



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p48-64

Em pauta

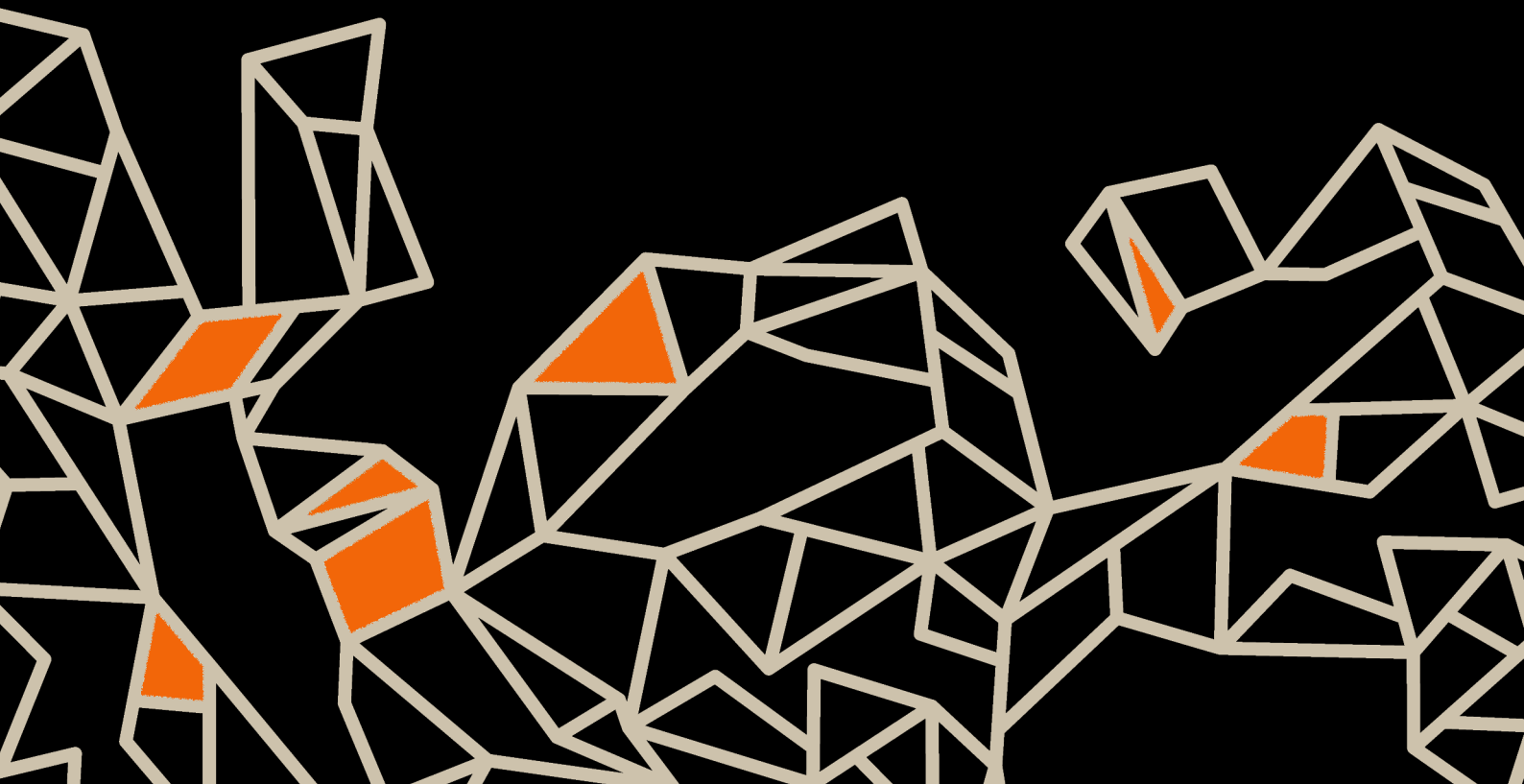
# Performar o outro: o *reenactment* como dispositivo de experiências imersivas

*Performing the other: reenactment as a device of immersive experiences*

Julia Guimarães Mendes

Julia Guimarães Mendes

Doutoranda no PPG em Artes Cênicas da ECA-USP



## Resumo

Este artigo investiga potencialidades artísticas e políticas de criações contemporâneas construídas sob a forma de *reenactments documentais*. O termo compreende espetáculos que convidam os espectadores a refazerem ações de pessoas previamente documentadas, a partir de dispositivos poéticos e tecnológicos específicos. Para desenvolver a análise, parto da minha própria experiência como pesquisadora-participante de obras criadas pelo diretor catalão Roger Bernat e pelo coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll. A partir do diálogo com o conceito de dispositivo cênico (SÁNCHEZ, 2016; Cornago, 2015), exploro a hipótese de que a experiência imersiva de “performar o outro” colabora para problematizar e dilatar temporalmente a percepção do público sobre os contextos documentais abordados.

**Palavras-chave:** Espectador, *reenactment*, Teatro documentário, Participação, Dispositivo cênico.

## Abstract

This article investigates artistic and politic potentialities of contemporary creations built in the form of *documentary reenactments*. The term comprises performances that invite audience to redo actions of people previously documented, from specific poetic and technological devices. In order to develop this analysis, I start from my own experience as a researcher-participant in works created by the Catalan director Roger Bernat and by the Swiss-German collective Rimini Protokoll. From the dialogue with the concept of scenic device, I explore the hypothesis that the immersive experience of “performing the other” collaborates to problematize and temporarily expand the public perception about the documentary contexts addressed.

**Keywords:** Audience, Reenactment, Documentary theatre, Participation, Scenic device.

Abordar o espectador neste início de século XXI poderia ser visto, primeiramente, como uma reflexão sobre as transformações do seu papel nas últimas décadas. Se ao longo do século XX ele adquiriu funções distintas à medida que outros elementos do teatro eram redefinidos – como o de co-construtor de sentidos (LEHMANN, 2007), de *espect-ator* (BOAL, 2015) ou de



analista crítico (BRECHT, 1978) –, atualmente, o espectador muitas vezes é o protagonista de uma cena que aboliu tanto a figura do ator profissional quanto o drama e a ficção. Nesse tipo de obra, em geral imersiva, participativa e/ou relacional, cabe ao público a tarefa de ativar uma situação cênica previamente pensada e proposta pelos artistas, a partir de ações e tarefas.

Cada vez mais frequente na cena contemporânea, essa lógica de criação tem sido definida por alguns autores pelo nome de *dispositivo cênico* (SÁNCHEZ, 2016; CORNAGO, 2015). Trata-se de um modo específico de organizar a cena, a partir da criação de comandos e procedimentos relativamente simples que podem ser executados por qualquer pessoa. Ao pautar-se por regras que usualmente não demandam nenhum tipo de técnica ou conhecimento prévio, os dispositivos cênicos colaboram para viabilizar aquilo que Rancière denomina “glória do qualquer um” (2009, p. 48), ao favorecer que uma generalidade de corpos e subjetividades possa atuar no teatro.

Como sugere Sánchez (2016), uma das características que atravessa a lógica do dispositivo é uma “autoconcepção distinta de artista”<sup>1</sup>, que passa a ser entendido como “engenheiro, promotor [...] ou assistente na atuação dos outros”. Em certa medida, esse destino proposto à figura do artista é semelhante àquele que Bourriaud (2009) identificou como característico da chamada “estética relacional”.

Em ambos os casos, o artista surge menos como um criador de objetos simbólicos autônomos e mais como um propositor de ações/situações, que devem ser realizadas individual ou coletivamente pelo público. No entanto, ao contrário do que sugere Bourriaud, os artistas que se pautam pelo princípio do dispositivo em suas criações não apenas propõem “objetos produtores de sociabilidade” (Ibid., p. 37), mas também outros procedimentos não necessariamente relacionais, como ações, situações, *reenactments* etc.

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

---

1 Todas as citações em língua estrangeira presentes no corpo do texto foram traduzidas pela autora deste artigo.

Foucault – identificou nos dispositivos em geral: funcionar como “máquinas de fazer ver e fazer falar” (DELEUZE, 1990).

Por conta da dimensão muitas vezes impositiva dos dispositivos cênicos – e dos dispositivos, em geral – nesse tipo de obra, o espectador em diversos momentos vivencia uma espécie de paradoxo acerca de sua participação. Isso porque, ao mesmo tempo em que ele é convidado a vivenciar uma determinada situação teatral, seu leque de possibilidades de participação é constantemente limitado devido à própria dimensão *procedimental* sob a qual os dispositivos cênicos se constroem.

Nesse contexto, um formato que parece potencializar esse tipo de paradoxo seria o dos *reenactments*, com ênfase para aqueles criados a partir de materiais documentais. Nele, os espectadores recebem comandos ou convites para refazerem ações de pessoas previamente documentadas, a partir de dispositivos poéticos e tecnológicos específicos. Trata-se de um modo de pensar a cena no qual o *papel do público é o de colocar-se, literalmente, no lugar do outro*, seja por meio da reprodução de ações ou diálogos, dentre outras formas.

Sob a forma de um *reenactment* construído a partir de materiais documentais, duas obras específicas que exploram essa chave contraditória dos dispositivos cênicos são os espetáculos *Situation Rooms* (2013), do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll, e *Numax-Fagor-Plus* (2014), do diretor catalão Roger Bernat<sup>2</sup>.

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* (1979), de Joaquim Jordà (1935-2006); e outro à ocasião do fechamento da cooperativa basca de eletrodomésticos Fagor em 2013.

---

2 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.



Já em *Situation Rooms*, pensado para funcionar como uma instalação cênica, o espectador vivencia uma experiência imersiva na qual ele deve re-produzir a ação de pessoas de diversas partes do mundo, reunidas na obra por terem suas vidas atravessadas pela presença de armas de fogo. Batizadas pelo Rimini Protokoll de *especialistas do cotidiano*<sup>3</sup>, 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” – colabora para problematizar e dilatar temporalmente sua percepção sobre os contextos documentais abordados, ao projetar sobre ele uma *experiência lacunar*. Para abordar essa suposição, 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.

Ao chegar ao teatro, os espectadores recebem iPads e fones de ouvido, enquanto são instruídos pela equipe do teatro sobre como utilizar os dispositivos. Diante de si, enxergam uma espécie de casa cenográfica repleta de portas. Nos iPads, o que vemos são imagens previamente filmadas pelos “especialistas”, na mesma instalação cenográfica que o público deve percorrer. Pelos fones de ouvidos, escutamos depoimentos de diversas pessoas sobre suas relações com armas de fogo. Cada cômodo remete à história de

---

3 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.

um desses vinte especialistas e os espectadores acompanham, a cada apresentação, dez 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.

Por meio dessa dinâmica performativa, enquanto escutamos o depoimento dos especialistas, experimentamos com nossos corpos a vida cotidiana dessas pessoas: escondemo-nos debaixo da mesa de uma escola no Sudão do Sul para protegernos 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*.



**Figura 1** – Espectadores refazem passos de especialistas em *Situation Rooms*.

Foto: Rimini Protokoll/divulgação.

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 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 de trazer novas nuances ao que tem sido chamado de teatro (neo)documentário (KEMPF; MOGUILJEVSKAIA, 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), com origens e visões de mundo distintas, por vezes antagônicas<sup>4</sup>, sem, no entanto, criar um juízo moral prévio sobre elas.

Esse aspecto reforça um elemento que Kempf e Moguilevskaia (2013) identificam como prática recorrente nos teatros (neo)documentários da atualidade. Trata-se de um tipo de tratamento temático que busca mostrar 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

---

4 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 *drones* na captura de militantes de forças rebeldes na fronteira entre os dois países.

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. Isso porque o modo como o coletivo aborda o comércio internacional de armas busca evidenciar o seu funcionamento em rede, o que possibilita leituras sobre como a lógica do capitalismo global afeta o mercado bélico no mundo. Assim, o formato de um *reenactment imersivo e documental* proposto por Rimini Protokoll é também o modo encontrado para materializar ausências, ao lidar com as distâncias geográficas existentes entre especialistas e espectadores.

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 iPad, 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 *tablet*, 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 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* deixa-nos 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.



**Figura 2** – Espectador experimenta dessincronias do olhar pela sobreposição de imagens do iPad e do espelho.

Foto: Rimini Protokoll/divulgação.

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 assimilação das histórias. 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. Assim, seriam justamente as lacunas criadas pela lógica de controle do dispositivo – ressignificada no contexto artístico –

o elemento a colaborar para a dilatação da experiência. Em última instância, trata-se de uma estratégia que tem o potencial de prolongar a própria percepção do público acerca dos contextos documentais abordados.

## **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*<sup>5</sup>, de Roger Bernat. Assim como no trabalho do Rimini Protokoll, são os dispositivos cênicos que viabilizam articulações entre o público e 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.

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 em cada “cena”.

Sentados em um meio-círculo, os espectadores refazem, com a ajuda de dois televisores, as discussões 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 um 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.

---

5 A obra *Numax-Fagor-Plus* realizou temporadas no Brasil em 2015, nas cidades de São Paulo, Curitiba e Florianópolis.





**Figura 3** – Cena do espetáculo *Numax-Fagor-Plus*.  
Foto: Blenda Images/divulgação.

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<sup>6</sup> – que fechou suas portas em 2013 – realizar o mesmo *reenactment* dos diálogos do filme de Jordà, performados anteriormente pelo público, na primeira parte do espetáculo.

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 surge reconstruído pelo público. Por fim, o terceiro e último “movimento” diz respeito ao tempo presente do acontecimento cênico, no qual

<sup>6</sup> 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.

os espectadores são convidados 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 os espectadores 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 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 (2013), trata-se da “coletivização de um discurso”.

Assim como em *Situation Rooms*, a experiência como espectadora-participante de *Numax-Fagor-Plus* me fez 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 ativação coletiva da situação cênica (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 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, compreender os contextos políticos e econômicos que motivaram o surgimento e fechamento da cooperativa basca Fagor e acompanhar os discursos que Bernat e (o dramaturgo) Roberto Fratini<sup>7</sup> 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,

---

7 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 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* do grupo: <<http://rogerbernat.info>>.

trata-se, assim como em *Situation Rooms*, de uma dupla operação: em um primeiro momento, a de 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 por meio do dispositivo cênico.

No caso de *Numax*, como foi dito, esse jogo é pautado pela premissa 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 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, o texto surge como se já funcionasse com certa autonomia em relação a quem diz, como se o tipo de organização política e coletiva construída 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 às obras de Bernat centradas na participação do público. Em todas elas, o diretor parte de uma operação cênica semelhante, que consiste em **importar dispositivos de teatralidade** pré-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 apud 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 espectador, você começa a questionar suas outras identidades, [...] de homem, de mulher, sua identidade de pessoa iletrada ou de grandes conhecimentos literários” (Ibid., 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. 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.

Trata-se de uma perspectiva que dialoga com a noção de performance desenvolvida por Schechner (2006), em seu intento por mostrar de que maneira as performances da vida cotidiana “não possuem um autor apenas” (p. 33). O que remete também ao seu conceito de “comportamento restaurado”, definido como ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam, seja em plano consciente ou não. “Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’” (Ibid., p. 34)

Em última instância, o que o formato de *reenactment* construído em *Numax-Fagor-Plus* propõe é a metáfora invertida do teatro como laboratório social, que seria a do *mundo como teatro*. Trata-se de uma perspectiva semelhante àquela teorizada por Goffman (1985), quando o autor identifica certos modos de teatralidade 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**. Não por acaso, o espetáculo termina 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 aparece nas entrelinhas da estratégia cênica de sobrepor *reenactments* de temporalidades distintas.

E é exatamente por convidar o público a *performar o outro* em uma instância física e ao mesmo tempo conceitual que tanto *Numax-Fagor-Plus* quanto *Situation Rooms* potencializam simultaneamente sua dimensão artística e política. Pois é justamente ao explorar 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

- BERNAT, R. *Numax-Fagor-Plus* (show) (2013). **Site de Roger Bernat**. Disponível em: <<http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>>. Acesso em: 2 nov. 2016.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CORNAGO, O. **Ensayos de teoría escénica**: sobre teatralidad, público y democracia. Madrid: Abada, 2015.
- DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo?. In: \_\_\_\_\_. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.
- FÉRAL, J. Le réel à l'épreuve du théâtre. In: \_\_\_\_\_. **Théorie et pratique du théâtre**. Au-delà des limites. Paris: L'Entretemps, 2011. p. 139-160.
- FÉRAL, J.; PERROT, E. De la présence aux effets de présence. Écartés et enjeux in FÉRAL, J. (Org.). **Pratiques performatives**. Montreal: Body Remix; Rennes: Presses de l'Université du Québec; Presses universitaires de Rennes, 2012. p. 11-26.
- GOFFMAN, E. **A representação eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GUIMARÃES, J. Cotidiano e imersão no teatro de Roger Bernat: a linguagem cênica reinventada. **ARJ - Art Research Journal**, s.l., v. 3, n. 1, p. 182-193, maio 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8289>>. Acesso em: 3 jun. 2017.
- HEINICH, N. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 351-372, out. 2014.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KEMPF, L.; MOGUILVSKAIA, T. (Org.). **Le théâtre neo-documentaire**: résurgence ou réinvention?. Nancy: Presses Universitaires de Lorraine, 2013.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.





SÁNCHEZ, J. A. Dispositivos poéticos III. **Parataxis 2.0**, 2016. Disponível em: <<https://parataxis20.wordpress.com/>>. Acesso em: 4 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. Teatralidad y disidencia. In: SÁNCHEZ, José A.; BELVIS, Esther (Orgs.).

**No hay más poesía que la acción: teatralidades expandidas y repertorios disidentes**. México: Paso de Gato, 2015.

SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. Nova York: Routledge, 2006.

Recebido em 15/03/2017

Aprovado em 26/04/2017

Publicado em 17/07/2017