

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Reorientando fundamentos teatrais nas encenações *site-specific*

José Jackson Silva

Para citar este artigo:

SILVA, José Jackson. Reorientando fundamentos teatrais nas encenações *site-specific*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0107>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Reorientando¹ fundamentos teatrais nas encenações *site-specific*²

José Jackson Silva³

Resumo

Neste artigo problematizamos os fundamentos teatrais nas encenações *site-specific*, a fim de tramar conhecimentos que auxiliem na assimilação prática e conceitual dessa poética contemporânea. Para tal, partimos de abordagens teóricas, distinções de realizações criativas e exemplos históricos do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Teatro *site-specific*. Encenação. Espaço cênico. Teatro contemporâneo.

Reorganizing of theatrical fundamentals in site-specific theater⁴

Abstract


In this article, we problematize the theatrical fundamentals in site-specific theater to weave knowledge that helps in the practical and conceptual assimilation of this contemporary poetics. To this end, we start with theoretical approaches, creative distinctions, and historical examples of Brazilian theater.


Keywords: Site-specific theater. Staging. Scenic space. Contemporary theater.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Thalyta Cavalcante Alencar, Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Pernambuco (UFPE). Graduada em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Cariri (UFCA).

² Este artigo resulta em 82% de partes de minha tese de doutorado denominada: O *Site-Specific* na Perspectiva da Direção Teatral. Defendida no Programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação de Walter Lima Torres Neto, em 2020. <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/215493/001119783.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

³ Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Bacharel em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor adjunto da Universidade de Brasília (UnB).

 jacksontea@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4004929540126640>  <https://orcid.org/0000-0003-3255-8001>

⁴ Tradução nossa.



Reorientando los conceptos básicos teatrales en las puestas en escena *site specific*⁵

Resumen

En este artículo problematizamos los conceptos teatrales básicos en las puestas en escena *site specific*, con el fin de construir conocimientos que ayuden en la asimilación práctica y conceptual de esa poética contemporánea. Para este fin, partimos de abordajes teóricos, una selección de realizaciones creativas y ejemplos históricos del teatro brasileño.

Palabras clave: Teatro *site-specific*. Puesta en escena. Espacio escénico. Teatro contemporáneo.

⁵ Tradução Fernanda Lamelas, licenciada em teatro pela Universidade de Tucuman (Ar).



Embora os agentes do teatro tenham experimentado realizar eventos em espaços não-teatrais há séculos (haja visto o desenvolvimento do Teatro Medieval), foi somente na década de 1980, segundo Fiona Wilkie (2004) que o termo *site-specific* passou a ser usado em larga escala no teatro inglês, e, desde então, tem sido matéria de pesquisa de vários criadores, que se detêm sob esta modalidade para tentar definir suas particularidades conceituais e metodológicas.

No contexto brasileiro, como notamos na nossa tese de doutorado⁶, ainda que o termo seja pouco conhecido pelos nossos criadores, sua aplicação prática está diretamente relacionada com o que entendemos por “teatro em espaços alternativos”, o que, genericamente, englobam as práticas teatrais fora dos espaços tradicionais, sem, contudo, se ater às especificidades dos espaços selecionados para a criação cênica, como ocorre na arte *site-specific*.

A título de especulação, no campo teórico, destacamos similaridades com os estudos de André Carreira, que na sua formulação enfatiza aquilo que denominou de *Teatro de Invasão*, terminologia que o autor usa para definir o instante em que o teatro invade, literalmente, o espaço público e instala nele uma ficção.

Levando, deste modo, o espaço funcionar sob novas perspectivas, ao proporcionar à linguagem teatral um rearranjo espacial e metodológico para desenvolver as encenações, sejam eles espaços abertos ou fechados.

Baseando sua abordagem a partir do entendimento do espaço cênico como tecido urbano, o autor comenta:

O ato de invasão não pode ser entendido simplesmente como colocar um espetáculo no espaço público, senão como um ato de criador que se inscreve no interior do tecido da cidade, estimulando a participação ativa do espectador no jogo. Invadir é tratar de romper com as microestruturas de funcionamento do cotidiano, mesmo que ocorra em um pequeno seguimento de espaço (Carreira, 2017, p. 84).

Esta prática de teatro urbano pode revelar o grande potencial que a cidade tem em funcionar com os códigos da linguagem teatral e se configurar como um

⁶ Silva, 2020.



exercício de ressignificação de espaços públicos depreendidos, fundamentalmente, da prática de habitar esses espaços, desorganizá-los e configurá-los de maneira a criar estados lúdicos, nos explica o autor.

Entendimento partilhado por Silvia Fernandes (2013), naquilo que ela denominou *Teatros do Real*, expressão utilizada para identificar espetáculos e intervenções artísticas que se apoiam em espaços da cidade, com forte carga dramática, para desenvolver um discurso, partindo de uma rede de referências que poderá potencializar a fruição, como sintetiza a autora:

Este teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua apresentação sem mediações (Fernandes, 2003, p. 83).

Essa miscelânea de territórios das propostas em espaços não-teatrais inclui diversos eventos cênicos que buscam enfatizar a análise do uso da cidade e suas especificidades ambientais como elemento da criação do teatro contemporâneo, e ainda que não se designe *site-specific*, no contexto brasileiro, compartilham horizontes teóricos semelhantes.

O teatro *site-specific*, estrito senso, tal qual as artes homônimas, se constitui, como bem resume Mike Pearson (2010), a partir do estabelecimento de uma ocupação e investigação do espaço não-teatral como possibilidade de criação, ambiente no qual a obra será concebida e condicionada pelas particularidades do espaço, sem as quais o trabalho se esgota.

Nesta esfera:

A encenação configura-se a partir de um lugar não-teatral, fator que, de início, já apresenta uma dificuldade para quem pretende aventurar-se em esboçar uma definição que possa dar conta de todas as complexidades dos espaços disponíveis para essas encenações, dado a variedade de lugares apoiados nesta modalidade teatral: espaços encontrados, espaços arranjados, espaços adaptados, espaços desmaterializados, em espaços abertos, fechados ou virtuais (Silva, 2020, p.71).

Notemos que o termo *site-specific* (literalmente traduzido) se constitua



através de duas palavras: *site* (espaço) e *specific*, derivada de *specificity* (especificidade), que vinculam a linguagem teatral ao que há de específico nos espaços nomeados para a criação cênica.

Neste sentido, ao se deter sobre o tema, Fiona Wilkie (2004), revela que alguns criadores reivindicam aquilo que há de único no espaço, mais do que as especificidades, ao entender que, de certa forma, todo o trabalho teatral é, até certo ponto, específico do local, pois foi feito para um conjunto particular de espaços, planejados para um determinado momento, seja ao ar livre, em ambientes fechados ou em espetáculos de salas de teatro, nos quais a dramaturgia e ensaios são feitos especificamente com esse espaço em vista.

Para a autora, trata-se de uma nova terminologia, na qual é possível encontrarmos diversas formulações tipológicas que animam tais encenações.

E apesar de admitir que tenham poucas diferenças, nos revela que há pelo menos três formulações concernente às encenações que animam conceitualmente tal prática: o *site-sympathetic* (um espaço apropriado a um determinado texto); o *site-generic* (trabalhos gerados para uma série de espaços semelhantes); e o *site-specific* (especificamente gerado por ou para um espaço selecionado).

No que tange ao *site-specific*, destaca que a singularidade espacial se une à obra de maneira estrutural, em tão alto grau que diversos artistas assinalam para uma sensação de esvaziamento quando as peças são reterritorializadas em outros lugares. Isso porquê o espaço é considerado mais por suas camadas históricas, sociais e discursivas, do que pela espacialidade em si.

Essa particularidade, portanto, em maior ou menor grau conforma todos os trabalhos cênicos nesse gênero teatral e, por isso mesmo, sustentam algumas distinções que dizem respeito a essa forma artística, como assente Fiona Wilkie, partindo da questão que norteia a sua pesquisa: Sendo os espaços exclusivos, é possível sair em turnê com os trabalhos *site-specific*? A pesquisadora observa que há duas maneiras de lidar com esse enigma:

Alguns projetos são totalmente específicos do local, ou seja, eles não poderiam ocorrer em nenhum outro lugar sem perder o elo de significado



e conexão; enquanto outros projetos mais flexíveis podem trabalhar em torno de um certo senso de lugar, isto é, uma atmosfera ou conceito no centro do projeto, que funcionaria em várias passagens, mas não em todas as localizações (Wilkie, 2004, p.53).

De tal modo, para que uma peça seja realmente *site-specific*, seguindo o raciocínio de Wilkie, significa que ela estará totalmente vinculada ao seu espaço, tanto em seu conteúdo quanto na forma. Caso contrário, se for adaptável, ela tornará o espaço veículo/ plataforma, o que estará mais próximo da designação de site-generic.

Além das questões conceituais e práticas que envolvem o teatro *site-specific*, que dificultam ou anulam a possibilidade de circulação do espetáculo, Fiona destaca que os custos operacionais por trás da poética, muitas vezes, inviabilizam que produtores e festivais desloquem tais propostas para outros espaços, diferentes daqueles em que foram concebidos.

Na prática isso tem sido muito difícil, impossível, na verdade, porque simplesmente não há dinheiro suficiente para retrabalhar os espetáculos em relação ao espaço específico. Existem muito poucos promotores que podem pagar os custos de criar um trabalho nessa escala (Wilkie, 2004, p. 55).

A realidade britânica, neste quesito, talvez não seja tão distante da brasileira e por essa razão fica fácil entender que as demandas advindas das escolhas espaciais podem condicionar o espetáculo a cumprir poucas apresentações e, mais que isso, impossibilitar (em alguns casos) que novas temporadas possam vir a acontecer, tanto pelo valor da transposição, quanto pelo número limitado de espectadores pagantes.

Não obstante, Silva (2020) salienta que as encenações *site-specific* confiam suas concepções, produções e recepção à complexa convivência material do espaço (instalações, histórico e contexto) e à imaterialidade inerente à linguagem artística (artificial, imagética, efêmera), que se sobrepõem e interpenetram-se a partir daquilo que antecede a obra e aquilo que é a obra: “a presença material do espaço, o tempo histórico e referências culturais que não consegue ser apagada pelo trabalho artístico. Contribuindo, assim, para uma narrativa passível de



múltiplas leituras e significados” (Silva, 2020, p.78).

Justamente por essa razão, Mike Pearson (2010) defende que os espetáculos realizados sob esses termos são inseparáveis de seus espaços, pois só conseguem ser inteligíveis a partir daquele contexto no qual (ou para o qual) foram criados.

Conseqüentemente, nesta acepção, qualquer possibilidade de um espaço neutro na encenação *site-specific* torna-se uma incongruência abissal, ressalta Jackson Silva (2020), uma vez que estas proposições teatrais se valem da própria identidade do local para compor o espetáculo, seja como especulação narrativa, seja como símbolo para alguma questão que esteja sendo debatida, ou ainda como contraponto material para o discurso da peça.

Logo, é pouco provável que o espaço seja um cubo branco, sobre o qual os agentes do espetáculo irão operar e aplicar suas técnicas, pois, como bem definiu Lehmann (2008, p.281:

O teatro específico ao local procura uma arquitetura ou uma localidade não tanto porque o “local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas, sobretudo, porque se visa que o próprio espaço seja trazido à fala por meio do teatro.

Compreende-se desta leitura, que a encenação norteadada por esse conceito decide por um espaço que tenha a possibilidade de responder e interrogar uma série de preocupações que o circundam, representando escolhas formais e estéticas, afinal, estamos no campo das artes, mas, do mesmo modo, “políticas e discursivas pela própria concretude e significados dos espaços cotidianos performatizados neste tipo de encenação” (Pearson, 2010, p.8).

Além disso, é particularmente significativo que, ao se constituir a partir de um espaço ordinário do cotidiano de uma comunidade (com função completamente distinta dos espaços dados às artes cênicas), a encenação *site-specific* leve o teatro a operar em um campo dimensional ambíguo:

Por um lado, constrói uma ficção, ao fazer uso das ferramentas e códigos da linguagem teatral. Por outro lado, está inserido dentro de um espaço funcional da realidade concreta e tangível da polis e suas imensas complexidades, que por si se opõe ao artifício, ao efêmero e fictício onde as artes operam (Silva, 2020, p.79)



Assim, como resultado, essas propostas cênicas acabam não criando uma representação do real, nem tampouco uma interpretação de realidade, mas, “criando uma intervenção sobre o real, que tentam converter o espectador em participante de uma forma coletiva, ou na forma de ações diretas sobre o espaço não delimitado pelas instituições artísticas” (Sánchez, 2007, p.76 apud Carreira, 2011, p.334).

Em todo caso, ao interrogar o seu próprio campo de atuação e as convenções praticadas no estabelecimento de um ambiente que busca combinar forma e conteúdo (e lugar teatral, cenografia e ações cênicas), a encenação *site-specific* se fundamenta, do mesmo modo, a partir do conceito de vivência, que se constitui pela coparticipação de todos os agentes da encenação, permitindo, inclusive, que o espectador encontre seu próprio espaço na encenação, perante a complexidade da fruição na qual este estará inserido, como bem descreve André Carreira (2017, p.7):

Quando se experimenta um teatro no qual a intimidade é o elemento vincular, ou pelo menos sua promessa e o espaço nos coloca em um território de risco, busca-se explorar potência da ação da experiência da arte. Não há dúvidas que ao se oferecer aos espectadores a proximidade extrema e o compartilhamento da gestão do acontecimento se busca criar um evento que se desloque do simples espetáculo. Esta oferta define lugares e propicia pensar sobre a noção espacial, ambiental da cena.

De fato, um dos raciocínios na prática do teatro *site-specific* diz respeito ao papel vital do espectador para completar o trabalho artístico, a partir do vínculo que estabelece com a obra. Concepções veiculadas desde o início do século XX em proposições de Artaud, Kantor a Schechner que propunham uma fruição íntima e processual entre todos os agentes da cena.

Como exemplo, observemos a reflexão de Tadeusz Kantor ao comentar a sua obra:

[...] em 1956 realizamos o *The Octopus*, sem nenhum palco e em um verdadeiro café. Todo mundo estava bebendo e então, em meio a essa atmosfera de café, apareceu o papa Júlio II, o ditador, a prostituta e grandes atores como Witkiewicz. Eles apareceram na cena como fantasmas, em vez de atores disfarçados. Eles agiram como teriam feito em um café e toda a sua atitude assumiu gradualmente uma nova realidade - a da sala (Kantor apud Breton, 1989, p.14).

O encenador ressalta que seu grupo estabeleceu uma transformação nas relações entre cena e público ao fazer uma apresentação em um café, onde as pessoas/espectadores bebiam, comiam e ouviam música, constituindo uma realidade autêntica, viva, em oposição a um público passivo, neutro, estacionado em assentos dos teatros oficiais.

Nessa passagem, de certa forma, Kantor sequestrou o espectador da sua condição tradicional de espectador ao colocá-lo em situações incomuns, perturbadoras, referente ao espaço vivo de apresentação, nos diz Denis Bablet (2008), e, desse clima de instabilidade, surge a participação do público, como assume Kantor (2008, p.106):

[...] a copresença analítica e contemplativa torna-se uma copresença fluida e quase ativa, nesse campo da realidade viva. A exposição perde sua função habitual, torna-se uma ambiência ativa conduzindo o espectador em peripécias e emboscadas, recusando-lhe não satisfazendo sua razão de existir enquanto espectador, observador e visitante.

No teatro *site-specific*, portanto, se oferece ao espectador uma grande parcela do evento cênico, ao solicitar que este faça sua jornada através do espaço da encenação e, partindo dessa experiência, possa decodificar a obra, ciente de que o espaço não é apenas uma simples ordenação estética, ou plataforma de exposição, mas parte indivisível daquela experiência cênica, na qual ele pode intervir, se desejar.

De modo semelhante, essa vivência comunal em um espaço-tempo compartilhado entre atores e público, num ambiente alheio ao teatro de sala, onde todos os agentes do evento são estranhos àquele lugar, seria mais uma característica destas encenações, uma vez que todos nós (atores, espectadores, cenógrafos, iluminadores, maquiadores, figurinista, etc.) somos “convidados” do espaço, sentencia Lehmann: “todos são estrangeiros no universo de uma fábrica, de uma central elétrica, de uma oficina de montagem” (Lehmann, 2008, p. 282).

Acontece que, ao abdicar do seu lugar de conforto (o edifício teatral) e ocupar lugares insólitos e ordinários do cotidiano como espaço cênico, instaurando neles



uma ficção, intuímos que, de alguma maneira, o teatro abdicou o mundo dramático e fictício, para anexar os espaços heterogêneos da esfera do cotidiano, que passam a ser uma espécie de palimpsesto permanente nos trabalhos dessa natureza, como nos elucida Lehmann.

De modo semelhante percebe Carreira (2017), ao anotar que a relação cidade-praticada, cidade-imaginada é a chave para pensarmos os processos em relação aos espaços urbanos, dado que estes dois elementos existem de forma justaposta.

Assim, compreendemos que a encenação se estabelece como *site-specific* quando o espaço não-teatral é admitido como possibilidade cênica a partir da realidade histórica (ou das conjecturas imagéticas), daquele lugar no qual os produtores irão se deter para criar seus trabalhos num diálogo permanente com as circunstâncias próprias do ambiente.

Esse elemento fundante, mediará a criação das cenas e convenções teatrais, modo de comunicação, meios de acesso, permanência e fruição, que tendem a ser distintas das práticas realizadas no teatro de sala, ao incorporar a natureza, as funções e os imaginários dos lugares onde o teatro vai habitar.

Temos, então, que esse ambiente conduz a encenação e estabelece abordagens operacionais distintas das vivenciadas nos espetáculos de sala, como demarca o quadro abaixo, adaptado de uma proposição realizada por Claire Doherty⁷, que apresenta algumas diferenciações entre o espetáculo de sala e a encenação *site-specific*.

⁷ Doherty, 2004, p. 9 apud Pearson, 2010, p. 17.

Quadro 1 – Diferenças entre Espetáculo de sala e *site-specific*

No espetáculo de sala o espaço cênico é fechado em si mesmo.	No <i>site-specific</i> , os limites espaciais podem ser evidentes, mas demandam uma constante expansão.
No espetáculo de sala as condições ambientais são estáveis.	No <i>site-specific</i> , as condições ambientais podem mudar e necessitam ser aceitas ou ativamente combatidas pela encenação.
O espetáculo de sala é escuro e silencioso.	O <i>site-specific</i> só é silencioso e escuro se for escolhido por tais qualidades ou se assim exigir a concepção da encenação.
No espetáculo de sala a cena, em geral, está localizada em um só lugar.	No <i>site-specific</i> , as cenas podem acontecer em vários lugares do espaço.
No espetáculo de sala o arranjo do público geralmente é fixo.	No <i>site-specific</i> , pode haver várias disposições para o público: organizado, fluido, negociado, etc.
No espetáculo de sala, o público é escalado para ser apenas espectador: propositalmente apreciador.	No <i>site-specific</i> , o público pode ser ocasional e pode ser solicitado a intervir na ação cênica.
No espetáculo de sala a cena é ligada ao universo da peça.	No <i>site-specific</i> , a perspectiva da cena é ajustada ao universo o espaço.
No espetáculo de sala a cena ocorre à meia distância.	No <i>site-specific</i> , os eventos ocorrem de formas variadas e mudam de distância.
No espetáculo de sala a encenação é apresentada ao público.	No <i>site-specific</i> , a encenação é gerada em função do espaço e requer participação do público.
No espetáculo de sala os efeitos são discretos e controlados.	No <i>site-specific</i> , os efeitos podem invadir e chamar atenção.
No espetáculo de sala a maquinaria teatral preexiste ao espetáculo.	No <i>site-specific</i> , a maquinaria teatral inexistente, mas pode ser instalada unicamente para aquele evento e, também, pode ser adaptada das instalações do próprio espaço.
No espetáculo de sala o artifício é disfarçado.	No <i>site-specific</i> , o artifício está à vista e menos mascarado.



No espetáculo de sala as técnicas e controles são mais ou menos suficientes para a tarefa da encenação.	No <i>site-specific</i> , as técnicas devem ser inventadas ou adaptadas.
No espetáculo de sala, uma coisa de singular importância está acontecendo.	No <i>site-specific</i> , muitas coisas podem estar acontecendo ao mesmo tempo.
No espetáculo de sala as ocupações anteriores são apagadas.	No <i>site-specific</i> , as ocupações anteriores dos espaços são evidentes e operatórias.
No espetáculo de sala esse tipo de coisa (evento cênico) já aconteceu antes.	No <i>site-specific</i> , o evento cênico pode estar ocorrendo pela primeira vez.
No espetáculo de sala o espaço é projetado para facilitar a repetição.	No <i>site-specific</i> , pode não haver recursos para mais de uma apresentação ou mais de uma temporada.
O espetáculo de sala pode ser apresentado em outro espaço semelhante.	No <i>site-specific</i> , o espetáculo dificilmente será apresentado em outro espaço, ainda que semelhante.

Fonte: (Doherty, 2004), adaptado pelo autor

Estas oposições, provavelmente, podem ser expandidas para outras relações que envolvem a concretização de uma encenação *site-specific*, já que a mesma contribui para o entendimento sistemático do espaço da encenação de maneira dialógica com a criação e a recepção desses eventos cênicos.

Tais distinções, em síntese, podem apontar para uma progressiva repactuação dos procedimentos adotados pelos artistas para uma composição cênica, ao ampliarem o território de atuação ficcional sob um limite dilatado pelos ambientes percorridos e assimilado na encenação, como anotamos na nossa tese de doutorado⁸.

Aliado a isso, a prática *site-specific* oferece aos artistas a possibilidade de examinarem alguns princípios criativos amplamente praticados nas salas de ensaio (que visam a exibição em um equipamento teatral padronizado que receberá tal experimento), e colocá-los em questão, pois as alusões espaciais

⁸ Silva, 2020.



praticadas na criação *site-specific*, podem demandar outros acordos operacionais.

E, do mesmo modo, ainda que o espaço apareça como uma chave relevante para desvendar alguns aspectos narrativos do texto cênico, a constituição do espaço no teatro *site-specific*, incontornavelmente, deve ser levada em consideração por suas histórias e referências, que acrescentam camadas significantes e expressivas ao conjunto da trama cênica.

Diante destas implicações, a linguagem teatral passa a funcionar sob o signo do performativo, posicionando a realidade e os precedentes dos lugares ocupados pelo teatro como um moto-contínuo do acontecimento teatral. E, por essa razão, também, institui no território do teatro uma intersecção com outras linguagens artísticas, comunidades e discursos que nem sempre os espetáculos de sala permitem se aproximar, por sua própria natureza.

Em contrapartida, por se tratarem de obras porosas e abertas às anexações diversas, o evento teatral *site-specific* passa a coexistir com a realidade imaterial daquele espaço, que, por vezes, pode suplantar as demandas da ficção e comprometer todo o trabalho cênico. Cabendo aos agentes da cena, especialmente à direção, trabalhar no sentido oposto ao da realidade espacial, para manter a coerência basilar da encenação e reestruturar o trabalho diante das intempéries desencadeadas por aquele lugar ocupado pelo teatro (Silva, 2020, p.84).

Diante dessa possibilidade, o ambiente controlado da linguagem teatral (que em geral é fechada em si), passa a visitar novos territórios e considerá-los mediante as trocas e arranjos possíveis de serem configurados para compor a encenação, sem se deixar dirigir pelos apriorismos e convenções dos edifícios teatrais.

De pronto, podemos observar que esses espaços apresentam uma complexidade inerente às suas próprias funcionalidades, bem distantes do universo cênico, às quais os agentes da cena se submetem para expandir um debate, não apenas a respeito do que o espaço cênico é ou pode ser, mas, sobretudo, acerca daquilo que a linguagem cênica pode oferecer à sociedade como ponto de reflexão, ao apresentar possibilidades imagéticas para lugares que,



antes da encenação se fazer presente, são apenas espaços arquitetados a cumprir uma determinada função.

Porém, quando o teatro se instala, o espaço recebe uma licença poética para atuar de maneira completamente distinta daquela para o qual foi projetado (nem que seja por uma pequena fração de tempo) e, nela, a experiência do local será submetida a novas lentes e ângulos que, revelando novas perspectivas, apontarão para novos territórios possíveis, inclusive para a linguagem teatral.

Tal compreensão pode ser registrada em diversas encenações brasileiras da segunda metade do século XX, desde *O Cemitério dos automóveis* (1968), Victor Garcia, em São Paulo, em um galpão onde funcionava uma oficina mecânica cujas características foram preservadas para a encenação; passando por *A grande viagem ao centro da terra*, de Ricardo Karman e Otávio Donasci, encenação realizada em São Paulo (1992), no túnel abaixo do Rio Pinheiros; bem como de Aderbal Freire e sua encenação *A morte de Danton* (1977) dentro de um canteiro de obras do Metrô, no centro do Rio de Janeiro; ou em *O tiro que mudou a história* (1991), do mesmo encenador, no Palácio do Catete - RJ, local onde Getúlio Vargas realizou o famoso disparo de arma de fogo contra si.

Igualmente, podemos recorrer aos experimentos cênicos realizados nos anos 2000, assinados por Antônio Araújo e seu coletivo Teatro da Vertigem; aos trabalhos de Wladia Moura, que encenou espetáculos em porões da cidade de Belém, PA (2000-2005); Inês Marocco, que criou o espetáculo *O Cortiço* (2008) dentro do Museu do Rio Grande do Sul; Fabiana Monsalú, encenadora de *A Casa de Bernarda Alba* (2007), realizada dentro de um casarão histórico em Salvador (BA). Bem como os trabalhos do Grupo XIX de Teatro (SP); o Grupo Erro (SC); o Teatro do Instante de Brasília (DF).

Ou, ainda, espetáculos contemporâneos realizados em ambientes virtuais como anotamos no capítulo de um compêndio publicado em 2021.

Essas e tantas outras encenações partilham de uma poética cênica singular que, enquanto expandem seus territórios, oferece à linguagem novas camadas de leitura fruição e análise, reorientam, substancialmente, os fundamentos das encenações.



Desse modo, como arremate, ao relacionarmos a pertinência dessas práticas às diferenças metodológicas entre o teatro de sala e o *site-specific*, conseguimos inferir que esta poética, além de funcionar como o laboratório cênico que dará forma e conteúdo à encenação, também possibilita:

- a) criar o espetáculo em diálogo com o espaço: percebendo suas camadas e atravessamentos materiais e virtuais (imaginários socialmente construídos), que irão influenciar diretamente na criação cênica;
- b) conectar o espaço à encenação de forma indivisível;
- c) desmaterializar a cenografia: utilizar todo o ambiente como prolongamento do movimento dos atores.
- d) reestruturar o espaço levando-o a basear-se alternadamente no seu contexto (sociopolítico, cultural) e no desejo da encenação: termos que superam a visão do senso comum da cenografia como mera superfície revestida.
- e) “abrir” o espaço cênico e multiplicar os pontos de vista a fim de relativizar a percepção única e fixa do espetáculo de sala, ao distribuir o público em volta ou eventualmente dentro do evento teatral;
- f) vincular o espectador à ação cênica. Se o palco do espetáculo de sala é percebido como anacrônico, hierarquizado e baseado numa percepção distante e ilusionista, no *site-specific* as relações e percepções, em grande parte, se devem ao envolvimento (sensorial, referencial, dialógico) do público e equipe enquanto a encenação se desenvolve (Silva, 2020, p.160).

Além das características elencadas acima, vemos que nessa modalidade se restringe o número de temporadas, visto que após a primeira temporada haverá dificuldades estruturais para retornar ao espaço fundante, ou mesmo para se deslocar por outros sítios, ainda quem similares.

Examinamos, portanto, nestes breves apontamentos, que as encenações realizadas sob o conceito de *site-specific* assinalam direções singulares para os eventos cênicos, sobretudo, quando os agentes da cena estiverem conscientes dos atravessamento e contribuições atinente aos espaços praticados e incorporados à gênese da criação.

Referências

BRETON, Gaëlle. *Theaters*. New York: Princeton Architectural Press, 1989.

CARREIRA, André. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. *Revista*



brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 331-345, jul./dez., 2011.

CARREIRA, André. *Teatro de invasión: la ciudad como dramaturgia*. Córdoba: Ediciones Documenta/Escenicas, 2017.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da Morte*. Tradução: Jacó Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lúcia Pupo e Sílvia Fernandes. Prefácio: Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC-SP, 2008.

LEHMMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PEARSON, Mike. *Site-specific performance*. New York: Palgrave Macmillan. 2010.

SILVA, José Jackson. *O Site-specific na Perspectiva da Direção teatral*. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2020.

WILKIE, Fiona. *Out of place: The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Surrey, School of Arts, Guildford, 2004.

Recebido em: 11/05/2022

Aprovado em: 16/10/2022