

SITE SPECIFICS, ESPAÇOS HETEROGÊNEOS E A CONSTRUÇÃO DO DESEMPENHO: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O TRABALHO DO ATOR EM ESPAÇOS ALTERNATIVOS E AMBIENTES DOMÉSTICOS

Amanda P. de Amorim Lima (Universidade Federal da Bahia – UFBA)¹

RESUMO

Este artigo almeja discutir o trabalho de atores teatrais em contextos espaciais alternativos aos edifícios convencionais. A discussão é recortada para os espaços alternativos que Lehmann classifica como espaços heterogêneos e específicos ao local, a fim de apresentar algumas questões quanto a especificidades e/ou potencialidades do trabalho de criação e desempenho da/o atriz/ator suscitados por tais práticas. É levantada uma provocação acerca de recentes encenações para o formato online, no qual as casas dos atores frequentemente acabam se tornando site specifics para a encenação, operando por flutuações de papéis desempenhados pela arquitetura, definidos por Francis Ching, bem como pela noção de território apresentada por Gilles Deleuze e Félix Guatarri. É utilizado o espetáculo online *Poesia pra quê?*, da cia. Nós de Teatro (ES) para abordar a discussão do uso dos espaços domésticos como *site specifics* pela companhia e, em especial, seus atores e atrizes.

PALAVRAS-CHAVE

Site specific; espaços heterogêneos; ator; teatro online; ambiente doméstico.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the theatre actor's work within alternative spatial contexts. The discussion is focused on two of Lehmann's categories for alternative spaces: heterogeneous spaces and site specific theatre in order to raise a few points concerning particularities and potentialities of the actor's creative work and their performance, conveyed by this context. A reflection is presented concerning recent works developed for online theatre, in which the performers' homes frequently become site specifics for the scene, operating through changing of roles performed by

¹ Mestranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Orientadora: Prof.^a Dr.^a Hebe Alves da Silva. Bolsista de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

architecture, outlined by Francis T. Ching, as well as through the *territory* concept presented by Gilles Deleuze and Félix Guatarri. The online play *Poesia pra quê?*, by Cia. Nós de Teatro (ES) is taken as subject to discuss the use of domestic environments as site specifics by the company and, specially, their performers.

KEYWORDS

Site specific; heterogeneous space; actor; online theatre; domestic environment.

Este trabalho visa levantar alguns apontamentos que envolvem o trabalho do ator em determinados tipos de espaços alternativos para a encenação, refletindo acerca de algumas particularidades para o desempenho e sua construção, que se estabelecem nesses contextos cênicos. Vale notar que há, atualmente, infindáveis formatos de espaços alternativos, cada um com suas especificidades e contextos. Em vista disso, este artigo delimita sua abordagem sobre dois desses formatos: os espaços heterogêneos e os *site specifics*, cujas definições e nomenclaturas serão discutidas ao longo do texto.

Primeiramente, utilizo a nomenclatura *espaços heterogêneos*, partindo de um apontamento realizado por Hans-Thies Lehmann (2007) para discutir encenações que se estabelecem em espaços fora da sala de teatro convencional. Embora haja algumas ressalvas a respeito do como as teorias desse autor são encaradas ou aceitas atualmente, ressalto que me utilizo do termo que propõe a fim de, simplesmente, *esclarecer o recorte* acerca do tipo de espaço que almejo abordar, não me amparando profundamente nas *discussões* propostas por Lehmann em função de tais espaços. Dito isto, na obra *Teatro pós-dramático*, Lehmann (2007) fala, entre outros três², dos espaços heterogêneos, que seriam característicos dos tipos de espetáculo que acontecem em transição, num percurso realizado tanto pelos atores quanto pelo público ao longo de um determinado espaço; em geral por espaços públicos de cidades e ambientes urbanos, como explica Gilson Motta: “Trata-se de ações marcadas pela realização de percursos nos espaços públicos, de ocupações, de vivências, ações estas que terminam por colocar limite a própria ideia de teatro.” (2011, p. 75).

Alguns espetáculos que podem servir como exemplos acerca desse formato de utilização são: *Ruína de anjos*, d’A Outra Cia. de Teatro (BA); *Todas as ruas têm nome*

² Espaços temporais, espaços de exceção e teatros específicos ao local (LEHMANN, 2007).

de homem, da Confraria de Teatro (ES); e *O retrato mais que óbvio daquilo que não vemos*, do ColetivoPi (SP)³.

Nesse tipo de encenação, é possível observar certa “apropriação” dos espaços cotidianos, num movimento de fricção entre o real e o teatral, uma vez que se estabelecem em função dos mesmos espaços. Lehmann defende que as práticas de utilização desses espaços seriam motivadas “por uma *ativação de espaços públicos*” (LEHMANN, 2007, p. 282, grifos do autor) como objetivo. Contudo, considerando as relações atuais entre sociedade e arte contemporâneas, parece haver ainda outros discursos éticos envolvidos em tais práticas, como o questionamento da elitização ou segregação das artes teatrais, supostamente limitadas a seus edifícios e frequentadores específicos, por exemplo.

Essa fricção, é importante notar, é instaurada e/ou destacada pelos atores em cena; pois, a ausência de uma arquitetura planejada e definida especificamente para a manifestação teatral (que seria o caso de um teatro convencional) implica numa mudança de paradigma da influência desses espaços sobre o público. A arquitetura teatral, segundo a cenógrafa Pamela Howard (2015), exerce, entre outras funções, um papel de *controle* do público, de modo que lhe deixa claro onde deve estar, para onde deve olhar etc. No caso dos espaços heterogêneos, portanto, esse fator de controle exercido pela arquitetura não está presente, e a cena se ancora quase que exclusivamente aos atores. Estes *conduzem* o público não apenas ao longo do espetáculo, mas também ao longo dos espaços e, frequentemente, das *relações* que os espaços da cidade estabelecem com o próprio espetáculo. Em outras palavras, de certa forma, fica a cargo do ator conduzir o público em sua leitura das fricções sobre o que, naquele percurso urbano se estabelece como espaço da cena, em que medida isso acontece etc. Em vista disso, é possível depreender que o trabalho desse ator acaba passando pela exploração de características e possibilidades da arquitetura e do urbanismo no qual sua encenação está inserida.

Em decorrência dessa constatação, surge a questão sobre como agenciar tal exploração ou integração dos espaços arquitetônicos ao trabalho do ator. Uma noção que pode orientar a reflexão sobre esta prática pode ser aquela de trazer para o jogo do ator o jogo com os papéis desempenhados pela arquitetura. De acordo com o arquiteto

³ Os *teasers* e trechos dos espetáculos (na ordem de menção no texto) podem ser acessados pelos links: <https://www.youtube.com/watch?v=HMKTdm6NBAQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=oPfoYCKCsY>; https://www.youtube.com/watch?v=v4Ep9iHh_k4.

Francis T. Ching (2002), a arquitetura desempenha três tipos de papéis: funcionais, formais e simbólicos; e seria por meio das interações entre estes (CHING, 2002), assim como suas interações com os habitantes daquele espaço (NETTO, 2012), que os discursos da arquitetura se constroem e se veiculam.

Desta maneira, a reflexão sobre a cenografia dos espaços heterogêneos, associada ao trabalho do ator nesse contexto, pode adotar como estratégia a exploração de trocas entre os papéis desempenhados por uma mesma estrutura arquitetônica, propostas pelos atuantes. Por exemplo, considerando uma estátua sobre um pedestal numa pequena praça, vale refletir sobre qual é o papel *formal* desempenhado por aquele monumento e como pode ser tomado como elemento *funcional* em termos de cenografia. Ainda nesse sentido, ao agenciar uma modificação de sua funcionalidade, sua simbologia também é afetada e vice-versa, ao mesmo tempo em que as tessituras culturais que constroem tais simbologias vão sendo dotadas de outras perspectivas. Essa interdependência é profícua ao se considerar especialmente o diálogo com os papéis formais das estruturas, no sentido que não é necessário, por exemplo, modificar a *forma* do patrimônio público para agenciar modificações em sua percepção. Tal efeito pode ser conquistado, entre outras maneiras, atribuindo-lhe um diferente papel *simbólico* e/ou *funcional*.

Em suma, para os *espaços heterogêneos*, identifica-se menos um caráter de controle do público (HOWARD, 2015); enquanto os atores executam uma espécie de condução multifacetada, que se desenvolve ao longo do espetáculo, ao longo dos espaços e ao longo das interpretações e “usos” discursivos atribuídos a estes por meio do jogo com seus papéis, bem como com a relação que estabelecem com a encenação, com o cotidiano coletivo e com a própria cidade.

Outra classificação proposta por Lehmann (2007) envolvendo espaços alternativos é o que chama de teatros específicos ao local, que é proposta como segue:

O próprio ‘local’ se mostra sob uma nova luz: quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferro-velho se torna espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar ‘estético’. O espaço se torna co-participante [*sic*], sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Mas em tal situação, também os espectadores se tornam co-participantes [*sic*]. Assim, o que é posto em cena pelo teatro específico ao local é um segmento da comunidade de atores e espectadores. Todos eles são convidados do lugar [...]. Atores e espectadores vivenciam a mesma experiência não-cotidiana de um espaço descomunal [...]. (p. 281-282)

Numa linha de pensamento análoga, desenvolve-se também a noção de *site specific*. É importante ressaltar, contudo, que a definição atribuída ao *site specific* nos

dias de hoje foge significativamente daquela proposta por Lehmann. A consideração que parece ser mais popular hoje é que o *site specific* se trata “simplesmente” de um espaço para o qual a encenação é feita especialmente, considerando suas características e especificidades; não precisando ser necessariamente uma fábrica antiga ou uma velha igreja, por exemplo (HOWARD, 2015). Portanto, segundo esta premissa, o *site specific* pode inclusive ser um teatro propriamente dito, desde que a encenação seja elaborada a fim de dialogar com aquele espaço especificamente; e será esta a definição tomada como base para as discussões que se seguem.

Sendo assim, é possível também pensar na ideia de *site specific* à luz das produções cênicas que foram e ainda têm sido feitas em ambientes domésticos, em decorrência do distanciamento social (medida de segurança sanitária por conta da pandemia de Covid-19). Nesse contexto, muitos grupos e artistas aderiram à modalidade comumente referida como *teatro online*; trabalhando na adaptação de espetáculos originalmente criados para o palco, para a rua ou outros espaços coletivos; bem como na produção de montagens novas, desenvolvidas especificamente no/para o formato *online*.

Com enfoque nessas obras já *pensadas* para o formato virtual, vale considerar que os espaços da cena consistiam, na expressiva maioria das vezes, nas casas dos atores. Assim, os ambientes domésticos acabaram se tornando não apenas espaços cênicos, como também, mais especificamente, *site specific*s. Os anos de 2020 e 2021 contaram com diversas encenações notáveis nesses formatos, e alguns exemplos são: *A arte de encarar o medo*, d’Os Satyros (SP); e *Poesia pra quê?*⁴, da Cia. Nós de Teatro⁵.

Esses espaços domésticos, que agora tornam-se também espaços cênicos, de modo geral, passam por processos de resignificação e/ou reordenação em função desses espetáculos. É notável, assim, um jogo com aspectos da forma, da função e da simbolização dos elementos espaciais, apontados por Ching (2002), associados ao jogo do ator, de modo análogo àquele dos *espaços heterogêneos*. No caso dos ambientes domésticos, entretanto, esse jogo não se desenvolve mais em ambientes da coletividade, dos cotidianos públicos de uma comunidade; mas sim, trata-se de uma fricção estabelecida com o cotidiano individual de cada ator, em sua própria casa-cena.

Em vista disso, vale considerar o conceito de *território* proposto por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2006), definido como uma espécie de “lugar” onde a

⁴ Os *teasers* dos espetáculos (na ordem de menção no texto) podem ser acessados pelos links: <https://www.youtube.com/watch?v=UKDaEIUoPe8>; <https://www.youtube.com/watch?v=dV9Is75evv8>.

⁵ Esse espetáculo será alvo de mais algumas discussões adiante, neste artigo.

expressividade se manifesta, ou pode se manifestar, ou ainda em que há “permissão” para que se manifeste. Em outras palavras, o território seria um lugar onde o indivíduo se sente na possibilidade de se expressar e, alternativa e quase instantaneamente, o próprio território se “fortalece” ou se (re)afirma por meio dessas expressividades ali manifestas (DELEUZE; GUATARRI, 2006). Partindo desse conceito, a arquiteta Ludmila Brandão (2013) propõe uma reflexão acerca dos espaços domésticos e como estes acabam se constituindo como espécies de *territórios* para os indivíduos que os habitam. Isto é, são espaços em que os habitantes se expressam, são modificados por meio de tal expressividade, e que assim, permite novos modos de expressão, num ciclo retroalimentativo.

À luz de tais conceitos, é possível refletir sobre as repercussões acerca do trabalho cênico-criativo de cada atuante dentro de sua própria casa. A fim de melhor desenvolver tais reflexões, entrevistei dois atores/diretores da Cia. Nós de Teatro, que produziu o espetáculo *Poesia pra quê?* (2020), Marco Antônio Reis e Brenda Perim; discutindo seus processos criativos, impressões e dificuldades⁶.

Um dos pontos de destaque que pode ser mencionado do processo foi a maior liberdade de exploração e criação em função dos espaços cênicos, uma vez que o lugar onde se cria é o mesmo onde se apresenta a obra. Tal fenômeno, de modo geral, não é a realidade das produções para o teatro convencional, no qual é mais frequente que a criação das cenas aconteça em local deslocado (sala de ensaio, espaço do grupo etc.) e, posteriormente a cena é levada aos locais de apresentação, sejam eles mais formais ou informais.

Esse apontamento acerca do *Poesia pra quê?* torna mais evidente sua aproximação à condição de uma espécie de *site specific*, em que, de fato, a cena é montada/pensada em função de um local específico. Nesse caso, o *site specific* se constituíra no ambiente doméstico da Cia. Nós de Teatro. Em virtude disso, de acordo com os artistas entrevistados, o domínio dos espaços em função da cena, de seus corpos, dos jogos de câmera etc. foi construído com muito mais liberdade e facilidade, permitindo-lhes uma exploração mais ousada e complexa para a construção dos espaços da cena.

Por outro lado, é apontada também a dificuldade de contínua e repetidamente reorganizar a própria casa, em função dos ensaios e das várias apresentações. Isso

⁶ Entrevista realizada no dia 10 de junho de 2021, via aplicativo de mensagem.

suscita novamente a reflexão acerca dos *territórios*, uma vez que tudo o que aparece em cena, de fato, faz parte do cotidiano individual dos atores (inclusive a arquitetura doméstica) e, ao mesmo tempo, demanda um esforço significativo de reorganização de seu *território*, o que pode, até chegar a desqualificá-lo como tal. Isso porque, para além de funcional, geográfica etc. a instauração de um espaço como *território* passa também pelo aspecto formal.

Para exemplificar essa ideia, Brandão (2013) dá um exemplo citando um dia em que chegara em sua casa depois de um dia de trabalho e um ladrão havia invadido seu apartamento. Apesar de não haver quase nada faltando, de fato, seus pertences, objetos etc. estavam todos fora de lugar. Isso foi suficiente para que a autora deixasse de reconhecer sua casa como sua, pois apesar de os elementos daquele espaço serem todos seus, a *organização* do espaço não mais lhe pertencia. Houve, assim, uma perda do *território*. A reorganização dos espaços domésticos para a encenação, portanto, demanda um esforço significativo e pode chegar até a configurar um processo similar de *desterritorialização*. Além, é claro, do esforço físico de trocar objetos e mobílias de lugar todos os dias, para cada apresentação.

Por outro lado ainda, há a patente dificuldade, compartilhada pela maioria das pessoas que viveu a realidade do confinamento e do distanciamento social dos anos de 2020 e 2021: a dificuldade de exercer inúmeras atividades diversas em um único espaço. Isto é, quando o espaço de criação acaba sendo o mesmo espaço de estudo, de trabalho, de lazer, de alimentação, de atividade física etc. Foram apontadas pelos artistas diversas dificuldades relacionadas à potencialidade de criação e à criatividade, em função dessas limitações espaciais. Tal “sintoma” poderia, grosso modo, ser associado às proposições de Maurice Merleau-Ponty (1999), nas quais discute a impossibilidade de dissociar os fenômenos dos espaços em que se desenrolam, de modo que os estes não se configurariam apenas como “recipientes” para os fenômenos se desenvolverem, mas se configuram necessariamente como parte dos fenômenos. Em vista disso, fica mais fácil compreender a dificuldade de propor “fenômenos” distintos e diversos, quando os espaços permanecem constantes.

A modificação da configuração espacial, contudo, pode atuar como uma ferramenta útil para a amenização dessa “mesmice” dos espaços. Como dito anteriormente, a reorganização espacial tem potencial até para ocasionar um fenômeno de *desterritorialização*. Desta maneira, vale considerar também a possibilidade de que essa reorganização possa incorrer numa *reterritorialização*. Isto é, mudando a

configuração do território, parece possível a mudança do nível ou do *modo* de expressividade que ali se desenvolve, principalmente se realizada pelo próprio habitante daquele espaço. Uma observação similar foi pontuada pela Cia. Nós de Teatro, que argumenta que a modificação do espaço doméstico os ajudou a se deslocarem de uma expressividade cotidiana para uma mais artística, cênica ou ainda, extracotidiana. Assim, a Cia. Nós de Teatro se encontrava no mesmo local de sempre (seu ambiente doméstico), mas ele fora reorganizado para a cena, mudando assim o “caráter” de expressividade ali manifesto.

Por fim, é observado que, no caso dos ambientes domésticos, o ator se vê na posição de ressignificar ou reordenar seu cotidiano individual (diferentemente dos *espaços heterogêneos*, que envolvia *espaços da coletividade*); e, considerando que este ator se encontra em seu território (por ele construído), sua atuação se estabelece de modo ainda mais friccionado com sua realidade, ou ainda, com o “real” de suas subjetividades e particularidades cotidianas. Sendo assim, parece possível concluir que tais fatores, diretamente associados ao contexto histórico-social da pandemia e das tecnologias de comunicação, envolvem uma demanda de reinvenção dos *territórios* desse ator como artista e como indivíduo; e que tal processo pode ser engendrado por meio do jogo com aspectos funcionais, simbólicos e formais dos elementos espaciais e da arquitetura.

REFERÊNCIAS CITADAS

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHING, Francis T. *Arquitetura: forma, espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2006.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* 2. ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia: na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2011.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *A construção do sentido na arquitetura*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva 2012.