

NÓS, FIGURANTES

Daniele Avila Small (Revista Questão de Crítica)

Primeiramente, Fora Temer. Uma coisa interessante no trabalho do grupo Teatro Voador Não Identificado, que já se podia ver em *O processo*, e que agora aparece mais claramente em *O figurante*, é uma relação tão próxima entre dramaturgia e encenação que as duas categorias parecem indiscerníveis. Não se trata, a meu ver, do tipo de peça da qual alguém possa falar “gosto do texto, mas não da encenação”, porque texto é encenação e vice-versa, mesmo que o crédito esteja separado. No caso, Luiz Antonio Ribeiro assina a dramaturgia (com colaboração do ator e do diretor do espetáculo) e Leandro Romano assina a encenação.

Procedimento recorrente no teatro contemporâneo, a relação intrínseca entre dramaturgia e encenação é sinal de uma política de criação que pensa a palavra como cena, que não separa as ideias expressas com frases no papel das ideias materializadas com corpos e vozes no espaço. Não me refiro aqui à ideia de “criação coletiva”, ou de “processo colaborativo”. A questão não é de procedimentos, mas de linguagem. A encenação não se mostra como um conjunto de habilidades e truques para ilustrar um texto previamente escrito. Percebemos na peça uma simultaneidade entre dramaturgia e encenação. Mas isso não acontece meramente nos elementos mais óbvios: a convergência se dá no registro de atuação, ou seja, na linguagem do trabalho do ator.

Assim, podemos dizer que, em *O figurante*, dramaturgia, encenação e atuação estão imbricadas como uma coisa só, uma instância autoral que trabalha em conjunto. É como se as três vozes partissem do mesmo lugar de fala; como se a figura do ator, Pedro Henrique Müller, contivesse essas outras duas figuras-elementos do teatro. A atuação condensa a expressão de uma linguagem. Mas não se trata de uma condensação que sintetiza, que explica. As imagens produzidas pela peça são imagens complexas: as situações se sobrepõem, formando camadas translúcidas de imagens-narrativas que se contêm entre si.

A peça enfatiza esse efeito de abismamento quando expõe suas referências, desvendando o imaginário criativo do espetáculo e, com isso, estimulando o espectador a consultar mentalmente as suas próprias associações. Nesse momento, o espetáculo faz uma crítica de si mesmo, analisando seus procedimentos, apresentando possíveis abordagens de leitura e construindo uma outra narrativa de si. Curiosamente, as referências são mais ligadas a outras artes. As menções ao teatro (Shakespeare, tão canônico, Beckett, tão batido) são referências de texto, não de espetáculo. Isso é algo a se pensar: quais seriam os espetáculos de teatro parentes de *O figurante*? *Las ideas*, por exemplo, do dramaturgo e encenador argentino Federico León, poderia ser um irmão mais velho. *La ira de Narciso*, do

dramaturgo e encenador uruguaio Sergio Blanco, também teria um parentesco, mesmo que mais distante, com a pesquisa do grupo carioca. Estes também são espetáculos em que encenação e dramaturgia são praticamente uma coisa só.

Tivessem os artistas do Teatro Voador Não identificado assistido a essas peças, teríamos talvez aqui um outro patamar de desenvolvimento dos conceitos. Não digo, com isso, que o espetáculo não é interessante, absolutamente. A leveza, o humor e o tom desprezioso de *O figurante* estão sob-medida para a proposta do grupo. Mas, por outro lado, as próprias ideias do projeto parecem demandar um pouco mais de risco. O intercâmbio com um segundo grupo para realizar a cena final, por exemplo, poderia ter sido feito com um grupo de outra geração, ou de outro circuito da cidade, para que houvesse de fato uma quebra mais radical de linguagem. A presença do Teatro Inominável pode ter sido uma opção segura, uma continuidade confortável.

É importante fazer uma observação sobre o fato de *O figurante* ser um monólogo. Diz o senso comum do teatro carioca de gerações anteriores às nossas que um monólogo é algo que um ator ou atriz faz em um momento de consolidação, um certo auge da carreira. Mas o que vemos aqui é uma opção dramática, de linguagem. Por mais autoral que seja o trabalho de Pedro Henrique Müller, ele poderia ser substituído por outro ator do grupo – o que implicaria a necessidade da substituição do cenário, algo que, nas condições atuais de produção do teatro de pesquisa no Rio de Janeiro, pode ser bem mais difícil de se realizar do que a substituição de um ator...

Aqui chegamos no ponto em que a peça me fisgou. Por mais que o espetáculo apresente questões formais importantes, ficou na minha cabeça o problema da condição do artista numa cidade complexa como o Rio de Janeiro. A peça começa com um ator passando por uma situação tão ridícula quanto, como sabemos, corriqueira: um teste para um comercial. As pequenas cenas que compõem a estrutura da dramaturgia apresentam o ator em situações constrangedoras. Basta observar a tensão no corpo, a seriedade na postura com a qual o ator responde a um telefonema ridículo e participa de um diálogo sem sentido, porque, como jovem ator, ele precisa estar disponível para apostar em diversas oportunidades de trabalho.

Então nos deparamos com a voz de José Mayer. Com isso, a peça apresenta um raio-X do que é lidar com teatro no Rio de Janeiro. Vejamos: um jovem ator desconhecido do grande público, de um grupo praticamente recém-saído da universidade e que se dedica à pesquisa de linguagem, encena um monólogo de baixíssimo orçamento, com a participação (em off, mas não importa) de um ator famoso, galã de novela de uma rede golpista de televisão, astro de musicais copiados da Broadway realizados com orçamentos estratosféricos. Parece ficção. Mas é assim: estamos muito, muito próximos mesmo. O pessoal do teatro de pesquisa concorre nos mesmos editais com os galãs das novelas

de TV. Os atores mais brilhantes acabam tendo que fazer testes indefensáveis para os mais patéticos comerciais de spray de garganta.

E nós, cariocas, artistas e espectadores, do teatro de pesquisa no Espaço Sesc em Copacabana ao entretenimento sem compromisso no Teatro Bradesco na Barra da Tijuca, somos todos figurantes na nossa cidade cenográfica, cuja realidade cotidiana seria fantasiosa demais para um filme do Charlie Kaufman. E se Franz Kafka, autor de O Processo, outra montagem do grupo, tentasse tirar um alvará para ter um MEI no Rio de Janeiro, ele ficaria completamente chocado.

Mas, para concluir, tenho duas coisas a dizer. A primeira é que ninguém pode votar em um candidato a Prefeito que bate em mulher. A segunda é que vale reparar no trabalho do Teatro Voador Não Identificado. A elaboração sobre a linguagem de dramaturgia, encenação e atuação no teatro, sob a aparência inocente dos recursos mínimos e do bom-humor, é sofisticada e complexa.

