



A produção cultural de Anamaria Nunes

The cultural production of Anamaria Nunes

Fabrizzi Matos¹

Resumo

Este trabalho faz um resumo da obra deixada pela dramaturga Anamaria Nunes (1950-2016). Em um estudo diacrônico da produção cultural desta autora fluminense, podemos fazer um pequeno panorama do teatro contemporâneo brasileiro a partir das contribuições de Nunes. Concomitantemente com esse estudo, usa-se como base teórica a análise do drama segundo Jean-Pierre Ryngaert, a visão inovadora da forma dramática de Lionel Abel sobre metateatro, e a perspectiva pós-moderna conceituada por Linda Hutcheon, e seus respectivos estudos sobre paródia e ironia.

Palavras-chave: Anamaria Nunes. Dramaturgia. Metateatro. Pós-modernismo.

Abstract

This research summarizes the work left by playwright Anamaria Nunes (1950-2016). In a diachronic study of the cultural production of this author from Rio de Janeiro, we can make a small overview of contemporary Brazilian theater from the contributions of Nunes. Concomitantly with this report, the analysis of the drama according to Jean-Pierre Ryngaert, the innovative view of Lionel Abel's dramatic form on the metateatro, and the postmodern perspective conceptualized by Linda Hutcheon, and their respective studies about parody and irony.

Keywords: Anamaria Nunes. Dramaturgy. Metatheater. Postmodernism.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo (MATOS, 2020). Autora do livro *A dramaturgia de Anamaria Nunes: Geração Trianon*. (MATOS, 2018). É também atriz e pesquisadora de teatro há 28 anos. E-mail: fabrizzimatos@gmail.com.

Em seus 66 anos de vida, Anamaria Nunes (1950-2016) produziu uma imensa obra cultural. A paixão pela literatura surgiu desde sua infância, seu pai era o principal incentivador. A leitura sempre esteve presente em sua vida, o amor pelos livros a levou a cursar Letras na UFF. Durante essa fase da faculdade, surgiu a oportunidade de adaptar para o teatro *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto. Era início da década de 1980, Lima Barreto faria 100 anos se estivesse vivo, e com a intenção de homenageá-lo, Nunes descobriu sua paixão pelo teatro, sentimento que permaneceu até os últimos dias de sua vida.

Não podemos deixar de enfatizar que “a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, embora complementares”, como afirma Ryngaert (1996, p. 20). Para ele “nenhuma apresentação explica milagrosamente o texto.” Lembremos, no entanto, que Nunes recebeu prêmios por seus textos, assim como pelas representações de suas peças. Este estudo pretende informar ao leitor o percurso de sua obra ao longo dos anos.

No início de sua carreira, como muitos dramaturgos e diretores, Anamaria Nunes trabalhou como assistente de direção de Miguel Falabella na peça *Tupã, a vingança*, de Mauro Rasi, em 1985.

Entre suas adaptações, está *Numa e a ninfa*, também de Barreto, uma sátira política que foi montada pelo Grupo Mostrai que Mostrais, da UFF, sob a direção de Nunes, em 1984.

Outra adaptação feita por Nunes foi *Dom Quixote de la Mancha*, de fato esse clássico de Cervantes transformou-se em um musical infantil com a direção da própria autora. Sua primeira montagem foi feita pela Tropa Fandanga, turma de formandos da Escola Martins Pena, em dezembro de 1997. Um ano depois, a Cia. Andante de Repertório fez nova montagem. Esse espetáculo conquistou diversas indicações e prêmios. Durante o VII Festival Nacional de Teatro Isnard de Azevedo, em Florianópolis, a peça rendeu dois prêmios e recebeu indicação ao prêmio de Melhor Espetáculo e Melhor Direção para Anamaria Nunes. Durante o I Festival Regional de Teatro de Nova Friburgo, a peça recebeu nove prêmios, entre eles o de Melhor Espetáculo e o Prêmio de Melhor Direção para Anamaria Nunes.

As premiações não pararam de chegar, entre viagens e participações em festivais, *Dom Quixote de La Mancha* foi o segundo espetáculo mais vendido dentre os 45 espetáculos

da Mostra Fringe, do Festival de Curitiba. Durante o Festival Internacional de Teatro de São José dos Campos (FIT 2000), o espetáculo recebeu mais outros seis prêmios, entre eles o de Melhor Direção para Anamaria Nunes. Naturalmente, no mesmo festival, o espetáculo recebeu mais quatro indicações, entre elas a de melhor texto para Anamaria Nunes.

Outra adaptação de Nunes foi a comédia *Crônicas pantagruélicas do infame Rabelais*. Ocasionalmente esse espetáculo foi montado pelo Grupo Tribo de Araribóia, formado por 22 atores niteroienses, também sob a direção de Anamaria Nunes, apresentado no Teatro Municipal de Niterói e no Teatro Glauce Rocha, no Rio, em 1996. Esse mesmo texto foi selecionado para representar o Brasil no Ano Brasil-França em 1995 pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

Entre as adaptações de Nunes está *O pássaro azul*, peça escrita originalmente pelo dramaturgo belga Maurice Maeterlinck em 1908. Essa adaptação infantil foi montada em 1989, sob a direção de Eduardo Wotzik. Também foi apresentada no Teatro Villa Lobos, em 1990, tendo recebido o prêmio Minc/Inacen de Melhor Espetáculo do ano de 1989. O diretor Eduardo Wotzik recebeu o Prêmio Molière de Incentivo ao Teatro, Vicentina Novelli recebeu o Prêmio Coca-Cola de Melhor Produção, e ainda recebeu o Mambembe de Melhor cenário, produção e iluminação.

O clássico conto *João e Maria* também se transformou em peça de teatro pelas mãos da dramaturga. Essa adaptação do conto original dos Irmãos Grimm foi montada pelo Grupo Tapa, sob a direção de Eduardo Wotzik, na Casa de Cultura Laura Alvim, em 1987, e no Teatro do Sesc da Tijuca, em 1988. Posteriormente, esta peça rendeu diversos prêmios como o Minc/Inacen de Melhor Espetáculo do Ano, o Prêmio Mambembe de Melhor Direção ficou para Eduardo Wotzik, o Mambembe de Melhor Atriz para Suzana Kruger e o Mambembe de Melhor Ator para Daniel Herz. E ainda recebeu três indicações ao Mambembe de figurino, cenário e um especial para Anamaria Nunes.

A dramaturga também escreveu outra adaptação do conto homônimo dos Irmãos Grimm, *João sem medo*, um musical infantil que foi montado em 1988 pelo grupo Os Atores da Truanesca, sob a direção de Marcos Ácher, no Teatro Ziembinsky. Além de ter sido destaque na Revista Veja como um dos dez melhores espetáculos do ano, também recebeu uma indicação ao Prêmio Coca-Cola de Melhor Cenário.

Escreveu a comédia-dramática *Pânico nos bastidores* com coautoria de Lúcia Cerrone. Esse espetáculo teve a direção de Anamaria Nunes e Marisa Alvarenga, em 1998.

Ao lado das diversas adaptações da literatura para o teatro, Nunes também escreveu textos autorais, como o musical dramático *Valente*, um texto que fala sobre a última hora de vida de Assis Valente, em companhia de Madame Satã.

Outra adaptação de Nunes foi do original de Arnaldo Niskier, *O boto e o raio de sol*, espetáculo infantil que teve a direção de José Roberto Mendes, tendo sido apresentado no Teatro da Cidade, em 1988.

Entre adaptações e criações, Nunes escreveu o musical *Nos tempos da opereta*, que também teve a direção de Eduardo Wotzik, em 1990.

Bate outra vez foi escrita por Nunes em 1993, viajou por diversas cidades do país, interpretada por dois grandes nomes da TV brasileira Cristiana Oliveira e Fabio Assunção, que eram casados durante a época da temporada. Cristiana Oliveira havia protagonizado duas novelas da extinta rede Manchete, *Kananga do Japão* e *Pantanal*, entretanto, sua estreia no teatro foi com essa peça de Nunes, *Bate outra vez*. Permanecendo em cartaz por oito meses e viajando por todo país, a peça foi assistida por 60 mil espectadores, segundo o currículo da atriz. Esse espetáculo teve a direção de Eduardo Wotzik, havendo apenas os dois atores anteriormente citados no elenco da peça, que traz para a cena as discussões de um casal dentro de um quarto. Com a leitura da primeira cena descrita abaixo, o leitor consegue entender um pouco do enredo:

OS DOIS NA CAMA EXAUSTOS DE TANTO PRAZER.
A CAMPAINHA DA PORTA TOCA INSISTENTEMENTE.

MARIA LUCIA
Preciso abrir.

NANDO
Não. Espera.

A CAMPAINHA DE NOVO.

MARIA LUCIA
Um dia eu vou ter que abrir.

NANDO
Não. Nunca. Nunca. Nunca. Nunca. Nunca.

ENQUANTO FALA NANDO A BEIJA E ACARICIA.

MARIA LUCIA
Isso é loucura demais. Só eu e você.
Longe do mundo. Fechados aqui pra sempre.
Até o coração parar. (NUNES, 1993, p. 2)

Entre os lençóis da cama, o casal discute a relação no desenrolar da peça, sugerindo assuntos de uma rotina corriqueira, semelhante à de qualquer outro casal. A linguagem cotidiana e o humor utilizados para tratar o tema são características de Nunes que prendem a atenção do espectador.

Conforme o próprio Ryngaert (1996, p. 12) afirma, “o teatro é antes de tudo diálogo”, ao ler um texto teatral vemos nele a palavra do autor mesmo que “mascarada e partilhada entre vários emissores”, neste caso os personagens. Cada diálogo criado pelo autor assume a falsa impressão de conversação, quando na verdade todos os discursos se dirigem ao leitor ou espectador. A voz do autor é dirigida a um interlocutor considerável, o público, “ao qual é muito tentador atribuir um lugar fundamental de parceiro mudo”. As palavras do autor são traduzidas e interpretadas pela ação dos personagens.

No entanto, para Ryngaert (1996, p. 12) o diálogo “não é um critério absoluto do caráter dramático de um texto.” Assim como em toda a história do teatro, os dramaturgos utilizam o monólogo em excesso. Da mesma forma Nunes escreveu o monólogo *Clóris, a mulher moderna*, em 1995. Dessa forma a dramaturga escolheu como único interlocutor o público, estabelecendo um falso diálogo conduzido por um único personagem protagonista. Esse texto, que se enquadra no gênero da comédia, foi interpretado por Stella Freitas, atriz experiente e conhecida por meio da TV brasileira, com mais de 10 novelas no currículo, atuou em diversos programas de TV, atualmente com mais de 40 anos de carreira e continua atuando. Essa peça teve a direção de Edwin Luisi, outro grande nome da TV brasileira, que iniciou sua carreira na extinta TV Tupi em 1972 e como ator participou de dezenas de novelas. Esse espetáculo também viajou por diversas cidades do país.

É difícil afirmar que o diálogo é uma norma plena da escrita teatral, pois a existência dos monólogos interpretados por um único ator durante todo o espetáculo tem crescido nas representações contemporâneas. Uma vez que um espetáculo com um único ator diminui muito os custos de uma montagem teatral, os gastos com o elenco, com a confecção de figurinos, com a alimentação e transporte dos atores, tudo isso contribui para reduzir o orçamento geral. Em tempos de crises como a que vivemos no Brasil atualmente,

não é de se estranhar que muitos dramaturgos e diretores optem por escrever e dirigir monólogos.

O fator responsável pelas criações de monólogos não está somente na situação econômica, embora com um único ator trabalhando, muitas coisas possam ser facilitadas como o transporte, figurinos e etc. Portanto nem sempre o diálogo é “critério absoluto da escrita teatral”, conforme afirma Ryngaert (1996, p. 14). O autor segue a mesma linha de pensamento em sua obra publicada anos depois sobre o teatro contemporâneo:

Além das contingências da produção, estas peças para um único ator favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confessionalário menos ou mais impudico, propício aos números de atrizes e atores. (RYNGAERT, 2013, p. 89)

Para todo monólogo há uma preocupação relevante quanto à recepção do público, pois existe a possibilidade de o próprio texto tornar-se fatigante para o espectador, perdendo assim o elo fundamental da plateia com o teatro. Para evitar uma situação desgastante e pensando em atrair o público em geral, Nunes optou pela comédia como instrumento de entretenimento e diversão nesse monólogo.

Em 1995, Nunes escreveu também *Doidas folhas*, lembrando o antigo Teatro de Revista, uma homenagem da autora à classe teatral. A peça ficou em cartaz no Teatro Ipanema, conseqüentemente dois anos mais tarde, a mesma peça foi selecionada para representar o Brasil na Biennale Théâtre Jeunes Publics em Lyon, na França, tendo se apresentado com grande sucesso de público e de crítica, em junho de 1997.

Entre textos dedicados ao público adulto e infantil, Nunes escreveu *Drogas, sexo e rock'n'roll* destinada ao público jovem. O texto apresenta uma linguagem coloquial, composto por quatro monólogos, sempre com a participação de todos os outros personagens fazendo uma espécie de coro, atuam como se sussurrassem os pensamentos de cada personagem. Antes de se iniciarem os monólogos, logo no início da obra podemos apreender o enredo:

Música de Abertura: A Vida é um Moinho (Cartola)

Juliana	Depois de todo esse papo careta sobre...
Todos	Droga, sexo e rock'n roll!
Carol	A gente inventou uma brincadeira...
Leandro	Um jogo de faz de conta...

Samuel A gente resolveu contar 4 histórias reais.
Todos E a nossa primeira história é sobre uma garota muito curiosa sobre sexo.
Juliana Ah, eu adoro dar.
Todos **(Cantarolam)** Eu sou perigosa...
Carol A segunda é sobre um garoto que adora beber...
Samuel Tem um gole aí ?
Todos **(Cantarolam)** Eu bebo sim...
Juliana A terceira é sobre uma menina que ficou grávida na primeira vez que deu...
Carol Eu sou tão azarada!
Todos **(Cantarolam)** Segura o tchan, amarra o tchan...
Samuel E a nossa última história é sobre um garoto viciado...
Leandro Loló e maconha, é comigo mesmo! Vou apertar...
Todos **(Cantarolam)** Mas não vou acender agora...
(NUNES, 1995, p. 20)

Como podemos observar, esse texto inclui citações de músicas populares da época. Quando as rubricas indicam “cantarolam”, mesmo por meio da leitura, sem assistir ao espetáculo, o leitor consegue decodificar a intertextualidade, embora, como em qualquer processo intertextual, é preciso que o leitor tenha conhecimento do referencial, neste caso, das músicas da época, para compreender a intenção da autora de se aproximar dos adolescentes, a quem o discurso se dirige, de trazê-los até aquele mundo do palco, criando verossimilhança. A primeira música nos remete a *Perigosa*, letra de Rita Lee, sensação nos anos 1980:

Sei que eu sou bonita e gostosa
E sei que você me olha e me quer
Eu sou uma fera de pele macia
Cuidado garoto, eu sou perigosa...

A música também evoca o contexto, pois essa personagem gostava tanto de sexo, que acabou contraindo o vírus HIV quando ainda era bem jovem, uma espécie de alerta aos jovens e de campanha contra o sexo sem prevenção. A segunda música cantarolada, *Eu bebo sim*, foi gravação de grande repercussão, letra de Luiz Antônio e João do Violão. Essa música foi usada com a personagem que tinha problemas de alcoolismo:

Eu bebo sim Eu tô vivendo
Tem gente que não bebe
E tá morrendo

Eu bebo sim !
Eu bebo sim Eu tô vivendo
Tem gente que não bebe
E tá morrendo...

Em seguida vem o *hit* dos anos 1990 do grupo baiano É o Tchan, banda popular que teve êxito na época. E a última música da cena é *Malandragem dá um tempo*, de Bezerra da Silva, sucesso gravado por Cazuza, Barão Vermelho e por outros artistas até os dias atuais.

O próprio título da obra anuncia ao leitor seu sentido, característica do teatro contemporâneo que explora às vezes a extensão do título ou sua ambiguidade fonética, conforme Ryngaert (1996, p. 37) afirma, por esse motivo o título muitas vezes nos interessa como primeiro sinal da obra. A forma como a autora dispõe os quatro monólogos cria um clima de verdade absoluta, como se as histórias contadas no palco fossem verdadeiras, como se quatro jovens estivessem ali dando uma espécie de palestra, ou confissão. Em nome da verossimilhança, os atores continuam no palco, dando continuidade à ação, e respeitando as regras de unidade de tempo e de lugar. O espaço é único, mais uma vez encontra-se a metalinguagem em um texto de Nunes, o palco é claramente um palco, é o teatro reiterando que o espectador está no teatro. Nesta peça não existe o “faz de conta” de que não é um teatro, o que também é uma característica da pós-modernidade.

Outro espetáculo musical e juntamente de cunho didático da autora foi *Viagem pela estrada torta da História do Brasil* com a Cia. Atores do Carmo. O caráter didático da peça expõe fatos históricos com uma visão distanciada, crítica, não nostálgica.

As peças de cunho didático, normalmente, têm como objetivo instruir, trazendo aos leitores ou espectadores uma versão da história que é considerada oficial, sem a possibilidade de questionamento. No caso dos textos de Nunes, entretanto, o caráter didático é subvertido por meio de recursos como a sátira e a ironia, levantando dúvidas e perguntas ao espectador ou leitor.

A linguagem bem-humorada é uma constante nos textos de Nunes. Em entrevista feita com a dramaturga, perguntamos quais peças de sua autoria eram especiais para ela, a resposta foi *Geração Trianon* e *O tambor e o anjo* (ROCHA, 2020, p. 105). Uma das primeiras peças de sua autoria foi *Geração Trianon*, escrita em 1988, ano que lhe rendeu o prêmio Shell de melhor autora e melhor espetáculo do ano do Minc/Inacen. A estreia da peça foi com o Grupo Tapa, sob a direção de Eduardo Wotzik, ficando em cartaz na Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro. O espetáculo recebeu duas indicações ao prêmio

Shell, de melhor direção e cenário, e mais três indicações ao Prêmio Mambembe, de autor, diretor e figurino.

Geração Trianon foi “Um dos Dez Melhores Espetáculos do Ano” pelas Revistas Veja e Isto é. Em 1994, como Prova de Direção da Uni-Rio de Djalma Thüller, o espetáculo se apresentou no 8º. Festival Universitário de Teatro de Blumenau, onde recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo.

Em 2001, *Geração Trianon* fez parte do Projeto Formação de Plateia “Cidadania em Cena” na cidade de São Paulo, com curadoria e cenografia de Gianni Rato, coordenação de Celso Frateschi e direção de Marco Antônio Braz, grandes nomes do teatro brasileiro da atualidade. Com enorme sucesso de público, a peça ficou em cartaz no Teatro João Caetano em São Paulo. O diretor Gianni Rato selecionou o texto de Nunes como “Texto Representativo da Dramaturgia Nacional no Século XX”.

Ao agregar fatos históricos em suas peças, Nunes consegue convencer muitos de seus leitores de que as cenas descritas são baseadas em fatos, o leitor pode amalgamar fatos de natureza fictícia com a real história citada. Muitas das peças de Nunes parecem ter essa preocupação com o vínculo entre a ficção e a realidade.

A pesquisa de Lionel Abel aborda essa questão da metalinguagem especificamente dentro da dramaturgia. Seu livro *Metateatro* traz conceitos sobre peças que se referem a si próprias, desencadeando uma manipulação interna entre as personagens que exercem a função de autor da própria trama (ABEL, 1968, p. 73), como se algumas delas tivessem a consciência de um dramaturgo.

Hutcheon (1988, p. 141) afirma que no “século XIX a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber” e com a separação resultante das atuais disciplinas distintas, as recentes leituras críticas têm se concentrado mais nas semelhanças que essas duas formas de escrita possuem em comum. Para ela as duas se consagram pela presença da verossimilhança. Discernidas como construtos linguísticos, e repletas de intertextualidade, literatura e história estão inseridas na metaficção historiográfica. A partir daí podemos mesclar a fundamentação teórica de Hutcheon com a de Abel e resultar no que podemos chamar de metateatro historiográfico.

Geração Trianon é um texto bastante significativo do que denominamos metateatro historiográfico, ou seja, trata-se de uma peça que expõe, de modo bastante adequado a metalinguagem no teatro. Repleta de fatos e personagens históricos, a peça homenageia o

Teatro Trianon durante as décadas de 1920 e 1930. Rica em intertextualidade, a peça é também uma paródia da história do teatro brasileiro. O enredo conta a estória de uma companhia teatral que precisa procurar um dramaturgo para escrever a próxima peça, estabelecendo dessa forma um diálogo com a peça de Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (1921).

O traço marcante da metalinguagem transparece no diálogo com a peça de Pirandello, cujo título remete à cena da procura de um autor para o novo espetáculo do Teatro Trianon. O novo autor do teatro escolhido pela companhia da peça dentro da peça é Abadie Faria Rosa. Esse personagem criado por Nunes possui o mesmo nome de um dramaturgo conhecido na história do teatro brasileiro. Interessante apontar a afinidade de Abadie com a obra de Pirandello: Abadie foi o tradutor da peça *Così è, si vi pare*, de Pirandello, encenada em 1924 com o nome de *Pois é*, pela Companhia Jayme Costa.

Aqui está um dos aspectos relevantes da composição da peça de *Geração Trianon*. Trata-se do recurso intitulado “uma peça dentro de outra peça”: numa espécie de peça principal, o autor redige, os atores ensaiam (orientados pelo ensaiador); o ponto reclama; o empresário contesta; as atrizes disputam papéis; num segundo momento, enquadrada na peça principal, uma segunda peça, que vinha sendo escrita/montada perante a plateia/leitor, passa a ser encenada: *Entrou de caixeiro e saiu de sócio*, de Abadie Farias Rosa. Significativamente, aquele que, na ficção, é o autor da peça, um novato na dramaturgia, é na realidade o diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão criado em 1937 para ser responsável pela administração da primeira companhia oficial de teatro do Brasil – a Comédia Brasileira.

Abadie é um burocrata, portanto aparentemente menos ligado aos interesses da classe teatral do que aos seus próprios interesses (costumava fazer encenar preferencialmente peças de sua autoria); do mesmo modo, o Serviço Nacional de Teatro, paralelamente a medidas importantes para a evolução do teatro brasileiro, demonstrou, muitas vezes, sua incapacidade para avaliar criticamente os méritos das melhores peças da época. É o que comprovam as palavras de Yan Michalski e Rosyane Trotta (1992, p. 52-53):

Na sua quase totalidade, as críticas soam tão triunfalistas quanto o espírito dentro do qual ficou inicialmente empostada a atuação da companhia; e, em todo caso, elas revelam um cuidado no mínimo suspeito de não ferir as vaidades dos responsáveis pelo SNT, e uma espantosa incapacidade de avaliar criticamente os espetáculos da Comédia Brasileira: embora hoje seja

fácil perceber a desimportância artística dos seus espetáculos e a sua pouca repercussão junto à opinião pública, praticamente todos eles foram saudados pelos críticos de seu tempo com elogios tonitruantes.

Compreendendo a posição social e profissional de Abadie, assim como o enredo da peça de Pirandello e o de Nunes, observa-se que as duas metapeças distanciam a visão do leitor ou plateia, estabelecendo uma crítica dos fatos e, ao mesmo tempo, aproximando-o dos conhecimentos técnicos de uma produção teatral. Esse recurso leva a acreditar que são os personagens que estão produzindo a estória naquele momento. A metateatralidade, em Pirandello, reside no fato de as personagens procurarem um autor para sua peça. Em *Geração Trianon*, as personagens querem criar uma peça no interior da principal, como “uma peça-dentro-da-peça”.

Pode-se dizer que as duas estabelecem relações dialógicas. Além de se caracterizarem como um dialogismo do tipo constitutivo, o qual é inerente à linguagem em geral, existem ainda, segundo explica Fiorin (2006), as formas externas, visíveis, do dialogismo, que são formas de incorporação do discurso do outro e que constituem o dialogismo do tipo composicional. Fiorin ainda explica, acerca dessa concepção de Bakhtin, que de duas formas se pode incorporar o discurso do outro: a) quando o discurso do outro é abertamente citado e nitidamente separado (o discurso direto e o indireto, as aspas, a negação); b) quando o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado (paródia, estilização, discurso indireto livre, polêmica velada ou clara) (FIORIN, 2006, p. 174).

Nunes construiu sua peça em paralelo à de Pirandello, em razão da metateatralidade. A dramaturga vai adiante, aplicando o mesmo recurso a uma visão crítica da história e compondo, desse modo, uma peça que pode ser caracterizada como metateatro historiográfico.

Quanto ao teatro dominante nas décadas de 1920 e 1930, que dá nome à peça de Nunes, Brício de Abreu (apud² CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 441) esclarece:

Convencionou-se entre nós chamar o gênero de Teatro leve, sem pretensões, feito exclusivamente para rir, de “gênero Trianon”. Oriundo de mestres da carpintaria teatral como Cláudio de Souza, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Heitor Modesto e Abadie Faria Rosa, que tiveram grandes sucessos no antigo “Teatro Trianon”, (que se erguia onde hoje se

2 ABREU, Brício de. Dom Casmurro. **Teatro** n° 11, Rio de Janeiro, 1945. Apud PEREIRA, Vitcor Hugo Adler. Op. Cit. (é assim que consta nas notas de Cafezeiro (1996)).

acha o “Cineac Trianon”). Com Christiano de Souza, Leopoldo Froes e depois Procópio Ferreira, esse gênero perpetuou-se entre nós, tomando o nome do Teatro e emigrando depois para a Cinelândia, onde se estabilizou no infecto porão que o Sr. Vivaldo Leite Ribeiro armou em teatro, com nome de “Rival” e que aluga por um despropósito.

O teatro Trianon foi inaugurado em 1915, no Rio de Janeiro. Situava-se na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), era frequentado pela “classe média” carioca e alugado pelas melhores companhias teatrais da época. Tinha uma fachada de 10 metros de largura, com três portas; a sala de espera tinha aproximadamente 22 metros de fundo e acomodava cerca de 370 espectadores.

Uma referência ao contexto histórico-cultural das primeiras décadas do século passado ajuda a compreender melhor as peculiaridades desse teatro. Não se pode esquecer de que a guerra havia afastado daqui as companhias europeias, o que contribuiu para o surgimento de um teatro mais nacionalista. O país havia passado por uma crise econômica que também atingira essa arte e dera início a uma forma de entretenimento puramente comercial. Os empresários se viam obrigados a equilibrar seus negócios, e o que mantinha as companhias em atividade era a comédia, gênero mais apreciado pelo público da época. O mundo capitalista exigia algo que fizesse rir e que, conseqüentemente, atraísse público, por isso os autores eram contratados pelas companhias e escreviam textos com esse padrão estético específico. Joracy Camargo (1947, p. 9 apud³ CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 445) diz que “aos autores que vivem do teatro não é permitido escrever peças que dão prejuízo aos empresários”. Silveira Sampaio (s/d., p. 10 apud⁴ CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 457), que também pertencia à “geração Trianon”, relata em depoimento a situação vivida por ele e pelos autores em geral:

Minhas peças foram escritas apenas como um roteiro para o espetáculo. A não ser a primeira, todas as outras quando começaram a ser escritas.. já estavam atrasadas. Muitas vezes os atores tiveram que esperar pelo autor. *A garçonière de meu marido* foi assim. [...] exceção feita de *Inconveniência de ser esposa*, jamais escrevi uma peça para alguém ler, pois o empresário era eu mesmo, e o diretor idem.

A década de 1920 foi marcada pela forte presença de atores, que construíram a história do Teatro e muitos deles são citados em *Geração Trianon*. Eles eram as verdadeiras

3 CAMARGO, Joracy. A realidade teatral e os 'Comediantes'. In: *Comoedia*, n. 6, Rio de Janeiro, abr./maio, 1947, p. 9.

4 SAMPAIO, Silveira. *Trilogia do herói grotesco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d, p. X.

estrelas do espetáculo, já que os textos serviam em maioria como roteiros. Como não memorizavam os diálogos nem os estudavam, a improvisação tornou-se algo comum e o andamento das falas dependia da reação da plateia.

O conhecimento do percurso histórico, desde o teatro do período colonial até hoje, tem servido de fundamento para muita reflexão sobre a evolução e as perspectivas dessa arte. Esse mesmo conhecimento também habilita o leitor (ou a plateia) a decodificar o que a paródia e a ironia presentes em determinada obra querem dizer. Diz Hutcheon (1989, p. 84): “A paródia funciona intertextualmente como a ironia funciona intratextualmente: ambas ecoam para marcar mais diferença que semelhança”. As palavras dessa autora sobre a ironia permitem compreender o motivo pelo qual importa contextualizar *Geração Trianon*:

Porque a ironia, como definida neste estudo, acontece em alguma coisa chamada “discurso”, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. (HUTCHEON, 2000, p. 36)

Geração Trianon é composta por prólogo, dois atos e epílogo. Dentro da peça ocorre a representação de outra peça – *Entrou de caixeiro e saiu de sócio*, também com dois atos, o segundo dos quais contendo onze cenas; entre os dois atos desta última peça, são encenadas seis “cortinas trágicas” e uma “cortina musical”. Segundo o *Dicionário do teatro brasileiro*, as cortinas são:

[...] rápidos quadros cômicos interpretados, numa revista, à frente da cortina colocada atrás do pano de boca, que se levantava no início do espetáculo, só baixando no final. Esses números tinham como finalidade, além de divertir o público, possibilitar complexas mudanças de cenários, que estavam sendo feitas atrás da cortina. (GUINSBURG, 2006, p. 101)

Em *Geração Trianon*, essas cortinas trágicas parecem parodiar, com fina ironia, os dramas representados no Brasil pelas companhias europeias, com as quais as nacionais não tinham nenhuma condição de competir. Comentando essa precariedade, Prado (1999) demonstra o contraste no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, entre o refinamento do repertório encenado aqui (Shakespeare, Ibsen, D’Annunzio) pelos espanhóis, italianos, franceses, e os dramalhões, farsas e operetas produzidos pelas companhias brasileiras.

Desde o início, esses e outros aspectos da peça deixam claro para o leitor ou espectador que se trata de uma peça metalinguística. Ou seja, o teatro representando o teatro. Durante a escolha para um autor da peça dentro da peça, os personagens se decidem por Abadie Faria Rosa, especialmente por ainda não ser conhecido. Em seguida se iniciam os ensaios e as preparações de cenário e figurino. Os bastidores do teatro estão abertos ao público, todas as cenas de ensaios são mostradas claramente como aconteciam na época. O grande lado cômico da peça está evidenciado nisso, o público percebe as falhas e compreende o que acontecia por trás dos bastidores. Normalmente existe um distanciamento crítico da plateia em relação ao teatro, mas não é o que ocorre neste caso, pois a plateia vê com maior proximidade o que se costuma ser camuflado nas representações em geral.

A peça *Geração Trianon* foi publicada pela revista *Cadernos de Teatro* número 117 em 1988, mesma época em que foi escrita. Essa revista era uma das mais respeitadas pela categoria e tinha como objetivo informar ao público em geral o que havia de novo no mundo das artes cênicas. Além da peça publicada, havia um texto apresentando o autor, o grupo que estreava a peça, nesse caso o Tapa, assim como dados históricos importantes para entendimento do enredo específico. Criada pelo grupo de teatro O Tablado, sua primeira edição foi publicada em 1956. O Tablado foi fundado por Maria Clara Machado e atualmente é uma das escolas de teatro mais conhecidas do país. Além disso, o grupo de teatro disponibiliza em seu site oficial cópia dessas revistas em arquivo pdf para o público em geral. Almeida Prado (2009, p. 124) diz a respeito do grupo:

O Tablado, fundado em 1951, vem desempenhando desde então um tríplice papel: como centro de irradiação intelectual, através da revista Cadernos de Teatro; como escola, mediante cursos práticos e a montagem de autores clássicos e modernos, desde Shakespeare, Molière e Goldoni até Ghelderode, Camus e Arrabal; acima de tudo, como criador do teatro infantil moderno no Brasil, gênero dos mais prósperos entre nós.

Pode-se afirmar que *Geração Trianon* é uma declaração de amor ao teatro puro, ou seja, o teatro com toda sua originalidade da época, em que a autora consegue resgatar a história do teatro dentro e por meio do próprio teatro. Além disso, o olhar que ela lança às origens do nosso teatro, por meio da paródia e dos recursos retóricos inerentes a ela (a ironia, a caricatura, o grotesco), promove a justaposição da antiga concepção de Teatro à

sua concepção atual, resultando numa nova concepção de Teatro, caracterizada pelo hibridismo, pela intertextualidade e pela abertura em vez do fechamento.

Ainda com o intuito de descrever toda produção cultural da autora, chegamos a outra peça que Nunes considerava especial, *O tambor e o anjo*. A primeira montagem foi feita em 1987 sob a direção de Anamaria Nunes, assim, sua estreia aconteceu no Teatro Leopoldo Fróes, em Niterói. Uma das características marcantes desta peça está em seu diálogo com a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), dirigida pelo diretor polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978). Ambas as peças representam acontecimentos do passado, misturando alucinações e realidade. Prado (2009, p. 40-41) se refere a *Vestido de noiva* como um espetáculo “incrivelmente bem-sucedido”, o que seria na época um drama irrepresentável e que somente Ziembinski poderia encená-lo adequadamente:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins. Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna.

Prado ainda confirma a genialidade de Nelson Rodrigues juntamente com a inovação da representação dirigida por Ziembinski, nesse sentido, o texto e a representação do mesmo seriam extremamente originais.

No teatro contemporâneo pode-se afirmar que o primeiro dramaturgo que participou ativamente dessa “nova era” da dramaturgia foi, sem dúvida, Nelson Rodrigues (1912-1980). Sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, não provocou grandes perturbações na plateia. Porém a segunda, *Vestido de noiva*, encenada em 1943 sob a direção de Zbigniew Ziembinski, conseguiu escandalizar o público. Trata-se de uma tragédia, em que Nelson se utiliza de um recurso até então nunca explorado, o *flashback*. Por meio dele mostram-se, simultaneamente, três fases da mente da protagonista: a realidade, a memória e a alucinação. Peça que pode dialogar com *O tambor e o anjo* de Nunes, tanto na disposição do espaço dividido em *flashback* quanto na linguagem realista utilizada.

Em 2002, *O tambor e o anjo* foi montado e produzido pelo Grupo Tapa sob a direção de André Garolli e Paulo Marcos. Essa montagem estreou no Teatro Sérgio Cardoso, em

São Paulo. Vale a pena frisar que esse texto foi selecionado para apresentação em *Leitura Dramatizada*, na Série “Gaveta Aberta”, promovida pela SBAT, no ano de 1997.

Outra peça relevante da obra de Nunes é *A era do rádio, saudades do Brasil*. Trata-se de um musical sobre a Rádio Nacional durante a década de 1950. Um texto repleto de intertextualidade, uma viagem não nostálgica ao passado recente da década de 1950, quando o rádio era o maior meio de comunicação existente no país. A primeira apresentação foi feita pelo Grupo Malikhelu, sob a direção da dramaturga, no ano de 1997, no Museu do Ingá. Em 1999, o espetáculo foi remontado pela Cia. Atores de Carmo, sob a direção geral de Anamaria Nunes.

A história da vida profissional de Nunes corresponde ao que Ryngaert diz a respeito desses profissionais:

Os autores dos anos 90 são, com frequência, personalidades do mundo teatral, atores, diretores, conselheiros literários, responsáveis por publicações ou diretores de trupes, expostos ao teatro tal como é feito, companheiros de estrada em diversas aventuras. [...] homens e mulheres de teatro que se assumem como escritores. (2013, p. 76-77)

Como roteirista de televisão, Anamaria Nunes trabalhou em diversas emissoras. Na TV Record foi autora da novela *A escrava Isaura*, em parceria com Tiago Santiago, sob a direção de Herval Rossano. Também trabalhou como roteirista da novela *Prova de Amor*, de Tiago Santiago, sob a direção de Alexandre Avancini.

Na TV Globo, trabalhou como roteirista do Programa *Você decide*, a autora escrevia dois finais e a emissora apresentava somente aquele mais votado pelos espectadores. Destacou-se como autora do roteiro do episódio "Trio em lá menor", baseado no conto homônimo de Machado de Assis, em adaptação de Geraldo Carneiro, requisitado pela Academia Brasileira de Letras para fazer parte do seu acervo.

Na extinta TV Manchete, Nunes atuou como roteirista do Programa *Nas Ondas do Rádio*, sob a direção de Jayme Monjardim no ano de 1988. Da mesma forma foi a roteirista da novela *Amazônia*, de Jorge Duran, sob a direção de Carlos Magalhães, Marcello de Barreto e Tizuka Yamazaki, em 1991.

No SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), Nunes foi roteirista de *Cristal*, adaptação da novela venezuelana, com Direção de Herval Rossano. A novela foi exibida em 2006 e reapresentada em 2011.

Como roteirista de balé, Anamaria Nunes foi autora de *Ânima*, apresentado pelo Grupo Mobilis, e coreografado por Clarice Maia, no ano de 1990. *Ânima* ficou em Primeiro Lugar no Rio Dance Festival.

Da mesma forma foi autora do roteiro de balé *Viralat's mas com pedigree*, o espetáculo que foi montado pelo Grupo Vacilou Dançou, com Guilherme Karan, Daniela Perez e Bia Sion, ficando em cartaz no Teatro Villa Lobos, no Rio de Janeiro, em 1991.

Anamaria Nunes deu sua contribuição à imprensa, trabalhando como Cronista do Jornal Lig, de Niterói, entre os anos de 1972 até 1979. Fundadora e Redatora do Jornal Simportando, do Diretório Acadêmico da Faculdade de Letras Alex Polari, em 1980, apreendido pela Polícia Federal e proibido de circular.

Importante lembrar que nem sempre os textos teatrais seguem os mesmos circuitos comuns dos livros, nesse sentido, o próprio Ryngaert (1996, p. 23) relembra que “o estatuto do autor dramático ainda hoje continua sendo especial”. O autor afirma que durante muito tempo, a ausência de impressão e a tradição oral do texto por muitas vezes impediam até mesmo a identificação da autoria de muitas peças. Os manuscritos eram transmitidos diretamente aos atores pelo dramaturgo.

A maior parte dos textos teatrais mencionados acima foram registrados pela própria autora na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Poucas peças foram publicadas em formato de livros, impressas em papel. O sucesso de um texto teatral muitas vezes se estabelece após sua representação no palco, dependendo da região em que se apresenta, o texto, ou o espetáculo recebem o reconhecimento da classe teatral e do público em geral, principalmente nas grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Em outras regiões, os textos podem continuar inacessíveis à maioria do público.

Ainda sobre a situação da edição teatral, em específico na França, o que não é muito diferente no Brasil, Ryngaert (2013, p. 71) afirma “Cada vez menos autores dramáticos têm sido publicados, remete-se o teatro ao espetáculo e raramente à criação literária, e a mídia se desinteressa, por razões diversas, do fenômeno editorial.”

Ryngaert (1996, p. 25) afirma que um bom texto de teatro tem um grande potencial de representação, e esse potencial existe independentemente dela, considerando que a leitura do texto teatral se basta a si mesma, sem que seja necessária uma representação para completar uma obra que já está pronta. Ou seja, a falta de acesso aos textos teatrais pode ser a razão de tantos textos de Nunes ainda não serem conhecidos pelo grande

público, não sendo possível, por essa razão, comprovar seu potencial de representação, a qualidade dos textos pode ser comprovada por meio de análise. Conforme lemos sobre a história do teatro no mundo, a divulgação das peças sempre acontece após suas representações, isto se repete ao longo dos anos, atualmente ainda são raras as peças publicadas em livros.

Referências

ABEL, Lionel. **Metateatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161- 193.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

GUINSBURG, Jacó et al. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2006.

MATOS, Fabrizzi. **A dramaturgia de Anamaria Nunes: Geração Trianon**. Campos dos Goytacazes: Darda Editora, 2018.

MATOS, Fabrizzi. **A dramaturgia de Anamaria Nunes: A era do rádio e O tambor e o anjo**. 2020. 147f. Tese. (Doutorado em Letras) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado: as companhias oficiais do teatro do Brasil: história e polêmica**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

NUNES, Anamaria. Geração Trianon. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, v. 117. p. 25-46, 1988.

NUNES, Anamaria. **O tambor e o anjo & A era do rádio, saudades do Brasil**. Campos dos Goytacazes: Darda Editora, 2017.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Sthael da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Submetido em: 06 fev. 2020

Aprovado em: 29 maio 2020