



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

CARTOGRAFIA DE PESQUISAS EM PROCESSO - ARTES CÊNICAS E
VIRTUALIDADE – CIBORGUES, AÇÕES SINCRONIZADAS, TERRITÓRIOS
LÍQUIDOS NA CENA EXPANDIDA

PERFORMAR O OUTRO: O REENACTMENT DE PESSOAS E SITUAÇÕES REAIS COMO DISPOSITIVO DE EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS

JULIA GUIMARAES MENDES

Esta comunicação pretende analisar as potencialidades críticas de um formato cênico que tem sido explorado em obras participativas deste início de século XXI: o *reenactment de pessoas/situações reais*. O termo compreende espetáculos que convidam os espectadores a refazerem ações de outras pessoas em um contexto documental, a partir de dispositivos cênicos e tecnológicos específicos. Para essa investigação, proponho partir da minha experiência como espectadora-participante de duas obras com tais características: *Numax-Fagor-Plus* (2014), criada pelo diretor catalão Roger Bernat; e *Situation Rooms* (2013), criada pelo coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll. Enquanto na primeira o público refaz os diálogos de trabalhadores operários sobre a experiência de autogestão de uma fábrica na Espanha dos anos 1970, a segunda obra convida o espectador a reproduzir, em um ambiente cenográfico, o percurso de pessoas de diversas partes do mundo cujas biografias foram atravessadas pela presença de armas de fogo. Nos dois casos, parto da hipótese de que a experiência imersiva de “performar o Outro” colabora para problematizar e dilatar temporalmente a percepção sobre os universos abordados, ao diminuir a distância entre espectador e obra no momento da apresentação.

- 648 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

PALAVRAS-CHAVE: espectador; *reenactment*; teatro documentário; alteridade; dispositivo.

RESUMEN

Esta comunicación tiene como objetivo analizar las potencialidades críticas de un formato escénico que se ha explorado en trabajos participativos de este principio del siglo XXI: *el reenactment de personas y situaciones reales*. El término se refiere a espectáculos que invitan a los asistentes a rehacer acciones de otras personas en un contexto documental, con la ayuda de dispositivos escénicos y tecnológicos específicos. Para esa investigación, la propuesta es partir de mi experiencia como espectadora-participante de dos obras con tales características: *Numax-Fagor-Plus* (2014), creada por el director catalán Roger Bernat; y *Situation Rooms* (2013), creada por el colectivo suizo-alemán Rimini Protokoll. Mientras en la primera obra el público reproduce los diálogos de los trabajadores obreros acerca de la experiencia de autogestión de una fábrica en la España de los años 1970, la segunda invita al espectador a rehacer, en un ambiente escenográfico, el trayecto de personas de diferentes partes del mundo, cuyas biografías fueron atravesadas por la presencia de armas de fuego. En los dos ejemplos, la hipótesis trabajada es la de que la experiencia inmersiva de “performar el Otro” ayuda a problematizar y dilatar temporalmente la percepción sobre los universos abordados, al disminuir la distancia entre espectador y obra en el momento de la presentación. **PALABRAS-CLAVE:** espectador; *reenactment*, teatro documental; alteridad; dispositivo.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the critical potential of a scenic format that has been developed in participatory works at the beginning of this 21st century: the

- 649 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

reenactment of real people/situations. The term includes performances that invite viewers to remake actions done by other people in a documentary context, in dialogue with specific theatrical and technological devices. For this investigation, I propose to analyze my personal experience as a participant-spectator of two works with these characteristics: *Numax-Fagor-Plus* (2014), created by the Catalan director Roger Bernat; and *Situation Rooms*

(2013), created by the German/Swiss collective Rimini Protokoll. While in *Numax-Fagor-Plus* the viewer remakes workers dialogues about the experience of self-managing a Spanish factory during the seventies, Rimini Protokoll's performance invites the spectator to reproduce, in a film set, the individual trail of 20 people from several parts of the world, whose biographies have been shaped by weapons. In both cases, I start from the assumption that immersive experience of "performing the Other" contributes to problematize and temporarily dilate the perception of the performances, while decreasing the distance between viewer and artwork at the time of presentation.

KEYWORDS: spectator; reenactment; documentary theatre; otherness; device.

Abordar o teatro participativo neste início de século XXI poderia ser visto, antes de tudo, como uma reflexão sobre os modos de analisa-lo criticamente. Se ao longo do século XX o teatro sucessivamente reposicionou uma série de elementos que serviam de eixo para a sua criação – como o texto, o drama, a ficção, o personagem – nas últimas décadas, uma reorientação recorrente tem ocorrido a partir da pergunta sobre *quem pode, no teatro, atuar*.

Essa pergunta se desdobrou em pelo menos duas expansões da linguagem cênica em direção a esferas do cotidiano, vinculadas à participação de pessoas tradicionalmente alheias ao contexto teatral. De um lado, houve uma nova corrente de inclusão do espectador em obras recentes – seja ao criar mecanismos de convívio entre eles e os

- 650 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

artistas, ao delega-lo a função de construir a ação cênica ou proporcioná-lo experiências imersivas.

De outro, o convite para que pessoas sem formação teatral ocupassem o centro da cena – seja para dar um testemunho sobre sua própria vida, para criar ruídos na representação, para valorizar efeitos de autenticidade ou afirmar a diversidade de corpos e subjetividades no palco. Como afirma Fernandes (2010), a inclusão dos não atores no teatro atual, em especial daqueles que estariam excluídos da própria sociedade, poderia ser vista como “a última gota de desarranjo nos paradigmas da representação” (p. 86).

Essa recente expansão da linguagem cênica abre perspectivas para o exame sobre os sentidos atribuídos às participações desses novos protagonistas no teatro. Ao ocupar um lugar de destaque no acontecimento cênico, muitas vezes inclusive em substituição à figura do ator profissional¹, esses participantes não só aproximam o teatro do cotidiano, como também colocam novas perguntas quanto às potencialidades e tensões na aproximação entre teatro e realidade.

Para viabilizar tais presenças no teatro contemporâneo, um mecanismo

bastante explorado atualmente seriam os chamados *dispositivos cênicos*. Tal nomenclatura diz respeito a um modo específico de organizar a cena que colabora para “dar a ver” determinados recortes da realidade, por meio da participação, usualmente autorreferencial, do público e/ou de não atores. Nesse contexto, muitas vezes o artista adquire a função de “engenheiro, promotor, (..) ou assistente na atuação de outros”² (SÁNCHEZ, 2016), lógica a partir da qual tanto a noção de *técnica* quanto a de *autoria* mudam radicalmente de sentido.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Em muitos casos, a invenção de dispositivos cênicos traz uma relação estreita com diversos dispositivos tecnológicos popularizados a partir dos anos 1950. Televisores, fones de ouvido, *tablets*, celulares etc. surgem em cena para cumprir a função central que Deleuze – retomando a teoria de Foucault – identificou nos dispositivos em geral: funcionar como “máquinas de fazer ver e fazer falar” (DELEUZE, 1990).

Por conta dessa aproximação, é a própria dimensão crítica dos dispositivos cênicos que já surge com um status contraditório: se, por um lado, eles viabilizam discursos, presenças e subjetividades historicamente apartadas do teatro ocidental – a considerar a tradicional mediação do ator e do personagem que predominou nos últimos séculos –, por outro, funcionam, muitas vezes, como reguladores “protocolares” dessas participações, o que contradiz o próprio imaginário existente acerca da ideia de participação, como atividade colaborativa, autônoma e criativa.

Além disso, nos casos em que o espectador é convocado a construir a obra, esse status contraditório surge reforçado também pela ausência de distância característica das experiências imersivas, o que remete a outra discussão, esta já presente desde a inaugural crítica de Platão ao teatro (RANCIÈRE, 2012), entre a dicotomia da boa atividade / má passividade, ou vice-versa.

Sendo assim, antes de analisar o teatro participativo deste início de século, seria interessante perguntar-se sobre quais critérios poderiam ser levados em conta nessa aproximação.

É a partir de uma indagação semelhante que se constrói o livro *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship* (2012), da crítica de arte Claire Bishop, centrado na discussão sobre arte participativa na atualidade e seus diálogos

- 652 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

com o século XX. Com foco tanto na participação de espectadores como também de pessoas convidadas a performar ações pré-definidas pelos artistas – o que a autora chama de “performance delegada” – o livro parte do diagnóstico de que uma fatia relevante da crítica de arte atual tem julgado as criações artísticas participativas no âmbito das artes visuais com base em critérios éticos e/ou sociológicos, sem levar em conta os pressupostos artísticos propriamente ditos.

Em contraposição a essa vertente, Bishop resgata a teoria de Rancière (2009) segundo a qual arte e a política se conectam quando ressaltam as especificidades de seus regimes de sensibilidade na redivisão do comum. Ao enfatizar a valorização da estética como “um regime autônomo de experiência que não é reduzível à lógica, razão ou moralidade” (BISHOP, 2012, p. 18), a autora defende a necessidade de que as dimensões artísticas e sociais da arte não devessem ser “reconciliadas, mas sustentadas em uma tensão contínua”

(p. 278).

Bishop exemplifica a disjunção entre o que seria considerado formas de *participação artística* e formas de *participação cívica*, ao resgatar um esquema publicado em uma revista de arquitetura em 1969, que definia uma “Escada da Participação” (2012, p. 279).

Nela, são diferenciadas as formas virtuosas de participação (“parceria”, “poder delegado” e “controle cidadão”) das formas de não participação (“terapia” e “manipulação”). Bishop considera que seria “tentador” criar uma relação de correspondência entre os valores de uma obra de arte e o grau de participação *cívica* que ele envolve, a fim de medir a eficácia de uma prática artística a partir de tais parâmetros.

- 653 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

No entanto, argumenta a autora, “os exemplos de trabalhos de arte mais desafiadores não seguem esse esquema, porque os modelos de democracia em arte não têm uma relação intrínseca com os modelos de democracia na sociedade” (2012, p. 279). Bishop avalia, então, que a relação entre artista e participante nesse contexto deveria ser um jogo mútuo de “tensão, reconhecimento e dependência” (p. 279).

Nesse contexto, duas obras específicas que operam nessa chave contraditória são os espetáculos *Situation Rooms* (2013), do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll, e *Numax-Fagor-Plus* (2014), do diretor catalão Roger Bernat. Neles,

areconstruídas participação coletivamente é pensada como pelo público.um *reenactment* Em ambos de os situações casos3, a documentais,promessa da

participação do público – ao qual se delega a construção em si da obra – é frustrada pela existência de dispositivos tecnológicos que limitam suas possibilidades a uma repetição de ações e discursos de outrem.

Em *Numax-Fagor-Plus*, os espectadores refazem, com a ajuda de televisores, os diálogos de operários espanhóis em dois contextos históricos distintos: um vinculado à experiência de autogestão da fábrica barcelonesa Numax em 1979, a partir do documentário *Numax Presenta*, de Joaquim Jordà (1935-2006); e outro na ocasião do fechamento da cooperativa basca de eletrodomésticos Fagor, em 2013.

Já em *Situation Rooms*, pensado para funcionar como uma instalação cênica, o espectador vivencia uma experiência imersiva na qual ele deve reproduzir a ação de pessoas de diversas partes do mundo, reunidas na obra por terem suas vidas

- 654 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

atravessadas pela presença de armas de fogo. Batizadas pelo Rimini Protokoll de *especialistas do cotidiano*⁴, essas pessoas não estão fisicamente presentes em cena, mas se conectam ao público por meios de *tablets* e fones de ouvido.

Parto da hipótese de que essa redução da autonomia do espectador nos dois espetáculos - mediante a proposição ao mesmo tempo física e simbólica de fazê-lo “colocar-se no lugar do outro” - contribui para gerar paradoxos potentes às obras, seja ao problematizar a dicotomia passividade-atividade, seja ao criar tensões entre suas dimensões artísticas e sociais.

E sugiro, ainda, que um possível efeito desse paradoxo para o público – a partir da minha experiência como espectadora-participante – seria uma espécie de *dilatação da experiência*, que teria como consequência o prolongamento da reflexão sobre as questões do espetáculo. Para abordar essa hipótese, serão investigados os modos como os dispositivos cênicos operam a mediação entre a abordagem documental e a experiência do espectador.

***Situation Rooms*: aproximação tátil ao contexto bélico**

A considerar a obra *Situation Rooms*, é possível identificar uma diferença significativa em relação a *Numax-Fagor-Plus*. Ao contrário do espetáculo de Roger Bernat, no qual a prática dos *reenactments* surge ancorada por uma dimensão de teatralidade, na criação do Rimini Protokoll o espectador encontra-se numa experiência radicalmente imersiva, em que suas ações estão pautadas por um sentido muito mais performativo.

Isso porque os dispositivos construídos em *Situation Rooms* propõem que o espectador realize o *reenactment* das pessoas documentadas por meio de uma forte interferência sobre o que vemos e escutamos em cena. A tecnologia explorada nesse

- 655 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

trabalho são fones de ouvido e telas de iPads que os espectadores recebem antes de adentrar na casa cenográfica onde ocorre o espetáculo. Também na entrada, são assessorados pela equipe do teatro sobre as regras de funcionamento desses dispositivos.

Nos Ipads, aparecem imagens previamente filmadas pelos especialistas na mesma instalação cenográfica que o público deve percorrer. Nos fones de ouvidos, escutamos depoimentos sobre suas relações com armas de fogo. Cada cômodo remete à história de uma dessas 20 pessoas e os espectadores acompanham, a cada apresentação, 10 trajetórias distintas ao longo de aproximadamente 80 minutos.

A ideia é que os monitores reproduzam sempre o mesmo lugar que o público enxerga diante de si, sob o mesmo ângulo. Assim, na medida em que a tela mostra uma porta se abrindo, o espectador deve também abrir a porta do cenário, de modo a sincronizar pontos de vista e corporificar as ações previamente executadas pelos especialistas naquele espaço.

Através dessa dinâmica performativa, enquanto escutamos o depoimento dos especialistas, experimentamos com nossos corpos a vida cotidiana dessas pessoas: escondemos debaixo da mesa de uma escola no Sudão do Sul para protegermos de um tiroteio; visitamos um cemitério para conhecer os túmulos de pessoas assassinadas por um traficante mexicano; consultamos um paciente ferido em uma base da ONG Médicos sem Fronteiras na África. Assim, nosso contato com uma série de situações vinculadas à presença de armas no mundo é experimentado de maneira tátil.

O paradoxo entre passividade-atividade é um elemento central na experiência do espectador em *Situation Rooms*. Pois ainda que ele seja convocado a agir e corporificar as situações documentadas, a metáfora para sua relação com o dispositivo

- 656 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

seria próxima a de uma camisa-de-força: em um trajeto milimetricamente calculado, ele é levado a transitar de uma história a outra, sem que haja muito tempo para assimilar cada uma delas e tampouco a possibilidade de escolher seu próprio trajeto.

Pelo contrário, precisa agir de maneira quase robótica, programado para abrir portas, sentar em cadeiras, servir uma sopa etc. E tem apenas 7 minutos para reproduzir o trajeto de cada um dos especialistas, antes que o dispositivo o conecte a outra história. Ou seja, a promessa de um espectador fisicamente ativo é frustrada pela relação de passividade que se estabelece com o dispositivo.

No entanto, parece ser justamente essa espécie de *imersão coreografada* pelas biografias dos especialistas o que confere à experiência uma dimensão original, capaz por trazer novas nuances ao que tem sido chamado de teatro (neo)-documentário (KEMPF; MOGUILEVSKAIA, 2013), por diversas razões.

Em primeiro lugar, porque o dispositivo se constrói a partir de uma relação de proximidade e cumplicidade com o cotidiano das pessoas documentadas. O fato de tocarmos em objetos que dizem respeito às suas narrativas, visitarmos réplicas dos ambientes onde relatam passagens de suas vidas e o convite em si para adotarmos seu ponto de vista naquele espaço potencializa uma situação de intimidade que modifica a própria relação com aquilo que nos é contado.

Além de proporcionar essa conexão corporal entre espectadores e especialistas, *Situation Rooms* também agrupa pessoas de quatro continentes (Ásia, Europa, África e América do Norte), com origens e visões de mundo distintas, por vezes opostas⁵, sem, no entanto, criar um juízo moral prévio sobre elas.

- 657 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Esse aspecto reforça um elemento que Kempf et Moguilevskaia (2013) identificam como prática recorrente nos teatros (neo)-documentários da atualidade. Trata-se de um tipo de tratamento temático que busca dar a ver a “multiplicidade de pontos de vista possíveis sobre o real”, a fim de legitimar o olhar subjetivo, fragmentário, plural e parcial do mundo, como contraste a uma pretensa objetividade que pudesse construir uma dimensão estável de verdade (p. 13). Tal postura pode ser identificada não apenas em *Situation Rooms*, mas também em muitas outras obras do Rimini Protokoll que se aproximam do gesto documental.

Nesse sentido, é compreensível a opção por uma linguagem que se vale de presenças virtuais: parece ser o modo encontrado para viabilizar a reunião de pessoas geograficamente distantes em um mesmo espaço cênico. A estratégia pode ser vista como uma forma original de explorar seus “efeitos de presença” (FÉRAL, 2012), ao materializar, nos corpos dos espectadores, os participantes ausentes.

Esse dado, por sua vez, também dialoga com outro elemento específico da imersão em *Situation Rooms*, que seriam eventuais *dessincronias do olhar* propostas pelo dispositivo. Se, na tela do Ipod, vemos uma perna suja por ferimentos de guerra, diante de nós quem deita na maca é outro espectador; se na imagem refletida no espelho, vista do Ipad, enxergamos um jovem soldado, o que temos simultaneamente é nossa própria imagem nesse espelho. Trata-se de um processo semelhante ao que Féral (2011) descreve quando analisa os dispositivos imersivos construídos pela artista canadense Janet Cardiff:

(...) o público é convocado a sobrepor dois espaços: aquele que os sentidos o comunicam e esse que emerge do vídeo e do som. Longe de sair do real para entrar na ficção da instalação, o público é convidado a sobrepor os dois. Ele vê um e outro, ele compreende um e distingue os sons de outro, sondando os

- 658 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

espaços entre os dois. É do jogo dessas possibilidades que vem a força da instalação. (FÉRAL, 2011, p. 159)

Por outro lado, ao mostrar de tantas maneiras, diretas ou indiretas, como a presença de armas afeta o cotidiano de milhares de pessoas, *Situation Rooms* nos deixa entrever a medida da complexidade do problema. Nesse ponto, vale destacar também a importante função do tratamento documental dado ao assunto: ao fornecer informações sobre os mecanismos de funcionamento de uma indústria pouco transparente em suas ações, evidencia os interesses econômicos que atropelam os diariamente direitos humanos mais elementares.

É fato também que a sobreposição de tantas informações, aliada a um excesso de estímulos sensoriais e ações a serem refeitas, acabam por afetar nossa absorção das histórias. Não por acaso, várias críticas pontuaram esse aspecto. Enquanto Frost (2014) afirma que “o impacto destas importantes histórias é reduzido porque é dado muito pouco tempo para realmente considerá-las”, Magel (2013) observa que o jogo proposto pelo Rimini Protokoll “nega aos participantes a oportunidade de colocar-se plenamente na respectiva situação”.

No entanto, talvez mais do que dar tempo ao espectador para absorver as informações no momento em si da imersão, o que parece interessar na obra é, sobretudo, a criação de dispositivos que colaborem para afetar sua percepção acerca das biografias apresentadas, por meio de uma forma cênica original de conectá-los a esses conteúdos documentais. Como se essa aproximação tátil ao contexto bélico produzisse uma abertura ao imaginário em torno da questão. E que, a partir dela, os encaixes e aprofundamentos sobre os universos abordados fossem posteriormente elaborados pelo público, a partir de uma experiência lacunar.

- 659 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Nessa chave, o sentido crítico do espetáculo reside especificamente *na construção de uma forma original de sustentar as dimensões artísticas e sociais da obra*. Pois o potencial de dilatação da experiência estaria conectado, em última instância, à qualidade de contato entre espectadores e especialistas, mediado pelos dispositivos cênicos construídos.

É também nesse contexto que a proposição de Bishop parece fazer sentido ao analisar essa obra. Pois, ao que parece, é justamente ao moldar a visão, a escuta e a ação do espectador sem que ele tenha liberdade em seu percurso – ou seja, ao praticar a antítese da participação ou, ainda, ao explorar, sob outra ótica, o processo de “dessubjetivação” (AGAMBEN, 2005) caro a alguns dispositivos tecnológicos – que a criação logra radicalizar, simbólica e

fisicamente, a proposta de *performar o Outro*. E, assim, projetar novos significados tanto aos dispositivos tecnológicos quanto à ideia de participação, ao relocá-los no contexto expandido do teatro documentário contemporâneo.

Numax-Fagor-Plus: apropriação e coletivização do discurso

É também a partir de uma forma original de *reenactment* no teatro que se constrói a obra *Numax-Fagor-Plus*, de Roger Bernat. Assim como no trabalho do Rimini Protokoll, são os dispositivos cênicos que viabilizam articulações entre o público e as pessoas documentadas. E é igualmente a relação atividade-passividade que constitui um dos eixos centrais da criação. No entanto, há diferenças estruturais entre uma obra e outra, a começar pelo próprio modo como essa relação atividade-passividade é pensada.

- 660 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

No espetáculo de Roger Bernat, embora exista uma dimensão imersiva no jogo com o espectador, ela surge também com certa possibilidade de distância. Isso porque, ao contrário de *Situation Rooms*, a estrutura criada na obra do diretor catalão é pensada para que o público voluntariamente participe (ou não) na construção dos diálogos.

Sentados em um meio-círculo, os espectadores refazem, com a ajuda de dois televisores, os diálogos de operários espanhóis em contextos históricos distintos. As falas dos trabalhadores são transcritas e apresentadas nas telas, precedidas pela identificação do nome dos operários envolvidos no diálogo, o que remete ao próprio formato adotado no texto de uma peça teatral.

A única atriz presente em cena inicia o jogo: lê a primeira fala que aparece na tela, extraída do documentário *Numax Presenta* (1979), de Joaquim Jordà. Com o controle remoto, aciona a tela seguinte. Cabe aos espectadores tomar a iniciativa de ler as próximas falas e, assim, dar sequência ao espetáculo, assumindo voluntariamente as vozes dos “personagens” do documentário.

A obra é dividida em três “movimentos”. O primeiro, como foi dito, é dedicado ao *reenactment* do documentário de Jordà. O filme, por sua vez, já funciona, ele mesmo, como uma espécie de *reenactment*, pois se trata de uma reconstituição, para a câmera, da assembleia na qual os operários decidiram desocupar a fábrica Numax e encerrar a experiência de autogestão.

Em uma espécie de entreato desses movimentos, vemos pelos televisores um grupo de trabalhadores da cooperativa basca Fagor - que fechou suas portas em 2013 - realizar o mesmo *reenactment* dos diálogos do filme de Jordà que o público realizou anteriormente, na primeira parte do espetáculo.

- 661 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Já no segundo “movimento”, é o próprio debate dos trabalhadores de Fagor acerca do fechamento da cooperativa - e em diálogo com a experiência de Numax - que deve ser reconstruído pelo público. E, por fim, o terceiro e último movimento diz respeito ao tempo presente do acontecimento cênico, no qual o público é convidado a dançar e, em seguida, cantar o hino da Internacional Socialista.

Assim como em *Situation Rooms*, o excesso de informação – e, nesse caso, também a sobreposição de tempos históricos – acrescido da ação de ler ou prestar atenção na leitura de outros espectadores, é um aspecto que cria igualmente uma experiência lacunar em quem assiste ao trabalho.

Aqui, porém, há um dado importante tanto em relação aos contextos documentais retratados, quanto ao próprio acontecimento cênico no qual o público participa, que é a evidência de uma *teatralidade do coletivo*.

No âmbito da experiência do espectador, a dimensão coletiva diz respeito, primeiramente, à ação conjunta de construir a obra. Ainda que todos estejam igualmente implicados em uma situação teatral, alguns devem voluntariamente tomar a palavra para que o dispositivo seja acionado. Essa negociação implícita já é, ela em si, construtora de uma teatralidade específica daquele coletivo.

Os silêncios, as pausas, o grau de constrangimento ou de voluntarismo são indícios de comportamentos que passam a ser um traço da obra em si, da coletividade que ela vai ali (re)presentar. O fato de desconhecerem o roteiro das falas que terão de repetir também colabora para construir um sentido simultaneamente performativo e teatral à cena, já que aspectos como a imperfeição e a imprevisibilidade adquirem, aos olhos

- 662 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

dos outros espectadores-participantes, tanto um efeito de teatralidade como também de autenticidade, e se tornam parte constituinte do espetáculo a cada apresentação.

Além disso, para ter voz, o espectador precisa assumir o discurso de outra pessoa. Com isso, o princípio da participação obedece a uma lógica de *apropriação*: para entrar no jogo eu não somente sirvo de veículo para a voz do outro, mas também posso escolher qual fala irei tomar como minha. Ou nas palavras de Bernat, trata-se da “coletivização de um discurso” (2013).

Assim como em *Situation Rooms*, a experiência como espectadora-participante de *Numax-Fagor-Plus* me faz pensar que o momento da construção crítica e conceitual da obra não se dá exatamente durante o espetáculo, mas, sobretudo depois. No entanto, ao contrário da obra do coletivo suíço-alemão – que acentua certa dimensão sensorial da experiência durante o acontecimento cênico – na criação de Bernat, parece ser a própria sensação de fracasso na construção coletiva da obra (pois somos convidados a seguir um roteiro que desconhecemos), somado à complexidade dos contextos abordados, o que ajuda a projetar essa *dilatação da experiência*.

A ideia de uma obra cujos sentidos estariam projetados para fora dela, ou numa temporalidade distinta à da fruição propriamente dita, remete, por sua vez, a uma característica central que a socióloga Nathalie Heinich identifica no paradigma da arte contemporânea. “A obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição” (2014, p. 377).

Esse parece ser o caso de *Numax-Fagor-Plus* na medida em que a sobreposição de referências é o que confere complexidade à obra. Nesse sentido, o espectador que



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

busca a satisfação estética somente no momento da apresentação talvez saia de mãos vazias. A obra de Bernat parece funcionar, sobretudo, como um chamado a deter-se com mais tempo sobre as distintas formas de organização política e coletiva – ocupações, assembleias, cooperativas, movimento operário etc – que ela articula.

Assim, ações como assistir ao documentário de Jordà; conhecer a polêmica que o filme gerou no âmbito do movimento operário da época; conhecer os contextos políticos e econômicos que motivaram o surgimento e fechamento da cooperativa basca Fagor; acompanhar os discursos que Bernat e (o dramaturgo) Roberto Fratini⁶ constroem sobre a obra, entre outras, seriam vistas não mais como ações complementares, e sim como parte da fruição do trabalho.

E é nesse sentido que a ideia de “colocar-se no lugar do outro” no trabalho de Bernat adquire uma conotação muito diferente da que seria dada no paradigma moderno da arte. Isso porque o processo de empatia não está construído sob a ótica da emoção, como ocorreria, por exemplo, em uma cena dramática.

Pelo contrário, trata-se, assim como em *Situation Rooms*, de uma dupla operação: em um primeiro momento, vivenciar uma experiência lacunar, mas ao mesmo tempo sensível e plena de conexões latentes; em um segundo momento, reconstruir conceitualmente o potencial simbólico do jogo de atuação proposto ao espectador, a partir do dispositivo cênico.

No caso de *Numax*, como foi dito, esse jogo é pautado pela ideia da *coletivização de um discurso*. A palavra de operários espanhóis de contextos históricos distintos surge recortada no tempo e no espaço para servir como discurso do espectador. Tal operação



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

faz pensar, por sua vez, no potencial de teatralidade que existe nos mecanismos de autorrepresentação coletiva.

A forma com que as palavras são apresentadas no televisor projeta a metáfora de uma peça teatral. Nela, as palavras surgem como se já funcionassem com certa autonomia em relação a quem diz, como se o tipo de organização política e coletiva construída já evocasse, por si só, um leque de “textos previamente escritos” que já não pertencessem exatamente àqueles indivíduos que o dizem, mas a um imaginário coletivo, no caso, ao imaginário da representação operária de distintas épocas.

Esse aspecto de *Numax-Fagor-Plus*, por sua vez, conecta-se com a própria lógica de criação recorrente nas obras participativas de Bernat. Em todas elas, o diretor parte de uma operação cênica semelhante, que consiste em *importar dispositivos de teatralidade existentes na sociedade*.

(o trabalho) (...) normalmente começa pelo dispositivo. De perceber um dispositivo funcionando na sociedade (...) Esses exemplos são interessantes enquanto dramatizações coletivas, que podem aparecer tanto em uma assembleia como no cotidiano de um casal. (BERNAT; GUIMARÃES, 2016, p. 188)

Nas entrelinhas dessa operação, o que aparece é o próprio projeto estético e político que o diretor catalão constrói em seu conjunto de obras participativas, pautado pela metáfora do *teatro como laboratório social*. Nessa proposta - que pode ser identificada nos diversos *reenactments* que ele tem explorado em trabalhos recentes - estaria tanto a defesa do teatro como lugar para repensarmos, em ação, nossas relações coletivas, como também, no plano individual, para que o público questione seus papéis dentro e fora do teatro. “(...) ao questionar sua identidade como



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

espectador, você começa a questionar suas outras identidades, (...) de homem, de mulher, sua identidade de pessoa letrada ou de grandes conhecimentos literários” (BERNAT; GUIMARÃES, 2016, p. 191).

A partir desse pensamento, é a própria diferença ontológica entre ficção e documentário que parece ser colocada em dúvida no dispositivo construído por Bernat. Pois ao criar uma sucessão de *reenactments* nos quais o viés documental dos diálogos entre operários é transformado em falas e rubricas, como se fizessem parte de um texto teatral, o que se projeta é exatamente o que há de repetição e teatralização (ou de dramatização, como aponta Bernat) na própria vida cotidiana.

Nessa estrutura construída em *Numax-Fagor-Plus*, o que aparece, em última instância, é a metáfora invertida do teatro como laboratório social, que seria a do *mundo como teatro*, partilhada também com algumas correntes da sociologia. Em seu livro *A representação do eu na vida cotidiana*, Erving Goffman identifica certos modos de teatralidade que persistem em determinados ambientes laborais e sociais, nos quais os comportamentos dos indivíduos aparecem claramente estruturados de acordo com padrões e rotinas. Como afirma Sánchez (2015, p. 44), a respeito do modelo construído por Goffman, “nesses contextos os indivíduos não podem assumir qualquer papel, mas sim adaptar-se socialmente a um repertório de papéis estabelecidos”.

No diálogo com a obra de Bernat, é o próprio papel do operário que surge como uma construção pré-fixada, assim como o papel do espectador. E importa, para compreender as projeções de *Numax-Fagor-Plus*, saber que o movimento operário da época criticou justamente as representações operárias presentes no filme de Jordà, pois elas iam contra certas pré-definições que serviam como uma suposta representação afirmativa dessa mesma classe.

- 666 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Especialmente na parte final do filme (que é também refeito na parte final do espetáculo de Bernat), os trabalhadores assumem outros papéis sociais: falam de planos futuros, já não mais atrelados à experiência da fábrica, bebem e se divertem em uma festa; enfim, representam outros imaginários que vão além daquele construído ao redor da identidade operária.

Nessa metáfora, o que parece projetar-se como dimensão crítica da obra poderia desdobrar-se em distintos aspectos. De um lado, diz respeito a certa consciência sobre as representações pré-estabelecidas que assumimos diariamente - seja a do operário, a do espectador, ou tantas outras – assim como seus mecanismos de fixação e funcionamento. De outro, tangencia também a desconstrução operada quando trabalhadores subvertem seus próprios papéis ao assumir o lugar de patrões de si mesmos, na experiência de autogestão das fábricas Numax e Fagor.

Nesse cruzamento, o espetáculo explora distintos significados dessa subversão em cada contexto: se em Numax, a experiência de autogestão surge atrelada a uma dimensão revolucionária de resistência e inversão de papéis, no contexto da fábrica basca Fagor⁷, o suposto “final feliz” de uma empresa que logrou transformar a autogestão em um modelo econômico lucrativo é contrastado por declarações céticas, por vezes desiludidas, de alguns dos trabalhadores, diante da atual situação de comodismo e falta de mobilização de outros cooperativados no contexto recente de crise econômica na Espanha.

É também na possibilidade de diálogo com as formas de resistência que ganharam novo fôlego neste início de século XXI - a partir dos movimentos multitudinários em vários locais do mundo - que se pode antever a atualidade crítica da obra de Bernat. Nesse contexto, formas de resistência assumidas tanto em Numax quanto em Fagor – como

- 667 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ocupações, assembleias e experiências de autogestão – surgem agora exploradas por outras configurações de coletividades, que atribuem significados distintos a esses mecanismos. No recorte brasileiro, por exemplo, a exploração de tais mecanismos têm resultado nas experiências mais significativas de resistência ao golpe em curso contra a democracia, sejam aquelas protagonizada por estudantes secundaristas, ou ainda pela classe artística.

Não por acaso, o espetáculo se encerra com um convite para que o público cante a Internacional Socialista, numa espécie de desafio, em tempos pós-utópicos, sobre o que resta de elo entre os espectadores com o (seu) próprio passado, seja em um plano individual ou coletivo. E parece ser justamente essa a pergunta que estaria nas entrelinhas da estratégia cênica de sobrepor *reenactments* de temporalidades distintas.

É também por esse viés que o conceito de *heterotopia* se amarra e se desfaz na obra através das tantas temporalidades e formas de organização que o espetáculo apresenta. Na teoria de Foucault (2013), o termo designa “espaços outros” existentes nas sociedades, que se apresentariam simultaneamente como “contestações míticas e reais do espaço em que vivemos” (p. 20-21).

Embora sirva para pensar em qualquer tipo de teatro, o conceito adquire uma conotação específica quando se aproxima da proposta participativa e “laboratorial” desenhada por Bernat. Pois se trata de uma obra que simultaneamente duplica os espaços coletivos presentes no cotidiano, por meio de uma “intensa abertura para o mundo” (FERNANDES, 2013), ao mesmo tempo em que subverte suas regras, temporalidades e papéis pré-estabelecidos.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

E é exatamente por convidar o público a *performar o outro* em uma instância física e ao mesmo tempo metafórica que tanto *Numax-Fagor-Plus* quanto *Situation Rooms* se potencializam, ao dar visibilidade a esse lugar privilegiado do teatro como instância simultaneamente real e mítica de contestação do mundo em que vivemos. Ou, ainda, é quando explora os paradoxos dos dispositivos cênicos como modo de intensificar a experiência do espectador que as questões dessas obras tornam-se passíveis de perdurar no tempo, e o elo entre atividade-passividade – ou participação – no teatro pode encontrar outros significados.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. **Outra travessia revista de literatura**, Ilha de Santa Catarina, n.5. p. 9-16. 2005

BERNAT, Roger. Numax-Fagor-Plus (show) (2013). **Site de Roger Bernat**.

Disponível em: <<http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>>. (Acesso em 02. Nov. 2016)

_____; GUIMARÃES, Julia. Cotidiano e imersão no teatro de Roger Bernat: a linguagem cênica reinventada. **Art Research Journal**, Natal, v. 3, n. 1, p. 182-193, jan. / jun. 2016.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. 2012. London: Verso, 2012



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

DELEUZE, Gilles. **¿Que és un dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.

FÉRAL, Josette. Le réel à l'épreuve du théâtre. In FÉRAL, Josette. **Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites.** Paris, L'Entretemps, 2011, p. 139-160;

_____ ; PERROT, Edwige. De la présence aux effets de présence. Écart et enjeux in FÉRAL, Josette (ed.). **Pratiques performatives.** Body Remix, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 11-26.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, São Paulo, v. 13, n. 02, 2013. p. 03-13.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: n-1 edições, 2013.

FROST, Vicky. Situation Rooms by Rimini Protokoll (2014). **The Guardian.**

Disponível

em:

<<https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/feb/18/situation-rooms-by-rimini-protokoll-review>>. (Acesso em 04. Nov. 2016)

GOFFMAN, Erving. **A representação eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

- 670 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro. V. 04, n. 02, p.351-372, Outubro, 2014.

KEMPF, Lucie et MOGUILEVSKAIA, Tania (dir.). **Le Théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention?**, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2014.

MAGEL, Eva-Maria. Art to promote empathy (2013). **FAZ**. Disponível em :
<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_6282.html> (Acesso em 04.nov. 2016)

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O Espectador emancipado**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

SÁNCHEZ, José Antonio. Dispositivos poéticos III (2016). **Parataxis 2.0**.
Disponível em: < <https://parataxis20.wordpress.com/>> (Acesso em 04.11.2016)
_____. Teatralidad y Disidencia. In: SÁNCHEZ, José A.; BELVIS, Esther (Eds). **No hay más poesía que la acción: teatralidades expandidas y repertorios disidentes**. México D.F: Paso de Gato, 2015.

Notas:



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

1. Sobre a aproximação histórica da figura do ator à formação técnica e profissionalização, ver MUMFORD, Meg; GARDE, Ulrike. Staging Real People: On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers. Performance Paradigm, Sydney. v. 11, n. 1, p. 5-15, 2015.
2. Todas as citações em língua estrangeira presentes no corpo do texto foram traduzidas pela autora deste artigo.
3. Cabe observar que o status contraditório da participação nesses dois casos dialoga inclusive com os próprios nomes dados aos coletivos artísticos em questão. Enquanto Rimini Protokoll chama atenção para a lógica protocolar (protokoll) que usualmente organiza a participação dos especialistas em seus espetáculos, o coletivo que Roger Bernat cria para desenvolver suas obras participativas é batizado como The Friendly Face of Fascism (FFF). No sarcástico nome, está implícito o paradoxo entre autoritarismo e participação.
4. O coletivo suíço-alemão utiliza a expressão “especialistas do cotidiano” para referir-se a pessoas com quem usualmente trabalham em seus espetáculos documentais, indivíduos que não necessariamente possuem formação teatral, mas que são convidados a participar dos projetos pelo conhecimento e vivência que guardam em relação a um determinado tema.
5. Um exemplo seria a sobreposição das biografias de um advogado paquistanês que auxilia vítimas civis de ataques com drones e de um tenente das Forças Aéreas da Índia, que explica o funcionamento desses mesmos drones na captura de militantes de forças rebeldes na fronteira entre os dois países.
6. Não por acaso, é no contexto do desenvolvimento de suas obras participativas que Bernat convida o dramaturgo, professor e teórico teatral Roberto Fratini a formar uma dupla na companhia The Friendly Face of Fascism. Essa aliança parece reveladora

- 672 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

sobre o paradigma contemporâneo adotado nos espetáculos recentes de Bernat, já que cada um deles surge acompanhado de um itinerário teórico, construído por Fratini, que oferece chaves de interpretação para as criações, como pode ser visto no site (rogerbernat.info) do grupo.

7. A Fagor Eletrodomésticos é uma das empresas pertencentes à Mondragón Corporación Cooperativa (MCC), um grupo de produção industrial e de empresas de distribuição sediadas na Espanha e em outros países, considerada a maior cooperativa de trabalhadores do mundo.