



OS ELEMENTOS ESTRUTURANTES DE GERAÇÃO TRIANON

THE GENERATION TRIANON'S STRUCTURE ELEMENTS

Fabrizzi Matos Rocha¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é investigar, dentro do quadro do Pós-Modernismo, os elementos estruturantes da narrativa dramática de *Geração Trianon*, escrita por Nunes em 1987. Com base na teoria analítica do drama de Ryngaert, analisaram-se o tema, as personagens e seus conflitos, bem como os demais elementos que compõem este texto teatral. Considerando os aspectos históricos presentes na obra, identificam-se os recursos da paródia e da ironia, conceitos estudados nesta pesquisa à luz da teoria de Hutcheon. O conceito de dialogismo será analisado segundo Bakhtin, apontando as distinções entre o conceito de intertextualidade segundo a perspectiva de Kristeva. Para a presença das metalinguagens no texto, utilizaram-se os estudos de Abel.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Paródia; Dialogismo.

ABSTRACT: The aim of this research is to investigate the compositive elements of *Geração Trianon*, a play written by Nunes in 1987. Theme, characteristics and their conflicts, as well as other elements of the play are examined with the theoretical support of Ryngaert's analysis of Drama. The concepts of parody and irony are focused here under Hutcheon's perspective, to support the study of dialogues and intertextualities between past and present events and the understanding of similarities in the atmosphere of the Stage in the early decades of the 20th century (atmosphere of the so-called "Geração Trianon") and now. The Bakhtin's concept about dialogism is analysed in the play to appoint the differences between Kristeva's concepts about intertextuality. And Abel's concept of metatheatre offers subsidies for the study of metalinguistical events of the text.

KEYWORDS: Playwriting; Parody; Dialogism.

Geração Trianon é composta por prólogo, dois atos e epílogo. Dentro desta 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

¹Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. fabrizzi.mattos@ig.com.br.



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. (2006, p.101)

Em *Geração Trianon*, essas cortinas trágicas parecem parodiar, com ironia bem humorada, os dramas representados no Brasil pelas companhias européias, com as quais as nacionais não tinham nenhuma condição de competir.

Os quadros trágicos, em *Geração Trianon*, compõem, eles também, mais uma peça-dentro-da-peça e contam igualmente com a interferência de personagens que parecem não ter função na ação que se desenrola, como a “mulher de chapéu”, com seu aparte crítico sobre a encenação. Quando Mota estrangula Julinha, ela comenta: “Mataste a única atriz que sabia o papel.”

Ao mesmo tempo, o esquete deixa transparecer as constantes falhas e improvisações dos espetáculos da época: revólveres que não funcionam, tiros que se ouvem fora da hora prevista etc.

Desde o início, esses e outros aspectos da peça deixam claro para o leitor ou espectador que se trata de uma peça metalingüística. Ou seja, o teatro representando o teatro. Não é demais reproduzir aqui o enredo da peça. Uma companhia teatral que atua no Teatro Trianon, após o fracasso de uma montagem, tenta recuperar seu público produzindo um espetáculo novo, com autoria de um outro dramaturgo. O prazo para escrever, ensaiar e estrear é de menos de uma semana. Primeiro vão em busca do autor; após muitos nomes 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. Existe um distanciamento crítico da platéia em relação ao teatro.

O texto de Nunes busca retratar o teatro do início do século XX, um teatro comercial, devido à expectativa que os encenadores tinham de criar espetáculos que atraíssem uma platéia habituada ao teatro europeu apresentado periodicamente no Brasil. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, as companhias européias, não mais poderiam viajar com segurança para se



Travessias número 01 revistatravessias@gmail.com
Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte

apresentarem no Brasil e os encenadores se encontravam dispostos a criar um “teatro original”, completamente brasileiro.

A escolha de Abadie Faria Rosa para criar o novo espetáculo traduz a preocupação das companhias da época em relação à realização desse projeto. Até chegarem a Abadie, as personagens vão sugerindo outros nomes, hoje reconhecidos como grandes dramaturgos da época, aos quais Anamaria Nunes presta uma homenagem explícita.

O traço marcante da metalinguagem transparece ainda no diálogo com a peça de Luigi Pirandello, *Seis personagens à Procura de um Autor* (1921), cujo título remete à cena da procura de um autor para o novo espetáculo do Teatro Trianon (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).

Trata-se de duas metapeças, que distanciam a visão do leitor ou platéia, estabelecendo uma visão crítica dos fatos e, ao mesmo tempo, aproximando-o dos conhecimentos técnicos de uma produção teatral. Esse recurso leva a acreditar que são as 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 nova 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, 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 in: BRAIT, 2007, p.161)

Na verdade, de um modo geral, o diálogo existe em qualquer ato de comunicação. Diz Bakhtin (1988, p. 88):

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Segundo esse conceito de Bakhtin, um enunciador, ao produzir seu discurso, está inevitavelmente produzindo-o sob o discurso de outrem. No entanto, o diálogo não se dá apenas entre interlocutores, mas também entre discursos (interdiscursividade). A interdiscursividade se diferencia da intertextualidade, pois, enquanto esta pressupõe a junção de enunciados materializados em forma de textos, a interdiscursividade envolve apenas diferentes posições de sentido. Assim, da posição de sentido de um determinado enunciador espera-se uma posição responsiva do seu interlocutor. O mecanismo que se observa entre as personagens de *Geração Trianon* ilustra essa peculiaridade da linguagem enquanto interação social e permite ver a confrontação de sentidos como parte integrante da dinâmica da comunicação interpessoal. Ao mesmo tempo, sendo paródia, caracteriza-se por possuir diálogos do tipo composicional.

Fiorin (2006, p.52) explica a distinção entre texto e enunciado, sendo este um todo de sentido, podendo admitir uma réplica com sua natureza dialógica. O enunciado é um sentido, e o texto a manifestação material do enunciado. A relação entre enunciados e entre textos, segundo Fiorin (2006, p.51), pertence ao universo bakhtiniano e a esta última Kristeva (1974) denomina intertextualidade.

Geração Trianon se caracteriza, como qualquer outra sucessão de enunciados, pela interdiscursividade. Mas a intertextualidade é também recorrente no texto, visível nos clichês que compõem as cortinas trágicas e nas citações de outros textos.

ESPAÇO E TEMPO

Com base nas teorias de Ryngaert (1996, p. 80) analisar-se-ão as relações entre espaço e tempo. Em suas pesquisas, ele identifica, na arte teatral, dois tempos importantes: o tempo da ficção, que estabelece a organização da narrativa e sua cronologia, e o tempo da representação, que se refere ao ritmo, à continuidade ou descontinuidade da representação;

O tempo da ficção é um tempo abstrato, detectado por meio das marcas temporais do texto que identificam o ano em que se passa a narrativa e o tempo de duração da ação narrada. A partir da nota de abertura do prólogo, identifica-se a época em que se passa esta estória. A autora escreve que “o texto é elaborado a partir de frases, expressões, citações e situações da nossa história teatral nas décadas de 10, 20 e 30” (NUNES, 1988, p. 25). Confirma essa marca temporal a presença da personagem Staffa, ficcionalização do empresário J.R Staffa, que arrendou o teatro Trianon no ano de 1916, após uma reforma. A

partir dessa afirmação, pode-se considerar que a narrativa acontece nesse ano ou depois dele.

Outra marca temporal revela o dia em que é encenada a peça de Dantas, um domingo, e o dia em que deverá estreiar a próxima peça, uma sexta-feira. É o que se pode conferir abaixo:

EMPRESÁRIO	Então, Doutor, como ficamos ?
DOUTOR	Ficamos mal, muito mal. Enfim, é a vida.
EMPRESÁRIO	Se tirarmos a peça do cartaz hoje, domingo, que peça vamos dar na sexta-feira? É preciso renovar o repertório.
DOUTOR	Do repertório cuido eu.
EMPRESÁRIO	Somos sócios. (NUNES, 1988, p. 26).

Esta cena ocorre no domingo, e a próxima cena já é mostrada como se fosse o dia da estréia; a sexta-feira. Nesse tempo da narrativa existe uma elipse, pois não se revelam os dias que antecedem o dia da estréia, mas está implícito que todos passaram a semana produzindo o espetáculo, em especial o autor, que trabalha sem parar, e, até o último instante, não havia escrito a cena final. Com algumas horas de atraso, o Doutor (o ator principal) chega da rua para ajudá-lo a escrever essa cena. No diálogo abaixo, está transcrito o momento em que ele acaba de chegar (NUNES, 1988, p. 37 e 38).

AUTOR	Falta a cena que o doutor prometeu escrever...
DOUTOR	E se eu lhe garantir que a última cena não tem mistérios? Será uma cena curta, muito curta, quando finalmente, está tomando nota, seu Abadie?
AUTOR	Sim, senhor.
DOUTOR	Tudo se resolve! A última cena conterà o título da peça.

Em toda a peça o espaço é único: o Teatro Trianon. No início da peça, o público está diante dos bastidores do teatro; somente quando a representação da peça de Abadie acontece, a platéia se transforma na platéia do Trianon, como se estivesse um palco dentro do outro; e, ainda assim, se continuam a ver os bastidores da cena. A rubrica abaixo revela a existência de um metaespaço:

INTERVALO

(Aos poucos a platéia do teatro vai transformando-se no Teatro Trianon. São colocados dois camarotes e a ribalta. Entra vestido a caráter Esse Menino de apontador de lugares, funcionando também como cabo da claque, convocados sutilmente alguns espectadores a fazerem parte desta. A seguir a Mocinha substituindo a baleira, vendendo balas e bombons em benefício da Casa dos Artistas que o doutor pretende construir. O empresário Staffa, saudando a presença de todos os presentes. Em determinado momento surge do centro do palco uma figura que vem

abrir o espetáculo da noite. Ao final de suas palavras a cortina se abre e temos então o início do segundo ato.) (NUNES, 1988, p.39).

Segundo Ryngaert (1996, p.80), o tempo da representação é um tempo real, diferente do tempo da ficção, que é uma abstração, uma metáfora que engloba a organização da narrativa e sua cronologia. A ação das personagens e seus diálogos constroem o tempo real da peça, que só pode ser avaliado por meio de uma análise da *práxis* teatral, que não é o objetivo deste trabalho.

No início, utiliza-se o palco como se fosse a coxia do teatro, lugar onde ocorrem os ensaios da peça-dentro-da-peça e todas as cenas até a hora da estréia. Em seguida, o que até então era a coxia transforma-se no palco do Trianon e a platéia real se transforma em platéia ficcional.

O espaço que não se destina à representação, Ryngaert (1996, p. 86) o define como espaço “fora de cena”. Esse espaço intervém no enredo, mas não aparece nas cenas. É o caso do escritório em que a personagem Autor está escrevendo a peça. Faria Rosa aparece rapidamente no palco e retorna ao seu lugar de trabalho, porém este não é mostrado ao público. Cabe ao diretor do espetáculo registrar esse espaço pelo som da máquina de escrever e por uma saída do palco, que será representada como a porta do escritório do autor, ou por qualquer outra referência, que permita inferir que seja o escritório do Autor. A peça não traz, em nenhuma cena específica, a sala onde trabalha o Autor. Esse espaço está inferido nas entrelinhas do primeiro ato da peça:

(Luz de serviço. Cortina aberta. Palco nu. Construção do cenário em “off”. Martelo. Máquina. Limpeza. Descem gambiarras, panelões. Luzes vão acendendo no ritmo do samba que o pessoal da técnica improvisa. Acaba o samba. Gambiarras no chão. Palco aceso. Muito papel amassado que o autor atira no palco. O aviador cata os papéis. Barulho de máquina de escrever.). (NUNES, 1988, p. 29).

Como o próprio Ryngaert (1996, p.87) afirma, “tudo é representável no teatro”. Essas entrelinhas são sugestivas, o encenador ou diretor deve fazer a melhor escolha para mostrar os bastidores do teatro e a proposta da autora. Essas marcações cênicas e a maneira como as cenas são dispostas rompem com as regras do teatro tradicional. Compete ao encenador explorar essas cenas e desenvolver uma representação interessante para o público.

O autor também define o espaço como um dado interior que as personagens trazem consigo. Segundo seus estudos, o espaço pode “revelar as implicações e os fantasmas das personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido a uma obra.” (RYNGAERT, 1996, p.89) No caso de *Geração Trianon*, todas as personagens estão ligadas ao espaço, pois o palco reproduz o que todos desejam fazer e fazem: representar ou montar um espetáculo: todas as personagens fazem parte da companhia teatral, até mesmo Mocinha, a única personagem que não faz parte, mas deseja isso de tal forma que acaba trabalhando no teatro. Mesmo não conseguindo realizar seu maior sonho de ser atriz, ela consegue trabalhar na companhia quando solicitada para substituir a baleira durante a estréia da peça-dentro-da-peça.

O espaço revela os desejos, as tensões, os anseios e as alegrias de cada personagem. O que se constata, com base nos acontecimentos, é que o palco, dado como espaço cênico único durante a peça, reflete as emoções das personagens durante suas ações.

PERSONAGENS

Analisar um texto teatral requer atenção a cada discurso da personagem e, conseqüentemente, a seus atos, o que vem a ser fator determinante para a recepção do texto – isso porque um sujeito pode dizer algo sobre si próprio, e o que ele diz não necessariamente é verdade.

Segundo Ryngaert (1996, p.47), é preciso analisar a organização do diálogo, assim como sua tessitura lexical. Observar cada texto e sua réplica, tanto as curtas quanto as longas, não confundindo com a análise da representação, que, muitas vezes, é conflitante, apesar de ambas serem complementares.

Geração Trianon possui vinte e uma personagens, sendo quatro delas pertencentes à obra de Abadie Faria Rosa, *Entrou de Caixeiro e saiu de Sócio*. Todas as personagens acumulam funções dentro do teatro, fazem parte da Companhia, exceto Mocinha.

Durante toda a peça, a personagem Mocinha deseja e tenta conversar com o Doutor (ator principal), com o intuito de conseguir uma função na companhia, mas não consegue e acaba trabalhando no dia da estréia como a vendedora de balas.

Analisando quantitativa e qualitativamente a extensão do discurso das personagens, o Ensaíador surge em primeiro lugar. Figura responsável pelo ensaio dos atores, também

apresentado como “Professor”, como consta nos diálogos. Sua função é dirigir o espetáculo, analisar a representação, indicar as marcações cênicas e também instruir os atores em suas representações.

Essa personagem está sempre preocupada e um pouco estressada com os acontecimentos inesperados, as falhas durante os ensaios e, inclusive, com os imprevistos na hora da representação, o que é uma característica típica de um diretor teatral. Algumas vezes ele cumpre o papel de destinador¹ e, outras vezes, o de destinatário²

Outra personagem de destaque é o Ponto. Ele se mostra sempre muito educado, possui uma relação cordial com a companhia. Seu nome nos é revelado por meio dos diálogos. Seu Almeida, como é chamado por todos, exerce função importante no teatro daquela época: sua responsabilidade é lembrar o texto aos atores que não estudavam ou não se lembravam de suas réplicas. Deveria exercer o papel de destinador, já que os atores precisariam seguir o que seu texto diz; no entanto, ele não consegue desempenhar esse papel, pois a maioria das personagens não age como deveriam, pelo menos é o que se vê durante a representação da peça-dentro-da-peça.

O Empresário chama-se Staffa. Está claro para nós que seu maior desejo é manter financeiramente a companhia; sua mente está centrada nisso. Logo no início, quando conta o número de pessoas que assistem ao espetáculo; em seguida, quando decide junto ao Doutor uma nova peça para recuperar o público, e também durante cena cômica em que ele decide colocar o Aprígio na apresentação só porque a família dele é numerosa e ele trará 26 pessoas para assistir ao espetáculo. E, ao pedir que Aprígio atuasse mesmo não sendo bom, Staffa diz ao Ensaíador: “Arte se faz com dinheiro!” (NUNES, 1988, p.33). É claro que temos que lembrar que essa é uma personagem inspirada no verdadeiro Staffa, um empresário que arrendou o Teatro Trianon durante a década de 20, são fatos retirados da história do teatro brasileiro.

Embora a personagem Autor apareça poucas vezes durante as cenas, sua presença também é relevante, visto que se trata de outra personagem calcada na história do teatro; seu nome é conhecido devido à sua carreira como dramaturgo da época; Abadie Faria Rosa veio do Rio Grande do Sul, como o próprio texto nos informa. Seu objetivo, durante toda a peça, é só o de terminar seu texto. Talvez esta seja uma personagem destinatária e seu destinador seja o Empresário, que o induz a escrever a peça em apenas cinco dias. A partir

¹ Destinador poder ser aquele ou aquilo que faz agir o sujeito; segundo Ryngaert (1996, p.69), é preciso fazer a pergunta: “Por causa de que ou de quem o sujeito age?”

² Destinatário seria o contrário; aquele que age a partir de algo ou alguém.

daí, surge um objeto de desejo: ele quer aumento no salário, o que fica claro para o leitor quando, no dia da estréia, ele tenta falar a respeito com o Staffa:

AUTOR Seu Staffa! Eu gostaria de saber se o senhor não pode me dar um aumento...
EMPRESARIO Um aumento? Pois se lhe pago cinco cadeiras por espetáculo!
AUTOR E pouco se considerarmos o tamanho do teatro...
EMPRESARIO E muito se considerarmos o tamanho de seu texto!
(NUNES, 1988, p. 29)

O Autor ainda tem que se submeter aos caprichos das “estrelas”, que podem não aprovar suas falas, como se vê abaixo:

EMPRESÁRIO Madame não gosta de suas frases.
ISAURINHA Desta frase apenas, seu Staffa.
AUTOR Que frase, madame?
ISAURINHA Rosinha é minha criada.
AUTOR Mas é uma frase tola, circunstancial...
ISAURINHA Por isso mesmo.
EMPRESÁRIO Troque.
ENSAIADOR Por favor, seu Abadie.
(NUNES, 1988, p. 35).

Novamente se pode observar que a personagem cumpre o papel de destinatário, só que, neste caso, o destinador é a personagem Isaurinha, que impõe sua vontade ao Empresário e este transmite a ordem ao Autor.

Pelo trecho acima, é possível conhecer um pouco sobre a primeira atriz, que é tratada com respeito pela companhia toda, o que é confirmado quando a personagem Mocinha, que é uma sonhadora, revela seu desejo de ser atriz, como já foi dito anteriormente. No entanto, ela não quer ser simplesmente uma atriz, mas a número um da companhia:

MOCINHA A senhora é a 1ª atriz !
ISAURINHA Sim. E você, mocinha?
MOCINHA Sou candidata à 1ª atriz !
EMPRESÁRIO Ah é ? Mocinha, já lhe disse que é proibida a entrada de estranhos aqui.
MOCINHA (*Rindo do Staffa*) É que o senhor não sabe ainda... o avisador aprovou-me ! (*o Avisador se esconde*) Só falta agora falar com o doutor. Eu vou ser a 1ª atriz da companhia !
EMPRESÁRIO Vai mesmo ? Mocinha, quer fazer o favor de se retirar !
ISAURINHA (*Rindo*) Deixa ! Ela fica comigo ! Bonitinha.
(NUNES, 1988, p. 36).

Por esse diálogo, nota-se que Mocinha ganha a simpatia de Isaurinha, que a vê como “bonitinha”. E o empresário sempre tenta colocar ordem e afastar a jovem elenco e do palco.

Outra personagem que está sempre em cena é o Avisador, que todos chamam de “Esse menino”. Sua função é a de uma espécie de contra-regras, que faz de tudo um pouco, mas ocupa uma função de pouco status entre os atores. Mocinha se refere ao seu diálogo com o Avisador, que se fez passar por quase dono da companhia. Interessante esse diálogo, pois demonstra quanto essa personagem é dissimulada e aproveita-se da ingenuidade da Mocinha para se aproximar dela.

MOCINHA O senhor é da companhia ?
ESSE MENINO Desde pequerrucho. Sou o avisador.
MOCINHA Avisador ?
ESSE MENINO Então quer ser atriz e não conhece os termos do ramo? Avisador é assim... é a figura indispensável! Vulgarmente conhecido como “pau pra toda obra”. Na verdade a companhia sem mim não anda. E muito em breve serei promovido!
(NUNES, 1988, p.35).

Mocinha acredita em tudo que diz o Avisador: ele aumenta tanto suas funções na companhia que parece ser alguém indispensável mesmo. Como as demais personagens dessa comédia, ele tem traços caricaturais e o tom do seu discurso é absolutamente irônico.

A outra atriz da companhia é Julinha, que ocupa o cargo de segunda atriz e também se julga “estrela do espetáculo”. Entre a conversa dela com seu Osvaldo, o segundo ator da companhia, podem-se perceber as rivalidades entre os integrantes do elenco. Assim como o respeito que todos têm pelo Doutor.

OSVALDO Vou confessar-lhe uma cousa, dona Julinha, sinto-me mal fazendo entreato...
JULINHA Eu também. É uma espiga, seu Osvaldo. Sou a 2ª atriz da companhia, o senhor é o 2ª ator, não temos que fazer cortinas. Somos do elenco principal.
OSVALDO Mais que tudo, dói contracenar com atores do naipe do Mota!
JULINHA E a Isolda? E o Aprígio, esse formigão? Seu Osvaldinho, vou queixar-me ao doutor.
(NUNES, 1988, p.36-37).

O foco desta cena são os entreatos, isto é, os intervalos entre os atos da peça, as “Cortinas Trágicas”, que entretinham a platéia enquanto os atores principais descansavam antes de continuar o segundo ato do espetáculo. Pode-se perceber a preocupação dos atores com o eventual fracasso de seus trabalhos enquanto atores renomados que acreditavam ser.

Seu Mota é outra personagem caracterizada pela comicidade; ele também exerce a função de ator na companhia e, tanto nos ensaios como na apresentação, sua excentricidade e sua maneira de improvisar são extremamente cômicas. Quando ele se apresenta a Mocinha, fica evidente o que ele pensa de si próprio e ainda dá para observar o comportamento dela. Mota não é modesto e tampouco se pode confiar em suas palavras.

MOCINHA	Sou candidata ao papel de ingênuas.
MOTA	Encantado. Sou Mota, grande ator trágico e dona da Sapataria Mota, conhece?
MOCINHA	Claro! (CANTA) Sapataria Mota, sapataria Mota, sapatos, chinelos e botas, sapataria Mota. Mota! (ENTUSIASMA-SE E CANTA E SAPATEIA DIANTE DE UM MOTA PERPLEXO.)
[...]	
MOTA	Pois veio ao lugar certo: ao Teatro Trianon! E esta falando com a pessoa certa: Mota! Observe-me, mocinha e verá o maior trágico depois de João Caetano! (NUNES, 1988, p.34)

Durante toda a peça, o comportamento da Mocinha é o mesmo; ela tenta de todas as formas ser notada e acredita que nasceu, de fato, para o teatro: está em busca do seu sonho de ser atriz. E seu Mota também acredita ser um grande ator, porém sua atuação trágica é uma perfeita comédia.

Analisando o discurso de outras personagens, como o pianista, a cantora e os que trabalham na construção do cenário, observa-se que sua atuação, quantitativa e qualitativamente, é bem menor do que das outras personagens.

Cada personagem representa um tipo da sociedade da época e, particularmente, do teatro. Entre a classe artística existia o respeito com relação aos atores mais conhecidos,

como também certa rivalidade, no sentido de que cada um queria ocupar um lugar melhor no espetáculo - todos queriam alcançar a fama.

Na peça *Geração Trianon*, os atores vêem a personagem Doutor como ídolo e referência, mostrando que seu trabalho gerou também o reconhecimento do público, assim como acontecia com os grandes atores da história do nosso teatro. A partir do movimento Trianon, as companhias passaram a valorizar os dramaturgos e os atores brasileiros, criando espetáculos integralmente nacionais. A preferência da platéia era o teatro cômico, por esse motivo os dramaturgos eram contratados especificamente para escrever novas comédias. As companhias desejavam alcançar o profissionalismo. Os espetáculos eram montados rapidamente para satisfazer uma platéia que freqüentava o teatro assiduamente.

A QUESTÃO DA TEATRALIDADE

Pode-se observar, ao longo do texto, que a peça é repleta de réplicas breves, as cenas ocorrem simultaneamente entre as personagens dentro do mesmo espaço. O único monólogo existente na peça é o da personagem Simpático Jeremias, retirado da peça de Gastão Tojeiro. Jeremias participa apenas da abertura da peça-dentro-da-peça.

Encontra-se nesta peça o que Ubersfeld descrevem suas pesquisas como teatralização da personagem. Segundo Ubersfeld (2005, p.89), pode-se identificar a personagem textualmente teatralizada por meio de sua máscara, de seu nome, que é como a personagem é codificada. A personagem Mocinha, por exemplo, é referida como ingênua, uma jovem moça sonhadora, que parece uma menina. O Doutor, logo se pode identificá-lo por sua importância na companhia: sua função não é só a de ator, mas é de quem toma decisões junto aos produtores, sua palavra é “sábia”, valiosa dentro do teatro. Assim como as atrizes, que se apresentam como primeira e segunda atriz, marcadas por sua importância dentro da Companhia, uma representando ser melhor em relação à outra (conseqüentemente, a primeira atriz seria sempre a protagonista das peças). O encenador é identificado como Professor pela sua capacidade de “ensinar”, indicar as marcações cênicas e avaliar as interpretações dos atores. Há outros que são identificados por suas funções, como o Empresário, a Pianista, o Ponto e o Autor. Todas são personagens teatralmente codificadas.

Quanto à teatralidade, o *Dicionário de Teatro* define o termo “teatral” como

a maneira específica da enunciação teatral, a circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados, a artificialidade da representação. (PAVIS, 1999, p.372)

Com efeito, essa teatralização está presente em todo o texto e, independentemente dele, as personagens representam essa teatralidade. Pavis (1999, p.372) afirma que a teatralidade pode opor-se ao texto dramático lido especificamente sem a representação mental de uma encenação. Ele trata a teatralidade como uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do texto escrito.

Num primeiro momento pode-se tratar da questão da teatralidade como algo espetaculoso, relativo ao teatro. O que é muito freqüente hoje, segundo Pavis (1999, p.373), mas é pouco pertinente. Ele prefere definir “teatral” como a maneira específica da enunciação, a representação, ou seja a projeção dos conteúdos do drama. Um texto é teatral quando não se pode privar da representação e que não contém as indicações lúdicas ou de espaço e tempo auto-suficientes.

No caso de *Geração Trianon*, por ser com um texto metalingüístico, o público se lembra a todo o momento de que está no teatro. Alguns elementos existentes na obra fazem com que o texto seja teatral: as marcas espaço-temporais, o espaço, o palco do Teatro Trianon, e a maneira como esse espaço se transforma com o cenário da peça-dentro-da-peça, são elementos específicos que relembram se tratar de uma representação teatral. Ainda se pode afirmar que as marcas de espaço se tornam mais evidentes no momento da representação, pois se trata de um metaespaço.

As marcas temporais também funcionam como elemento teatral no texto, visto que existe uma elipse em que o tempo cronológico pula de um domingo para uma sexta-feira. Essa elipse novamente faz lembrar que há uma representação, uma ilusão do teatro.

Cafezeiro (1996, p. 457) afirma que “em teatro, o texto se realiza no espetáculo e, mesmo quando é bem escrito, se não oferecer sugestões válidas para o palco, pouca ou nenhuma importância terá como literatura teatral”. Esta afirmação valoriza a importância de *Geração Trianon*, pois o sucesso de crítica e de público que suas montagens conquistaram, comprova que a maior realização de um texto está em sua montagem. E, por esta análise, pode-se descobrir o valor que possuem as rubricas, que revelam as sugestões para a montagem do espetáculo. É também por meio delas que se notam as diferenças entre a

peça e a peça-dentro-da-peça. Cada sugestão oferecida pela autora mostra a ação dos atores, suas posições, entradas e saídas.

A qualidade da tessitura lexical e o modo como os diálogos estão dispostos reafirmam a idéia de que se trata de um texto com um enorme potencial de representação e, independentemente da representação, esse potencial continua a existir, graças à teatralidade presente no texto.

A importância da personagem de teatro também é ressaltada por Candido (1970, p. 85):

No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.[...] Com efeito, há toda uma corrente estética moderna, baseada em ilustres precedentes históricos, que procura reduzir o cenário quase à neutralidade para que a soberania da personagem se afirme ainda com maior pureza. Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.

O crítico ainda afirma que a personagem não necessita de um mediador para dirigir-se ao público, o que valoriza sua presença, pois a história não é contada e sim mostrada.

Vale a pena frisar que a representação dos atores na época também era “teatralizada”. Neste caso, usa-se o sentido pejorativo da palavra, visto que havia uma artificialidade ao representar as personagens nos palcos, certo exagero que tornava artificial a representação. Essa artificialidade não era percebida pela platéia da época, mas é o que hoje se torna cômico, pois o teatro se transformou, evoluiu muito nos últimos anos, tanto nas representações e montagens quanto na criação e disposição dos textos. Os atores da época ainda usavam o sotaque de Portugal, que estavam habituados a ouvir, já que muitas companhias teatrais desse país se apresentavam por aqui antes de eclodir a Primeira Guerra Mundial.

Na obra de Nunes, é preciso pensar a respeito da teatralidade das personagens, pois, sendo esta uma metapeça, uma homenagem ao teatro da época, poderia estar sendo enfatizada essa teatralidade por intermédio da própria peça. Poderia ser uma homenagem duplamente teatral, para que o público percebesse desde cedo suas funções dentro da estória: a da mocinha de sonhadora, a do professor que explica a cena e assim por diante.

REFERÊNCIAS

-
- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e Fiorin, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. “Contribuições de Bakhtin” in BRAIT, Beth. *Bakhtin dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Unicamp, 2005.
- BENJAMIM, Walter. “A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução” in: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, v.48, 1975.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin. Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *Bakhtin. Conceitos-chave*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)
- CLARK, Katerina e Holquist, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- GUINSBURG, J et al. (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro*. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/ SESC São Paulo, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- _____. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Julio Jaha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NUNES, Anamaria. *Geração Trianon*. In: *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, 1988. v. 117. p. 25-46
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Problèmes de Semiologie Théâtrale*. Montreal: Les Presses de L’Université de Quebec, 1976.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Trad. Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Ricci. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Catedral/Universidad de Murcia, 1998.