

DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

olhares – falabelliano/rodrigueano

*Dinacy Mendonça Corrêa*¹ (dinaletras@ig.com.br)

Uma visada sobre a dramaturgia brasileira contemporânea, sob a perspectiva dos autores Miguel Falabela e Nelson Rodrigues, aqui metonimicamente enfocados, a partir de duas das mais expressivas de suas obras: **A Partilha** e **A Falecida**, respectivamente, confrontadas, estas, em suas possíveis convergências/divergências e a partir dos elementos estruturais do enredo.

Palavras-chave: enredo, personagem, simbologia, cena, cenário, linguagem.

1. A PARTILHA – MIGUEL FALABELLA

1.1. do autor

Hoje em dia, já considerado um dos grandes talentos da literatura teatral brasileira, Miguel Falabella de Sousa Aguiar (*Rio de Janeiro, 10.10.1956), dramaturgo, diretor, cineasta, escritor, ator e apresentador de programas televisivos, sob o encantamento de Bibi Ferreira (no musical *Hello Dolly*, que assistiu, ainda menino, em Ilha do Governador), iniciou sua carreira como intérprete de programas e novelas de televisão, em 1982, atuando no *Caso Verdade* (episódio “Jam e Jim”) e, em seguida, na novela **Sol de Verão**, de Manoel Carlos, no papel do médico Romeu. O sucesso viria em 1986, no *remake Selva de Pedra*, de Janete Clair, na interpretação da personagem Miro, tendo colaborado e atuado em muitos outros trabalhos, sob a temática dos costumes tradicionais, sempre agradando ao público. Como apresentador, começou em agosto de 1987, no programa **Vídeo Show**, ali permanecendo até o final de 2002. Participou, também, como ator, co-autor, roteirista, diretor... em programas humorísticos, tais como **Sai de Baixo** (Caco Antibes), **Toma Lá Dá Cá** (ex-surfista Mário Jorge), dentre outros. Como cronista (jornais e revistas), tem publicadas coleções famosas, a exemplo de **Coração Urbano**. Como dramaturgo, escreveu em coautoria: **Phedra, a tragédia; Brasil, a peça; Apenas bons amigos; Divina encenação**. Em parceria com Vicente Paiva, produziu e encenou, no teatro Clara Nunes, **Sereia da Zona Sul**, que marcou temporada, tendo-o como um dos atores. **A partilha**, de sua autoria individual, aqui em perspectiva, encenada no teatro

¹ - graduada em Letras (UFMA) professora da Uema, mestre em Letras - Ciência da Literatura (UFRJ).

Cândido Mendes, na interpretação de atrizes como Suzana Vieira, Natália do Valle, Arlete Salles, Thereza Piffer, tem sido representada nos teatros brasileiros, com elencos variados, sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro.

1.2. resumo e análise do enredo

Por falecimento da matriarca (viúva) da família MENDES, as quatro irmãs descendentes – Maria Lúcia, Selma, Regina e Laura – já adultas e com suas particulares/peculiares experiências de vida, domicílios distintos... reúnem-se para o velório e sepultamento da mãe e posterior divisão dos bens deixados por aquela. O primeiro encontro (prólogo) tem lugar na capela do cemitério; o segundo, no apartamento da falecida, em Copacabana, motivado pelo inventário dos bens a partilhar. No transcurso do processo, as irmãs, em suas mútuas aversões, vão passando do desencontro para o encontro final, num processo que muito bem poderia ser definido como **terapia grupal**.

A peça se faz estruturar em três cenas, introduzidas, estas, por um prólogo, através do qual se vão apresentando, simultaneamente, focalizadas em espaços diversos, as personagens. Segundo orientação da rubrica introdutória do texto, a abertura deve contar com dois recursos técnicos: **sonoplastia** e **iluminação** (jogo de luz). Veja-se:

- **música inicial calma e tranquila** – apontando para a temática da peça;
- Um tempo no *black-out*, com a **música de fundo** interrompida pela **campainha estridente** e por uma **luz vermelha** que se acende, **iluminando** Maria Lúcia que, assustada, **grita**.

As cenas do **prólogo**, variadas e simultâneas, vão enfocando todas as personagens, à guisa de apresentação das mesmas. O primeiro enfoque incide sobre Maria Lúcia, mostrando-a no aeroporto, chegando ao Brasil, vinda do exterior, às voltas com a fiscalização alfandegária: “*Isso eu já entendi. Quando a luz vermelha acende, sua função é examinar toda a bagagem*”. O segundo, evidencia Selma, numa funerária, escolhendo o caixão da mãe em óbito – preferencialmente em mogno. O terceiro, destaca Regina, admirando-se em um espelho (simulado) de um salão de beleza, preparando-se para o velório, entre auto-analista e filósofa – espelho, por sinal, oportunamente bem sugestivo e simbólico, a remeter ao mito de Narciso, a apontar para o exercício do autoconhecimento – “*Eu descobri que nunca gostei muito de minha mãe [...]. Eu tenho investigado essa*

relação [...] cheguei à conclusão de que mãe fode com a cabeça da gente...” Segue-se um enfoque sobre Laura, às voltas com o telefone, na redação do jornal onde trabalha, sempre atarefada e arrotando pornografias: “*Merda!*” E um enfoque geral, sobre as quatro, cada uma em sua individual circunstância. **Maria Lúcia**, ainda no aeroporto: “*Maldita luz vermelha...*”; **Regina**, no salão de beleza: “*Velório, funeral, são funções catárticas... a gente chora a própria morte...*”; **Selma**, ainda na sua bizarra escolha: “*Eu detesto fazer contas sozinha...*”; **Regina**, saindo do salão: “*Vai ser uma coisa íntima, de família mesmo. Eu, por mim, [...], seguiria as tendências africanas do funeral festivo... essas relações familiares são sempre um tédio*”; **Laura**, sempre ao telefone, agora imprecando contra seu insucesso no concurso universitário para professor assistente. Os enfoques simultâneos concluem-se, mostrando **Selma**, em processo de pagamento do caixão, e **Laura** com o telefone desligado.

Enfim, o encontro/desencontro/reencontro (final). Ainda sob a indicação da rubrica, as personagens vivem a cena fúnebre. A música eleva-se, a luz incide sobre o centro do palco. Quatro velas, em torno de um caixão (invisível, simulado na interpretação das atrizes), é tudo o que constitui o novo cenário que, então, perde o caráter de simultaneidade, ganhando estabilidade espacial. Com as personagens todas presentes, reunidas em torno do motivo-chave, a cena perde a sua heterogeneidade inicial, em prol de uma homogeneidade de ação. Como se vê, o espaço ficcional, agora, é uno e único: a capela do cemitério, na representação do velório/funeral materno, as irmãs chegando... Primeiro, Regina e Selma, num diálogo que evolui para a discussão e a mútua agressividade verbal, na abordagem de assuntos diversos, que vão, desde a aparência da morta (“*Você notou que ela morreu sorrindo?*” – Regina), à ausência dos netos e de outras pessoas esperadas, o que surpreende Laura que, enfim, chega, e estranha o fato de a mãe estar com um vestido do qual não gostava, deduzindo ter sido, o fato, uma “vingançazinha particular” de Selma (que sempre supôs que a mãe a preteria, preferindo as outras filhas). Aparece Maria Lúcia, vinda diretamente do aeroporto, procurando a capela perdida. Notada por Laura (“*Olha lá, falando no diabo e ele aparece...*”) e chamada por Regina, torna-se o alvo das atenções e das censuras das irmãs pelo “chapéu *chic*”. Veja-se o trecho:

“Selma – Veio chique, hein? Quem vê não diz que vai enterrar a mãe.

Maria Lúcia – Se é pra ser agredida, faço meia volta daqui.

Selma – Precisava vir de chapéu?

***Maria Lúcia** – Não dá pra acreditar, Selma. Você não me vê há dois anos e vai me infernizar por causa da porra de um chapéu? Quer me dar licença? (Ela se aproxima do caixão e fica olhando, pensativa)”.*

O tempo **chuvoso**, indicado nas falas das personagens...

*“**Laura** – [...] Parece que vai cair um temporal horrível.*

***Regina** – Pronto, começou a chover.*

***Maria Lúcia** – Vamos ter que acompanhar o enterro debaixo d’água”.*

...é justificativa para a ausência dos outros familiares (genros, netos...), dos amigos e ainda “mote” para que as irmãs deduzam que quem está na outra capela deva ser político ou artista, pelo grande número de circunstantes ao velório.

Na capela, as quatro irmãs entabulam um diálogo acirrado, sempre evoluindo para a polêmica, discurso em que afluem velhas mágoas ou lembranças do passado, numa troca de psicológicas **alfinetadas**, a ponto de receberem *psius* do povo da capela vizinha: “*Gente, pára. Vamos acabar apanhando daquele povo ali*” – que abre precedente para a alusão de Selma ao enterro da Tia Rita, ali brevemente evocado e ao qual Regina comparecera com a fantasia carnavalesca embaixo da capa de chuva, em plena segunda-feira de carnaval: “*Nós todas no velório e você de odalisca no baile do Clube Militar. Ah, meu Deus (elas riem)*”. O toque do sino, entretanto, direciona a atenção das personagens para outro alvo: o padre (quase anão) que se aproxima. Ataques de risos galopantes, seguidos de rezas em voz baixa e a óbvia conclusão: “*Agora você tem certeza de que ela não vai mais voltar para casa!*”...

Sino, música, silêncio, temporal, lágrimas, abraços, intimidade... A luz caindo em resistência, escuro... E uma voz em *off* que anuncia:

*“**Maria Lúcia de Lima, Regina Mendes Fonseca, Selma Mendes da Cunha e Laura Mendes, agradecem as manifestações de carinho e conforto recebidos pelo falecimento de sua amada mãe e convidam para a missa a ser celebrada na próxima quinta-feira, às dez horas, na Matriz do Sagrado Coração da Tijuca, à rua Conde de Bonfim n. 474”.***

Fim do prólogo.

Seguem-se as três cenas, que se desenrolam num único espaço (sala de estar, do apartamento da falecida, em Copacabana), tendo como assunto e motivação a **partilha** e/ou a venda dos bens domésticos da falecida: móveis, louças, bibelôs, espelho... apartamento.

A **primeira cena** traz para o debate, entre as personagens, a missa e o inventário/partilha – móvel para reunião da família e que se vai tornando pretexto para o que se pode depreender, catarse familiar, entre as irmãs, na medida em que estas vão exteriorizando seus pruridos emocionais, reprimidos ao longo dos anos. A **segunda**, apresenta mudança no tempo cronológico (conforme a rubrica): “*Outro dia, num fim de tarde, quase noite*”. Entre a catártica, sadomasoquista discussão, as coisas vão sendo vendidas, partilhadas e tudo “acaba em *pizzas*”, culminando com as quatro dançando *hully-gully*. A **terceira**, apresenta nova mudança cronológica. A esta altura, tudo já foi vendido e/ou partilhado, restando tão somente o apartamento, que renderá, segundo Luís Fernando (marido de Selma e personagem transparente no discurso das personagens aparentes), duzentos mil dólares. No decorrer do processo, a catarse continua, registrando-se, mesmo, agressões físicas entre as irmãs (Regina e Selma vão aos tapas). A cena finaliza com a divisão do conjunto para *Toddy*, cada irmã escolhendo a sua parte: esta, as xícaras; aquela, os pires; aquel’outra a leiteira... Enfim, o **epílogo**, que encerra a obra, com a troca de cartas afetuosas entre as irmãs, ora distantes e já apaziguadas.

Note-se que todo o processo da partilha, implicando velório e enterro, venda dos bens... é oportunidade para uma reunião de família, envolvendo as quatro irmãs que, dialogando, discutindo, agredindo-se, vão retrospectivando/rememorando suas histórias pessoais, externalizando mágoas e sentimentos reprimidos, **lavando**, mutuamente, **as roupas sujas em casa**, podendo-se aventar que todo o transcurso da peça representa um momento de revelação, de purificação e de reencontro final, patenteado no epílogo que, com a leitura mútua das cartas afetuosamente trocadas entre as irmãs – “*Querida irmã...*” – e a dissolução final da convenção do palco, numa integração ficção/realidade (elas se entreolham; sorriem-se; rompem a convenção do palco e se encontram no centro, onde se beijam e se abraçam, enquanto a luz vai morrendo em resistência) fecha, com **chave de ouro**, o texto.

1. 3. da estrutura do enredo

A peça se faz estruturar, a bem dizer, numa “via de mão dupla”, onde se confrontam, imbricados, um plano da **realidade** (que se viabiliza em tempo presente), e um plano da **memória** ou retroativo (em tempo pretérito) expressos, ambos, nas falas das personagens. O plano da realidade, pode-se inferir, concretiza-se na ação imediata das personagens, através da fala, dos gestos, dos movimentos e recursos técnicos/eletrônicos, indicados nas rubricas. O plano da memória não se realiza, mas se faz apenas aludir, referendado na fala das personagens atuantes no enredo.

Por esse plano da memória, o passado emerge no presente, invadindo-o, e outras **personagens** transparecem, reminiscentes, em evocações rememorativas, envoltas que estão na biografia e na problemática interior das personagens aparentes¹, contribuindo, assim, na composição da trama, na medida em que participam da história pessoal de cada uma das mulheres ficcionadas no texto – o pai, a mãe, a tia Rita, Luis Fernando, Rubinho, os filhos das filhas... É ainda através desse enfoque memorialista que são lembrados/recriados conteúdos já esquecidos ou ignotos, mas importantes, assim desvelando-se/revelando-se detalhes do mistério, iluminando-se a face oculta, o lado obscuro, imerso no (e emerso do) mais íntimo e profundo de cada personagem. Aos trechos:

*“**Maria Lúcia** – Eu me casei apaixonada. Não deu certo, estou tentando uma segunda vez.*

***Regina** – Sorte 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** – 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 um pai carinhoso enquanto os meninos eram pequenos. Tinha suas taras, mas eu acho que todo mundo tem.*

***Maria Lúcia** – Taras?*

***Regina** – Ele mijava em mim”.*

Ou:

*“**Selma** – Se o papai te deu, por que você não levou quando casou?*

***Maria Lúcia** – Sei lá, não combinava (o espelho) com a decoração do apartamento.”*

Mais:

“Regina – Se o Rubinho não tivesse perdido a perna naquele acidente de 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, 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 vão 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”.

1.4. da temática

O centro temático (específico) em apreço, no texto, pode-se inferir, é a **relação familiar**, na clave feminina, tendo como elemento motivador e dinamizador da discussão o paradoxal confronto morte/vida. A propósito, vale observar, toda a trama nasce e gira em torno da morte da **mãe** (já viúva) da família, e a conseqüente partilha dos bens por esta deixados. Note-se mais que, no contexto, a morte representa um estado terminal, ou fim de um ciclo, ou ainda a transição entre o velho que passa e o novo que continua renovando-se, ainda que sob os influxos do velho. A temática, pois, é, por excelência, **feminina**, desenvolvendo-se em torno de um núcleo comum (família). As personagens, como se pôde ver, são todas mulheres e **irmãs** entre si. A mãe morta e enterrada, personagem invisível, apenas deduzida do cenário e transparenteⁱⁱ na fala das personagens aparentes, é elemento de grande força simbólica, configurando o corte da raiz mestra (a mãe), uma ruptura com o passado, com o tradicional, o estabelecido, um desligamento com a herança ancestral, enfim, uma libertação do cordão umbilical, sempre e inconscientemente desejado (como se pode deduzir das falas das personagens, sobretudo Regina, durante a catarse que se vai processando entre as irmãs, ao longo do enredo). Desse tema central, depreendem-se subtemas como: indiferença filial diante da morte materna; perda dos valores essenciais

nas relações humanas; perda e retomada da afetividade familiar; contradições da vida em sociedade; hipocrisia nas relações humanas; inversão de valores morais; ambição, ganância... busca de uma identidade (no plano individual e/ou familiar).

1.5. das personagens

As personagens, já o foi dito, todas femininas e irmãs, reunidas em torno de uma personagem (também feminina), recordada e transparente nos diálogos, oculta/revelada numa ausência/presença, que se faz ponto fulcral do enredo, centro de um “sistema solar” em torno do qual giram todos os “planetas” por **ele** gerados e que aspiram a se tornar astros com luz própria – a MãE, morta e enterrada, invisível, portanto, nas cenas. Ei-las:

- **Selma:** “[,..] *típica burguesa, não tão bem cuidada como gostaria, mas que ainda guarda traços de beleza. Usa roupas comuns [...] cabelos comuns, tudo nela é comum – ela parece saber disso, trazendo uma certa alegria no olhar*”, esposa de Luís Fernando, personagem transparente, ao longo do enredo.
- **Maria Lúcia:** “*Mulher muito bem cuidada, que usa boas roupas, chapéu, um elegante casaco dobrado sobre os dois braços [...]*”, procedente da França, onde mora com o segundo marido francês (Jean Claude), ex-mulher de Rubinho, que transparece no enredo como deficiente físico, tendo perdido uma perna em acidente de bonde.
- **Laura:** “*A mais fechada, a intelectual da família*”, professora universitária e funcionária de um jornal.
- **Regina:** vaidosa, ostentando uma psicanálise freudiana “de bolso”, é esposa (separada) de Cláudio.

Da cena, do conjunto de personagens actantes – em torno da mãe morta, em clima de velório, enterro e partilha – depreende-se uma tensão entre valores contraditórios, como repressão *versus* liberação, ou seja, todo o conjunto podendo significar, de alguma forma, o elo com a tradição, em confronto com o desejo de emancipação da mulher, idéia cujo reforço pode estar simbolizado na ausência das personagens masculinas, todas transparentes, passivas, inexpressivas... à sombra da atuação presencial e expressiva das mulheres.

2. A FALECIDA – NELSON RODRIGUES

2.1. do autor

Carioca por adoção (natural do Recife, 03/08/1912), com a mudança de sua família, em 1917, para o Rio de Janeiro (Aldeia Campista), Nelson Falcão Rodrigues inicia-se no jornalismo aos 13 anos, como repórter policial do jornal **A Manhã**, dirigido por seu pai. Em 1929, é golpeado com o assassinato brutal do irmão Roberto, por uma mulher, na redação do jornal **A Crítica**, o que leva o pai, Mário Rodrigues, a morrer de paixão no ano seguinte.

Com a perda do jornal (1930), a família, numerosa, conhece a fome e a pobreza extrema e, em 1935, em companhia do irmão Jofre, Nelson é encaminhado para tratamento, em Campos do Jordão, ambos com tuberculose, recuperando-se mas, por força da vida atribulada que leva, e das privações por que passa, Nelson ainda é submetido a mais quatro internações. É então que começa a escrever chanchadas para sustentar a família. Em 1941, estréia no teatro Carlos Gomes, com a peça **A mulher sem pecado** e dá início ao texto de **Vestido de Noiva** – recusado por vários diretores, sob a alegação de inviabilidade de encenação no palco (por conta dos muitos planos simultâneos de ação). Enfim, reescrita por um grupo de amadores (**Os comediantes**) e dirigida por Zienbisk, a peça é encenada, chegando ao sucesso, desde a estréia. Seguem-se outras (consideradas menores, pelo autor).

Em 1944, escreve folhetins, publicando-os sob o pseudônimo de Suzana Flag. Em 1951, torna-se cronista esportivo do **Jornal dos Esportes**. Com suas criações chocantes, para uma época repressiva e puritana, até à defesa reacionária do regime militar (1964-1985), o dramaturgo faz de sua própria vida um palco de polêmicas acirradas. Suas peças sofrem a censura da Polícia Federal. Seu filho é preso como guerrilheiro e ele próprio falece em 22 de dezembro de 1980 – quando o Brasil perde uma das suas mais curiosas e controvertidas personalidades da literatura teatral.

A propósito do autor, percebe-se, nos últimos anos, um forte movimento de conscientização, por parte dos espectadores de teatro e, conseqüentemente, o resgate de sua obra – evidenciando estudos críticos/analíticos sobre uma biobibliografia das mais curiosas e conturbadas. Suas obras contemplam os gêneros romance (**Meu destino é pecar**, 1944; **Escravo do amor**, 1945; **Minha vida**, 1946; **Núpcias de fogo**, 1947; **A mulher que amou demais**, 1949; **A mentira**, 1953; **Asfalto Selvagem**, 1960), crônica (**Memórias de Nelson Rodrigues**, 1967; **O óbvio ululante**, 1968; **O reacionário**, 1977) e teatro (**A mulher sem pecado**, 1939; **Álbum de família**, 1946; **Vestido de noiva**, 1946; **Dorotéia**, 1947; **Anjo negro**, 1948; **Valsa número 6**, 1951; **A falecida**, 1956; **Senhora dos Afogados**, 1956;

Perdoa-me por me traíres, 1957; **Viúva, porém honesta**, 1957; **Os sete gatinhos**, 1958; **O boca de ouro**, 1959; **Beijo no asfalto**, 1960; **Bonitinha, mas ordinária**, 1961; **Toda nudez será castigada**, 1966; **O anti-Nelson Rodrigues**, 1967; **A serpente**, 1979).

2.1. Resumo da obra

Zulmira, esposa de Tuninho (ambos moradores da zona suburbana do Rio de Janeiro), chega tossindo muito, à casa de madame Crisálida (cartomante profissional com ares de charlatã e num falso sotaque francês), para uma consulta. Esta a adverte que tenha cuidado com a **loura**. Depois de muito matutar e questionar com o marido, a propósito da misteriosa mulher, Zulmira chega à conclusão de que se trata de sua prima e vizinha, Glorinha, à qual passa a devotar um ódio incondicional e a considerar sua maior inimiga e rival, atribuindo-lhe a culpa de todos os seus males. Leia-se o trecho:

“Zulmira – Foi um altíssimo negócio, essa cartomante. Agora eu sei de tudo. Essas dores nas costas.

Tuninho – Gripe!

Zulmira – Gripe aonde? (lenta e cava) Macumba!

Tuninho – Sossega.

Zulmira – Sim senhor. Alguma macumba que essa cara me fez! Aposto!

Tuninho – Mas a mulher é protestante.

Zulmira – Protestante diz você! Mas duvido! Fingimento, máscara. Vou te dizer mais o seguinte: Glorinha tem parte com o diabo”.

Seja por crise de consciência ou tão somente para fazer média com Glorinha, Zulmira resolve converter-se à Igreja Teofilista. Convertida, não mais quer ir à praia com o marido, tampouco corresponder-lhe aos afetos:

“Zulmira – Eu me converti Tuninho. Vou me batizar outra vez!

Tuninho – Por que, carambolas? Domingo passado tu foste à missa. E já viraste a casaca. [...] Que bicho te mordeu?

Zulmira – Não sei. Mudei muito. Sou outra”.

Tuninho queixa-se da mulher aos familiares desta: pai, mãe, irmãos... Zulmira permanece irreversível: “– [...] Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito [...]. Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum [...] Deixei de ser mulher”. E

incentiva o marido a seduzir Glorinha, considerada “mulher séria pra chuchu”. Tuninho sai de casa e, voltando às gargalhadas, conta a Zulmira a maior do século: “– *Sabe por que a tal Glorinha é o maior pudor do Rio de Janeiro? E por que toma banho de camisola? E por que não vai à praia? E tem nojo do amor? Sabe? [...] Por que teve câncer e tiveram que extirpar um seio*”. Zulmira fica deslumbrada. Talvez, prevendo que breve morrerá tuberculosa, vai a uma funerária, encomendar, disfarçadamente, o próprio caixão. Um dos sócios da empresa, o Timbira, fica impressionado com ela e começa a cortejá-la, visando a um envolvimento. Zulmira, que sonha com um caixão “de primeira” e antevendo um enterro “de primeira”, diz que é para uma sua amiga. Empolgado, o negociante fica na expectativa, antegozando o lucro que terá com a venda. Em casa, Zulmira conversa com a mãe sobre enterros, recorda os que viu quando criança... Tuninho dirige-se a ela, enérgico: “– *Olha, você hoje vai ao médico, de qualquer maneira*”. Ela protesta, alegando motivos banais e, enfim, vai ao Dr. Borborema, que garante que “*está tudo OK*” e lhe receita um remédio. Zulmira volta zangada, para casa, imprecando contra o médico, que a deixou para ser atendida por último e não descobriu nada no seu pulmão, o que Tuninho acha ótimo, exultante. Ela contesta, ele replica: “– *Parece até que quer morrer!*”. E fala em tom categórico: “– *Perde essa mania de morte!*”. A esposa não lhe dá crédito, mas até começa a visualizar sua própria morte, comparando-a com a de Glorinha e em alusões ao problema do seio da prima: “– *Imagina só, a Glorinha morrendo. Acaba de morrer. Está na cama morta. Aí vão vestir a defunta. E antes a despem (põe-se a rir histérica) [...]. As pessoas que estiverem no quarto vão ver um seio (ri). Unzinho só!*”. E acrescenta: “– *Mas a mim podem despir já, neste minuto*”. Recriminada pela mãe: “– *Não fale assim [...]. É feio [...]. Deus castiga.*” Zulmira volta a atenção para uma música carnavalesca, oriunda do provável rádio de Glorinha, em volume alto, o que a faz concluir que a vizinha e prima **sabe** do seu drama, ou seja, que ela (Zulmira) vai morrer e, como a família está “*na última lona*”, ela (Zulmira) terá um enterro de quinta categoria. Comentando o fato com o marido, garante que, no dia em que morrer, Glorinha ficará surpresa, pois ela (Zulmira) tem um plano, cuja execução dependerá tão somente dele (Tuninho). Em seguida, liga para Timbira, na funerária, confirmando o negócio, garantindo que a amiga está prestes a morrer, recomendando-lhe que não esqueça “*as alças de bronze*”. Tuninho, sempre interagindo com os amigos (sinuca, porrinha) e apaixonado por futebol, não leva a sério as previsões da esposa a respeito da sua (dela) própria morte. À noite, numa crise de hemoptise, esta lhe faz um categórico pedido: quer ter um enterro como nunca houvera no bairro; um enterro que deixe Glorinha “*com a cara desse tamanho!*”. Para tanto, indica, na bolsa, o endereço

de João Guimarães Pimentel, asseverando que este lhe dará, sim, os 36 ou 40 mil cruzeiros necessários para as despesas do seu funeral. Recomenda-lhe, mais, a funerária do Timbiras, onde tudo já fora acertado. Roga-lhe, entretanto, que não faça perguntas ao Pimentel e que não se apresente a este como marido, mas como primo. E morre nessa mesma noite. A vizinhança chega. O quarto do casal está cheio de espectadores. É hora de vestir a morta. Uma vizinha sugere que todos saiam. A mãe da defunta, no entanto, impede o gesto, permitindo a todos que fiquem no quarto, em atenção ao último desejo da morta: “– *Minha filha queria que todas as mulheres da rua estivessem no quarto quando a vestissem*”. Tuninho sai num táxi, em busca do endereço do senhor Pimentel. Ao encontrá-lo, conta sobre a morte de Zulmira, dizendo-lhe a que veio. Pimentel, atônito, nega o pagamento do enterro. Considerando estar diante do primo, e não do marido da falecida, o empresário rememora o passado, relatando, em detalhes, o seu relacionamento íntimo (e meio perverso) com Zulmira: “–*Grande pequena, o corpo que eu gosto, nem gorda nem magra*”. E adianta: tudo acabara num dia em que, de braços dados pela rua, os dois amantes deram de cara com Glorinha que, a partir de então, não mais falara com a prima. Tuninho insiste em que ele pague o enterro de Zulmira. Pimentel quer dar-lhe apenas 1.500 cruzeiros. Tuninho exige os 40 mil. Pimentel tripudia. Tuninho, então, revela ser o marido de Zulmira e ameaça escandalizá-lo no jornal **Radical**, que está de **pinimba** com o empresário. Pimentel, enfim, paga-lhe, compulsoriamente, os 40 mil. Tuninho vai à funerária, especula, compra o caixão mais barato da loja (400 cruzeiros) e faz o enterro da mulher, segundo os comentários da vizinhança, como “*um enterro de cachorro*”. Timbira, informado, por um colega de trabalho, que o caixão que vendera por **aquele preço** era para o enterro da **sua pequena** exclama: “–*...me tapeou direitinho [...]. Que vigarista!*”. Tudo culmina no Maracanã. Tuninho, que apostara no seu time, entra no estádio, eufórico, com a bandeira do Vasco. Em dado momento, exhibe o dinheiro que tem: “– *Tenho dinheiro. Dinheiro!*”. Insulta os torcedores: “– *Seus cabeças de bagre!*”. Grita palavras de ordem, joga, derramando, todo o dinheiro entre “os torcedores” e... “*Cai de joelhos, mergulhando o rosto nas mãos, soluçando como o mais solitário dos homens*”. É o resumo.

2.2. Análise do enredo

Gênero farsa-trágica, estruturada em três atos, a peça inicia (segundo orientação da rubrica que encabeçalha o primeiro ato), com a **cena vazia**, em fundo de cortinas, ensejando o que fica aqui sugerido, **cenário imaginário** ou **portátil**, que se vai

compondo, circunstancial e paulatinamente, numa parceria ator/espectador (através da imaginação), sob a motivação indutiva dos **indicadores sintéticos** dos múltiplos ambientes em que se desenrola a ação. Cite-se, por exemplo, a entrada inicial de Zulmira, personagem central que, **tossindo muito** e munida de um **guarda-chuva** (concreto) – indicativo teórico do aguaceiro tremendo que está desabando “lá fora” – bate à porta de um prédio invisível, simulado em gestos, nele entrando e fechando o guarda-chuva.

Pode-se inferir, pois, que a peça desenrola-se em *flash-back*, na medida em que a trama do enredo se vai desfiando como que *in média res*, ou seja, a **consequência** precedendo a **causa**. O primeiro ato conta, ao todo, nove cenas, em espaços (ambientes) variados, indo, estes, desde o recinto decadente da cartomante, passando pela sinuca (imaginária), onde Tuninho e seus parceiros (vascaínos e flamenguistas) discutem futebol e apostam em seus respectivos times; pela casa de Tuninho e Zulmira que, em diálogo trivial, disputam um banheiro (igualmente imaginário, simulado), implicando, para tanto, adoção/execução de todo um gestual apropriado e sugestivo (pose do **Pensador**, de Rodin, torcimento do trinco imaginário...); pela agência funerária, efetivada por Timbira e outros funcionários da casa – notando-se, a propósito, que a referida cena é que introduz, na peça, a questionamento/reflexão sobre a **morte**, concretizando-se, esta, transparentemente, na fala das personagens aparentes (na qual transparece a filha do bicheiro Anacleto, morta violenta e inesperadamente por acidente automobilístico), voltando ao lar do casal Zulmira/Tuninho, pedindo este, à esposa, que lhe esprema o cravo grande, das costas (operação durante a qual esta lhe põe a par da cartomante e das suas suspeitas sobre Glorinha), chegando ao quarto do casal onde, enquanto Tuninho dorme, Zulmira tosse e fala sozinha, passando ainda pela igreja teofilista, local da conversão da protagonista e motivo de sua transformação (dela) em outra pessoa, que até rejeita o marido, retornando à funerária, evidenciando o êxito de Timbiras na venda do caixão para o bicheiro Anacleto, culminando com a revelação sobre o seio único de Glorinha.

Segundo ato, novo cenário. Ambiente em atmosfera fúnebre, representando uma agência funerária, onde Zulmira tem seu primeiro contato com Timbiras (agente funerário), que chega do bar (cenário invisível, ao lado), chamado pelo colega (funcionário). Após prever um **temporal** (“– *Vem temporal aí!*”, desejado por Zulmira: “– *Tomara!*”), instalado no seu escritório, para atender a cliente, ouve-a, que lhe diz ter escolhido a sua agência, justamente, por serem ali os preços mais caros. E ocultando-se na família de “uma sua amiga que está para morrer”, adianta querer para “aquela” o melhor enterro possível, igual ao da Nancy, filha do bicheiro Anacleto que, segundo Timbiras, fora

o mais bonito enterro de mulher já ocorrido no Brasil – caixão de primeira, madeira trabalhada, alças de bronze, coche de primeira, carro de pneus de banda branca, faróis embutidos e penachos último tipo. Tudo a orçar em torno de 40 mil cruzeiros. A seguir, a parada de ônibus, em que ela (Zulmira) aparece em companhia de Timbiras, que a corteja e ela se esquivava e o cenário volta a refletir o ambiente doméstico do casal: diálogo da protagonista com a mãe, girando sempre em torno da morte. Nova mudança no cenário portátil representa o consultório do Dr. Borborema e novo retorno ao lar do casal, com Zulmira queixando-se do médico, evoluindo para uma comparação que esta faz entre si mesma e Glorinha, idealizando uma circunstância de morte, em que ela (Zulmira) se vislumbra em grau de superioridade (em relação à outra), capaz de ser vista sem constrangimento, pelas vizinhas, quando a forem vestir... seguindo-se do sacramental **último pedido** (com muito suspense), ao marido Tuninho, partindo daí para o telefonema a Timbiras, lembrando-o de que “*já está chegando a hora*”, culminando com a sua (dela) própria morte, nessa mesma noite, no quarto do casal – não sem antes ter acertado com o marido, a propósito do seu enterro de luxo, envolvendo, no processo, o empresário Pimentel. Enfim, um último suspiro, exclamando: “– *Eu sou a morta que pode ser despida. Vizinhas, me dispam*”.

Este segundo ato, como se vê, termina com a morte de Zulmira, ocorrida na véspera do jogo Vasco X Fluminense, para lamento geral da rua, expresso, finalmente, na voz da personagem Oromar, parceiro de Tuninho, que diz: “– *Logo na véspera!*” – donde se pode deduzir que, no contexto social em abordagem – o cotidiano brasileiro vislumbrado a partir de um típico subúrbio carioca, com suas gírias e questões existenciais – os valores humanos se veem sufocados por interesses pessoais.

O **terceiro ato** introduz-se com a cena visualmente vazia, mas acusticamente cheia, invadida pela música carnavalesca, freneticamente transmitida pelo fictício rádio da vizinha/prima (Glorinha), em contraponto à atmosfera fúnebre do quarto da falecida. E um novo cenário se faz inaugurar, na incidência da luz e na cessação da música: Zulmira acabara de morrer e está prestes a ser vestida por uma vizinha, diante das mulheres que lotam o quarto. Choro da mãe... Escolha da roupa... Chegou a hora da grande **realização póstuma** da esposa de Tuninho, último rasgo de vaidade feminina, a acompanhá-la, até a morte e a pairar, no ar, depois desta (morte). A próxima cena representa Tuninho, no táxi simulado, emblematizado na buzina real (*fon-fon*), indo em busca do empresário Pimentel, em atenção à última recomendação da esposa. Nesse momento epifânico, em que marido e amante se confrontam, é que se descortina a outra

face de Zulmira, até então oculta sob o simulacro do recato, do preconceito, da religiosidade... É quando a protagonista resplandece, postumamente, na fala do amante, em suas características físicas (até então desconhecidas pelo leitor/espectador): “*morena dos olhos verdes [...] nem gorda, nem magra*” e com “*um cheirinho de suor*” – no recorte memorialista da cena, ora dividida em dois planos: o **evocativo** e o **representativo/projetivo**, através dos quais a personagem ora **transparece** no retrospecto discursivo do amante; ora **aparece** projetada em quadros vivos, graças ao recurso técnico da luz espectral – quando, segundo indicação da rubrica, “*Pimentel, dentro da luz azul, é um homem e fora, é outro*”. E o **oculto se revela**, o desconhecido se dá conhecer: a traição aparentemente casual e intencional de Zulmira – motivo, causa,.. o pretexto, o começo do fim...

Assim, o terceiro ato, no plano evocativo/memorialista, pode ser considerado um momento apocalíptico (revelação fatal), na medida em que remete para o fim trágico da protagonista.

O ato tem seu desfecho em manifestação coletiva: jogo Vasco X Fluminense, com Tuninho, aparentemente eufórico, torcendo pelo seu time, para soluçar, no final, sentido-se o homem mais infeliz da Terra – após o enterro pobre de Zulmira, contrariamente ao seu desejo (dela) de agonizante, e com o desencanto de Timbiras, conhecendo a contraditória verdade sobre a sua **pequena**, antes supostamente tão pura e agora, simplesmente, **vigarista**.

2.3. do tema

Temática eclética, mas extremamente carioca, a evidenciar o cotidiano trivial e sofrido do contingente periférico do Rio de Janeiro, expresso numa linguagem coloquial, eivada de gírias e marcada por um tom de ironia e deboche, centro gravitacional feminino, com implicações masculinas, circunscritas no domínio das relações conjugais, extrapolando, estas, para as relações extraconjugais, com fortes conotações freudianas – considerando-se que se trata da expressão da sexualidade feminina, em interação com a sexualidade masculina, a envolver: desejos reprimidos, complexos de impureza, de inferioridade e rejeição (“*lavava as mãos como se tivesse nojo de mim*”), frustrações, traição, perversões sexuais, sentimento de culpa, evoluindo para a autopunição, com poder de atração patológica (tuberculose) e fixação irreversível na ideia da morte, como castigo e purgação da falta cometida. Do tema central, pode-se depreender subtemas, tais como:

infidelidade conjugal feminina; sentimento de rivalidade feminina; indiferença diante da morte; interesses pessoais sobrepujando os valores humanos; insensibilidade, cinismo, frieza diante de questões existenciais complexas; exploração da mulher como objeto de prazer; corrupção moral; desentendimentos familiares; coisificação da existência humana; busca da religiosidade como fuga da realidade (conversão de Zulmira); vaidade feminina (de expressão póstuma); paixão brasileira pelo futebol; confronto entre valores e interesses humanos, com a predominância destes sobre aqueles (futebol, carnaval colocados acima do sentimento de solidariedade e do respeito humano, diante da doença, do insucesso do outro, da morte...). A propósito, pode-se inferir que a **catarse**, libertadora dos desejos e mágoas reprimidos...

“ Pimentel – teu marido te fez alguma coisa?

Zulmira (incisiva) – Fez.

Pimentel – Alguma maldade?

Zulmira (veemente) – Pior que maldade. Uma coisa que eu não perdôo nunca!

Pimentel – Diz!

Zulmira (dolorosa) – começou na primeira noite... ele se levantou do quarto...

Pra fazer sabe o quê?

Pimentel – Não!

Zulmira – Achas pouco? Lavava as mãos como se tivesse nojo de mim [...]

Então eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo. Não pude mais suportá-lo [...]. Ele virava-se para mim e me chamava de fria [...]

Pimentel – Fria, coitado!

Zulmira – Odeio meu marido!”

...expressa-se em um momento de transgressão de valores morais, preestabelecidos e conseqüentemente preconcebidos e arraigados na estrutura psicológica da personagem...

*“Zulmira – Estou traindo meu marido (mais forte). Estou traindo meu marido!
(baixo e soluçante) Traindo...”*

...impossibilitando, bloqueando a sensação de libertação e trazendo o remorso pela falta realmente cometida:

“Pimentel – O negócio ia muito bem, ótimo, quando, de repente... Entrou areia!... Porque há sempre um espírito de porco, sempre! Vê só que azar, que

peso! Uma tarde, eu ia saindo com Zulmira de braço [...]. Demos de cara com uma conhecida.

Tuninho – [...] Glorinha?

Pimentel – Acho que é... Glorinha, sim... A tal Glorinha encarou com Zulmira, passou adiante e nem bola. Sabe que Zulmira ficou assombradíssima?”

Como se pôde ver, o encontro com Pimentel deixa Tuninho perplexo, diante do mistério que se vai desvelando e revelando uma parte da realidade que até então lhe permanecia velada pela “santa ignorância”. É um momento em que a personagem Tuninho encontra-se num ângulo de si mesmo, de sua verdade desconhecida, impactadamente revelada (sua condição insuspeita de marido traído), de cúmplice inconsciente do adultério da esposa, cujo projeto de execução embrionara-se, aprioristicamente, na noite de núpcias do casal, no determinismo simbólico do **lavar as mãos** – sugestivo da negligência de um marido preconceituoso, averso à naturalidade do sexo com todas a sua inerência biológica... no gesto de afastar a esposa, chamando-a de fria... inibindo-a, desestimulando-a, desqualificando-a, em sua “mulheridade”, sua competência e desempenho feminino... Assim, com o próprio marido, Zulmira não poderia expressar, plenamente, a sua sexualidade, tendo, para isso, necessidade de um amante... de preferência um desconhecido. No entanto, a sensação de **coisa proibida**, fora da lei, despertada na sua consciência (da personagem) pelo olhar desaprovador de Glorinha (que representa a própria consciência, a censura do EU interior da personagem), faz com que ela estaque, entregando-se, fatalmente, ao remorso irreversível, sem abertura para o necessário perdão a si mesma.

Para Pimentel, o momento é de resgate. É a hora de pagar a Zulmira o tributo de amante, no ajuste de contas com o marido. É a hora de sentir a pressão da chantagem e da vingança da classe inferior, explorada, na qual ele está moralmente com o “rabo preso”.

2.4. das personagens

As personagens, numerosas e variadas, numa heterogeneidade que vai da combinação dos opostos (que se a-traem) masculino/feminino, à mescla de classes sociais, no confronto dos extremos: média, média/alta, baixa... Esta última, representada pelo núcleo Tuninho, família e vizinhança da periferia do Rio de Janeiro, ou seja, a Zona Norte

carioca dos anos 50 do século XX próximo passado (desempregados, parceiros de jogo de sinuca, torcedores vascaínos e flamenguistas, cartomante sórdida, funcionários da agência funerária...); aquela, pelo bicheiro Anacleto (aludido na fala dos empregados da agência funerária) e pelo empresário Pimentel... personagens aqui didaticamente categorizadas em: **aparentes** e **transparentes** (estas últimas aludidas, nas reminiscências e/ou lembranças das personagens aparentes). Veja-se num breve traço, o perfil de algumas das mais destacáveis...

Zulmira – morena, olhos verdes, nem gorda nem magra, conforme transparência póstuma no discurso do amante Pimentel. Protagonista em torno da qual se desenrola a trama narrativa. Já sem perspectivas, visão pessimista do futuro, psicologicamente complicada, influenciável, insegura, tendente à superstição, à fixação, ao fanatismo religioso, trata-se, como já ficou evidente, da esposa insatisfeita e magoada do desempregado Tuninho (vascaíno ferrenho), vindo a se tornar amante de Pimentel. Personifica o drama de consciência da mulher, na incompletude conjugal e que, na busca de completude (um amante), consome-se num remorso cultural e transcendentemente hereditário, culminando com a autopunição e a morte.

Tuninho – marido de Zulmira (já evidenciado em linhas anteriores), representa a alienação à realidade que o cerca, o cúmplice involuntário (o “corno inconsciente”), a cegueira em relação a sua própria, edípica, verdade desconhecida. Nesse aspecto, a transcendência temática à Antiguidade Clássica e o diálogo intertextual com Sófocles.

Pimentel – amante de Zulmira, representa a tentação fatal, o precipício, o abismo, o prazer culposo e o remorso que induz à autopunição/castigo. É o demônio que envolve, seduz e ao mesmo tempo desperta, simuladamente, a consciência da vítima para o remorso – como quando instiga Zulmira a xingar o marido, justificando: “*É uma brincadeira gostosa, sua boba! Experimenta! Olha, diz assim, quer ver? ‘Estou traindo o meu marido’. Anda! Alto! Diz’*”. Ao que Zulmira obedece, a princípio forte, depois já soluçante, em processo de conscientização – disfarçadamente induzida – do erro, fatalmente lamentando. Zulmira, pois, contrai uma tuberculose punitiva, converte-se e fixa-se na idéia da morte até a inexorável consumação. Pimentel representa, ainda, o espelho antinarcísico, através do qual Tuninho se vê, tal como é (marido traído).

Glorinha – personagem transparente, *alter ego* de Zulmira e seu oposto (dela) física (loura) e psicologicamente (protestante, moralista). Enfim, o espelho mágico de Zulmira a lhe responder, apontando-lhe os defeitos, que há uma mulher mais bonita

(Glorinha) e que ela (Zulmira), em seu narcisismo, procura destronar, na tentativa (frustrada) de autoafirmação da personalidade e da sexualidade frustrada. Assim, Glorinha (o próprio avesso de Zulmira) tem um só seio; Zulmira, o próprio avesso de Glorinha, procura mostrar que é mentira, que tem os dois... Glorinha, por um lado, representa a rivalidade feminina; por outro, a própria consciência de Zulmira (reiterando), invisível (daí sua característica de personagem transparente, apenas aludida, sem expressão cenográfica concreta), que a vigia, adverte, censura e pune, em silêncio. E é sob o olhar silencioso e censurador de Glorinha, que Zulmira teme e treme. E é a ela (voz da sua própria consciência) que quer seguir como modelo. Assim, converte-se, transforma-se em outra pessoa, tentando imitar o comportamento moralista do seu reflexo.

Oromar – parceiro de Tuninho nos jogos de sinuca e porrinha, também torcedor do Vasco. Ei-lo na sua grotesca solidariedade: *“Estou com uma pena danada do Tuninho... A mulher morre na véspera do Vasco X Fluminense,,, O enterro é amanhã... Quer dizer que ele não vai poder assistir ao jogo... Isso é o que eu chamo de peso tenebroso!...”*

Timbira – empregado da funerária. Em sua vã, “barata” filosofia, expressa: *“A solução do Brasil é o jogo do bicho! E, minha palavra de honra, se eu fosse presidente da República, punha o Anacleto (bicheiro) como ministro da Fazenda.”*

3. CONVERGÊNCIAS/DIVERGÊNCIAS

As convergências/divergências se fazem espelhar, nas duas obras, a partir dos seus respectivos títulos, análogos e distintos, ao mesmo tempo, apontando para um tema comum – **a morte** – abordado sob enfoques diversificados. Ambos expressos, linguisticamente (os títulos), em sintagma nominal, compondo-se, o primeiro, de adjunto adnominal + adjetivo verbal – **A falecida**; e o segundo, de adjunto adnominal + substantivo (abstrato) – **A partilha**.

Em **A falecida**, a (co)notação fúnebre se faz mais densa, resvalando numa depressividade, como que patológica, evoluindo para uma fatalidade que chega às raias do absurdo. O adjetivo verbal (particípio do verbo falecer), no sintagma nominal, se faz mais concretamente indutivo de um sujeito/objeto feminino, num *contínuum* regressivo, como a soçobrar num pessimismo irreversível, para o nada, para o fim.

Em **A partilha**, o substantivo abstrato, no sintagma nominal, se faz mais vaga e imprecisamente dedutivo da mesma evidência: há um óbito – donde a **partilha** entre herdeiros(as).

Em **A falecida**, o tema da morte, a acionar a trama do enredo, gira em torno de uma mulher jovem, personagem central, mais concretamente projetada e perspectivada, em nome, ponto de referência... que viveu, amou, sofreu, vacilou... morreu. Ali, as personagens satélitesⁱⁱⁱ, todas masculinas, são envolvidas, desta ou daquela maneira, com a mulher-motivo-central: Tuninho (esposo), Pimentel (amante), Timbiras (pretendente a amante)... Em **A partilha**, tem-se, como ponto fulcral do enredo, uma abstração de mulher, mãe e velha, apenas, passivamente aludida em sua condição de morta e enterrada (personagem aparente), não significando, propriamente, uma personagem concreta, mas resumindo-se, tão somente a um símbolo, uma alusão, um pretexto para o desenrolar do tema nuclear, em torno do qual gravitam as personagens **concretas**, todas **mulheres**, vivas e filhas/irmãs. **A falecida** trata da **mulher** (no singular); **A partilha** trata das **mulheres** (no plural), donde o par opositivo entre os dois textos: singularidade/pluralidade (feminina). Naquela (**A Falecida**), a mulher sucumbe. Nesta (**A Partilha**), as mulheres afirmam-se, liberam-se...

Por outro lado, há que se notar: em **A falecida**, o homem é pluralidade e concretude, considerando-se que são numerosas, as personagens masculinas, expressamente personificadas ou meramente aludidas: marido, amante, pretendente, comerciante, bicheiro, jogadores, torcedores vizinhança... Em **A partilha**, ao contrário, o homem é conjunto vazio, voz passiva, mera alusão, donde se pode aventar: em **A falecida**, a mulher é vista como objeto passivo, vítima inexorável de sua condição, enredada sempre nas malhas da insensibilidade, da sedução, impotente diante da potência masculina. **A Partilha**, por outro lado, é simbólica de um desejo de emancipação feminina, sendo os homens, ali, “vozes veladas”, em contraposição à voz eloquente da mulher, concretamente expressa como personagem. A morte, ali, circunstancial e singularmente, pode ser vista como a morte da **mulher velha** para o renascimento da **nova mulher**, emancipada e livre. Sob esse ponto de vista, pode-se vislumbrar uma relação de complementaridade entre as duas obras, considerando-se que a morte de Zulmira (**falecida**), analogizada à morte da mãe (invisível), em **A Partilha**, como que simboliza a mulher rodrigueana, resgatada pela mulher falabelliana. Ora, em Nelson Rodrigues, a mulher é falecimento irreversível, sem continuidade; em Falabella, a mulher é herdeira, continuidade, na pluralidade de muitas, para síntese de uma única mulher, universal, como que a resgatar a todas da espécie.

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, sucumbe, suplantado pela

tristeza irreduzível, num pessimismo irreversível, que leva à morte, inexoravelmente à morte...

No que respeita à simbologia, as duas obras também convergem, podendo-se observar, por exemplo, a recorrência da **chuva** como signo premonitor da morte, ou como elemento coadjuvante na composição da atmosfera fúnebre ou trágica, a emanar dos textos. Por sua vez, o **chapéu**, como indicativo de mudança de estado ou de classe social, encobrimento ou proteção, é também elemento simbólico nas duas peças: em **A partilha**, Maria Lúcia chega à capela do cemitério, procedente da Europa (França), esnobando um chapéu (*chic*), a lhe conferir foros de superioridade, perante às irmãs, tanto que Selma, por exemplo, reage em atitude de censura. Em **A falecida**, Zulmira, ao se converter à religião teofilista, recebe um **chapéu** de um dos membros da Igreja, como que a assinalar a sua (dela) mudança de estado, ou seja, sua passagem da dimensão do profano para a do sagrado, ou mesmo significando a renúncia, o esquecimento do passado, o desapego das coisas do mundo... ou ainda o encobrimento daquilo que não pode ou não deve ser mostrado (segredo, defeito físico) e ainda a proteção, o abrigo para o detentor do segredo – o infrator da ordem, em busca de cobertura, aconchego, na comunidade. Ainda considerando/reiterando que o chapéu é usado na cabeça para cobrir e/ou encobrir eventuais defeitos (calvície etc.) e para proteger-se do sol ou da chuva, muitas vezes sob o disfarce da estética, em Zulmira, pode representar a religiosidade como simulacro da verdade.

Outro fator de convergência, pode-se ainda considerar, o **léxico** (vocabulário), no âmbito do qual se podem reconhecer palavras do mesmo campo semântico, recorrentes nas duas peças – o que vem circunscrever uma analogia temática entre as duas obras. Veja-se por exemplo: caixão, velório, enterro, cemitério, igreja, missa, chuva, temporal, carnaval... No que toca ao aspecto lingüístico/estilístico, pode-se apontar o coloquialismo de um discurso (direto, inerente ao gênero dramático), tendente à ironia e ao deboche, à abreviação das palavras (“té logo!”), ao estrangeirismo vulgar (“*all right*”, “*bye, bye*”, “*chic*”), expresso num linguajar eivado de gíria, próximo à oralidade, característico da camada popular (“a polícia não é sopa”, “é batata”, “Mãe fode com a cabeça da gente”...) – observáveis nos dois textos.

Quanto aos recursos técnicos estruturais, há que se reconhecer, ainda, convergências/divergências, com a predominância destas últimas. Em Miguel Fallabela, a peça estrutura-se em três cenas, sendo estas introduzidas e encerradas, respectivamente, por um prólogo/epílogo. Em Nelson Rodrigues, tem-se a ação a desenrolar-se em três atos,

constando, estes, de numerosas e variadas cenas. Quanto à cenografia, como foi dado notar, em Falabella, a questão é tratada com mais objetividade, permitindo ao espectador uma maior concentração visual, com a presença dos elementos palpáveis na composição do cenário. Em Rodrigues, as múltiplas cenas compõem-se à luz do imaginário, favorecendo ao leitor uma maior concentração do pensamento intuitivo, na abstração das cenas e dos cenários, sugeridos e induzidos pelo autor, através das rubricas. Donde se pode inferir que, em **A partilha**, o espectador é receptor passivo; em **A falecida**, é participante ativo, a colaborar, individualmente, com o autor, na composição cenográfica imaginativa. Em Nelson, predomina a cena vazia, **portátil**, imaginada; em Miguel, a cena concreta – mas não totalmente desprovida do recurso rodrigueano, como se pode constatar na cena do velório, da mãe morta, em que o caixão e a personagem são invisíveis e imagináveis.

Outro ponto a ponderar é quanto ao que se vai chamar aqui de **determinismo** (antevisão, profetização), prenunciador dos sucessivos acontecimentos – sobressalente, em Nelson Rodrigues, e quase imperceptível em Miguel Falabella. E só neste aspecto a produção rodrigueana oferece vasto campo para um estudo mais exaustivo e aprofundado. Veja-se, por exemplo, que a peça inicia-se com uma consulta a uma **cartomante** – o que já indicia a fatalidade, o destino fadadamente traçado da personagem. A cartomante, por sua vez, após a consulta, perde o falso sotaque francês e responde pelo nome de **Crisálida** – sugerindo segredo, coisa guardada, encapsulada, o mistério encoberto que se irá revelar no desfecho final. O primeiro ato apresenta a agência funerária, com a discussão sobre a morte, como a anunciar o tema central da peça. O segundo ato já introduz Zulmira, a falecida, na agência funerária, sob o simbólico prenúncio de que “*vem temporal aí*” ou seja: a morte “para no ar”, idéia a reiterar-se no diálogo Zulmira/Timbira: “*Você me telefona?*”; “*Talvez!*”; “*Quando?*” “*No dia de São Nunca*” – ou seja, dia de finados, dia dos mortos, dia dela própria, Zulmira, a pré-morta. E assim, sucessivamente, ao longo do enredo, os vocábulos premonitórios se fazem, anafórica e cataforicamente, prenunciadores de acontecimentos futuros e/ou reiterativos de acontecimentos passados.

Muito mais poder-se-ia explorar no estudo destes dois autores, que a brevidade deste trabalho não o permitiriam, pelo que ficar-se-á limitado à superfície deste universo tão densamente pródigo em significados e simbologias. O que fica obviamente comprovado é que se está diante de dois dos mais criativos e representativos autores da teatrologia brasileira, cada qual no seu estilo peculiar. Assim, ficará em suspenso e em aberto, esta análise, considerando-se a amplitude e complexidade de duas obras tão formal,

semântica e estilisticamente pródigas, a requererem um olhar mais concentrado, amplo e profundo.

NOTAS

-
- ⁱ - personagem aparente, uma categorização nossa (da autora deste ensaio), é a que aparece, atuando, na cena.
ⁱⁱ - personagem transparente (idem) é a que apenas transparece na fala das personagens aparentes, em alusões, citações, evocações, reminiscências.
ⁱⁱⁱ - outra categorização oportunamente nossa a remeter para o “viver à sombra” ou em função de alguém, aquela personagem que “gira em torno” de outro personagem – o principal.

REFERÊNCIAS

- APONTAMENTOS em sala de aula – disciplina **História do Teatro**, ministrada pelo Prof. Dr. Lauro Góes, no Curso de Mestrado em Letras, Ciência da Literatura. UFRJ, 2000.
- CORRÊA, Dinacy Mendonça. **Teatro Brasileiro: olhar falabelliano/rodrigueano** – Monografia (Conceito A – CDD-861.2 – 34), apresentada ao Prof. Dr. Lauro Góes, como produto final da disciplina História do Teatro (Curso de Mestrado em Letras/Ciência da Literatura. UFRJ, 1999.
- FALABELLA, Miguel. A partilha. **Revista de Teatro** n°. 480, ano LXVII. Rio de Janeiro, outubro/novembro/dezembro de 1991.
- RODRIGUES, Nelson. **A falecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.