

**TEATRO, DRAMATURGIA E SOCIEDADE NA RIBALTA
BRASILEIRA: A CONFIGURAÇÃO ESPAÇO-TEMPORAL EM A
PARTILHA, DE MIGUEL FALABELLA**

**DRAMA, DRAMATURGY AND SOCIETY IN THE BRAZILIAN
LIMELIGHT: THE SPACE-TIME CONFIGURATION IN A
PARTILHA BY MIGUEL FALABELLA**

Wagner Corsino Enedino (UFMS/CPTL)¹
Jéssica Nágilla Hagemeyer (UFMS/CPTL)²
Vanessa Hagemeyer Burgo (UFMS/CPTL)³

Recebimento do Texto: 11/02/2023

Data de Aceite: 10/03/2023

RESUMO: Acorando-se nos estudos de Anne Ubersfeld (2005), Anatol Rosenfeld (2002), Friedrich Schiller (1991), Jean-Pierre Ryngaert (1996; 1998), Renata Pallottini (1989) e Patrice Pavis (1999) acerca do modo de estruturação do texto teatral; nos postulados de Gaston Bachelard (1996) concernentes à poética do espaço, bem como apoiado pelas contribuições de Antonio Candido (2000) quanto aos aspectos sociológicos que circunscrevem um texto literário, este artigo apresenta, como objetivo central, analisar a configuração espaço-temporal (no nível diegético) da produção dramaturgical *A Partilha*, de Miguel Falabella.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro Contemporâneo. Tempo. Espaço. Personagens. Miguel Falabella.

ABSTRACT: Based on the studies of Anne Ubersfeld (2005), Anatol Rosenfeld (2002), Friedrich Schiller (1991), Jean-Pierre Ryngaert (1996; 1998), Renata Pallottini (1989), and Patrice Pavis (1999) about the way in which the theatrical text is structured; on the postulates of Gaston Bachelard (1996) concerning the poetics of space; and on the contributions of Antonio Candido (2000) concerning the sociological aspects that circumscribe a literary text, the main objective of this work is to analyze the space-time configuration (at the diegetic level) of the dramaturgical production *A Partilha* by Miguel Falabella.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Drama. Time. Space. Characters. Miguel Falabella.

1 Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

2 Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas (UFMS/CPTL).

3 Professora Associada do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Doutorado em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Pós-Doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Introdução

Este artigo, embora limitada ao texto, ao discurso e à fábula, e não ao espetáculo, se funda no estudo de problemas universais, representados por uma produção local e figurativizados em uma obra atual. Constitui-se, *a priori*, como uma aventura cognitiva que busca verificar como a matéria observada – a literatura com forma da representação da sociedade – foi aproveitada para a composição de obras literárias, 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, uma vez que “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, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo” (SCHILLER, 1991, p. 47).

Busca-se, portanto, compreender os possíveis sentidos da obra *A Partilha*, do dramaturgo Miguel Falabella, 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 será visto, pois, como um “agente de estrutura” e não apenas “matéria” ou referente extratextual. A ficção de Miguel Falabella não só se evidencia pela particularidade de seu olhar acerca da sociedade brasileira, mas por meio de uma linguagem direta (desprovida de torneios linguísticos desnecessários) que traz, como efeito de sentido, uma aproximação entre leitor/espectador e obra.

Miguel Falabella por entre palcos e telas

Antes de adentrarmos ao estudo da peça *A Partilha*, convém incursionarmos por uma breve síntese biográfica de Miguel Falabella, bem como sua dramaturgia, a fim de compreender determinados traços de seu projeto estético. Conhecido pelo público por interpretar a memorável personagem Caco Antibes na Sitcom⁴ *Sai de Baixo*, Miguel Falabella de Sousa Aguiar é ator, dramaturgo,

⁴ Situation comedy.

diretor, dublador, cineasta, escritor e apresentador de televisão brasileiro, nascido no 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 da literatura brasileira, fato que o impulsionou a explorar a carreira artística e a cursar Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Em diversas entrevistas, o autor comentou que sua avó materna foi fundamental na escolha de sua carreira quando o levou, aos 08 anos de idade, para assistir ao musical *Hello, Dolly*, estrelado por Bibi Ferreira. Desse momento em diante, o artista se encantou pelo mundo da dramaturgia e já na adolescência iniciou sua carreira artística no teatro, primeiramente no colégio onde estudava e posteriormente no tradicional Teatro Tablado – escola para atores de Maria Clara Machado. Sua estreia no palco foi aos 18 anos, com a peça *O dragão*, de Eugene Schwarz, todavia seu primeiro trabalho como ator profissional ocorreu apenas em 1979, na peça *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind.

Na televisão, Falabella estreou como ator em 1982, no programa *Caso Verdade*, no episódio “Jam e Jim”, em que deu vida a personagem título. Logo depois, participou de sua primeira novela, *Sol de verão*, de Manoel Carlos, como o médico Romeu. Em 1984, atuou em *Amor com amor se paga*, de Ivani Ribeiro, como a personagem Renato e, no mesmo ano, na novela *Livre para voar*, de Walther Negrão, interpretando a personagem Sérgio. Contudo, foi em 1986, com a personagem Miro, que o artista ganhou maior projeção na televisão brasileira no *remake* *Selva de pedra*, de Regina Braga e Elói Araújo. Vale destacar, ainda, que em 1987, passou a apresentar o programa *Video Show*, da Rede Globo, no qual ficou à frente durante 15 anos. Concomitantemente, atuou em outros trabalhos na televisão, mas em 1996 se consolidou como figura pública ao interpretar Caco Antibes, no programa *Sai de Baixo*, o qual esteve no ar até dezembro de 2001.

Como autor, Miguel Falabella escreveu diversas novelas e peças teatrais, iniciando-se pela telenovela *Salsa e Merengue*, em 1996, escrita juntamente com Maria Carmem Barbosa, com quem lançou outros trabalhos como *A lua me disse* (2005), uma comédia de costumes com traços do folhetim tradicional, e o humorístico *Toma lá dá cá* (2007). O artista foi o autor de duas telenovelas de comédia romântica, *Negócio da China* (2008) e *Aquele beijo* (2011), e dos seriados

Pé na cova (2013), no qual atuou como a personagem Ruço, dono de uma funerária nada convencional, e *Sexo e as néga*, que retratava a vida de quatro amigas do bairro de Cordovil, zona norte do Rio de Janeiro.

O dramaturgo soube compreender os fatores sociais que constituem a sociedade brasileira como matéria prima a ser trabalhada com sua pitoresca e tradicional licença poética, pois:

A posição social é um espaço da estrutura da sociedade. No nosso caso, importa averiguar como esta atribui um papel específico ao criador de arte, e como define a sua posição na escala social; o que envolve não apenas o artista individualmente, mas a formação de grupos de artistas. Daí sermos levados a indicar sucessivamente o aparecimento individual do artista na sociedade como posição e papel configurados; em seguida, as condições em que se diferenciam os grupos de artistas; finalmente, como tais grupos se apresentam nas sociedades estratificadas (CANDIDO, 2000, p. 24).

Já na direção teatral, começou com a premiada peça *Emily* (1994), que lhe rendeu o Prêmio Molière de melhor direção e o Mambembe de revelação em direção. Entre as inúmeras peças que dirigiu, vale destacar *Tupã, a vingança* (1985), de Mauro Rasi e Lucia McCartney, também a adaptação de Geraldo Carneiro do texto de Rubem Fonseca, *As Sereias da Zona Sul* (1987), o infantil *O rouxinol do Imperador* (1988), adaptado por Flávio Marinho, *Os Monólogos da vagina* (2000), uma adaptação do original de Eve Ensler, *Capitanias hereditárias* (2000), *South American Way* (2001), um musical sobre a vida de Carmen Miranda e peça *A Partilha* (1991), na qual ganhou o Prêmio Molière de melhor autor.

Sob a luz do prosclênio textual: em cena, *A Partilha*

Escrita em 1991, a peça *A Partilha* foi uma notória produção brasileira que ficou em cartaz por 6 anos e foi encenada em mais de 12 países. O elenco original era composto por Natália do Vale (Selma), Susana Vieira (Regina), Arlete Salles (Maria Lúcia) e Tereza Piffer (Laura). Em decorrência do elevado sucesso, a peça ganhou, em 2001, transposição para o cinema, com produção da *Globo*

Filmes e direção de Daniel Filho. Importa destacar que a produção foi premiada no Festival de Cinema Brasileiro de Miami como melhor roteiro. Em 1992, a peça foi encenada em Buenos Aires, numa versão adaptada para *Nosotras que nos queremos tanto*, permanecendo quase três anos em cartaz.

A *Partilha* retrata a morte de uma matriarca que deixa para suas quatro filhas, Selma, Regina, Maria Lúcia e Laura, um apartamento na cobertura, no bairro de Copacabana, juntamente com alguns móveis e objetos de antiguidade. Afastadas após anos, as irmãs se reencontram para o velório e enterro da mãe, a fim de realizarem o levantamento dos bens da família, discutirem sobre o processo de partilha e reavaliarem suas próprias vidas. Durante o decorrer da peça, a qual é ambientada boa parte no imóvel (objeto da herança), as personagens configuram-se sob a égide da expressão contrastante de um mesmo mundo.

Na peça, constituída por um ato (prólogo e três cenas) quatro irmãs estão num espaço fechado (o apartamento), onde as situações se desenvolvem e ganham maior densidade dramática, uma vez que, segundo Patrice Pavis (1999), o espaço dramático é o espaço abstrato ficcionalizado, criado pelo espectador/leitor, associado ao espaço interior (quando há tentativa de representação de uma fantasia, visão do dramaturgo ou da personagem). Além disso, no momento em que o texto teatral se inicia, observamos que “[...] a organização do tempo da ficção vai de par com a estrutura do espaço” (RYNGAERT, 1996, p.77).

Em *A Partilha* são colocadas em xeque as relações humanas institucionalizadas pelas convenções sociais. Durante determinados momentos na obra a sociedade emerge como antagonista na trama; em outros, ficam expostas as contradições entre o “poder” e o “não poder”; entre as aspirações e as frustrações individuais, em decorrência da situação histórica de cada uma das personagens em cena.

O texto de Falabella 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. Com um enredo simples, o autor procura trazer à baila questões que permeiam o universo de uma família que, aparentemente, se conhecem, porém são cercadas por (con)tradições, (des)encontros e convenções sociais. Miguel Falabella, em tom irônico, permeado de um humor leve e com uso de uma

linguagem direta; pinta, por meio da alquimia de suas tintas, um quadro caótico e desintegrado das figuras humanas.

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, 2008, 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. 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 concepções culturais (à primeira vista) díspares. Será o combate destas forças antagônicas o *leitmotiv*, o fio para que se teça a intriga.

Segundo o teórico Anatol 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”. Para além destas reflexões, até mesmo o cenário, em maior ou menor grau, pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso.

Dessa forma, com base nas convenções estabelecidas pelos manuais de *playwriting*, o crítico e ensaísta Décio de Almeida Prado (2002), em seus estudos, estabelece três critérios que contribuem, significativamente, para a compreensão de caracteres 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 realistas, entre as quais se insinua o pensamento do autor.

No que diz respeito às características das personagens, Selma é a mais velha e antiquada das irmãs. A ela restou à incumbência de cuidar da mãe depois que cada irmã resolveu seguir seu caminho. Casada com um militar, Selma leva uma vida disciplinada e monótona no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Regina, por sua vez, é taxada como liberal, moderna, independente e esotérica, a qual se casou por convenção social e após a separação não mais se interessou por relacionamentos sérios. Já Maria Lúcia é considerada a irmã requintada e desapegada, que “abandonou” um casamento convencional e o filho no Brasil para viver um grande amor em Paris. E, por fim, Laura é a irmã caçula, intelectual e exageradamente voltada para o trabalho, surpreende as demais irmãs com suas atitudes, pois é sempre sisuda e circunspecta; sobretudo, quando se assume homossexual.

Por reunir a poesia e a melancolia encarnada nas personagens, *A Partilha* ganha a adesão do enunciatório de forma sutil, porém com profundidade. 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, é uma comédia dramática que mexe com a memória afetiva dos espectadores, cujo foco não é trazer à tona a divertida briga pela divisão de bens materiais deixados pela genitora falecida, mas a divisão de histórias, vidas e emoções ainda inexploradas pelas protagonistas.

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 peças 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.

Dessa forma, por meio da análise espaço-temporal, 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. 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).

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”. 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:

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 Ubersfield (2005, p. 92-93), 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.

A representação do espaço

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 tempo apresenta dupla natureza e 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. De acordo com a epistemologia de Michel Issacharoff (1985, p.42), nos textos clássicos de peças contemporâneas, a ação dramática recairá entre os dois níveis de espaço: “o perceptível” e o “não perceptível”.

Nessa vertente, cumpre destacar que a representação cênica envolve tanto o tempo quanto o espaço, ou seja, remete a si próprio, porém só o tempo pode ser extracênico, uma vez que precisa ser reconstruído por um sistema simbólico. No tempo cênico, por exemplo, temos o tempo da representação e o tempo 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).

E 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 diegese, se mostra necessário para configuração do presente e futuro das irmãs.

Importa destacar que o teórico Gaston Bachelard (1993, p. 24) destaca,

em seus estudos, que **casa**⁵ 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 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 e a opção dela de mudar-se para França sem o filho, iniciado pela checagem de quem ficaria com o espelho veneziano deixado pela mãe:

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...

5 Grifo nosso.

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.

[...]

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, 1991, p. 12).

Porquanto, o objeto de antiguidade que qualifica o espaço da peça possui a função propulsora de motivar discussões feministas muitas vezes em duelo, como a manutenção de um casamento, a liberdade de escolha, a educação dos filhos, a felicidade, entre tantas outras questões que pairam sobre o imaginário das mulheres. Tais tópicos são levantados em vários momentos durante a obra, pois o efeito de sentido é justamente trazer à baila 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.

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 sim um reflexo da alma, do estado de espírito delas ou mesmo daquilo que por muitos anos Maria Lúcia quis refletir para a sociedade e que, atualmente, não faz mais sentido mostrar.

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 velha e 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:

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.

[...]

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)

As frustrações vão aumentando conforme as personagens vão sucumbindo às vicissitudes das convenções sociais e abandonando seus ideais. Com efeito, observa-se que as vidas das protagonistas constituem, até então, uma mera e frágil representação social.

O tempo, a construção e (re)construção de sentidos

Patrice Pavis (1999) divide a relação temporal entre tempo cênico e tempo extracênico, enfatizando que o tempo teatral estaria ligado à relação entre ambos. Para o autor, tempo cênico é: “ao mesmo tempo aquele da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que está assistindo. Consiste num presente contínuo que não para de desvanecer-se, renovando-se sem cessar” (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 o tempo “cênico” e “extracênico”.

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 80 ou 90, 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 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 (rubricas) 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).

Voltando ao texto teatral, no que concerne à imprecisão temporal (anos 80 ou 90), a informação coaduna-se com a fala de Regina sobre as convicções políticas da genitora, a qual era adepta das ideologias de Carlos Lacerda, um dos maiores porta-vozes do pensamento conservador e direitista no país, grande adversário de Getúlio Vargas e do movimento político trabalhista e comunista. Ademais, estima-se que a peça faça referência aos anos de 80/90, pois Maria Lúcia cita o nome de uma Miss Brasil de 1954 como um padrão de beleza conhecido pelas irmãs, com o intuito de exemplificar que seu corpo ainda estava bonito, senão vejamos os excertos:

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 história 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?

[...]

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).

Ademais, 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. 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:

(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).

(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 antigos – que compunham o ambiente vão sendo vendidos –, o enredo se encaminha para o epílogo, 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.

As indicações espaço-temporais, ao longo de todo o texto, se interligam e se interenunciam. Consubstanciado por meio da ironia e do humor, tais indicações descortinam o véu de alegoria que recai sob as diferentes percepções de mundo das *personas*. Em *A Partilha*, o desejo que nutre cada uma das protagonistas é a da recomposição do passado. Este processo é o fio condutor que potencializa o drama de Miguel Falabella, como um processo que idealiza a felicidade. Com efeito, a ação do tempo e sua corrosão sobre as emoções humanas são a fonte da teatralidade do drama.

Considerações Finais

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.

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.

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, restam às quatro irmãs tão somente a reaproximação e a resolução de seus conflitos interiores, uma vez que o “passado”, representado pelo imóvel da genitora, já foi vendido e liquidado. Logo, as “feridas” que ainda “machucavam” as personagens foram devidamente “cicatrizadas” para que elas pudessem seguir em frente.

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.

Nessa perspectiva, verificamos a singularidade da poética de Falabella ao tratar questões sérias e de profundidade existencial com certa dose de humor, razão pela qual a peça ganhou notoriedade no cenário artístico brasileiro. Além disso, encontramos 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.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

FALABELLA, Miguel. *A Partilha*. São João del-Rei: UFSJ, 2011.

ISSACHAROFF, Michael. *O espetáculo do discurso*. Trad. Lídia Fachin. Paris: Corti, 1985.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 81-101.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In: CANDIDO, Antonio. et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9- 49.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.