the studies of Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Pallottini (1998) and Pavis (1999) about the way in which the theatrical text is structured, also on the postulates of Bachelard (1996) concerning the poetics of space as well as on the contributions of Antonio Candido (2000) regarding the sociological aspects that circumscribe a literary text, associated with the contributions of Lenza (2012) and Venosa (2014) with respect to the Fundamental Rights and the Law of Succession, this research aims to discuss and analyze the legal aspects found in the play *A Partilha*, by Miguel Falabella. The nature of the methodology is mainly qualitative and descriptive, and the theoretical framework is based on the tenets of Comparative Literature, specifically on the interaction between the Fundamental Rights, connected to the sphere of the Law of Succession, and Literature. From the standpoint of the theatrical discourse, this study proposes an analysis of inheritance issues and their implications in the family environment during the process of inventory and distribution of properties. Bearing in mind that it is a relevant work of Brazilian dramaturgy, as well as a representation of the family quarrels relationships, *A Partilha* shows itself to be the ideal stage for the socio-legal reflection present in personal relationships. It is indeed important to highlight that in the section “Por entre letras, palcos e telas: o (re)teatralizar de uma *bios*”, we will go through a biographical overview of the artist Miguel Falabella, as well as his dramaturgy in order to understand the configuration of his aesthetic project. In “Do panorama histórico ao contexto social: na ribalta, *A Partilha*”, we address the historical moment in which the play was conceived in order to understand the process of artistic creation of the work and the motivating reasons for its elaboration. The reflections included in the section “As filigranas dos Direitos Fundamentais na peça *A Partilha*” are based on the elements that make up the dramatic action of the play associated with what governs the Fundamental Rights in the field of the Law of Succession and their implications on the family environment. By means of the analysis of the characters’ dialogues, it is possible to understand how a partitioning process is carried out in Brazil, the particularities of the executor’s choices and what their attributions are in this procedural stage. In addition, we point out the significant changes in the civil legislation, from the conception/staging of the play until the current context concerning the inheritance process, in order to monitor the social dynamics of protection of (new) family compositions inscribed in the diegesis. Finally, we found that the play provided a debate on social-affectivity, which has gained prominence in the present-day Fundamental Rights, because it prioritizes the legal protection of the affective bonds built throughout life.

Keywords: Comparative Literature. Characters. Fundamental Rights. *A Partilha*. Miguel Falabella.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 POR ENTRE LETRAS, PALCOS E TELAS: O (RE)TEATRIZAR DE UMA BIOS.....	12
2.1 Crítica biográfica: uma introdução.....	12
2.2 Miguel Falabella: o (re)teatralizar de uma <i>bios</i>	14
2.3 <i>A Partilha</i> : a lufada na poética falabelliana.....	27
2.4 De ator para autor: a gênese da teledramaturgia falabelliana.....	36
2.5 Por entre séries e peças na atualidade: em cena, Miguel Falabella.....	49
3 DO PANORAMA HISTÓRICO AO CONTEXTO SOCIAL: NA RIBALTA, A PARTILHA.	57
3.1 A era globalizada do pós-guerra: uma (re)significação das identidades nacionais.....	57
3.2 O Neoliberalismo e a redemocratização do país na década de noventa.....	61
3.3 Perspectivas teóricas da Literatura Comparada.....	69
3.4 Da guarida dos Direitos Humanos: a congruência do sistema normativo global e local.....	75
3.5 Do Neoconstitucionalismo à promulgação da Constituição Federal de 1988.....	80
3.6 Da cena ao ato: Miguel Falabella e o teatro brasileiro dos anos oitenta.....	84
4 AS FILIGRANAS DOS DIREITOS FUNDAMENTAIS NA PEÇA A PARTILHA.....	90
4.1 <i>A Partilha</i> em <i>Personas</i>	90
4.2 O tempo e o espaço em <i>A Partilha</i> : a construção e (re)construção de sentidos.....	110
4.3 A socioafetividade e a ampliação do conceito de família.....	121
4.4 Comparações entre o Código Civil de 1916 e o Código Civil de 2002: a regulamentação da união estável.....	126
4.5 <i>A Partilha</i> sob a perspectiva do inventariante.....	133
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS.....	146
ANEXO A - ENTREVISTA COM MIGUEL FALABELLA.....	157
ANEXO B – PEÇA TEATRAL A PARTILHA, DE MIGUEL FALABELLA.....	160

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho visa a explorar as questões jurídicas do ordenamento brasileiro suscitados na obra *A Partilha*, de Miguel Falabella, ancorando-se na vertente da Literatura Comparada e dos estudos teatrais, associados aos Direitos Fundamentais. A pesquisa recai, ainda, na abordagem de fatores relacionados à dicotomia texto/representação e à dinâmica das relações entre as personagens, enfatizando a relevância destes componentes na constituição dramática em questão. Pretende-se tecer reflexões acerca dos Direitos Fundamentais e suas subáreas no Brasil, a partir dos diálogos das personagens, buscando a compreensão das nuances da representação social ligadas às relações da família (microcosmo) e da sociedade (macrocosmo).

Esta pesquisa se funda no estudo de problemas universais, figurativizados em uma obra também atual. Constitui-se como uma aventura cognitiva que busca verificar como a matéria observada – a Literatura como forma da representação da sociedade – foi aproveitada para a composição de obras literárias e quais recursos do poder criador do artista Miguel Falabella fizeram a sua dramaturgia transformar-se em evocação de vidas humanas. Com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem tecida de imagens e símbolos universalmente conhecidos, Falabella nos trouxe ensinamentos profundos, porém com a leveza da comédia, isso porque “o teatro é uma instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras” (SCHILLER, 1991, p. 47).

A utilização da peça *A Partilha* nessa pesquisa justifica-se pela carência de trabalhos acadêmicos sobre a obra, em nível *stricto sensu*. Além de ser uma obra teatral de grande destaque no cenário brasileiro e internacional que, inclusive, foi transformada em filme em 2001, *A Partilha* foi selecionada como *corpus* deste trabalho justamente pela atualidade e relevância dos temas explorados na peça. A história é sobre quatro irmãs, com visões totalmente distintas de mundo, que entram numa disputa pela herança da mãe falecida. Trata-se de uma peça repleta de traços característicos das desavenças familiares, as quais propiciam o debate e a investigação das novas constituições de família, da guarida à socioafetividade no ordenamento jurídico hodierno, da tutela de direitos individuais dentro do coletivo parental, dos limites jurídicos e sociais da transmissão de patrimônio do falecido para os herdeiros e da responsabilidade do inventariante nas questões sucessórias.

Debruçar-me sobre a análise textual dessa obra de referência nacional foi o resultado da junção entre os conhecimentos adquiridos na minha graduação em Direito, finalizada em 2017, também na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e o desejo de continuar a pesquisa científica na área de Letras, da qual participei, ainda, na graduação. Quando fui discente do curso de Direito, tive contato com alguns grupos de pesquisa, que impulsionaram minhas leituras e reflexões sobre a sociedade e as práticas jurídicas. Dois deles, em especial, foram determinantes para perseguir a carreira acadêmica e a escolha deste tema: o primeiro foi o projeto de iniciação científica intitulado “Políticas Públicas e Direitos Fundamentais”, o qual agregou muito conhecimento e despertou o interesse em discussões no âmbito dos Direitos Humanos e Fundamentais; e o segundo foi o projeto de pesquisa intitulado “Processos neológicos em línguas de contato: descrição e confecção de vocabulários”, o qual reunia alunos do Direito e Letras para desenvolverem trabalhos nessas respectivas áreas. Com esse projeto, fui contemplada com uma bolsa de iniciação científica para desenvolver o trabalho intitulado “Os processos neológicos encontrados na linguagem jurídica contemporânea”. Essa iniciação científica me aproximou da área de Letras e, durante dois anos, pude mergulhar nesse ramo da linguagem jurídica, o que me deu suporte para que, mais a frente, eu pudesse ingressar no mestrado em Letras.

Portanto, Letras e Direito foram searas que se uniram diante da minha trajetória acadêmica e que, juntamente com o auxílio da Literatura Comparada, puderam resultar o presente trabalho. Assim, é possível coadunar o estudo jurídico com as relações sociais contemporâneas por meio do teatro e da Literatura, já que ambas as áreas humanizam a linguagem jurídica, que, muitas vezes, é extremamente técnica e ininteligível à boa parte da população. Com base no que estabelece Sábato Magaldi (1994), o teatro, por meio da realidade eloquente que se transmite no palco pela personagem, se mostra como o caminho ideal para trazer o debate acerca de temas cotidianos.

Convém esclarecer que o Direito é um ramo da ciência social aplicada embasado por um conjunto de princípios e normas que regem as relações interpessoais. Os Direitos Fundamentais englobam uma gama de subáreas, pois são considerados direitos essenciais ao ser humano, bem como são pautados no princípio da dignidade da pessoa humana, instituída no artigo 1, inciso III, da Constituição Federal Brasileira de 1988. Uma das subáreas destacada neste trabalho é o Direito de Família, tendo em vista que a peça retrata comportamentos sociais circunscritos no âmbito familiar. Além disso, no Direito de Família é

muito comum abrir o debate em relação à regulamentação de temas que colidem com as tradições da família brasileira como, por exemplo, proteção de famílias paralelas (constituídas quando há simultaneidade de duas ou mais relações, por exemplo, uma união estável e um casamento), reconhecimento de paternidade socioafetiva e tutela do casamento homoafetivo. Todas essas são questões, eminentemente, ligadas aos Direitos Fundamentais. Logo, a pesquisa voltada para a análise dos aspectos jurídicos traz para o presente estudo um viés sociológico necessário para a melhor compreensão dos ditames legais no que tange aos assuntos de Direitos Fundamentais.

Metodologicamente, destaca-se que, diante de uma finalidade que envolve o linguístico e o literário, o histórico-cultural e até mesmo o sociológico, que busca ecoar influências de uma obra que não pertence ao cânone literário, esta investigação científica inscreve-se no quadro da Literatura Comparada. Assim, evidenciam-se, nas análises que constituem as três seções em que se estrutura esta dissertação, as inter-relações entre a Literatura e a História, entre a Literatura e Direito, Teatro e Dramaturgia, abordando-se as questões de crítica biográfica, representação social, bem como de Direitos Fundamentais, acrescidas de discussões sobre a configuração das personagens no plano diegético.

A pesquisa tem como referência o horizonte ideológico e cultural do período em que a peça *A Partilha* foi concebida; mantendo como fio condutor, a abordagem do próprio texto, procurando compreendê-lo a partir de sua configuração interna e dos parâmetros construtivos adotados. Sem desvincular a obra da história social e política sobre a qual se pronuncia, sem esquecer o diálogo que mantêm com seu contexto de produção e, pois, com seu autor, procura-se analisá-la e interpretá-las segundo o projeto estético que parece norteá-la: a dinâmica da configuração familiar sob a perspectiva dos Direitos Fundamentais.

Apresenta-se, então, ao pesquisador, um múltiplo desafio: quais aspectos jurídicos (filigranas) são encontrados na peça teatral *A Partilha*? De que modo os elementos biográficos do artista são determinantes para a compreensão de sua produção literária? Qual/quais personagens ganham maior destaque na construção dramaturgica? Quais discursos estariam nas didascálias? Há oposição dominador *versus* dominado representada, respectivamente, por personagens ou configurações masculinas *versus* personagens ou configurações femininas?

Para responder a essas questões, é necessário considerar que a compreensão dos acontecimentos sociais, de uma perspectiva ideológico-discursiva, tem dois pressupostos: a

presença do sujeito e a materialidade do discurso. Dessa forma, é o processamento da análise das falas das personagens que possibilita a verificação da constituição do suporte ideológico sobre o qual se sustentam a obra *A Partilha*. É importante evidenciar que a coleta e análise de dados é pautada pelos seguintes procedimentos: levantamento, seleção e análise da materialidade linguística (principais enunciados das personagens inscritas na peça). Portanto, trata-se, fundamentalmente, de uma pesquisa de vertente qualitativa.

Convém salientar que a seção “Por entre letras, palcos e telas: o (re) teatralizar de uma *bios*” se refere à biografia e às obras de Miguel Falabella, as quais, por sinal, são numerosas, já que a sua fortuna crítica reúne teatro e televisão, simultaneamente. A partir da crítica-biográfica do autor, traçamos uma linha do tempo desde o início da carreira de Falabella, como ator e apresentador, até os dias atuais, como produtor e dramaturgo, para que possamos compreender os traços de seu projeto estético. Todas as suas influências externas e internas encontradas, que culminaram no processo ideológico de construção de sua dramaturgia, especialmente da peça *A Partilha*, foram abordadas nessa seção. Inclusive realizamos uma entrevista com Miguel Falabella, que nos atendeu solícitamente e compartilhou um pouco da sua história, enriquecendo consideravelmente esta pesquisa.

A seção “Do panorama histórico ao contexto social: na ribalta, *A Partilha*” por sua vez, introduz o panorama social, político e jurídico do período em que a obra foi concebida: ano de 1990. Tais elementos são imprescindíveis para a análise global da peça, tendo em vista que, para Antonio Candido (2000), os fatores sociais guiam o autor na construção de seu texto, logo, a obra abriga uma extensão do cenário social e ideológico da época. Abarcamos nessa seção conceitos e reflexos do Neoliberalismo, da Globalização e da Redemocratização do Brasil, bem como situamos a peça no contexto histórico de normatização internacional e nacional do Direitos Humanos até a promulgação da Constituição Federal de 1988. Além disso, é nessa seção que perpassamos pelas questões identitárias e de representação social, que desaguam na perspectiva teórica da Literatura Comparada, como eixo condutor desse trabalho, em conjunto com a posição que Miguel Falabella ocupa, segundo a crítica, no teatro brasileiro contemporâneo.

Já a seção “As filigranas do Direito de Família na peça *A Partilha*”, centra-se na constituição de *A Partilha*, ou seja, na análise das personagens e na configuração espaço-temporal da peça, bem como nas “filigranas” jurídicas evidenciadas na ação dramática do texto. Para tanto, utilizamos o recorte a partir da análise dos diálogos e das personagens a fim

de relacioná-la aos fins forenses. Apresentamos nessa última parte do trabalho um comparativo entre o código civilista de 1916, vigente à época da encenação da peça, e o código atual de 2002, a fim de explicar as distinções entre a realidade social e a dinâmica do Direito, representadas ficcionalmente na peça. Tratamos, por fim, da ampliação do conceito de família nos anos 90 e a sua relação com a socioafetividade, questões presentes no texto, e da eleição e incumbências da figura do inventariante no processo sucessório, simbolizado por uma das personagens.

2 POR ENTRE LETRAS, PALCOS E TELAS: O (RE)TEATRIZAR DE UMA *BIOS*

2.1 Crítica biográfica: uma introdução

Antes de adentrarmos ao estudo da peça *A Partilha*, obra concebida em 1990, convém incursionarmos por uma breve síntese crítico-biográfica do autor Miguel Falabella, bem como de sua dramaturgia, a fim de compreender determinados traços de seu projeto estético. Por meio da crítica biográfica, vertente encabeçada, no Brasil, por Eneida Maria de Souza (2002), conseguimos expandir nossa visão sobre o artista, possibilitando a construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção, uma vez que essa linha de abordagem teórica abarca o enigmático universo que une obra e autor. Logo, a crítica biográfica proporciona um conhecimento ulterior ao simples compêndio do que o ser estudado realizou durante sua carreira. Souza (2011, p. 20) adverte que esse tipo de crítica não se foca somente “[...] em obras de teor biográfico ou memorialista, por entender que a construção de perfis biográficos se faz independentemente do gênero. Nas entrelinhas do texto consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor”.

Por muito tempo, a tendência literária era olvidar o estudo do autor dentro do processo de composição artística, a fim de eliminar os traços autorais para não comprometer o padrão de objetividade. Contudo, Souza (2010, p. 25) pondera que disciplina que é relevante, uma vez que “[...] o retorno da direção à figura do autor que, na pesquisa dos acervos, reaparece com seu traço e resíduo, sua marca autoral, impedindo que se considere sua ausência como resultado de um pacto ficcional com a escrita que se inscreve de maneira fria e distanciada”. Conforme explana o pesquisador Marcos Antônio Bessa-Oliveira (2014), até a década de 70 a crítica biográfica brasileira limitava-se a uma mera descrição histórica da *bios* dos autores estudados, como uma forma de documentar a vida e as obras destes. Porquanto, não havia uma preocupação com uma “leitura extrínseca” ao passado do artista, muito menos com a possibilidade de o crítico traçar paralelos com o pensamento convergentes ou divergentes de outros autores contemporâneos, nacionais ou não.

Conforme descreve Bessa-Oliveira (2014), essa ótica começou a ser modificada a partir da metade dos anos 70 em diante e com o retorno dos intelectuais exilados pelo regime ditatorial da época para o Brasil, que trouxeram consigo uma gama de conhecimentos teóricos, sobre diferentes áreas, dos países europeus e norte-americanos. Com esse episódio,

evidenciou-se uma mistura de leituras e aproximações teóricas literárias que diluíram as fronteiras da crítica biográfica brasileira. Foi possível, dessa forma, libertar-se das amarras da escrita biográfica documental e aprofundar-se em novas tendências interpretativas que tornavam o texto mais robusto e interdisciplinar.

Ocorre, todavia, que não há uma metodologia específica para a prática da crítica literária, pelo simples fato dela ter se apoderado de múltiplas linhas de pesquisa. Segundo assevera Souza (2011, p. 20), “[...] a crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação vida e obra dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, as relações familiares [...]”. Logo, a comparação, como método, pode propiciar a interação, muitas vezes, imprevisível, num primeiro momento, entre o autor estudado e artistas e escritores de outras épocas, por meio de um viés temático conectivo. De acordo com Souza (2011), esse processo concede ao crítico liberdade criativa necessária para relacionar os elementos reais e ficcionais sobre a vida/obra do autor, sem restringi-lo a um relato fidedigno, ou seja, os conteúdos analisados são filtrados pelo olhar do crítico, excedendo a visão puramente biográfica.

Sobre essa perspectiva, o estudioso Edgar César Nolasco (2010, p. 39) esclarece que “[...] a política da crítica biográfica resume-se, pelo menos em parte, na tarefa de propor, ou estabelecer, relações transferenciais entre a produção do sujeito analisado, sua vida e a vida do próprio crítico”. Diante do exposto, compreendemos o crítico como o responsável por perpetuar a “legado” deixado pelo sujeito biografado, a partir da sua ótica. Ou seja, o crítico tem autonomia para projetar, por exemplo, pontes metafóricas entre o “patrimônio deixado” e a sua experiência de leitura, a fim de descobrir o que não foi revelado na produção do sujeito analisado. Na tentativa de estabelecer relações de ordem sociológica, artística ou literária com o seu objeto de estudo, o crítico acrescenta parte de si no trabalho. Dessa forma, importa destacar que:

A cada relação proposta pelo crítico biográfico, uma história pessoal alheia é invadida pelo “decifrador de vidas alheias” e, por conseguinte, um “romance familiar” é estabelecido por meio do “intrusão” que usurpa o lugar, o desejo e, às vezes, a vida do outro. É nesse sentido que entendemos que qualquer produção de natureza crítica biográfica é, em algum sentido, a escritura de uma autobiografia (do próprio crítico) (NOLASCO, 2010, p. 41).

É dentro desse universo que delineamos a forma ensaística de criação dos autores, procurando reconstruir os ambientes literários que cresceram e frequentaram, sua genealogia,

a aproximação ideológica com outros escritores - contemporâneos a sua época ou não-, a memória de terceiros que auxiliaram o autor em sua busca pela sua própria poética, as experiências vivenciadas fundamentais para formar o estilo de escrita, entre tantos outros fatores que influenciaram o artista em sua carreira. Assim, cumpre mencionar que:

Os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores ligadas à produção literária e existencial, constituem lugares ainda desconhecidos pela crítica, e que deverão ser levados ao conhecimento público. A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo (SOUZA, 2010, p. 26).

Sob esse viés, a crítica biográfica nos auxilia a analisar a constituição do artista brasileiro Miguel Falabella por meio das obras ficcionais que leu/lê, do meio em que habitou/habita, das relações que constituiu, das pessoas inspiradoras para sua vida, das aproximações literárias com outros escritores, das histórias que lhe foram relatadas e tantas outras fontes motivacionais que compuseram o autor que se apresenta atualmente. Para tanto, esta pesquisa utilizou-se da entrevista concedida exclusivamente pelo autor sobre sua vida e obra, bem como do seu livro, *Vivendo em voz alta*, publicado em 2011, das informações contidas em sites oficiais, como globo.com e miguelfalabella.com.br, e em entrevistas concedidas a outros programas e jornais de grande alcance.

2.2 Miguel Falabella: o (re)teatralizar de uma *bios*

Conhecido pelo público por interpretar a personagem Caco Antibes na sitcom *Sai de Baixo*, Miguel Falabella de Sousa Aguiar é ator, dramaturgo, diretor, dublador, cineasta, escritor e apresentador de televisão brasileiro, nascido no bairro de São Cristóvão, zona norte do Rio de Janeiro, em 10 de outubro de 1956. Filho de uma professora universitária de francês e literatura francesa e de um arquiteto, Falabella, desde tenra idade, esteve intimamente ligado com os estudos literários, fato este que o impulsionou a explorar a carreira artística e a cursar Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)¹.

¹ MEMÓRIA GLOBO. Miguel Falabella. Rede Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/miguel-falabella-2/perfil-completo>. Acesso em: 22 jan. 2020.

Em entrevista concedida especialmente para esta pesquisa², Falabella relata que o seu fascínio pela literatura é tão substancial que, na sua infância, ao invés de brinquedos, ele pedia livros de presente aos seus pais. Ademais, recorda-se que o maior cômodo de sua casa era a biblioteca de sua mãe, onde explorava o mundo por meio dos livros. Dentre essas leituras infantis, Falabella destacou seu apreço por Monteiro Lobato, considerando-o um autor basilar, e pela obra *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, cuja primeira leitura se deu quando tinha apenas 11 anos de idade, revisitando-o, posteriormente, outras vezes, conforme conselho de sua mãe. Miguel relembra que leu, vorazmente, todos os clássicos infanto-juvenis ainda jovem, os quais incluíam os romances do francês Alexandre Dumas, as aventuras de Robert Louis Stevenson e os mistérios de Agatha Christie.

Figura 1. Entrevista exclusiva com Miguel Falabella para este trabalho



Fonte: Acervo pessoal

É indubitável que, além da faculdade de Letras ter lhe aguçado o olhar crítico para o mundo e para as palavras, o ambiente familiar do autor teve grande influência em sua construção poética, já que sua genitora estimulava sua avidez por leitura. Inclusive, muitos de seus trabalhos no teatro possuem estreita relação com clássicos da literatura francesa como,

² FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas, 08 fev. 2020.

por exemplo, *Annie, o musical*. Falabella relembra em seu livro, *Vivendo em voz alta*, que herdou de seu avô o dom de ouvir e contar histórias. Seu avô, um humilde filho de imigrantes da Itália, sempre lhe contava histórias antes de dormir, desde as mais triviais até as mais inusitadas, não o poupando dos detalhes, acreditando que tudo era valioso. Segundo Falabella (2011, p. 18), “[...] todo e qualquer relato pessoal era um esboço de desenho a ser bordado pela imaginação, porque todo passado é ficção, quer a gente queira, quer não. Até mesmo a história oficial, aquela dos livros, acaba sendo fruto da imaginação de alguém que resolveu contá-la”. Mal sabia que, mais tarde, essa seria a sua profissão.

Em entrevista³, o autor comentou, também, que a iniciativa de sua avó materna foi fundamental na escolha de sua carreira quando o levou, aos 08 anos de idade, para assistir ao renomado musical da Broadway encenado no Brasil, *Hello, Dolly*, estrelado por Bibi Ferreira. Notadamente esse musical tornou-se um marco na vida de Falabella, a ponto de encorajá-lo a se enveredar no ramo da direção teatral de musicais internacionais. Reencenar e dirigir esse musical no Brasil, em 2013, quando a peça estava prestes a completar 50 anos, foi um meio de reviver as boas lembranças da infância.

O musical foi produzido pela primeira vez em 1964, por Michael Stewart e Jerry Herman e é baseado na comédia de Thornton Wilder, *The Merchant of Yonkers* (1938). Devido ao sucesso – premiada em dez categorias do Tony Award em 1964- a peça foi transformada em filme em 1969. O enredo se passa no ano de 1890, em Nova York, e conta a história de Dolly Gallagher Levi, uma senhora casamenteira, vivida por Marília Pêra na versão brasileira dirigida por Falabella, que foi contratada para conseguir novo matrimônio por um viúvo abastado, porém avarento, chamado Horácio Vandergelder, interpretado por Miguel Falabella. Nessa versão, o roteiro é muito fiel ao original, exceto pela singular brasilidade destacada por Falabella em seu personagem: o sotaque caipira de Horácio. Segundo a crítica tecida pelo sítio Rio no Teatro⁴:

O grande acerto de Miguel Falabella é trazer a história que se passa no estado de Nova Iorque para mais perto da realidade brasileira. Um sotaque caipira foi o suficiente para abrasileirar as cenas. Miguel está imperdível. É de delicada interpretação com um personagem de fato humanizado e possível. Marília Pêra nos arrebatou com sua Dolly Levi e brinca com os complexos nomes das personagens. É a atriz fazendo uma opção que a

³ Idem.

⁴RIO NO TEATRO. Crítica “Alô, Dolly!”, 2013. Disponível em: <<http://www.rionoteatro.com.br/criticas/view/32>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

conduz para outro universo cênico. Prazeroso presenciar o jogo entre os dois atores. Composições de personagens impecáveis (RIO NO TEATRO, 2013).

Inquestionavelmente, a introdução ao teatro, em sua infância, fez o artista se encantar pelo mundo da dramaturgia e já na adolescência iniciar sua carreira artística no teatro, primeiramente no colégio onde estudava e, posteriormente, no tradicional teatro *O Tablado* – escola para atores de Maria Clara Machado. Sobre essa fase inicial Falabella ressalta que:

Maria Clara Machado foi um farol na minha vida e carreira, uma mulher de grandes talentos. Além da extraordinária autora que ela sempre foi, Maria Clara tinha um talento especial para cuidar das jovens e sonhadoras almas que vinham bater à sua porta, no Tablado. Ela nos ensinava a amar o teatro e a ter uma visão global do processo (FALABELLA, 2020).

É com esse ímpeto de amor que Falabella mergulhou no teatro e sua estreia nos palcos foi aos 18 anos, com a peça *O dragão* (1975), de Eugene Schwarz. Todavia, seu primeiro trabalho como ator profissional ocorreu apenas em 1979, na peça *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind, no papel de Hanschen, por meio de um grupo de teatro, organizado por ele e sua grande amiga e companheira de cenas, Maria Padilha Gonçalves. Nesse grupo faziam parte também os atores Daniel Dantas, Rosane Gofman, Fábio Junqueira, Zezé Polessa, dirigidos por Paulo Reis⁵.

Figura 2. *O despertar da primavera*/Rio de Janeiro, 1979

⁵ COSTA-PAIO, Ícaro. O Despertar – parte 4: O Despertar da Primavera, versão brasileira de 1979. Múltiplos - Núcleo de Estudo e Pesquisa em Teatro, maio 2015. Blog. Disponível em: <<http://multiplosnept.blogspot.com/2012/05/o-despertar-parte-4-o-despertar-da.html>>. Acesso em: 12 fev. 2020.



Fonte: Blog Múltiplos - Núcleo de Estudo e Pesquisa em Teatro⁶

Vencedora de 8 Tony Awards, *O despertar da primavera* é uma peça, escrita em 1891, considerada um marco na história moderna teatral, tendo em vista que critica a cultura de opressão sexual da sociedade alemã do fim do século XIX. A trama descreve o processo de autodescoberta da sexualidade na adolescência pelos jovens, dentre eles a personagem Wendla, com 14 anos recém completados, interpretado por Maria Padilha na encenação brasileira, que é estuprada e acaba engravidando da personagem Melchior. Na época, o crítico Yan Michalski enalteceu o grupo de Falabella enaltecendo a “honestidade, a verdade [...] e a emoção com que os atores se situam frente ao texto e frente à sua própria participação no espetáculo são de tal ordem que quase sempre acreditamos com plena facilidade na fábula moral que se desenrola diante de nossos olhos⁷”.

Inclusive, a questão da opressão sexual e da gravidez na adolescência são temas revisitados em *A Partilha*, embora sem a densidade dramática com que são tratados em *O despertar da primavera*. Na peça de Falabella, visualizamos a opressão sexual no que se

⁶ Idem.

⁷ MICHALSKI, Yan. O despertar de um novo grupo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 out. 1979. Caderno B, p. 2. In: PESSOAL do Despertar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

refere às personagens Laura e Selma: a primeira porque é homossexual, até então não assumida para as irmãs, vivendo em uma época em que a visão sobre heterogeneidade ainda é embrionária, e sentindo um certo distanciamento que as colaterais demonstram ao tocarem nesse assunto; a segunda, por sua vez, com relação à submissão ao marido militar e à tentativa de manutenção dos padrões sociais patriarcais e da família consanguínea tradicional. Essa preservação da visão patriarcal de Selma é que culmina, também, nas discussões sobre os desdobramentos acerca da gravidez precoce de sua filha, Simone, de 15 anos.

Todos esses ideais modernos e ousados trazidos nas peças inaugurais de sua carreira, jungidos ao contexto de regime militar que perdurava no Brasil na época, certamente culminaram para que Falabella iniciasse sua caminhada de amadurecimento artístico fora do país. Assim que terminaram as apresentações no teatro, viajou à França onde fez alguns cursos independentes que expandiram seu universo de ideias. Em entrevista ao programa *Conversa com Bial*⁸, na Rede Globo de Televisão, narra que esse foi um momento turbulento de sua vida, pois estava em um dilema entre ficar na França, país que o encantou e possuía mais recursos artísticos para se desenvolver como ator e, quiçá, produtor, ou voltar para o Brasil e batalhar para continuar trilhando sua carreira no teatro. Por fim, optou por regressar, sentindo-se confiante e determinado para perseguir seu objetivo: ingressar na direção teatral. Após seu retorno da Europa, Falabella integrou o elenco do filme *O sonho não acabou*, de Sérgio Rezende, e com seu grupo teatral estreou a peça *A tempestade*, de William Shakespeare. Não obstante, o anseio de dirigir uma peça teatral ganhava forma dentro do artista.

Impressionado com a peça sobre a vida da poetisa Emily Dickson, assistida durante sua viagem para Europa, Falabella resolveu encabeçar sua primeira adaptação brasileira, *Emily*, em 1985, com a participação da consagrada atriz Beatriz Segall (que atuou como protagonista), a qual ganhou o prêmio Governador do Estado por essa atuação. Sobre a linguagem poética dedicada por Falabella à peça, o crítico Macksen Luiz assevera:

Falabella busca através de um rendilhado de pequenos achados, de movimentos e inflexões que são sinais e evidências das motivações da personagem, nos apresentar Emily, nos fazer compreender a sua sensibilidade [...]. Não procura para isto usar arroubos de direção. Marca o ritmo do espetáculo ao compasso da rotina e da fragilidade da personagem.

⁸ CONVERSA COM BIAL. Direção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: Rede Globo, 03 dez. 2019. Entrevistador: Pedro Bial. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8137668/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Confina o espectador ao quarto de Emily para que ele [...] perceba como ela recebia o mundo⁹.

Dessa maneira, a sua estreia como diretor lhe rendeu o Prêmio Molière de melhor direção – o Oscar do Teatro Nacional - e o Mambembe de revelação em direção, concedido aos destaques da produção teatral no Rio de Janeiro e São Paulo¹⁰. Esse foi o gatilho que Miguel Falabella precisava para iniciar suas adaptações de clássicos teatrais, sempre respeitando o conteúdo, mas fazendo inovações para se adequar ao público da época. Esse foi o início da construção do Miguel Falabella escritor e diretor.

Cumprir mencionar que nesse período, o artista voltou à escola onde estudou, o Colégio Andrews, no Rio de Janeiro, lecionando teatro, função esta que desempenhou de 1978 a 1985¹¹. Concomitantemente à docência, Falabella continuava atuando no teatro, porém não demorou para que o seu reconhecimento como intérprete chegasse. Em 1985, contracenou com seu amigo, o ator Guilherme Karam, no besteirol denominado *Miguel Falabella e Guilherme Karam, finalmente juntos e finalmente ao vivo*, que fizera um sucesso estrondoso no meio popular. Após esse trabalho, veio o prêmio Mambembe de melhor ator, dividido com Karam, pela peça *As sereias da zona sul* (1988)¹², apenas confirmando essa parceria de êxito. A respeito de sua atuação, o crítico Marcos Ribas de Faria escreveu que “Falabella é um ator de uma sofisticação e de uma inteligência exemplares. [...] Sutil, preciso, gestos contidos, suaves inflexões, ele desenha melifluamente seus quatro personagens.”¹³

Com o *script* de Miguel Falabella e Vicente Pereira, *As sereias da zona sul* é também um besteirol, que marcou o teatro do final do anos 80, e traz três curtas histórias: a primeira se chama “A Sauna” e trata dos episódios indecentes revelados por duas mulheres ricas, politicamente incorretas, que se encontram em uma sauna de um condomínio alto padrão; o

⁹ LUIZ, Macksen. Círculo de giz: uma fábula latino-americana da justiça. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 out. 1983. In: PESSOAL do Despertar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

¹⁰ SITE OFICIAL MIGUEL FALABELLA. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20130117034019/http://www.miguelfalabella.com/bio.html>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

¹¹ MEMÓRIA GLOBO. Miguel Falabella. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/miguel-falabella-2/perfil-completo/>>. Acesso em: 22 jan. 2020.

¹² SITE OFICIAL MIGUEL FALABELLA. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20130117034019/http://www.miguelfalabella.com/bio.html>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

¹³ FARIA, Marcos Ribas de. Para quem ama teatro. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 20 jan. 1988. In: PESSOAL do Despertar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

segundo intitulado “Cristal Japonês”, mostra o encontro de dois amigos de faculdade, que deixaram seus diplomas universitários de lado e se transformaram em sacoleiros do Paraguai; e, por fim, o conto “As Sereias da Zona Sul” que relata o conflito entre duas vizinhas, Nezi e Darlene, de comportamentos diametralmente contrários, residentes de um condomínio carioca¹⁴. Vale mencionar que em muitas de suas produções, inclusive *As sereias da zona sul*, ele integra o palco junto com os outros artistas, pois tem prazer em encenar os diálogos durante a fase de elaboração para idealizar a construção da fala dos personagens¹⁵.

Sobre o teatro besteiro, há que se destacar que Miguel Falabella juntamente com outros artistas como Mauro Rasi, Pedro Cardoso, Vicente Pereira, Diogo Vilela, Duse Nacaratti, Eduardo Dussek e Jacqueline Laurence foram expoentes desse gênero, que, posteriormente, abriria espaço para a comédia *stand up* atual. Em depoimento para o livro *Besteiral e Carnavalização*, de Alanderson Machado e Marcelo Bruno (1984, p. 43), “Falabella rememora que o enredo para esse gênero remetia a lembranças dos bailes de debutante, do cinema antigo e tudo aquilo que consideravam lixo cultural na época, mas que estava muito ativo na memória afetiva do público”. De acordo Wasilewski (2008), o resultado deste trabalho resultou em peças humorísticas, compostas geralmente por duplas de atores, cujo diálogo satirizava a sociedade da década de 80, especialmente a carioca, ou faziam alusão a citações de filmes, livros e programas de TV famosos. É provável que Falabella transportou essa experiência do teatro para a Televisão quando foi convidado para participar em alguns episódios do programa TV Pirata nos anos de 1982 e 1983. Nesse sentido, podemos delinear uma certa aproximação das ideias de Falabella com as do poeta barroco Gregório de Matos Guerra nesse ponto, tendo em vista que o humor ácido conduziu o deboche dos hábitos da sociedade urbana e fomentou debates com relação aos pensamentos considerados “subversivos”, na transição do regime ditatorial para a democracia. No que concerne ao estilo de Gregório de Matos, contundente e satírica, a poesia gregoriana trazia à tona seus desafetos políticos e sociais por meio do jogo ambíguo de moral e sacralidade. Nesse sentido, os contrastes que marcaram a produção desse autor são:

a sátira mais irreverente alterna com a contrição do poeta devoto; a obscenidade do "capadócio" (José Veríssimo) mal se casa com a pose

¹⁴ ESPETÁCULO teatral “Sereias da zonal sul” é apresentado em João pessoa e Campina. Jornal da Paraíba. Paraíba, 13 maio 2015. Disponível em: <<http://www.jornaldaparaiba.com.br/cultura/espeticulo-teatral-sereias-da-zona-sul-e-apresentado-em-joao-pessoa-e-campina.html>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

¹⁵ PERSONA EM FOCO. TV Cultura: São Paulo. 13 jun. 2019. Entrevistador: Atilio Bari. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7gDUy8TTu6w>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

idealista de alguns sonetos petrarquizantes. Mas essas contradições não devem intrigar quem conhece a ambiguidade da vida moral que servia de fundo à educação ibérico-jesuítica. O desejo de gozo e de riqueza são mascarados formalmente por uma retórica nobre e moralizante, mas afloram com toda brutalidade nas relações com as classes servís que delas saem mais aviltadas. Daí o “populismo” chulo que irrompe às vezes e, longe de significar uma atitude antiaristocrática, nada mais é que válvula de escape para velhas obsessões sexuais ou arma para ferir os poderosos invejados (BOSI, 1994, p. 37).

Possamos, aqui, talvez mencionar as palavras do crítico e teórico literário T. S. Eliot (1989, p. 41) em seu ensaio *Tradição e Talento Individual*: “[...] o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar”. Ocorre, no entanto, pelo viés da Literatura Comparada, que a crítica inerente à poética de Falabella não é o de quem simplesmente adere a uma corrente literária cronológica e ideologicamente marcada e superada, como o Barroco, por exemplo. O dramaturgo não se acomoda a um ideário relativo à sociedade; antes, revela-se atento ao “óbvio fato de que [...]o material da arte jamais é inteiramente o mesmo” (ELIOT, 1989, p. 41).

Assim, o “barroquismo gregoriano” de Falabella está no teor do seu humanismo; que, fazendo prevalecer os personagens que fogem à trivial configuração arquetípica (oprimidos, explorados e marginalizados) e condenando um sistema social, político e econômico que nega esses valores, põe em cena as virtualidades de uma especial vivência da criação artística. Por esse motivo, desde muito cedo, Falabella soube utilizar o humor como meio de chocar o público, a fim de voltar a atenção para os paradoxos da sociedade. Como todo conteúdo ousado, o *Besteirol* naquela época foi taxado como ofensivo pela crítica porque falava abertamente daquilo que antes era censurado, bem como porque deu espaço às personagens homossexuais no teatro, pois “[...] há um problema no Brasil e não é um privilégio do teatro. A crítica é sisuda e pouco generosa, de modo geral”¹⁶.

Quanto à peça *A Partilha*, encontramos “ecos” de um barroco revisitado, tendo em vista a ambivalência da peça ao tratar de assuntos como a homossexualidade, por exemplo, em contraposição ao estigma de família tradicional brasileira. Essa perspectiva ambígua pode ser percebida, também, no contraste comportamental entre as quatro irmãs: duas delas — Laura e Selma — representando a sensatez, seriedade, o olhar realista e objetivo das situações; e as outras duas — Regina e Maria Lúcia — demonstrando o lado emocional aflorado, idealista e subjetivo nas decisões. Por fim, é possível observar o humor ácido de

¹⁶FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas, 08 fev. 2020.

Falabella nessa peça ao traçar, propositalmente, um perfil totalmente contraditório de Laura, uma pesquisadora séria e fechada, cuja tese de doutorado é sobre o riso no final do milênio.

Embora o foco de Falabella seja a dramaturgia, sempre possuiu um repertório de atuação diversificado. Em entrevista, ressaltou que possui inúmeras obras não finalizadas em seu computador, pois redige simultaneamente as múltiplas ideias que vão surgindo a cada viagem que faz, a cada peça que assiste ou a cada livro que lê¹⁷. Destarte, ao mesmo tempo que está elaborando uma peça nova e desenvolvendo um seriado para a TV, ele interrompe a escrita de um projeto na metade para retomar outros que estavam parados, pois algo que viu ou ouviu lhe trouxe uma inspiração para escrever: “[...] vou abrindo janelas, minimizo umas, mas não apago”¹⁸, ou seja, ele é adepto da máxima “de nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, do químico francês Lavoisier. É nesse ritmo que Falabella produz nas mais variadas searas da dramaturgia, transitando pela comédia, romance e drama.

Além disso, Falabella não esconde sua paixão por musicais da Broadway, “sempre gostei e tive interesse nos musicais da Broadway e montá-los no Brasil seria um movimento natural e coerente em minha carreira assim que o gênero ganhasse força entre nós. E foi o que aconteceu”. Diante disso, vemos que além de ser uma realização pessoal, as suas adaptações proporcionam um intercâmbio cultural entre grandes obras e a população brasileira. Muitos de seus trabalhos como diretor teatral são um meio de contribuir com a educação do nosso país, já que, em entrevista, mostrou-se preocupado o baixo nível de interesse pela leitura dos brasileiros¹⁹. Desse modo, o teatro seria uma saída para disseminar a literatura, tanto brasileira quanto estrangeira, em nosso território, bem como despertar a visão artística nas crianças e jovens, da mesma maneira que ocorreu com ele em sua infância.

Dentre as inúmeras adaptações de musicais que dirigiu, vale destacar os mais famosos: *A Megera Domada* (1990) de William Shakespeare; *Os monólogos da vagina* (2000) de Eve Ensler; *Godspell* (2002) de Stephen Schwartz; *Os produtores* (2007), de Mel Brooks e Thomas Meehan; *Hairspray* (2009), de John Waters; *A gaiola das loucas* (2010), de Jean Poiret; *Crazy fou fou* (2013), de Ken Ludwig; *O homem de la Mancha* (2014), de Dale

¹⁷ ROVERI, Sérgio. Entre Ricos e Pobres. *Jornal Valor*. São Paulo, 10 mar. 2017. Disponível em: <<https://valor.globo.com/eu-e/coluna/entre-ricos-e-pobres.ghtml>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

¹⁸ TINOCO, Pedro. Miguel Falabella: vivemos uma idade medieval. “Andou tudo para trás né?”. *Jornal O Globo*, São Paulo, 25 mar. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/miguel-falabella-vivemos-uma-idade-medieval-andou-tudo-para-tras-ne-23546923>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹⁹ PERSONA EM FOCO. TV Cultura: São Paulo. 13 jun. 2019. Entrevistador: Atilio Bari. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7gDUy8TTu6w>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

Wasserman; *God* (2016), de David Javerbaum; e *Wicked* (2016), de Gregory Maguire²⁰. Falabella também lançou outros musicais enaltecendo a vida de artistas brasileiros consagrados, como Carmem Miranda em *South american way* (2001), Claudia Raia em *Raia 30 anos* (2015) e a apresentadora Hebe em *Hebe* (2017). Ao longo de sua carreira, já dirigiu mais de 45 peças teatrais autorais e adaptadas, sendo boa parte delas bem recebidas pela crítica. Sobre a adaptação do musical *O homem de la Mancha*, de Dale Wasserman, por exemplo, o crítico Macksen Luiz assinalou que:

Na direção e adaptação de Miguel Falabella, nada se perdeu e muito se ganhou. A transposição da trama para um manicômio, acrescentou comentário cênico aos delírios do Cavalheiro de Triste Figura e ao ambiente inquisitorial de origem. Seguindo a trilha tradicional do binômio emoção-drama, em que o gênero se equilibra, Falabella integrou uma suavidade, quase enternecedora, a ação que busca arrebatar. Há um tratamento abrasileirado na maneira como expõe, trabalhando a procura da emotividade em compasso com a exaltação. O critério e cuidado do adaptador e a generosidade do tempo com o viço da obra, mantêm nesta montagem o prazer de assistir a um espetáculo que estabelece comunicabilidade fluente com a plateia²¹.

Como dramaturgo, Miguel Falabella estreou com a peça *Apenas bons amigos*, em 1983, produzida em conjunto com Geraldo Carneiro, na qual também atuava como um dos personagens. A respeito da sua primeira produção, expõe, em entrevista, que seu ponto de partida foi uma necessidade pessoal, pois estava saindo do processo dos grupos e já queria ter uma marca como comediante nos palcos. Destarte, confessa que começou a escrever, também, porque não encontrava textos de humor que lhe satisfizessem o paladar à época²². A partir disso, Falabella realizou parcerias frutíferas com outros escritores que lhe possibilitou explorar todo o seu dinamismo criativo. Com Maria Carmem Barbosa, por exemplo, elaborou as peças *Querido mundo* (1993), *Louro, alto, solteiro, procura* (1994), *Todo mundo sabe o que todo mundo sabe* (1995), *A pequena mártir do Cristo Rei* (1995), *O submarino* (2006) e *O paranormal* (2008), sendo estes dois últimos representados em Portugal. Acerca da peça *Todo mundo sabe o que todo mundo sabe*, Macksen Luiz tece seu apreço pela escrita de Falabella:

²⁰ SITE OFICIAL MIGUEL FALABELLA. Disponível em: <http://www.miguelfalabella.com.br/portfolio/port_diretor.html>. Acesso em: 17 jan. 2020.

²¹ LUIZ, Macksen. O homem de la Mancha. Jornal *O Globo*. São Paulo, 17 jun.2018. Disponível em: <<http://macksenluiz.blogspot.com/search?q=miguel+falabella>>. Acesso em: 11 maio 2020.

²²FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas, 08 fev. 2020.

Em *Todo Mundo Sabe* o que *Todo Mundo Sabe*, Miguel Falabella continua demonstrando habilidade como cronista do Brasil urbano em mais uma de suas despreziosas comédias de costume. A maneira como apreende certos flagrantes na vida da cidade, onde se misturam nostalgia marcada pelo tempo perdido e o humor nas observações de comportamentos (em especial na vivacidade dos diálogos), guarda sempre um travo de amargura. Nesse tênue espaço expressivo, Miguel Falabella, ao lado de sua parceira constante, Maria Carmem Barbosa, constrói em *Todo Mundo Sabe* o que *Todo Mundo Sabe* a sátira da decadência... Há uma predisposição do autor a não deixar que a narrativa assuma inteiramente o tom outonal. A comédia de costumes acaba por prevalecer no imediatismo das situações e na atualidade da trama.²³

No que se refere à comédia de costumes, há que se atentar para o fato de que *A Partilha* é um exemplo de comédia de costume contemporânea, semelhante ao teatro de Martins Pena. Por meio de cada personagem construída por Falabella em *A Partilha*, observamos estereótipos da sociedade em um plano menor, familiar. A personagem Selma representando a tradição, o apego aos padrões e obediência a hierarquia de classes estabilizadas na sociedade. Laura, por sua vez, seria a manifestação do olhar intelectual, comedido e metódico dos estudiosos que analisam as inversões de valores sociedade com requintes de sacarmos. Já Regina é a representação do popular, da modernidade e do pensamento místico, a parte do social que tenta se libertar do modelo vigente a ser reproduzido com certo humor. E, por derradeiro, Maria Lúcia o estereótipo cosmopolita, adaptável a diversas situações e que se lança ao seu desejo, rompendo com o convencional.

Em *Louro, alto, solteiro, procura* o autor demonstrou toda sua capacidade de interpretação ao representar 17 personagens distintos. O monólogo descreve a história de um paranormal chamado Pai Adamastor, que tem a habilidade de encontrar pessoas desaparecidas a partir de um pertence delas; todavia, após sofrer uma pancada, pelo arremesso de um sapato de uma cliente, há uma cisão de identidades em Pai Adamastor e vários personagens sequestrados se misturam na cena. Em entrevista²⁴, Falabella explana que a peça surgiu ao ler uma reportagem de numa revista norte-americana sobre o exorbitante número de indivíduos que saem de casa para fazer uma tarefa qualquer na rua e simplesmente desaparecem.

²³ LUIZ, Macksen. O teatro carioca nos anos 90. Sete Palcos. Coimbra, Portugal, n. 3, set. 1998. In: PESSOAL do Despertar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

²⁴ BONASSA, Elvis Cesar. Falabella faz um paranormal alucinado. *Jornal Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 maio 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/10/ilustrada/32.html>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

Dentre outras produções autorais de Falabella estão a peça *Pedra, A tragédia* (1986), *No Coração do Brasil* (1992), *A maracutaia* (1995), *Como encher um biquíni selvagem* (1997) e *Capitanias hereditárias* (2000). Inclusive, em 2008, lançou o seu primeiro filme como diretor chamado *Polaróides urbanas*, baseado em sua peça *Como encher um biquíni selvagem*. Aventurando-se em terras desconhecidas como o cinema, Falabella preferiu adaptar uma peça autoral para se sentir mais confortável ao desbravar um ambiente que ainda não tinha afinidade. Mensurar o seu próprio potencial em um longa-metragem foi o que motivou o autor a delinear algo fora do teatro²⁵. *Polaróides urbanas* é um retrato social feminista de mulheres em situações de conflito ideológico, pânico, paranoias, se assemelhando muito ao estilo de cinematografia de Pedro Almodóvar. Entre as histórias apresentadas estão, por exemplo, a de uma atriz com síndrome de pânico, assediada pelos fãs, que não consegue lidar com a invasão a sua privacidade, uma adolescente, filha de uma psicanalista, insatisfeita com a sociedade que tenta se matar com remédios e, uma dona de casa em crise existencial que cobiça a vida da irmã gêmea²⁶.

Em uma análise comparativa, guardadas as proporções de cada modalidade artística (teatro e cinema), existem semelhanças entre *A Partilha* e *Polaróides urbanas*. Ambos os enredos abordam situações de conflito ideológico sofridos por mulheres, permeados por drama e humor ao longo da história. Portanto, a partir da sensibilidade feminina propõe-se uma reflexão acerca de pensamentos sociais opressores, principalmente, aqueles que determinam a liberdade na vida íntima, na esfera ideológica e estética. Ademais, Falabella elegeu personagens que representam a heterogeneidade social, rompendo, assim, com o pensamento dedutivo do senso comum, o qual, por exemplo, conclui, superficialmente, um determinado comportamento para cada tipo de profissão. Podemos evidenciar essa quebra no pensamento dedutivo em ambas as peças: a personagem celebridade que odeia expor sua vida privada e a psicóloga que não sabe lidar com seus dramas pessoais, no caso de *Polaróides Urbanas*, e a pesquisadora séria que não vivencia seu objeto de estudo, o riso, no caso de *A Partilha*.

²⁵MIRANDA, Débora. “Não tenho o menor interesse por quem não tem humor”, diz Miguel Falabella. *Jornal GI*. São Paulo, 27 fev. 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL329208-7086.00-NAO+TENHO+O+MENOR+INTERESSE+POR+QUEM+NAO+TEM+HUMOR+DIZ+MIGUEL+FALABELLA.html>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

²⁶ EDUARDO, Cléber. CPC, versão Falabella. *Revista Cinética*. São Paulo, mar. de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/polaroides.htm>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

2.3 *A Partilha*: a lufada na poética falabelliana

Em que pese as narrativas anteriores demonstrarem um pouco do potencial ímpar de Falabella, foi *A Partilha* (1990) que consolidou a sua carreira de dramaturgo, inclusive sendo o vencedor do Prêmio Molière de melhor autor por essa produção. Esta peça trata da relação complicada, contudo cômica, entre quatro irmãs - Selma, Regina, Maria Lúcia e Laura - que se reencontram, depois de muitos anos distantes, no velório de sua mãe. O imbróglio se inicia pela divisão de um apartamento na cobertura, localizado no bairro de Copacabana, juntamente com alguns móveis e objetos de antiguidade deixados como herança pela genitora falecida. Entretanto, o processo de partilha é só pretexto para rediscutirem o passado e reavaliarem suas próprias vidas e comportamentos. A respeito do enredo, o crítico Lionel Fischer declara que "[...] sob a enganosa aparência de uma comédia de costumes, Falabella escreveu, ainda que de forma hilariante, um verdadeiro ensaio sobre a condição da mulher numa sociedade dominada por valores essencialmente masculinos".²⁷

Figura 3. Elenco original da peça: Natália do Vale, Arlete Salles, Susana Vieira e Thereza Piffer



Fonte: Revista *Veja*, de São Paulo.²⁸

De acordo com a entrevista concedida exclusivamente para esta pesquisa, Falabella revelou que a construção das personagens de *A Partilha* emergiu de sua vivência como

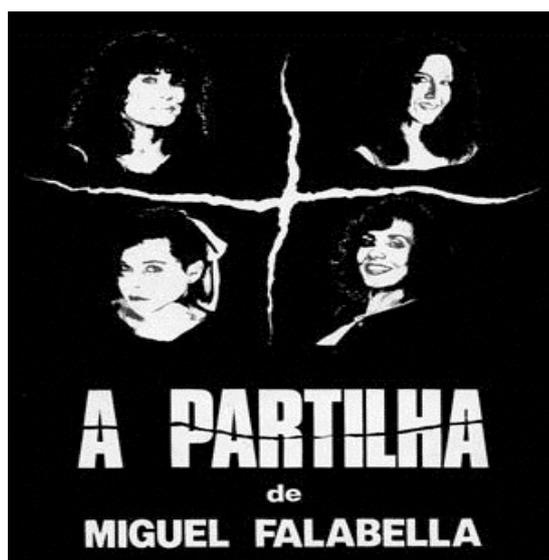
²⁷ FISCHER, Lionel. As irmãs brigam no palco e o público ri. O Globo, Rio de Janeiro, 19 jan. 1990. In: PESSOAL do Despertar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

²⁸ JUNIOR ALVES, Dirceu. Para as atrizes de *A Partilha* o tempo permanece congelado. *Jornal Veja de São Paulo*. Coluna "Na plateia". São Paulo, 24 jul. 2012. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/para-as-atrizes-de-8220-a-partilha-8221-o-tempo-permanece-congelado/>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

observador das pessoas, em suas palavras, “são um amálgama de diversas mulheres que conheci, no núcleo familiar e/ou fora dele”²⁹. Outrossim, é inegável que a sensibilidade de Emily Dickson e a ousadia de Virginia Woolf tenham servido de inspiração para Falabella redigir o texto, posto que além de ser um grande admirador das escritoras, elas possuem uma escrita representativa do imaginário feminino. Carinhosamente, o autor recorda que cada uma delas “fala a um tipo específico de mulher e, ainda que olhadas por uma lente de aumento, sua identificação com o público sempre foi imediata e muito forte. São vozes da condição feminina, mais do que da condição humana, já que os o universo masculino caminha paralelo e hostil”³⁰.

Falabella afirmou, ainda, em entrevista ao programa *Conversa com Bial*³¹, que escreveu essa peça com a intenção de se aproximar de Arlete Salles, pois era fã da atriz, e ajudá-la, já que soube que ela passava por um momento de frustração profissional. Ele se recorda que encontrou com Arlete Salles nos bastidores da novela a qual participavam, *O Outro* (1987), muito desapontada e, nesse instante, a prometeu que iria fazer uma peça tão extraordinária, a ponto de ser um divisor de águas na carreira da atriz. E assim ocorreu.

Figura 4. Cartaz da peça de 1990, com Yoná Magalhães substituindo Natália do Vale



Fonte: Blog Fã Clube Oficial Arlete Salles³²

²⁹ FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas. 08 abr. 2020.

³⁰ Idem.

³¹ CONVERSA COM BIAL. Direção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: Rede Globo, 03 dez. 2019. Entrevistador: Pedro Bial. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8137642/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

³² BLOG Fã Clube Arlete Salles. Relembra as peças *A Partilha* e *A vida passa*, 14 mar. 2012. Disponível em: <http://fcarletesalles.blogspot.com/2012/03/relembra-as-pecas-partilha-e-vida-passa_14.html>. Acesso em: 15 maio 2020.

Conforme relatou em entrevista, *A Partilha* nasceu de um desejo íntimo de falar sobre relações familiares e da grandeza das coisas ínfimas³³. A princípio, Falabella confessa que não tinha noção de como faria uma peça de sucesso para levantar o ânimo de sua grande amiga, entretanto, a ideia veio de uma situação inusitada:

Eu efetivamente andava em busca de um apartamento para comprar e fui levado, por uma corretora, a um apartamento que estava aberto à visitação. Havia um vestíbulo grande (era um dos antigos prédios de Copacabana, ao lado do Copacabana Palace) e eu fiquei ali, admirando o salão a minha frente, enquanto ouvia as vozes das herdeiras discutindo na sala ao lado. Elas estavam brigando. Assim começou a britar a ideia (FALABELLA, 2020).

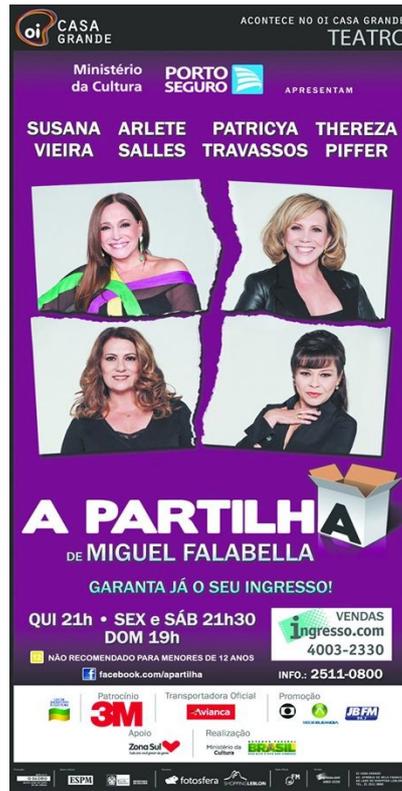
A partir daí, a mente criativa de Falabella começou a trabalhar nos detalhes do enredo. Foi numa máquina de escrever elétrica, em meados de 1988, na Rua Júlio de Castilho³⁴, que nasceu a peça *A Partilha*, a qual ficou em cartaz por 6 anos - iniciando-se no Teatro Cândido Mendes, no Rio de Janeiro/RJ - e foi encenada em mais de 12 países. Em 2012, o autor decidiu remontá-la para comemorar os 20 anos da peça, completos em 2010, porém devido a incompatibilidade da agenda das atrizes e o excessivo trabalho do dramaturgo, houve algumas substituições no elenco original e um hiato de 02 anos no lançamento da peça³⁵. E, novamente, foi um sucesso de bilheteria.

Figura 5. Cartaz da peça relançada em 2012

³³ FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas, 08 fev. 2020.

³⁴ FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas, 08 fev. 2020.

³⁵ MIGUEL Falabella dirige elenco original em espetáculo *A Partilha*. Globo Teatro. Rede Globo. 03 ago. 2012. Disponível em: <<http://redegloboglobo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/miguel-falabella-dirige-elenco-original-em-espetaculo-partilha.html>>. Acesso em: 15 mar. 2020.



Fonte: Facebook – *A Partilha*³⁶

Acerca da representação de sua voz no texto, Falabella complementa que há mais do que isso, existe “uma voz familiar uma voz do núcleo familiar que é universal (e daí a grande empatia da peça com o público, acredito eu.) Todas as vozes da peça foram ouvidas pelo Miguel autor em algum momento de sua vida. É essa mistura de discursos amorosos o segredo da peça”³⁷. Em decorrência do notório reconhecimento, a peça foi, em 2001, transposta para o cinema, com produção da *Globo Filmes* e direção de Daniel Filho. Importa destacar que o filme foi premiado no Festival de Cinema Brasileiro de Miami como melhor roteiro e, em 1992, a peça foi encenada em Buenos Aires, numa versão adaptada para *Nosotras que nos queremos tanto*, permanecendo quase três anos em cartaz³⁸.

Figura 6. Cartaz do filme lançado em 2001

³⁶A PARTILHA. Facebook. Fan page. Disponível em: <<https://www.facebook.com/APartilha/photos/rpp.366331283440017/374020729337739/?type=3&theater>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

³⁷FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas, 08 fev. 2020.

³⁸SITE OFICIAL MIGUEL FALABELLA. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20130117034019/http://www.miguelfalabella.com/bio.html>>. Acesso em: 17 jan. 2020.



Fonte: Blog Trocando em Artes.³⁹

Carregado de lembranças desse trabalho, Falabella rememora saudosamente que *A Partilha* foi um marco em sua minha carreira, visto que após uma longa sequência de esquetes, no que convencionou-se chamar Teatro Besteiro, esta peça foi seu primeiro texto longo, onde pode mostrar que tinha talento e conteúdo⁴⁰.

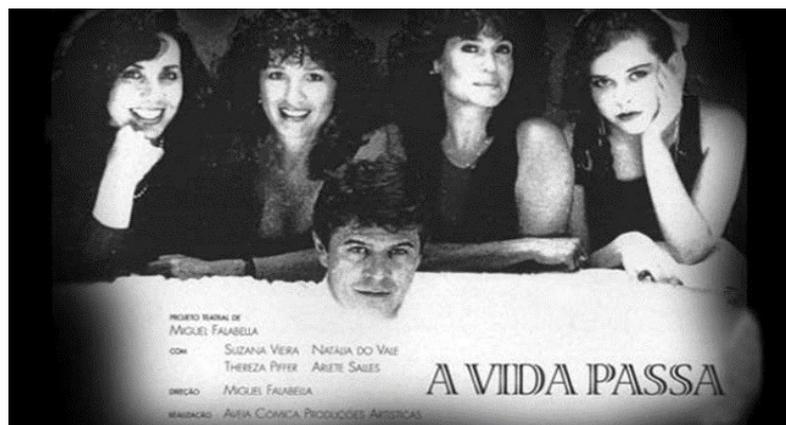
Salienta-se que devido ao sucesso da peça, em 2000, Falabella escreveu a continuação de *A Partilha*, denominada *A vida passa*. O colunista Mauro Ferreira pontuou que “*A vida passa* é mais melancólica do que *A Partilha*. Perspicaz observador da alma humana, Falabella atualiza com sensibilidade seu painel das frustrações e emoções da classe média brasileira”⁴¹.

Figura 7. Cartaz da peça A Vida Passa, em 2000.

³⁹VILLAR, Aloisio. Trocando em Artes: *A Partilha*. Blog Trocando em Miúdos, 04 out. 2017. Disponível em: <<http://aloisiovillar.blogspot.com/2017/10/trocando-em-artes-partilha.html>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

⁴⁰FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas, 08 fev. 2020.

⁴¹FERREIRA, Mauro. *A vida passa*. *Isto é Gente*. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.terra.com.br/istoegente/55/divearte/teatro_vida.htm>. Acesso em: 27 mar. 2020.



Fonte: Blog Trocando em Artes⁴²

Vale ressaltar que *A Partilha* possui grande similaridade com a peça *A Falecida*, de Nelson Rodrigues. Embora o enredo seja distinto, nas duas obras, o título, por exemplo, aponta para um tema comum entre ambas: a morte. A peça *A falecida* trata da história de Zulmira, uma mulher simples que, ao descobrir ser tuberculosa, planeja um funeral grandioso e notório para remediar a vida modesta e ignorada que teve. Para o pesquisador Valdemar Valente Júnior (2019, p. 159), “A falecida reforça na dramaturgia de Nelson Rodrigues a presença de personagens que buscam superar sua própria condição”. Já em *A Partilha*, as quatro irmãs tentam não somente promover um auto resgate, como também uma reaproximação familiar fundamental para cada uma seguir em frente. A morte da genitora das personagens é o momento ideal para o ressurgimento do vínculo afetivo olvidado.

Além da temática semelhante, visualizamos que a trama, em ambas as peças, se passa no espaço da cidade do Rio de Janeiro e gravita ao redor de personagens femininas; *A Falecida* diz respeito a uma mulher específica (Zulmira) e *A Partilha* tratando das mulheres no geral. Não obstante, Nelson Rodrigues busca evidenciar uma mulher rejeitada, com desejos reprimidos, desconfiada da fidelidade do marido e que almeja uma realização póstuma. Já o traço característico da poética de Miguel Falabella repousa em representar mulheres fortes, vividas, que se auto afirmam e procuram a liberdade de padrões sociais como realização pessoal. Sobre o cenário traçado, a pesquisadora Dinacy Mendonça Corrêa expõe que:

No viés das convergências/divergências pode-se, ainda, apontar o gênero farsa-trágica, comum às duas peças, mas muito mais farsa em Miguel Falabella, muito mais trágica em Nelson Rodrigues – onde o fator esperança,

⁴² BLOG Fã Clube Arlete Salles. Relembre as peças *A Partilha* e *A vida passa*, 14 mar. 2012. Disponível em: http://fcarletesalles.blogspot.com/2012/03/relembre-as-pecas-partilha-e-vida-passa_14.html. Acesso em: 15 maio 2020.

sucumbe, suplantado pela tristeza irreduzível, num pessimismo irreversível, que leva à morte (CORRÊA, 2010, p. 20).

Partindo dessa perspectiva, podemos compreender a construção da obra literária como um conjunto de saberes artísticos e literários concernentes às referências empregadas em cada texto. Tanto as personagens femininas de *A Partilha*, de Miguel Falabella, como a personagem feminina Zulmira de *A falecida*, de Nelson Rodrigues trazem consigo uma reflexão (ainda que aproximada) do papel na sociedade brasileira, vistas sobre diferentes óticas e em contextos distintos. Há, na construção imagética da constituição das *personas* femininas no compêndio da tradição na história literária brasileira, uma construção e (re)construção de sentidos que se homologam mutuamente. Deste modo, Julia Kristeva (2005) afirma que [...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Não é forçoso mencionar a visão comparatista contida na perspectiva do crítico e ensaísta T.S Eliot (1989) de que “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989; p. 39); portanto, a tradição não é algo que se herda, mas que o artista deve trabalhar em seu trabalho.

Por outro lado, assim como *A Partilha*, outra peça que ultrapassou os limites do teatro e se tornou filme foi *Veneza*, em 2019. No teatro ela foi encenada em 2003 e narrava a busca de algumas prostitutas em realizar um sonho da dona do bordel, Gringa, que estava enferma e cega: reencontrar o amor de sua vida que deixou em Veneza⁴³. Como Gringa estava debilitada, as prostitutas se solidarizaram com a causa e tentaram recriar Veneza no imaginário da senhora. O drama é baseado na peça *Venecia*, de Jorge Accame, foi gravada no Uruguai e na Itália, dirigida por Falabella e, contou com a participação especial da conceituada atriz espanhola, Carmem Maura. Falabella assinala, em entrevista⁴⁴, que considera esta sua peça de maturidade, uma vez que reforça a crença na conquista dos sonhos,

⁴³GLOBO FILMES. Veneza, 02 abr. 2018. Disponível em: <<https://globofilmes.globo.com/noticia/veneza-filme/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

⁴⁴FONSECA, Rodrigo. "Veneza é um filme da minha maturidade", diz Miguel Falabella. Omelete, 09 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/veneza-e-um-filme-sobre-a-minha-maturidade-diz-miguel-falabella>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

motivando o público a ter vontade de sonhar, por meio dessa viagem fantástica. Ademais, esse filme amplia os horizontes da dramaturgia de Miguel Falabella, desvinculando a sua imagem cristalizada apenas na comédia.

Novamente sua paixão pela História motivou a criação e direção do musical *Império* (2007), o qual narra o panorama político-histórico do primeiro reinado no Brasil, em 1821. Após uma viagem de férias a Paris, o artista retornou com a ideia de escrever uma peça sobre o passado do Brasil colônia, uma parte relevante da constituição de nossa nação. O ponto de partida para que essa obra fosse materializada se deu em uma de suas visitas às livrarias de Paris, onde se surpreendeu com a imensidão de livros históricos sobre o país. Desse dia em diante, Falabella decidiu “mergulhar” na trajetória portuguesa pelo Brasil, evidenciando na peça momentos-chave como o baile de comemoração do aniversário de Leopoldina, futura imperatriz do Brasil, a disputa entre os príncipes Pedro e Miguel, perpassando, ainda, pela relação Metrópole-Colônia e a escravatura.⁴⁵ Desse modo, é possível visualizar o desejo do autor em propiciar conhecimento ao público sobre a nossa herança europeia, sobre o povo a quem pertencemos um dia, a fim de entender os alicerces culturais de hoje, de modo divertido.

Nesse cenário de construção histórica e ancestralidade, em entrevista ao programa *Conversa com Bial*⁴⁶, Falabella mencionou que seu novo projeto, já em andamento, se refere a suas origens familiares, as quais remontam ao sul da Itália, região da Basilicata. A peça romântica se chama *Sagrado coração*, e tem por enredo a trajetória do deslocamento da terceira geração de sua família para o Brasil, quando Teresa Cristina de Bourbon se casou com D. Pedro II e apoiou a imigração para nosso país. Conforme apurada pesquisa, o dramaturgo descobriu que seu bisavô italiano embarcou em um navio rumo ao Brasil, fugindo da extrema pobreza que assolava o povo naquela época. De fato, a descendência de Falabella o incentivou a orientar seu trabalho para o retrato de relações interpessoais. Sobre esse assunto, conta, em entrevista concedida a esta pesquisa, que por ser fruto de uma família grande, com o temperamento do Sul da Itália, essas estruturas se estabeleceram muito cedo no

⁴⁵SITE OFICIAL MIGUEL FALABELLA. Disponível em: <<http://www.miguelfalabella.com.br/imperio/texto.html>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

⁴⁶ CONVERSA COM BIAL. Direção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: Rede Globo, 03 dez. 2019. Entrevistador: Pedro Bial. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8137642/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

seu íntimo; dessa maneira, todo seu universo foi carregado de relações interpessoais redirecionadas para sua escrita.

Ademais, durante essas pesquisas por sua árvore genealógica, Falabella descobriu que possui parentesco com o comediógrafo brasileiro do século XIX Artur Azevedo, seu primo de 6º grau. De fato, vemos muitas semelhanças ideológicas entre ambos. Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo foi um dos maiores teatrólogos, contistas e jornalista do Brasil, nascido em 07 de julho de 1855, em São Luís/MA e falecido no Rio de Janeiro/RJ, em 22 de outubro de 1908. Ele, além de ter integrado o grupo fundador da Academia Brasileira de Letras, ao lado de seu irmão Aluísio Azevedo, também foi um dos grandes defensores da abolição da escravatura, inclusive escreveu peças sobre o assunto, como *O liberato* e *A família Salazar*, as quais foram proibida pela censura imperial e publicadas posteriormente em volume, com o título de *O escravocrata*⁴⁷.

Nessa perspectiva, tanto Falabella quanto Azevedo possuem uma escrita questionadora dos padrões sociais do país, destacando o papel das minorias na sociedade, por esse motivo o *modus operandi* do artista se assemelha com o teatro de revista de Azevedo. No acervo artístico de Artur Azevedo, o qual é demasiadamente extenso, mais de 04 mil contos, encontramos familiaridade com o perfil de Falabella, uma vez que tinha predileção por enredos familiares, relações de namoro, amizade, infidelidade, cerimônias festivas ou fúnebres, isto é, sua obra registrava, de forma cômica e ácida ao mesmo tempo, os costumes sociais da então capital brasileira, Rio de Janeiro⁴⁸. Torna-se perceptível, também, a inclinação dos primos a elaboração de enredos no espaço do Rio de Janeiro: a maioria de suas obras têm como cenário a capital fluminense ou retratam o cotidiano e os hábitos do carioca.

Outrossim, convém mencionar que essa predileção de Falabella por ambientações de peças no Rio de Janeiro/RJ, também é tangenciado em *A Partilha*. Na peça em questão, o apartamento da genitora falecida, onde se passa a história, é localizado no bairro de Copacabana, na capital fluminense. Este bairro é considerado, historicamente, um local da alta sociedade, de restaurantes e hotéis elegantes e que abrigou ilustres políticos brasileiros como os Presidentes da República Tancredo de Almeida Neves, Emílio Garrastazu Médici, Eurico Gaspar Dutra e outras personalidades de renome da música e da televisão como Cauby

⁴⁷ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Artur Azevedo. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/artur-azevedo/biografia>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

⁴⁸ Idem.

Peixoto e Dercy Gonçalves⁴⁹. É uma localidade que reúne, em sua maior parte, uma população idosa, logo considera-se um bairro mais sossegado, projetos arquitetônicos no estilo palacetes, como o hotel Copacabana Palace, e apartamentos espaçosos, muitas vezes, com vista para o mar, como é o caso do apartamento da peça em questão. Logo, apresenta-se como um território propício para recordar momentos nostálgicos, memórias de um passado ainda muito presente no consciente das personagens e discutir sobre o legado deixado a elas.

Outra afinidade hereditária entre ambos é a admiração pela literatura francesa, visto que Artur Azevedo traduziu e adaptou mais de trinta peças francesas para os palcos brasileiros e portugueses. Por fim, vale ressaltar que Falabella e Azevedo compartilham de uma imensurável paixão pelo teatro demonstrada por meio da luta pela criação de espaços teatrais para a sociedade. No século XIX, Azevedo lutou pela construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro durante 30 anos, porém somente foi inaugurado depois de sua morte. Falabella, por sua vez, construiu, em 1997, uma casa de shows dentro do Norte Shopping, na zona norte do Rio de Janeiro/RJ, denominado Teatro Falabella⁵⁰, o qual perdura até hoje; no entanto, sem a direção e supervisão do dramaturgo. Coincidências ou não, dificilmente podemos negar a influência que cada um deles obteve em suas respectivas épocas.

2.4 De ator para autor: a gênese da teledramaturgia falabelliana

Já na televisão, Miguel Falabella iniciou como ator em 1982, no programa *Caso Verdade*, no episódio “Jam e Jim”, quando interpretou Jim. Essa era uma série que dramatizava casos reais enviados pelo público, com depoimentos de alguns envolvidos e de especialista no assunto intercalados com a narrativa⁵¹. No mesmo ano, participou de sua primeira novela, *Sol de verão*, de Manoel Carlos, na qual deu vida ao médico Romeu e conheceu Beatriz Segall, a qual, posteriormente, estrelaria sua primeira novela. A partir daí, foi encadeando diversas personagens seguidas em novelas. Em 1984, por exemplo, atuou na novela *Amor com amor se paga*, de Ivani Ribeiro, como a personagem Renato – um estudante

⁴⁹ A História de Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <<https://copacabana.com/historia-de-copacabana>> Acesso em: 24 abr. 2021.

⁵⁰ Teatro Miguel Falabella. Disponível em: <<https://www.teatromiguelfalabella.com/>> Acesso em: 24 abr. 2021.

⁵¹XAVIER, Nilson. Caso Verdade. Teledramaturgia. Blog. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/caso-verdade/>>. Acesso em: 17 mar. 2020.

de Medicina, mimado e preconceituoso⁵² - e, no mesmo ano, na novela *Livre para Voar*, de Walther Negrão, no papel da personagem Dr. Sérgio, integrante de um triângulo amoroso com Bebel (Carla Camurati) e Pardal (Tony Ramos)⁵³.

Nos anos seguintes, fez algumas participações na série *Armação Ilimitada*, contudo, foi em 1986, com o anti-herói Miro, que o artista ganhou maior projeção na televisão brasileira, no *remake* de *Selva de pedra*, de Regina Braga e Elói Araújo. Marcado por uma infância complicada, Miro sobreviveu aos descuidos de seu genitor, que tentou atropelá-lo na infância para resgatar o auxílio-funeral, e cresceu sozinho, sem referências de certo e errado, tornando-se uma pessoa inescrupulosa e aproveitadora⁵⁴. Embora suas atitudes fossem reprovadas, a personagem Miro conquistou os telespectadores com seu jeito malandro e, muitas vezes, engraçado de conduzir as situações. Inclusive, a personagem de Falabella ganhou uma trilha sonora muito sugestiva da banda Blitz, chamada *Malandro Agulha*, feita especialmente para a novela.

Visualizamos, nesse caso, uma personagem projetada a partir de referenciais clássicos do pícaro, da literatura espanhola do século XVII e XVIII. E não somente na espanhola, mas presente, também, na literatura brasileira como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade e no protagonista Leonardo Pataca de *Memórias de um sargento de milícias*, obra de Manuel Antônio de Almeida, pois quando um escritor produz um texto, seja ele dramático ou pertencente a qualquer outro gênero literário, a sua produção nunca é realizada completamente sozinha, uma vez que “seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

A respeito da configuração da personagem picaresca, é relevante salientar que, desde sua gênese – e aqui citamos as obras seminais de *Lazarillo de Tormes* (1554) e a *Vida de Guzmán de Alfarache* (1604), de Mateo Alemán – o romance picaresco abordava a ousadia e esperteza utilizadas pelas personagens para sobreviver em meio aos infortúnios da vida medíocre que levavam. Assim, eram personagens que se comportavam conforme a conveniência do momento, com o fim de “saltarem” de classe facilmente. Com astúcia,

⁵²MEMÓRIA GLOBO. Novelas Amor com amor se paga. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/amor-com-amor-se-paga/>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

⁵³MEMÓRIA GLOBO. Novelas Livre para voar. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/livre-para-voar/personagens/>>. Acesso em 10 abr. 2020.

⁵⁴MEMÓRIA GLOBO. Novelas Selva de Pedra. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-2a-versao/personagens/>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

contornavam situações e expunham as injustiças sociais da época de modo cômico. Nesse cenário, é dado ao pícaro “[...] espionar o avesso das instituições e dos homens: o seu aparente cinismo não é mais que defesa entre vilões encasacados” (BOSI, 1994, p.133).

Desse modo, compreende-se que, durante a produção textual, o escritor recebe a influência de outros escritores. Assim, influência torna-se “[...] o ‘resultado artístico autônomo de uma relação de contato’, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (NITRINI, 2000, p. 127). Nesse sentido, atenta-se também para a poética de Miguel Falabella que guarda tendências humanistas presentes em sua formação de leitor literário, especialmente pelo contato que teve, desde tenra idade, com autores presentes no cânone brasileiro. Com efeito, a ficção produzida pelo autor procura estabelecer relações entre o antigo e o novo, pois:

A tradição não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; [...]. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 38- 39).

Com relação à obra de Mário de Andrade, Alfredo Bosi (1994, p. 354) ressalta que a personagem Macunaíma, configura-se como “o herói sem nenhum caráter” e “foi trabalhada como síntese de um presumido ‘modo de ser brasileiro’ descrito como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador: caracteres que lhe atribuía um teórico do Modernismo, Paulo Prado, em Retrato do Brasil”. Nessa obra, é possível encontrar a junção do primitivismo e do modernismo, do folclore e da vida real, do instinto selvagem e do meio urbano, de modo brasileiro e moderno. Sob a ótica de Bosi (1994), Macunaíma “[...] é uma espécie de barro vital, ainda amorfo, a que o prazer e o medo vão mostrando os caminhos a seguir, desde o nascimento em plena selva amazônica e as primeiras diabruras gluttonas e sensuais, até a chegada à São Paulo moderna”.

Quanto à obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, trata-se de uma representação dos costumes fluminenses, das famílias urbanas brasileiras na era industrial burguesa narrada em folhetim. Por meio da comicidade, o autor buscava desvelar as mazelas da vida e o enfrentamento perspicaz da personagem frente as ocasiões infelizes que protagonizava. Sobre o tema, Bosi assinala que

o realismo de Manuel Antônio de Almeida não se esgota nas linhas meio caricaturais com que define uma variada galeria de tipos populares. O seu valor reside principalmente em ter captado, pelo fluxo narrativo, uma das marcas da vida na pobreza, que é a perpétua sujeição à necessidade, sentida de modo fatalista como o destino de cada um. Esse contínuo esforço de driblar o acaso das condições adversas e a avidez de gozar os intervalos de boa sorte impelem os figurantes das Memórias, e, em primeiro lugar, o anti-herói Leonardo, "filho de uma pisadela e de um beliscão" para a roda viva de pequenos engodos e demandas de emprego, entremeadas com ciganagens e patuscadas que dão motivo ao romancista para fazer entrar em cena tipos e costumes do velho Rio (BOSI, 1994, p. 133).

Embora existam distinções entre o enredo e a ambientação das narrativas mencionadas, identificamos algumas características semelhantes entre elas, que acabam transformando o caráter das personagens acima e de Miro como: o abandono familiar, acarretando um desenvolvimento pessoal desestruturado; a mentira e a trapaça como meios de sobrevivência perante a desigualdade social estabelecida; a ambição pela ascensão social com pouco esforço; e a busca pelo hedonismo a qualquer custo.

Vale destacar, ainda, que, em 1987, Falabella passou a apresentar o programa *Vídeo Show*, da Rede Globo de Televisão, no qual comandou durante 15 anos⁵⁵. Por um certo tempo ficou à frente de um quadro que se chamava *Tricotando com Falabella* (1988), no qual entrevistava famosos em clima irreverente e descontraído⁵⁶. Posteriormente, nos anos 2000, o programa foi reformulado e o artista passou a receber os convidados em um cenário novo, mais espaçoso, com palco e auditório para abarcar apresentações musicais, show de improviso e entrevistas⁵⁷. Liderou a apresentação do referido programa até 2002, quando então foi sucedido por André Marques. Por fim, em 2015, Falabella voltou ao programa para realizar as reflexões de encerramento, com direito ao “beijo super carinho” e o “namastê”, célebres mensagens que fazia na época em que liderava o *Vídeo Show*, permanecendo até o último episódio, exibido em 11 de janeiro de 2019⁵⁸.

⁵⁵MEMÓRIA GLOBO. Miguel Falabella. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/miguel-falabella-2/perfil-completo/>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

⁵⁶MEMÓRIA GLOBO. Vídeo Show. Década de 1980. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/video-show/decada-de-1980/>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

⁵⁷MEMÓRIA GLOBO. Vídeo Show. Década de 2000. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/video-show/decada-de-2000/>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

⁵⁸MEMÓRIA GLOBO. Vídeo Show. Década de 2010. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/video-show/decada-de-2010/>>. Acesso em 13 abr. 2020.

Sobre essa experiência, vemos que o *Video Show* foi a abertura que Miguel Falabella precisava para estreitar seus laços com a população brasileira e encorajá-lo a alçar novos voos. O programa, em si, tinha muita similitude com a essência do artista, pois era repleto de diferentes atrações, entrevistas interessantes, quadros variados que discorriam desde a vida das celebridades até conteúdos educativos, relembrou atrizes, atores e produções que marcaram a época, e, ainda, havia a participação do público, fato este que o transformava em uma revista semanal eclética e bem-humorada. Segundo Falabella, essa foi a melhor parte de sua carreira, tendo em vista que não precisava encenar uma personagem, podia ser quem ele era e os telespectadores correspondiam positivamente com o seu trabalho.⁵⁹ Essa relação afetuosa com a população também contribuiu para a elaboração de diversas tramas e personagens de sua autoria, uma vez que as pessoas o paravam na rua e narravam algum episódio inusitado que aconteceu em suas vidas e isso ia somatizando em seus pensamentos para dar à luz a grandes espetáculos no teatro e na televisão.

Concomitantemente à função de apresentador, Falabella atuou em outros trabalhos na televisão, como na direção de sua primeira novela *Sassaricando* (1987), de Silvio de Abreu, e em *O Outro* (1987), novela de Aguinaldo Silva, no papel do vilão João Silvério. A citada novela contava as aventuras de Aparício Varela (Paulo Autran), que, ao ficar viúvo, decide ir em busca do seu amor do passado, mas ao ser rejeitado, passa a “sassaricar” outras mulheres da trama⁶⁰. Já a personagem João Silvério da novela *O Outro*, era um rapaz ambicioso, que tentava se aproveitar do dinheiro da família de sua noiva, Marília (Beth Goulart), para melhorar a situação de vida dele e de sua irmã Laura (Natália do Vale)⁶¹. Nessa última atuação, ocorreu seu primeiro encontro com as atrizes que mais tarde fariam parte do elenco da peça *A Partilha* (Arlete Sales e Nathalia do Vale).

Em 1989, Falabella compôs o elenco especial da telenovela *Tieta*, de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, no papel de Miguel, e no ano seguinte impressionou o público com sua atuação ao dar vida a dois personagens, os gêmeos José Luis e Arnaldo, em *Mico Preto*, novela de Euclides Marinho, Leonor Bassères e Marcílio Moraes. A trama era baseada no estranho desaparecimento da empresária Áurea Menezes Garcia

⁵⁹MAIO, Márcio. Em 'A Vida Alheia', Miguel Falabella prefere não atuar. *Terra*. Rio de Janeiro, 05 abr. 2010. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/tv/em-a-vida-alheia-miguel-falabella-prefere-nao-atuar,6691f59cb997a310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

⁶⁰MEMÓRIA GLOBO. Novelas *Sassaricando*. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/sassaricando/trama-principal/>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

⁶¹MEMÓRIA GLOBO. Novelas *O Outro*. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-outro/personagens/>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

(Márcia Real) e a disputa de seus negócios por seus filhos, dentre eles as personagens de Falabella⁶². Vale salientar que um dos gêmeos, José Luís, era homossexual e mantinha um romance secreto com o deputado José Maria (Marcelo Picchi). Miguel classifica essa novela como uma idealização embrionária de *Sai de Baixo*, visto que era uma trama bem-humorada e os atores tinham total liberdade para improvisação de falas e construção de personagens, como se deu no caso de Marietinha Aranha⁶³.

Em 1992, Falabella integrou o elenco da minissérie *As noivas de Copacabana*, de Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes, protagonizando o *serial killer* obcecado por assassinar mulheres vestidas de noiva, chamado Donato Menezes. A referida personagem era um restaurador de obras de arte, de classe alta, morador de Copacabana, no Rio de Janeiro, que encontrava suas vítimas por anúncios de venda de vestidos de noivas colocados, por elas, nos jornais, depois as seduzia e as estrangulava até a morte⁶⁴. Essa foi uma das minisséries mais comentadas da época, devido ao fato de ser baseada em uma história real de um ex-mecânico que foi preso, em 1983, por estuprar e assassinar mulheres vestidas de noivas. Segundo informações policiais, o acusado também procurava mulheres por anúncios de jornal e sua motivação era se vingar de sua ex-companheira⁶⁵. Impossível assistir a minissérie e não estabelecer diálogo com os romances policiais da escritora inglesa Agatha Christie. De alguma forma, Falabella resgatou em sua memória os mistérios que lia quando menino e fez um diálogo atemporal com a personagem Franklin Clarke, o *seria-killer* do livro *Os crimes ABC*, de Christie.

Em 1994, Falabella embarcou mais uma vez em uma novela de Ivani Ribeiro, chamada *A Viagem*, no papel de Raul Toledo. No ano seguinte, Falabella interpretou um vilão chamado Mauro Alcântara Prates, na telenovela *Cara & Coroa*, de Antonio Calmon. Entretanto, foi em 1996 que Miguel Falabella se consolidou como figura pública ao interpretar Caco Antibes, no programa *Sai de Baixo*, o qual esteve no ar até 2002. Nessa série de comédia, Falabella não foi apenas o protagonista, mas também seu produtor. Ainda em

⁶²MEMÓRIA GLOBO. Novelas Mico Preto. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/mico-preto/tramas/>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

⁶³Idem.

⁶⁴MEMÓRIA GLOBO. Minisséries As Noivas de Copacaba. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/as-noivas-de-copacabana/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

⁶⁵ CESCO, Kelly. História real do serial killer de As Noivas de Copacabana. Notícias Brasil, 21 jan. 2015. Disponível em: <<http://br.noticias.com/entretenimento/historia-real-do-serial-killer-as-noivas-copacabana.html>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

entrevista ao *talkshow Conversa com Bial*⁶⁶, salientou que o programa foi idealizado por Luís Gustavo e Daniel Filho, que tinham a intenção de lançar um humorístico no formato da *Família Trapo*, criado por Jô Soares e Carlos Alberto de Nóbrega, um fenômeno de audiência dos anos 60.

Gravado no Teatro Procópio Ferreira, em São Paulo, com plateia e permeado de improvisos, *Sai de Baixo* fez considerável sucesso por se diferenciar dos demais programas da televisão, já que era uma mistura de teatro com televisão e havia interação com a plateia; quebrando, assim, a chamada “quarta parede do teatro”, uma convenção teatral específica da cultura e da prática teatral ocidentais, que “vetava” a comunicação direta entre atores e público. Convém destacar que esta conceituação está relacionada diretamente à estética Naturalista, conforme concebida por Émile Zola (em seu célebre *O Romance experimental e o Naturalismo no teatro*) e foi desenvolvida pelo teórico Constantin Stanislavski, na Rússia. Com efeito, o estudioso considerava a existência de uma parede imaginária, invisível, entre ator e público: isolava-se (ainda que apenas pela iluminação) a cena, distanciando palco e plateia. Desse modo, a quarta parede seria o “buraco da fechadura” por onde o espectador, distante da ação, assistiria ao espetáculo. Nessa verve, esse predicado de materialização cênica torna-se:

Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que supõe rolar independente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de voyeur, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede. [...] O realismo e o naturalismo levaram ao extremo essa vigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (re)teatraliza a cena, ou reforça a participação do público. Uma postura dialética parece ser mais apropriada: existe separação entre palco e plateia e isso pode sofrer várias transformações, e ora eles estão apartados, ora juntos, sem que uma coisa elimine a outra, e o teatro vai vivendo dessa constante denegação (PAVIS, 1999, p. 315-316).

A narrativa acontecia no palco, que representava a sala de estar de um apartamento residencial, no 6º andar, localizado no Largo do Arouche, em São Paulo. Este foi o lugar escolhido para descrever as peripécias dos integrantes dessa família, que se envolviam em confusão a todo instante por dinheiro, por diferenças familiares, entre outros motivos.

⁶⁶ CONVERSA COM BIAL. Direção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: *Rede Globo*, 03 dez. 2019. Entrevistador: Pedro Bial. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8137642/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

O elenco dessa *sitcom* era composto por ‘Luís Gustavo, como Vavá, o chefe de família, dono de uma agência de turismo e síndico do edifício onde todos moravam; Miguel Falabella, encarnando Caco Antibes, um malandro, que vivia as custas de Vavá, com mania de rico e que eternizou os jargões inesquecíveis pelo telespectador como “eu tenho horror a pobre” e “cala boca, Magda”; Magda, interpretada por Marisa Orth, casada com Caco, uma mulher bonita, porém analfabeta, que arrancava muitas risadas pela “pérolas” que dizia; Aracy Balabanian no papel de Cassandra, a mãe de Magda e uma mulher muito elegante mesmo depois de falida; Claudia Jimenez, como Edileuza, a empregada doméstica atrevida e desbocada; e Ribamar, representado por Tom Cavalcante, o porteiro esperto do edifício, que se aproveitava do síndico Vavá. Após 11 anos fora do ar, a Rede Globo voltou a reexibir o humorístico com 04 episódios inéditos, e em, 2019, *Sai de Baixo* foi transformado em filme⁶⁷.

A comédia desde muito cedo esteve ligada à Miguel Falabella. No programa *Conversa com Bial*⁶⁸, Miguel destacou que sua “veia” humorística foi herdada de seu pai, um carioca piadista que adorava Carnaval, e a parte intelectual de sua mãe, sempre muito séria e rígida com os estudos. Muitas das recordações da infância e adolescência vividas na Ilha do Governador/RJ, para onde se mudou quando ainda era pequeno e morou até os 17 anos, são trazidas para os trabalhos desenvolvidos por ele, especialmente no humor. Falabella conta que muitas das falas da personagem de Caco Antibes, em *Sai de Baixo*, remontam às histórias de sua família, dos comportamentos dos agregados da casa, dos finais de semana na praia de Ilha do Governador, os quais eram repletos de confusão e muitas risadas.

Para o artista, o humor está atrelado à percepção do outro; precisa surpreender as pessoas e evidenciar aqueles ou aquilo que não são vistos, ou seja, trazer à tona diversas situações sociais que acontecem na sociedade brasileira (macrocosmo), nas famílias brasileiras (microcosmo), todavia que são negligenciados por algum motivo⁶⁹. Na visão de Falabella, a comédia sempre esteve muito próxima do sentimento de raiva, daqueles que são deixados de lado; portanto, sempre manteve um padrão de comédia de tolerância, o qual abre espaço para os mais variados estilos de indivíduos. É nessa linha que os seriados *Sai de Baixo*, *Toma Lá Da Cá e Pé na Cova* foram engendrados. Inclusive, visualizamos nesses três

⁶⁷RODRIGUES, Cristiane. “Sai de Baixo” chega aos cinemas dia 21 de fevereiro; veja trailer inédito. Gshow. *Rede Globo*, 07 jan. 2019. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/Famosos/noticia/sai-de-baixo-chega-aos-cinemas-dia-21-de-fevereiro-veja-trailer-inedito.ghtml>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁶⁸CONVERSA COM BIAL. Direção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: *Rede Globo*, 03 dez. 2019. Entrevistador: Pedro Bial. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8137642/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁶⁹ Idem.

seriados uma íntima ligação com as obras do dramaturgo Martins Pena, o qual foi pioneiro na caracterização da comédia de costumes no Brasil.

Assim como Falabella, o autor utilizava-se da comédia para exteriorizar, por exemplo, as confusões dentro da constituição familiar, por meio das discussões entre sogra e nora, que moram sob o mesmo teto, já que esta e o marido não tem onde morar, retratadas na obra *Quem casa quer casa* (1845); as relações amorosas baseadas em ambição social e financeira como o enredo de *O Judas em sábado de aleluia* (1845); as autoridades que se utilizam da malandragem em detrimento da inocência do povo rural encenada no *O juiz de paz da roça* (1838).

Depois de Caco Antibes, Falabella atuou apenas em mais uma novela, *Agora é que São Elas*, exibida em 2003, no papel de Juca Tigre, um prefeito carismático, no entanto negligente, da cidade de Bocaiúvas, que era contrário à emancipação do distrito de São Francisco das Formigas, especialmente porque quem liderava a luta feminina era a filha de sua ex-namorada, Antônia (Vera Fisher), a qual o abandonou no casamento⁷⁰. Depois de se despedir desse ciclo de ator de novelas, Falabella fez algumas participações esporádicas em programas de televisão como *Brava Gente* e *Você Decide* e, posteriormente, em suas próprias atrações. O motivo desse “sumiço novelístico” foi sua decisão em se concentrar na escrita tanto de novelas como de seriados, concomitantemente às peças teatrais.

Como autor, Miguel Falabella escreveu 04 novelas, iniciando-se por *Salsa e Merengue*, em 1996; renovando, assim, a sua parceria com Maria Carmem Barbosa, com quem lançou outros trabalhos como a novela *A lua me disse* (2005) e o humorístico *Toma lá dá cá* (2007). *Salsa e Merengue* contou a história de Eugênio (Marcello Antony), um rapaz rico que tinha leucemia e precisava de um transplante de medula, contudo descobriu que foi trocado na maternidade e, portanto, não poderia receber a doação de seus familiares, assim começa a busca pela genitora dele. A novela ainda envolve um núcleo popular e cômico na Travessa do Vintém, onde se encontra a mãe de Eugênio, Anabel Muñoz (Arlete Salles), que é cubana dramática e possui outros cinco filhos, dentre eles Valentim (Marcos Palmeira), que disputa o amor de Madalena (Patrícia França) com Eugênio⁷¹. A trama foi muito além de um simples melodrama mexicano, o qual estava em ascensão na década de 90, e tratou de temas socioeducativos como a degradação ambiental por elemento radioativo (Urânio), gravidez na

⁷⁰MEMÓRIA GLOBO. Novelas Agora que são elas. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/agora-e-que-sao-elas/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

⁷¹MEMÓRIA GLOBO. Novelas Salsa e Merengue. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/salsa-e-merengue/tramas/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

adolescência e homossexualidade feminina, fatos estes que lhe renderam dois troféus APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), o de Melhor Novela e o de Melhor Atriz, para Arlete Salles⁷².

Tal qual a produção anterior, *A Lua me disse* foi uma comédia romântica inspirada nos dramas latino-americanos, com indumentárias extravagantes, cenários coloridos, reações exageradas das personagens e muito bom humor. A novela conta a história difícil e trágica de Heloísa (Adriana Esteves), uma jovem pobre, moradora do Beco da Baiúca, no Rio de Janeiro, que vai trabalhar de babá na casa de uma família rica e se envolve com Ricardo (Frank Borges), filho do sócio de um banco, o qual acaba falecendo num acidente de trânsito, deixando-a grávida⁷³. A partir daí, a sogra de Ester (Zezé Polessa) a persegue e tenta ficar com a guarda do neto, entretanto, Gustavo (Wagner Moura), o irmão do falecido Ricardo, se apaixona por Heloísa e a ajuda escapar das armações de sua mãe, Ester. Em oposição à vida de luxo e riqueza de alguns personagens, Falabella e Barbosa trabalham o núcleo do Beco da Baiúca, com seus personagens bizarros e divertidos, como Ademilde (Arlete Salles), a dona da rede de lojas “Frango com Tudo Dentro”, concorrente de outro estabelecimento chamado “O Peru do Papo Gordo”⁷⁴. A narrativa explorou bastante as questões de desigualdade social e racial, conflitos por dinheiro, a transexualidade da personagem Dona Roma e os escândalos políticos da época como o mensalão.

Falabella foi, ainda, o autor de duas outras telenovelas de comédia romântica, *Negócio da China* (2008) e *Aquele beijo* (2011). Esta última com estilo muito semelhante às anteriores, traz o enredo de um romance de folhetim vivido por Cláudia (Giovanna Antonelli) e Vicente (Ricardo Pereira), que se conhecem, por acaso, durante uma viagem à Colômbia e se apaixonam, enquanto Rubinho (Victor Pecoraro), noivo de Cláudia, e Lucena (Grazi Massafera), ex-namorada de Vicente, se unem para impedir que esse novo amor floresça⁷⁵. A trama paralela retrata a briga entre os moradores da comunidade Covil do Bagre e os ricos empresários Maruschka (Marília Pêra) e Alberto (Herson Capri) por um terreno que abriga pessoas carentes. Nessa novela, houve a abordagem de assunto atuais como a ditadura da beleza em nossa sociedade, revelações de paternidade, preconceito racial, adoção de crianças

⁷² Idem.

⁷³ MEMÓRIA GLOBO. Novelas A Lua me disse. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-lua-me-disse/trama-principal/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ MEMÓRIA GLOBO. Novelas Aquele Beijo. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/aquele-beijo/trama-principal/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

e disputa por poder, e como de praxe, não faltou o núcleo cômico, marcado pelos incidentes ocorridos na Vila Caiada, como por exemplo, as falcatruas da vidente Mãe Iara e as proezas de um casal que aluga uma van, apelidada de “Van Premier”, para levar idosas a espetáculos em cartaz no Rio de Janeiro.

Aquele Beijo nasceu, segundo Falabella, de suas observações sociais, de personagens politicamente incorretos, da vivência nos bairros cariocas e de todas as histórias que ouve e lê rotineiramente.⁷⁶ O autor já afirmou que o humor está muito atrelado à dor e à tristeza, isto é, algum tipo de sofrimento que o indivíduo passou e transformou esse sentimento em narrativas engraçadas⁷⁷. Dessa forma, brinca com falas preconceituosas enraizadas em nossa cultura ou até mesmo com os estereótipos dos malandros, trambiqueiros, bregas, mulherengos entre tantos outros. Cumpre ressaltar que Falabella trouxe um diferencial para essa nova trama: incluiu-se como narrador dos episódios, elaborando frases de encerramento, assim como costumava fazer no *Vídeo Show*. Em entrevista à revista *Veja*, declarou que optou por essa intervenção, pois “[...] gostaria de colocar o autor em cena, também. O autor pensa coisas enquanto está escrevendo, então, por que não dizê-las ao público? [...]”⁷⁸.

Por sua vez, *Negócio da China* foi uma novela um pouco diferente dos padrões de Falabella, pois envolvia três mundos distintos – China, Portugal e Brasil - em um enredo de aventura e romance e muito arte marcial (Kung Fu). A trama principal pautava-se em um roubo bilionário perpetrado por um chinês, que armazena as informações sobre a localização desse dinheiro em um pen-drive, o qual esconde dentro da bolsa de uma senhora portuguesa, Aurora (Maria Vieira), durante sua fuga no aeroporto. Por conseguinte, Aurora segue para o Brasil com seu filho João (Ricardo Pereira) em busca de condições de vida melhores e no avião João conhece Livia (Grazi Massafera), por quem se apaixona, passando a enfrentar vários percalços para ficar com a amada, a qual é casada com Heitor (Fábio Assunção) e tem um filho, Théo (Eike Duarte).⁷⁹

⁷⁶PARA todos vocês: *Aquele Beijo*. *O Portal Planeta TV*. Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/especiais/para-todos-voce-aquele-beijo.html>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

⁷⁷ CONVERSA COM BIAL. Direção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: *Rede Globo*, 03 dez. 2019. Entrevistador: Pedro Bial. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8137668/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁷⁸ZYLBERKAN, Mariana. Miguel Falabella defende ‘Aquele Beijo’: ‘Sou altamente sofisticado’. *Revista Veja*. Entretenimento. São Paulo, 10 nov. 2011. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/miguel-falabella-defende-aquele-beijo-sou-altamente-sofisticado/>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

⁷⁹MEMÓRIA GLOBO. Novelas *Negócio da China*. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/negocio-da-china/trama-principal/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

A busca pelo pen drive chinês foi só um pretexto utilizado pelo autor para desenvolver uma narrativa cosmopolita, que atrelasse Portugal e Brasil. Depois de uma viagem às terras lusitanas, Falabella se encantou pela cultura e resolveu escrever uma novela sobre o povo português, com direito a músicas e comidas típicas, e apenas agregou a história de um roubo extraordinário⁸⁰. Paralelamente, temos a construção do núcleo português, que gira ao redor da panificadora “Nossa Senhora Desatadora dos Nós”, do núcleo chinês, identificada na academia de Kung Fu, a “Terra do Meio”, e do núcleo popular, agrupado no “El Chaparrito”, uma casa mexicana de espetáculo, reunidos no bairro carioca Parque das Nações. O restante da composição de figurinos e cenários foi inspirada em mangás e nos filmes *O Tigre e o Dragão* (2000), do diretor Ang Lee, e *O clã das adagas voadoras* (2004), de Yimou Zhang⁸¹, para representar o eixo chinês, bem como nos filmes como *As bruxas de Eastwick* (1987), de George Miller, e títulos do cineasta espanhol Pedro Almodóvar para caracterizar o eixo cômico.

Influenciadas pela estética de Almodóvar e do escritor Silvio de Abreu, especialmente a novela *Cambalacho* (1986), as obras de Miguel Falabella extraíram o cerne do humor escrachado e do melodrama, misturados à assuntos atuais e um tanto quanto polêmicos. *Cambalacho* foi uma novela que marcou o Brasil, uma vez que contava as aventuras hilárias da dupla trambiqueira Naná (Fernanda Montenegro) e Gegê (Gianfrancesco Guarnieri), que faziam muitas trapaças para sobreviverem, embora fossem pessoas bondosas e humildes⁸². Seguindo essa mesma linha, o núcleo cômico era repleto de personagens simples que sempre arrumavam um jeito criativo, porém politicamente incorreto, para ascender socialmente ou alcançar aquilo que almejavam. O resultado disso era sempre muita confusão e dramalhões de família. Logo, podemos aferir que o gênero melodrama baseia-se na cultura popular e no emprego de exageros emocionais e cênicos, a fim de envolver o público. Sobre o tema, Pavis (1999, p. 238) explana que:

O melodrama sobrevive e prospera hoje no teatro de boulevard, nas telenovelas ou nos romances baratos e nas fotonovelas: livrou-se de seus instrumentos um tanto vistosos do *roman noir* ou do melodramático fácil, refugiando-se em mitos neoburgueses do casal ameaçado ou dos amores

⁸⁰“NEGÓCIO da China: emoção, aventura e romance!”. Portal *O Planeta TV*. Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/especiais/negocio-da-china-emocao-aventura-e-romance.html>>. Acesso em 23 abr. 2020.

⁸¹MEMÓRIA GLOBO. Novelas Negócio da China. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/negocio-da-china/trama-principal/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁸²MEMÓRIA GLOBO. Novelas Cambalacho. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cambalacho/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

impossíveis. Sob uma forma paródica, isto é, em sua própria negação, ele hoje é fonte de inspiração de um teatro da derrisão e dos efeitos visuais: desde o dadaísmo, o surrealismo e o teatro do absurdo.

Sob esse viés, a criação das novelas citadas muito se deve à releitura das memórias familiares de Falabella, visto que seu pai e seus avós eram apaixonados pela estrela mexicana Maria Félix. Em seu livro, o dramaturgo rememora, carinhosamente, o apreço que seus avós tinham pelos artistas latinos e que nem mesmo os hollywoodianos eram páreo para a grande diva Maria Félix. Inclusive, seu pai cantarolava a canção *Maria Bonita*, que Agustín Lara dedicou a ela (FALABELLA, 2011, p. 36). No que concerne às peculiaridades do trabalho de Almodóvar, é interessante destacar algumas características que ele adota em suas obras como: enredos marcados por problemas enfrentados no universo feminino, como na comédia *Mulheres à beira de um ataque de nervos*; a abordagem de temas considerados tabus (homossexualidade e prostituição); preferência por cenários extravagantes e personagens excêntricos; e um elenco que o acompanha sempre em suas produções (Antonio Bandeiras, Penelope Cruz e Carmem Maura)⁸³. Segundo Felipe (2009, p. 65), a composição artística de Almodóvar surpreende o público pela dinâmica de fusão com outros gêneros dentro de um só contexto:

Em sua “escrita” os gêneros narrativos são categorias móveis (em um mesmo filme, temos o melodrama, a comédia, o policial) e as representações de gênero são variadas e mesmo fluídas (travestis que são também pais, transexuais que se relacionam com mulheres). Movida por uma dinâmica particular, na qual os gêneros (nos dois sentidos que atribuímos ao termo) movimentam-se, constantemente, para dentro e para fora dos estereótipos, a obra de Pedro Almodóvar tem sobre o espectador um efeito de (já esperada) surpresa.

Na mesma linha, as quatro novelas de Falabella possuem diversas características em comum, que imprimem a marca do autor nas obras, como, por exemplo: possuem um núcleo democrático e divertido, em que se manifestam os mais variados estilos de pessoas e comportamentos, que geralmente se condensa em um bairro carioca como o Parque das Nações em *Aquele beijo*, a Travessa do Vintém em *Salsa e Merengue*, o Covil do Bagre e a Vila Caiada em *Negócio da China*, e o Beco da Baiúca em *A Lua me Disse*; há um estabelecimento referencial onde se desenrola os acontecimentos mais importantes – na *Lua*

⁸³PÉCORA, Luisa. Exagero, cores e mulheres fortes: as marcas do cinema do espanhol Pedro Almodóvar. IG Último Segundo. São Paulo. 30 jun. 2013. Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-30/exagero-cores-mulheres-fortes-as-marcas-do-cinema-do-espanhol-pedro-almodovar.html>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

me Disse era a loja o “Frango com Tudo Dentro”, na *Aquele Beijo* a loja sofisticada “Compre”, em *Salsa e Merengue* o supermercado “Rebolla”, de propriedade da família Bolla e em *Negócio da China* na academia “Terra Meio”; personagens caricatos e esquisitos, com nomes mais absurdos ainda, representando a miscigenação brasileira; e a escalação de artistas consagrados e recorrentes em seu elenco como Arlete Salles, Marília Pêra, Zézé Polessa, Raoni Carneiro, Zezeh Barbosa⁸⁴, entre outros.

Nesse sentido, convém mencionar que observamos traços da estética de Pedro Almodóvar em *A Partilha*, haja vista que existe uma história repleta de conflitos psicológicos encarados pelas personagens femininas como, por exemplo, a opressão sexual masculina que sofreram/sofrem com os relacionamentos antigos/atuais e, até mesmo, depois de separadas/divorciadas. Outras questões sociais também são tangenciadas em algumas falas das personagens como a responsabilidade pela educação dos filhos, o envelhecimento e os padrões de estética, a violência sexual acobertada e a procura por ajuda psicológica. Ou seja, a percepção feminina sobre a sociedade, a partir do microcosmo —a família— é muito latente durante toda a peça. Além disso, há a discussão de temas considerados tabus para época, como a homossexualidade da personagem Laura e o preconceito com relação à gravidez sem casamento e na adolescência da filha de Selma. Por derradeiro, as atrizes que interpretaram as quatro irmãs estão presentes na maioria das produções de Falabella, especialmente, Arlete Salles, outro fato que, novamente, coincide com as preferências de Almodóvar.

2.5 Por entre séries e peças na atualidade: em cena, Miguel Falabella

Em relação aos seriados produzidos na televisão, o primeiro humorístico que deu início a sequência de sucesso de Falabella foi *Toma lá dá Cá*, em 2007. Nessa comédia familiar, ele e Maria Carmem Barbosa retratavam o dia-a-dia turbulento de duas famílias de classe média, nada normais, que trocaram de parceiros entre si e moravam frente a frente em um condomínio no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro⁸⁵. Cada personagem tinha sua peculiaridade que tornava o programa mais próximo da realidade como, por exemplo, uma síndica fofoqueira e arbitrária, uma empregada doméstica que sempre tem uma história de sua

⁸⁴STEFFEN, Luffe. Confira o estilo e a marca de Miguel Falabella como novelista. IG Gente. 16 out. 2011. Disponível em: <<https://gente.ig.com.br/tvenovela/confira-o-estilo-e-a-marca-de-miguel-falabella-como-novelistas/n1597281609316.html>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

⁸⁵MEMÓRIA GLOBO. Toma Lá, Dá Cá. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/toma-la-da-ca/>>. Acesso em: 24 abr. 2020.

terra natal, uma dona de casa exemplar e ótima cozinheira, um adolescente nerd e uma filha rebelde e namoradeira.

Conquanto, a personagem Copélia (Arlete Salles) era o grande destaque da comédia por ser uma avó atípica: uma solteirona que não tinha noção da sua idade, gostava de baladas, voltava para casa tarde da noite, usava decotes, minissaias e roupas chamativas, sempre com uma peruca diferente para cada ocasião, e que adorava dividir suas aventuras amorosas com a família. Convém ressaltar que Falabella atuou no seriado dando vida à Mario Jorge, um ex-surfista e atual corretor de imóveis, casado com Celinha (Adriana Esteves) e pai de Tatalo e Isadora (Fernanda Souza), filhos do relacionamento anterior com Rita (Marisa Orth). Observa-se que o formato de *Toma lá dá Cá* era semelhante com o de *Sai de Baixo*, pois havia uma plateia nos estúdios de gravação, acompanhando a dramatização, como se fosse um teatro.

Já em 2010, o artista lançou um seriado distinto do seu repertório chamado *Vida Alheia*, o qual retratava a rotina de uma redação de revista com enfoque na vida dos famosos. Para desenvolver tal empreitada, contou com a ajuda de Cláudia Gimezes, com quem trabalhou em *Sai de Baixo*. A ideia para esse seriado emergiu durante um jantar de amigos que ele e Cláudia tiveram, na época, onde notaram a presença de um *paparazzo* os fotografando⁸⁶. Jungido a isso, os autores recuperaram na memória outros momentos que passaram por situações semelhantes, como publicação de conteúdos sensacionalistas e invasivos sobre eles e amigos, perguntas indiscretas em coletivas, entre outros.

Falabella sempre viveu cercado de jornalistas; portanto, conhece como esse meio é competitivo e obcecado por notícias exclusivas. Dessa forma, nada mais justo do que homenagear essa classe, mostrando os bastidores da criação de um tablóide. Nesse seriado, a ótica ficcionista de Miguel Falabella se coaduna com a de Nelson Rodrigues. Tal qual o escritor, o seriado procurava descortinar a vida íntima das celebridades, olhando pelo buraco da fechadura e mostrando ao público aquilo que os famosos querem esconder. Basicamente um trabalho investigativo e metódico de perseguir cuidadosamente o alvo, cujo deleite se perfaz ao conseguir “desmascarar” a vida privada da pessoa investigada.

Passados 03 anos dessa aventura jornalística, Falabella depositou todo seu carisma e bom humor para interpretar a personagem Ruço, dono de uma funerária nada convencional – F.U.I.- Funerária Unidos do Irajá - no seriado de sua autoria denominado *Pé na cova* (2013).

⁸⁶MAIO, Márcio. Em 'A Vida Alheia', Miguel Falabella prefere não atuar. *Terra*. Rio de Janeiro, 05 abr. 2010. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/tv/em-a-vida-alheia-miguel-falabella-prefere-nao-atuar,6691f59cb997a310VgnCLD200000bbcceeb0aRCRD.html>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

O enredo mostrava os mais divertidos casos da família Pereira, que tinha como sustento uma funerária falida, herdada do pai de Ruço, e a renda da filha Odete Roitman (Luma Costa) como *stripper* virtual⁸⁷. A série se passa novamente em um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, bairro do Irajá, que agrega uma comunidade eclética como, por exemplo, dois borracheiros, sendo um deles homem durante o dia e travesti após o expediente, e a outra uma homossexual namorada de Odete Roitman, chamada Tamanco (Marti'nália).

Além disso, na trama paralela há duas irmãs gêmeas, fisicamente distintas, com vestuário espalhafatoso, que conduzem um trailer de lanche chamado “Cachorras Quentes”. Impossível não mencionar, ainda, os dois irmãos lunáticos que trabalham na funerária, Luz Divina (Eliana Rocha) e Juscelino (Alexandre Zacchia): a primeira uma senhora atormentada por vozes em sua cabeça, que não tem recursos financeiros para custear seus medicamentos então fala coisas absurdas e usa roupa estranhas, e o outro é um motorista que aparenta ser louco, mas que recita clássicos da literatura mundial sem saber a origem. Por meio dessas personagens, encontramos um fio de conexão com o mundo da fantasia criado por Monteiro Lobato. De certa forma, essas personagens parecem ser trazidas de outra dimensão para a nossa realidade. Guardadas as proporções, os irmãos lunáticos (Luz Divina e Juscelino) são semelhantes à personagem Emília e Visconde de Sabugosa, da coletânea de livros do *Sítio do Picapau amarelo*. A primeira porque é muito falante e seu imaginário é fértil como a da boneca e o segundo porque é um sábio literário incompreendido no mundo atual.

Como se não bastasse toda essa miscelânea de personagens, a família Pereira era composta, ainda, pela célebre atriz Marília Pêra, no papel de Darlene, a ex-mulher de Ruço, que residia na mesma casa que ele e era a maquiadora oficial dos defuntos da funerária. Darlene possuía um visual vibrante, cheio de estampas e, para demarcar seu alcoolismo, sempre estava com um copo de Gin na mão. Infelizmente, essa foi a última personagem da atriz antes de falecer no final do ano de 2015. Falabella agregou ao rol do clã familiar a antiga babá de Ruço, uma senhora senil que diz palavras desconexas e grita de repente, Adenóide (Sabrina Korgut), a empregada doméstica (quase miserável), que somente relembra tragédias de sua vida, e sua nova esposa, Abigail (Lorena Comparato), uma jovem de quase trinta anos de diferença de Ruço, a qual passa a conviver com a ex-esposa embaixo do mesmo teto.⁸⁸

Como visto, Falabella apresenta predileção por inserir personagens de exceção em um contexto familiar, isto é, indivíduos incomuns que, muitas vezes, são simplesmente

⁸⁷MEMÓRIA GLOBO. Séries Pé na Cova. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/pe-na-cova/trama-principal/>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

⁸⁸ Idem.

olvidados e desprezados pela sociedade, não obstante todo lar tenha um agregado desse tipo. A criatividade do autor aflora especialmente quando um colega de profissão está com dificuldades financeiras e necessita de emprego⁸⁹. Imediatamente, Falabella começa a trabalhar para encaixar esse artista em seu elenco ou na próxima produção, uma vez que essa é uma das motivações para que um projeto saia do papel e se torne real. Foi o que ocorreu com *Pé na cova*, *O som e a sílaba*, *A Partilha*, entre outros⁹⁰. Por derradeiro, *Pé na cova* é uma comédia que visa a resgatar o sentimento de respeito pela diversidade, de esperança ainda que em momento difíceis e o valor da família socioafetiva hodiernamente.

No ano seguinte, Falabella lançou o seriado *O sexo e as negas* (2013), uma paródia da série norte americana *Sex and City*. A paródia levantou muitos questionamentos antes mesmo de sua estreia e foi criticada por exibir um conteúdo racista e machista. No entanto, o anseio do autor foi totalmente o contrário da repercussão midiática. O seriado almejava discutir e demonstrar a vida e a liberdade sexual das mulheres negras, moradoras de um subúrbio do Rio de Janeiro. Em entrevista à Fátima Bernardes⁹¹, Falabella se defendeu das acusações delineando que, infelizmente, existe muito preconceito acerca da sexualidade, especialmente, da mulher. O brasileiro carrega muitos tabus, por esse motivo ele foi mal interpretado.

Encerrando a saga dos humorísticos de Falabella estão *Brasil a bordo*, apresentado em 2017, e a recente produção, *Eu, a Vó e a Boi*, de 2019. Aquela fala sobre as divertidas histórias da família Cavalcanti, proprietária da “Piorá Linhas Aéreas”, uma companhia de aviação falida, tentando se reerguer. O artista revelou que pelos últimos acontecimentos no cenário político e econômico no Brasil, surgiu a vontade de escrever acerca desse futuro incerto e nebuloso que nosso país tem se encaminhado, afirmando, contundentemente, que “[...] faz alguns anos em que vivemos em um voo cego sem saber onde vai dar. Foi o que me motivou a unir nossos absurdos nacionais e representá-los em uma empresa em perigo”⁹². O único problema enfrentado pela série foi a coincidência de datas da estreia, prevista para o final do ano de 2016, com a tragédia da queda do avião LaMia 2933, a qual transportava o

⁸⁹ CONVERSA COM BIAL. Direção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: *Rede Globo*, 03 dez. 2019. Entrevistador: Pedro Bial. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8137668/>>. Acesso em: 20 jan. 2020

⁹⁰ROVERI, Sérgio. Entre Ricos e Pobres. *Jornal Valor*. São Paulo, 10 mar. 2017. Disponível em: <<https://valor.globo.com/br/economia/coluna/entre-ricos-e-pobres.ghtml>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

⁹¹ENCONTRO COM FÁTIMA BERNARDES. Direção Alexandre Mattoso. Rio de Janeiro, *Rede Globo*, 16 set. 2014. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/3632560/>>. Acesso em: 10 maio 2020.

⁹²BRASIL, Ubiratan. “Só entendo o Brasil no delírio”, comenta Miguel Falabella. Abril. *Exame*: São Paulo, 26 jan. 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/so-entendo-o-brasil-no-delirio-comenta-miguel-falabella/>>. Acesso em: 12 maio 2020.

time do clube de futebol da Chapecoense para Colômbia. Como o enredo era muito semelhante a triste realidade enfrenta pelas famílias, a Rede Globo decidiu adiar o lançamento da série para o ano seguinte, por meio da plataforma GloboPlay, antes de ir ao ar na televisão.

Já *Eu, a Vó e a Boi* suscita o debate atual sobre os comportamentos de ódio disseminados entre a vizinhança, parentes, pelas mídias sociais, *Fake News* e outros meios.⁹³ É inspirado numa história real, famosa no *Twitter*, reproduzida por Eduardo Hanzo, o qual narrava, diariamente, a rixa antiga e sem limites entre sua avó e uma vizinha apelidada de Boi⁹⁴. O roteiro foi adaptado, porém Falabella seguiu à risca os *tweets* de Eduardo para encenar com mais veracidade todas as brigas icônicas entre as duas. Um dos diferenciais dessa comédia é que neto Roblou (Daniel Rangel) é quem narra a trama diretamente para o telespectador. No seriado, Arlete Salles e Vera Holtz dão vida às avós arquirrivais, Turandot e Boi, respectivamente, que moram frente a frente, se odeiam profundamente e planejam, todos os dias, um jeito de atingir uma a outra⁹⁵. Assim como o anterior, essa saga também foi veiculada previamente pela plataforma de *streaming* da Rede Globo.

Entre os trabalhos mais recentes e comentados de Falabella no teatro estão o espetáculo *A mentira* (2019), *Annie, o musical* (2018), baseada na história em quadrinhos *Little Orphan Annie*, de Harold Gray, e *O Som e a Sílabas* (2017), peça autoral, a qual relata a história de uma menina diagnosticada com a Síndrome de Savant chamada Sarah Leighton, interpretada por Alessandra Maestrini, que possui um talento musical indiscutível, porém enfrenta grandes dificuldades de se relacionar socialmente. Durante a busca por dar sentido a sua vida, Sarah acaba encontrando uma professora de canto, Leonor Delis, interpretada por Mirna Rubim, que também passa por uma crise existencial e profissional, e ambas constroem uma bela amizade que irá ajudá-las a romper as barreiras sociais por meio da música. É, portanto, um enredo que reúne drama e um toque de comédia, mas o elemento convergente entre elas é o canto lírico.

Essa peça surgiu do anseio de Falabella em escrever um musical especialmente para Alessandra Maestrini, com quem trabalhou anteriormente no seriado *Toma Lá Da Cá*, a fim

⁹³PAULO Silvestrini fala sobre 'Eu, a Vó e a Boi' e parceria com Miguel Falabella. Rio de Janeiro. *Rede Globo*. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8122256/>>. Acesso em: 11 maio 2020.

⁹⁴PACHECO, Paulo. Eu, a Vó e a Boi: O que é "real" na série da Globo inspirada em tuítes. *Site UOL*. São Paulo, 06 dez. 2019. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/12/06/eu-a-vo-e-a-boi-o-que-e-real-na-serie-da-globo-inspirada-em-tuites.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

⁹⁵“EU, a Vó e a Boi”: entenda a trama da nova série original *Globoplay*. *GShow*. Rio de Janeiro. 13 nov. 2019. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/series/eu-a-vo-e-a-boi/noticia/eu-a-vo-e-a-boi-entenda-a-trama-da-nova-serie-original-globoplay.ghtml>>. Acesso em: 11 maio 2020.

de explorar toda a sua extensão vocal. Ademais, o autor declarou em uma entrevista⁹⁶, que a peça fora inspirada nos seguintes versos da poeta americana Emily Dickinson: “A mente pesa tanto quanto Deus. / Se a pesagem é feita com instrumento bom, / A diferença, se houver, / É da sílaba para o som”. Mais uma vez, Falabella mostra seu perfil literário e, por conseguinte, sua admiração pela escritora por meio do teatro.

Por sua vez, *Annie, o musical* é uma adaptação de um dos maiores musicais da Broadway, estreado em 1977, bem como um doce drama que abarca uma temática semelhante à anterior, tendo em vista que se trata das aventuras de uma menina órfã de 11 anos, aproximadamente, chamada Annie, a qual vive em um orfanato comandado pela rabugenta e engraçada Senhora Hannigan. Na tentativa de encontrar seus pais verdadeiros, Annie foge, na véspera de Natal; no entanto, é encontrada, trazida de volta e escolhida para passar o Natal com um milionário solitário e zangado, Oliver Warbucks, interpretado por Miguel Falabella, que se encanta com a menina e se transforma. Nesse caso, a vida real e a ficção se entrelaçam na trajetória de Falabella, posto que também adotou dois filhos de uma grande amiga que foi morar no Rio de Janeiro. O dramaturgo, em concordância ao pensamento de Giraudoux, assevera que “o teatro é a melhor maneira de se dizer a verdade aos homens. Melhor até do que a carta anônima”⁹⁷.

Apesar de não ser legalizado, o artista denomina essa relação de “adoção afetiva”, pois criou e cuidou dos meninos desde pequenos, garantindo-lhes sempre toda infraestrutura necessária para o crescimento saudável. Embora Falabella nunca tenha tornado isso público, na estreia de *Annie, o musical*, acontecida em 03 de setembro de 2018, os meninos que, atualmente, possuem 25 e 26 anos, compareceram para prestigiar o pai adotivo e foram fotografados juntos. Visualizamos, então, que *Annie*, por exemplo, não é mais uma de suas adaptações norte americanas, há um envolvimento afetivo que ativa memórias reais em Falabella e o estimula a dirigir um espetáculo dessa magnitude. Segundo Falabella (2011, p. 42) “O teatro só alça voo quando é plural, quando aquece a alma e nos incita ao sonho”. Com esse pensamento é que o seu trabalho tem comovido e arrebatado o coração do público.

Em ambos os enredos, novamente Falabella nos contempla com uma narrativa sutil e ao mesmo tempo muito emocionante ao abordar temas atuais como o da inclusão social, abandono e adoção de crianças e laços afetivos extrafamiliar. O autor sempre deixou claro,

⁹⁶BRASIL, Ubiratan. Peça de Miguel Falabella trata de autismo com delicadeza. O Estado de S. Paulo. 18 jan. 2019. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,peca-de-miguel-falabella-trata-de-autismo-com-delicadeza,70002683597>>. Acesso em: 12 maio 2020.

⁹⁷FALABELLA, Miguel. [Entrevista concedida a] Jéssica Nágilla Hagemeyer. Três Lagoas, 08 fev. 2020.

em diversas entrevistas que deu, sua preferência por enredos com histórias reais, de pessoas com vidas difíceis, portadora de algum transtorno ou doença que as distanciam dos padrões da sociedade e famílias pluriparentais. Seus personagens são, na grande maioria, bizarros, marginalizados e fora dos estereótipos contemporâneos, pois acredita que a singularidade deles é que dá o tom da comédia e dramaticidade pretendida, amalgamando-se à sua escrita popular. Sobre o tema, Falabella ressalta, ainda, que esses relatos realistas são uma maneira de manter viva a imagem de seu avô, um grande norteador de sua carreira, uma vez que:

A exemplo dele, vou pela vida, escutando histórias e, confesso, aquelas que me deixam mais pleno são as histórias que não ganham manchetes de jornais, mas que têm um sabor único: a mulher, ao meu lado no avião, conta que abandonou o marido após ter sobrevivido a um incêndio; o motorista do táxi, com os olhos rasos d'água, diz que perdeu um filho na guerra do tráfico; a feirante gorda, desolada, expulsou a filha de casa, porque ela se perdeu; o executivo da ponte-aérea vive um problema conjugal, porque a conta de seu cartão de crédito acusava o pagamento de um motel; o pedreiro da obra narra a vida de sua mãe, que migrou com oito filhos e muita coragem; o garçom pede uma chance no mundo artístico e começa a cantar uma música sertaneja com voz abaritonada — histórias de todos nós que, reunidas, vão formando a imensa rede de seres que se agrupam neste planeta. E depois, quando as histórias estão reunidas e devidamente ornadas com os bordados da imaginação, tomo posse de cada uma delas e saio pelo mundo, contando a saga dessas novas personagens, para qualquer um que me ofereça um instante de silêncio (FALABELLA, 2011, p.18).

A Partilha, como o próprio autor afirmou, são vozes da enorme rede de mulheres que passaram pela vida de Falabella, marcando-a de uma forma peculiar. Logo, a peça em questão reflete a sua vertente de dramas reais e populares, uma vez que foi engendrada a partir de uma situação vivenciada por ele durante a compra de um apartamento. A reunião de personagens com visões completamente diferentes umas das outras, ressalta a sua estética voltada para o respeito à heterogeneidade. Outrossim, o autor destaca situações das novas composições familiares hodiernas, como a família mosaico e a família homoafetiva, com muito bom humor e, ainda, consegue unir isso a um enredo emocionante, permeado por reflexões acerca dos paradigmas sociais modernos. Porquanto, *A Partilha*, como uma colcha de retalhos, entrelaça as características citadas da dramaturgia de Falabella de uma maneira ímpar.

Por derradeiro, com 40 anos de carreira consolidada no teatro e na televisão, Miguel Falabella afirma que não há uma fórmula exata para o sucesso, contudo enumera algumas características essenciais que o auxiliaram a alcançar seus objetivos: primeiramente, o amor pela poesia, que lhe garantiu novas perspectivas a cada dia; a comunicabilidade, ou seja, o ato

de transmitir algo de maneira empática; a persistência e disciplina na escrita e nos momentos difíceis, que lhe impulsionaram a seguir em frente mesmo com as críticas; a originalidade, que o ajudou a não reproduzir o que a maioria estava fazendo, mas sim a mostrar novos pontos de vista sobre determinados assuntos; a adaptabilidade e a praticidade ao realizar seu trabalho, sendo flexível e descomplicado para lidar com as situações do dia-a-dia; o planejamento do que pretendia fazer e quanto tempo teria disponível para aquilo; o pertencimento, isto é, compartilhar aquilo se sente, para que os indivíduos se sintam parte daquilo; e, por último, generosidade, um meio de retribuir o que nos faz bem⁹⁸. Certamente, essas premissas foram utilizadas em *A Partilha*, pois a história conquistou o público, ganhou prêmios e, ainda, deixou sua marca na dramaturgia brasileira contemporânea.

⁹⁸MIGUEL Falabella dá dez dicas para uma vida profissional de sucesso. *D24 AM Comportamento*. Manaus. 22 nov. 2019. Disponível em: <<https://d24am.com/plus/comportamento/miguel-falabella-da-dez-dicas-para-uma-vida-profissional-de-sucesso/>>. Acesso em: 11 maio 2020.

3 DO PANORAMA HISTÓRICO AO CONTEXTO SOCIAL: NA RIBALTA, *A PARTILHA*

3.1 A era globalizada do pós-guerra: uma (re)significação das identidades nacionais

A fim de compreender o processo de criação artística da peça *A Partilha*, dos elementos que a compõem e dos motivos ensejadores de sua elaboração, bem como da análise das filigranas do discurso jurídico, se faz necessário conhecer o momento histórico em que a peça foi produzida. Cumpre salientar que a Literatura e o Direito são, a princípio, representações da realidade observada e estão em constante mudança, com o objetivo de acompanhar os movimentos sociais. Dessa forma, evocar-se da História se torna imprescindível para expandir a análise literária e forense acerca da obra analisada. Assim, como afirma Candido (2000, p. 14), “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”.

Iniciando-se pela conjuntura sociopolítica mundial, é certo que desde o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a configuração geopolítica sofreu profundas transformações, as quais impactaram demasiadamente o setor econômico, político e jurídico nos anos seguintes. Após a guerra, os Estados Unidos e a União Soviética emergiram como superpotências mundiais e iniciaram um novo embate ideológico - capitalismo versus comunismo - para influenciar o restante do globo, o que se denominou Guerra Fria. Durante esse lapso temporal de mais de 40 anos de tensão política entre esses dois blocos rivais, houve um grande desenvolvimento na parte tecnológica, devido a competição armamentista e espacial entre EUA e União Soviética, que fomentou a expansão dos meios de comunicação e, posteriormente, a entrada no mundo globalizado. Com efeito, cumpre destacar que:

O mundo moderno cedia passo ao pós-moderno, gerando a crise da socialdemocracia no Primeiro Mundo, em seguida a dos nacionalismos desenvolvimentistas no Terceiro Mundo e, finalmente, a do socialismo real soviético no Segundo Mundo. No quadro de uma acelerada militarização, a URSS tentaria reformar-se e, finalmente, se renderia e desintegraria, pondo fim à Guerra Fria e a um ciclo histórico. A globalização e o mundo único da economia (neo)liberal caracterizariam este “fim da História” [...] (VISENTINI; PEREIRA, 2012, p. 239).

Com o colapso da União Soviética e o final da Guerra Fria em 1989, o mundo passava por uma quebra de paradigmas: a queda de regimes totalitários, disfarçados de

comunistas, em detrimento da consolidação da democracia como forma de governo e do capitalismo como sistema econômico. Nesse momento, surgiram os conceitos de Globalização e Neoliberalismo⁹⁹, os quais foram amplamente difundidos e adotados pelos países emergentes. Por meio desses ideais, a visão de interdependência entre os Estados em escala internacional foi reforçada, pois houve uma compreensão do mundo como uma aldeia global, que sofre interferências exteriores, principalmente, de economias desenvolvidas.

Importa ressaltar que a Globalização é um conceito vasto, segundo Campos & Canavezes (2007), refere-se a um fenômeno de interdependência entre Estados, organizações e indivíduos ao redor do mundo, tanto na esfera das relações econômicas, quanto a nível da interação social e política. Logo, é um processo complexo de integração socioeconômico, político e cultural que ocorre até os dias atuais, o qual atravessa fronteiras nacionais, para interligar sociedades distantes por intermédio de meios tecnológicos e ideológicos. Nessa mesma linha, Campos & Canavezes (2007) elencam algumas características da globalização, são elas: a desterritorialização das limitações espaciais, o desenvolvimento tecnológico, a descentralização do poder Estatal, a multidimensionalidade de abrangência, a expansão do modo de produção capitalista e a internacionalização dos Estados.

Esse fenômeno propiciou o estreitamento dos laços entre as nações e a intensificação da troca de mercadorias e informações mundialmente, visto que as barreiras espaciais foram derrubadas. Desde que esse processo se iniciou, visualizamos que não há como se desvincular totalmente de um acontecimento ocorrido em outro continente. Existe, porquanto, um real impacto de eventos em um determinado lugar sobre pessoas e locais situados a uma grande distância. Não há como dizer que ideologias, crenças e qualquer outro tipo de conhecimento esteja restrito ao âmbito espacial de seu país depois do processo de globalização. Assim:

O desenvolvimento do ciberespaço na última década do século XX é um produto legítimo – e avançado – da Terceira Revolução Científico-Tecnológica. Ele é um dos importantes avanços no campo da comunicação informatizada, ou telemática, a partir dos anos 80 que contribuiu para impulsionar a mundialização do capital (ALVES, 1999, p. 169).

⁹⁹ A política neoliberal foi inaugurada no Chile no período do ditador Pinochet, contudo, foi com Margareth Thatcher, na Inglaterra, que adquiriu contornos mais definidos. Na América Latina, o chamado ideário neoliberal ganhou forma e foi sistematizado no encontro realizado em novembro de 1989 na capital dos Estados Unidos, que ficou conhecido como consenso de Washington. (GENNARI, 2002, p. 32)

Na peça *A Partilha*, podemos observar reflexos da globalização nos comportamentos das personagens, que incorporaram certos traços culturais de outras sociedades como, por exemplo, a busca de Regina pelo corpo perfeito (padrão norte-americano) com seus procedimentos estéticos e o cálculo diário de alimentos importados “diet” e industrializados (*Coca-Cola*) por ela ingeridos. Além disso, a globalização é estampa, também, na personagem Maria Lúcia, a qual por ter contato com a cultura europeia, adquiriu novos hábitos, novos modos de se portar e novas predileções. Evidenciamos o seu refinamento europeu, por exemplo, pela preferência por vinho, uma bebida característica de lugares frios, diversos cosméticos, presentes e objetos luxuosos trazidos da França.

Por outro lado, o fato de que o mundo tenha se tornado globalizado não quer dizer que os países perderam sua autonomia cultural ou jurisdicional. Na verdade, esse é o grande impasse que tem se estendido desde então entre as nações, posto que, embora a noção geopolítica globalizada seja natural, hodiernamente, cada país tem soberania em seu território e tenta equilibrar os impactos externos com os eventos internos. Nesse tocante, é pertinente fazermos um pequeno parêntese para compreendermos as modificações culturais causadas pela globalização, sob a ótica de Stuart Hall.

Sobre o assunto, Hall (2006) assevera que a globalização interferiu diretamente na conceitualização de identidade cultural e culminou em três possíveis consequências na configuração das identidades pós-modernas, são elas: no fortalecimento de identidades nacionais/locais, na criação de identidades híbridas ou, ainda, na homogeneização cultural. Segundo o autor, isso ocorre porque a globalização influencia nos aspectos temporais e espaciais que situam as identidades culturais, acelerando os “deslocamentos” destas. Ou seja, reduzindo o espaço-tempo, por meio das tecnologias que agregam distâncias longínquas em tempo ínfimo, ocorre uma espécie de “infiltração” cultural nos países, que na conjuntura pós-modernista, já estão mais suscetíveis de mudança e de abertura para pluralização cultural.

Entende-se por identidades nacionais o “vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento” (HALL, 2008, p. 76). Nesse sentido, o autor disciplina que a medida em que a seara social é influenciada pelo mercado global, as identidades nacionais se distanciam dos parâmetros espaciais, temporais e históricos particulares que a construíram e passam a ser “flutuantes” entre o novo e o tradicional. Por

esse motivo, o processo de globalização pode afetar reforçando identidades nacionais/locais como uma forma de resistência às culturas estrangeiras, até então entendidas como ameaçadoras – que seria o caso de culturas que se apegam à tradição para preservar a “pureza” cultural – ou produzindo identidades derivadas de um amálgama de outras, que seriam as híbridas.

A respeito da homogeneização cultural, Hall (2008, p. 75) define ser “uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas”. Para o autor, alguns teóricos entendem que a homogeneização seria equivalente a desintegração das identidades nacionais, pois conforme as culturas vão sendo expostas ao processo de globalização, dificulta-se a manutenção das identidades nacionais, uma vez que absorverão os padrões externos e enfraquecerão os internos. Um bom exemplo disso é o consumismo capitalista que a globalização estimulou em diversos países de culturas distintas.

Atualmente, tanto o Ocidente quanto o Oriente são vistos como potenciais consumidores para os mesmos tipos de mercadorias, pois podem ter acesso a produtos de vestuário, cosméticos e calçados de marcas multinacionais, apesar da distância cultural e geográfica que os separa. No entanto, esse fator de consumo não deixa que a identidade nacional se desintegre, na verdade, promove uma integração a partir da diversidade de identidades, ou seja, a unidade provém da conciliação entre as diferenças. É sob esse viés que Hall acredita na sobrevivência da identidade nacional atualmente sem subordinar as diferenças internas. Com base nessas premissas, o autor delinea que:

[...] a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e "fechadas" de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 2006, p. 87)

Em *A Partilha*, a personagem Maria Lúcia é um exemplo claro de hidridismo cultural, traçado por Hall. Embora a personagem more há muitos anos na França, tenha adquirido uma nova língua, novos costumes e interesses, ainda há inclinações brasileiras em seu perfil e fala, as quais, dificilmente, serão apagados da sua essência, já que são singularidades que reforçam o seu pertencimento à família. Portanto, a identidade nacional de

Maria Lúcia não está estática, mas sim interagindo com a nova cultura em que ela se encontra inserida. Dessa forma, uma cultura não anula a outra, elas apenas coexistem e podem ganhar novos significados com o passar do tempo.

Num mundo em que fronteiras são dissolvidas, a globalização foi significativa para intensificar o fluxo de interação entre as culturas, produzindo, assim, identidades culturais mutáveis, isto é, que transitam entre diferentes tradições. Logo, no mundo pós-moderno é difícil aceitar que as identidades, especialmente, as nacionais sejam fixas e únicas em um determinado Estado, pois é cada vez mais comum a mistura de culturas, já que uma nação é composta por diferentes classes sociais e grupos étnicos. Por fim, as culturas híbridas são resultado dessa era contemporânea, da supressão do espaço-tempo e, propõem a reunião de variados tipos de identidades em um sujeito.

3.2 O Neoliberalismo e a redemocratização do país na década de noventa

Por sua vez, é relevante destacarmos o papel do Neoliberalismo no contexto político e histórico brasileiro. De acordo com Ferrer (2011), o Neoliberalismo foi um conjunto de ações políticas voltado à redução das intervenções do Estado na economia e, conseqüente, abertura do país ao comércio exterior, com o objetivo de estimular a concorrência com as mercadorias internas, bem como atrair investimentos estrangeiros. Por meio desse discurso, iniciou-se o processo de privatização de empresas, até então controladas pelo governo, com a justificativa de diminuir os gastos públicos e acelerar a “modernização nacional”, que seria a inclusão do país no mercado mundial.

No Brasil, o final dos anos 80 e começo dos anos 90 foram marcados por profundas mudanças político-sociais, tendo em vista que se consolidou uma etapa memorável para a democracia do país: a primeira eleição direta para Presidente da República, após três décadas do golpe de Estado. Esse momento histórico foi uma resposta ao protesto popular, o qual ficou conhecido como “Diretas Já”. Esse movimento se iniciou timidamente no final de 1983, porém ganhou maior repercussão em 16 de abril de 1984, quando mais de 1,5 milhão de brasileiros foram às ruas de São Paulo reivindicar o voto direto. Na época, estava em votação no Congresso a Emenda Constitucional Dante de Oliveira, que propunha eleições pelo voto popular para o cargo de Presidente da República¹⁰⁰. Os cidadãos brasileiros, cansados dos

¹⁰⁰ Jornal Bom dia Brasil. Exibição em 25 abr. 2014. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/3303969/>> Acesso em 03 ago. 2020.

excessos da ditadura militar, resolveram apoiar a emenda, surgindo, então a passeata “Diretas Já”. Segundo Boris Fausto (2006, p. 509), “[...] a população punha todas as suas esperanças nas diretas: a expectativa de uma representação autêntica, mas também a resolução de muitos problemas (salário baixo, segurança, inflação) que apenas a eleição direta de um presidente da república não poderia solucionar”.

Figura: Movimento Diretas Já no Distrito Federal.



Fonte: Agência Brasil¹⁰¹.

Houve uma grande comoção nacional nesse período, artistas de televisão, jogadores de futebol, políticos de oposição e cantores famosos se uniram nessa manifestação em prol do direito de ir às urnas votar. A princípio, por uma manobra política, a proposta de emenda foi rejeitada pelo Congresso Nacional, o que causou um desapontamento geral na sociedade que ansiava por demonstrar sua soberania. Todavia, nove meses depois, após uma intensa campanha política, Tancredo Neves foi eleito como Presidente do Brasil por um colégio eleitoral, desbancando o candidato apoiado pelos militares — Paulo Maluf— determinando, dessa forma, o início da redemocratização do país¹⁰². Em que pese o sufrágio popular tenha ocorrido somente no final da década de 80, o movimento “Diretas Já” impactou positivamente a validação democrática, já que mostrou aos políticos que o povo não suportava mais os comandos militares. Inclusive, o apoio de Tancredo Neves ao movimento alavancou seu prestígio popular.

Contudo, infelizmente, a guinada democrática sofreu uma perda lastimável: o então Presidente da República, Tancredo Neves, veio a falecer antes de ser empossado ao cargo

¹⁰¹ Site Politize. Disponível em: < <https://www.politize.com.br/diretas-ja-2016/>> Acesso em 03 ago. 2020.

¹⁰² Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/04/famoso-comicio-do-movimento-diretas-ja-completa-30-anos.html>> Acesso em 03 ago. 2020.

oficialmente, em decorrência de infecções causadas por uma diverticulite — posteriormente soube que, na realidade, se tratava de um tumor no abdômen¹⁰³. No decorrer da campanha eleitoral, Tancredo já estava doente, no entanto, escondeu seu quadro patológico a fim de não sofrer interferências militares durante a sua ascensão à presidência. Nada poderia parar a redemocratização do país. Não obstante, o povo brasileiro ficou em completo estado de choque com a repentina internação e cirurgia de emergência de Tancredo, horas antes do empossamento. Assim, o vice-presidente, José Sarney, foi empossado interinamente durante esse período de incertezas quanto à melhora de saúde de Tancredo Neves. Foram dias angustiantes para o povo até a notícia do falecimento do presidente, em 21 de abril de 1985. Subitamente parecia que o sonho democrático havia sido paralisado.

José Sarney, assumiu, então, a presidência após a trágica morte de Tancredo Neves, conduzindo a transição política brasileira. Na esteira de Fausto (2006), ironicamente, a república brasileira seria governada por um dos apoiadores da ditadura. Na economia, Sarney implantou o Plano Cruzado, em fevereiro de 1986, o qual, a fim de controlar a inflação, introduziu uma nova moeda, aboliu a indexação, congelou preços, alugueis e taxas de câmbio e reajustou o salário mínimo¹⁰⁴. Passado o primeiro impacto de entusiasmo da população com as “melhorias” na economia, o Plano Cruzado acabou fracassando e a inflação voltou a assolar os brasileiros. Outrossim, as disputas partidárias no governo Sarney aumentaram e as acusações de favoritismo a amigos e grupos econômicos se tornou cada vez mais público, logo a imagem de um presidente inerte, a não ser para favorecer interesses próprio, instalara-se entre a população”.

Nesse sentido, a conjuntura política da época clamava por um candidato à presidência que possuísse um discurso de renovação política, de liberdade de expressão, de progresso, por meio de planos sólidos de desenvolvimento econômico e, por fim, de combate à corrupção. A população brasileira estava cansada da “velha política” e desestimulada com a inflação descontrolada, por isso buscava um candidato que estivesse fora dos padrões anteriores de governantes. Com a campanha de “caça aos Marajás” aliado à sua imagem de empresário jovem, esportista e moderno, Fernando Collor de Mello conseguiu o apoio popular

¹⁰³ COLLUCI, Cláudia. Caso de Tancredo teve sucessão de erros de diagnóstico e de procedimentos. Folha de São Paulo, 13 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/caso-de-tancredo-teve-sucessao-de-erros-de-diagnostico-e-de-procedimentos.shtml>> Acesso em: 01 abr. 2021.

¹⁰⁴ Plano Cruzado. FGV. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/plano-cruzado>> Acesso em: 01 abr. 2021.

e da imprensa, se tornando o candidato representante de todos esses anseios da sociedade pós-ditadura militar. Assim:

O governo Fernando Collor de Mello (1990-1992) possui algumas particularidades, tais como: o primeiro presidente eleito pelo voto direto após o regime militar, o mais jovem presidente eleito, o único a conseguir grande apoio da imprensa para sua campanha em 1989, apoio que o mesmo usou para construir sua imagem de jovialidade e de candidato capaz de levar o país a modernidade, além de ser o primeiro presidente a sofrer um *impeachment* (LATTMAN, 1994, p. 5).

Com a ascensão ao poder executivo do presidente Fernando Collor de Mello, a abertura da economia brasileira para o comércio exterior foi guiada pelos Planos Collor I e II, os quais, infelizmente, não obtiveram o resultado esperado. Com base nos estudos de Gennari (2002), estes planos econômicos previam a implantação de reformas estruturais, visando ao combate à inflação e ao recrudescimento das relações internacionais do país, por meio do congelamento de preços e salários, da mudança de moeda, da criação do Imposto sobre Operações Financeiras (IOF) e da reformulação dos mercados cambiais. Com aspectos nitidamente neoliberais, o governo Collor baseou-se no incentivo à privatização, que, posteriormente, foi avolumada com o mandato de Fernando Henrique Cardoso, e à redução das tarifas de importação, para que os produtos estrangeiros concorressem com os nacionais. A princípio, algumas dessas medidas surtiram efeito por um breve período, porém não foram o suficiente para resgatar o país da crise.

Em que pese a popularidade de Fernando Collor no começo de seu mandato, as providências tomadas pelo seu governo criaram um grande descontentamento social, especialmente, com o “confisco” do dinheiro das cadernetas de poupança dos brasileiros. Essa manobra consistia em restringir os saques da poupança, aplicações financeiras e contas correntes ao máximo de 50 mil cruzados novos e os valores acima desse patamar seriam retidos pelo Banco Central pelo período de 18 meses¹⁰⁵. O intuito do governo era tirar o dinheiro de circulação, porém muitos brasileiros foram prejudicados, pois não podiam movimentar seu dinheiro livremente, principalmente, se necessitassem de quantias maiores que o fixado.

No final de 1990, o Plano Collor perdeu força, haja vista que não havia alterações consideráveis na economia, a inflação continuava em exponencial crescimento, assim como o

¹⁰⁵ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/plano-collor/esmiucando-o-plano-economico/>> Acesso em 30 jun. 2020.

desemprego e a recessão. Dessa maneira, no ano seguinte, foi lançado o Plano Collor II, o qual se baseava no congelamento de preços e salários e no incentivo à abertura industrial¹⁰⁶. Infelizmente, ambos os planos não obtiveram o êxito esperado e a crise financeira do país aumentou. Apenas para mensurar um pouco do desastre econômico que essas medidas causaram, e ainda causam, aos brasileiros, mesmo depois de 30 anos do Plano Collor, há inúmeras ações suspensas para julgamento no Supremo Tribunal Federal que discutem o pagamento dos expurgos inflacionários para as pessoas que foram lesadas naquela época¹⁰⁷.

Ocorre, todavia, que o período de instabilidade política se instalou, definitivamente, com as revelações feitas pelo irmão do presidente, Pedro Collor, acerca de crimes de enriquecimento ilícito por parte de Fernando Collor e seu tesoureiro de campanha, Paulo Cesar Farias, vulgo PC Farias. Essa notícia foi golpe final para a popularidade de Collor despencar e instigar a revolta do povo, que se viu, novamente, refém do completo descaso de um governo supostamente inovador. Em meados de maio de 1992, foi instaurada uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) pelo Congresso para averiguar as denúncias. Três meses depois, a conclusão do relatório apontou para a prática de crime de responsabilidade cometido pelo presidente - ao usar cheques fantasmas para o pagamento de despesas pessoais - e crimes de corrupção, lavagem de dinheiro e diversos outros contra Administração Pública pelos membros do alto escalão de seu governo.

Tais fatos mobilizaram a sociedade a se rebelar contra os escândalos de corrupção deflagrados no governo, promovendo o movimento “Caras Pintadas”. Essa manifestação foi um ato célebre de repúdio da população às práticas desonestas do poder Estatal, que reuniu milhares de brasileiros nas ruas, em diversas capitais do país, com as faces pintadas e roupas pretas, reivindicando o *impeachment* do presidente¹⁰⁸. As passeatas se iniciaram pouco tempo antes da conclusão do relatório da CPI, ainda em agosto, e se estenderam até o dia da aprovação do processo de *impeachment* pela Câmara dos Deputados, por 448 votos a favor, em 29 de setembro de 1990¹⁰⁹.

¹⁰⁶ G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2012/09/planejado-contrahiperinflacao-plano-collor-deu-inicio-abertura-comercial.html>> Acesso em 30 jun. 2020.

¹⁰⁷STF. Ministro Dias Toffoli suspende os processos de planos econômicos. Disponível em: <http://www2.stf.jus.br/portalStfInternacional/cms/verConteudo.php?sigla=portalStfDestaque_pt_br&idConteudo=160202> Acesso em: 01 ago. 2020.

¹⁰⁸Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/impeachment-de-collor/os-caras-pintadas/>> Acesso em: 01 ago. 2020.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/caras-pintadas>> Acesso em 02 ago. 2020.

Diante deste cenário histórico, cumpre mencionar o resultado de uma pesquisa realizada “[...] pela *Datafolha*, publicada em 16 de agosto, ocorrida em 11 capitais do país revelou que a grande maioria da população, cerca de 70%, queria que o Congresso Nacional aprovasse o *impeachment*” (LOPES, 2013, p. 9). Nesse momento, as manifestações e as novidades sobre a instauração do *impeachment* eram os temas centrais de todos os noticiários do país. O Brasil nunca tinha passado por um processo de impedimento de mandato anteriormente, porém o povo já sabia que mobilização social poderia ser um fator determinante nesse período, como tinha sido com o movimento “Diretas Já”. Sem dúvida, essa foi uma das passeatas históricas do Brasil, visto que a pressão popular, organizada e pacificamente, conseguiu demonstrar a sua força democrática e destituir um candidato eleito.

Figura: Movimento “Caras Pintadas”



Fonte: Sítio *Globo News*.¹¹⁰

Figura: Jovens com os rostos pintados reivindicando o *impeachment* do presidente Collor.

¹¹⁰ Disponível em: < <http://g1.globo.com/globo-news/fotos/2012/09/os-caras-pintadas.html> > Acesso em 01 ago. 2020.



Fonte: Sítio *O Globo*¹¹¹.

O resultado desse movimento foi a renúncia ao cargo de Presidente da República por Fernando Collor, em dezembro de 1992, e a assunção de Itamar Franco, até então vice-presidente, como chefe do poder executivo. Após o *impeachment*, o cenário político mudou e novos rumos de “prosperidade econômica” se formaram com a implementação do Plano Real. Tal proposta foi idealizada com o intuito de controlar a inflação do país e, inclusive, foi nesse período, a única vez em que a moeda brasileira esteve em paridade com o valor do Dólar americano. A partir disso, o Brasil se inseria no âmbito do mercado mundial, amparada, ainda, pelo pensamento Neoliberal. Sobre o tema é possível traçar algumas características:

A intensificação da circulação financeira, a desobstrução ao mercado internacional, uma marcante desvalorização cambial, intensivo processo de privatização e medidas voltadas à estabilização monetária (tendo expressão no Plano Real), são políticas voltadas à inserção econômica do país no contexto da nova ordem: a mundialização do capital financeiro (FERRER, 2011, p. 6).

Aproveitando-se desses valores, as multinacionais se disseminaram pelo mundo, buscando novos mercados com mão de obra abundante e mais barata, bem como com incentivos fiscais dos governos, o que, por sinal, foram encontrados em países considerados subdesenvolvidos, a exemplo da América Latina. Sobre essa questão, Antonio Candido traça um paralelo interessante entre a cultura literária e a condição de subdesenvolvimento no Brasil. Para o estudioso, a grande crítica gira em torno da dependência cultural dos países da América Latina com relação aos europeus, que foram nossos colonizadores, e, posteriormente, da cultura de massa disseminada pelos norte-americanos. Ou seja, as literaturas latino-

¹¹¹ Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/jovens-de-caras-pintadas-9666114>> Acesso em 02 ago. 2020.

americanas seriam basicamente “galhos das metropolitanas”, nos dizeres de Candido (1989, p. 151).

No panorama apresentado por Candido, as influências europeias seriam inevitáveis e naturais, já que a colonização foi o ponto de partida para disseminar os padrões culturais europeus. Todavia, mesmo depois da independência dos países latino-americanos, essa dependência cultural continuou, principalmente, com relação aos franceses. Ao longo do processo histórico, as literaturas latinas conseguiram alcançar resultados originais na forma de se expressar, porém não criaram nenhuma tendência, movimento ou gênero literário, pois mesmo os movimentos “nativistas nunca contestaram o uso das formas importadas” (CANDIDO, 1989, p. 152).

Apesar dessa influência parecer castradora, em um primeiro momento, na verdade seria mais adequado entendê-la como necessária, uma vez que essas interferências estrangeiras, ao “dialogar” com os artistas da época, tinha um grande potencial de produzir algo novo. “Visto que somos um ‘continente sob intervenção’, cabe à literatura latino-americana uma vigilância extrema, a fim de não ser arrastada pelos instrumentos e valores da cultura de massa, que seduzem tantos teóricos e artistas contemporâneos” (CANDIDO, 1989, p. 146). Sob esse ponto de vista, podemos aferir que há uma preocupação do autor no que diz respeito a interferência maciça da cultura massificada dos países desenvolvidos na América-Latina. Essa preocupação se deve ao fato de que os países desenvolvidos acabam difundindo seus padrões e valores com o objetivo de orientar a opinião e a sensibilidade das populações subdesenvolvidas conforme seus interesses políticos (CANDIDO, 1989). Logo, o subdesenvolvimento cultural possivelmente ocorre por meio da incorporação desmedida de preceitos estéticos e literários de nações potencialmente avançadas, mascarada de objetivos políticos e econômicos de dominação.

Em que pese a problemática do subdesenvolvimento, Candido ressalta pontos positivos com relação às matrizes estrangeiras, pois a condição cultural literária do Brasil não se resumiria a ser uma mera cópia dos países desenvolvidos. Pelo contrário, aceitar essa realidade de subdesenvolvimento nos impulsionaria a encontrar nosso próprio caminho, produzindo literatura de alto nível e com conteúdo regionais, a partir daquilo que foi absorvido da cultura estrangeira colonizadora (CANDIDO, 1989). Vislumbra-se, portanto, que a literatura brasileira tomaria mais “fôlego” e adquiriria mais autonomia ao dialogar com

as tendências literárias internacionais, uma vez que essas trocas culturais maximizam as vertentes tipicamente brasileiras. É justamente nesse ponto que o ramo da Literatura Comparada se destacou no Brasil.

3.3 Perspectivas teóricas da Literatura Comparada

A análise de textos sob a perspectiva de outros ramos do conhecimento tem ganhado espaço no campo dos estudos literários com as pesquisas desenvolvidas por meio da Literatura Comparada. Embora o nome seja sugestivo, a Literatura Comparada não pode ser entendida apenas como um sinônimo de comparação, pois este é simplesmente um norteamento metodológico que pode, ou não, ser seguido. Segundo Tania Franco Carvalhal (2006), a Literatura Comparada usa a comparação não pelo procedimento em si, mas sim pelo fato de, como recurso analítico e interpretativo, proporcionar uma investigação apropriada e abrangente de seus objetos de trabalho, bem como do alcance dos objetivos a que se propõe. Com a finalidade de saber se os elementos confrontados são iguais ou diferentes, a comparação é utilizada, porquanto, como um meio e não o fim. “Portanto, o que está em jogo no comparatismo não são apenas os objetos (obras e autores diferentes, por exemplo), mas a produção de sentidos a partir da qual se elaboram tanto as qualidades atribuídas a cada objeto quanto o relacionamento entre eles” (JOBIM, 2020, p. 35).

Além de conceber as possíveis inter-relações interartes e intersemióticas (a relação da Literatura com a pintura, escultura, coreografia, música, arquitetura, cinema, teatro), a Literatura Comparada, pelo seu viés interdisciplinar, torna-se um ramo da Teoria Literária muito difundido hodiernamente, já que também possibilita o diálogo entre diversas áreas do conhecimento humano. Dessa forma, dentro da perspectiva comparativista, é possível estabelecer inter-relações da Literatura com a História, a Sociologia, o Direito, a Mitologia, a Religião, o Folclore, a Psicologia, a Psicanálise, a Linguística, a Filosofia, a Política, a Ciência, a Tecnologia e os Meios de Comunicação de Massa. Desde seu nascimento, no século XIX, essa vertente demonstra que a base dos estudos literários é construída a partir do constante diálogo entre textos e culturas.

Não há como desvincular o estudo da literatura brasileira do estudo da Literatura Comparada, ou, mais especificamente, da atividade crítica desenvolvida sobre ela, uma vez que, conforme afirma Antonio Candido (1993, p. 211), “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”. Porém, por muito tempo ela foi restringida a um mero estudo de

semelhanças e parentescos com as literaturas estrangeiras. Atualmente, sabemos que a Literatura Comparada transcende a esse conceito limitante. Na década de 1990, Candido viria reafirmar essa ideia e esclarecer que “[...] a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade”, de que decorreu “uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal” (CANDIDO, 1993, p. 211).

Ao tecer reflexões acerca dos métodos e procedimentos no que tange aos aspectos que circunscrevem a Teoria Literária e Literatura Comparada, Candido (s.d., p. 6, apud NITRINI, 1994) destaca a necessidade de se “[...] ensinar de maneira aderente ao texto, evitando teorizar demais e procurando mostrar de que maneira os conceitos lucram em ser apresentados como instrumentos de prática imediata, isto é, de análise”.

Um dos primeiros pontos para se compreender a perspectiva analítica da Literatura Comparada é entender a diferença entre “atitude comparativa” e Literatura Comparada, uma vez que no âmbito dos estudos comparados, a comparação não é um fim (produto), mas um meio (processo). Conforme destaca Tânia Franco Carvalhal (2006, p. 6), a comparação não é um recurso exclusivo do comparatista nem um método específico, mas um procedimento mental, um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva). Com efeito, “[...] valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano”.

Na esteira dos estudos de Tânia Franco Carvalhal (2006), a Literatura Comparada iniciou-se na França e passou por algumas modificações no campo metodológico até o presente momento. Ao analisarmos os estudos comparativos considerados clássicos na França, expressos no primeiro número da *Revue de Littérature Comparée*, de 1921, lançada por Fernand Baldensperger e Paul Hazard, veremos que vigoravam na época duas orientações básicas: a primeira era a de que a validação das comparações literárias dependia, rigorosamente, do verdadeiro contato entre autores e obras ou entre autores e países; e a segunda regra exigia a vinculação dos estudos comparados à perspectiva histórica, logo, a Literatura Comparada passou a ser considerada um ramo da história literária. Com o despertar das literaturas nacionais, Baldensperger (1994) elucida que italianos, franceses, alemães e

ingleses estimulavam uma disputa literária patriótica, comparando valores comumente incomensuráveis para demonstrar, por exemplo, que Shakespeare era superior ou inferior a Corneille ou que os clássicos modernos são ou não verdadeiros clássicos.

Com relação à produção literária e cultural no Brasil, vale mencionar que, desde os primórdios da colonização, o comparativismo entre Europa e América Latina sempre foi muito presente, inclusive essa circulação de conhecimento foi trabalhada nas teorias da falta e da aclimação, trazida por José Luís Jobim. Para Jobim (2020), de acordo com as teorias da falta, o critério de avaliação usado na comparação literária era basicamente o europeu, logo a ausência de um determinado elemento, considerado importante para eles, na literatura de seus domínios era visto como falta, e não como diferença. Assim, todo conhecimento literário era produzido pela Europa e se tornava um padrão a ser seguido, até mesmo um novo componente latino tinha que ser avaliado sob o parâmetro já existente lá. Por sua vez, Jobim (2020, p. 16) explana que “as teorias da aclimação não pressupõem que um termo ou um referente “de fora” permaneça o mesmo, ao ser internalizado, mas que haja uma transformação, a partir de sua aclimação em novo contexto”. Isto é, ocorreria uma adaptação da literatura estrangeira ao novo conhecimento produzido na colônia.

A identificação de tais contatos abriu caminho para os estudos de fontes e de influências entre os autores e obras. Contudo, esse viés ainda era um tanto quanto cerceador, já que as investigações se pautavam em estabelecer filiações concretas com outros autores e literaturas, sem focar no texto a ser analisado. Segundo assevera Carvalhal (2006, p. 32) “ao aproximar elementos parecidos ou idênticos e só lidando com eles, o comparativista perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor ou texto e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles. Enfim, deixa de lado o que interessa”. Por meio do contraste e da análise textual, por exemplo, a investigação de um mesmo imbróglio, em contextos literários distintos, enriqueceria a visão crítica, dado que se amplia os horizontes do conhecimento. Assim, “quando se compara em todos os sentidos possíveis, respeitando as diferenças e os contextos, inclusive no modo de tomar os textos críticos do passado, comparar é uma ação política do crítico” (NOLASCO, 2009, p. 58). Foi por essa linha de pensamento que a doutrina clássica francesa foi deixando de ser aplicada.

De acordo com Carvalhal (2006), a visão mecânica da Literatura Comparada foi ampliada, posteriormente, pelos comparativistas norte-americanos, os quais, influenciados

pelos princípios do *New Criticism*, na década de 30, além de privilegiarem a análise do texto literário, concordavam com os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atuação esta refutada pela doutrina clássica francesa. Com base na chamada “tematologia”, os estudos literários comparados compreendiam os fenômenos literários a partir dos temas e motivos (adultério, feminismo, infância, a mulher fatal, o dândi, entre outros) que constituem as orientações próximas às do *New Criticism*, gerando, em certo grau, a uma “indefinição epistemológica” e, pois, ao descrédito e a insatisfação com o modelo historicista e “textológico” que dividia o campo dos estudos literários em dois grandes axiomas: privilegiar os “fatos” literários (de conformação histórica) e privilegiar os textos ou objetos literários.

Um grande expoente do rompimento com o pensamento clássico francês foi René Wellek. Em suma, para o estudioso não havia uma separação entre crítica literária e estudos comparativos ou literatura geral e literatura comparada, comumente feito pelos franceses. Nesse segmento:

René Wellek insiste na concepção de literatura comparada como uma atividade crítica, considerando-a mesmo como sinônimo de crítica literária e opondo-se, frontalmente, àqueles que estabeleciam limites entre as duas, distinguindo investigação de fontes da análise crítico-interpretativa dessas mesmas fontes. Vimos também que Wellek se diferencia de seus colegas comparativistas por refletir amparado em diversa noção do literário, que afina com orientações teóricas para as quais o texto é o objeto central das preocupações (CARVALHAL, 2006, p. 43).

René Wellek e Austin Warren (2003) consideram que a crítica e a história literária estavam intrinsicamente ligadas, vez que um crítico que ignora as bases históricas do elemento estudado se perde em seus julgamentos, passa a se “aventurar” em adivinhações, com grandes chances de realizar uma leitura rasa, pois sequer saberia distinguir qual obra é original ou derivada. Assim, a noção de Literatura Comparada foi expandida: agora era vista com uma atividade crítica e não uma subdisciplina da história literária. Sem deixar de lado a parte histórica, passou a dar prioridade à análise do texto, e não somente às relações causais de obras e autores, englobando dados literários e extraliterários. Sob esse viés, José Luis Jobim (2020), explana que nos estudos comparativos não é possível estabelecer um ponto externo à linha temporal história, livre dos condicionamentos sociais, históricos e culturais, para utilizarmos como parâmetro de observação e comparação, pois no mundo real, o tempo e o espaço sempre se inserem no estudo dos objetos comparáveis.

Para René Wellek e Austin Warren (2003), em oposição ao “historicismo”, que julga obra de arte apenas do ponto de vista da sua época de produção, devemos adotar uma posição mais flexível, denominada por eles de “perspectivismo”, cuja análise deve considerar uma obra de arte inserida nos valores do seu tempo como também nos valores de todos os períodos subsequentes. Assim, dentro do “perspectivismo”, uma obra de arte é eterna, à medida que mantém uma certa identidade, produto de um criador individual, e é também histórica, pois ela “passa por um processo de desenvolvimento que logramos descortinar” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 53). Os autores consideram, ainda, a partir da ideia de “perspectivismo”, que a história literária e o criticismo literário não podem apresentar-se divorciados. Para os estudiosos, “[...] um crítico que se contentasse em ser ignorante das relações históricas extraviar-se-ia nos seus juízos”, isto é, “[...] não conseguiria saber se uma obra é original ou derivativa” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 53).

Podemos aferir, portanto, que o avanço dos estudos da literatura comparada contribuiu demasiadamente para que o Brasil deixasse a visão de subalterna às literaturas europeias, especialmente, a portuguesa, já que não se prendia mais tão somente às ideias de parentescos e influências das culturas exteriores. Por esse viés, Candido (1997, p. 9) pondera que:

Cada literatura requiere tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos da relação que mantem com outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir. A formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais, mormente numa perspectiva histórica.

Assim como Candido, Jobim acredita não ser mais adequado, hodiernamente, definir um território, povo, paisagem ou Literatura, de maneira a delimitar uma característica permanente, que os qualifique e se postergue no tempo. Isto ocorre porque as classificações gerais deram lugar a descrições atreladas ao contexto histórico, sendo mais apropriado o uso do termo “representação” quando a finalidade é estabelecer associações de pertencimento, senão vejamos:

Em vez de imaginar que é possível uma descrição “universal” de determinado território, povo, paisagem, ou de sua literatura e cultura, recentemente passou-se a associar as descrições aos olhares ou pressupostos historicamente variáveis a partir dos quais elas são feitas, e a designar esta associação como representação. Por exemplo: em vez de dizer o indígena brasileiro é assim ou assado, supondo um universalismo atemporal na afirmação, diz-se que o indígena brasileiro é representado como sendo assim ou assado, em um contexto histórico determinado (JOBIM, 2020, p. 67).

Cumprе salientar que com o passar dos anos, a Literatura Comparada transformou-se em uma disciplina que dialoga com diferentes campos das Ciências Humanas. Inclusive, poderíamos entendê-la como uma vertente teórica sem campos disciplinares bem definidos, visto que abrange uma gama de searas do conhecimento. Nesse sentido, cumprе mencionar a definição de Remak acerca do tema:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre literatura de um lado, e outras áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes [...], a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, religiões e etc. de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1971, p. 1 apud CARVALHAL, 1991, p. 12).

Com base nessa conceituação, pode-se dizer que a Literatura Comparada possui uma característica interdisciplinar que possibilita a discussão de assuntos diversificados por meio da interação entre diversos ramos do conhecimento. Desse modo, esse estudo se faz pertinente, haja vista que a literatura comparada, aliada, nesse caso, ao teatro e às ciências sociais aplicadas, pode ser considerada um canal de aprendizagem de questões sociojurídicas tanto para a sociedade quanto para os estudiosos das áreas da Literatura e do Direito.

Dessa forma, aliar os estudos da Literatura Comparada às Ciências Jurídicas (como é o caso desta pesquisa), ou a qualquer outra seara de pesquisa, é ampliar a perspectiva de discussão e compreensão sobre os diversos elementos que permeiam o contexto estrutural da obra. O intercâmbio de conhecimento entre duas áreas permite, além da acessibilidade de informações dessas searas comparadas, o desenvolvimento da opinião crítica sobre temas cotidianos, que, muitas vezes, passam despercebidos pela sociedade como, por exemplo, no caso do estudo forense, questões de disputa patrimonial entre familiares, tolerância de visões de mundo distintas, limites da tutela judicial sobre o indivíduo, entre tantos outros que podem ser explanados mediante o estudo de uma obra dramatúrgica. Além de lidar com as questões sociais, Falabella também contempla, em *A Partilha*, aspectos pertinentes ao Direito, o que torna relevante trazermos alguns apontamentos sobre legislações pertinentes aos direitos humanos e seus desdobramentos no Brasil, a fim de prosseguir com a análise das filigranas jurídicas encontradas no texto teatral em discussão.

3.4 Da guarida dos Direitos Humanos: a congruência do sistema normativo global e local

No panorama jurídico, em resposta às atrocidades cometidas pelo nazismo e as barbáries dos regimes totalitaristas, o Direito Internacional dos Direitos Humanos, também denominado de Direito do pós-guerra, foi ganhando maiores proporções nessa época. Com as violações de direitos humanos perpetradas na guerra, a incitação à tortura e ao ódio, emergiu-se a necessidade de limitação do poder Estatal e de construção dos valores éticos dos direitos humanos, como ponto de referência à ordem internacional. Assim, o sistema internacional de proteção dos direitos humanos mobilizou diversos países a instituírem ações preventivas em seu sistema normativo interno para a promoção e proteção da dignidade da pessoa humana, a fim de responsabilizar o Estado que violasse esses direitos ou se omitisse no seu dever de guarida.

Primeiramente, é imprescindível definir, sumariamente, o conceito de direitos humanos e direitos fundamentais para mensurarmos a grandeza dessas transformações em nosso país, que foram efetivadas tardiamente na década de 1990. Embora mantenham íntima relação, os direitos humanos e os direitos fundamentais contemplam basicamente o mesmo rol de princípios a serem observados pelas pessoas, porém cada um atuante em uma escala distinta. De acordo com Ramos (2017, p. 20), os direitos humanos “consistem em um conjunto de direitos considerado indispensável para uma vida humana pautada na liberdade, igualdade e dignidade”. Historicamente, são direitos inspirados na corrente filosófica do Jusnaturalismo¹¹², corroborada pelos ideais iluministas que guiaram a Revolução Francesa de 1789. Nesse sentido, são consagrados como direitos inerentes ao homem, inalienáveis, universais e essenciais a uma vida digna e de qualidade. Com efeito:

O Direito dos Direitos Humanos não rege as relações entre iguais; opera precisamente em defesa dos ostensivamente mais fracos. Nas relações entre desiguais, posiciona-se em favor dos mais necessitados de proteção. Não busca obter um equilíbrio abstrato entre as partes, mas remediar os efeitos do

¹¹² “O jusnaturalismo moderno, desenvolvido a partir do século XVI, aproximou a lei da razão e transformou-se na filosofia natural do Direito. Fundado na crença em princípios de justiça universalmente válidos, foi o combustível das revoluções liberais e chegou ao apogeu com as Constituições escritas e as codificações. Considerado metafísico e anticientífico, o direito natural foi empurrado para a margem da história pela ascensão do positivismo jurídico, no final do século XIX. Em busca de objetividade científica, o positivismo equiparou o Direito à lei, afastou-o da filosofia e de discussões como legitimidade e justiça e dominou o pensamento jurídico da primeira metade do século XX. Sua decadência é emblematicamente associada à derrota do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha, regimes que promoveram a barbárie sob a proteção da legalidade”. BARROSO, Luís Roberto. Neoconstitucionalismo e constitucionalização do Direito (O triunfo tardio do direito constitucional no Brasil). Revista de Direito Administrativo, Rio de Janeiro, v. 240, p. 1-42, abr. 2005. ISSN 2238-5177. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rda/article/view/43618>>. Acesso em: 17 Jul. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.12660/rda.v240.2005.43618>. (p.5)

desequilíbrio e das disparidades. [...] É o direito de proteção dos mais fracos e vulneráveis, cujos avanços em sua evolução histórica se têm devido em grande parte à mobilização da sociedade civil contra todos os tipos de dominação, exclusão e repressão (PIOVESAN, 2013, p. 57).

Os direitos humanos se referem, portanto, a um conjunto de direitos da pessoa humana, reconhecidos em caráter universal, em escala internacional, logo, tem validade para todos os povos, em todos os lugares. “São concebidos como unidade indivisível, interdependente e interrelacionada, na qual os valores da igualdade e liberdade se conjugam e se completam” (PIOVESAN, 2013, p. 75). Como exemplo disso podemos elencar o direito à vida; direito à liberdade de expressão; direito à igualdade perante a lei e igualdade entre gêneros, sem distinção de raça, cor, idioma, religião, opinião política ou de outra natureza; direito à propriedade; direito ao devido processo legal; à proibição da escravidão e da tortura, entre tantos outros.

Nesse aspecto, cumpre mencionar que, segundo Antonio Candido (2011, p.174), “pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós, também é indispensável para o próximo”. Dessa maneira, vemos que o cânone literário também possui uma perspectiva empática sobre os direitos humanos e relaciona-os com a literatura como parte integrante do rol de “bens incompreensíveis”¹¹³, isto é, bens essenciais não só para a existência física em níveis dignos, mas para completude espiritual.

Para Candido (2011), a Literatura seria um desses bens essenciais para sociedade, posto que dá vazão aos sentimentos, organiza nossa visão de mundo, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Logo, negar a fruição da Literatura à sociedade seria o equivalente a matar a nossa humanidade, já que nos mutilaria pela insensibilidade. Nas palavras do autor, “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição de direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos” (CANDIDO, 2011, p. 188). De fato, a Literatura se encaixa no rol de direitos humanos se pensarmos sob a ótica do direito à educação e, possivelmente, do direito ao lazer, haja vista que ao mesmo

¹¹³ Antonio Candido, em *Direito à Literatura*, delinea a diferença entre bens compreensíveis e incompreensíveis como estes sendo os bens que não podem ser negados a ninguém, são eles: “alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparado à justiça pública, a resistência à opressão, o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura” e aqueles como bens secundários, acessórios, “como os cosméticos, os enfeites, as roupas supérfluas” (2011, p. 176).

tempo que conscientiza as pessoas da sua capacidade de reflexão a respeito da sua condição social, também projeta sua emoção e infinitas habilidades para o mundo exterior.

Já os direitos fundamentais guardam relação, também, com a pessoa humana e as liberdades conferidas a ela, porém positivadas no plano constitucional de cada Estado (SARLET, 2013). Consistem em direitos imprescritíveis, invioláveis e irrenunciáveis do cidadão, englobando aqui o estrangeiro que reside no país. No que tange ao sistema normativo brasileiro, além dos já citados acima, compõem o rol elucidativo do artigo 5º da Constituição de 1988 o direito de acesso à informação; direito à intimidade, à vida privada, à honra e à imagem; à inviolabilidade do domicílio dos cidadãos; à presunção de inocência; ao contraditório e ampla defesa; ao respeito à integridade física e moral do preso, entre tantos outros.

São, portanto, preceitos fundamentais de suma importância para o sistema jurídico brasileiro, pois possuem a natureza de princípios constitucionais sensíveis, isto é, direitos que não podem ser desrespeitados devido ao fato de infringir, especialmente, a dignidade da pessoa humana. Caso estes direitos sejam violados, a Carta Magna prevê a decretação de intervenção federal da União nos Estados e no Distrito Federal (art. 34, VII, da CF88), suspendendo a autonomia destes entes federativos, para resgatar a ordem pública e a eficácia da proteção destes princípios sensíveis.

Prosseguindo no contexto histórico da gênese dos direitos humanos e fundamentais, é certo que com o final da Segunda Guerra Mundial e o temor de uma nova guerra, houve a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1945. A estruturação da ONU significou um enorme passo rumo à pacificação e à cooperação mundial para proteção dos direitos humanos. Um dos destaques da participação ativa da ONU na seara jurídica foi a proclamação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, pela sua Assembleia Geral. Embora não fosse um documento com obrigatoriedade legal, esta declaração fomentou os demais acordos de paz e pactos sobre direitos humanos com força normativa, que, inclusive, foram aderidos pelo Brasil após a Constituição de 1988 (CF 1988), como o Pacto Internacional dos Direitos Cívicos e Políticos e o Pacto Internacional sobre os Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, ambos de 1966.

Segundo os estudos de Ramos (2017), nessa declaração há a reiteração do conjunto de direitos das revoluções burguesas, direitos de liberdade ou direitos civis e políticos - direito

à liberdade de locomoção e residência dentro das fronteiras de cada Estado, direito à liberdade de pensamento, consciência e religião, direito sufrágio universal, por voto secreto, direito à privacidade do lar - ampliados também aos direitos sociais, econômicos e culturais que se perfazem no direito ao trabalho, direito à educação, direito à saúde, direito à segurança social, direito à remuneração justa e satisfatória, direito à organização sindical, direito ao repouso e lazer.

Portanto, de acordo com Piovesan (2013), os tratados internacionais de direitos humanos começaram a ser palco de grandes discussões ao redor do mundo, o que culminou no enfraquecimento de ideologias segregacionistas e autoritárias, bem como no recrudescimento da validação da pessoa humana como fonte do Direito. Os países passaram, então, a aceitar as obrigações jurídicas advindas dos tratados de direitos humanos, submetendo-se à autoridade dessas instituições internacionais, no que tange à tutela e fiscalização desses direitos em seu território nacional. Em decorrência disso, foram implementados tribunais com o objetivo de solução de conflitos entre países e garantia dos direitos humanos como o Tribunal Internacional de Justiça, órgão judiciário da ONU, e, posteriormente, o Tribunal Europeu dos Direitos Humanos (1959) e a Corte Interamericana dos Direitos do Homem (1978).

Dentre os pactos internacionais e convenções interamericanas do mundo pós-guerra podemos citar alguns dos mais relevantes que foram ratificados pelo governo brasileiro e compõem, atualmente, nosso ordenamento jurídico: o Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos (1966), Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966), Convenção Internacional sobre Eliminação de todas as formas de Discriminação Racial (1965), Convenção Internacional sobre Eliminação de todas as formas de Discriminação contra a Mulher (1979), Convenção contra a tortura e outros Tratamentos ou Penas cruéis, desumanas ou degradantes (1984), Convenção sobre os Direitos das Crianças (1989), Convenção Americana sobre Direitos Humanos (1969) – também chamado de Pacto de San José da Costa Rica – Estatuto da Corte Interamericana de Direitos Humanos (1979), Protocolo Adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos em matéria de direitos econômicos, sociais e culturais (1988) ou Protocolo de San Salvador, Protocolo à Convenção Americana sobre Direitos Humanos referentes à abolição da pena de morte (1990) e a Convenção Interamericana para prevenir e punir a Tortura (1985).

Ao lado do sistema normativo global, nascem os sistemas regionais de proteção (de cada país), que visam a incorporar os direitos humanos em seus regramentos internos, a fim de proporcionar a maior efetividade na tutela desses bens jurídicos. Consolida-se, assim, a coexistência do sistema global integrado aos instrumentos regionais, que passam a ser complementares, e não mais divergentes, na proteção dos direitos humanos. Surge “um novo paradigma baseado em um sistema jurídico multinível marcado por diálogos, permeabilidade e incidências mútuas e recíprocas, sob a inspiração do princípio maior da dignidade humana” (PIOVESAN; QUIXADA; FUKUNAGA, 2018, p. 106). Cumpre mencionar que a partir da CF de 1988 intensificou-se a interação do Direito internacional e do Direito interno, que fortaleceram a sistemática de proteção dos direitos fundamentais. Tal premissa pode ser exemplificada por meio da concessão de status de norma constitucional aos tratados internacionais sobre direitos humanos, nos termos art. 5º, parágrafo 2º e 3º, da CF 1988:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: [...]

§ 2º Os direitos e garantias expressos nesta Constituição não excluem outros decorrentes do regime e dos princípios por ela adotados, ou dos tratados internacionais em que a República Federativa do Brasil seja parte.

§ 3º os tratados e convenções internacionais sobre direitos humanos que forem aprovados, em cada Casa do Congresso Nacional, em dois turnos, por três quintos dos votos dos respectivos membros, serão equivalentes à emenda constitucional (BRASIL, 1988).

Desse modo, evidenciamos que os tratados e convenções internacionais de direitos humanos podem ser incorporados ao nosso regramento jurídico, por meio de um procedimento específico, com quórum diferenciado, que o eleva ao patamar de norma constitucional. Por essa razão, os direitos humanos e fundamentais, assim como todo o conteúdo da Constituição Federal, são superiores a qualquer norma infraconstitucional que entre em conflito direto ou indireto, como por exemplo os códigos brasileiros, as leis complementares, as normas regulamentadoras, os decretos, as constituições estaduais, entre outros. Essas são modificações seminais trazidas pela CF 1988, pois fortalecem a inserção do Brasil no plano internacional de respeito aos direitos humanos e, ao mesmo tempo, institui a sua supremacia no território brasileiro enquanto jurisdição.

3.5 Do Neoconstitucionalismo à promulgação da Constituição Federal de 1988

Da mesma maneira que o mundo foi influenciado, a seara forense também acabou sendo impactada pela “onda” liberal. O Estado de Direito nasceu como uma expressão jurídica da concepção liberal. Nesse conceito, destacam-se características essenciais que vemos até os dias de hoje como: a submissão à lei, representada pelo Poder Legislativo; a divisão dos poderes (Legislativo, Executivo e Judiciário) e as garantias dos direitos individuais. Contudo, a sociedade democrática demonstrou a insuficiência desse Estado de Direito para salvaguardá-los de forma justa, uma vez que o Direito se confundiu com a mera aplicação do enunciado da lei, sem conteúdo valorativo e sem compromisso com a realidade social (DA SILVA, 2005).

Dessa forma, impulsionados pelos movimentos sociais, foi inaugurado o Estado Social de Direito, que visava a reduzir a neutralidade e a individualidade do Estado liberal que provocavam os casos de injustiças sociais. Para Lenza (2012), o Estado Social de Direito foi marcado pela inclusão de direitos sociais nas Constituições, a fim de promover o bem-estar social e o desenvolvimento humano. Ocorre, todavia, que a finalidade de assegurar condições sociais melhores aos cidadãos foi transformada em pretexto para os regimes totalitaristas se destacarem. No Brasil o Estado Social de Direito foi implantado na era Getúlio Vargas. De acordo com Da Silva (2005), a tentativa de corrigir as falhas do momento anterior com a premissa de bem-estar social não foi capaz de garantir a justiça social pretendida e, muito menos, de democratizar as instâncias jurídicas, bem como o processo político. Logo, era necessária uma nova mudança de paradigma, com o intuito de incluir o povo nos mecanismos de controle das decisões e que essa soberania popular se irradiava, conseqüentemente, para todo o ordenamento jurídico.

Instaurou-se uma nova ótica em relação ao constitucionalismo, denominado neoconstitucionalismo ou constitucionalismo pós-moderno, que no Brasil veio se concretizar apenas com a promulgação da Constituição de 1988. Segundo Lenza (2012), o neoconstitucionalismo tem como premissas basilares a positivação e concretização de um catálogo de direitos fundamentais, a implantação de um Estado Democrático de Direito, que vise a prestações materiais garantindo condições mínimas à população, e a consolidação do caráter axiológico da Constituição. O Neoconstitucionalismo não representa tão somente a

restrição do poder político, como ocorrera no constitucionalismo do século passado, mas também a eficácia das normas constitucionais, ou seja, procura concretizar os direitos e garantias individuais e coletivas conquistadas com a internacionalização dos direitos humanos.

Na esteira de Tosi (2005), o Estado assume, então, a responsabilidade de chancelar os direitos fundamentais, tanto do ponto de vista “negativo”, ao não interferir no âmbito das liberdades individuais dos cidadãos, quanto do ponto de vista “positivo”, implementando políticas governamentais que garantam a eficácia desses direitos a todos. Por essa ótica, o Neoconstitucionalismo pressupõe que a Constituição seja o centro do ordenamento jurídico e que sua imperatividade e eficácia seja irradiante em relação aos Poderes e aos cidadãos. Dessa maneira, fundamenta-se na formação do Estado Constitucional de Direito (interpretação das leis conforme a Constituição) e no processo democrático desencadeado com o pós-guerra, no âmbito histórico; e nas ideias do pós-positivismo¹¹⁴, que atribui força normativa aos princípios, baseada no cumprimento dos direitos fundamentais.

Nesse contexto, após o longo regime militar, a promulgação da Constituição de 1988, a qual vigora até os dias atuais, foi um marco da tutela dos direitos fundamentais, bem como do Estado Democrático de Direito, pois foi aprovada mediante uma Assembleia Nacional Constituinte e proclamada em meio ao processo de redemocratização do país. A Constituição Cidadã, assim apelidada pelo presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Ulysses Guimarães, estabeleceu que o ordenamento jurídico brasileiro deveria salvaguardar, primordialmente, a prevalência dos direitos fundamentais, dentre eles o da dignidade da pessoa humana, o qual impede o retrocesso social à medida que impõe limitações ao poder autoritário do Estado. Dessa forma, destaca-se que:

O valor da dignidade humana – ineditamente elevado a princípio fundamental da CF 1988, nos termos do art. 1º, III – impõe-se como núcleo

¹¹⁴“O pós-positivismo busca ir além da legalidade estrita, mas não despreza o direito posto; procura empreender uma leitura moral do Direito, mas sem recorrer a categorias metafísicas. A interpretação e aplicação do ordenamento jurídico hão de ser inspiradas por uma teoria de justiça, mas não podem comportar voluntarismos ou personalismos, sobretudo os judiciais. No conjunto de idéias ricas e heterogêneas que procuram abrigo neste paradigma em construção incluem-se a atribuição de normatividade aos princípios e a definição de suas relações com valores e regras; a reabilitação da razão prática e da argumentação jurídica; a formação de uma nova hermenêutica constitucional; e o desenvolvimento de uma teoria dos direitos fundamentais edificada sobre o fundamento da dignidade humana”. BARROSO, Luís Roberto. Neoconstitucionalismo e constitucionalização do Direito (O triunfo tardio do direito constitucional no Brasil). Revista de Direito Administrativo, Rio de Janeiro, v. 240, p. 1-42, abr. 2005. ISSN 2238-5177. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rda/article/view/43618>>. Acesso em: 17 Jul. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.12660/rda.v240.2005.43618>. (p.6)

básico e informador do ordenamento jurídico brasileiro, como critério e parâmetro de valoração a orientar a interpretação e compreensão do sistema constitucional instaurado em 1988. A dignidade humana e os direitos fundamentais vêm a constituir os princípios constitucionais que incorporam as exigências de justiça e dos valores éticos, conferindo suporte axiológico a todo o sistema jurídico brasileiro. Na ordem de 1988, esses valores passam a ser dotados de uma especial força expansiva, projetando-se por todo universo constitucional e servindo como critério interpretativo de todas as normas do ordenamento jurídico nacional (PIOVESAN; QUIXADA; FUKUNAGA, 2018, p. 105)

No preâmbulo da Constituição Federal de 1988 edifica-se os valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e livre de preconceitos, ancorada na harmonia social e comprometida com a pacificação de controvérsias. Nessa parte, podemos identificar os traços da vertente Neoconstitucionalista ao disciplinar que o Brasil, como Estado Constitucional, é incumbido de assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, da liberdade, da segurança, do bem-estar, do desenvolvimento, da igualdade e da justiça. Por conseguinte, o texto constitucional inaugura, em seu 1º artigo, o reconhecimento do Brasil como uma democracia, composta por estados federados, que reforçam a soberania popular e a titularidade do poder atribuída exclusivamente ao povo, bem como elenca os alicerces da República:

Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos:

I - a soberania;

II - a cidadania

III - a dignidade da pessoa humana;

IV - os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa;

V - o pluralismo político.

Parágrafo único. Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição. (BRASIL, 1988)

Por sua vez, a República brasileira passa a se preocupar em cumprir determinados objetivos fundamentais, os quais levam em consideração a construção de uma sociedade livre justa e solidária; a garantia do desenvolvimento nacional; a erradicação da pobreza e da

marginalização; a redução das desigualdades sociais e regionais; e a promoção do bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação, conforme dispõe o art. 3º da Constituição de 1988. Estas finalidades almejadas, inclusive, são o respaldo que a população adquiriu para invocar a atuação dos poderes no sentido de implementação de políticas públicas que efetivem tais mandamentos constitucionais.

Até então, as Constituições anteriores não previam expressamente tais escopos, nem sequer a autonomia e independência dos poderes Legislativo, Executivo e Judiciário e sua respectiva organização da forma como é atualmente. Por esse motivo, a Carta Magna de 1988 foi inovadora e é considerada uma das normas mais amplas do mundo, visto que abarca diversas categorias de assuntos de forma pormenorizada, como elucidação: inicia-se pelos Preceitos Fundamentais, depois para os Direitos e Garantias Fundamentais do artigo 5º ao 18, já no título seguinte aborda a forma de Organização do Estado do artigo 18 ao 43, posteriormente a Organização dos Poderes do artigo 44 ao 135, passando a Defesa do Estado e das Instituições Democráticas até o artigo 144, por conseguinte o estudo da Tributação e Orçamento do artigo 145 ao 169, seguindo para a Ordem Econômica e Financeira (art. 170 a 192) e Ordem Social (art. 193 a 232), finalizando com Disposições Constitucionais Gerais contidas no artigo 234 a 250.

Outras novidades implementadas pela CF 1988 foram a previsão específica sobre a tutela do meio-ambiente (art. 225); a ampliação dos direitos dos trabalhadores; a laicidade do Estado; a estrutura bicameral do Poder Legislativo (Senado Federal e Câmara dos Deputados); a inafiançabilidade dos crimes de tortura e racismo; a fundação da Defensoria Pública como instituição essencial à função jurisdicional do Estado para a defesa dos necessitados; a atribuição ao Ministério Público de instaurar a ação civil pública e o inquérito civil para proteger o patrimônio público e social, meio ambiente, as populações indígenas e outros interesses difusos e coletivos; e a disposição dos chamados “remédios constitucionais”, mandado de segurança coletivo e *habeas data*.

Porquanto, a Constituição Federal de nosso país constitui um legado axiológico do mundo pós-guerra, que introduziu o respeito aos direitos e garantias fundamentais, à democracia e à separação dos poderes como princípios norteadores de todo ordenamento jurídico nacional. Ressalta-se a tamanha importância dessa positivação do Direito nacional,

que estes preceitos fazem parte das chamadas cláusulas pétreas, que são normas inalteráveis, nenhum tipo de emenda à Constituição pode abolir tais fundamentos, inclusive, é devido a isso que nossa Constituição é classificada como norma rígida:

Art. 60. A Constituição poderá ser emendada mediante proposta: [...]

§ 4º Não será objeto de deliberação a proposta de emenda tendente a abolir:

I - a forma federativa de Estado;

II - o voto direto, secreto, universal e periódico;

III - a separação dos Poderes;

IV - os direitos e garantias individuais (BRASIL, 1988).

Por todo o exposto, podemos dizer que a Constituição Federal de 1988 foi um acontecimento histórico que, definitivamente, impactou toda a sociedade brasileira e, mesmo depois de mais de 30 anos de sua promulgação, continua sendo atual e imperativa. Para o estudo em questão, esses apontamentos são de grande valia, tendo em vista que a textualização da peça *A Partilha* ocorre de forma fidedigna ao sistema normativo. Até porque, como passaremos a ver, houve algumas alterações no Código Civil Brasileiro, posteriores à CF 1988, justamente porque esta lei não estava mais em consonância com dispositivos constitucionais.

Em síntese, encontramos no texto de *A Partilha*, primordialmente, filigranas dos Direitos Fundamentais relacionados ao princípio da dignidade da pessoa humana. Ao focalizar a configuração familiar contemporânea brasileira na peça, Falabella nos prestigia com a possibilidade de reflexão sobre a proteção familiar, independentemente de gênero e de laços consanguíneos, na sociedade. Ou seja, passamos de uma discussão do microcosmo família, para um estudo macrocosmo sociedade. É justamente essa visão macro do texto que nos permite discorrer sobre a defesa especial que o Estado precisou fomentar no ordenamento jurídico brasileiro, a fim de acompanhar as alterações sociais.

Na peça em questão, evidenciamos o princípio da dignidade da pessoa humana estampado no respeito à família socioafetiva, à união homoafetiva e à família pluriparental, como exemplos de entidades familiares. Subsidiariamente, é tangenciado na peça o direito à intimidade (art. 5º, X) e à não-discriminação de qualquer natureza (art. 3º, IV), bem como o

direito à igualdade de tratamento da união estável (seja do mesmo sexo ou não) com o casamento (art. 5º, caput), o direito de herança, propriedade e sucessão das entidades familiares acima descritas. Porquanto, *A Partilha* é uma peça repleta de ponderações acerca da base da sociedade, segundo o artigo 226, da Constituição Federal de 1988: a família.

3.6 Da cena ao ato: Miguel Falabella e o teatro brasileiro dos anos oitenta

De acordo com o crítico Sábato Magaldi (1996), a queda do regime militar no Brasil desencadeou um declínio do cunho metafórico no teatro, uma vez que não mais se justificava a mobilização dos artistas no combate ao autoritarismo e censura impostos na época. Dessa maneira, a dramaturgia social e política, em alta até meados dos anos setenta, já não correspondiam às necessidades do momento de abertura econômica e redemocratização que nosso país se direcionava. Se antes nos deparávamos com uma encenação altamente crítica, de luta por liberdade e engajada politicamente, no início da década de 80 houve uma tendência contemporânea de legitimação do teatro como arte autônoma.

Nessa ótica, Magaldi (1996) delinea que o marco da contemporaneidade foi o fim do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e o lançamento de *Macunaíma* – adaptação da obra de Mario de Andrade, dirigida por Antunes Filho em 1978 – quando então, o teatro passou a focalizar a figura do encenador, o qual agora fazia parte da criação; ele possuía total liberdade para agregar ao texto dramático diálogos de outras obras, fazer adaptações, trazendo, portanto, uma nova roupagem para a peça. Muitas obras de Shakespeare e Nelson Rodrigues foram revisitadas nesse período. Podemos citar alguns autores dessa geração como Antunes Filho, Gerald Thomas, Ulisses Cruz, Cacá Rosset, Eduardo Tolentino de Araújo, entre outros.

Nesse contexto, a crítica literária enquadra Miguel Falabella como um referencial do gênero Besteiro no Brasil, o qual investiu nessas novas tendências de liberdade do encenador. O Besteiro caiu nas graças do público por ser um modelo distinto do teatro politizado que sofria com a censura, anteriormente. Agora estávamos diante de uma sátira costumaz voltada para o leve entretenimento. Segundo Magaldi:

O espaço aberto pela dramaturgia séria, que não conseguiu articular uma nova linguagem ao liberar-se da censura, passou a ser ocupado por um gênero diferente da comédia e da revista, e que no batismo recebeu o nome muito significativo de besteiro. Sobretudo a cena carioca, talvez mais afeita

às manifestações ligeiras, depressa entronizou a fórmula fácil, que se espalhou um pouco por toda parte (MAGALDI, 1996, p. 286).

Alguns críticos teatrais, como Sábato Magaldi, fazem algumas ressalvas quanto a essa categoria, pois não aceitam com muita naturalidade o estilo debochado e *nonsense* como um movimento dramaturgico. A expressão “Besteirol”, desde essa época e até nos dias de hoje, possui um sentido pejorativo, haja vista que é atrelado à definição de algo sem conteúdo, mero entretenimento, bobearias criadas apenas para o fim cômico. Um exemplo disso foi o filme de comédia norte-americano *Not another teen movies* (2001), dirigido por Joel Gallen, que foi traduzido para o português como “Não é mais um Besteirol americano”.

Para Wasilewski (2008), o teatro Besteirol teve uma contribuição de grande valia para o momento pós ditadura militar, uma vez que trouxe um enredo desprovido de preconceitos misturado ao humor anárquico. Logo, não foi um movimento totalmente desprovido de crítica social e sem profundidade, como aparentemente acredita-se ser. Quando a censura foi destituída da cena brasileira, houve uma lacuna no teatro devido a dois fatores: da ausência de novas produções pelos autores tradicionais do Teatro Político e das peças que tinham sido censuradas anteriormente não puderam preencher esse vácuo, visto que a sociedade não mostrava mais tanta receptividade pelo tema. O Besteirol chegou, porquanto, rompendo com a forte tendência dramaturgica do Teatro Político de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal.

De acordo com Wasilewski (2008), o Rio de Janeiro tinha uma enorme efervescência no início dos anos 1970, com grupos que contestavam os valores impostos pela ditadura, como o “Dzi Croquettes”, de 1972 e “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, de 1974. Há ensaístas que consideram “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, de Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, um dos grupos precursores do Besteirol, haja vista a semelhança de temas. Em que pese essas discussões sobre a origem do Besteirol, é relevante ressaltar que Falabella cresceu e se desenvolveu neste ambiente, entrou no teatro durante esses eventos e foi alimentado por eles, por esse motivo sua estética é tão representativa e repleta de toques refinados de crítica social.

Surgido do final na década de 1980, no Rio de Janeiro, segundo Guinsburg, Faria e Lima (2006, p. 61), “Besteirol” é a denominação para “um conjunto de pequenos *esquetes*, calemburgos, piadas, jogos de palavras e situações *nonsense*”. Juntamente com Vicente

Pereira, Mauro Rasi, Pedro Cardoso, Jorge Fernando e Guilherme Karam, Falabella buscava introduzir no teatro o cotidiano e as “mazelas” da classe média jovem com acidez e irreverência. Como já mencionado, resumidamente, na seção anterior, o enredo foi arquitetado para parodiar filmes, musicais, programas de televisão e outras tantas composições artísticas referenciais, com uma leve sugestão de análise dos padrões sociais carioca da época. Nas peças de vertente Besteiro encontramos os recursos cômicos da “Chanchada”, designação para atrações vulgares, seja teatral ou televisiva, que apela para a comicidade escrachada e escatológica.

Indubitavelmente, esse é um gênero que exige uma vasta flexibilidade em cena dos intérpretes, pois há muitos diálogos que requerem improvisação e utilização inteligente do riso para conduzir o espetáculo de forma agradável. É, desse modo, um estilo sarcástico de apresentar comportamentos humanos de maneira exagerada, caricaturada e com requinte de crítica social, especialmente, quando a pauta é sexualidade. Por esses motivos, o Besteiro se utiliza de todos os recursos disponíveis para satirizar as situações do dia-a-dia, incluindo, um ator interpretar vários personagens na peça e se travestir de mulher. Por fim, Barbara Heliodora pontua a relevância do Besteiro na história de nosso país:

Nada poderia anunciar tão claramente que era uma nova geração, um outro tempo, que chegava ao teatro: no universo que o gênero criava choviam as referências a um novo modo de ver as coisas, pesava muito a dinâmica do cinema (que os autores vivenciavam muito mais do que o teatro), e o conteúdo crítico tinha muito a ver com a faixa etária... [...] Mas não creio que teria sido possível a essa nova geração encontrar melhor escola de dramaturgia para o quadro brasileiro: para reconquistar um público quase desaparecido, era preciso por um lado ter pressa, e por outro ser atraente – e a importância do besteiro para o que teve de ser um virtual renascer do teatro depois da censura é inegável (HELIODORA, 2000, p. 2 Apud WASILEWSKI, 2008, p. 22).

Nesse contexto, podemos aferir que Miguel Falabella configura-se como um artista à frente do seu tempo, tratando de temas polêmicos, porém necessários, com humor jovial. Sempre se reinventou diversas vezes ao longo da sua carreira para levar ao público conteúdo bom com entretenimento de alta qualidade e, por esse motivo, foi criticado pelos ensaístas, mas também muito ovacionado pela população. Assim, é possível ponderar que Falabella é um dramaturgo contemporâneo, pois nas palavras de Giorgio Agamben (2009, p. 62) “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Com efeito, ser contemporâneo é estar conectado ao seu tempo, ciente

de seu lugar de fala, qual o papel do artista na sociedade e procurando “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Por esse viés, percebemos o lugar que Falabella ocupa na dramaturgia brasileira, visto que o sujeito contemporâneo seria aquele que possui uma visão além da sua época e uma percepção aguçada para o que acontece a sua volta e, com isso, consegue extrair informações implícitas do objeto a ser analisado. Compreendemos, assim, que a literatura contemporânea lança o seu olhar para as idiossincrasias que permeiam a sociedade, estabelecendo parâmetros analíticos para uma reflexão crítica entre passado e futuro. Dessa forma, ser contemporâneo é ser uma espécie de elemento catalisador; alguém que se faz (de fato) presente em seu tempo. Notadamente, o artista precisa estar atento aos acontecimentos mais patentes e também aos latentes, especialmente para lançar luz às filigranas sociais. Diante desta perspectiva, o filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 65), considera que “[...] ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”. Olhar cuidadosamente para aquilo que ninguém se importa é a definição do trabalho de Falabella. Retratar os marginalizados, as famílias não-convencionais e os indivíduos que lutam pelo ideário de igualdade (gênero, racial, social, entre outros) é o prazer desse escritor e o deleite do público. Para ser um contemporâneo, atualmente, é preciso ter coragem para enxergar e falar abertamente do “obscuro” da sua época, sem deixar que as “luzes” do seu século te ofusquem a visão.

Assim, como afirma Edward W. Said (2005, p. 44), “o dever do intelectual é mostrar que um grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar”. É justamente nesse ponto que Falabella demonstra sua característica observadora das “filigranas” da sociedade brasileira para retratá-las em suas obras. O autor procura ilustrar enredos repletos de vivência, de conflitos reais e de personagens peculiares, que, em um conjunto maior, são produtos de uma série de escolhas da vida; são personagens construídos com o intuito de imprimir a diversidade, as diferentes identidades que vivem em um só sujeito.

Em que pese a discussão sobre as influências sociais, históricas e literárias de Miguel Falabella serem imprescindíveis para uma análise aprofundada de sua dramaturgia, não

podemos afirmar que a suas obras se esgotem na sua intencionalidade. Todos esses ângulos analisados são relevantes para compreendermos a gênese de suas obras, o ponto de partida para o estilo de escrita do autor e os bastidores do processo de construção, contudo a dramaturgia tem vida própria e extrapola a visão do autor. Assim, a obra final passa a ser, também, o produto da visão de seus vários leitores em contextos diversos. O sentido de uma obra de arte não pode ser pautado meramente em função de seu significado para o autor e os seus pares. “Trata-se, antes de tudo, do resultado de um processo de adição, isto é, a história da crítica pelos seus muitos leitores em muitas épocas” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 42).

Nesse ponto, é relevante trazermos à tona os estudos de Antonio Candido, explanados em *Literatura e Sociedade*, quanto à interferência dos fatores sociais na formação da obra literária. Para o autor (2000), os elementos sociais são parte integrante da estrutura da obra e devem ser analisados juntamente com os demais fatores (psicológico, linguísticos, por exemplo) para uma melhor interpretação do texto literário. Logo, não há como dissociar o elemento social da composição da obra de arte, uma vez que a construção sociológica é fundamental em uma análise crítica literária. Sabendo que a arte é social, tanto no sentido de ser influenciada pelos fatores do meio quanto de ser influenciadora dos valores sociais no mundo real, Candido compreende a análise literária por meio da tríade autor, obra e público.

Na visão de Candido (2000), os fatores sociais guiam o autor na construção de seu texto, logo, ele é dotado de uma posição e um papel social que determina a ocasião que a sua obra será produzida, a necessidade dela ser produzida e para quem ela visa a atender; a obra, por conseguinte, seria uma síntese dos valores sociais e ideologias coletivas e, também, individuais do artista, veiculados por recursos de comunicação, cujo alvo é o público; e este, por sua vez, é organizado pela obra e, como receptor da arte, é quem vai dar sentido a ela, formando grupos de apreciadores de determinada estética e refletindo a imagem do artista como autor. Porém, tal qual os outros dois, o público também é atingido pelos aspectos sociais, principalmente, no tocante aos gostos, à moda e à cristalização de um comportamento resultante da obra. Porquanto, o autor-obra-público formam uma cadeia recíproca em que o meio social interfere em todos os pontos de cada componente.

Transpondo a teoria de Candido para a presente pesquisa, visualizamos Miguel Falabella como produtor de um conteúdo voltado para o público brasileiro de classe média e baixa, cuja forma se amoldou aos recursos técnicos disponíveis da dramaturgia. O autor, ao

transcrever seu olhar crítico da sociedade em seus trabalhos, posiciona-se como um “descortinador” dos preconceitos já enraizados na cultura brasileira, por meio da comédia de costumes misturado ao drama familiar. Sabendo do referencial de humor e irreverência que Falabella projeta em suas obras e representa na televisão, tanto com ator quanto apresentador, o público por consequência, já é familiarizado com a estética dele, e isso apenas corresponde o sucesso popular de seus trabalhos. O produto disso é uma obra como a peça *A Partilha*, que visa a discutir temáticas atuais como disputa entre familiares por herança em meio a um novo contexto jurídico, ressignificação de estilos de vida, questões identitárias nos anos 90 e homossexualidade, por exemplo.

4 AS FILIGRANAS DOS DIREITOS FUNDAMENTAIS NA PEÇA *A PARTILHA*

Nesta seção trataremos das “filigranas” do Direito encontradas na peça *A Partilha*. Para tanto, se faz necessário elaborar uma prévia análise das personagens, da constituição do tempo e do espaço, a fim de melhor compreender a composição dramática da obra de Miguel Falabella e relacioná-la ao contexto forense. Abordar as questões jurídicas encontradas na peça teatral *A Partilha*, por meio da Literatura Comparada, associada ao estudo dos elementos que compõe a ação dramática da obra se faz pertinente, posto que é uma alternativa bastante próxima da realidade para debater os Direitos Fundamentais e suas implicações no ambiente familiar. Dessa forma, por meio da análise das personagens, bem como dos elementos espaço-temporais, podemos aferir como as nuances da representação social ligadas às relações da família e da sociedade são impressas no espaço, no tempo e no diálogo das personagens a ponto de revelar as redes de sentido que compõem o texto teatral em questão.

4.1 A Partilha em *Personas*

A palavra *personagem* deriva do latim *persona* que advém do verbo *personare*, ou *soar através de que* significa máscara e do grego *prosopon* que significa rosto. A união de *persona* com *prosopon* forma o termo *personagem*, o qual durante a cena trocava de máscara para fazer o jogo de efeito catártico e antitético entre os axiomas *bem e mal*. Com o crescimento do teatro, cumpre destacar que as personagens passam por um processo de identificação, assumindo forma e voz no ator na cena materializada. O que antes era vivido pela troca de máscaras, hoje é representado por meio de um processo de identificação individual e personalizado. Segundo o teórico francês Patrice Pavis, o papel dramático e seu uso “[...] adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana” (PAVIS, 1999, p.285).

Ao tratarmos das personagens, não podemos esquecer-nos de sua relevância para o texto, pois de todas as suas ações origina o enredo, a intriga, o *plot*. A junção do enredo e da personagem forma a história e a ação, em que a personagem se aproxima do real com sua individualidade e características específicas. O recorte a partir da personagem possui a relevante função de canalizar as ideias do texto literário e solidificar a imaginação do público. Para Rosenfeld (1972), a personagem é responsável pela composição da obra, pois representa

os seres humanos, com traços definidos, inseridos num grande espaço de valores sociais, morais e políticos para viver situações exemplares de um modo exemplar.

Dotadas de livre arbítrio, as personagens inscritas em *A Partilha* estão imersas, aparentemente, em universos distintos onde se predominam sentimentos paradoxais (esperança/desilusão; incerteza/fé; medo/coragem). Com efeito, as quatro irmãs debatem-se nesta desordem cindidas por concepção cultural (à primeira vista) díspares. Será o combate destas forças antagônicas o *leitmotiv*, o fio para que se teça a intriga. Segundo Rosenfeld (2002, p. 21-31), personagem é a entidade que, com mais nitidez, torna patente a ficção: é por meio dela que a camada imaginária se adensa e se cristaliza. No teatro, é ela que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso.

Acompanhando a tradição dos manuais de *playwriting*, Prado (2002, p. 90) estabelece três critérios de caracterização da personagem teatral: a) o que ela revela sobre si mesma; b) o que faz; c) o que os outros dizem a seu respeito. O primeiro envolve o diálogo (com o “confidente”, desdobramento do herói, ou com o público) ou o solilóquio (em que a personagem conversa consigo mesma, embora se saiba que o verdadeiro interlocutor do teatro é o público). O segundo envolve a esfera do comportamento introspectivo e, pois, não se limita aos movimentos ou atividades físicas: “o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de certo contexto [...] também funcionam dramaticamente” (PRADO, 2002, p. 92). O terceiro modo de conhecimento da personagem envolve o autor – “que lhe atribui um grau de consciência crítica e simpatiza ou antipatiza com ela, que a preenche com características e cores que lhe dêem verossimilhança no interior do mundo constituído de signos e portadores de signos” (PALLOTTINI, 1989, p. 12) em que ela vai atuar – e a relação ator-personagem: o ator não pode encarnar a personagem; ele precisa configurá-la e criticá-la, produzindo, num quadro teatral não realista, personagens autônomas ou verossímeis, entre as quais se insinua o pensamento do autor.

No que diz respeito às características das personagens, percebemos que Selma e Laura são as duas irmãs que mais se destacam na peça *A Partilha*, assumindo certo protagonismo em relação as outras. Embora todas tenham seu momento de fala bem estruturado e emocionantes ao longo do texto, evidenciamos que a maioria dos conflitos relevantes na peça envolvem uma das duas personagens. Podemos citar alguns desses momentos como, por exemplo, a briga no velório da mãe iniciada por Selma ao tentar demonstrar o fardo carregado

durante os anos pelos cuidados da genitora, no epílogo, a discussão de Laura, no final da peça, na tentativa de vender o imóvel e finalizar a partilha entre as irmãs, a conversa sobre sexualidade e gravidez na adolescência iniciada por Laura e direcionada à Selma. Em síntese, as “sacadas” inteligentes de Laura e as alfinetadas de Selma nas irmãs, ao longo do texto, propõem reflexões ao público sobre a família, afetividade, respeito à heterogeneidade e acerca da condição da mulher na sociedade patriarcal. Porquanto, para esta pesquisa os pontos determinantes para a análise das filigranas jurídicas no texto de *A Partilha* se concentram nas personagens Selma e Laura. Dessa forma, iniciaremos o estudo por elas.

Selma é a irmã que mais apresenta um perfil conservador em relação as outras e a mais amargurada, fato este que se revela tanto pelo diálogo dela com as irmãs — ao apontar diversas falhas delas no passado — quanto pelo que as irmãs dizem sobre ela. À Selma restou à incumbência de cuidar da mãe depois que cada irmã resolveu seguir seu caminho. Casada há anos com um militar aposentado, Selma leva uma vida disciplinada e monótona no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Ela tem dois filhos já crescidos, uma vida de classe média, confortável, sem muitas preocupações e perspectivas: uma rotina sem fim. A didascália do prólogo descreve como é a *persona* Selma para o autor:

Fragmento I

(Noutro ponto do palco, luz sobre Selma. Ela é uma típica burguesa, não tão bem cuidada quanto gostaria, mas que ainda guarda os traços de beleza de outrora. Usa roupas comuns, cabelos comuns, tudo nela é comum – ela parece saber disso, trazendo uma certa melancolia no olhar. Selma está examinando uma mercadoria.) (FALABELLA, 1990, p. 01).

A partir da descrição do autor, depreendemos Selma como uma mulher sem muita preocupação com aparência, pois já não se vê tão jovial como antes para esses cuidados externos. Contudo, demonstra um sentimento de recalque ao ver as outras irmãs bonitas, cuidando de si, com roupas elegantes, solteira ou com novo companheiro, como se todas tivessem progredido e ela estagnada no tempo. Falabella evidencia esse lado fragilizado de Selma, até um tanto quanto infantil, quando, ainda no prólogo, ela tenta alfinetar Maria Lúcia pela sua aparência no velório:

Fragmento II

LAURA – Olha lá. Falando no diabo, ele aparece.

REGINA – Que chique! De chapéu e tudo...

SELMA – Maria Lúcia sempre quis se exhibir. Olha lá, completamente cega! Por que é que não põe os óculos de uma vez por todas?

REGINA – (chama) Maria Lúcia! Maria Lúcia!

(Maria Lúcia se aproxima. Beija as irmãs. Selma é a última a ser beijada. Fica ressentida.)

SELMA – Veio chique, heim? Quem vê, não diz que vai enterrar a mãe.

MARIA LÚCIA – Se é pra ser agredida, faço a volta daqui!

SELMA – (rosna) Precisava vir de chapéu?

MARIA LÚCIA – Não dá pra acreditar, Selma. Você não vê há dois anos e vai me infernizar por causa da porra de um chapéu? (FALABELLA, 1990, p. 06)

Ainda no prólogo, Selma mostra toda a sua insegurança ao escolher o caixão da mãe. A sua fala nos faz entender a personagem como uma mulher complexada com seu ponto de vista e que necessita do aval e da validação da opinião alheia, especialmente, do marido, como a figura de instrução e segurança do relacionamento. Outrossim, Selma também possui o sentimento de inferioridade, tendo em vista que não terminou os estudos, atendendo ao pedido do marido na época. Por esse motivo não se sente capaz de decidir algo sozinha, senão vejamos:

Fragmento III

SELMA – Ai, tô na maior dúvida, não sei o que faço. Eu detesto fazer compras sozinha, nunca consigo escolher o que quer que seja. O senhor já viu que coisa?! (Ri, meio constrangida). Eu vou usar seu telefone. Vou ligar para o meu marido. Homem é bem mais prático pra essas coisas (FALABELLA, 1990, p. 03).

Outra oportunidade que essa característica de Selma se confirma é quando Regina diz que a irmã é careta e que não consegue comprar sequer um sapato sozinha, conforme fragmento XVII mais à frente. Outrossim, o diálogo de Selma com as irmãs sobre a gravidez inesperada de sua filha adolescente, Simone, ratifica o pensamento de mãe conservadora, que desaprova o fato da filha estar grávida, na puberdade e não se sentir envergonhada por isso, pelo contrário, estar tranquila com a ideia. Para Selma, a concepção de uma criança fora do casamento e sem o conhecimento e autorização do pai é inaceitável, como se vê no excerto abaixo. Logo, vemos um padrão patriarcal socialmente cristalizado na fala de Selma, em que a gravidez na adolescência é considerada uma desonra e um fardo para a família.

Fragmento IV

SELMA – Ela tá grávida. Engravidou do tal mestre que cospe flores. (pausa)

MARIA LÚCIA – Isso também não é o fim do mundo, Selma. Tem solução...

SELMA – Ela se recusa a tirar. Diz que a criança tem uma missão especial na terra. Mas até agora, a única missão especial que eu consigo ver é a minha: vou ser babá de um iluminado! Isso se o Luiz Fernando não matar a Simone, quando souber.

LAURA – Ela vai ter que entender. É uma questão de como as coisas são colocadas, Selma.

SELMA – Ela tem quinze anos, Laurinha. Quinze.

LAURA – Mesmo assim. Você tem que dar uma força pra ela e o Luiz Fernando que se foda! Você fica aí, falando, falando, e eu não te reconheço mais. Eu olho pra você e não consigo ver aquelas mulheres que foram tão importantes pra mim, numa época da minha vida. Vocês não eram assim. (FALABELLA, 1990, p. 16)

Já sob o olhar das irmãs, Selma é uma pessoa ressentida com o passado e descontente com o casamento, o que a leva a “descontar” suas frustrações nas pessoas ao seu redor. Além disso, a imagem projetada de Selma para a família é de falta de coragem para recomeçar a vida sem as interferências externas, seja do marido ou dos filhos. Em um diálogo, Regina e Maria Lúcia conversam sobre o comportamento da irmã, a qual está sem paciência e ríspida com elas:

Fragmento V

REGINA – O que é que tá acontecendo com a Selma?

MARIA LÚCIA – Tá de mal com a vida. Tá cheia do marido, dos filhos, não consegue ver horizonte nenhum na frente dela. Eu já vi esse filme e você também. Só que nós separamos, começamos tudo outra vez...

REGINA – Erramos tudo outra vez...

MARIA LÚCIA – Isso. Mas, de qualquer maneira, erra tudo outra vez já é lucro. Outra vez são duas palavras mágicas. O chato é que conforme os anos vão passando, fica mais difícil dizer “outra vez”. A Selma nunca disse. Deve ser por isso que ela está assim... (FALABELLA, 1990, p. 10)

A partir do olhar das irmãs, também reforçamos a ideia de que Selma representa o estereótipo de pessoa que cumpre as tarefas que lhe são incumbidas, mesmo que contrária à sua vontade, a fim de, posteriormente, ter argumentos para ressaltar que foi a pessoa que mais se doou a causa e se sacrificou, ganhando, assim os méritos pretendidos. No diálogo a seguir, evidenciamos um trecho que esclarece bem essa perspectiva das irmãs:

Fragmento VI

LAURA – Eu acho melhor a gente tomar uma providência e ir chamar um padre, antes que a chuva aumente.

SELMA – Vai você. Eu já fiz muito.

REGINA – (irrita-se) Que mania é essa, agora, Selma? Eu fiz isso, eu fiz aquilo... Todas nós fizemos o que pudemos. Se você acha que fez mais, não faz nada...

LAURA – A Selma sempre teve essa mania. Faz pra depois jogar na cara. (FALABELLA, 1990, p. 7)

No entanto, ao mesmo tempo em que o sentimento de necessidade de aprovação alheia aflora ou, ainda, de reprovação por algo diferente dos padrões, Selma tenta mostrar às irmãs que está evoluindo, deixando, por exemplo, de ser submissa ao marido e libertando sua mente dos preconceitos passados para receber novos conteúdos, vejamos os seguintes trechos que mostram essa metamorfose:

Fragmento VII

SELMA – Mandei ela tomar no cu. (fica chocada com as próprias palavras) Ai, que horror! (dá uma espiada na mãe) Espanta essa mosca aí, Regina.

REGINA – Quem te viu e quem te vê, heim? O Luiz Fernando deixa você falar palavrão?

SELMA – Eu tô mudando, Regina. Agora, escreveu, não leu, o pau comeu. (Regina ri).

[...]

Fragmento VIII

LAURA – Você tem razão... Sabe que eu tô até te estranhando, Selma... você ultimamente tem sido tão sensata, tão ponderada...

SELMA – A gente muda, Laurinha. A vida vai passando, a gente vai pesando os prós, os contras, vai contando as rugas, e vai mudando. O tratamento tem me ajudado muito, também.

(Ela para. Percebe que falou demais.)

REGINA – Mas então é isso. Eu bem que desconfiei... você falando palavrão, agredindo todo mundo, tendo crises de autocrítica. Gente, Selma tá fazendo terapia!

SELMA – (concorda) Três vezes por semana. Uma psicóloga que me indicaram, lá na Tijuca mesmo.

LAURA – E o Luiz Fernando concorda?

SELMA – Ele tinha que concordar. Ou eu fazia alguma coisa, ou ia embora. Do jeito que as coisas estavam, não adiantava continuar. (pausa) (FALABELLA, 1990, p. 5 e 14-15)

Embora Selma ainda passe a ideia de antiquada, percebemos que ao longo da peça ela vai se transformando. Segundo ela, a terapia tem sido determinante para isso, como citado no fragmento acima. Dessa forma, visualizamos a personagem mais reacionária em processo de desconstrução de padrões sociais para conseguir reconquistar sua independência afetiva e sua autoestima. Já ao final da peça, Selma está mais confiante em si, mais maleável e ponderada, anotando todos os seus sentimentos durante as conversas com as irmãs para conversar com sua terapeuta depois. Inclusive, por duas vezes, mostra seu arrependimento por ter tratado mal as irmãs, assumindo, mesmo que de forma tímida, que errou e precisa melhorar, vejamos:

Fragmento IX

SELMA – Eu vou aproveitar e falar rapidinho: eu tenho sido muito agressiva com você. Com todo mundo. Me desculpa.

MARIA LÚCIA – Bobagem. A gente brigava mais quando era jovem. Até para isso a gente fica cansada.

[...]

Fragmento X

(Selma entra e fica olhando a irmã. Traz o jogo de Toddy numa bandeja.)

LAURA – A gente se fala. Obrigada por tudo. Tchau. (deliga. Percebe Selma e fica olhando para ela, feliz.)

SELMA – Eu vou aproveitar e falar rapidinho: eu tenho sido muito agressiva com você. Com todo mundo. Me desculpa.

(Laura se aproxima, tira a bandeja das mãos de Selma, coloca no chão e a abraça. Selma fica sem saber o que fazer.) (FALABELLA, 1990, p. 21 e 25)

A personagem Laura, por sua vez, é a irmã caçula, intelectual e viciada em trabalho, que surpreende as colaterais com suas atitudes; sobretudo quando assume a homossexualidade. Laurinha, como é chamada pelas irmãs, se mostra impaciente com o caos que as irmãs tornam uma simples partilha de bens. Nas didascálias, Laura é introduzida no proscênio textual com foco de luz e no seu local de trabalho: “(Luz sobre Laura, noutro ponto. Laura está na redação do jornal, onde trabalha. Ela é a mais fechada, a intelectual da família. Ela está com um telefone nas mãos. Sonoplastia típica da redação de um jornal.)” (FALABELLA, 1990, p. 02).

O autor deixa claro que Laura é muito ocupada, pois a maior parte das cenas ela está conversando ao telefone sobre trabalho jornalístico ou sobre a tese. Ademais, pela falta de tempo, ela sempre está em ritmo acelerado e acaba realizando diversas tarefas ao mesmo tempo, conforme observamos no fragmento abaixo. A repetição da expressão “atende

telefone”, “ao telefone”, “sempre ao telefone”, também nos remete, inconscientemente, ao cotidiano exaustivo de uma redação de jornal e da procura, incansável, pela verdade dos fatos.

Fragmento XI

LAURA – (ao telefone) Isso é politicagem da Universidade. Não querem me dar a vaga de assistente pra colocar aquela analfabeta que anda com o decano. Que vergonha, meu Deus! (toca outro telefone) Pera aí. (atende) Redação. Ah! Como vai?... Um minutinho, por favor. (noutro telefone) Eu preciso de uma declaração sua pra matéria que estou fechando hoje. [...]

LAURA – (sempre ao telefone) Não, não, a matéria está prometida. Sábado, sem falta. Olha, faz uma forcinha, vai... Uma declaração e eu ganho o meu dia. (começa a ficar nervosa, morde um lápis) Qualquer declaração serve. Tá sem inspiração? Por favor... eu preciso fechar essa matéria, a minha mãe morreu, eu estou descontrolada, tenha piedade e me responda a uma perguntinha só. (fica parada, atônita) Ela desligou. A filha da mãe desligou! (FALABELLA, 1990, p. 04)

Pelas irmãs, Laura é tratada com certo desdém — começando pelo nome no diminutivo — já que sempre foi mais reservada e a sua diferença de idade seria sinônimo de inexperiência de vida. Isso fica claro quando, durante uma discussão entre Selma e Regina, Laura tenta apaziguar e Maria Lúcia desfere um “golpe” certeiro contra a vivência familiar de irmã: “MARIA LÚCIA – Não fala do que você não conhece, Laurinha. A sua vida foi completamente diferente. Você foi temporão, viveu solitária, não dividiu nada com ninguém. Nem mesmo a sua vida. É uma opção sua, tudo bem, mas não fala do que você não conhece.” (FALABELLA, 1990, p. 16).

Por meio dessa alegação de Maria Lúcia, compreendemos que, pelo fato de ser a mais nova, Laura não participou da mesma fase de crescimento das irmãs, que já eram adolescentes enquanto ela era uma criança ainda; portanto, elas se tornaram, na verdade, um referencial feminino para Laura, o que inclusive é lembrado por ela no fragmento IV. Contudo, conforme foi amadurecendo, percebeu que as irmãs tinham muitos defeitos, preconceitos ocultos e quando cada uma resolveu seguir sua vida, Laura acabou perdendo o pouco do vínculo que restava com as irmãs. Talvez o reencontro com as irmãs seja necessário para o “autorresgate” que a personagem mais jovem precisa para valorizar o afeto e a família, em detrimento do trabalho.

Ainda sob a ótica das irmãs, Laura é mal humorada, estressada e muito direta nas suas respostas. Em diversos momentos, nos deparamos com as contestações rápidas e objetivas de Laura para os devaneios das irmãs. Sem dúvida, Laura é a mais racional entre as personagens

e a mais prática na solução dos conflitos. Nesse sentido, um dos momentos cômicos da peça, acontece quando todas estão reunidas e descontraídas, buscando saber mais sobre o que cada uma tem feito durante o tempo que ficaram afastadas, e Regina pergunta sobre o tema da tese de Laura:

Fragmento XII

REGINA – Sobre o que é a sua tese, Laurinha?

LAURA – Sobre o riso no fim do milênio. Eu parto da estética fracionária, difundida a partir dos anos sessenta com a massificação de mídia e traço um paralelo entre a manifestação do riso como forma artística e os comportamentos do grupo social nas respectivas épocas.

REGINA – Deve ser interessante.

MARIA LÚCIA – Mas você nunca ri, Laurinha. Como é que foi escrever uma coisa sobre riso?

LAURA – Eu sou uma estudiosa, Maria Lúcia. Não sou uma palhaça. (FALABELLA, 1990, p. 12).

Abrindo um parêntese nos diálogos, cumpre mencionar aspectos relevantes sobre a história do humor. Segundo o dicionário Houaiss (2021), o substantivo humor guarda relação com o estado de espírito ou de ânimo de algo, com a comicidade em geral, jocosidade e, também, com a expressão irônica e elaborada da realidade. Nessa perspectiva, para Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000, p. 08) o humor consiste em “qualquer mensagem — expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas — cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso”. Logo, o riso é a consequência almejada do humor, o qual pode se utilizar da mímica, do teatro, da escrita, da fala, do desenho, ou seja, de diversos meios para se chegar ao ouvinte.

Além da sátira leve e momentânea, a tal comicidade pode ser empregada como um instrumento poderoso para denunciar e criticar a política, a economia e, especialmente, a sociedade. Os bobos da corte e os bufões, por exemplo, eram, na Idade Média, os únicos que tinham permissão para ridicularizar aqueles que estavam no poder (cleros, reis e nobres), sem punições severas (BREMNER; ROODENBURG, 2000). A Igreja na Idade Média contestava o riso, pois o considerava diabólico e irracional, ligado à decadência humana, já que naquela época, relacionava o humor com as festas pagãs e com o pecado (MINOIS, 2003). Contudo, aos poucos esse pensamento foi flexibilizado. A igreja não conseguiu conter os cristãos com

esse dogma, pois o riso suavizava as dificuldades daquele período histórico. Dessa forma, com o tempo, o humor escarnecedor deu espaço ao humor moderado da elite social.

Após esse período de humor reprimido, houve o controle do riso, aliada à ascensão da laicidade e à literatura vernácula. Os autores Bremmer e Roodenburg (2000) comentam houve uma “desintegração” do humor, que começou no século XVI, e culminou na redução dos locais da arte cômica, bem como na participação do clero, das damas e dos cavalheiros em determinados tipos de humor. A sátira e a paródia começam a se desenvolver e dentro da Igreja surge um controle do riso. Nessa perspectiva, as cortes reais funcionam como o centro da domesticação do riso, vejamos:

[...] o início do período moderno testemunhou certas mudanças importantes. A maioria está relacionada com um fortalecimento da hierarquia, que culminou, no final do século XVII, num desprezo genérico e neoclássico por todos os tipos de humor mais baixo. Também foi esta preocupação com o decoro, [...] que levou os críticos literários agostinianos a escrever tanto sobre o humor e o riso. A formulação de nosso conceito moderno de humor parece ter sido um subproduto destes avanços sociais maiores. (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 14)

Assim, fica claro que nem sempre o humor irreverente como estamos acostumados hodiernamente foi “permitido” ao longo dos séculos. Na sociedade contemporânea, o indivíduo desprovido de senso de humor é quase uma ofensa social, pois o bom humor se tornou uma maneira de comunicação eficaz e exigida para lidar com diversos tipos de situações.

Sobre a orientação sexual de Laura, as irmãs, ainda retraídas com a ideia de que a caçula é homossexual, preferem não tocar no assunto e tratam com certo temor, até porque, aparentemente, Laura nunca tinha dado liberdade para conversarem sobre a sua vida pessoal. O fato é que, a partir desse diálogo revelador, Laura consegue se posicionar sobre sua sexualidade e expor mais seus sentimentos em relação às irmãs, a fim de estreitar os laços com elas — esclarecendo o que lhe magoou no tratamento delas antes do falecimento de sua companheira— vejamos um trecho do diálogo entre elas:

Fragmento XIII

SELMA – Sabe que já faz algum tempo, a Simone me perguntou: mamãe, a tia Laurinha é sapatão?

LAURA – Você está me perguntando?

SELMA – Eu não... Não tenho nada a ver com sua vida.

LAURA – Porque se você quiser, eu posso falar da minha vida numa boa. Eu não demorei tanto tempo pra buscar auxílio médico.

REGINA – Ninguém está interessado, Laurinha. A sua vida é problema seu.

REGINA – O que você faz, ou deixa de fazer, não diz respeito a ninguém, foi isso o que eu quis dizer.

LAURA – Eu sei disso, Regina. Melhor do que ninguém. Quando eu precisei, nenhuma de vocês correu pra mim.

[...]

REGINA – Nenhuma de nós podia adivinhar, Laurinha. Nenhuma de nós tem o dom de desvendar os seus mistérios. (pausa) Era natural que você estivesse sofrendo, porque sua amiga estava doente. Vocês dividiam apartamento e...

LAURA – (corta) Ela não era só uma amiga. (pausa. Para Selma) Respondi à sua pergunta, Selma?

SELMA – Eu prefiro não falar sobre isso.

(FALABELLA, 1990, p. 17)

Como se observa, Laura se mostra, durante boa parte da peça, magoada com as irmãs e ressentida com o distanciamento delas e o tratamento diferenciado. É visível nas falas da personagem a raiva que sente ao tentar se posicionar e ser mal interpretada. No início do texto, evidenciamos Laura muito combativa, deixando seu lado racional predominar e afoita para finalizar a partilha e seguir com sua rotina. Exemplo disso é quando ela tenta se autoafirmar como madura o suficiente para lidar com as situações da vida diante das irmãs:

Fragmento XIV

MARIA LÚCIA – Quer não se meter, Laurinha?

(Elas começam a gritar.)

LAURA – Por quê? Por que eu não vou me meter? Eu não sou mais criança, não, Maria Lúcia, e vou logo avisando que eu não vou admitir que vocês me tratem como uma débil-mental como sempre fizeram. Só pra deixar as coisas bem claras, eu tenho opiniões bem formadas quanto à partilha. (FALABELLA, 1990, p. 08).

Todavia, esse lapso temporal entre o enterro e a partilha de bens com as irmãs foi necessário para Laura “desacelerar” da rotina intensa que vivia e aproveitar para descobrir mais sobre as irmãs, já que agora ela é adulta e tem uma nova perspectiva do mundo. Do meio para o final do texto, observamos uma mudança no comportamento de Laura: ela está mais extrovertida, mais sorridente e reflexiva sobre a vida. Nos excertos abaixo, é possível sentir o

resgaste de afetividade entre Laura e as irmãs, bem como o que a personagem pensa a respeito da sua profissão e seus interesses pessoais:

Fragmento XV

REGINA – Eu posso ter sido sua mãe. Maria Lúcia pode ter sido sua avó. Laurinha pode ter sido marido de qualquer uma de nós.

MARIA LÚCIA – Regina!

REGINA – Desculpe, Laurinha. Não. Não é porque a Laurinha é... ah! Deixa pra lá...

LAURA – (ri) Vocês são muito engraçadas. Meu Deus, como vocês são engraçadas! Eu nunca admiti isso pra mim mesma, mas vocês são deliciosas.

[...]

SELMA – Sei. (pausa) Laurinha?

LAURA – O que é?

SELMA – Você gosta da sua vida?

LAURA – Acho que gosto.

SELMA – Do seu trabalho?

LAURA – Do jornal, eu já gostei mais. Agora, virou rotina. Eu passo a maior parte do dia ligando pras pessoas, perguntando tudo o que você possa imaginar. Mas eu gosto de dar aula e gosto de escrever.

SELMA – Gosta de escrever o que? Teses?

LAURA – (sorri) Nem sempre, Selma. Nem sempre. (FALABELLA, 1990, p. 24 e 26)

Nesse sentido, percebemos que a conversa sobre a sexualidade de Laura foi determinante para que ela pudesse compartilhar mais de si com as outras irmãs e, enfim, quebrar a barreira entre elas. A partir daquele momento, o relacionamento delas modificou e Laura passou a sorrir mais, brincar com as situações sérias, o que antes ela não fazia e foi até motivo de piada entre Maria Lúcia e Regina no fragmento XII. No excerto acima, a personagem mostra muita sabedoria ao ponderar alguns aspectos da sua vida e admitir que o trabalho jornalístico já não é a sua paixão. Porquanto, o estreitamento de laços entre as quatro irmãs possibilitou que o lado emocional de Laura, muito apagado durante a peça, se afluísse.

Por conseguinte, Falabella (1990, p. 02) delinea a personagem Regina como uma pessoa comunicativa, extrovertida e fora das regras sociais, senão vejamos: “(Luz sobre Regina, em outro ponto, que se admira num espelho imaginário de Salão de beleza. Regina é colorida, alegre, e, definitivamente, quer deixar claro que não segue padrões normais de comportamento.)”. Regina é, portanto, o oposto de Selma: liberal e independente, que se

divorciou há anos, tem dois filhos, não possui um relacionamento sério atual e se sente confortável com essa situação.

O autor ainda nos mostra traços de uma personalidade forte, autêntica e que não foge da briga quando é incitada. Em muitas partes do texto, a personagem Regina se irrita com Selma, justamente por ter uma visão completamente contrária à irmã. Logo, o autor nos brinda com discussões cômicas entre as personagens, mas com isso, também, demarca o comportamento impulsivo de Regina, especialmente, quando a irmã Selma a provoca: “REGINA – (cada vez mais irritada) Você tem coragem de dizer isso na minha cara, Selma? Será que você não lembra de tudo o que eu fiz por você? Todas as barras que eu segurei por sua causa?” (FALABELLA, 1990, p. 07).

Sob o ponto de vista da irmã Selma, Regina é uma pessoa volúvel, que sempre iniciou diversos projetos sem se prolongar muito em nenhum, fato este que nos diálogos abaixo soa até como uma projeção da liberdade e espontaneidade que Selma gostaria de ter. Contudo, a irmã mais recatada prefere entender que a vida de Regina é desregrada e sem objetivos claros, pois a enxerga como a mais extravagante e inescrupulosa da família quando o assunto é ser o centro das atenções.

Fragmento XVI

SELMA – Eu não gostei de saber. (pausa) Ou melhor, eu gostei de saber que eu sempre tive razão e que eu você sempre foi a vaca que eu achei que você era.

REGINA – Não me culpe pela vida que você não teve, Selma.

SELMA – Que vida, Regina? Nada do que você fez deu certo! Papai gastou uma fortuna, quando você se formou, montando um consultório e você largou tudo em menos de dois anos.

REGINA – Eu descobri que nunca seria uma psicóloga. Se bem que, olhando pra você, eu acho que sou ótima!

[...]

Fragmento XVII

SELMA – Regina é capaz de tudo. Eu sei muito bem as coisas que ela é capaz de fazer, quando quer chamar a atenção. Passou a vida se metendo e tudo que se possa imaginar: foi antiquária, marchand, até uma loja de congelados ela teve.

REGINA – Você já acabou? Eu não me incomodo de você projetar em mim suas frustrações, mas agora, já chega. [...]

SELMA – Não vem fazendo esses ares superiores que eu te conheço bem... Agora, anda por aí, enganando os trouxas, jogando tarô, seguindo o tal mestre. E o pior é que a Simone vai atrás dela.

REGINA – (perdendo a paciência) Acabou ou não acabou? Eu não tenho culpa da sua filha gostar de mim. Ela é minha afilhada, eu gosto dela e gosto mais ainda de saber que ela não vai ser como você, uma caretona, uma babaca que não sabe comprar um sapato sozinha. E para de pegar no meu pé, ou eu te quebro a cara, viu, Selma? (FALABELLA, 1990, p. 14 e 16)

Além disso, podemos observar pelas falas de Regina que ela é uma pessoa mística, esotérica e que tem interesse em conhecimentos mais aprofundados sobre a *psique* e a alma humana. Porquanto, fica claro que a personagem possui uma visão transcendental sobre as situações da vida e, principalmente, da morte. Em diversos momentos do texto, evidenciamos Regina falando sobre espiritualidade, reencarnação, vidas passadas, o que colide frontalmente com a perspectiva religiosa de Selma, por exemplo. O fato de ter se formado em psicologia também corrobora o fato da personagem em questão sempre buscar uma explicação além da realidade superficial para os fatos que se desenrolam ao longo do texto.

Fragmento XVIII

REGINA – Ache o que quiser. Tudo já está determinado.

MARIA LÚCIA – É bem cômodo pensar assim, né, Regina?

REGINA – Muito pelo contrário. É bem mais difícil. A aceitação de uma realidade cósmica é muito mais difícil do que vocês imaginam. É preciso conhecer o seu Deus, conversar com ele.

SELMA – Você me desculpe, Regina, mas o meu Deus não tem tempo de ficar batendo papo comigo, não. Ele tem mais o que fazer.

REGINA – Claro que tem. Ele tem que orquestrar a imensa sinfonia do universo. Selma, nós nos conhecemos há quanto tempo? Milhares de anos? Quantas encarnações já passamos juntas? (FALABELLA, 1990, p. 23-24)

Por outro lado, ao longo do texto, é perceptível nas falas de Regina a sua angústia por não ter rompido antes com os paradigmas culturais da época em que era jovem, especialmente quando ela relembra situações embaraçosas vivenciadas no passado, decorrentes da escolha de ter se sujeitado às vontades de sua mãe. O prólogo também nos dá uma noção de como Regina desconstruiu alguns arquétipos familiares e de como não possuía uma boa relação com a genitora falecida, o que, aparentemente, nos leva a compreender o motivo do seu afastamento familiar, senão vejamos:

Fragmento XIX

REGINA – Sabe de uma coisa, Francis? Eu descobri que nunca gostei muito da minha mãe. Pelo menos, não da maneira que as pessoas esperam que a gente goste. Eu tenho investigado essa relação há tanto tempo, mas nunca

consegui chegar a nenhuma conclusão satisfatória! (pausa). [...] Outro dia, uma amiga minha me disse que pirou porque perdeu a mãe muito cedo e foi criada sem amor materno. Pois eu cheguei à conclusão de que mãe fode com a cabeça da gente de qualquer maneira. Viva ou morta. (FALABELLA, 1990, p. 2)

Embora Regina seja considerada a irmã mais autêntica, observa-se que a personagem passou por momentos difíceis no casamento, o qual sequer foi realizado por sua livre escolha, mas sim em respeito a opinião familiar. Na verdade, conseguimos compreender como a instituição casamento tinha um peso opressivo sobre as mulheres na época, especialmente, nas famílias patriarcais, bem como a homossexualidade era velada — aparentemente o marido de Regina tinha se envolvido afetivamente com outro homem. Um exemplo disso é quando Regina aborda o seu período pós-separação com Maria Lúcia, momento este em que precisou aprender a conviver com a solidude:

Fragmento XX

MARIA LÚCIA – Deu. (pensa) Bom, mas também o Jean Claude é francês, tem outros hábitos. Eu passei dois anos só tentando entender o que era que ele queria me dizer, já fui ganhando tempo; depois de dois anos é que nós passamos a ter uma vida de casados, do jeito que as outras pessoas têm. A verdade, Regina, é que eu não quero mais “outra vez”. Eu morro de saudades daqui, tenho saudades do meu filho, de vocês, mas eu não ia mais conseguir começar uma relação nessa altura da vida. E sozinha, eu não sei ficar mesmo.

REGINA – Eu tive que aprender. Na marra. Meu problema é que eu nunca consegui viver com alguém que realmente amasse. Não que eu ache isso mau, longe disso. Eu acho até que o único casamento realmente bom é aquele sem amor. É tão melhor não se preocupar se ele chegou tarde, se ele combinou um teatro e depois não quer ir mais. É cômodo. Só que fica faltando alguma coisa e a gente acaba passando um bato e saindo pra procurar.

MARIA LÚCIA – Eu não sei o que dizer, Regina. Eu me casei apaixonada. Não deu certo, estou tentando uma segunda vez. Não que eu seja apaixonada pelo Jean Claude, mas nós temos nossos encontros.

REGINA – Sorte a sua. Eu casei porque mamãe adorava o Cláudio e parecia a coisa mais natural do mundo naquela época. Mesmo depois daquela história com o amigo dele – aquilo nunca ficou bem explicado (FALABELLA, 1990, p. 10-11)

Direcionando-se para o final da peça, evidenciamos uma mudança na perspectiva de Regina, a qual, ao invés de rebater as irmãs como fazia ao ser questionada sobre algo do passado que não se sentia confortável em assumir, propõe uma ousada reflexão acerca da real relevância desses “fantasmas” do passado na vida atual de cada irmã. Com essa guinada,

Regina demonstra que o importante, na verdade, é a vida delas em conjunto, e não o que cada uma vivenciou de ruim até o presente.

Fragmento XXI

SELMA – E que importância tem isso?

(Pausa.)

REGINA – Boa pergunta. E que importância tem isso agora? Que importância tem feito os absurdos que fez, porque estava apaixonada pelo Luiz Fernando? Selma, você não ia nem a balé, porque era russo! E que importância tem isso? Você estava apaixonada por ele e aquilo te parecia natural. E que importância tem isso agora? Ele envelheceu, caiu na compulsória e você pode ir aonde quiser, ninguém está ligando... E que importância tem isso, agora? Eu ia pros comícios porque queria me exibir pro Cláudio, Maria Lúcia casou com o Rubinho porque ele perdeu a perna e você largou o Normal porque o Luiz Fernando te pediu. E que importância tem isso? A minha empresa de congelados não deu certo, mas e daí? Não me olha assim, Maria Lúcia. A gente se vê tão pouco e fica imaginando que a sua vida é tão melhor do que a nossa, a Selma esperou quantos anos pra descobrir que ela não é tão burra quanto pensa e que importância tem isso, agora? É só olhar pra esse apartamento. Pro que sobrou dele. (ela respira) A Laurinha que a gente maquiava, que a gente dizia que ia ser miss, gosta de mulher. E que importância tem isso? Nós estamos aqui novamente, juntas, com a diferença que a gente achava que tudo ia dar certo, que o Brasil ia dar certo e agora a gente não se pergunta mais. A gente toca o barco antes que ele afunde.

(Um tempo.)

MARIA LÚCIA – Eu não acho que a minha vida tenha dado errado.

REGINA – Eu não estou falando da sua vida. Estou falando da nossa. (FALABELLA, 1990, p. 20)

A partir daí, claramente, Regina tenta unir as irmãs com histórias engraçadas de parentes e memórias leves, permeadas por um bom vinho e uma música antiga que elas costumavam dançar na juventude, conforme o trecho abaixo. Percebe-se nesse excerto, a tentativa de reaproximação de Regina para com a irmã Selma, como uma tentativa de esquecer, pelo menos por um tempo, as diferenças entre elas. Ainda, nota-se a felicidade de todas dançando juntas, e de Selma ao quebrar a barreira do seu pensamento limitante e conseguir dançar, por incentivo de Regina, especialmente. Assim, novamente, o passado é palco para a (re)construção afetiva entre as irmãs no presente.

Fragmento XXII

REGINA – (grita) Põe uma música! (pausa) Ai, a gente não devia perder tempo brigando. A gente devia sair por aí e mergulhar no mar, juntas, como a gente fazia quando era criança. Isso sim, ia ser uma celebração!

MARIA LÚCIA – (volta com o vinho) Escuta só que eu achei. É uma peça de museu! (começa a tocar um Hully Gully) Foi na festa de quinze anos da Selma. Tocou a noite inteira.

[...]

MARIA LÚCIA – Vem, Selma. Mexe um pouco. Não tem ninguém olhando.

SELMA – Eu não sei dançar isso.

REGINA – Aprende. Vem. (ela puxa Selma) É fácil, ó. Conta um, dois, três, quatro. E volta pro outro lado. Anda, tenta.

SELMA – Me deixa, Regina.

REGINA – Não. Vamos dançar juntas.

(As quatro dançam o Hully Gully. Selma pouco a pouco vai aderindo à coreografia. No fim, já está dançando, alegríssima.)

SELMA – Não é que estou conseguindo? Eu sei dançar Hully Gully!

(E elas dançam, felizes, enquanto a luz morre em resistência.)
(FALABELLA, 1990, p. 24-25)

Por derradeiro, passamos a analisar a irmã mais velha: Maria Lúcia. Ela é considerada a irmã mais requintada e desapegada, que abandonou um casamento convencional e o filho no Brasil para viver um grande amor em Paris. Pelas didascálias, o autor apresenta ao leitor/espectador traços da caracterização da personagem Maria Lúcia no prólogo: “Maria Lúcia é uma mulher muito bem cuidada, usa boas roupas, chapéu, um elegante casaco dobrado sobre um dos braços. A seus pés, algumas malas e uma nécessaire. Ela olha atônita para a luz, ainda assustada” (FALABELLA, 1990, p. 01).

Essa personagem representa o lado mais sonhador das irmãs, pois ela deixou uma vida estabilizada e socialmente exemplar em busca de um sonho: casar-se com quem ela se apaixonou, o francês Jean-Claude. Ao mesmo tempo, esse comportamento nos mostra a coragem de perseguir aquilo que realmente se quer, sem olhar para trás, mesmo sabendo que enfrentaria grandes desafios, como o fato de ser imigrante na Europa. Contudo, a distância familiar e todos os julgamentos posteriores com a sua “fuga” para a Europa é algo que ainda entristece a personagem. O autor descortina essa fragilidade, por um momento, quando Maria Lúcia discute com Selma por não se fazer presente na vida da genitora enquanto ela estava viva.

Fragmento XXIII

MARIA LÚCIA – Eu não vou abrir a minha boca, porque se eu falar...

SELMA – Se você falar, o que, Maria Lúcia? Pode falar. Eu acho até bom você dizer o que pensa logo, porque nunca se sabe quando é que você vai aparecer novamente. Durante todo o tempo em que a mamãe esteve doente, você foi incapaz de vir ao Brasil, incapaz de pegar um avião pra vir ver como eram que as coisas estavam. E, agora, você quer falar o que?

MARIA LÚCIA – (irritando-se) Nada. Nada. Não vou falar nada. Eu não vim brigar com você. Eu vim decidir o que deve ser decidido. Não pense que eu posso ficar vindo no Brasil toda a semana, porque eu não posso. Eu tenho um marido, uma casa, um trabalho, igualzinha a você. Com a diferença de que eu moro num país estrangeiro, longe dos meus amigos, da família, de tudo. E tem mais: não tenho para onde correr, não.

(Maria Lúcia já fica com vontade de chorar. Controla-se.) (FALABELLA, 1990, p. 7)

Como demonstrado acima, a abdicação do vínculo familiar deixou “feridas expostas” na vida de Maria Lúcia. Ela possui uma batalha interna a ser vencida: acredita não ter sido uma boa mãe para seu filho, posto que o deixou com o pai para seguir seus planos. Sob o olhar das irmãs, Maria Lúcia não é um exemplo de mãe a ser seguido, devido ao fato de não ter participado mais ativamente na educação de seu filho quando foi para França com seu companheiro. Como esperado, a personagem Selma, o arquétipo dos bons costumes, sempre que tem a oportunidade alfineta a irmã mais velha nesse sentido, vejamos:

Fragmento XXIV

SELMA – O Mauricinho não largou a faculdade, não foi?

MARIA LÚCIA – Ele quer tocar guitarra. O Rubinho nunca teve mão forte com ele. Eu também, admito, nunca tive talento pra educar filho. Enfim... se ele quer mesmo ser músico, é bom que vá ficar uns tempos comigo em Paris. Lá pelo menos, ele vai poder tocar em qualquer esquina.

SELMA – Ele deve ter se ressentido muito da mãe ter largado o pai, pra ir morar na França com um homem que ela mal conhecia.

MARIA LÚCIA – Não mais do que a irmã cretina que passou a vida socada na Tijuca. (FALABELLA, 1990, p. 12-13)

As irmãs possuem, ainda, a visão de que a vida de Maria Lúcia é cômoda e tranquila na Europa, por ser um país desenvolvido e ela ter um suporte financeiro do companheiro. Tal fato, inclusive, causa um certo desconforto na irmã Selma, principalmente, pois ela acredita que a grande preocupação da irmã é com futilidades como sapatos caros, roupas luxuosas e chapéus elegantes, conforme o diálogo do fragmento II. Ademais, Selma e Regina compartilham da ideia de que a ida de Maria Lúcia à França causou uma enorme mágoa na

genitora falecida, por acreditar que a filha deixou a família para ser prostituta em país estrangeiro, senão vejamos:

Fragmento XXV

SELMA – Por quê? Por que eu tenho que ficar calma? A Maria Lúcia vai dizendo o que quer, vai ofendendo todo mundo e eu tenho que ficar calma, Regina? Não! Quem foi que segurou tudo aqui, quando nem uma enfermeira se conseguia arranjar, hein? Quem? Eu! Enquanto isso, dona Maria Lúcia comprava chapéu em Paris!

MARIA LÚCIA (explode também) – Mas por que é que ela implicou com o meu chapéu? O que que o meu chapéu tem a ver com isso? Você é louca, Selma! Louca!

SELMA – Não me chama de louca! Não me chama de louca! (pausa) eu pelo menos tenho a consciência tranquila. Não abandonei meu filho pra fugir com um homem qualquer e nem dei o desgosto que você deu à mamãe.

MARIA LÚCIA – Mas do que é que você está falando? Eu não fugi com homem nenhum. Eu me apaixonei por um homem e fui viver com ele. Quando eu conheci o Jean Claude, já era mulher adulta e o Mauricinho já tinha idade suficiente pra entender o que estava acontecendo.

REGINA – Tudo bem, tudo bem... isso são águas passadas. É claro que você deu desgosto à mamãe, Maria Lúcia, mas tudo bem.

MARIA LÚCIA – Isso não é verdade!

REGINA – É verdade, sim. Mamãe sempre achou que você trabalhava na Madame Claude. (FALABELLA, 1990, p. 13)

Sobre o que a personagem revela sobre si, embora tenha adquirido traços da cultura europeia no modo de se portar, no andar, nos gostos refinados e na fala mais comedida, Maria Lúcia ainda carrega muito da sua origem brasileira e que fica claramente exposta quando se reúne com suas irmãs. Nesses momentos, ela perde toda a pose de fina e educada para liberar sua autenticidade ao falar palavrões, conversar assuntos triviais e contar situações inusitadas que não acontecem no exterior, como por exemplo, quando ela comenta com as irmãs que foi “cantada” por homens que passavam na rua e isso aumentou sua autoestima:

Fragmento XXVI

MARIA LÚCIA – Mas para seu governo, ainda atraio atenção na rua. Ontem mesmo, eu vinha saindo do hotel e um grupo de vagabundos ficou gritando sujeira pra mim. Eu A-DO-REI. Sabe que eu tava sentindo falta dessa coisa cafajeste. Eles falaram tanta imundície, mas tanta... e eu lá, só ouvindo... fingindo que não era comigo, mas adorando. (FALABELLA, 1990, p. 30)

A personagem Maria Lúcia também evidencia todo seu lado sentimental e saudosista nos diálogos sobre o último relacionamento no Brasil, como marido Rubinho, as brincadeiras

e as aventuras que compartilhou com as irmãs e de vários outros episódios que retomam lembranças muito vivas em sua memória. Um exemplo desses momentos é quando ela tem uma conversa franca com Regina sobre a nova chance de ser feliz em outro relacionamento, no fragmento XX supracitado.

Desse modo, a irmã mais velha é o estereótipo do imigrante brasileiro, que apesar de entender que fora do seu país há mais oportunidades de ser realizado, convive com o distanciamento familiar. A personagem Maria Lúcia demora a entender que a forma como ela saiu do Brasil, com quem saiu e por qual objetivo, já não significa mais nada. O preconceito que a família carregou por anos a respeito da sua decisão de seguir com seu parceiro à França já ficou no passado, enterrado com a genitora. Quando a personagem percebe isso, ela se mostra mais leve, mais sorridente e emotiva, procurando compartilhar os melhores momentos possíveis com as irmãs antes de seu retorno como exemplificado no fragmento XXII.

Cumprido destacar que são quatro irmãs com grandes histórias que se entrelaçam pela família, pelas lembranças de um passado e pela dificuldade de dividir os bens da herança sem conflitos sentimentais. Por reunir a poesia e a melancolia encarnada nas personagens, *A Partilha* ganha a adesão do enunciário de forma sutil, porém com profundidade. A partir da análise das personagens podemos verificar que há uma equidade entre o temperamento e a quantidade de irmãs que desenvolve o texto de forma leve, para que o público se afeioe ao lado bom e ruim das personagens. Temos, então, Laura e Selma representando a razão e a praticidade humana. Ambas são sensatas e tentam trazer a lucidez quando as outras duas irmãs começam a divagar nos diálogos, especialmente, no que concerne à divisão de bens. E, por outro lado, Regina e Maria Lúcia demonstram o lado sentimental e desordenado da vida. Elas por muitas vezes provocam as outras irmãs a se questionarem sobre o critério de ponderação que as duas possuem. Porquanto, uma complementa a outra no sentido comportamental.

No epílogo da peça, visualizamos que o enfrentamento dessas vertentes comportamentais opostas em cada personagem foi o gatilho que elas precisavam para reatarm o vínculo perdido com os anos e descobrir, na verdade, quais eram os pontos controvertidos que ainda machucavam cada uma. Embora Selma e Regina tivessem suas desavenças, passando boa parte da peça conflitando, ao final elas se reconciliaram e Regina reconhece que elas são mais parecidas do que imaginavam: “Ali, abraçadas, nós podíamos sentir uma corrente de pura energia que corria em nós. E tivemos a nossa resposta. Eu sei que

ela vai dizer isso tudo é uma grande bobagem, mas nós tivemos uma resposta. E vamos levá-la conosco pra outros planetas, outras vidas, outras estrelas” (FALABELLA, 1990, p. 34).

Reconquistando parte da sua autoestima perdida, Selma, por sua vez, passa a dar razão ao espiritualismo de Regina — inclusive admitindo que sente saudades das irmãs — e a encarar a vida de outro ângulo, menos pessimista. Já Laura confessa que aprendeu a rir com as irmãs e que, por meio delas, tomou consciência do quanto isso era importante para ela. Apesar de continuar com a rotina assoberbada, Laura, finalmente, incluiu as irmãs em sua vida e encontrou nelas grandes amigas para compartilhar suas vitórias e perdas. E Maria Lúcia, por fim, orgulhosamente, descobriu que era uma boa mãe: trouxe seu filho para morar na Europa com ela. Além disso, a venda da casa e as conversas com as irmãs ajudaram ela a se desvencilhar do passado de uma vez por todas, podendo seguir em frente com seus maiores amores por perto.

4.2 O tempo e o espaço em *A Partilha*: a construção e (re)construção de sentidos

O tempo e o espaço “são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre “aqui e agora” (espaço e tempo da representação) para falar, geralmente, de um “alhores, outrora” (espaço e tempo da ficção) ” (RYNGAERT, 1998, p. 105). Por se tratarem de categorias abstratas, o tempo e o espaço afetam diretamente a representação cênica e para um diretor a escolha desse espaço pode afetar diretamente o resultado final da representação. No plano diegético, o espaço é usado para marcar aspectos diversos do texto e da representação, podendo se dividir em espaço: cênico, demográfico, diegético, dramático, lúdico e mimético.

No teatro, o espaço necessita de algum lugar para se fixar, pois a encenação é espacial, podendo ser cênico ou extracênico, visível ou invisível, perceptível (mimético) ou não – perceptível (diegético). O espaço mimético não tem mediação do outro e o diegético sofre a mediação dos signos que podem ser verbais ou visuais. Segundo Michel Issacharoff (1985) nos textos clássicos de peças contemporâneas a ação dramática recairá entre os dois níveis de espaço o perceptível e o não – perceptível. A representação cênica envolve tanto o tempo quanto o espaço, ou seja, remete a si próprio, porém só o tempo pode ser extracênico que precisa ser reconstruído por um sistema simbólico. No tempo cênico temos o tempo da representação e do espectador. Considerando tais aspectos, Patrice Pavis afirma que o tempo cênico:

Consiste é num presente contínuo que não pára de desvanecer-se, renovando-se sem cessar. Esta temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável – de 20h31 a 23h15, por exemplo – e psicologicamente ligado ao sentido subjetivo da duração do espectador. No interior de um quadro objetivo e mensurável, o espectador organiza sua percepção do espetáculo de acordo com uma impressão de duração - de tédio ou de entusiasmo-que só pertence a ele. Um mesmo segmento de tempo varia em duração conforme a peça, seu lugar na curva dramática e a recepção do espectador (PAVIS, 1999, p. 400).

Já o tempo extracênico seria o próprio tempo da ficção, no qual a fábula se desenvolve. Segundo o autor, “trata-se de apreender a maneira pela qual a intriga se organiza – escolhe e dispõe – os materiais da fábula, como ela propõe uma montagem temporal de certos elementos” (PAVIS, 1999, p. 401). Esse tempo da ficção não é um elemento próprio do teatro, mas de todo discurso narrativo que fixa uma temporalidade, dando a ilusão referencial de um outro mundo. O tempo extracênico é também chamado por Pavis de tempo dramático e temporalidade no teatro é estabelecida pelas relações existentes entre os tempos cênico e extracênico.

Por sua vez, o espaço cênico é o espaço real, onde evoluem os atores se restringindo apenas a área cênica ou em meio à plateia. Patrice Pavis descreve o espaço cênico como o palco ou área de atuação, podendo ser nominada de cena ou espetáculo “O espaço cênico nos é dado aqui e agora aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico” (PAVIS, 1999, p. 133). No presente texto, observamos a estruturação do lugar cênico carregado de sentimentalismo e apego pelo passado que, ao desenrolar da *diegése*, se mostra necessário para configuração do presente e futuro das irmãs. A organização do tempo e do espaço geralmente estão intimamente atreladas na criação da peça. Assim, a análise dessas duas marcações se faz em dois níveis:

Num primeiro momento, trata-se de identificar tudo o que é objetivamente da ordem da produção, ou seja, as necessidades espaço-temporais que a peça aparentemente impõe. Muito concretamente, é preciso compreender onde e quando a ação se passa, considerar a lista dos lugares, sua organização, seus retornos, e estabelecer uma cronologia. Num segundo momento começa o trabalho mais delicado de apreensão de uma poética do espaço e do tempo. Todo texto é portador de um ou de vários espaços metafóricos que fundam o universo da peça (RYNGAERT, 1996, p. 81).

Iniciando pelo espaço, a partir desse método, verifica-se que o espaço teatral da peça em análise se concentra no apartamento da mãe falecida, razão pela qual apenas no prólogo

que encontramos a descrição de outro ambiente que é a capela onde a genitora foi velada, vejamos: “A música sobe. Ilumina-se o centro do palco. Quatro velas dispostas como se um caixão (que não se vê) estivesse ali no meio. Selma está parada, velando. Regina chega. Olha a capela, depois a mãe. Um tempo” (FALABELLA, 1990, p. 01). Desse momento em diante, A partilha começa a se desenvolver no âmbito do apartamento objeto de divisão entre as irmãs, local descrito na Cena I, do primeiro Ato, da seguinte forma na didascália:

Fragmento XXVII

A luz, logo após o fim do prólogo, revela a sala de estar de um amplo apartamento, em Copacabana. A maior parte dos móveis já se foi revelando buracos, deixando uma atmosfera melancólica, que paira sobre a cena. Um velho móvel de hi-fi, um velho sofá coberto por uma colcha de chenille, um Dunkerke com um espelho em cima, alguns quadros na parede, uma ou duas mesinhas com objetos de arte. Nada que consiga preencher o vazio que se formou. Um ou outro foco de mofo é visível. Regina está sentada no sofá, conferindo uma lista. Maria Lúcia entra, com uma bandeja e um serviço de chá (FALABELLA, 1991, p. 9).

Como se observa, mediante as didascálias, extrai-se as partes essenciais para a elaboração desse lugar cênico. Conforme assevera Anne Ubersfeld (2005), os aspectos de espacialidade podem ser obtidos tanto por meio das didascálias - as quais podem fornecer indicações de lugares, de gestos e marcação e nomes das personagens que permitem imaginar a ocupação do espaço – quanto pelos diálogos entre as personagens, denominadas didascálias internas.

Gaston Bachelard (1993, p. 24) destaca que a casa é “um verdadeiro cosmos”, nosso primeiro universo, é nela que estão reunidas todas as lembranças da família, sendo, portanto, uma metáfora da família. Por esse viés, podemos entender a opção de Falabella em construir a peça no ambiente onde as recordações da infância estão fortemente arraigadas no inconsciente das personagens, já que era uma época em que as quatro irmãs podiam ser felizes e livres dos padrões sociais. Portanto, o apartamento da genitora falecida é o ambiente propício para que as irmãs se reencontrem, depois de tantos anos afastadas, e discutam sobre suas vidas, uma vez que este bem de família está carregado de significados para elas.

Nesse segmento, Gaston Bachelard (1993) tece considerações sobre como o espaço físico pode afigurar-se na mente humana. Uma de suas considerações sobre o espaço fechado e reduzido é a de que nele se pode representar um canto de acolhimento, onde digerimos

nosso dia. Na obra de Miguel Falabella, a memória afetiva das personagens quanto ao espaço do apartamento ativa este *status quo*. As lembranças ali contidas ganham contornos de uma espécie de inventário sentimental de cada personagem que, em diversos momentos da peça, cada objeto da lista de móveis a ser partilhado é o ponto chave para desencadear uma reflexão sobre as divergentes ações de cada uma das irmãs. Em um trecho da Cena I, evidenciam-se ponderações das irmãs sobre o casamento findado de Maria Lúcia com Rubinho, iniciado pela checagem de quem ficaria com o espelho veneziano deixado pela mãe:

Fragmento XXVIII

REGINA – O espelho veneziano.

MARIA LÚCIA – Que o papai me deu, quando eu fiquei noiva do Rubinho.

(Silêncio)

SELMA – Se o papai te deu, por que é que você não levou, quando casou?

MARIA LÚCIA – Sei lá... não combinava com a decoração do apartamento. Mas ele me deu e vocês todas sabem disso.

REGINA – Eu não me lembro, mas não vou duvidar de você. Com certeza, você não levou com medo de Rubinho quebrar, não foi?

SELMA – O Rubinho quando bebia quebrava tudo. Só não quebrava a cara...

REGINA – A dele, né? Porque a da Maria Lúcia ele quebrou umas duas vezes.

LAURA – Que fim levou o Rubinho?

MARIA LÚCIA – Tá muito bem. Tá vivendo com uma menina de dezoito anos – eu acho que é porque o Mauricinho cresceu e tá pensando em ir morar uns tempos comigo, em Paris. O Rubinho tá com medo de envelhecer sozinho. (FALABELLA, 1991, p. 12)

O objeto de antiguidade que qualifica o espaço da peça possui a função propulsora de motivar discussões sociológicas muitas vezes em duelo, como a manutenção de um casamento falido, a liberdade de escolha nas suas múltiplas faces, a educação dos filhos na sociedade contemporânea, a solidão na velhice, entre tantas outras questões que pairam sobre o inconsciente do ser humano. Tais tópicos são levantados em vários momentos durante a obra, pois o efeito de sentido é justamente trazer à tona as distintas visões de mundo que cada personagem traz consigo, como se cada ponto problematizado fosse imprescindível para que as irmãs se encontrassem como seres humanos na linha do tempo. Novamente, o espelho é o objeto que remete ao sentimento saudosista das irmãs e inicia a discussão sobre a sexualidade de Laura:

Fragmento XXIX

SELMA – Não estou achando graça. (Selma vai até onde ficava o espelho e só então se dá conta de que ele não está mais lá.) Essa casa fica muito estranha sem o espelho. A gente não devia ter vendido.

REGINA – Mas agora já vendemos. A Laurinha ficou de trazer o dinheiro. (pausa) Essa casa vai ficar estranha pra sempre. Eu tenho a impressão de que depois de nós, nenhuma alma vai habitar aqui.

MARIA LÚCIA – Já ouvi isso em algum lugar.

REGINA – Eu também. (pausa) Há que horas a Laurinha disse que vinha?

SELMA – Não sei.

REGINA – Ninguém quer conversar sobre a Laurinha, quer?

SELMA – Vamos mudar de assunto? Mesmo porque, eu não sei como é essa história de mulher com mulher...

REGINA – Dá jacaré. (ri) (FALABELLA, 1990, p. 19).

Assim, depois de tantos anos guardando sentimentos e opiniões uma das outras, é chegada a hora de revelar a ideologia que constitui cada uma e expor os pensamentos que continuam ou que se modificaram ao longo do tempo que ficaram distantes umas das outras. Inclusive, a opção pelo espelho não é desmotivada, pois este item faz alusão à concepção de reflexo, contudo não qualquer reflexo, mas um reflexo da alma, do estado de espírito ou mesmo daquilo que por muitos anos elas quiseram refletir para a sociedade e que, atualmente, não faz mais sentido mostrar. Percebemos que as frustrações foram aumentando conforme as personagens foram se sucumbindo às vicissitudes das convenções sociais e abandonando seus ideais. Com feito, observa-se que as vidas das protagonistas foram, até então, uma mera representação.

É possível visualizarmos, ainda, que o autor utiliza o espaço para organizar muitas das características das personagens e do próprio conflito da peça. Um exemplo disso é a associação feita da imagem de Selma, a irmã mais conservadora, à do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Em diversas cenas, quando as irmãs pretendem se referir a algo tradicional e monótono, elas retomam a ideia do bairro da Tijuca, como uma forma de implicar com o comportamento arcaico da irmã Selma, justamente para demonstrar a forma estática e padronizada que ela tem da vida. Nesse sentido, vejamos um excerto da peça:

Fragmento XXX

REGINA – Isso não é verdade, Selma! Maria Lúcia mora em Paris e Paris não é a Tijuca. Fica meio contramão dar um pulinho, ali, no São João Batista, você não acha?

SELMA – (perto do caixão) Qual é o problema que vocês têm com a Tijuca, quer me dizer? Vocês vivem implicando com a Tijuca! (pausa) A Laurinha, outro dia, teve a cara de pau de me ligar, pra me entrevistar. Disse que estava traçando um perfil da classe média tijuicana.

[...]

Fragmento XXXI

REGINA – Mas tinha que ser na Tijuca? Selma tem cada ideia...

MARIA LÚCIA – Ela disse que já que foi ela que marcou a missa, ia fazer bem perto da casa dela.

REGINA – Aquela não vai mudar nunca... (FALABELLA, 1991 p. 5 e 9)

Quanto ao conflito da peça, evidencia-se que Selma, Maria Lúcia e Regina não queriam se desfazer do apartamento, do espaço físico em que cresceram, por acreditarem que desfaria seus laços como irmãs, sentenciaria o fim da família. Este fato, inclusive, motiva uma contenda entre Selma, Maria Lúcia e Regina contra Laura, a qual queria abrir a porta para o corretor de imóveis e realizar a venda do bem. No texto, Falabella deixa claro que o corretor seria uma ameaça para a harmonia das irmãs depois de tudo que elas reviveram naquele apartamento, ou seja, o corretor estaria “roubando” o imóvel palco da reconstrução familiar, senão vejamos:

Fragmento XXXII

LAURA – É o corretor.

(Elas não se mexem. Um desconforto. Um intruso.)

LAURA – Eu vou abrir.

REGINA – Espera. Nós ainda nem resolvemos quanto vamos pedir.

[...]

(Campainha.)

LAURA – O homem está tocando, Maria Lúcia.

MARIA LÚCIA – Mas nós ainda nem acabamos a partilha...

LAURA – Como não acabamos? Não tem mais nada que preste aqui dentro. Regina, o que foi que deu em você? Maria Lúcia...

MARIA LÚCIA – Eu acho que nós devemos pensar melhor, antes de ir abrindo a porta prum corretor qualquer que pode se passar a perna. (FALABELLA, 1990, p. 31)

No entanto, era nesse instante em que se iniciava a verdadeira partilha: a do amor e carinho entre irmãs, renegados durante todos os outros anos. Assim como na seara forense, as irmãs arrolaram todos os bens imateriais que precisavam ser desprendidos ou “vendidos” — ciúmes, inveja, rancor, vergonha, preconceito, orgulho — para, finalmente, compartilharem o afeto que sobrou das boas lembranças da infância e da juventude juntas e selar um acordo de paz, deixando tudo que passou no devido lugar: no passado. A passagem que sintetiza essa

percepção é a última cena, quando Selma atira a chave do apartamento pela janela e elas ficam presas no imóvel, impedindo que ele seja vendido e, ao mesmo tempo, obrigando todas a permanecerem juntas.

Fragmento XXXIII

MARIA LÚCIA – Bom, já que nós não vamos abrir porta, vamos resolver o que é que vamos fazer com o jogo de Toddy.

LAURA – Eu quero que esse jogo de Toddy se foda! Eu quero que vocês se fodam! Como é que nós vamos sair daqui? Eu não posso ficar aqui dentro. Vamos ligar pra alguém!

SELMA – Laurinha, relaxa e aproveita.

(Regina apanha o jogo de Toddy e coloca no centro do palco.)

MARIA LÚCIA – Eu fico com as xícaras.

REGINA – Então os pires são meus.

SELMA – Mas assim, vocês saem lucrando. A leiterinha fica com quem?

REGINA – Laurinha, você quer a leiterinha?

LAURA – Eu não acredito. Eu não acredito.

REGINA – Acredite, Laurinha. Acredite: agora é que a partilha vai começar!
(FALABELLA, 1990, p. 33)

Nesse trecho, por um momento, elas voltam a ser crianças, compartilhando o jogo de *Toddy*, o objeto mais estimado por elas durante a infância e que trouxe, também, mais intriga durante a peça. Este utensílio faz alusão, portanto, ao sentimento mais precioso e genuíno que há entre irmãs e que, agora, após o reencontro, se torna mais leve de ser repartido. A possível alienação do imóvel proporcionou o recomeço dos laços familiares como irmãs, como adultas, cada uma na sua trajetória de vida, ressignificando suas histórias. Era necessário que elas partilhassem tudo que havia naquele espaço para rediscutirem o que não tinha sido esclarecido no passado e agora poderem seguir em frente com paz e segurança de que tudo estava no passado. O apartamento fecha um ciclo e, ao mesmo tempo, abre um novo.

Com relação ao tempo, em *A Partilha*, Miguel Falabella não deixa claro em que ano exatamente se passa a história, porém infere-se, pelo diálogo das personagens, que seja em meados da década de 1980 ou 1990, tendo em vista que decorreu entre 20 a 25 anos desde a narrativa em que a personagem Regina participou de passeatas comunistas junto com o ex-marido, no período de 1960. O tempo é, portanto, elemento determinante da significação da obra teatral. Há, porém, que se levar em consideração que a arte teatral é a arte do tempo presente por excelência, fazendo que todos os signos temporais estejam de alguma forma, conectados ao presente.

Para a melhor compreensão dessa questão, ainda referente aos significantes temporais, Anne Ubersfeld (2005) reforça as diferenças na análise do texto *versus* representação, como fator fundamental para compreensão do tempo no teatro, tendo em vista que a representação de uma peça interrompe o tempo comum, propondo um outro tempo, dentro do tempo real. O texto de teatro representa, segundo a autora, um tempo relatado, que só a representação poderá deslocar: “É apenas pela mediação dos signos da representação que o tempo representado se inscreve como duração, como sentimento do tempo para os espectadores” (UBERSFELD, 2005, p.133).

As didascálias são, em muitos casos, as grandes responsáveis pelas indicações temporais, como mudanças de hora, passagem de anos, mudanças de estação e até mudanças de cenário, sendo, neste caso, também um indicativo de mudança espacial. Em *A Partilha*, as didascálias são as formas de fazer referência às transformações temporais, uma vez que há vários deslocamentos espaciais e, também, inserções em um tempo-espaço imaginário.

A constituição temporal de um texto, com todas as suas particularidades, está intrinsecamente ligada à sua constituição espacial, tendo em vista que tempo e espaço são elementos essenciais na composição teatral e que fazem o teatro exercer sua singularidade, fazendo que não seja confundido com declamação ou narração. As orientações espaciais de um texto dramático são muitas vezes sucintas e até escassas ou precárias, pois são orientadas “não para uma construção imaginária, mas para a prática da representação, isto é, da instauração no espaço” (UBERSFELD, 2005 p.92).

No que concerne à imprecisão temporal (anos 1980 ou 1990), a informação coaduna-se com a fala de Regina sobre as convicções políticas da genitora, a qual era adepta das ideologias de Carlos Lacerda, grande adversário de Getúlio Vargas e do movimento comunista. Lacerda ganhou destaque nacional em meados de 1950, quando se uniu à militares e partidos da oposição para fomentar uma campanha fervorosa antigetulista, por meio do seu jornal *Tribuna da Imprensa* (FAUSTO, 2006, p. 399). Embora fosse um inimigo ferrenho do comunismo e populismo, bem como membro da União Democrática Nacional, Lacerda no início da sua carreira política foi militante comunista, seguindo os passos de seus ascendentes. Inclusive, foi ele quem leu o manifesto comunista de lançamento da Aliança Nacional Libertadora (ANL), ligada ao Partido Comunista do Brasil, em 1935, quando era ainda um estudante de direito.

As acusações de Carlos Lacerda desestabilizavam o governo de Getúlio Vargas. Assim, não demorou muito para que os aliados mais próximos do governo planejassem a morte do jornalista. O resultado disso foi um tiroteio mal sucedido na entrada do prédio de Carlos Lacerda, que levou a óbito o major da Aeronáutica Rubens Vaz, o qual acompanhava o jornalista naquele dia. Segundo Boris Fausto (2006, p. 402), a tentativa de homicídio de Lacerda desencadeou uma indignação popular, revolta por parte da Aeronáutica e o trunfo que a oposição precisava para “destronar” Getúlio da presidência do país. Esses fatos, somados a perda do apoio das Forças Armadas, culminaram no suicídio de Getúlio, em 24 de agosto de 1954.

Voltando ao texto teatral, estima-se que a peça faça referência aos anos de 80/90, pois Maria Lúcia cita o nome de uma Miss Brasil de 1954 da época em que era jovem como um padrão de beleza conhecido pelas irmãs, com o intuito de exemplificar que seu corpo ainda estava bonito, apesar do tempo, senão vejamos os excertos:

Fragmento XXXIV

REGINA – Claro! A Judith era lacerdista doente! Igualzinha à mamãe. Aliás eu sempre fui uma exceção nessa casa de reacionárias. Desabrochei à custa de muita porrada.

MARIA LÚCIA – Você vai me contar a história da sua vida, Regina? Pra mim? Você se metia nas passeatas porque o Cláudio era comunista. Pelo menos era o que ele dizia na época. [...]

MARIA LÚCIA – Regina... não adianta você tentar inventar outra historia pra nós. O livro da tua vida tem vários capítulos conosco, quer você queira, ou não. A verdade é que me lembro que você dizia que ia às passeatas, porque acabava correndo da polícia e emagrecia.

SELMA – Viu?

REGINA – Viu o que, Selma? Há quanto tempo foi isso? Vinte? Vinte e cinco anos? Eu vi muitas coisas nesse tempo... você se lembra da gente há vinte anos atrás?

[...]

Fragmento XXXV

REGINA – Eu tenho um corpo esquisito, Maria Lúcia? Eu? Você tinha o maior complexo das tuas pernas. Todo mundo te chamava de saracura!

MARIA LÚCIA – Nunca fui nenhuma Marta Rocha, mas nunca tive barriga e, cá entre nós, sempre tive um peito lindo. (FALABELLA, 1991, p. 19 e 29)

Mesmo sem um período datável, percebe-se a atualidade desse texto dramático pelos pontos de vista debatidos, pelas temáticas em pauta e pela linguagem usada pelas

personagens, que ressaltam os traços de contemporaneidade do discurso, como por exemplo, as expressões usadas por Regina: “Acompanhamos o enterro com uma *batucada*. A tia Rita era tão *metida à besta*, tão cheia de frescura... (lembrando) A gente fazendo cara de tristeza e *o samba comendo solto na rua*. (Ela ri).” (FALABELLA, 1990, p. 8).

Com relação à cronologia da peça, afere-se pelas didascálias que cada cena equivale a um dia e que havendo três cenas, a peça representou o enterro, no prólogo, e mais três dias após este para realizar a partilha dos bens deixados, conforme se observa a seguir:

Fragmento XXXVI

(Outro dia, num fim de tarde, quase noite. O Dukerke e o espelho já se foram, assim como alguns quadros revelando novas manchas nas paredes. Ao acender das luzes, Regina está sentada no chão às gargalhadas. Maria Lúcia em pé.) (FALABELLA, 1991, p.18)

Fragmento XXXVII

(Outro dia. Agora, não tem mais nada. Tudo já foi vendido. O espaço está vazio, só o velho sofá ficou. Laurinha está agachada, falando no telefone.) (FALABELLA, 1991, p.25)

Além disso, visualiza-se que conforme os móveis e objetos de antiguidade que compunham o ambiente vão sendo vendidos, a história vai se encaminhando para o final, como se a despedida das irmãs e do passado compartilhado estivesse cada vez mais próxima. Por esse motivo, o apartamento se torna um imóvel difícil de ser vendido, pois quando este bem deixa de ser da família é como se a vida e a memória existentes nele tivesse se esvaído e a estirpe familiar acabado. Nesse sentido, as marcas temporais primordiais encontradas na peça em análise são definidas por uma atmosfera nostálgica, onde o passado é o item necessário para que se opere uma mudança no futuro das irmãs e retome a unidade dessa família que, até então, estava dividida pelos conflitos anteriores.

Por essa perspectiva, as indicações espaço-temporais se interligam ao longo do texto no tocante à autoanálise das diferentes percepções de mundo que cada personagem representa socialmente. Em *A Partilha*, o desejo das personagens é a recomposição do passado com o objetivo de (re)construção interior e afetiva, superando padrões e ideologias superestimadas, as quais se desvendam por meio de um humor em tom ácido, algumas vezes. A inegável ação

do tempo e sua corrosão sobre as emoções humanas são a fonte de dramaticidade desse texto. O fragmento XXI exemplifica esse pensamento.

Convém salientar que o enterro da genitora também nos remete à “morte” de uma parte das irmãs. No prólogo da peça, Regina comenta com seu cabeleireiro sobre o sepultamento da pessoa que está em vida ao falecer alguém próximo, no caso sua mãe: “Velório, funeral, são rituais necessários. Função catártica, sabe... Francis? Além do mais, eu descobri que a gente não chora a morte do outro, a gente chora a própria morte. (pausa) Pensando bem, não fui eu quem descobriu isso, mas eu assino embaixo” (FALABELLA, 1990, p. 03). De fato, a morte de alguém próximo a nós é um momento na trajetória humana em que paramos para refletir sobre a vida efêmera que levamos. É o momento em que fazemos um balanço daquilo que foi feito pela pessoa que morreu, daquilo que não foi feito pelo falecido ou por nós e o legado deixado aos que restaram. Assim como a personagem disse, é um efeito catártico de suas ações para com o próximo, rememorando o que não pode se repetir e o que se deve levar de bom daquele momento em diante.

Nessa perspectiva, cumpre destacar que para o filósofo Jacques Derrida (1994, p. 134) “[...] o luto constitui-se como um rito necessário, um mecanismo que pretende, em suas tramas, assegurar que o morto não volte, de que seu cadáver permaneça ali no seu esquife, sempre localizável, decompondo-se”. Dessa forma, não é forçoso ponderar que o anseio recai para que sua memória seja borrada e que, notadamente, reste ao final apenas como arquivo morto, fechado, acabado, esquecido, finalizado, em suma: sepultado. Para o psicanalista Sigmund Freud, “[...] o luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal etc” (FREUD, 2006, p.97). Importa mencionar que as protagonistas de *A Partilha*, de Miguel Falabella, são atravessadas pelo contínuo processo de luto. Com efeito, o luto (como é proposto por Freud), nunca se finaliza enquanto processo:

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos que essas pessoas possuem uma disposição patológica. Também vale a pena notar que, embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico (FREUD, 2006, p.98).

Com base nos pressupostos que circunscrevem a crítica biográfica, precisamos compreender que biografar é, antes de mais nada, ficcionalizar uma vida. Tal processo de ficcionalidade ocorre pela busca incessante de arquivos, dados, memórias, fissuras e filigranas que compõem a *bios* de cada sujeito. O ato de reunir informações pode ser avaliado como um contínuo exercício de (sobre)vida, em que dotamos, para além da existência, o espectro de capacidade discursiva. Ocorre, todavia, que não falamos por ele; é relevante que deixemos que suas memórias (re)construam um espaço enunciativo em que se materializa o amálgama de duas matérias-primas essenciais: a ficção e a realidade. Nesse cenário, precisamos entender que para crítica biográfica:

Os grandes temas existenciais da literatura como a cegueira, o suicídio, a morte, o amor, guardam sua natureza ficcional e se espriam na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo ambivalente da arte e do referente biográfico. Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção (SOUZA, 2002, p.119-120).

Convém mencionar que, no epílogo, as irmãs conseguem, finalmente, superar o passado e visionar um futuro compartilhado. É no final da peça que o futuro começa a se projetar no horizonte das quatro irmãs, as quais agora tentam manter contato por meio postal. Dessa forma, percebemos que a distância física entre elas não será um empecilho ou uma desculpa para que elas deixem de cultivar o amor e carinho reconstruído no momento triste de suas vidas. Selma, Regina, Maria Lúcia e Laura agora estão livres das amarras temporais do passado e dos estereótipos antiquados que carregavam para escreverem uma nova história nessa linha do tempo.

4.3 A socioafetividade e a ampliação do conceito de família

Do ponto de vista jurídico, a peça *A Partilha* é uma história permeada de elementos do estudo forense, uma vez que compreende um enredo com diferentes perspectivas do mesmo ponto controverso: a herança da mãe falecida. Como corolário do direito à propriedade, o art.

5º, inciso XXX, da Constituição Federal, garante o direito de herança. Tanto este quanto aquele são Direitos Fundamentais, elencados nos art. 5º, da CF de 1988. Porquanto, a Constituição Federal assegura esses direitos, porém eles são regulados e exercidos por meio das normas civis de direito privado. O direito de herança é englobado no denominado Direito Sucessório, o qual contempla a parte final do Código Civil Brasileiro, iniciando-se no artigo 1.784 e encerrando-se no artigo 2.046. Nesse intervalo de normas, há a previsão das diversas situações que podem acontecer antes, durante e depois da transmissão dos bens do ente falecido, como por exemplo, a renúncia da herança, a representação do herdeiro falecido pelos filhos ou outro ente próximo na linha sucessória, a escolha do inventariante, os casos de deserdação, de herdeiros testamentários, entre tantos outros eventos.

Salienta-se que na época em que a peça foi encenada, outro Código Civil estava em vigência no Brasil: o Código Civil de 1916. Apesar da peça, ou qualquer outra obra ficcional, não ter a obrigação de ser fidedigna, *A Partilha* possui muita semelhança com a realidade sociojurídica da década de 90, haja vista que a legislação do começo do século não estava mais em consonância com a dinâmica social de 1990. No revogado Código Civil de 1916, visualizávamos um enorme individualismo quanto à transmissão da herança e quanto à proteção e supremacia dos Direitos Fundamentais. A lei antiga contemplava muito o patriarcado e a família tradicional, olvidando-se das eminentes pautas sociais que “fervilhavam” na época, como as novas constituições familiares, as mulheres ganhando espaço na sociedade moderna e o crescente desenvolvimento dos meios de comunicação. O Código Civil de 1916 era tão obsoleto para a geração dos anos de 1990 que era possível ocorrer casos em que os ascendentes herdassem bens do (a) falecido (a) antes mesmo que o cônjuge, sem qualquer tipo de divisões patrimoniais. Isso poderia acontecer se não houvesse filhos para herdar e se os pais ou avós do *de cuius*¹¹⁵ fossem vivos, já que na ordem de preferência da sucessão os cônjuges só entravam no terceiro lugar.

Com o advento da Constituição de 1988, a qual como já elucidado na seção anterior é proeminentemente de cunho social e humanista, houve uma ruptura nos padrões do patriarcado e referendou-se a proteção à entidade familiar¹¹⁶ e o combate à discriminação de

¹¹⁵ Expressão latina que se refere à pessoa que faleceu, cuja sucessão está aberta. Autor da herança. (GUIMARÃES, 2011, p. 273)

¹¹⁶ Art. 226. A família, base da sociedade, tem especial proteção do Estado.

[...]

§ 3º Para efeito da proteção do Estado, é reconhecida a união estável entre o homem e a mulher como entidade familiar, devendo a lei facilitar sua conversão em casamento.

qualquer espécie entre filhos legítimos e filhos fora do casamento¹¹⁷, entre cônjuge e companheira, entre famílias pluriparentais e famílias naturais (biológicas). Com o passar dos anos, a organização familiar patriarcal e consanguínea, que predominou durante o século XX, foi dando lugar a composições mais heterogêneas, as quais precisavam da tutela jurídica, como por exemplo as famílias pluriparentais ou mosaicos — formadas a partir do relacionamento de pessoas divorciadas ou separadas de fato que convivem com os filhos da união anterior e os filhos da atual relação. Dessa forma, no final dos anos de 1980, emergiu a necessidade de reestruturar o conceito de família e adequá-lo aos parâmetros balizadores do princípio da dignidade da pessoa humana.

Para o Direito das Sucessões, família é quem a legislação brasileira atribui o direito de herdar, seja por via testamentária ou pelos laços familiares. Por muito tempo essa concepção de família foi entendida como o grupo de pessoas ligados pelo parentesco consanguíneo ou casamento. “Tradicionalmente, a família era considerada em relação: a) ao princípio da autoridade; b) aos efeitos sucessórios e alimentares; c) às implicações fiscais e previdenciárias; d) ao patrimônio” (PEREIRA, 2020, p. 24). Desse modo, o conceito de família para a cultura do século anterior era baseado na figura paterna como mantenedor do lar, o qual tinha autoridade perante os filhos e a esposa. A esta, por sua vez, lhe era atribuída a responsabilidade de educar os filhos, cuidar da casa, entre outros afazeres domésticos. Ocorre, todavia, que muitas controvérsias sobre essa definição foram surgindo ao longo dos anos, especialmente, quando a Lei nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977, Lei do Divórcio, passou a vigorar em nosso país.

A partir daí, a família monoparental — constituída por um dos genitores e seus filhos — foi conquistando espaço jurídico em meio a sociedade, iniciou o processo de empoderamento feminino, ao colocar a mãe solteira ou divorciada como pilar da família e ao levantar o questionamento acerca da necessidade de se manter uma união legal sem o elemento chave dos relacionamentos: o afeto. Os vínculos estabelecidos pela afetividade revolucionaram a essência das relações familiares. “O afeto constitui a diferença específica

§ 4º Entende-se, também, como entidade familiar a comunidade formada por qualquer dos pais e seus descendentes.

§ 5º Os direitos e deveres referentes à sociedade conjugal são exercidos igualmente pelo homem e pela mulher.

¹¹⁷ Art. 227. É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão. [...]

§ 6º Os filhos, havidos ou não da relação do casamento, ou por adoção, terão os mesmos direitos e qualificações, proibidas quaisquer designações discriminatórias relativas à filiação (BRASIL, 1988).

que define a entidade familiar. É o sentimento entre duas ou mais pessoas que se afeiçoam pelo convívio diuturno, em virtude de uma origem comum ou em razão de um destino comum” (PEREIRA, 2020, p. 33). Nesse sentido, o entendimento sobre entidade familiar afetiva fomentou o aparecimento e proteção de novos núcleos familiares derivados como a família eudemonista — formada em decorrência do afeto e solidariedade entre os indivíduos, que buscam primordialmente a felicidade — a família substituta, tipo familiar erigido após a adoção de criança ou adolescente, prevista no Estatuto da Criança e Adolescente (ECA), e a família socioafetiva:

Nova estrutura jurídica se constrói em torno do conceito da família socioafetiva, a qual alguns autores identificam como “família sociológica”, onde se identificam, sobretudo, os laços afetivos, solidariedade entre os membros que a compõem, família em que os pais assumem integralmente a educação e a proteção de uma criança, que independe de algum vínculo jurídico ou biológico entre eles. Assim é que se tem, hoje, considerado a relação afetiva estabelecida entre os membros da família, podendo, muitas vezes, haver a priorização deste vínculo em detrimento do fator puramente biológico (PEREIRA, 2020, p. 25).

O conceito moderno de família está ligado intrinsecamente ao organismo social, bem como o sentimento de amor e carinho envolvido entre esse clã. Essa concepção foi ampliada justamente para abarcar essa era de relacionamentos mais complexos, os quais antes eram simplesmente marginalizados juridicamente. A socioafetividade é, hodiernamente, a característica mais coerente e determinante no âmbito familiar e sucessório, uma vez que aqueles que são considerados familiares detêm o poder de reivindicar o direito de herança. Temos recentes decisões judiciais do Supremo Tribunal Federal (STF) no sentido de chancelar o direito do filho afetivo em partilha de bens de pais falecidos, onde o filho afetivo não sofre diferenciação do quinhão do filho consanguíneo, vejamos o informativo nº 840 do STF sobre o Recurso Extraordinário nº 898.060:

INFORMATIVO Nº 840

TÍTULO: Vínculo de filiação e reconhecimento de paternidade biológica.

A paternidade socioafetiva, declarada ou não em registro público, não impede o reconhecimento do vínculo de filiação concomitante baseado na origem biológica, com os efeitos jurídicos próprios. Com base nesse entendimento, o Plenário, por maioria, negou provimento ao recurso extraordinário em que se discutia a prevalência da paternidade socioafetiva sobre a biológica. No caso, a autora, ora recorrida, é filha biológica do recorrente, conforme demonstrado por exames de DNA. Por ocasião do seu nascimento, a autora foi registrada como filha de pai afetivo, que cuidara dela, por mais de vinte anos, como se sua filha biológica fosse. O Supremo

Tribunal Federal afirmou que o sobre princípio da dignidade humana, na sua dimensão de tutela da felicidade e realização pessoal dos indivíduos a partir de suas próprias configurações existenciais, impõe o reconhecimento, pelo ordenamento jurídico, de modelos familiares diversos da concepção tradicional. O espectro legal deve acolher tanto vínculos de filiação construídos pela relação afetiva entre os envolvidos quanto aqueles originados da ascendência biológica, por imposição do princípio da paternidade responsável, enunciado expressamente no art. 226, § 7º, da CF. Dessa forma, atualmente não cabe decidir entre a filiação afetiva e a biológica quando o melhor interesse do descendente é o reconhecimento jurídico de ambos os vínculos. A omissão do legislador brasileiro quanto ao reconhecimento dos mais diversos arranjos familiares não pode servir de escusa para a negativa de proteção a situações de pluriparentalidade. Portanto, é importante reconhecer os vínculos parentais de origem afetiva e biológica. Todos os pais devem assumir os encargos decorrentes do poder familiar, e o filho deve poder desfrutar de direitos com relação a todos não só no âmbito do direito das famílias, mas também em sede sucessória. A Corte reputou ainda ser imperioso o reconhecimento da dupla parentalidade e manteve o acórdão de origem, que reconheceu os efeitos jurídicos de vínculo genético relativo ao nome, aos alimentos e à herança. [...] Dessa forma, segundo o ministro Edson Fachin, havendo vínculo socioafetivo com um pai e biológico com outro genitor, o vínculo socioafetivo se impõe juridicamente. O parentesco socioafetivo não é menos parentesco do que aquele estabelecido por adoção formal. RE 898060/SC, rel. min. Luiz Fux, julgamento em 21 e 22-9-2016 (BRASIL, 2017)¹¹⁸.

Enveredando-se para o enredo da peça *A Partilha*, vemos um caso claro de constituição familiar socioafetiva concernente ao segundo relacionamento de Maria Lúcia. Apesar de ter passado muito tempo longe do filho do primeiro casamento, a personagem Maria Lúcia retorna para o Brasil não só com o objetivo de participar do enterro de sua genitora e fazer a partilha de bens, mas também reconstruir esse laço materno, rompido no passado, e criar um vínculo familiar para o filho, em outro país, ao lado de seu novo companheiro. Nesse contexto, visualizamos a formação de uma família mosaico, em que a nova união — formada a partir de Maria Lúcia e o companheiro francês — dá espaço para que o filho biológico dela possa ser inserido no seio familiar europeu. Desse momento em diante, dependendo da afeição entre os pares, esse relacionamento pode gerar expectativas de direito na seara sucessória.

No que se refere à multiparentalidade, é importante ressaltar que é plenamente possível, atualmente, se obter dois registros de paternidade ou maternidade na certidão de nascimento, fora dos casos de adoção. Isso ocorre devido ao reconhecimento da

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/informativo/verInformativo.asp?s1=paternidade%20afetiva&numero=840&pagina=1&base=INFO>> Acesso em: 30 out. 2020.

socioafetividade e, também, ao respeito à dignidade da pessoa humana como elementos norteadores dos imbrólios familiares. Assim, caso o filho biológico de Maria Lúcia, depois de criar laços afetivos com o atual companheiro europeu de sua mãe, almejasse, por exemplo, ter o nome deste em sua certidão de nascimento, bastaria entrar com uma demanda judicial para acrescentar o nome do pai afetivo no registro de nascimento. Logo, na certidão de nascimento constaria o nome do pai biológico e pai afetivo.

Observamos, então, que a proteção à dignidade da pessoa humana e à afetividade nas uniões balizam a práxis forense desde a promulgação da Constituição Federal de 1988. Esses princípios garantem ao indivíduo a liberdade de ser responsável pelo destino de sua vida, bem como a liberdade de escolha de quem pode ser considerado ente familiar. Logo, asseguram Direitos Fundamentais inseridos na Constituição Federal de serem efetivados como o direito à não-discriminação de qualquer natureza (art. 3º, IV, da CF 88) e o direito à intimidade (art. 5º, X, da CF 88).

Dessa forma, evidenciamos que o Código Civil de 2002 veio então para chancelar essas novidades constitucionais e absorver as conquistas sociais do início do século XXI. De fato, a modificação do Código Civil foi muito tardia, pois dentro de um século aconteceram diversas mudanças significativas no panorama mundial, que influenciaram demasiadamente a ordem social vigente. Portanto, algumas incoerências na lei eram “corrigidas” por leis esparsas até que um novo regramento fosse implementado. Ademais, havia um formalismo excessivo em seguir a norma escrita, o que, conseqüentemente, encobria a atuação judicial. Por esse motivo, convém destacarmos as partes mais significativas dessas alterações legislativas para entender a relevância do Direito em acompanhar a realidade de um povo, especialmente no tocante ao Direito de Família, que é a subárea dos Direitos Fundamentais destacada neste trabalho, bem como em respeitar e salvaguardar toda diversidade encontrada no contexto social do Brasil.

4.4 Comparações entre o Código Civil de 1916 e o Código Civil de 2002: a regulamentação da união estável

A união estável, por sua vez, é um modelo dessas modificações legislativas que visaram a tutelar um novo arranjo familiar, que anteriormente era rechaçado pela sociedade e pelo ordenamento jurídico. O relacionamento entre duas pessoas, sem casamento, por muito

tempo foi denominado como concubinato e tratado com muitas restrições no Código Civil de 1916, o qual proibia, por exemplo, doações testamentárias do homem casado a sua concubina ou, ainda, a inclusão desta última como beneficiária de seu seguro de vida (GONÇALVES, 2014). Todavia, tais reservas de direitos são totalmente equivocadas no panorama atual, tendo em vista que é permitido, e muito comum, que pessoas separadas de fato (casos em que não há mais a relação afetiva entre as partes) constituam novos relacionamentos, embora continuem casadas no cartório. Para tanto, o Poder Judiciário, após o advento da Constituição Federal de 1988, adquiriu mais autonomia e pode atuar amplamente na tentativa de reparar alguns déficits legislativos.

Com o passar do tempo, o termo “concubinato” limitou-se, portanto, a qualificar apenas relações amorosas adúlteras, ou seja, relacionamento externo concomitante ao casamento, que infringe o dever de fidelidade formalizado entre os cônjuges. Segundo a redação do artigo 1.727, do Código Civil de 2002, “as relações não eventuais entre o homem e a mulher, impedidos de casar, constituem concubinato”. O concubinato não é amparado legalmente pelo ordenamento jurídico brasileiro de hoje, inclusive, o Superior Tribunal de Justiça (STJ) já se pronunciou contra o reconhecimento de união estável simultâneo ao casamento, sem que haja separação de fato ou de direito do cônjuge¹¹⁹. Há, ainda, dois processos na pauta de julgamento do Supremo Tribunal Federal, Recursos Extraordinários nº 1045.273 e 883.168, que discutem a possibilidade da divisão da pensão por morte entre companheiros e cônjuges, na existência de relação extraconjugal paralela ao casamento.

No que concerne à regulamentação da união estável no Brasil, como visto acima, ainda que os envolvidos não a registrem em cartório, por motivo de impedimento ou não, no âmbito judicial, essa relação pode gerar direitos à alimentos, à divisão de bens, à pensão por morte, entre tantos outros benefícios se preencher os requisitos para sua caracterização. Não obstante, é importante salientar que a regulamentação da união estável ocorreu somente em 1994, com a Lei nº 8.971 e, posteriormente, com a Lei 9.278/96, ambas concessivas de direitos sucessórios, de comunicação de bens inter vivos e direito de alimentos aos companheiros (CARVALHO, 2020). Em que pese essas legislações entrarem em vigor, na prática, havia ainda uma dificuldade de garantir tais direitos aos companheiros, visto que eram leis ordinárias que conflitavam com as normas estabelecidas na Constituição Brasileira de

¹¹⁹ STJ. Agravo Interno no REsp 1838288/AC, Relator: Min. MOURA RIBEIRO, TERCEIRA TURMA, julgado em 04/05/2020, DJe 07/05/2020. Disponível em: <<https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/855164152/agravo-interno-no-recurso-especial-agint-no-resp-1838288-ac-2019-0276277-2>> Acesso em: 10 nov. 2020.

1967. Ao aceitar a união estável como entidade familiar, no § 3º, do artigo 226, a Constituição Federal de 1988 provocou uma enorme inovação jurídica, posto que, a partir de então, essa espécie de união estaria amparada pela mais alta corte da justiça brasileira.

Com o advento do Código Civil de 2002, a participação do convivente no ordenamento jurídico fomentou mais debates nas questões sucessórias. Segundo o artigo 1.723, do atual código, “é reconhecida como entidade familiar a união estável entre o homem e a mulher, configurada na convivência pública, contínua e duradoura e estabelecida com o objetivo de constituição de família” (BRASIL, 2002). Convém mencionar que na Lei 8.971/94, além desses requisitos, era necessário demonstrar o tempo de convivência do casal de no mínimo cinco anos ou a existência de filhos para o reconhecimento da união estável.

Com a vigência do Código Civil de 2002, esses fatores foram revogados. Assim, atualmente não há tempo mínimo para caracterização de convivência em união estável, desde que presente os outros requisitos, e a filiação não é mais o critério determinante nesse ponto. Porquanto, esse relacionamento afetivo ganhou “status” de entidade familiar e gerou direitos patrimoniais semelhantes ao do casamento no que diz respeito à partilha de bens pelo regime de casamento e pela herança necessária. Isso foi possível porque a convivência em união estável obedece aos mesmos deveres de lealdade, respeito e assistência, de guarda, sustento e educação dos filhos previsto para o casamento, no artigo 1.724 do mesmo código.

Convém mencionar que, em 2011, o Supremo Tribunal Federal¹²⁰ ampliou o entendimento de união estável aos casais homoafetivos e, posteriormente, em 2013, por meio da Resolução 175 do Conselho Nacional de Justiça (CNJ)¹²¹, houve a possibilidade do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo. Nesse contexto, também podemos traçar um paralelo com a peça, uma vez que a personagem Laura convivia com sua companheira até o falecimento desta em decorrência de uma enfermidade. Na peça, o relacionamento homoafetivo, ainda considerado um tabu social para época, já é tratado com muito bom humor e respeito entre as irmãs. Ocorre, todavia, que, juridicamente, essa relação amorosa

¹²⁰ Julgamento da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4277 e a Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 132. Disponível em: < [https://jurisprudencia.stf.jus.br/pages/search?base=acordaos&pesquisa_inteiro_teor=false&sinonimo=true&plural=true&radicais=false&buscaExata=true&page=1&pageSize=10&queryString=%20A%C3%A7%C3%A3o%20Direta%20de%20Inconstitucionalidade%20\(ADI\)%204277&sort=_score&sortBy=desc](https://jurisprudencia.stf.jus.br/pages/search?base=acordaos&pesquisa_inteiro_teor=false&sinonimo=true&plural=true&radicais=false&buscaExata=true&page=1&pageSize=10&queryString=%20A%C3%A7%C3%A3o%20Direta%20de%20Inconstitucionalidade%20(ADI)%204277&sort=_score&sortBy=desc) > Acesso em: 04 nov. 2020.

¹²¹ Disponível em: < <https://atos.cnj.jus.br/atos/detalhar/1754#:~:text=1%C2%BA%20%C3%89%20vedada%20%C3%A0s%20autoridades,corregedor%20para%20as%20provid%C3%AAs%20cab%C3%ADveis.>> > Acesso em: 04 nov. 2020.

ainda não era amplamente protegida pelo Código Civil de 1916, pois os avanços do Direito de Família estavam muito embrionários no início dos anos de 1990.

Apenas elucidando o caso, na hipótese do falecimento de um dos conviventes homoafetivos, possivelmente nenhuma das duas partes seria amparada financeiramente pela legislação brasileira da época, mesmo que ambas tivessem construído patrimônio dentro da vigência da união estável. A única opção para contornar esse caso seria se uma das partes, ainda em vida, pudesse ceder uma parcela dos bens a outra por via testamentária. Ainda assim, seria apenas a cota não destinada aos herdeiros necessários, isto é, aos pais, avós, irmãos e tios¹²². Atualmente, a união estável e casamento entre pessoas do mesmo sexo é amparada pelo regramento jurídico brasileiro. Nesse sentido, é pertinente frisar que na tentativa de desestimular e abafar configurações familiares distintas do casamento, único parâmetro aceitável para consolidação das bases familiares, o Estado tentou negar por muito tempo a juridicidade dessas relações, por conta dos preconceitos morais e religiosos. No entanto, novamente, visualizamos os Direitos Fundamentais e o Direito de Família, conseqüentemente, assumindo um caráter eminentemente inclusivo, após os anos 2000, ao legalizar relacionamentos até então considerado “clandestinos” e contestados pela sociedade.

Outrossim, não há como dissertar sobre Direito de Família sem adentrar à parte sucessória. No âmbito do Direito Sucessório do companheiro sobrevivente, o artigo 1.790 do Código Civil dispõe que “a companheira ou o companheiro participará da sucessão do outro, quanto aos bens adquiridos onerosamente na vigência da união estável” (BRASIL, 2002). Logo, a união estável tem o regime de comunhão parcial de bens, sendo certo que o patrimônio particular¹²³ de cada uma das partes não se comunica; apenas aquilo que construíram durante o relacionamento amoroso é que será objeto de partilha. Em que pese o atual Código ter progredido em alguns pontos já citados, por outro lado, não contemplou, expressamente, a figura do companheiro homoafetivo na parte da herança e, ainda,

¹²² Art. 1.789. Havendo herdeiros necessários, o testador só poderá dispor da metade da herança. (BRASIL, 2002)

¹²³ Art. 1.659. Excluem-se da comunhão:

I - os bens que cada cônjuge possuir ao casar, e os que lhe sobrevierem, na constância do casamento, por doação ou sucessão, e os sub-rogados em seu lugar;

II - os bens adquiridos com valores exclusivamente pertencentes a um dos cônjuges em sub-rogação dos bens particulares;

III - as obrigações anteriores ao casamento;

IV - as obrigações provenientes de atos ilícitos, salvo reversão em proveito do casal;

V - os bens de uso pessoal, os livros e instrumentos de profissão;

VI - os proventos do trabalho pessoal de cada cônjuge;

VII - as pensões, meios-soldos, montepios e outras rendas semelhantes. (BRASIL, 2002)

diferenciou o companheiro do cônjuge em sede de concorrência sucessória — quando há mais de uma classe de parentes para integrar a linha sucessória. Tais fatos geram muitos conflitos judiciais, pois não havia um tratamento equânime entre o cônjuge e o companheiro, apesar da Constituição Federal de 1988 prever o contrário. Por conseguinte, estaríamos diante de uma violação grave aos Direitos Fundamentais, principalmente, o direito à igualdade, art. 5º, *caput*, da CF 88.

A questão controversa pairava sobre o seguinte fato: o casamento salvaguarda o cônjuge supérstite do direito de herdar todo o patrimônio do cônjuge falecido, quando não existem filhos e ascendentes, pois ele é o terceiro na linha sucessória, conforme redação do artigo 1.829, do Código Civil de 2002. Entretanto, esse procedimento não é o mesmo para o companheiro sobrevivente, seja ele homoafetivo ou não. De acordo com a redação do artigo 1.790, do mesmo código, o companheiro supérstite apenas herdaria todo o patrimônio do falecido no caso de não existir mais nenhum parente sucessível — isso incluiria os colaterais até quarto grau. Ou seja, se houvesse um irmão, primo ou até um tio-avô vivo do *de cuius*, o companheiro concorreria com ele no momento da partilha de bens. Tal entendimento desprestigia a figura do companheiro sobrevivente ao dividir herança com pessoas de parentesco longínquo, que nem sequer tinham afinidade com o falecido ou convivência com este até seu leito de morte.

A incompatibilidade legal supracitada motivou o debate acerca da “inferioridade” da união estável em relação ao casamento. Na época em que o código foi alterado, alguns juristas chegaram a alegar que a união estável era um relacionamento de “segunda classe”, pois a Constituição Federal de 1988 tratava-a como um meio para se chegar ao casamento, tendo em vista a redação constitucional prever a sua conversão em casamento (CARVALHO, 2020). Assim, ela não deveria ter a mesma eficácia sucessória comparada ao casamento. Por esse motivo, o Supremo Tribunal Federal se manifestou nos Recursos Extraordinários nº 646.721 e 878.694 acerca desse imbróglio. A partir dessa decisão, o artigo 1.829 do Código Civil estendeu a ordem convocatória de pessoas a suceder o falecido também aos companheiros homoafetivos e o artigo 1.790 foi declarado inconstitucional. Dessa maneira, ao lado dos descendentes e do cônjuge sobrevivente, os companheiros da união estável, sejam eles homoafetivos ou não, são considerados herdeiros necessários do *de cuius*. Essa decisão sanou boa parte dos problemas sucessórios no que tange ao companheiro viúvo, já que a parte devida aos herdeiros necessários deve sempre ser observada antes de qualquer divisão

patrimonial e negócio jurídico. Vejamos o informativo 864 do STF que disciplina sobre o assunto:

Informativo 864 STF

Direito Sucessório e distinção entre cônjuge e companheiro.

Com base nesse entendimento, o Plenário, ao apreciar o Tema 809 da repercussão geral, por maioria, deu provimento ao recurso extraordinário para reconhecer, de forma incidental, a inconstitucionalidade do art. 1.790 do Código Civil de 2002 (1) e declarar o direito da recorrente a participar da herança de seu companheiro, em conformidade com o regime jurídico estabelecido no art. 1.829 do referido código (2) (vide Informativos 837 e 859). No caso, a recorrente vivia em união estável, em regime de comunhão parcial de bens, há cerca de nove anos, até seu companheiro falecer, sem deixar testamento. O falecido não tinha descendentes nem ascendentes, apenas três irmãos. O tribunal de origem, com fundamento no art. 1.790, III, do Código Civil de 2002, limitou o direito sucessório da recorrente a 1/3 dos bens adquiridos onerosamente durante a união estável, excluídos os bens particulares do falecido, os quais seriam recebidos integralmente pelos irmãos. Porém, se fosse casada com o falecido, a recorrente teria direito à totalidade da herança. O Supremo Tribunal Federal afirmou que a Constituição contempla diferentes formas de família, além da que resulta do casamento. Nesse rol incluem-se as famílias formadas mediante união estável. Portanto, não é legítimo desequiparar, para fins sucessórios, os cônjuges e os companheiros, isto é, a família formada por casamento e a constituída por união estável. Tal hierarquização entre entidades familiares mostra-se incompatível com a Constituição. O art. 1.790 do Código Civil de 2002, ao revogar as Leis 8.971/1994 e 9.278/1996 e discriminar a companheira (ou companheiro), dando-lhe direitos sucessórios inferiores aos conferidos à esposa (ou ao marido), entra em contraste com os princípios da igualdade, da dignidade da pessoa humana, da proporcionalidade na modalidade de proibição à proteção deficiente e da vedação ao retrocesso.

Sucessão e regime diferenciado para cônjuges e companheiros

No sistema constitucional vigente, é inconstitucional a diferenciação de regimes sucessórios entre cônjuges e companheiros, devendo ser aplicado, em ambos os casos, o regime estabelecido no artigo 1.829 do Código Civil. Com base nesse entendimento, o Plenário, ao apreciar o Tema 498 da repercussão geral, por maioria, deu provimento ao recurso extraordinário para reconhecer, de forma incidental, a inconstitucionalidade do art. 1.790 (1) do Código Civil de 2002 e declarar o direito do recorrente de participar da herança de seu companheiro, em conformidade com o regime jurídico estabelecido no art. 1.829 do referido código. No caso, o tribunal de origem assentou que os companheiros herdaram apenas os bens adquiridos onerosamente na vigência da união estável, quando presentes os requisitos do art. 1.790 do Código Civil de 2002. Consignou ser imprópria a equiparação da figura do companheiro à do cônjuge e afastou a aplicação do art. 1.829, I e II (2), do citado diploma legal. Ao interpretar o art. 226, § 3º (3), da Constituição Federal (CF), concluiu que não estariam igualados, para todos os fins, os institutos do casamento e da união estável. O Supremo

Tribunal Federal (STF) afirmou que a Constituição prevê diferentes modalidades de família, além da que resulta do casamento. Entre essas modalidades, está a que deriva das uniões estáveis, seja a convencional, seja a homoafetiva. Frisou que, após a vigência da Constituição de 1988, duas leis ordinárias equipararam os regimes jurídicos sucessórios do casamento e da união estável (Lei 8.971/1994 e Lei 9.278/1996). O Código Civil, no entanto, desequiparou, para fins de sucessão, o casamento e as uniões estáveis. Dessa forma, promoveu retrocesso e hierarquização entre as famílias, o que não é admitido pela Constituição, que trata todas as famílias com o mesmo grau de valia, respeito e consideração. O art. 1.790 do mencionado código é inconstitucional, porque viola os princípios constitucionais da igualdade, da dignidade da pessoa humana, da proporcionalidade na modalidade de proibição à proteção deficiente e da vedação ao retrocesso. (BRASIL, 2018) (grifo nosso)

Convém salientar que a união estável possui outras distinções seminais do instituto do casamento, especialmente no que tange ao estado civil após a separação. O casamento, conforme previsto em lei, por ser um ato solene, modifica o estado civil do contraente. Assim, de solteiro, o indivíduo passa a ser divorciado depois do término do casamento. Já na união estável, não há essa mudança civil, a pessoa continua solteira, mesmo após a separação. Outrossim, a chamada “outorga uxória”, denominação dada a autorização concedida pelo cônjuge para a prática de determinados negócios jurídicos como a venda de bens, é exigida expressamente aos casados em todos os atos civis que envolva patrimônio comum. Por sua vez, na união estável essa autorização não é necessária, tendo em vista a não previsão legal. Este fato pode comprometer o patrimônio dos conviventes, já que é possível que uma das partes se desfaça de um bem material sem o aval do outro. Para tanto, existe a atuação judicial que tenta analisar o caso concreto e amparar o direito daquele que foi lesado. Porém, há que se atentar que, se a união estável não for reconhecida em cartório, deverá ser comprovada judicialmente para que seja validada e possa gerar efeitos legais; caso contrário, não será possível ser herdeiro de patrimônio algum. A comprovação dessa espécie de vínculo se faz por meio de prova testemunhal, fotografias, extratos de contas bancárias, comprovante de residência, seguros de vida em nome do companheiro, dependência em plano de saúde, entre outros meios.

Embora, atualmente, o “status” de cônjuge ainda seja mais apreciado que o de convivente, pois causa a impressão de maior segurança legal, nem sempre a proteção jurídica trazida pelo casamento foi blindada. De acordo com Carvalho (2020), no revogado Código Civil, por exemplo, o prestígio do cônjuge poderia ser relativizado na questão sucessória, já que era parte integrante do rol de herdeiros facultativos. Sob essa ótica, os cônjuges poderiam

ser facilmente excluídos da herança por disposição testamentária do falecido, sem patrimônio mínimo — caso não estivessem suportados pelo regime da comunhão universal de bens — apenas com o direito real de habitação do imóvel. Dessa forma, percebemos a importância de ser considerado herdeiro necessário no Direito de Família Brasileiro.

No ano em que a peça foi encenada, a legislação civil de 1916 não permitia que o cônjuge supérstite herdasse antes dos descendentes e ascendentes, conforme a ordem convocatória do artigo 1.603¹²⁴. Logo, em tese, essa partilha de bens realizada entre as irmãs Maria Lúcia, Selma, Regina e Laura deveria ter acontecido quando o genitor delas faleceu e não a mãe, visto que esta última somente poderia herdar parte dos bens do marido pelo regime de casamento ou caso as personagens fossem menores de idade e ela sua responsável legal. De qualquer modo, a divisão de bens alcançaria as irmãs, pois elas são herdeiras necessárias e, dificilmente, poderiam deixar de receber algum bem familiar. Não obstante, a única diferença é que no Código Civil extinto as irmãs seriam privilegiadas antes da mãe, característica essa que causa estranheza nos dias atuais, tendo em vista que o cônjuge possui uma posição de destaque no ordenamento jurídico brasileiro.

Por essa ótica, podemos observar que a evolução jurídica alcançada desde a promulgação da Constituição Federal de 1988 e regulamentação da legislação civil de 2002 foi significativa. Muitos pontos negativos foram revistos, já que se encontravam defasados e conflitantes com os Direitos Fundamentais, e pontos positivos foram acrescentados ao complexo de normas brasileiras, principalmente, no tocante a inclusão social e respeito a diversidade no âmbito parental. A Constituição Federal de 1988 conferiu competências expressivas ao Poder Judicial para que, de fato, o direito brasileiro pudesse caminhar a passos largos e acompanhar a progressão dinâmica da sociedade. É claro que a atuação judicial e legislativa está longe de ser perfeita, porém comparado aos códigos anteriores está muito mais avançado e consciente quanto ao seu papel social.

¹²⁴ Art. 1.603 A sucessão legítima defere-se na ordem seguinte:

I - aos descendentes;

II - aos ascendentes;

III - ao cônjuge sobrevivente;

IV - aos colaterais;

V - aos Estados, ao Distrito Federal ou à União. (BRASIL, 1916)

4.5 A Partilha sob a perspectiva do inventariante

Outra questão de enorme valor para a vertente familiar e que encontramos na peça *A Partilha* é a seguinte decisão: a quem caberá a incumbência de ser o inventariante do processo de partilha? Esse parece ser um detalhe sutil, sem muita relevância e que a maioria das famílias sequer dimensionam o tamanho da responsabilidade que recai sobre a pessoa escolhida para realizar essa tarefa. Na realidade, esse é um dos pontos em que a entidade familiar começa a conflitar, pois não é costume de nossa cultura fazer testamentos e divisões de bens ainda em vida. Por esse motivo, instala-se uma grande confusão no momento da instauração do inventário e ao longo do processo de partilha. Para explicar o complexo papel do inventariante e dinâmica processual envolvendo o inventário e partilha — que são fases distintas —, é necessário pontuarmos conceitos seminais para a compreensão global do assunto.

Venosa (2014) saliente que a definição de herança abarca a noção de patrimônio, a qual não se confunde com o mero conjunto de bens corpóreos deixado pelo falecido, mas também com toda a gama de relações jurídicas de valor financeiro de uma pessoa, seja ela física ou jurídica. Dessa forma, o patrimônio corresponde tanto aos montantes líquidos — conjunto de bens e créditos, deduzidos os débitos — quanto os brutos, relações jurídicas sem essa dedução. Seguindo essa lógica, um patrimônio deixado como herança pode conter mais dívidas para saldar do que bens a serem divididos, por exemplo. No caso da peça em tela, os bens deixados são o apartamento no bairro de Copacabana e os móveis e relíquias de família no interior deste. A discussão em torno da herança é no sentido de como seria feita a divisão dos móveis e o valor que o apartamento seria vendido.

De acordo com o artigo 1.784 do Código Civil Brasileiro (BRASIL, 2002), a abertura da sucessão ocorre no momento da constatação da morte comprovada do *de cuius*. Nesse momento, transmite-se, automaticamente e imediatamente, o domínio e a posse da herança aos herdeiros legítimos e testamentários, situação que decorre do princípio do “*Droit de Saisine*”. Na verdade, esse princípio se trata de uma “ficção jurídica, que pretende impedir que o patrimônio deixado fique sem titular enquanto se aguarda a transferência definitiva dos bens aos sucessores do falecido” (GAGLIANO, 2017, p. 63). No entanto, é necessário instaurar o inventário para verificar o que foi deixado e o que foi transmitido para que, posteriormente, seja feita a partilha dos bens móveis e imóveis arrolados nesse documento.

O inventário, segundo Maria Helena Diniz (2005, p. 368), é “o processo judicial (CC, art. 1.796; CPC, art. 982) tendente à relação, descrição, avaliação e liquidação de todos os bens pertencentes ao de cujus ao tempo de sua morte, para distribuí-los entre seus sucessores”. Porquanto, o inventário é um processo longo, composto pelo prévio arrolamento dos bens deixados e a avaliação de valores destes, a liquidação dos impostos e das dívidas do *de cujus*, se houver, a escolha da pessoa que irá gerenciar esse patrimônio até chegar a fase de partilha. Por sua vez, “a partilha é o instituto jurídico pelo qual cessam a indivisibilidade e a imobilidade da herança, uma vez que os bens são divididos entre os herdeiros do falecido (TARTUCE, 2020, p. 672). Logo, a partilha é a fase final do inventário, é a homologação de tudo que foi feito durante o inventário.

Na peça, percebemos essa clara distinção entre o inventário e a partilha quando, primeiramente, as quatro irmãs se reúnem para fazer uma lista de objetos antigos deixados na casa, elencando a quem cada bem se destinaria, e para chegarem em um acordo sobre o valor pelo qual venderiam o imóvel e os demais móveis que não entrassem na divisão. Inclusive, há uma discussão entre elas sobre a lista correta a ser seguida (a lista de Selma ou de Regina) e a quem caberia determinados utensílios como o jogo de chá do Toddy. Estes atos corresponderiam ao inventário. Já a partilha estaria representada no momento da efetiva divisão dos móveis e do montante recebido da alienação dos outros objetos que elas não iriam ficar. Esse episódio é marcado no epílogo, quando as irmãs Laura e Maria Lúcia comentam em cartas sobre o montante auferido pela partilha.

Outra filigrana jurídica representada na peça em questão é a figura do inventariante, qual passará a sua análise pormenorizada. No sentido de exemplificar o inventariante, isto é, a pessoa responsável pela administração dos bens da herança antes de efetivada a partilha, selecionamos alguns excertos do prólogo da peça. Ao inventariante atribui-se a incumbência de gerir e representar o espólio — conjunto de bens deixados pelo falecido ainda sem a divisão definitiva aos herdeiros — em todos os atos judiciais ou extrajudiciais como se seus o fossem. Por esse motivo, essa função é muito disputada pelos familiares mais próximos e interessados na herança, bem como de máxima importância no processo de inventário.

No prólogo da peça, visualiza-se a extrema necessidade de Selma ressaltar em diversos trechos do enterro que foi ela quem cuidou da mãe doente até a morte quando as outras irmãs se esquivaram dessa obrigação. Deixa clara a mágoa que sente pelas irmãs, tendo em vista a árdua tarefa que lhe foi “imposta” e cumprida sozinha, bem como o desejo de ser reconhecida

por todos os préstimos que ela fez até o momento, conforme podemos observar no fragmento VI, já citado, e nos diálogos abaixo:

Fragmento XXXVIII

REGINA – (olhando para a mãe no caixão) Ela está com uma cara tão tranquila...

SELMA – É. Mas penou muito coitada... Eu é que sei.

REGINA – Você tratou de tudo?

SELMA – Claro.

REGINA – (incrédula) Você mesma escolheu o caixão?

SELMA – Alguém tinha que escolher. Você some, a Laurinha vive enfiada no jornal. Se eu não tomasse as providências, mamãe ia acabar num saco.

REGINA – Não estou te criticando. Não precisa ficar nervosa.

SELMA – Vocês deviam me agradecer, isso sim...

[...]

Fragmento XXXIX

(Neste momento, Selma entra. Ela fica visivelmente perturbada ao ver as irmãs por ali.)

SELMA – Vocês entraram como?

REGINA – Eu tenho uma chave. E a Laurinha tem outra, se eu não me engano.

SELMA – Eu não sabia. Achei que vocês nunca vinham ver a mamãe com medo de não encontrar ninguém em casa.

REGINA – Não vamos começar, Selma...

SELMA – Não estou começando nada. Só achei estranho vocês duas terem a chave daqui.

MARIA LÚCIA – E por quê? Desde quando você tem o monopólio da chave da casa da mamãe?

SELMA – Desde que eu fui a mais sacrificada, quando ela ficou doente.

REGINA – Ah! Selma por favor...

MARIA LÚCIA – Não vamos começar a brigar. (prática) A Regina fez uma lista das coisas que nós vamos vender, ou dividir, ou sei lá o quê.

SELMA – Fez porque quis. (Tira uma lista da bolsa) Eu já fiz essa lista há muito tempo.

REGINA – Eu devia ter adivinhado. Vamos conferir as listas, então. Vai riscando aí na tua: duas ânforas em porcelana de Sèvres, uma coluna de mármore... (FALABELLA, 1990, p. 4 e 11)

Por meio dos diálogos acima, observa-se a nítida liderança de Selma em relação às irmãs no que diz respeito ao zelo do núcleo materno familiar. Ela tomou a frente dos cuidados com a mãe nos últimos anos, se prontificou a realizar os preparativos do enterro e, por estar ao lado da genitora a todo esse tempo, conseqüentemente, é ela quem tem o conhecimento dos bens da família e das últimas vontades da mãe. Essa lista de “checagem” supracitada faz alusão ao papel do inventariante, que é justamente o de organizar o inventário. Logo, Selma é a típica figura do inventariante provisório, prevista no inciso II, da ordem vocatória do artigo 1.797 do Código Civil:

Art. 1.797. Até o compromisso do inventariante, a administração da herança caberá, sucessivamente:

I - ao cônjuge ou companheiro, se com o outro convivia ao tempo da abertura da sucessão;

II - ao herdeiro que estiver na posse e administração dos bens, e, se houver mais de um nessas condições, ao mais velho;

III - ao testamenteiro;

IV - a pessoa de confiança do juiz, na falta ou escusa das indicadas nos incisos antecedentes, ou quando tiverem de ser afastadas por motivo grave levado ao conhecimento do juiz. (BRASIL, 2002) (grifo nosso)

Segundo o artigo 611 do Código de Processo Civil (BRASIL, 2015), o processo de inventário e de partilha deve ser instaurado dentro de 2 (dois) meses, a contar da data que pessoa falece — após esse lapso temporal, o espólio do falecido arcará com uma multa sobre o valor do Imposto sobre Transmissão *Causa Mortis* e Doação (ITCMD). Nesse ínterim de 60 (sessenta) dias, até que o inventariante preste o compromisso perante o juiz, o espólio ficará na posse de um administrador provisório, conforme delineado acima pelo artigo 1.797 do Código Civil (BRASIL, 2002). O inventariante provisório, provavelmente, será o futuro inventariante judicial, já que o procedimento judicial também prevê requisitos similares para a designação do inventariante definitivo.

O sentido do referido dispositivo legal é prestigiar aquele que, em tese, estava na efetiva administração dos bens da herança e que fazia parte do núcleo familiar. Por essa razão a precedência do cônjuge ou companheiro, sucedido pelo herdeiro que estiver na posse e administração dos bens — observado o critério de maior idade, neste último caso — é utilizado para a escolha de um único administrador, caso haja mais de um herdeiro nessas condições (CARVALHO, 2017). Na produção de Miguel Falabella, visualizamos Selma como a pessoa capacitada para exercer tal função, pois ela era quem tinha conhecimento do acervo de bens da herança e já estava, mesmo que indiretamente, na posse e administração dos bens da genitora quando as irmãs se separaram.

Caso a mãe falecida possuísse um cônjuge ou companheiro sobrevivente, que não estivesse separado de fato, este é quem seria o inventariante provisório, independentemente dos encargos exercidos por Selma. Por outro lado, sendo a mãe viúva, se as outras irmãs dividissem as tarefas de cuidar da genitora, Selma também não preencheria os requisitos legais para ser a inventariante provisória do espólio de sua mãe. Esse cargo seria atribuído à

irmã mais velha, Maria Lúcia, pois o Código Civil, em diversos assuntos, contempla o primogênito ou a pessoa com mais idade para a administração dos Direitos Reais.

Ultrapassada a fase anterior ao inventário, conforme o artigo 617 do Código de Processo Civil (BRASIL, 2015), o juiz é quem decidirá, dentre os herdeiros, a pessoa que administrará os bens durante o processo de inventário e partilha do falecido. Há, entretanto, a possibilidade de os sucessores estabelecerem quem será o inventariante, independentemente da ordem elencada abaixo, com base no artigo 190 do mesmo Código¹²⁵. Para tanto, é necessário que os herdeiros sejam capazes, ou seja, todos maiores de idade e plenamente habilitados para os atos da vida civil, e estejam de comum acordo sobre a pessoa escolhida, situação pouco comum no cotidiano forense. De qualquer forma, o juiz controlará a validade desse ato para que não ocorra situações de fraude, contrária à lei ou que prejudique direitos das pessoas envolvidas. A ordem fixada para a nomeação do inventariante é a seguinte:

Art. 617. O juiz nomeará inventariante na seguinte ordem:

I - o cônjuge ou companheiro sobrevivente, desde que estivesse convivendo com o outro ao tempo da morte deste;

II - o herdeiro que se achar na posse e na administração do espólio, se não houver cônjuge ou companheiro sobrevivente ou se estes não puderem ser nomeados;

III - qualquer herdeiro, quando nenhum deles estiver na posse e na administração do espólio;

IV - o herdeiro menor, por seu representante legal;

V - o testamenteiro, se lhe tiver sido confiada a administração do espólio ou se toda a herança estiver distribuída em legados;

VI - o cessionário do herdeiro ou do legatário;

VII - o inventariante judicial, se houver;

VIII - pessoa estranha idônea, quando não houver inventariante judicial.

Parágrafo único. O inventariante, intimado da nomeação, prestará, dentro de 5 (cinco) dias, o compromisso de bem e fielmente desempenhar a função. (BRASIL, 2015)

Na aludida ordem, o cônjuge ou companheiro sobrevivente figura como o primeiro do rol do artigo 617 a inventariar os bens do *de cujus*, desde que estivesse convivendo com este

¹²⁵ Art. 190. Versando o processo sobre direitos que admitam autocomposição, é lícito às partes plenamente capazes estipular mudanças no procedimento para ajustá-lo às especificidades da causa e convencionar sobre os seus ônus, poderes, faculdades e deveres processuais, antes ou durante o processo.

Parágrafo único. De ofício ou a requerimento, o juiz controlará a validade das convenções previstas neste artigo, recusando-lhes aplicação somente nos casos de nulidade ou de inserção abusiva em contrato de adesão ou em que alguma parte se encontre em manifesta situação de vulnerabilidade. (BRASIL, 2015)

até o falecimento. De acordo com Venosa (2014), conforme se infere da redação do inciso I, não é necessário que o cônjuge seja casado sob o regime da comunhão de bens, admite-se a preferência do cônjuge supérstite ainda que a união tenha se realizado no regime da separação convencional de bens, uma vez que poderá ele ser herdeiro em concorrência com os descendentes, como prevê o art. 1.829, I, do Código Civil. Na ausência do cônjuge supérstite, o inciso II disciplina que será nomeado o herdeiro que se achar na posse e administração dos bens da herança. Nesse caso, novamente Selma teria a preferência em relação a suas irmãs. Por outro lado, Gonçalves (2017) leciona que se nenhum dos herdeiros preencher esse requisito, será atribuída a inventariança a qualquer deles, legítimo ou testamentário, a critério do juiz. Na falta de herdeiro, poderá o testamenteiro, a quem foi deixado os bens por testamento, assumir a administração da herança.

Com relação às incumbências do inventariante, o artigo 618 do Código de Processo Civil (BRASIL, 2015) disciplina que este deve prestar as primeiras e as últimas declarações¹²⁶ pessoalmente ou por procurador com poderes especiais; deve exibir em cartório, a qualquer tempo, para exame das partes, os documentos relativos ao espólio (escrituras de compra e venda de casa, documentos de veículos, relação de bens móveis, extratos bancários, entre outros); juntar no processo certidão do testamento, se houver; trazer à colação¹²⁷ os bens recebidos pelo herdeiro ausente, renunciante ou excluído; prestar contas de sua gestão ao deixar o cargo ou sempre que o juiz lhe determinar; e requerer a declaração de insolvência.

Dessa maneira, o inventariante possui responsabilidade e certa autonomia sobre os bens do falecido. Contudo, algumas atribuições são consideradas especiais, pois dependem de anuência dos demais herdeiros e de autorização judicial, dentre elas estão: alienar bens de qualquer espécie, transigir em juízo ou fora dele, pagar dívidas do espólio e fazer as despesas necessárias para a conservação e o melhoramento dos bens do espólio, conforme elencado no artigo 619 do Código de Processo Civil (BRASIL, 2015).

Assim, verifica-se que a figura do inventariante não é dotada de total liberdade para dispor dos bens, como aparentemente descrito nos códigos estudados, para casos específicos e

¹²⁶ Peças processuais de suma importância no inventário, pois nelas constam todas as informações necessárias para iniciar e finalizar o inventário do falecido. As primeiras declarações está prevista no artigo 620, do Código de Processo Civil e descreve detalhadamente os dados pessoais do falecido, os bens, móveis e imóveis, e dívidas deixadas pelo falecido, qualidade, quantidade e o grau de parentesco dos herdeiros com o inventariado, entre outras especificações. Já as últimas declarações estão contidas no artigo 637 e 638 do mesmo código e tem a função de emendar, aditar ou complementar as primeiras, corrigindo lhes as omissões e sanando-lhes os vícios.

¹²⁷ Segundo Gagliano (2017, p.198), é ato jurídico pelo qual o herdeiro/donatário leva ao inventário, em conferência, o valor do bem doado, a fim de preservar o direito dos demais herdeiros necessários.

complexos, como a venda de um imóvel ou móvel, é preciso do aval dos outros herdeiros, já que tais decisões influenciarão na parte que cabe a cada um na herança. Ademais, observamos na peça a imprescindibilidade dessa concordância geral quando Laura se revolta com o restante das irmãs, que não desejam mais vender o imóvel e sabotam as chaves para que o corretor de imóveis não entre para avaliar o apartamento herdado. Logo, se uma das herdeiras necessárias estiver em discordância do restante não há alienação do bem.

Apesar da autonomia conferida pela lei, o inventariante não pode deixar de prestar contas quanto aos bens que têm gerido, nem os utilizar de modo a fraudar a lei ou desperdiçar o patrimônio dos herdeiros. Há muitas situações usuais em que o herdeiro se utiliza dessa função para tentar enriquecer ilicitamente sobre o patrimônio do falecido ou aumentar seu quinhão no momento da divisão de bens. Contudo, o Código de Processo Civil prevê sanções para coibir tais práticas.

Cumprе mencionar que é possível a remoção ou destituição do inventariante, com base na redação do artigo 622 do Código de Processo Civil (BRASIL, 2015), são exemplos taxativos: se o inventariante não prestar, no prazo legal, as primeiras ou as últimas declarações; se não der andamento regular ao inventário, suscitando dúvidas infundadas ou se praticar atos meramente protelatórios; se, por culpa sua, bens do espólio se deteriorarem, forem dilapidados ou sofrerem dano; se não defender o espólio nas ações em que for citado, se deixar de cobrar dívidas ativas ou se não promover as medidas necessárias para evitar o perecimento de direitos; não prestar contas ou se as que prestar não forem julgadas boas; sonegar, ocultar ou desviar bens do espólio.

Ocorre, todavia, que para que essa remoção aconteça, deve ser requerida pelas partes do inventário, com fundamento em um dos incisos do artigo 622 do CPC (BRASIL, 2015). O inventariante será intimado para, no prazo de 15 (quinze) dias, defender-se e produzir provas quanto à acusação feita. Logo, conclui-se que será criado um novo processo, dentro do inventário, para apurar a conduta irregular do inventariante, o qual terá direito ao contraditório e a ampla defesa antes do juiz decidir pela destituição de seu cargo ou não. Caso haja a remoção, o juiz nomeará outro, observada a ordem estabelecida no art. 617 do Código de Processo Civil já citado.

Por sua vez, o art. 625 do mesmo código (BRASIL, 2015), disciplina que o inventariante removido entregará imediatamente os bens do espólio ao substituto e, caso deixe de fazê-lo, será compelido, mediante mandado de busca e apreensão (se for bem móvel) ou de

imissão na posse, se tratar de bem imóvel. Além disso, o juiz poderá aplicar uma multa em quantia até três por cento do valor dos bens inventariados. Com efeito, depreende-se que a responsabilidade do inventariante pelo espólio começa antes da assinatura do compromisso junto ao juiz, visto que há a figura do inventariante provisório, até o momento de homologação da partilha.

Desse modo, observa-se que, a partir da análise comportamental da personagem Selma, é possível explicar e compreender, de forma mais palpável, o procedimento de escolha do inventariante e diversos institutos jurídicos contidos na partilha de bens que são importantes para a regulamentação das normas legais que vigoram em nosso país. Nesse cenário, podemos estabelecer convergência entre temas que envolvam o Direito, uma vez que a história é transmitida com tanta realidade e persuasão, que facilita a internalização dos assuntos ali problematizados. Portanto, a utilização da Literatura Comparada, juntamente com as composições teatrais, dá guarida à proposta de transcender os conhecimentos forenses à sociedade e aos estudiosos da área de Estudos Literários.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente estudo, pudemos discutir os dilemas sociais e jurídicos que permearam a obra *A Partilha*, do dramaturgo Miguel Falabella, sob a perspectiva literária. Por meio da Literatura Comparada, dos estudos teatrais, aliados à seara dos Direitos Fundamentais e, conseqüentemente, do Direito de Família, conseguimos explorar os possíveis sentidos da obra em questão, estabelecendo a homologia entre as estruturas artísticas e as estruturas de grupos sociais (representados pelas configurações familiares) inscritos na matéria diegética. Com efeito, o fator social foi visto, pois, como um *agente de estrutura* e não apenas *matéria* ou referente extratextual. A ficção de Miguel Falabella não só se evidenciou pela particularidade de seu olhar acerca da sociedade brasileira, mas por meio de uma linguagem despida de torneios linguísticos que trouxe, como efeito de sentido, uma aproximação entre leitor/espectador e obra.

Ao tratar questões sérias e de profundidade existencial com traços de humor, verificamos a singularidade da produção de Falabella, razão pela qual a peça ganhou notoriedade no cenário artístico brasileiro. Por meio dessa dissertação, tecemos reflexões acerca das influências literárias e familiares de Falabella, demonstrando, assim, a versatilidade do projeto estético do artista. Com *A Partilha*, compreendemos que a dramaturgia falabelliana ultrapassa as fronteiras da comédia de costumes, pois materializa-se com enredos sólidos que retratam dramas existenciais e familiares da contemporaneidade.

Certamente, a bagagem literária – nacional e internacional – feminista edificada ao longo da sua vida, as representações familiares de sua infância e juventude, o contato com artistas brasileiros e estrangeiros no teatro e na televisão, bem como o cenário de redemocratização do país, a promulgação de uma nova Constituição, aliado aos movimentos sociais da época, foram fatores externos que influenciaram o enredo de *A Partilha*, de Falabella.

Além disso, encontramos em *A Partilha* um texto permeado de representação social feminista, reflexões sobre identidade e convicções político-ideológicas que são pontos relevantes para o processo de compreensão diegética, uma vez que, inevitavelmente, são fontes geradoras de conflito. A peça não é uma simples comédia, como se espera das

produções de Miguel Falabella; não obstante, o riso torna-se o meio utilizado pelo autor para desmascarar o incansável sentimento humano pela busca da felicidade. Logo, trata-se de uma comédia dramática que promove um efeito catártico na memória afetiva dos leitores/espectadores. Com efeito, o foco não é trazer à tona a divertida contenda pela divisão de bens materiais deixados pela genitora falecida, mas a divisão de histórias, vidas e emoções ainda inexploradas pelas protagonistas.

Por meio dos diálogos sobre os costumes e acontecimentos familiares antigos, bem como das didascálias, conseguimos evidenciar, ainda, as indicações temporais no sentido de aproximar, diacronicamente, a passagem dos dias com o exaurimento dos bens a partilhar. Assim, restou as quatro irmãs tão somente a reaproximação e a resolução de seus conflitos interiores, uma vez que o passado, representado pelo imóvel da genitora, foi vendido e liquidado. Logo, as feridas que ainda machucavam as personagens foram devidamente cicatrizadas para que elas pudessem seguir em frente. Isto exposto, concluímos que os fatores espaciais arquitetados por Miguel Falabella, em *A Partilha*, são voltados para o imóvel da genitora, pois tanto o apartamento quanto as mobílias antigas remetem à infância das irmãs, propondo às personagens um contexto de reflexão acerca do passado, como se cada irmã estivesse numa sessão de terapia, buscando compreender sua própria identidade.

De fato, a divisão da herança motiva um mergulho no passado e uma discussão sobre os episódios retidos na memória de cada uma das irmãs. Importa mencionar que o processo de construção de sentido em boa parte das produções de Falabella recai nas malhas mnemônicas. Ler a memória como algo que está sempre se construindo no presente é querer traçar um novo caminho; pois, levantando (inventariando) questões do passado, pode-se entender/compreender o presente. Porquanto, são quatro irmãs com grandes histórias de vida que se entrelaçam pela família, pelas lembranças da juventude e pela dificuldade de dividir os bens da herança sem conflitos sentimentais. A cada desentendimento há uma reflexão interior em cada personagem, que se comunica com muitas inquietações do universo feminino. O enterro da genitora faz alusão também ao desejo de sepultar as distinções entre elas e dirimir os assuntos mal resolvidos no passado, por isso o ambiente para o reencontro possui tamanha significação.

Embora materializada por diálogos curtos e diretos, a temática de *A Partilha* delinea um caminho para discussões profundas, figurativizadas por meio de quatro personagens

complexas. Não sendo constituída por uma única discussão pertinente, a peça é formada por uma série de embates ideológicos em torno de uma questão mais ampla: a condição humana. As protagonistas constituem muito mais por aproximação do que por distanciamento. Na peça, cada etapa de evolução do conflito, é ao mesmo tempo, uma sobreposição de vários conflitos interiores.

Com relação aos aspectos jurídicos da peça em análise, concluímos que o final da década de 80 e início dos anos 90 foi um período de grande progresso tanto no meio sociopolítico quanto no forense, especialmente, com a redemocratização do país. Com a promulgação da Constituição Federal de 1988, marcando novos rumos para a efetividade dos Direitos Fundamentais no Brasil, houve transformações significativas na legislação civilista, justamente para acompanhar a dinâmica social de proteção aos mais variados tipos de família que foram surgindo com o passar dos anos. Vimos, ainda, que a organização familiar patriarcal e consanguínea, que predominou durante muito tempo em nosso país, deu espaço a composições mais heterogêneas, as quais necessitavam da tutela jurídica e por isso houve uma modificação no Código Civil Brasileiro.

Essas novas composições familiares foram muito bem elucidadas na peça em questão, na qual ressaltamos três tipos: a família tradicional evidenciada em Selma e seu marido e filhos; a família mosaica de Maria Lúcia com seu filho e o novo companheiro francês; e a família homoafetiva de Laura com sua companheira. A partir dos diálogos das personagens, traçamos um paralelo com as questões levantadas pela socioafetividade, muito discutida na peça, posto que se pauta em conflitos e reconciliações entre pessoas que se amam e que dividem mais que um laço consanguíneo, dividem um laço afetivo. Assim, ao incursionarmos para a vereda da sucessão de bens, evidenciamos os percalços sofridos pelas famílias contemporâneas no momento de divisão patrimonial entre os entes afetivos, isto é, os que não são consanguíneos ou advindos do casamento.

Nesse ponto, aproveitamos o ensejo para aprofundarmos a discussão sobre a chancela do Estado no que tange ao convivente em união estável e ao concubinato, os quais também foram novas constituições familiares que surgiram paralelamente ao casamento e reivindicaram amparo jurídico. Distinguindo um modelo do outro, constatamos que houve diferenciação no tratamento entre ambas as entidades familiares durante o Código Civil de 1916 — o qual era vigente a época da encenação da peça — no que se refere à fase

sucessória. Porém, o advento do Código Civil de 2002 conseguiu extirpar boa parte dessa discriminação, visto que isso feria o princípio da dignidade da pessoa humana, objeto de suprema guarda pela Constituição Federal de 1988. Com essas pontuações, verificamos a coincidência entre o começo da ruptura de padrões sociais que a peça, gradativamente, passa com o momento histórico que culminou na implementação de uma nova legislação civil que fosse mais abrangente no que diz respeito ao Direito de Família.

Desse modo, vemos que a evolução jurídica tem se distanciado cada vez mais dos padrões morais do século passado para chancelar direitos e deveres a partir do contexto social e casuístico. O Poder Judiciário juntamente com o Legislativo tenta observar as premissas da dignidade da pessoa humana, da liberdade de escolha e do eudemonismo para interferir minimamente na esfera individual de cada cidadão, sem deixar de lado o cumprimento do dever legal. Em sede de Direitos Fundamentais, deve-se priorizar os laços afetivos construídos ao longo da vida e romper com a dedução que o núcleo familiar é derivado exclusivamente do casamento ou de laços consanguíneos. As decisões infra e constitucionais nos mostraram como o Direito de Família precisa sopesar muito bem as situações de fato, sob pena de ser considerado excludente. Porquanto, *A Partilha* abordou questões relevantes sob a perspectiva dos Direitos Fundamentais, como o respeito ao princípio da dignidade da pessoa humana, o direito à igualdade e à não-discriminação de qualquer natureza, bem como a preservação do direito de herança e do direito à intimidade.

Por fim, adentramos aos ditames legais da seara sucessória do Direito de Família, concernentes ao processo de inventário e partilha de bens, hodiernamente, para compreendermos a relevante figura do inventariante, o qual supostamente se idealizaria na personagem Selma, uma vez que esta era a filha que cuidou da falecida e que possuía conhecimento dos bens de família. Analisamos, ainda, as minúcias do compromisso do inventariante de representar ativa e passivamente o espólio, mesmo que provisoriamente, trazendo ao acervo hereditário os frutos que recebeu desde a abertura da sucessão, isto é, desde o falecimento do inventariado. Por meio da personagem Selma e de seus diálogos com as irmãs, verificamos que a posse corporal dos bens e a idoneidade moral do herdeiro inventariante são os títulos mais importantes no momento da escolha do responsável pelo inventário.

Ademais, pudemos detalhar as funções do inventariante, as exigências do cargo, bem como entender que essa incumbência deve ser exercida com cautela, pois o inventariante pode responder por eventuais danos que, por dolo ou culpa, vier a causar. Assim, conclui-se que foi possível extrair diversos conhecimentos jurídicos a partir da análise das falas e momentos de conflitos encontrados na peça *A Partilha*, de Miguel Falabella, agregando conhecimento à área da Literatura e do Direito.

REFERÊNCIAS

A PARTILHA. Facebook. Fan page. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/APartilha/photos/rpp.366331283440017/374020729337739/?type=3&theater>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Artur Azevedo. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/academicos/artur-azevedo/biografia>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALVES, Giovanni. *Trabalho e mundialização do capital: a nova degradação do trabalho na era da globalização*. São Paulo: Praxis, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARROSO, Luís Roberto. Neoconstitucionalismo e constitucionalização do Direito (O triunfo tardio do direito constitucional no Brasil). *Revista de Direito Administrativo*, Rio de Janeiro, v. 240, p. 1-42, abr. 2005. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rda/article/view/43618>>. Acesso em: 17 Jul. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.12660/rda.v240.2005.43618>.

BLOG Fã Clube Arlete Salles. Relembre as peças A Partilha e A vida passa, 14 mar. 2012. Disponível em: <http://fcarletesalles.blogspot.com/2012/03/relembre-as-pecas-partilha-e-vida-passa_14.html>. Acesso em: 15 maio 2020.

BONASSA, Elvis Cesar. Falabella faz um paranormal alucinado. *Jornal Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 maio 1996. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/10/ilustrada/32.html>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRASIL, Ubiratan. “Só entendo o Brasil no delírio”, comenta Miguel Falabella. *Abril*.

Exame: São Paulo, 26 jan. 2018. Disponível em:

<<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/so-entendo-o-brasil-no-delirio-comenta-miguel-falabella/>>. Acesso em: 12 maio 2020.

BRASIL, Ubiratan. Peça de Miguel Falabella trata de autismo com delicadeza. *O Estado de S. Paulo*. 18 jan. 2019. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,peca-de-miguel-falabella-trata-de-autismo-com-delicadeza,70002683597>>. Acesso em: 12 maio 2020.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil promulgada em 5 de outubro de 1988*. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 11 jun. 2020.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 11 jun. 2020.

BRASIL. *Lei n.13.105, de 16 de março de 2015*. Código de Processo Civil Brasileiro. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 17 mar. 2015. Disponível em: <
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13105.htm> Acesso em: 09 jun. 2020.

BRASIL. *Lei n° 10.406, de 10 de janeiro de 2002*. Institui o Código Civil. Disponível em: <
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm> Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. *Lei n° 3.071, de 1° de Janeiro de 1916*. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1910-1919/lei-3071-1-janeiro-1916-397989-publicacaooriginal-1-pl.html>> Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Plenário. *Informativo n° 840 do STF*. Recurso Extraordinário: RE 898060/SC. Vínculo de filiação e reconhecimento de paternidade biológica. Relator: Min. Luiz Fux, 21 de set. de 2016. Publicação: 24 de out. de 2017. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/informativo/verInformativo.asp?s1=paternidade%20afetiva&numero=840&pagina=1&base=INFO>> Acesso em: 30 out. 2020.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Plenário. *Informativo n° 864 do STF*. Recurso Extraordinário 878694/MG e 646721/RS. Direito sucessório e distinção entre cônjuge e companheiro e sucessão e regime diferenciado para cônjuges e companheiros. Reator Min. Roberto Barroso, 10 mai. de 2017. Publicação: 06 fev. de 2018. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/arquivo/informativo/documento/informativo864.htm#Sucess%C3%A3o%20e%20regime%20diferenciado%20para%20c%C3%B4njuges%20e%20companheiros>> Acesso em: 10 dez. 2020.

BREMMER, Jam; ROODENBURG, Herman. (org). *Uma história cultural do humor*. São Paulo: Record, 2000.

CAMPOS, Luís; CANAVEZES, Sara. *Introdução à Globalização*. Instituto Bento Jesus Caraça, abr. 2007. Disponível em: < <https://egov.ufsc.br/portal/conteudo/introdu%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-globaliza%C3%A7%C3%A3o>> Acesso em: 15 ago. 2020.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHAL, Tânia F. *Literatura Comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia F. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 112 1 - 03/1991. p. 09-21.

CARVALHO, Luiz Paulo Vieira de. Evolução do Direito Sucessório no Brasil: Evolução ou Involução do Direito Sucessório no Código Civil de 2002. *GenJurídico*, São Paulo, 09 de jun. de 2020. Disponível em: <<http://genjuridico.com.br/2020/06/09/direito-sucessorio-codigo-civil-de-2002/>> Acesso em: 13 nov. 2020.

CESCO, Kelly. História real do serial killer de As Noivas de Copacabana. *Notícia Brasil*, 21 jan. 2015. Disponível em: <<http://br.noticias.com/entretenimento/historia-real-do-serial-killer-as-noivas-copacabana.html>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

COLLUCI, Claudia. Caso de Tancredo teve sucessão de erros de diagnóstico e de procedimentos. *Folha de São Paulo*, 13 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/caso-de-tancredo-teve-sucessao-de-erros-de-diagnostico-e-de-procedimentos.shtml>> Acesso em: 01 abr. 2021

CONVERSA COM BIAL. Direção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: Rede Globo, 03 dez. 2019. Entrevistador: Pedro Bial. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8137668/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CORRÊA, Dinacy Mendonça. Dramaturgia Brasileira Contemporânea: olhares falabelliano/rodrigeano. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 23, p.1-23, maio/ago. 2010.

COSTA-PAIO, Ícaro. O Despertar – parte 4: O Despertar da Primavera, versão brasileira de 1979. *Múltiplos - Núcleo de Estudo e Pesquisa em Teatro*, maio 2015. Blog. Disponível em: <<http://multiplosnept.blogspot.com/2012/05/o-despertar-parte-4-o-despertar-da.html>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

DA SILVA, José Afonso. *Curso de Direito Constitucional Positivo*. 24 ed. São Paulo: Editora Malheiros, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DINIZ, Maria Helena. *Direito das sucessões*. 19. ed. São Paulo: Saraiva, 2005. 6 v.

EDUARDO, Cléber. CPC, versão Falabella. Revista Cinética. São Paulo, mar. de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/polaroides.htm>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p.37-48.

ENCONTRO COM FÁTIMA BERNARDES. Direção Alexandre Mattoso. Rio de Janeiro, Rede Globo, 16 set. 2014. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/3632560/>>. Acesso em: 10 maio 2020.

ESPETÁCULO teatral “Sereias da zonal sul” é apresentado em João pessoa e Campina. Jornal da Paraíba. Paraíba, 13 maio 2015. Disponível em: <<http://www.jornaldaparaiba.com.br/cultura/espetaculo-teatral-sereias-da-zona-sul-e-apresentado-em-joao-pessoa-e-campina.html>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

EU, a Vó e a Boi: entenda a trama da nova série original Globoplay. GShow. Rio de Janeiro. 13 nov. 2019. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/series/eu-a-vo-e-a-boi/noticia/eu-a-vo-e-a-boi-entenda-a-trama-da-nova-serie-original-globoplay.ghtml>>. Acesso em: 11 maio 2020.

FALABELLA, Miguel. *A Partilha*. São João del-Rei: UFSJ, 2011. Disponível em: <<http://www.teatroparatodosufs.com.br/download/miguel-falabella-a-partilha/>>. Acesso em: 5 jun. 2020.

FALABELLA, Miguel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100347/miguel-falabella>>. Acesso em: 28 de abr. 2020.

FALABELLA, Miguel. *Vivendo em voz alta*. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

FARIA, Marcos Ribas de. Para quem ama teatro. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 20 jan. 1988. In: PESSOAL do Despertar. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

FELIPPE, Renata Farias de. *As (Arqueo)Genealogias Perversas no cinema de Pedro Almodóvar*. 2009. 161 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

FERREIRA, Mauro. A vida passa. Isto é Gente. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.terra.com.br/istoegente/55/divearte/teatro_vida.htm>. Acesso em: 27 mar. 2020.

FERRER, Walkiria Martinez Heinrich. O Brasil na década de 1990: o início do processo de inserção no mercado mundial. *Diritto & Diritti*, Itália, p. 1-31, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.diritto.it/o-brasil-na-decada-de-1990-o-inicio-do-processo-de-insercao-no-mercado-mundial/>> Acesso em: 15 jun. 2020.

FISCHER, Lionel. As irmãs brigam no palco e o público ri. O Globo, Rio de Janeiro, 19 jan. 1990. In: PESSOAL do Despertar. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

FONSECA, Rodrigo. "Veneza é um filme da minha maturidade", diz Miguel Falabella. Omelete, 09 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/veneza-e-um-filme-sobre-a-minha-maturidade-diz-miguel-falabella>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: _____. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. v.II. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 97 – 122.

GAGLIANO, Pablo Stolze; PAMPLONA FILHO, Rodolfo. *Novo curso de Direito Civil: Direito das Sucessões*. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2017. v. 7.

GENNARI, Adilson Marques. Globalização, Neoliberalismo e Abertura Econômica no Brasil nos Anos 90. *Pesquisa & Debate*, São Paulo, v. 13, n. 1(21), p. 30-45, 2001. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/pur/files/2011/04/Globaliza%C3%A7%C3%A3o-e-neoliberalismo-abertura-econ%C3%B4mica-no-Brasil-anos-90.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2020.

GLOBO FILMES. Veneza, 02 abr. 2018. Disponível em: <<https://globofilmes.globo.com/noticia/veneza-filme/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

GONÇALVES, Carlos Roberto. *Direito Civil Brasileiro*. 8ª Ed. Editora Saraiva: São Paulo, 2014. 7 v.

GUIMARÃES, Deocleciano Torrieri. *Dicionário Compacto Jurídico*. 15 ed. São Paulo: Rideel, 2011.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUMOR *In*: Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: UOL, 2021. Disponível em: <<http://www.houaiss.uol.com.br>> Acesso em: 11 maio. 2021.

ISSACHAROFF, Michael. O espaço no teatro. *In*: *O espetáculo do discurso*. Trad. Lídia Fachin. Paris: Corti, 1985.

JOBIM, José Luis. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

JUNIOR ALVES, Dirceu. Para as atrizes de A Partilha o tempo permanece congelado. *Jornal Veja* de São Paulo. Coluna “Na plateia”. São Paulo, 24 jul. 2012. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/para-as-atrizes-de-8220-a-partilha-8221-o-tempo-permanece-congelado/>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando; RAMOS, Plínio de Abreu; CARNEIRO, José Alan Dias. *A imprensa faz e desfaz um presidente: o papel da imprensa na ascensão e queda do fenômeno Collor*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1994.

LENZA, Pedro. *Direito Constitucional Esquematizado*. 16 ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

LUIZ, Macksen. Círculo de giz: uma fábula latino-americana da justiça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1983. *In*: PESSOAL do Despertar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

LUIZ, Macksen. O homem de la Mancha. *Jornal O Globo*. São Paulo, 17 jun.2018. Disponível em: <<http://macksenluiz.blogspot.com/search?q=miguel+falabella>>. Acesso em: 11 maio 2020.

LUIZ, Macksen. O teatro carioca nos anos 90. *Sete Palcos*. Coimbra, Portugal, n. 3, set. 1998. *In*: PESSOAL do Despertar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/pessoal-do-despertar>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

MACHADO, Alanderson; BRUNO, Marcelo. *Besteirol e carnavalização: o teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira*. Belo Horizonte: Rona Editora, 1994.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MAIO, Márcio. Em 'A Vida Alheia', Miguel Falabella prefere não atuar. Terra. Rio de Janeiro, 05 abr. 2010. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/tv/em-a-vida-alheia-miguel-falabella-prefere-nao-atuar,6691f59cb997a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Miguel Falabella. Rede Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/miguel-falabella-2/perfil-completo>. Acesso em: 22 jan. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Minisséries As Noivas de Copacaba. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/as-noivas-de-copacabana/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas A Lua me disse. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-lua-me-disse/trama-principal/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Agora que são elas. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/agora-e-que-sao-elas/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Amor com amor se paga. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/amor-com-amor-se-paga/>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Aquele Beijo. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/aquele-beijo/trama-principal/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Cambalacho. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cambalacho/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Livre para voar. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/livre-para-voar/personagens/>>. Acesso em 10 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Negócio da China. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/negocio-da-china/trama-principal/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas O Outro. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-outro/personagens/>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Salsa e Merengue. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/salsa-e-merengue/tramas/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Sassaricando. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/sassaricando/trama-principal/>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Novelas Selva de Pedra. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-2a-versao/personagens/>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Séries Pé na Cova. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/pe-na-cova/trama-principal/>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Toma Lá, Dá Cá. Rede Globo Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/toma-la-da-ca/>>. Acesso em: 24 abr. 2020

MEMÓRIA GLOBO. Video Show. Década de 1980. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/video-show/decada-de-1980/>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Video Show. Década de 2000. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/video-show/decada-de-2000/>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. Vídeo Show. Década de 2010. Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/video-show/decada-de-2010/>>. Acesso em 13 abr. 2020.

MICHALSKI, Yan. O despertar de um novo grupo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 out. 1979. Caderno B, p. 2. *In: PESSOAL do Despertar. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399350/peessoal-do-despertar>. Acesso em: 27 de abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MIGUEL Falabella dá dez dicas para uma vida profissional de sucesso. D24 AM Comportamento. Manaus. 22 nov. 2019. Disponível em: <<https://d24am.com/plus/comportamento/miguel-falabella-da-dez-dicas-para-uma-vida-profissional-de-sucesso/>>. Acesso em: 11 maio 2020.

MIGUEL Falabella dirige elenco original em espetáculo “A Partilha”. Globo Teatro. Rede Globo. 03 ago. 2012. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/miguel-falabella-dirige-elenco-original-em-espetaculo-partilha.html>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRANDA, Débora. “Não tenho o menor interesse por quem não tem humor”, diz Miguel Falabella. *Jornal G1*. São Paulo, 27 fev. 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL329208-7086,00-NAO+TENHO+O+MENOR+INTERESSE+POR+QUEM+NAO+TEM+HUMOR+DIZ+MIGUEL+FALABELLA.html>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

NEGÓCIO da China: emoção, aventura e romance!”. Portal O Planeta TV. Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/especiais/negocio-da-china-emocao-aventura-e-romance.html>>. Acesso em 23 abr. 2020.

NITRINI, Sandra Margarida. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Literatura Comparada Hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada? Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 1, n. 2, p. 51-77, jul./dez. 2009.

NOLASCO, Edgar Cézar. “Políticas da crítica biográfica”. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, v. 1, n. 4., p. 35-50, 2010.

OLIVEIRA-BESSA, Marcos Antônio. A natureza compósita da crítica biográfica Eneida Maria de Souza. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, v. 1, p. 83-124, jul./dez. 2014.

PACHECO, Paulo. Eu, a Vó e a Boi: O que é "real" na série da Globo inspirada em tuítes. Site UOL. São Paulo, 06 dez. 2019. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/12/06/eu-a-vo-e-a-boi-o-que-e-real-na-serie-da-globo-inspirada-em-tuites.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PARA todos vocês: Aquele Beijo. O Portal Planeta TV. Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/especiais/para-todos-voces-aquele-beijo.html>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

PAULO Silvestrini fala sobre “Eu, a Vó e a Boi” e parceria com Miguel Falabella. Rio de Janeiro. Rede Globo. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8122256/>>. Acesso em: 11 maio 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PÉCORA, Luisa. Exagero, cores e mulheres fortes: as marcas do cinema do espanhol Pedro Almodóvar. IG Último Segundo. São Paulo. 30 jun. 2013. Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-30/exagero-cores-mulheres-fortes-as-marcas-do-cinema-do-espanhol-pedro-almodovar.html>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

PEREIRA, Caio Mário da Silva. *Instituições de direito civil: direito de família*. 28. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2020. 5 v.

PERSONA EM FOCO. TV Cultura: São Paulo. 13 jun. 2019. Entrevistador: Atilio Bari. Entrevistado: Miguel Falabella. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7gDUy8TTu6w>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

PIOVESAN, Flavia. *Direitos humanos e o direito constitucional internacional*. 14. ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

PIOVESAN, Flavia; QUIXADA, Leticia; FUKUNAGA, Nathalia. Constituição Federal – 30 anos: impacto nos direitos humanos. In: MORAES, Guilherme Peña de. *et al. 30 anos de CF e o direito brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, 2018. p. 103-136.

Plano Cruzado. FGV. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/plano-cruzado>> Acesso em: 01 abr. 2021.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 81-102.

RAMOS, André de Carvalho. *Curso de Direitos Humanos*. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2017.

RIO NO TEATRO. Crítica “Alô, Dolly!”, 2013. Disponível em: <<http://www.rionoteatro.com.br/criticas/view/32>> Acesso em: 14 abr. 2020.

RODRIGUES, Cristiane. “Sai de Baixo” chega aos cinemas dia 21 de fevereiro; Gshow. Rede Globo, 07 jan. 2019. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/Famosos/noticia/sai-de-baixo-chega-aos-cinemas-dia-21-de-fevereiro-veja-trailer-inedito.ghtml>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 9-49.

ROVERI, Sérgio. Entre Ricos e Pobres. Jornal Valor. São Paulo, 10 mar. 2017. Disponível em: <<https://valor.globo.com/eu-e/coluna/entre-ricos-e-pobres.ghtml>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARLET, Ingo Wolfgang. Teoria dos Direitos Fundamentais. In: SARLET, Ingo Wolfgang; MARINONI, Luiz Guilherme; MITIDIERO, Daniel. *Curso de Direito Constitucional*. 2 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013. p. 259-356.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas de Anatol Rosenfield. São Paulo: EPU, 1991.

SITE OFICIAL MIGUEL FALABELLA. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20130117034019/http://www.miguelfalabella.com/bio.html>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica Genética e Crítica Biográfica. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, UFMG, v. 45, n. 4, p. 25-29, out./dez. 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STEFFEN, Luffe. Confira o estilo e a marca de Miguel Falabella como novelista. IG Gente. 16 out. 2011. Disponível em: <<https://gente.ig.com.br/tvenovela/confira-o-estilo-e-a-marca-de-miguel-falabella-como-novelist/n1597281609316.html>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

TARTUCE, Flávio. *Direito Civil*: direito das sucessões. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2020. v. 6.

TINOCO, Pedro. Miguel Falabella: vivemos uma idade medieval. “Andou tudo para trás né?”. *Jornal O Globo*, São Paulo, 25 mar. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/miguel-falabella-vivemos-uma-idade-medieval-andou-tudo-para-tras-ne-23546923>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

TOSI, Giuseppe. *Direitos Humanos*: História, teoria e prática. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2005.

VISENTINI, Paulo Fagundes; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. Da Nova Guerra Fria à desintegração do bloco soviético (1979-1991). In: _____. *Manual do candidato: história mundial contemporânea (1776-1991)*: da independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética. 3. ed. Brasília: FUNAG, 2012. p. 239-283.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALENTE JÚNIOR, Valdemar. Nelson Rodrigues: Três tragédias cariocas. *IAÇÁ: Artes da Cena*, Macapá, v. 2, n. 1, p. 156-169, 2019.

VENOSA, Sílvio de Salvo. *Direito Civil*. 14. ed. São Paulo: Atlas, 2014. v. 7. Direito das Sucessões.

VILLAR, Aloisio. Trocando em Artes: A Partilha. Blog Trocando em Miúdos, 04 out. 2017. Disponível em: <<http://aloisiovillar.blogspot.com/2017/10/trocando-em-artes-partilha.html>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

WASILEWSKI, Luís Francisco. *Isto é Besteiro!*: A obra dramaturgical de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro!. 2008. 629 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

XAVIER, Nilson. Caso Verdade. Teledramaturgia. Blog. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/caso-verdade/>>. Acesso em: 17 mar. 2020.

ZYLBERKAN, Mariana. Miguel Falabella defende 'Aquele Beijo': 'Sou altamente sofisticado'. Revista Veja. Entretenimento. São Paulo, 10 nov. 2011. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/miguel-falabella-defende-aquele-beijo-sou-altamente-sofisticado/>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

ANEXO A - ENTREVISTA COM MIGUEL FALABELLA

Na sua infância e adolescência, quais autores e, por extensão, obras literárias foram determinantes para a sua formação artística?

O maior cômodo de minha casa na infância era a biblioteca de minha mãe e eu e meus irmãos sempre fomos estimulados e incentivados à leitura. Li todos os clássicos infanto-juvenis, Dumas e Stevenson e fui um pré-adolescente com um apetite voraz pelos mistérios de Agatha Christie, mas lia tudo. Lembro-me de, aos onze anos, estar começando a ler O Vermelho e o Negro do Stendhal e mamãe me dizer: você ainda é muito novo. Vai reler mais tarde com mais prazer. Fui igualmente um fã de Monteiro Lobato e até hoje, leio as aventuras daquela turma com grande prazer. Monteiro Lobato tinha um ritmo delicioso em sua prosa.

Quais fatores foram primordiais para você decidir se enveredar para a dramaturgia?

Acho que ter crescido num ambiente literário foi fundamental. Dou muito crédito também à Faculdade de Letras, que me aguçou o olhar crítico para o mundo e as palavras. Eu tive mestres muito interessantes e também sempre procurei ser um aluno interessante...

Qual foi sua inspiração (obra e/ou autor) para escrever a primeira peça de teatro?

Eu comecei a escrever porque não encontrava textos de humor que me satisfizessem o paladar à época. Eu estava saindo do processo dos grupos, no início dos anos oitenta e já queria ter uma marca como comediante nos palcos. Então, o ponto de partida foi uma necessidade pessoal. Assim, comecei a escrever.

Dentre os seus múltiplos trabalhos realizados no teatro e, com base nas pesquisas que venho realizando sobre sua carreira artística, observei algumas adaptações de peças da Broadway. Como e quando surgiu o interesse por essas adaptações?

O teatro musical sempre foi uma paixão, já que minha primeira vez em um teatro foi para ver Bibi Ferreira em Alô Dolly, levado por minha avó. Sempre gostei e tive interesse nos musicais da Broadway e monta-los no Brasil seria um movimento natural e coerente em minha carreira assim que o gênero ganhasse força entre nós. E foi o que aconteceu.

Observei, também, que, em suas obras, há uma tendência em representar relações interpessoais. O que o incentivou a focar nesta vertente?

Sou fruto de uma família grande com o temperamento do Sul da Itália - minha família origina-se na região da Basilicata - de modo que essas estruturas se estabelecem muito cedo no íntimo de qualquer criador, penso eu. Todo meu universo é encharcado de relações interpessoais.

Podia me contar um pouco acerca da sua experiência na tradicional escola para atores do Teatro Tablado, de Maria Clara Machado.

Maria Clara Machado foi um farol na minha vida e carreira, uma mulher de grandes talentos. Além da extraordinária autora que ela sempre foi, Maria Clara tinha um talento especial para cuidar das jovens e sonhadoras almas que vinham bater à sua

porta, no Tablado. Ela nos ensinava a amar o teatro e a ter uma visão global do processo.

Como surgiu a ideia da concepção do texto dramático *A Partilha*?
Eu efetivamente andava em busca de um apartamento para comprara e fui levado, por uma corretora, a um apartamento que estava aberto à visitaçao. Havia um vestibulo grande (era um dos antigos prédios de Copacabana, ao lado do Copacabana Palace) e eu fiquei ali, admirando o salão a minha frente, enquanto ouvia as vozes das herdeiras discutindo na sala ao lado. Elas estavam brigando. Assim começou a britar a ideia..

A Partilha procura descortinar as relações humanas figurativizadas por quatro irmãs (Selma, Regina, Lúcia e Laura), que reunidas durante o velório e enterro da mãe, discutem a divisão dos bens deixados pela falecida. Nesse sentido, há algum traço autobiográfico na produção? Alguma personagem foi configurada para representar a sua voz?
Acho que não exatamente minha voz, mas uma voz familiar uma voz do núcleo familiar que é universal (e daí a grande empatia da peça com o público, acredito eu.) Todas as vozes da peça foram ouvidas pelo Miguel autor em algum momento de sua vida. É essa mistura de discursos amorosos o segredo da peça.

Qual foi a sua inspiração para configurar as personagens Selma, Regina, Lúcia e Laura?
Todo e qualquer autor é um observador. Acho que gostamos de observar pessoas, da mesma maneira que há gente que gosta de observar pássaros. Dessa forma, as personagens são um amálgama de diversas mulheres que conheci, no núcleo familiar e/ou fora dele.

Algum (a) autor (a) nacional ou internacional o influenciou a escrever a peça *A Partilha*?
Não especificamente. Vários autores me influenciaram a escrever. Ponto. A Partilha foi uma obra nascida de um desejo meu de falar sobre relações familiares e a grandeza das coisas ínfimas.

Em sua opinião, qual a relevância da peça *A Partilha* em sua trajetória como dramaturgo?
Acho que ela foi um marco na minha carreira, já que depois de uma longa sequência de esquetes, no que convencionou-se chamar Teatro Besteiro, A Partilha foi meu primeiro texto longo, onde pude mostrar que eu tinha fôlego.

Em sua opinião, de que forma Selma, Regina, Lúcia e Laura podem representar e explicar a condição humana?

Acho que cada uma delas fala a um tipo específico de mulher e, ainda que olhadas por uma lente de aumento, sua identificação com o público sempre foi imediata e muito forte. São vozes da condição feminina, mais do que da condição humana, já que os o universo masculino caminha paralelo e hostil.

Poderia me contar sobre o período em que escreveu a peça *A Partilha* e como estas lembranças se manifestam em você atualmente.

Eu comecei a escrever a peça em meados de 88 e já tinha as quatro atrizes do elenco original na cabeça. A Partilha ainda foi escrita numa máquina elétrica que eu tinha, na rua Júlio de Castilho. Foram tempos de muita alegria. Tempos muito felizes.

Como você observa o papel da crítica teatral no Brasil? Qual a sua opinião no que diz respeito à recepção da crítica (nacional e internacional) quanto à peça *A Partilha*?

Acho que com raras e não honrosas exceções a crítica recebeu a peça de braços abertos por toda parte. Há um problema no Brasil e não é um privilégio do teatro. A crítica é sisuda e pouco generosa, de modo geral. Mas recebi uma crítica do Luís Mazas no El Clarín inesquecível.

Em sua opinião, qual é o papel do dramaturgo na sociedade?

Giraudoux dizia que o teatro é a melhor maneira de se dizer a verdade aos homens. Melhor até do que a carta anônima. Eu assino embaixo.

ANEXO B – PEÇA TEATRAL *A PARTILHA*, DE MIGUEL FALABELLA

PRÓLOGO

(Música inicial, calma e tranquila, que deve ser o tema da peça, pontuando a ação em momentos propícios. Um tempo no black out com a música de fundo. Súbito, uma campainha estridente toca, interrompendo a música. Ato contínuo, uma luz vermelha se acende iluminando Maria Lúcia que, assustada grita. Maria Lúcia é uma mulher muito bem cuidada, usa boas roupas, chapéu, um elegante casaco dobrado sobre um dos braços. A seus pés, algumas malas e uma nécessaire. Ela olha atônita para a luz, ainda assustada.)

MARIA LÚCIA – Nossa! Que susto! (ela ouve um interlocutor) O que? Claro. Eu percebi que a luz vermelha acendeu, não sou cega. (pausa) Ah! Não... O senhor não vai me obrigar a abrir toda a minha bagagem, vai? (pausa) Vai. Escuta, eu estou vindo ao Brasil porque, eu sei que o senhor não tem nada a ver com isso, mas é uma emergência. Minha mãe faleceu e eu só consegui passagem para hoje e hoje é enterro, entendeu? (pausa) Morreu, sim... Ah, obrigada. Não, já estava bem idosa, coisa da vida. Eu ir, então? Não? (ela fica nervosa) Mas como não? O senhor não entendeu nada? (pausa) Ora, tenha santa paciência! O senhor acha que vou deixar todo mundo me esperando com o caixão aberto? (pausa) Desculpe, eu estou nervosa. (Noutro ponto do palco, luz sobre Selma. Ela é uma típica burguesa, não tão bem cuidada quanto gostaria, mas que ainda guarda os traços de beleza de outrora. Usa roupas comuns, cabelos comuns, tudo nela é comum – ela parece saber disso, trazendo uma certa melancolia no olhar. Selma está examinando uma mercadoria.)

SELMA – Em mogno, o senhor não tem nada? (Ela ouve, atenta) Sei... aquele ali, é de que? Cerejeira é? Nem percebi... e olha que mandei fazer os armários lá de casa todinhos em cerejeira. Ficou muito bonito o trabalho, só vendo... (pausa, ela pondera) Afasta o pensamento, pensando bem, é melhor não... vai me lembrar o gavetão de roupa suja do banheiro. (escuta) Não, não. Eu queria uma coisa mais simples, acho meio vulgar essas tampas muito entalhadas. (pausa) Como? Claro que não é para mim! Que ideia! Isola! (pausa) Trouxe. Trouxe as medidas, sim. (procura na bolsa. Acha o papel.) O senhor não acha isso um horror? Claro que não... é o seu negócio, não é? A mãe é que é minha.

(Luz sobre Regina, em outro ponto, que se admira num espelho imaginário de Salão de beleza. Regina é colorida, alegre, e, definitivamente, quer deixar claro que não segue padrões normais de comportamento.)

REGINA – Sabe de uma coisa, Francis? Eu descobri que nunca gostei muito da minha mãe. Pelo menos, não da maneira que as pessoas esperam que a gente goste. Eu tenho investigado essa relação há tanto tempo, mas nunca consegui chegar a nenhuma conclusão satisfatória! (pausa) Cuidado com a nuca, agora. Não me deixa nenhum rabo pendurado. Isso... a nuca bem batidinha. Outro dia, uma amiga minha me disse que pirou porque perdeu a mãe muito cedo e foi criada sem amor materno. Pois eu cheguei à conclusão de que mãe fode com a cabeça da gente de qualquer maneira. Viva ou morta. Cuidado, agora, de que da última vez, eu fiquei parecendo um poodle!

(Luz sobre Laura, noutro ponto. Laura está na redação do jornal, onde trabalha. Ela é a mais fechada, a intelectual da família. Ela está com um telefone nas mãos. Sonoplastia típica da redação de um jornal.)

LAURA – Alô? Alô? Merda! Secretária eletrônica, outra vez. (pausa) Alô, aqui é Laura, novamente. Olha desculpe eu estar incomodando, mas eu preciso de uma declaração sua pra fechar uma matéria ainda hoje. Se você puder ligar aqui pro jornal, eu já deixei o número.

Obrigada. (ela desliga e fala com alguém) Ela não vai ligar... Tá estreando uma peça depois de amanhã. Não tem mais ninguém na sua lista?

(A luz, agora acende-se sobre as quatro, cada uma em sua situação particular.)

MARIA LÚCIA – Isso, eu já entendi. Quando a luz vermelha acende, sua função é examinar toda a bagagem. (pausa) Assustada, eu? Mas é claro! O senhor sabe o que está acontecendo nos aeroportos do mundo, não sabe? Essa campanha parece de guerra de um terrorista Líbia! (pausa) Maldita luz vermelha! Não dá pro senhor fingir que é daltônico?

REGINA – Velório, funeral, são rituais necessários. Função catártica, sabe... Francis? Além do mais, eu descobri que a gente não chora a morte do outro, a gente chora a própria morte. (pausa) Pensando bem, não fui eu quem descobriu isso, mas eu assino embaixo que tal se a gente ousasse mais a franja?

SELMA – (um cafezinho nas mãos) Tá ótimo, obrigada. Lá em casa, a gente só usa solúvel. É bem mais prático e depois que a gente acostuma, ninguém nota a diferença... Bonitinho aquele ali, com o anjinho... Ai, tô na maior dúvida, não sei o que faço. Eu detesto fazer compras sozinha, nunca consigo escolher o que quer que seja. O senhor já viu que coisa?! (Ri, meio constrangida) Eu vou usar seu telefone. Vou ligar para o meu marido. Homem é bem mais prático pra essas coisas.

REGINA – Ficou ótimo, Francis! (pausa) Não, eu sei que você não vai poder ir, mas não tem a menor importância. Vai ser uma coisa íntima, de família, mesmo. Eu, por mim, faria uma opção radical e seguiria as tendências africanas no funeral festivo, mas as minhas irmãs... Bom, deixa pra lá... essas relações familiares são sempre um tédio!

LAURA – (no telefone) Sou eu, outra vez. Desculpe, mas é importante. (toca outro telefone, ela atende.) Redação. Oi, sou eu. Não, fala logo que eu não tô boa pra suspense, não. (ela ouve) O que? Recusada, como? Eu passei quase um ano escrevendo essa tese. (sente vontade de chorar, mas segura a onda.) Você era minha orientadora, devia ter feito alguma coisa!

SELMA – (no telefone) Não tem ninguém em casa. Eu mesma é que vou ter que escolher.

MARIA LÚCIA – É tudo de uso pessoal. E uns presentinhos pra família. (ouvem-se latidos de cão) Cuidado aí com esse cachorro, que ele não foi com a minha cara, não. Ah, é treinado... que bom. Cuidado, cuidado que ele vai pular em cima de mim! (fica paralisada) Tira esse cachorro daqui, pelo amor de Deus! Esse animal está cheirando minhas axilas! Como, drogas? O senhor acha que eu passo cocaína no sovaco?

LAURA – (ao telefone) Isso é politicagem da Universidade. Não querem me dar a vaga de assistente pra colocar aquela analfabeta que anda com o decano. Que vergonha, meu Deus! (toca outro telefone) Pera aí. (atende) Redação. Ah! Como vai?... Um minutinho, por favor. (noutro telefone) Eu preciso de uma declaração sua pra matéria que estou fechando hoje.

REGINA – Sou inteiramente a favor da cremação. Não é só muito mais higiênico, como liberta a alma com uma rapidez inacreditável! Porque, cá pra nós, Francis, aguentar burocracia no plano astral não deve ser fácil!

SELMA – À vista tem trinta por cento, é? (pondera) Se bem que é melhor pagar no cartão. Não está aceitando mais? Cada dia que passa fica mais (feira) difícil morrer. (pausa) Qualquer dia, a gente morre e fica pagando o caixão em quinze anos pela Caixa.

LAURA – (sempre ao telefone) Não, não, a matéria está prometida. Sábado, sem falta. Olha, faz uma forcinha, vai... Uma declaração e eu ganho o meu dia. (começa a ficar nervosa, morde um lápis) Qualquer declaração serve. Tá sem inspiração? Por favor... eu preciso fechar essa matéria, a minha mãe morreu, eu estou descontrolada, tenha piedade e me responda a uma perguntinha só. (fica parada, atônita) Ela desligou. A filha da mãe desligou!

(A música sobe. Ilumina-se o centro do palco. Quatro velas dispostas como se um caixão (que não se vê) estivesse ali no meio. Selma está parada, velando. Regina chega. Olha a capela, depois a mãe. Um tempo.)

REGINA – Ela está com uma cara tão tranquila...

SELMA – É. Mas penou muito coitada... Eu é que sei.

REGINA – Você tratou de tudo?

SELMA – Claro.

REGINA – (incrédula) Você mesma escolheu o caixão?

SELMA – Alguém tinha que escolher. Você some, a Laurinha vive enfiada no jornal. Se eu não tomasse as providências, mamãe ia acabar num saco.

REGINA – Não estou te criticando. Não precisa ficar nervosa.

SELMA – Vocês deviam me agradecer, isso sim...

REGINA – Esquece. (olha a mãe. Pausa.) Você notou que ela morreu sorrindo? Deve ter tido uma revelação no momento final. Eu acho que o papai em pessoa veio buscá-la.

SELMA – Não começa com suas filosofias orientais, Regina. Não começa, que você sabe muito bem que eu não acredito em nada disso. Papai já morreu há doze anos, se ele tivesse que vir buscar a mamãe, pra que esperar tanto tempo?

REGINA – Acorda, filha da luz! Bom, o importante é que ela está numa muito melhor do que nós. Pelos meus cálculos, ela deve estar saindo da câmara de recordações e se deslumbrando com a planície astral!

SELMA – Você fala como se fosse uma alma penada fazendo turismo na terra! Ai, chega Regina! Chega, que essas coisas não me convencem. (pausa)

REGINA – Quer um café?

SELMA – Não. Parei de fumar. Se eu tomar um café, não resisto. (anda de um lado para o outro.) Você avisou a alguém?

REGINA – Algumas pessoas. Poucas. Seus filhos não vêm?

SELMA – O Mário tá em São Paulo. A Simone, você sabe como é, não quis vir e eu não insisti.

REGINA – Devia ter insistido. Mais cedo ou mais tarde, ela vai ter que encarar a morte. É doloroso, mas é doloroso para o crescimento. E além do mais, a mamãe já estava doente há bastante tempo. Era uma coisa esperada.

SELMA – Psicóloga de bolso. Os seus filhos onde estão?

REGINA – Num festival de surf em Saquarema, eu acho.

SELMA – (metra) Um programa bem mais interessante do que enterrar a avó. (pausa. Elas se estranham um momento) Teve notícias de Maria Lúcia?

REGINA – Não. Ela estava com dificuldades de arranjar lugar, os voos estão todos lotados. Mas ela deve estar cegando por aí...

SELMA – Eu não acredito que tanta gente viaje de Paris para o Rio, nessa época do ano. Isso, pra mim, é desculpa pra não vir. Maria Lúcia nunca ligou muito pra mamãe!

REGINA – Isso não é verdade, Selma! Maria Lúcia mora em Paris e Paris não é a Tijuca. Fica meio contramão dar um pulinho, ali, no São João Batista, você não acha?

SELMA – (perto do caixão) Qual é o problema que vocês têm com a Tijuca, quer me dizer? Vocês vivem implicando com a Tijuca! (pausa) A Laurinha, outro dia, teve a cara de pau de me ligar, pra me entrevistar. Disse que estava traçando um perfil da classe média tijuca.

REGINA – (ri) O que que você fez?

SELMA – Mandei ela tomar no cu. (fica chocada com as próprias palavras) Ai, que horror! (dá uma espiada na mãe) Espanta essa mosca aí, Regina.

REGINA – Quem te viu e quem te vê, heim? O Luiz Fernando deixa você falar palavrão?

SELMA – Eu tô mudando, Regina. Agora, escreveu, não leu, o pau comeu. (Regina ri. Laura vem do fundo. Elas se beijam.)

LAURA – Não chegou ninguém ainda?

REGINA – Não. Aliás, eu estou achando isso muito esquisito. Alguma coisa deve ter dado errado. Não é possível que não apareça ninguém! Eu nunca vi nenhum enterro em que não apareça ninguém! Eu nunca vi nenhum enterro em que não aparecesse uma tia que a gente não vê há anos, uma velha empregada e o ex-marido. É quase uma lei cósmica. (ela sorri e para) Alguém sempre aparece pra prestar uma última homenagem.

SELMA – Eu avisei quem podia. Liguei pra São Paulo, mandei o comunicado pros jornais e telefonei pra Maria Amélia, mas o pessoal da tia Mirtes não vai poder vir.

REGINA – Então, pelo visto, só nos resta esperar.

LAURA – (que esteve olhando a mãe) Quem colocou esse vestido nela?

SELMA – Fui eu.

LAURA – Não entendi. A mamãe não suportava esse vestido. Eu lembro quando ela comprou e quis devolver. Não aceitaram de volta.

SELMA – Eu nunca soube disso.

LAURA – É claro que você sabia disso, Selma. Eu ainda não entendi o porquê...

REGINA – Bom, se a Laurinha faz tanta questão, a gente pode trocar...

SELMA – Aqui? Você tá louca, Regina?

REGINA – Eu só fiz um comentário...

LAURA – Eu acho que sei porque você colocou esse vestido nela. Uma vingança particular...

SELMA – (aumenta a voz) Olha aqui, Laurinha, se você veio me provocar no velório da mamãe, eu acho bom nem ficar pro enterro, porque eu perco a cabeça, viu?

REGINA – Selma, fala baixo! Tá todo mundo olhando ali na outra capela... (T) Laurinha, não começa, pelo amor de Deus...

LAURA – (gesto de carinho, Selma recusa) Desculpa, Selma, vai... eu não quis te provocar. (T) Cadê a Maria Lúcia, gente?

(Maria Lúcia aparece, esbaforida, no fundo da cena. Ainda tem a nécessaire nas mãos. O chapéu meio torto, ela procura a capela perdida Laurinha a vê.)

LAURA – Olha lá. Falando no diabo, ele aparece.

REGINA – Que chique! De chapéu e tudo...

SELMA – Maria Lúcia sempre quis se exhibir. Olha lá, completamente cega! Por que é que não põe os óculos de uma vez por todas?

REGINA – (chama) Maria Lúcia! Maria Lúcia!

(Maria Lúcia se aproxima. Beija as irmãs. Selma é a última a ser beijada. Fica ressentida.)

SELMA – Veio chique, heim? Quem vê, não diz que vai enterrar a mãe.

MARIA LÚCIA – Se é pra ser agredida, faço a volta daqui!

SELMA – (rosna) Precisava vir de chapéu?

MARIA LÚCIA – Não dá pra acreditar, Selma. Você não vê há dois anos e vai me infernizar por causa da porra de um chapéu? (T) Quer me dar licença? (Ela se aproxima do caixão e fica olhando, pensativa.)

REGINA – Deixa ela em paz, Selma. O que é que deu em você? Você está insuportável!

LAURA – (olhando pela janela) O trânsito está insuportável. (T) É pra piorar, parece que vai cair um temporal horrível. Deve ser por isso que não chega ninguém.

SELMA – Eu tô cansada. Fiz o que podia. Minha consciência está tranquila. Fiquei ao lado dela até o fim, mesmo sabendo que ela ia preferir qualquer outra filha... Você tem razão, Laurinha. Esse vestido deve ter sido uma vingança particular. Inconsciente, mas foi...

REGINA – (trovão) Pronto. Começou a chover...

MARIA LÚCIA – Vamos ter que acompanhar o enterro debaixo d'água. Que dia, meu Deus...

SELMA – E Luiz Fernando que não chega!

LAURA – É o trânsito. Ainda mais com chuva... A Tijuca fica toda engarrafada. Ninguém anda...

SELMA – Não começa a falar da Tijuca, Laurinha...

REGINA – (da janela) Sabe que olhando pra esses túmulos todos lá fora, eu estava pensando: se a lei da reencarnação é mesmo válida, então devem haver vários túmulos nossos por aí...

MARIA LÚCIA – Que ideia, Regina!

REGINA – Por que não? Olha só aquele ali. (Ela aperta os olhos para ler) Eudóxia Agrícola, saudades dos teus. Qualquer uma de nós pode ter sido Eudóxia Agrícola. (T) Vocês sabiam que em outras reencarnações, eu já fui decapitada duas vezes?

MARIA LÚCIA – Deve ser por isso que você perde tanto a cabeça...

(Elas riem. Percebem. Param.)

LAURA – O pessoal daquela capela não deve estar entendendo nada...

SELMA – Quem será que está aí do lado, hein? Tanta gente...

REGINA – Deve ser político. Eles prometem tanto que o povo vem se certificar da morte, antes de perder as esperanças.

MARIA LÚCIA – Ou é político, ou é artista.

LAURA – Eu acho melhor a gente tomar uma providência e ir chamar um padre, antes que a chuva aumente.

SELMA – Vai você. Eu já fiz muito.

REGINA – (irrita-se) Que mania é essa, agora, Selma? Eu fiz isso, eu fiz aquilo... Todas nós fizemos o que pudemos. Se você acha que fez mais, não faz nada...

LAURA – A Selma sempre teve essa mania. Faz pra depois jogar na cara.

MARIA LÚCIA – Eu não vou abrir a minha boca, porque se eu falar...

SELMA – Se você falar, o que, Maria Lúcia? Pode falar. Eu acho até bom você dizer o que pensa logo, porque nunca se sabe quando é que você vai aparecer novamente. Durante todo o tempo em que a mamãe esteve doente, você foi incapaz de vir ao Brasil, incapaz de pegar um avião pra vir ver como eram que as coisas estavam. E, agora, você quer falar o que?

MARIA LÚCIA – (irritando-se) Nada. Nada. Não vou falar nada. Eu não vim brigar com você. Eu vim decidir o que deve ser decidido. Não pense que eu posso ficar vindo no Brasil toda a semana, porque eu não posso. Eu tenho um marido, uma casa, um trabalho, igualzinha a você. Com a diferença de que eu moro num país estrangeiro, longe dos meus amigos, da família, de tudo. E tem mais: não tenho para onde correr, não.

(Maria Lúcia já fica com vontade de chorar. Controla-se.)

REGINA – Vamos falar mais baixo. (falando alto) Se nós começarmos a brigar agora, as coisas vão mal. Nós temos milhares de coisas pra resolver juntas.

SELMA – Mas é claro: a partilha! É só no que vocês estão interessadas. Vender tudo o que for possível e ponto final.

LAURA – Se você não está interessada, Selma, pode abrir mão da sua parte. Nenhuma de nós vai reclamar.

REGINA – (cada vez mais irritada) Você tem coragem de dizer isso na minha cara, Selma? Será que você não lembra de tudo o que eu fiz por você? Todas as barras que eu segurei por sua causa?

SELMA – E sou eu quem gosta de jogar na cara...

MARIA LÚCIA – Você gosta é de magoar os outros. Você sempre foi assim: diz o que quer e finge que não disse nada. Todas nós sabíamos que a mamãe estava mal, há mais de um ano que ela não reconhecia ninguém. Agora, você jogar na minha cara que eu não quis ajudar, Selma... Com franqueza, é muita mesquinharía...

LAURA – Você não quis ajudar, não. Você não pode. Isso não muda nada, Maria Lúcia. Também não começa a se fazer de vítima.

MARIA LÚCIA – Quer não se meter, Laurinha?

(Elas começam a gritar.)

LAURA – Por quê? Por que eu não vou me meter? Eu não sou mais criança, não, Maria Lúcia, e vou logo avisando que eu não vou admitir que vocês me tratem como uma débil-mental como sempre fizeram. Só pra deixar as coisas bem claras, eu tenho opiniões bem formadas quanto à partilha.

REGINA – Mas o que foi que deu em vocês? Vamos parar de brigar? Vocês querem começar a partilha aqui? Vamos dividir o que? As coroas, as velas, a mamãe?

(Ouvem-se uns psius, vindos das capelas ao lado. Elas param.)

SELMA – Meu Deus, que vergonha! Tá todo mundo olhando pra cá. Olha o show que a gente está dando...

REGINA – (olhando) Olha só a cara do padre... mais uma palavra e estamos todas excomungadas.

MARIA LÚCIA – E o nosso padre, onde é que anda? Eu vou reclamar na cúria.

LAURA – (acende um cigarro) Eles devem estar com falta de padre. Aquele ali já encomendou uns três que eu vi.

REGINA – Será que os padres estão em greve?

(Elas começam a ter vontade de rir.)

LAURA – Gente, para. Vamos acabar apanhando daquele povo ali.

SELMA – Lembra do enterro da tia Rita? A Regina foi com a fantasia debaixo da capa de chuva...

MARIA LÚCIA – A mamãe nos obrigou a ir. Coitada da tia Rita. Morreu em plena segunda-feira de carnaval.

REGINA – Acompanhamos o enterro com uma batucada. A tia Rita era tão metida à besta, tão cheia de frescura... (lembrando) A gente fazendo cara de tristeza e o samba comendo solto na rua. (Ela ri)

SELMA – E você vestida de odalisca, apertando a capa de chuva, pro povo não ver. A maquiagem toda borrada, um bafão de cerveja que Deus me livre. Regina, você era de morte!

REGINA – Eu tinha combinado com o Cláudio. Ele tava me esperando na porta do Clube Militar. Como é que eu ia adivinhar que a tia Rita ia morrer justo naquela noite?

MARIA LÚCIA – Nós todas no velório e você de odalisca no baile do Clube Militar. Ah, meu Deus... (elas riem)

(Ouve-se um sino.)

SELMA – Acho que é nosso padre. (elas olham. Um tempo.)

MARIA LÚCIA (baixo) – Meio-padre, você quer dizer. É praticamente um anão, né?

(Elas se controlam com um ataque de riso galopante. Cada um vai prum canto, tentando não olhar a outra. Um tempo. Depois, já controladas, elas se reúnem no centro, rezando em voz baixa.)

LAURA – Sabe que às vezes, quando eu era menina e vocês saíam com a mamãe numa festa ou outra, eu ficava na cama, pensando: e se alguma coisa acontecer e a mamãe nunca mais voltar pra casa? Eu tinha uma espécie de terror de que ela não pudesse voltar pra casa.

REGINA – Agora, você tem certeza: ela não vai mais voltar pra casa.

(Ouve-se outro sino. Música. Elas ficam juntas, em silêncio. Um tempo. Selma cobre o rosto e subitamente começa a chorar. Regina a abraça, comovida. Ficam juntas, redescobrimo uma intimidade que, na verdade, nunca se perdeu. A luz cai em resistência. Ainda no escuro, ouve-se uma voz, que anuncia.)

VOZ – (OFF) Maria Lúcia de Mendes Lima, Regina Mendes Fonseca, Selma Mendes da Cunha e Laura Mendes, agradecem as manifestações de carinho e conforto recebidas pelo

falecimento de sua amada mãe e convidam para a missa, a ser celebrada na próxima quinta-feira, às 10 horas, na Matriz do Sagrado Coração da Tijuca, à Rua Conde de Bonfim, nº 474.

FIM DO PRÓLOGO

(A luz, logo após o fim do prólogo, revela a sala de estar de um amplo apartamento, em Copacabana. A maior parte dos móveis já se foi, revelando buracos, deixando uma atmosfera melancólica, que paira sobre a cena. Um velho móvel de hi-fi, um velho sofá coberto por uma colcha de chenille, um Dunkerke com um espelho em cima, alguns quadros na parede, uma ou duas mesinhas com objetos de arte. Nada que consiga preencher o vazio que se formou. Um ou outro foco de mofo é visível. Regina está sentada no sofá, conferindo uma lista. Maria Lúcia entra, com uma bandeja e um serviço de chá.)

REGINA – Mas tinha que ser na Tijuca? Selma tem cada ideia...

MARIA LÚCIA – Ela disse que já que foi ela que marcou a missa, ia fazer bem perto da casa dela.

REGINA – Aquela não vai mudar nunca... (consulta a lista) A Diana Caçadora em bronze, que fim levou?

MARIA LÚCIA – Acabei de achar. Dentro do armário da mamãe, enrolada num lençol imundo. Como é que ela foi parar lá, só Deus sabe.

REGINA – Mamãe ficou com mania de que estavam roubando tudo. Coitada... (percebe o aparelho de chá) Onde foi que você achou isso?

MARIA LÚCIA – Dentro do armário da mamãe, também. (lembra) O jogo de chá do Toddy! Você lembra?

REGINA – E eu podia esquecer? Você me obrigou a beber litros de Toddy pra conseguir ganhar essa louca. Não sei como não arruinou de vez com a minha pele.

MARIA LÚCIA – Se o álcool não estragou, não haveria de ser o Toddy. (examina o aparelho) Pena que só sobrou isso.

REGINA – E mesmo assim, tá tudo rachado. Não vamos conseguir vender. (T) Eu fiz uma lista pra organizar a bagunça. Fica mais fácil a gente ver o que foi que Selma ainda não vendeu.

MARIA LÚCIA – Que eu saiba, ela só vendeu os móveis e os eletrodomésticos. O que conseguiu vender...

REGINA – Então, escuta só: dois tapetes chineses, um tapete Sta Helena, três mesinhas de Baulle, o Dunkerke mais o espelho francês, de que século é?

MARIA LÚCIA – Dezoito. Cresci ouvindo isso.

(Regina anota. Tempo.)

REGINA – O que é que tá acontecendo com a Selma?

MARIA LÚCIA – Tá de mal com a vida. Tá cheia do marido, dos filhos, não consegue ver horizonte nenhum na frente dela. Eu já vi esse filme e você também. Só que nós separamos, começamos tudo outra vez...

REGINA – Erramos tudo outra vez...

MARIA LÚCIA – Isso. Mas, de qualquer maneira, erra tudo outra vez já é lucro. Outra vez são duas palavras mágicas. O chato é que conforme os anos vão passando, fica mais difícil dizer “outra vez”. A Selma nunca disse. Deve ser por isso que ela está assim...

REGINA – Ela me contou que não aguenta mais o Luiz Fernando. Disse que de manhã, quando ele limpa a garganta no banheiro, ela tem vontade de sumir. E ela me disse com um brilho assassino nos olhos.

MARIA LÚCIA – É a velha história do carrati. Quem é que falava isso mesmo? Que a mulher não aguentava o marido comendo bolacha, porque ele fazia carrati, carrati, carrati. Ô, Regina, nada muda. E o pior é que a gente continua a viver, como se ainda fosse ter uma “outra vez”.

REGINA – Bom, mas nós tivemos nossa “outra vez”. A sua até que deu certo.

MARIA LÚCIA – Deu. (pensa) Bom, mas também o Jean Claude é francês, tem outros hábitos. Eu passei dois anos só tentando entender o que era que ele queria me dizer, já fui ganhando tempo; depois de dois anos é que nós passamos a ter uma vida de casados, do jeito que as outras pessoas têm. A verdade, Regina, é que eu não quero mais “outra vez”. Eu morro de saudades daqui, tenho saudades do meu filho, de vocês, mas eu não ia mais conseguir começar uma relação nessa altura da vida. E sozinha, eu não sei ficar mesmo.

REGINA – Eu tive que aprender. Na marra. Meu problema é que eu nunca consegui viver com alguém que realmente amasse. Não que eu ache isso mau, longe disso. Eu acho até que o único casamento realmente bom é aquele sem amor. É tão melhor não se preocupar se ele chegou tarde, se ele combinou um teatro e depois não quer ir mais. É cômodo. Só que fica faltando alguma coisa e a gente acaba passando um bato e saindo pra procurar.

MARIA LÚCIA – Eu não sei o que dizer, Regina. Eu me casei apaixonada. Não deu certo, estou tentando uma segunda vez. Não que eu seja apaixonada pelo Jean Claude, mas nós temos nossos encontros.

REGINA – Sorte a sua. Eu casei porque mamãe adorava o Cláudio e parecia a coisa mais natural do mundo naquela época. Mesmo depois daquela história com o amigo dele – aquilo nunca ficou bem explicado.

MARIA LÚCIA – Nem me lembre disso... a verdade é que vocês conseguiram manter um casamento por bastante tempo e nenhuma de nós acreditava que ele fosse durar mais de uma semana. (pausa) Ele era viado, Regina?

REGINA – Não sei. Quer dizer, eu acho que tinha alguma coisa errada com ele. Mas ele era um bom amante e foi o pai carinhoso enquanto os meninos eram pequenos. Tinha as suas taras, mas eu acho que todo mundo tem.

MARIA LÚCIA – Taras?

REGINA – Ele mijava em mim.

(Elas fica mudas. Se olhando.)

MARIA LÚCIA – Eu não ia acreditar, se você tivesse me contado naquela época.

REGINA – Ninguém ia acreditar. Ninguém sabia que essas coisas existiam. Você pode imaginar papai e mamãe ouvindo isso? Eu aguentei o possível, quando os meninos cresceram um pouco, eu pulei fora.

MARIA LÚCIA – (pensa) Será que ele mijava no amigo também?

REGINA – Eu nunca tive vontade de perguntar, Maria Lúcia.

(Neste momento, Selma entra. Ela fica visivelmente perturbada ao ver as irmãs por ali.)

SELMA – Vocês entraram como?

REGINA – Eu tenho uma chave. E a Laurinha tem outra, se eu não me engano.

SELMA – Eu não sabia. Achei que vocês nunca vinham ver a mamãe com medo de não encontrar ninguém em casa.

REGINA – Não vamos começar, Selma...

SELMA – Não estou começando nada. Só achei estranho vocês duas terem a chave daqui.

MARIA LÚCIA – E por quê? Desde quando você tem o monopólio da chave da casa da mamãe?

SELMA – Desde que eu fui a mais sacrificada, quando ela ficou doente.

REGINA – Ah! Selma por favor...

MARIA LÚCIA – Não vamos começar a brigar. (prática) A Regina fez uma lista das coisas que nós vamos vender, ou dividir, ou sei lá o quê.

SELMA – Fez porque quis. (Tira uma lista da bolsa) Eu já fiz essa lista há muito tempo.

REGINA – Eu devia ter adivinhado. Vamos conferir as listas, então. Vai riscando aí na tua: duas ânforas em porcelana de Sèvres, uma coluna de mármore...

(Laurinha entra, cheia de papéis, pastas, etc.)

LAURA – Eu estou atrasadíssima, já sei...

MARIA LÚCIA – Nós íamos começar a conferir a lista das coisas que sobraram.

LAURA – Ótimo. (pausa) Passei o dia todo correndo atrás de assinaturas na universidade. Vocês acreditam que a minha tese foi recusada sem o menor fundamento? Quer dizer... é claro que eles querem a cadeira vaga porque a amante do decano está concorrendo comigo, mas agora as coisas vão melhorar. Consegui trinta e oito assinaturas de ex-professores, profissionais e uma carta de uma editora que quer publicar a minha tese.

REGINA – Sobre o que é a sua tese, Laurinha?

LAURA – Sobre o riso no fim do milênio. Eu parto da estética fracionária, difundida a partir dos anos sessenta com a missificação de mídia e traço um paralelo entre a manifestação do riso como forma artística e os comportamentos do grupo social nas respectivas épocas.

REGINA – Deve ser interessante.

MARIA LÚCIA – Mas você nunca ri, Laurinha. Como é que foi escrever uma coisa sobre riso?

LAURA – Eu sou uma estudiosa, Maria Lúcia. Não sou uma palhaça.

SELMA – Bom, vamos conferir as listas, ou não vamos?

REGINA – Vamos lá: duas ânforas em porcelana de Sèvres...

SELMA – Já risquei.

REGINA – Uma coluna de mármore.

SELMA – Hum hum.

REGINA – O espelho veneziano.

MARIA LÚCIA – Que o papai me deu, quando eu fiquei noiva do Rubinho.

(Silêncio)

SELMA – Se o papai te deu, por que é que você não levou, quando casou?

MARIA LÚCIA – Sei lá... não combinava com a decoração do apartamento. Mas ele me deu e vocês todas sabem disso.

REGINA – Eu não me lembro, mas não vou duvidar de você. Com certeza, você não levou com medo de Rubinho quebrar, não foi?

SELMA – O Rubinho quando bebia quebrava tudo. Só não quebrava a cara...

REGINA – A dele, né? Porque a da Maria Lúcia ele quebrou umas duas vezes.

LAURA – Que fim levou o Rubinho?

MARIA LÚCIA – Tá muito bem. Tá vivendo com uma menina de dezoito anos – eu acho que é porque o Mauricinho cresceu e tá pensando em ir morar uns tempos comigo, em Paris. O Rubinho tá com medo de envelhecer sozinho.

REGINA – Mas ele ainda é moço. Podia ter outro filho.

MARIA LÚCIA – Eu também acho. Só não entendo isso: se ele quer outro filho, que tenha um, não precisa se casar com um!

SELMA – O Mauricinho não largou a faculdade, não foi?

MARIA LÚCIA – Ele quer tocar guitarra. O Rubinho nunca teve mão forte com ele. Eu também, admito, nunca tive talento pra educar filho. Enfim... se ele quer mesmo ser músico, é bom que vá ficar uns tempos comigo em Paris. Lá pelo menos, ele vai poder tocar em qualquer esquina.

SELMA – Ele deve ter se ressentido muito da mãe ter largado o pai, pra ir morar na França com um homem que ela mal conhecia.

MARIA LÚCIA – Não mais do que a irmã cretina que passou a vida socada na Tijuca.

SELMA – (explode) Você vê como fala, hein? Eu não sou obrigada a ouvir desaforos! Você pensa que pode vir chegando , de chapéu e tudo, pra me dizer como é que eu devo ou não viver? Cretina é a mãe! Cretina é a mãe entendeu?

REGINA – Que Deus a tenha! Selma, fica calma.

SELMA – Por quê? Por que eu tenho que ficar calma? A Maria Lúcia vai dizendo o que quer, vai ofendendo todo mundo e eu tenho que ficar calma, Regina? Não! Quem foi que segurou tudo aqui, quando nem uma enfermeira se conseguia arranjar, hein? Quem? Eu! Enquanto isso, dona Maria Lúcia comprava chapéu em Paris!

MARIA LÚCIA (explode também) – Mas por que é que ela implicou com o meu chapéu? O que que o meu chapéu tem a ver com isso? Você é louca, Selma! Louca!

SELMA – Não me chama de louca! Não me chama d louca! (pausa) eu pelo menos tenho a consciência tranquila. Não abandonei meu filho pra fugir com um homem qualquer e nem dei o desgosto que você deu à mamãe.

MARIA LÚCIA – Mas do que é que você está falando? Eu não fugi com homem nenhum. Eu me apaixonei por um homem e fui viver com ele. Quando eu conheci o Jean Claude, já era mulher adulta e o Mauricinho já tinha idade suficiente pra entender o que estava acontecendo.

REGINA – Tudo bem, tudo bem... isso são águas passadas. É claro que você deu desgosto à mamãe, Maria Lúcia, mas tudo bem.

MARIA LÚCIA – Isso não é verdade!

REGINA – É verdade, sim. Mamãe sempre achou que você trabalhava na Madame Claude.

MARIA LÚCIA – Eu não acredito que você está me dizendo isso!

LAURA – Vocês são inacreditáveis! Eu juro! Se vocês pudessem se ver agora, não iam acreditar no que estavam vendo. Pelo amor de Deus! Nós somos mulheres adultas, irmãs, temos um objetivo claro: vamos dividir o que tem que ser dividido, vender o que tem que ser vendido e cada uma segue o seu caminho. Tem sido assim até hoje e isso nunca nos fez mal. Eu não vou ficar aqui, vendo vocês gritarem uma com a outra, feito umas feirantes histéricas.

REGINA – A Laurinha tem razão. Vamos acabar de conferir a lista e chamar o antiquário que disse que quer comprar o lote todo. Por mim, o espelho veneziano é da Maria Lúcia e pronto!

LAURA – Se o papai deu a ela, é dela. Não entra na partilha.

SELMA – Já que sou minoria...

REGINA – Então está resolvido. O espelho é seu, Maria Lúcia. (Pausa) Só tem uma coisa que eu queria saber, Maria Lúcia, e eu juro que é pura curiosidade.

MARIA LÚCIA – O que é?

REGINA – Se o Rubinho não tivesse perdido a perna naquele acidente no bonde, você não casava com ele, casava?

MARIA LÚCIA – Que absurdo, Regina. Eu me casei apaixonada!

SELMA – Mamãe nunca perdoou a família do Rubinho. O pai dele, então, ela tinha horror! Eu me lembro que quando o Rubinho sofreu o acidente, vocês eram noivos, a mamãe foi falar com o pai dele, achando que era melhor vocês terminarem tudo, até ver como as coisas iam ficar... o pai dele foi tão grosseiro.

MARIA LÚCIA – Todo mundo já conhece essa história, Selma...

SELMA – O pai dele disse pra mamãe: minha senhora, meu filho perdeu a perna, não perdeu a pica!

REGINA – (ri) Eu imagino a cara da mamãe ouvindo isso! Que coisa mais cafajeste, meu Deus!

MARIA LÚCIA – Você fala como se a família do Luiz Fernando fosse um primor de educação. Lembra quando a mãe dele cuspiu a queijadinha no tapete da sala? Foi no seu noivado, eu acho.

SELMA – Ela era alérgica a queijo. O que era que ela podia fazer?

MARIA LÚCIA – Isso sem falar que ali, todo mundo era meio... (esfrega o dedo na pele, indicando cor) Mamãe fez até noventa, com medo de ter noiva pixaim!

SELMA – É verdade! Meu Deus, que horror! E o pior é que fui com ela. (pausa) Mas adiantou, não adiantou? A Simone tem cabelo escorrido de tão liso... (pausa) o espelho é seu, Maria Lúcia. Eu lembro que o papai te deu.

LAURA – Bom, isso está resolvido, então. Continua, Regina.

REGINA – As três mesinhas de Baulle são lindas, eu acho uma pena vender.

MARIA LÚCIA – A gente podia sortear.

LAURA – Não é justo. E além do mais, elas são três não dá pra dividir. O melhor é a gente vender tudo e dividir o dinheiro.

SELMA – Alguma coisa daqui eu vou querer guardar. Eu não quero me desfazer de tudo, como se nada tivesse tido importância na minha vida. Eu acho bom a gente entrar num acordo e cada uma escolher o que quer.

LAURA – Você tem razão... Sabe que eu tô até te estranhando, Selma... você ultimamente tem sido tão sensata, tão ponderada...

SELMA – A gente muda, Laurinha. A vida vai passando, a gente vai pesando os prós, os contras, vai contando as rugas, e vai mudando. O tratamento tem me ajudado muito, também. (Ela para. Percebe que falou demais.)

REGINA – Mas então é isso. Eu bem que desconfieei... você falando palavrão, agredindo todo mundo, tendo crises de autocrítica. Gente, Selma tá fazendo terapia!

SELMA – (concorda) Três vezes por semana. Uma psicóloga que me indicaram, lá na Tijuca mesmo.

LAURA – E o Luiz Fernando concorda?

SELMA – Ele tinha que concordar. Ou eu fazia alguma coisa, ou ia embora. Do jeito que as coisas estavam, não adiantava continuar. (pausa) Ele caiu na compulsória, vocês sabem... O pior é que ele queria muito ser coronel, coitado. Ficou deprimido, começou a transferir o o quartel para dentro de casa. No começo, eu achei que era uma fase, depois comecei a me preocupar, quando ele etiquetou todos os armários da casa. Eu via a hora dele grudar uma etiqueta em mim. Ai, eu estava me sentindo tão mal... (pausa) O Luiz Fernando está tão envelhecido, a gente nem lembra mais do jeito que ele era...

LAURA – E ele foi bonito! Eu lembro quando ele apareceu na praia, eu devia ter um que? Uns sete anos... vocês ficaram loucas!

MARIA LÚCIA – Eu, não! Já era noiva do Rubinho nessa época. Regina e Selma é que arrastaram a asa pra cima dele.

SELMA – Mas ele, ó: nem te ligo pra Regina...

REGINA – Não é verdade.

SELMA – Como no? Eu estou até vendo: uma noite a gente saiu da boate e você ficou furiosa.

REGINA – Claro! Vocês sumiram, eu fiquei preocupada. Eu me lembro dessa noite. A noite em que você deu pra ele.

SELMA – Eu não dei pra ele, naquela noite. Aliás, eu nunca dei pro Luiz Fernando antes de casar. (pausa) devia ter dado.

REGINA – Eu podia jurar que você tinha dado. Se eu soubesse, eu tinha te avisado.

SELMA – Avisado do que, Regina?

REGINA – Que ele era um desastre na cama. (pausa) Eu dei pra ele.

SELMA – Você o que?

REGINA – Vocês nem eram namorados ainda, Selma. Não vai pensar besteira...

SELMA – Você nunca me contou.

MARIA LÚCIA – Por que é que foi contar agora, Regina?

REGINA – Achei que ia gostar de saber.

SELMA – Eu não gostei de saber. (pausa) Ou melhor, eu gostei de saber que eu sempre tive razão e que eu você sempre foi a vaca que eu achei que você era.

REGINA – Não me culpe pela vida que você não teve, Selma.

SELMA – Que vida, Regina? Nada do que você fez deu certo! Papai gastou uma fortuna, quando você se formou, montando um consultório e você largou tudo em menos de dois anos.

REGINA – Eu descobri que nunca seria uma psicóloga. Se bem que, olhando pra você, eu acho que sou ótima!

SELMA – O Cláudio era apaixonado por ela. Fazia todas as vontades, mas ela quis se separar, bateu o pé e depois largou os meninos com a mamãe.

REGINA – Eu precisava me separar, Selma. Eu tinha motivos.

SELMA – Que motivos? Que motivos, Regina?

MARIA LÚCIA – Ele mijava nela.

(Silêncio. Mal parado.)

LAURA – É verdade?

REGINA – É.

SELMA – Eu não acredito.

MARIA LÚCIA – Como não acredita? Você acha que a Regina ia inventar que o Cláudio andava mijando nela, assim, à toa?

SELMA – Regina é capaz de tudo. Eu sei muito bem as coisas que ela é capaz de fazer, quando quer chamar a atenção. Passou a vida se metendo e tudo que se possa imaginar: foi antiquária, marchand, até uma loja de congelados ela teve.

MARIA LÚCIA – Eu não sabia.

SELMA – Ela mandou bobó pra mim! Uma porcaria que nem o cachorro comeu. (pausa) Meu Deus, que nojo do Luiz Fernando!

REGINA – Você já acabou? Eu não me incomodo de você projetar em mim suas frustrações, mas agora, já chega.

SELMA – Não vem fazendo esses ares superiores que eu te conheço bem... Agora, anda por aí, enganando os trouxas, jogando tarô, seguindo o tal mestre. E o pior é que a Simone vai atrás dela. (Selma quase chora.)

REGINA – (perdendo a paciência) Acabou ou não acabou? Eu não tenho culpa da sua filha gostar de mim. Ela é minha afilhada, eu gosto dela e gosto mais ainda de saber que ela não vai ser como você, uma caretona, uma babaca que não sabe comprar um sapato sozinha. E para de pegar no meu pé, ou eu te quebro a cara, viu, Selma?

SELMA – (exulta) Taí! Taí a verdadeira, Regina! Ela gosta tanto da sobrinha que levou ela prum encontro esotérico em Mauá e... (ela cobre o rosto) Ah! Meu Deus...

LAURA – Selma, fica calma, o que foi?

SELMA – Ela tá grávida. Engravidou do tal mestre que cospe flores. (pausa)

MARIA LÚCIA – Isso também não é o fim do mundo, Selma. Tem solução...

SELMA – Ela se recusa a tirar. Diz que a criança tem uma missão especial na terra. Mas até agora, a única missão especial que eu consigo ver é a minha: vou ser babá de um iluminado! Isso se o Luiz Fernando não matar a Simone, quando souber.

LAURA – Ela vai ter que entender. É uma questão de como as coisas são colocadas, Selma.

SELMA – Ela tem quinze anos, Laurinha. Quinze.

LAURA – Mesmo assim. Você tem que dar uma força pra ela e o Luiz Fernando que se foda! Você fica aí, falando, falando, e eu não te reconheço mais. Eu olho pra você e não consigo ver aquelas mulheres que foram tão importantes pra mim, numa época da minha vida. Vocês não eram assim.

MARIA LÚCIA – Não fala do que você não conhece, Laurinha. A sua vida foi completamente diferente. Você foi temporã, viveu solitária, não dividiu nada com ninguém. Nem mesmo a sua vida. É uma opção sua, tudo bem, mas não fala do que você não conhece.

LAURA – Eu posso não ter me casado, mas isso não quer dizer nada.

SELMA – Sabe que já faz algum tempo, a Simone me perguntou: mamãe, a tia Laurinha é sapatão?

LAURA – Você está me perguntando?

SELMA – Eu não... Não tenho nada a ver com sua vida.

LAURA – Porque se você quiser, eu posso falar da minha vida numa boa. Eu não demorei tanto tempo pra buscar auxílio médico.

REGINA – Ninguém está interessado, Laurinha. A sua vida é problema seu.

LAURA – A minha vida é um problema? (sorri) Talvez, seja mesmo.

REGINA – O que você faz, ou deixa de fazer, não diz respeito a ninguém, foi isso o que eu quis dizer.

LAURA – Eu sei disso, Regina. Melhor do que ninguém. Quando eu precisei, nenhuma de vocês correu pra mim.

SELMA – Você nunca disse que precisava de mim.

REGINA – Nem de mim.

MARIA LÚCIA – Bom, eu moro em Paris. Não dá pra correr pra você. Fica um cooper um tanto quanto longo. E eu nunca soube que você estava precisando de mim ou de nenhuma de nós. Você sempre foi tão fechada!

LAURA – Eu liguei pra você, Maria Lúcia.

MARIA LÚCIA – Quando?

LAURA – Você lembra, que eu sei... Eu estava chegando do hospital e eles tinha me dito que a Nina não ia passar daquela semana. Eu liguei pra você nessa noite. Você e o Jean Claude estavam dando um jantar, você não me deu a menor atenção.

MARIA LÚCIA – Eu me lembro sim. Você me disse que estava deprimida. E daí? Você sempre foi uma menina esquisita, passou metade da sua vida deprimida. Eu não achei nada estranho.

REGINA – Nenhuma de nós podia adivinhar, Laurinha. Nenhuma de nós tem o dom de desvendar os seus mistérios. (pausa) Era natural que você estivesse sofrendo, porque sua amiga estava doente. Vocês dividiam apartamento e...

LAURA – (corta) Ela não era só uma amiga. (pausa. Para Selma) Respondi à sua pergunta, Selma?

SELMA – Eu prefiro não falar sobre isso.

LAURA – Claro que não. Ninguém quer falar sobre isso. Na noite que ela morreu, eu voltei para casa com uma amiga. Eu não consegui dormir, nem com todos os calmantes que tomei. Minha amiga ficou assistindo televisão. Tava passando um filme com a Claudette Colbert e a Jennifer Jones...

REGINA – Desde que partistes. Eu sempre choro, quando vejo.

LAURA – Só que eu não chorei. Eu não consegui chorar, queria sentir pena de mim mesma, queria ter alguém do meu lado, uma de vocês, até. Mas eu não chorei, porque eu tinha perdido uma amiga, como a Regina diz, e uma amiga não é o bastante para que uma irmã saia de casa pra abraçar a outra.

MARIA LÚCIA – Eu não sabia...

LAURA – Tem uma cena nesse filme, eu não me lembro mais por que, mas o noivo de Jennifer Jones morre. Aí, ela entra correndo na sala, abraça a Claudette Colbert e fica chorando. E a Claudette Colbert, com aquela cara iluminada, diz: eu não vou mentir pra você. Não vai passar nunca. (pausa) Sabe que ela tinha razão. Não passa nunca.

(Pausa. Elas fica em silêncio. Música. A luz cai em resistência.)

CENA II

(Outro dia, num fim de tarde, quase noite. O Dukerke e o espelho já se foram, assim como alguns quadros revelando novas manchas nas paredes. Ao acender das luzes, Regina está sentada no chão às gargalhadas. Maria Lúcia em pé.)

MARIA LÚCIA – Agora, você imagina: aquela francesa mal-humorada, querendo matar todos os turistas de Paris e tia Helena gritando feito uma louca. Foi uma cena inacreditável! O supermercado inteiro se aproximou para ver o que estava acontecendo. A francesa olhava abestada e tia Helena batia com a mão na perna e falava bem explicadinho: ca-ne-la, minha filha. Eu quero ca-ne-la.

(Elas morrem de rir. Selma entra. Para um instante, observa as irmãs rindo e, imediatamente fica ofendida)

SELMA – Estão rindo de quem?

(Elas param.)

REGINA – Mas que mania, Selma! Por que de quem? Por que é que você não pergunta estão rindo de que? Como você é perseguida!

SELMA – Eu conheço vocês duas muito bem.

(Selma tira um papel da bolsa e começa a anotar)

MARIA LÚCIA – O que é que você está escrevendo aí?

SELMA – Eu agora anoto tudo. Tudo. Minha psicóloga mandou. Se eu não anotar, eu acabo esquecendo. E eu não quero esquecer como estou me sentindo agora. Excluída. Deixada de lado.

REGINA – Selma, pelo amor de Deus! A Maria Lúcia estava me contando uma história de tia Helena. Ninguém estava rindo de você.

SELMA – Eu é que sei...

MARIA LÚCIA – Ah... então deixa ela anotar. Anota, Selma. Escreve o que quiser. (para Regina) Ela tá atrás de um motivo pra se sentir mal...

(Selma a olha e continua a anotar furiosamente.)

SELMA – Excluída é com X?

REGINA – Além de neurótica é ignorante. (ri) Pronto, já te dei motivo pra escrever um livro.

SELMA – Engraçadinha.

MARIA LÚCIA – Você não devia ter pardo o Normal, Selma...

SELMA – Não estou achando graça. (Selma vai até onde ficava o espelho e só então se dá conta de que ele não está mais lá.) Essa casa fica muito estranha sem o espelho. A gente não devia ter vendido.

REGINA – Mas agora já vendemos. A Laurinha ficou de trazer o dinheiro. (pausa) Essa casa vai ficar estranha pra sempre. Eu tenho a impressão de que depois de nós, nenhuma alma vai habitar aqui.

MARIA LÚCIA – Já ouvi isso em algum lugar.

REGINA – Eu também. (pausa) Há que horas a Laurinha disse que vinha?

SELMA – Não sei.

REGINA – Ninguém quer conversar sobre a Laurinha, quer?

SELMA – Vamos mudar de assunto? Mesmo porque, eu não sei como é essa história de mulher com mulher...

REGINA – Dá jacaré. (ri) Mas eu juro que não entendo. Homem é tão bom!

MARIA LÚCIA – Você pode falar de cadeira, né, Regina?

REGINA – Podemos. Macaco olha o teu rabo... Você e Judith viviam dando voltas e mais voltas. Deus sabe onde! Que fim levou a Judith, hein? Ela era tão sua amiga!

MARIA LÚCIA – Ela tá muito bem. Encontrei com ela Paris, há uns dois meses. Ela é aeromoça.

SELMA (ri) – Aeromoça, não, Maria Lúcia! A Judith foi sua colega de ginásio. Ela é aerovelha e olha lá!

MARIA LÚCIA – Você quer anotar mais umas gracinhas pra sua psicóloga?

SELMA – Nossa que falta de senso de humor. (pausa) Mamãe era louca pela Judith!

REGINA – Claro! A Judith era lacerdista doente! Igualzinha à mamãe. Aliás eu sempre fui uma exceção nessa casa de reacionárias. Desabrochei à custa de muita porrada.

MARIA LÚCIA – Você vai me contar a história da sua vida, Regina? Pra mim? Você se metia nas passeatas porque o Cláudio era comunista. Pelo menos era o que ele dizia na época.

REGINA – Ele sempre foi comunista.

SELMA – Com todos aqueles apartamentos alugados?

REGINA – Mas isso é típico de vocês. Vocês têm uma visão tão definida do mundo, mas são incapazes de perceber que dois e dois não somam quatro necessariamente.

SELMA – Dois e dois são quatro.

REGINA – Eu tinha esquecido que você não chegou a terminar o Normal.

SELMA – Eu não terminei o Normal, mas isso nunca e impediu de ver as coisas. A Maria Lúcia tem razão: você sempre quis ser diferente. Sempre.

REGINA – E você acha mau eu querer ser diferente de você?

SELMA – Pode me ofender. Pode falar o que quiser. Eu estou começando a te conhecer, Regina...

REGINA – Demorou, hein?

MARIA LÚCIA – Regina... não adianta você tentar inventar outra historia pra nós. O livro da tua vida tem vários capítulos conosco, quer você queira, ou não. A verdade é que me lembro que você dizia que ia às passeatas, porque acabava correndo da polícia e emagrecia.

SELMA – Viu?

REGINA – Viu o que, Selma? Há quanto tempo foi isso? Vinte? Vinte e cinco anos? Eu vi muitas coisas nesse tempo... você se lembra da gente há vinte anos atrás?

SELMA – É claro que eu lembro.

REGINA – Então para e pensa um pouco. Que importância tem você ter feito as besteiras que você fez naquela época? Com exceção do meu casamento, que você arrasta até hoje.

MARIA LÚCIA – Chega, Regina.

REGINA – Não, Maria Lúcia. Não chega, não. Quando é que vamos estar juntas outra vez?

SELMA – E que importância tem isso?

(Pausa.)

REGINA – Boa pergunta. E que importância tem isso agora? Que importância tem feito os absurdos que fez, porque estava apaixonada pelo Luiz Fernando? Selma, você não ia nem a balé, porque era russo! E que importância tem isso? Você estava apaixonada por ele e aquilo te parecia natural. E que importância tem isso agora? Ele envelheceu, caiu na compulsória e você pode ir aonde quiser, ninguém está ligando... E que importância tem isso, agora? Eu ia pros comícios porque queria me exhibir pro Cláudio, Maria Lúcia casou com o Rubinho porque ele perdeu a perna e você largou o Normal porque o Luiz Fernando te pediu. E que importância tem isso? A minha empresa de congelados não deu certo, mas e daí? Não me olha assim, Maria Lúcia. A gente se vê tão pouco e fica imaginando que a sua vida é tão melhor do que a nossa, a Selma esperou quantos anos pra descobrir que ela não é tão burra quanto pensa e que importância tem isso, agora? É só olhar pra esse apartamento. Pro que sobrou dele. (ela respira) A Laurinha que a gente maquiava, que a gente dizia que ia ser miss, gosta de mulher.

E que importância tem isso? Nós estamos aqui novamente, juntas, com a diferença que a gente achava que tudo ia dar certo, que o Brasil ia dar certo e agora a gente não se pergunta mais. A gente toca o barco antes que ele afunde.

(Um tempo.)

MARIA LÚCIA – Eu não acho que a minha vida tenha dado errado.

REGINA – Eu não estou falando da sua vida. Estou falando da nossa.

SELMA – Eu devia ter terminado o Normal.

REGINA – Não ia adiantar nada. Pode acreditar em mim. (Ela vai se olhar no espelho e percebe que já se foi) A gente não devia ter vendido o espelho.

(Um tempo)

MARIA LÚCIA – Era do século dezoito.

SELMA – Nós crescemos ouvindo isso.

(Elas sorriem uma para outra. Entra Laurinha com duas pizzas na mão.)

MARIA LÚCIA – O homem pagou direitinho?

LAURA – Em dólar! Tá aqui, ó: mil, duzentos e cinquenta pra cada uma, o resto ele paga semana que vem. Comprei até umas pizzas pra gente comemorar.

REGINA – Tô morta de fome. Trouxe de que?

LAURA – Um pouco de cada, porque definitivamente nós temos gostos diferentes. Mas eu lembrei que a Regina é louca por aliche.

(Elas sentam no chão e abre as pizzas. Comem na mão mesmo, com guardanapos.)

SELMA – Eu não sei como você consegue comer aliche. Eu fico toda inchada.

REGINA – Por falar nisso, eu também preciso anotar. Eu anoto tudo, viu, Selma? Mas só que eu como.

MARIA LÚCIA – Um vinhozinho caía bem... Será que não tem nenhum por aí?...

SELMA – Só se tiver no aparador da sala. Ninguém conseguiu achar a chave.

REGINA – Vamos arrombar!

SELMA – Não.

MARIA LÚCIA – E por que não? Vamos arrombar de uma vez! O móvel está caindo aos pedaços.

LAURA – Eu vou.

REGINA – Eu vou com você. (sai atrás)

SELMA – Eu vou aproveitar e falar rapidinho: eu tenho sido muito agressiva com você. Com todo mundo. Me desculpa.

MARIA LÚCIA – Bobagem. A gente brigava mais quando era jovem. Até para isso a gente fica cansada.

(Ouve-se um barulho. Laurinha grita em OFF)

LAURA – (OFF) Tá cheio de vinho. Todos franceses.

SELMA – O papai se tratava.

(Regina entra com duas garrafas e copos. Laurinha vem depois.)

REGINA – Nossa! Nunca pensei que o papai gostasse tanto de beber.

(Elas atacam o vinho e a pizza.)

MARIA LÚCIA – A família toda. Tia Mirtes, coitada, acabou com cirrose hepática.

REGINA – Eu sei. A Clarice me contou que o figado dela foi endurecendo, endurecendo, no final, parecia um ovo de costura.

SELMA – Pior foi a Lavínia. Aquela penou.

MARIA LÚCIA – No final, pra respirar tiveram que enfiar um tubo. Isso sem falar que o corpo ficou uma ferida só.

(E comem e bebem.)

LAURA – O tio Heitor morreu de que?

MARIA LÚCIA – Foi tifo. Bebeu água da chuva, num dia porre.

REGINA – Isso é lenda, né, Maria Lúcia? Tio Heitor teve câncer no duodeno. (pausa) Alguém vai querer aliche?

MARIA LÚCIA – Eu vou provar uma lasquinha. Morro de medo de ter intoxicação. Foi uma dessas que a Mariza se foi...

SELMA – Mas também, com vida desregrada que ele tinha.

REGINA – O problema foi que ele teve duas hepatites em seguida. Fora uma das outras complicações.

MARIA LÚCIA – Pensando bem, com a vida que ela tinha, a morte foi até um bálsamo.

REGINA – Claro. Depois que ela perdeu aquela metade do pé, nunca mais foi a mesma. Coitada da Mariza.

SELMA – E tia Nair vivia mandando ela tirar o sapato, pra todo mundo ver. (E tome bebida.)

LAURA – Eu encontrei com ela, pouco antes dela morrer.

SELMA – Tava um caco. Dava pena até de ver. E tia Nair foi pelo mesmo caminho. Logo depois da morte da Mariza, ela começou a ter aqueles sintomas todos.

MARIA LÚCIA – Tia Nair já morreu?

REGINA – Não. Mas não deve demorar. A Celinha me disse que ela já nem anda mais. Eu já avisei: fica de olho, porque ela pode desencarnar a qualquer momento.

LAURA – A Celinha deve estar cortando um dobrado com ela.

SELMA – Uma sacrificada coitada. Igualzinha a mim. Com a diferença de que a Celinha não se casou, não teve filhos, pra ela fica mais fácil.

REGINA – Uma pena a Celinha ter se inutilizado tão moça. Aquilo foi um golpe muito forte.

LAURA – O que foi que houve?

REGINA – Ô, Laurinha... então a Celinha não teve que se operar moça ainda? Tirou tudo.

MARIA LÚCIA – Foi uma queda de um cavalo, não foi?

SELMA – Eu ouvi dizer que foi um chute que o tio Abílio deu nela. Tio Abílio era outro que bebia demais!

MARIA LÚCIA – Deus me perdoe, mas teve o fim que merecia.

REGINA – Credo, Maria Lúcia. Aquilo não se deseja nem prum cachorro.

MARIA LÚCIA – E ele tratava tia Nair, como? Como gente? Não... morreu com a mão na campainha, chamando a enfermeira e a sujeita desaparecida. Com certeza se entregando aos médicos. Tia Nair disse que ele tava roxinho.

LAURA – Vocês sabia que o tio Abílio, eu era muito garotinha, mas eu tenho quase certeza de que ele ficava me alisando.

REGINA – Vai dizer isso pra gente? Ele beliscou o peito da Selma, uma vez, não foi, Selma? Ninguém não disse nada om medo do papai matar ele.

SELMA – Ele não era normal. Aliás, ali naquela família era um pior do que o outro. O Byron jogou uma mala no olho da Celeste.

LAURA – Eu não sabia.

MARIA LÚCIA – Como não? Ela perdeu a vista. Estava com tudo pronto pra deixar ele, o desquite assinado, ele teve um acesso de loucura e jogou a mala na cara dela. Por azar, pegou no olho.

REGINA – Essa é outra que não tá muito bem. Ela tem uma boutique, mas perdeu o gosto pela vida e anda feito um trapo. Mas também coitada, teve que segurar a barra da doença do tio Mauro. Ele teve um câncer raríssimo. Foi no esôfago, não foi Selma?

SELMA – Você tá trocando tudo. Tio Mauro morreu de tétano. Mamãe sempre contava que ele foi ficando duro, foi paralisando, paralisando, no final só mexia os olhos. Tia Leda é que teve câncer.

MARIA LÚCIA – Que é isso, Selma? Tia Leda caiu morta com embolia cerebral.
SELMA – Então liga e pergunta pro Ricardo.
REGINA – A Selma tem razão. Tia Leda teve câncer generalizado.
MARIA LÚCIA – Mas alguém teve embolia que eu sei.
LAURA – Foi a Milena, não foi?
TODAS – Nãããããooooo!!!
REGINA – Você era muito pequena, Laurinha. A Milena tinha um problema congênito. A gente já sabia que ela ia morrer desde menina, a gente nem deixava ela brincar, lembra Selma? Com medo que ela empacotasse no meio do pique-esconde. Aliás, vocês sabem que o tio Amaro veio busca-la, no dia em que ela morreu?
SELMA – Regina, para de beber. Quando a Milena morreu, o tio Amaro já tinha morrido
REGINA – Mas é isso que estou dizendo.
MARIA LÚCIA – Mas quem foi que veio, afinal? O espírito.
REGINA – Ele e toda nossa falange familiar.
SELMA – Pronto. A Regina vai começar...
(E tome bebida.)
REGINA – Vocês não acreditam nessas coisas, mas não há como negar. O meu mestre me disse...
SELMA – O meu genro você quer dizer...
REGINA – O seu genro. Você devia estar feliz, Selma. A Simone encontrou um homem que descobriu Deus e isso não tem preço.
SELMA – O meu Deus é diferente.
REGINA – Só existe o seu Deus, não existe o eu Deus. Existe um Deus e pronto. Assim como existem relações kármicas. Nós viemos irmãs com uma missão.
SELMA – Que mal será que fizemos?
LAURA – No mínimo trucidamos uma a outra. (pausa) Eu tô brincando. Eu não acho tão mal assim.
REGINA – Ache o que quiser. Tudo já está determinado.
MARIA LÚCIA – É bem cômodo pensar assim, né, Regina?
REGINA – Muito pelo contrário. É bem mais difícil. A aceitação de uma realidade cósmica é muito mais difícil do que vocês imaginam. É preciso conhecer o seu Deus, conversar com ele.
SELMA – Você me desculpe, Regina, mas o meu Deus não tem tempo de ficar batendo papo comigo, não. Ele tem mais o que fazer.
REGINA – Claro que tem. Ele tem que orquestrar a imensa sinfonia do universo. Selma, nós nos conhecemos há quanto tempo? Milhares de anos? Quantas encarnações já passamos juntas?
SELMA – Como é que vou saber, Regina?
REGINA – Eu posso ter sido sua mãe. Maria Lúcia pode ter sido sua avó. Laurinha pode ter sido marido de qualquer uma de nós.
MARIA LÚCIA – Regina!
REGINA – Desculpe, Laurinha. Não. Não é porque a Laurinha é... ah! Deixa pra lá...
LAURA – (ri) Vocês são muito engraçadas. Meu Deus, como vocês são engraçadas! Eu nunca admiti isso pra mim mesma, mas vocês são deliciosas.
SELMA – Laurinha, que é isso?
LAURA – A Regina tem razão. Nós somos irmãs por alguma razão. Alguma razão muito forte.
REGINA – É o livre arbítrio. Nós escolhemos o nosso destino. Tudo já estava combinado. Até essa partilha. Até essa pizza do aliche.

LAURA – Às vezes o destino é meio violento nessas decisões, não é? Eu queria tanto acreditar, mas eu não consigo. Eu não posso ter escolhido a morte da pessoa que eu amava. Ninguém no mundo pode desejar o fim daquilo que ama.

REGINA – Foi uma passagem. E de alguma forma te ensinou alguma coisa.

SELMA – O vinho acabou. Eu vou buscar outra garrafa.

MARIA LÚCIA – Deixa que eu vou. Você já tá trocando as pernas. (Maria Lúcia se levanta. Antes dá uma olhada no espelho.) A gente não devia mesmo ter vendido o espelho. (sai)

REGINA – (grita) Põe uma música! (pausa) Ai, a gente não devia perder tempo brigando. A gente devia sair por aí e mergulhar no mar, juntas, como a gente fazia quando era criança. Isso sim, ia ser uma celebração!

MARIA LÚCIA – (volta com o vinho) Escuta só que eu achei. É uma peça de museu! (começa a tocar um Hully Gully) Foi na festa de quinze anos da Selma. Tocou a noite inteira.

SELMA – Não foi na minha. Foi na da Regina.

REGINA – Se eu fechar os olhos, eu lembro de tudo. O véu de serpentinas que o papai colocou no teto, o vestido que eu estava usando. Tudo... A Laurinha era tão pequena. Corria no meio dos convidados.

SELMA – Foi nessa noite que eu conheci o Luiz Fernando.

REGINA – E não viveram felizes para sempre.

SELMA – Não. Não vivemos felizes para sempre.

MARIA LÚCIA – Como era mesmo que a gente dançava isso?

REGINA – Era fácil. Vem!

(Regina começa a ensaiar uns passos.)

SELMA – Eu não posso me queixar da vida, mas de uma coisa eu me queixo: nunca tive jeito pra dançar.

REGINA – (dançando) Besteira! O Luiz Fernando que te enfiou isso na cabeça, e você boba acreditou. O Luiz Fernando é sistemático. Aliás, todos os homens são sistemáticos. A gente, não. A gente fica feliz com um forno micro-ondas, acha uma gracinha; depois tem um fogareiro, acha melhor ainda. A precisa é de homem. Tendo homem a coisa vai. Agora, homem, não. Se as coisas não são do jeito que eles querem... Fudeu.

LAURA – Eu não concordo.

REGINA – Todo mundo á sabe disso, né, Laurinha?

(Todas riem)

MARIA LÚCIA – Vem, Selma. Mexe u pouco. Não tem ninguém olhando.

SELMA – Eu não sei dançar isso.

REGINA – Aprende. Vem. (ela puxa Selma) É fácil, ó. Conta um, dois, três, quatro. E volta pro outro lado. Anda, tenta.

SELMA – Me deixa, Regina.

REGINA – Não. Vamos dançar juntas.

(As quatro dançam o Hully Gully. Selma pouco a pouco vai aderindo à coreografia. No fim, já está dançando, alegríssima.)

SELMA – Não é que estou conseguindo? Eu sei dançar Hully Gully!

(E elas dançam, felizes, enquanto a luz morre em resistência.)

CENA III

(Outro dia. Agora, não tem mais nada. Tudo já foi vendido. O espaço está vazio, só o velho sofá ficou. Laurinha está agachada, falando no telefone.)

LAURA – É claro que estou feliz. E um pouco orgulhosa, também. Eu nunca soube de nenhum caso como esse antes. Eu sei. Sei. Mas eu sabia que eles iam voltar atrás.

(Selma entra e fica olhando a irmã. Traz o jogo de Toddy numa bandeja.)

LAURA – A gente se fala. Obrigada por tudo. Tchau. (deliga. Percebe Selma e fica olhando para ela, feliz.)

SELMA – Eu vou aproveitar e falar rapidinho: eu tenho sido muito agressiva com você. Com todo mundo. Me desculpa.

(Laura se aproxima, tira a bandeja das mãos de Selma, coloca no chão e a abraça. Selma fica sem saber o que fazer.)

LAURA – Desculpo, sim. (suspira) A comissão voltou atrás e minha tese foi aprovada pra defesa.

SELMA – Então deu tudo certo?

LAURA Ainda não. Eu ainda tenho que defender a tese, ser aprovada e só depois eu talvez seja contratada pela universidade.

SELMA – Você gosta de estudar, não é, Laurinha? Você sempre gostou. (ela fica embaraçada com a ternura que sente pela irmã) Você quer um café? Tá fresquinho.

LAURA – Quero sim. O último café no velho jogo de Toddy. (ela se serve) Vamos brindar a que?

SELMA – Sei lá... A você. Você tem coisas pra brindar. Sobre o que mesmo é a sua tese?

LAURA – Deixa pra lá, Selma... é meio complicado.

SELMA – Não. Eu quero saber. Eu posso não ter terminado o Normal, mas eu não sou burra.

LAURA – Eu sei que você não é. (pausa) A minha tese é sobre a manifestação do riso no fim do milênio. É uma tese de sociologia, mas com fundamentos literários.

SELMA – Sei. (pausa) Laurinha?

LAURA – O que é?

SELMA – Você gosta da sua vida?

LAURA – Acho que gosto.

SELMA – Do seu trabalho?

LAURA – Do jornal, eu já gostei mais. Agora, virou rotina. Eu passo a maior parte do dia ligando pras pessoas, perguntando tudo o que você possa imaginar. Mas u gosto de dar aula e gosto de escrever.

SELMA – Gosta de escrever o que? Teses?

LAURA – (sorri) Nem sempre, Selma. Nem sempre.

(Elas bebem o café em silêncio.)

SELMA – Eu tô me sentindo tão esquisita. É como se eu tivesse um balão pousado aqui, ó, na boca do estômago. Um balão que nunca levanta voo. (pausa) Laurinha, eu não gosto da minha vida.

LAURA – Pouca gente gosta, se isso te serve de consolo.

SELMA – Eu acho que eu tô nervosa, porque o corretor vem avaliar o apartamento hoje. É horrível vender esse apartamento. Eu sei que nós quatro somos herdeiras, mas eu não consigo ver esse apartamento com outras pessoas morando nele. É como se nós fôssemos vender a história da nossa vida. E a minha vida tem uma história tão sem graça. (Selma fica emocionada. Laurinha a abraça)

LAURA – Você não devia ficar se atormentando, Selma. Pensa nas coisas boas que você tem. Na Simone, no Mário. Você tem dois filhos bonitos, inteligentes.

SELMA – Não. Eu não quero ficar pensando nos meus filhos. Eu quero pensar em mim!

LAURA – Eu acho que ainda dá tempo.

(Regina entra. Afobada.)

REGINA – Fizeram café? Que bom! Deixa eu respirar primeiro. (ela serve-se de café) Tive um dia de cão! Os meninos voltaram de Saquarema e resolveram que vão fazer em conjunto. Eu acho ótimo, mas eles não têm onde ensaiar e ficam ensaiando lá em casa. Reclamações do

prédio todo – a síndica quase deu na minha cara. Meu Deus, eu me sinto uma criança bebendo café nessa xícara do Toddy! – Pra culminar fui atropelada na aeróbica por uma louca disrítimica. Por pouco a demente não me quebra o braço. (ela tira um papel da bolsa e anota.)

LAURA – Você precisa anotar tudo mesmo? Até o que bebe?

REGINA – Sei lá. Por vias das dúvidas, vou anotando. Depois, eu somo, faço umas contas com uma tabela que o médico me deu, não entendo nada e acabo tomando um laxante.

SELMA – A tese da Laurinha foi aprovada.

REGINA – Que bom! Já imaginou, Selma? A Laurinha, doutora? Alguém tinha que salvar o bom nome da família.

SELMA – O Luiz Fernando descobriu que a Simone está grávida. Eles quase se mataram hoje de manhã, eu vi que ia ainda sobrando pra mim e pulei fora. Passei o dia todo na rua. Depois, vim pra cá. Eles são tão parecidos – vão acabar se entendendo.

REGINA – Claro que vão. A Simone é uma mulher maravilhosa. Você pode torcer o nariz o quanto quiser, mas ela é diferente de nós. Ela é uma eleita. (pausa) Selma, você vai ser avó!!!

SELMA – Eu não tenho cara de avó.

REGINA – Claro que não. Você tá linda, minha irmã. Eu acho tão chique ser avó assim, nova. Você é dois anos mais nova que eu, tá com...

(Maria Lúcia entra, falando alto e interrompendo)

MARIA LÚCIA – Cinquenta e oito! (Regina e Selma gritam) Cinquenta e oito cruzados por uma corrida de nada. Eu fui roubada. O taxímetro estava tendo um ataque epilético! (ela olha as irmãs) Não tem passagem de jeito nenhum. Todos os voos lotados. Vou ter que esperar quinze dias e, mesmo assim, sem nenhuma garantia de conseguir embarcar. Eu nunca vi isso, minha gente. Parece que o povo todo quer se mandar daqui.

REGINA – Toma um café. Senta no chão. Para e andar, que eu fico nervosa. (pausa) Eu acho que, agora, a gente não tem mais nada pra dividir, não é? Quer dizer, sobraram umas besteirinhas, que ninguém vai conseguir vender mesmo.

MARIA LÚCIA – E o apartamento.

REGINA – Claro. O corretor já devia ter chegado.

LAURA – Vocês têm alguma ideia de quanto é que nós vamos pedir pelo apartamento?

REGINA – Eu andei perguntando por aí, e acho que 100 mil dólares é um preço razoável.

SELMA – Você tá louca? Você acha que eu vou vender o apartamento que o meu pai comprou com tanto sacrifício por 100 mil dólares?

REGINA – Selma, é o preço.

SELMA – Não é não, senhora. Esse apartamento é muito bem localizado. Tem vista pro mar...

REGINA – Só que ninguém vai ficar entortando a cabeça pra ficar olhando o mar, não é, Selma? Vista pro mar com torcicolo. Só mesmo você pra me sair com uma dessa.

SELMA – O Luiz Fernando acha que a gente deve pedir 200 mil dólares.

REGINA – Então não vamos vender nunca.

SELMA – Então não vendemos e pronto.

MARIA LÚCIA – (se metendo) Isso é que você pensa! Eu preciso desse dinheiro. Vamos vender esse apartamento, nem que seja na polícia!

REGINA – Selma, o apartamento está caindo aos pedaços. Ninguém vai dar 200 mil dólares por ele!

REGINA – Eu estava agora mesmo dizendo à Laurinha que esse apartamento representa a história da nossa vida. Foi aqui que nós nos conhecemos. Foi aqui que nós começamos a viver. Eu não faço questão de vender, Regina. Laurinha, diz alguma coisa! Diz alguma coisa, pelo amor de Deus!

LAURA – Eu preciso do dinheiro, Selma.

MARIA LÚCIA – Eu também. Eu preciso voltar pra casa e com algum dinheiro no bolso. Nunca gostei de viver à custa de homem...

SELMA – Isso pra mim é novidade.

MARIA LÚCIA – Não vou brigar com você. Nós vamos vender o apartamento e pronto. Você é minoria.

SELMA – Eu sou uma pedra no sapato de vocês... Pois eu fico feliz em ser minoria. Eu não assino os papéis. Não assino!

LAURA – Selma, por favor. Nós conseguimos fazer a partilha de um modo civilizado. Nós escolhemos o que cada uma queria guardar de lembrança, vendemos os móveis, os objetos de arte... não cria problema, vai.

REGINA – Ela não deve estar indo à psicóloga.

SELMA – Ironia não vai ajudar, Regina. Ironia não vai ajudar...

REGINA – Nada vai ajudar. Nada! E quer saber por quê? Porque você é louca, Selma. Neurótica! Você quer transformar isso aqui em que? Num museu? Quem é que vai pagar o condomínio, as taxas extras? (grita) Você? Você não tem onde cair morta! Não pode nem dar um chute naquele marido porque não tem como viver!

SELMA – (avança nela) Sua vaca!

(Elas se estapeiam. Laura e Maria Lúcia se metem e separam. Um caos de gritos e lamúrias.)

REGINA – Seu problema comigo é tão grande, que você nunca vai conseguir resolver. Nunca. Nem que você passe a vida indo nessa psicóloga.

SELMA – (chorosa, procura um comprimido na bolsa) Não fala comigo, Regina. Não fala comigo. (Ela engole o comprimido a seco.)

MARIA LÚCIA – Me dá uma eiota de Lorax, que eu também fiquei nervosa.

SELMA – Eu só tinha esse.

MARIA LÚCIA – Ai, Selma. Eu troco. Eu te dou um Lexamil francês.

LAURA – Tem dois?

REGINA – Eu tenho valium na bolsa. Pode pegar.

(Elas tomam suas bolas com café. Pausa.)

REGINA – Selma...

SELMA – Não fala comigo!

MARIA LÚCIA – Vamos parar, pelo amor de Deus! Vocês são irmãs, Regina, vai dar um abraço na Selma. Selma abraça a Regina. Pronto: acabou. (orgulhosa) Eu sou a mais velha. Na falta da mamãe, eu assumo o posto.

SELMA – Regina sempre implicou comigo. Sempre pisou em mim. Roubava minhas roupas, meus sapatos... era sempre comigo. Sempre comigo.

REGINA – Você tem razão. Você sempre teve o dom de me irritar. Você sempre quebrou a magia dos melhores momentos. Até no meu casamento, por pouco você não estraga a festa.

MARIA LÚCIA – Ela não teve culpa, Regina. O padre que era maluco. A Selma passou a maior vergonha, coitada...

REGINA – Se ela não tivesse tirado o bolero no altar, o padre não ia saber que ela estava de costas nuas.

SELMA – Eu não tive culpa. E mesmo que eu tivesse, paguei, não paguei? Todo mundo me olhando e o padre me botando na rua. A mamãe ainda falava: sai logo, sai logo! Ninguém foi capaz de me defender.

MARIA LÚCIA – Por que foi que você tirou o bolerinho, Selma?

SELMA – Porque eu estava morta de calor. Era verão e a Regina, sempre muito exibida, quis os altares todos acesos. Até o de Santa Efigênia...

REGINA – Mamãe era devota dela.

MARIA LÚCIA – Foi muito bonito o casamento da Regina. (pausa) O vestido é que não deu muito certo, ficou com uma barriga esquisita.

REGINA – Meu vestido era lindo!

SELMA – Não era não. A costureira não acertou com seu corpo. Eu me lembro que todo mundo comentou na época.

MARIA LÚCIA – A Regina sempre teve um corpo esquisito.

SELMA – Ainda bem que é você quem está dizendo isso. Se fosse eu, ela era capaz de me matar.

REGINA – Eu tenho um corpo esquisito, Maria Lúcia? Eu? Você tinha o maior complexo das tuas pernas. Todo mundo te chamava de saracura!

MARIA LÚCIA – Nunca fui nenhuma Marta Rocha, mas nunca tive barriga e, cá entre nós, sempre tive um peito lindo.

LAURA – Aliás, nós todas temos peitos bonitos. Puxamos o lado da família do papai.

MARIA LÚCIA – Menos a Regina. Todinha a mamãe...

SELMA – Peito grande e barriga. Mamãe tinha uma cara linda, mas o corpo...

REGINA – Vocês estão delirando. Nunca houve nada de errado com meu peito. E eu nunca tive nada errado com meu peito. E eu nunca tive barriga.

SELMA – Conta outra, Regina...

REGINA – Eu mostro, minha filha. Pode ver, já que vocês se esqueceram.

(Ela abre a blusa e mostra os peitos pras irmãs. A plateia vê as caras das três assombradas e as costas de Regina. Um tempo.)

REGINA – Eu?

SELMA – Operou, sim. Tá com peito de menina.

REGINA – (envergonhada) Operei a barriga também.

LAURA – Uma lanternagem completa, hein? Também, com a quantidade de óleo que você queimou, o motor já devia ter batido o pino.

MARIA LÚCIA – Doeu?

REGINA – Um sofrimento. O peito eu tirei de letra, mas a barriga... Eu gritei tanto, mas tanto, que me deram alta antes do tempo. Fiquei rouca um mês.

SELMA – E dá pra usar biquíni?

REGINA – Claro. A cicatriz é bem embaixo. Taí. Você devia fazer plástica, Selma.

SELMA – E, por acaso, eu estou precisando?

REGINA – Não é questão de precisar, é uma mudança. É o melhor remédio do mundo contra depressão, contra ansiedade, contra tudo! Já imaginou? Você acorda, grita um pouquinho e depois se olha e tá de cara nova. Ah, não tem nada melhor...

LAURA – Isso depende, né porque a Clarice, coitada, ficou desfigurada.

SELMA – A Clarice já era desfigurada antes de fazer a plástica.

MARIA LÚCIA – E, além do mais, quando ela resolveu fazer, já era tarde.

LAURA – Quantas você já fez, Maria Lúcia?

MARIA LÚCIA – Sei lá, Laurinha. Que pergunta. Eu não sou mais menina...

REGINA – Todo mundo sabe disso.

MARIA LÚCIA – Mas para seu governo, ainda atraio atenção na rua. Ontem mesmo, eu vinha saindo do hotel e um grupo de vagabundos ficou gritando sujeira pra mim. Eu A-DO-REI. Sabe que eu tava sentindo falta dessa coisa cafajeste. Eles falaram tanta imundície, mas tanta... e eu lá, só ouvindo... fingindo que não era comigo, mas adorando.

LAURA – Que coisa mais antiga, Maria Lúcia.

MARIA LÚCIA – Que eu posso fazer? Eu sou do tempo que mulher gostava de homem. Desculpe, Laurinha...

LAURA – Tudo bem. (ri) Eu já consigo até rir disso.

SELMA – Pois eu tenho horror a esses cafajestes. Outro dia mesmo, em plena Praça Saens Peña, um engraçadinho gritou: aí gostosa, não goza mais não? (pausa) Eu acho que tá na cara...

REGINA – Vai ver é por isso que você anda tão nervosa.

SELMA – Por isso também. (começa a anotar) Eu tô anotando tudo o que você me disse, Regina. Vou colocar na minha próxima sessão.

REGINA – Selma, minha irmã, pra consertar a sua cabeça, só sessão espírita. (elas rem, cansadas)

MARIA LÚCIA – E o corretor?

LAURA – Já devia ter chegado. E por falar nisso, quem é que está cuidando da papelada toda?

SELMA – Eu. Quem mais podia ser? Eu preciso do atestado de óbito da mamãe. É melhor você me entregar logo, Regina.

REGINA – Mas não está comigo.

SELMA – Claro que está. Eu te dei, na missa de sétimo dia.

REGINA – Tem razão, mas eu dei pra alguém. Maria Lúcia pediu pra dar uma olhadinha.

MARIA LÚCIA – Mas devolvi logo, logo.

LAURA – Sem atestado de óbito, não se faz nada.

MARIA LÚCIA – Isso não. Todo mundo sabe que a mamãe morreu. A gente tira uma segunda via. Ninguém vai achar que está malocando a mamãe pra vender o imóvel.

REGINA – (que esteve procurando na bolsa) Achei. (entrega a Selma) Tava aqui, dobradinho.

SELMA – (lendo) Mas o que é isso? Uma esfiha, um caldo de cana, um café sem açúcar? Regina, você rabiscou tudo!

REGINA – Ah, Meu Deus! Notei o regime no óbito da mamãe! Será que não serve mais?

MARIA LÚCIA – (pega o óbito e vê) Coitada da mamãe. Isso é coisa eu se faça, Regina? (lê) Dois bom-bocados, croissant de catupiry e um diet coke. Tem mais aqui: um pastel de queijo, um brigadeiro e duas diet cokes. Adianta tomar diet coke? Adianta? (continua a ler, rindo) Escuta só: um amor-perfeito, um bolinho de aipim com carne e uma diet coke. (ri) E ela quer emagrecer... (lendo) Complicações respiratórias, infarto no miocárdio. Isso foi a mamãe. (lê) Ela toma diet coke como quem bebe água!

REGINA – Mas eu já emagreci.

SELMA – Não foi você que emagreceu. O apartamento é que ficou vazio.

MARIA LÚCIA – Regina, minha irmã, só há um meio de se emagrecer: abrindo o olho e fechando a geladeira.

REGINA – Mas eu não preciso emagrecer. Eu preciso me manter.

SELMA – Tá bom. Não se fala mais nisso. Além do mais eu já conheço suas dietas: você faz o maior estardalhaço e tudo o que você consegue perder é tempo.

REGINA – Por que é que você não vai tomar no seu cu, hein, Selma?

SELMA – Quem me dera...

(Elas começam a rir. Pateticamente. Riem descontroladamente. Campanha. Elas se interrompem. Tempo.)

LAURA – É o corretor.

(Elas não se mexem. Um desconforto. Um intruso.)

LAURA – Eu vou abrir.

REGINA – Espera. Nós ainda nem resolvemos quanto vamos pedir.

LAURA – Ele veio pra isso. Pra fazer uma avaliação.

MARIA LÚCIA – Não vamos nos precipitar.

SELMA – Minha opinião vocês sabem muito bem qual é.

LAURA – Eu vou abrir a porta.

MARIA LÚCIA – Laurinha, espera.

(Campainha.)

LAURA – O homem está tocando, Maria Lúcia.

MARIA LÚCIA – Mas nós ainda bem acabamos a partilha...

LAURA – Como não acabamos? Não tem mais nada que preste aqui dentro. Regina, o que foi que deu em você? Maria Lúcia...

MARIA LÚCIA – Eu acho que nós devemos pensar melhor, antes de ir abrindo a porta prum corretor qualquer que pode se passar a perna.

SELMA – Eu acho perigoso. A Marli foi atacada por um corretor, visitando uns apartamentos.

REGINA – Não me diga!

SELMA – Avançou nela no playground. Foi u horror.

MARIA LÚCIA – Tá vendo, Laurinha?

LAURA – Vocês enlouqueceram?

SELMA – O jogo do Toddy!! Com quem vai ficar o jogo do Toddy?

(Campainha.)

REGINA – É melhor a gente dividir. Cada uma fica com uma peça.

SELMA – Mas assim vai desfalcar, né, Regina?

MARIA LÚCIA – Vamos sortear, então. Mas quem perder, tem que respeitar. Tem que saber perder. Laurinha, pega papel aí, na minha bolsa.

LAURA – Eu não quero fazer isso. (pausa) O homem deve ter ido embora. Vocês querem vender esse apartamento, ou não querem? Eu não entendo vocês.

SELMA – Se a gente dividir o jogo, o açucareiro é meu.

REGINA – A gente acabou de resolver: vamos sortear.

SELMA – Se bem que eu é quem devia ficar com a louça. Eu juntei mais rótulos do que todas.

MARIA LÚCIA – É mentira. Você nem gosta de Toddy. A Regina é que juntou mais.

REGINA – A Selma tem o dom de torcer a realidade que só ela.

(Campainha.)

LAURA – Ele voltou. Eu vou abrir. (Laurinha sai rápida. As três ficam paradas, como três crianças assustadas. Um tempo. Laurinha volta.)

LAURA – Selma, me dá a chave.

SELMA – Não.

LAURA – Como não? Eu quero abrir a porta. O homem vai pensar que nós somos loucas.

SELMA – Ele que pense o que quiser. Eu não abro a porta e pronto.

REGINA – Não devemos satisfações a ninguém.

MARIA LÚCIA – E, além do mais, se ele tá com tanta gana de entrar, é porqu quer atacar alguém. Não vamos abrir a porta.

LAURA – Selma, me dá a chave, agora.

SELMA – Não dou.

LAURA – Então eu vou pegar na marra.

(Laura se aproxima ameaçadora. Selma mete a mão na bolsa e atira a chave pela janela. Regina e Maria Lúcia aplaudem.)

REGINA – Vai pegar agora, Laurinha, vai...

LAURA – Nós estamos trancadas aqui dentro. Eu tinha dado as minhas chaves pra ela...

REGINA – Eu também.

LAURA – Vocês têm que ser internadas. Deviam ser proibidas de andar nas ruas.

MARIA LÚCIA – Bom, já que nós não vamos abrir porta, vamos resolver o que é que vamos fazer com o jogo de Toddy.

LAURA – Eu quero que esse jogo de Toddy se foda! Eu quero que vocês se fodam! Como é que nós vamos sair daqui? Eu não posso ficar aqui dentro. Vamos ligar pra alguém!

SELMA – Laurinha, relaxa e aproveita.

(Regina apanha o jogo de Toddy e coloca no centro do palco.)

MARIA LÚCIA – Eu fico com as xícaras.

REGINA – Então os pires são meus.

SELMA – Mas assim, vocês saem lucrando. A leiterinha fica com quem?

REGINA – Laurinha, você quer a leiterinha?

LAURA – Eu não acredito. Eu não acredito.

REGINA – Acredite, Laurinha. Acredite: agora é que a partilha vai começar!

(A luz morre abrupta. Música. Luz sobre Laura, num ponto indefinido.)

EPÍLOGO

LAURA – Eu descobri que aprendi a rir com vocês. E vocês nunca vão ter consciência do quanto isso tem sido importante pra mim. Vocês nunca mais vão poder dizer que a Laurinha é uma menina esquisita, deprimida. Nunca mais. *(pausa)* Foi uma pena vocês não terem visto a minha defesa de tese. Foi brilhante. Depois de tudo, eu precisava deixar aquela gente de boca aberta. E deixei. Orgulhem-se de mim. *(pausa)* O dinheiro do apartamento veio em boa hora – agradeço a Selma por ela ter voltado atrás. Agradeço a todas vocês. Estou mandando esta carta em um xerox pras três, porque estou sem tempo nenhum. Maria Lúcia, eu prometo que quando estiver deprimida, vou gastar todo o meu dinheiro num longo telefonema. Está um frio dos diabos. Neva se parar. Eu sinto saudades do calor horrível que deve estar fazendo no Brasil, do sol alaranjado nos fins de tarde e muitas, muitas saudades de vocês. Amor, Laurinha.

MARIA LÚCIA – Laurinha me ligou ontem, de Berlim. Ela está contente com a bolsa de estudo e o dinheiro do apartamento ajudou muito. Ajudou a todas nós, embora o meu coração pule no peito, cada vez que eu penso que nunca mas vou vê-lo. Enfim, a vida continua. Mauricinho está um verdadeiro francês e toca guitarra no metrô de Montparnasse. Vocês podem imaginar o Mauricinho ganhando algum dinheiro? Pois está, Paris atravessa um inverno gelado, cinzento, mas a gente sempre espera confiante a chegada da primavera. No mais, estamos todos bem e eu descobri que sou uma boa mãe, no final das contas. Ouviu essa, Selma? Eu sou uma boa mãe. Um beijo, Maria Lúcia.

REGINA – Ontem consegui arrastar a Selma para um encontro esotérico. Ela lutou, lutou, mas acabou indo. E então a coisa mais engraçada aconteceu. No meio dos trabalhos, quando nós nos abraçamos a pedido do mestre, ela começou a chorar. Chorou à noite inteira e depois me disse que aquela tinha sido uma noite feliz. Ela finalmente teve a sua revelação. Ali, abraçadas, nós podíamos sentir uma corrente de pura energia que corria em nós. E tivemos a nossa resposta. Eu sei que ela vai dizer isso tudo é uma grande bobagem, mas nós tivemos uma resposta. E vamos leva-la conosco pra outros planetas, outras vidas, outras estrelas. Agora, não posso escrever mais: estou correndo para um encontro de tarólogos no Acre. Já viu coisa mais louca? Beijos e beijos. Regina.

SELMA – Vocês já são tias-avós. Eu sei que o título não é muito agradável, mas a vida nos prega essas peças. Simone está feliz e o menino é lindo. Depois de muta briga, meu neto chama-se Fernando. Escapou por um triz de se chamar Baba Sharam. Luiz Fernando é um avô coruja e eu uma babá conformada. Interrompi as sessões com a psicóloga. Ela mudou o consultório pra Ipanema, fica meio longe, e vocês sabem que eu não largo a minha Tijuca por nada desse mundo. Tenho pensado muito em vocês e acabo achando que a Regina tem muita

razão: alguma coisa devemos ter aprontado noutra vida, pra sentir saudades uma da outra. É.
Sem dúvida, a Regina tem razão. Amor. Selma.

(Elas ficam pensativas, um momento. Súbito, empunham as canetas e resolvem escrever mais uma vez.)

AS QUATRO – *(juntas)* Querida irmã...

Miguel Falabella. A Partilha- Cópia digitalizada pelo GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro / UFSJ – Maio/2011