



# PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes  
Mônica Fagundes Dantas  
Andréa Moraes  
Organização

**PPGAC**

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

# PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes  
Mônica Fagundes Dantas  
Andréa Moraes  
**Organizadoras**

Dr. José Jackson Silva  
**Desenvolvedor da Capa**

Faísca Design Jr  
**Finalização da Capa**

Textualiza Jr  
**Revisão de texto**

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



## CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

---

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF


ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

---

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933



# ENCENANDO NAS PLATAFORMAS: Uma reflexão sobre o teatro *site-specific* no ciberespaço

José Jackson Silva<sup>1</sup>


Walter Lima Torres Neto<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>José Jackson Silva é doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS); Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Nova de Lisboa (UNL); Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral, além de atuar como Ator e Iluminador. Atualmente é professor substituto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri- (URCA).

<sup>2</sup> Walter Lima Torres Neto é professor titular de estudos teatrais no curso de graduação e pós-graduação em letras na UFPR e integrante do PPGAC/DAD na UFRGS. Autor de *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), organizou *À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) e *Teatro em francês: quando meio não é mais a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).





Criar meu web site  
Fazer minha home-page  
Com quantos gigabytes  
Se faz uma jangada  
Um barco que veleje

Gilberto Gil. *Pela internet* (1996/1997)

Estou preso na rede  
Que nem peixe pescado  
É zap-zap, é like  
É Instagram, é tudo  
Muito bem bolado  
O pensamento é nuvem  
O movimento é drone  
O monge no convento  
Aguarda o advento  
de Deus pelo iphone

Gilberto Gil. *Pela internet 2* (2018)

Toda gente de teatro não ignora que uma das matrizes do teatro ocidental advém de um espaço social compartilhado. Inscrito desde a pólis grega, o teatro tinha a finalidade de reunir a sociedade diante de uma narrativa de interesse comum, evocando valores que iam do religioso ao político. Esse edifício, assim como a ágora, eram lugares públicos de discussão sobre temas notórios atinentes à comunidade, por oposição ao espaço privado da casa, cujo ambiente era reservado às demandas domésticas, os lares.

Com o passar do tempo, uma segunda matriz passou a atuar juntamente com o espaço. Ela estava associada ao imaginário judaico-cristão, presente nas narrativas, que se vão construindo ao fio do tempo. Ao longo das épocas, o imaginário fabrica novas fábulas, não deixando de reciclar tantas outras. Ele convoca personagens, renova enredos e sobretudo difunde valores éticos e morais.

Da relação entre imaginário e espaço, ao menos quatro modos narrativos ou formas dramáticas emergiram até o século XVIII e passaram a orientar o que vulgarmente chamamos de padrões da dramaturgia, ou da narrativa cênica — a tragédia, a comédia, as formas medievais atoriais e o drama.

Os dois primeiros gêneros são invenções greco-romanas. Ao mencionar as formas medievais, estamos, a bem da verdade, reduzindo a um mesmo conjunto formas narrativas heterodoxas, tanto de caráter sério quanto cômico, onde se incluem, inclusive, as manifestações de um exagerado baixo-cômico por meio de vantajosa expressão corporal.

Se lembramos da invenção do drama é porque esta forma acabou se tornando

um dos sedimentos mais importantes para a dramaturgia ocidental. O drama burguês que se consolidou no Romantismo (como drama histórico) se tornou o esteio narrativo, o alicerce sobre o qual se edificou toda uma expressão dramática ocidental de composição de narrativa para o palco. Tradição esta que, posteriormente, foi submetida a uma revisão pelo naturalismo e seus descendentes, sofrendo uma desconstrução, que marcou a trajetória da própria concepção dessa narrativa dramática.

Ainda no tocante à dramaturgia ocidental, na segunda metade do século XX, emergiu um comportamento criativo divergente: o teatro europeu do pós-guerra. Pode-se incluir aí os autores do dito “teatro do absurdo”, e também o teatro épico de Bertolt Brecht. A radicalidade dos pressupostos estéticos e políticos e as alterações que operaram na forma narrativa teatral fizeram com que tanto o teatro político quanto esse “novo teatro” se transformassem em indutores de novas formas teatrais. Desta feita, a própria arte da encenação, enquanto arte autônoma, também foi estimulada e promovida a condição de autora de uma narrativa cênica.

Já o ator ambulante, ao se afastar do imaginário religioso da Idade Média, dava os seus primeiros passos na direção de uma independência profissional. Ele conquistava sua autonomia ao mesmo tempo que assumia o tablado como o seu território de criação, seu espaço de exposição, sua vitrine para seu trabalho. O tablado provisório, montado e desmontado ao ar livre, de cidade em cidade, de feira em feira, na errância da própria trupe, se opõe ao edifício solidamente construído à maneira da tradição arquitetônica inaugurada com o Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585).

Do ponto de vista arquitetural, foi esse edifício um dos pontos de partida para o ajuste das condições de visibilidade na relação entre espectador e ator. As condições de criação e execução de uma obra narrativa, fornecidas por esse espaço, mergulharam os agentes criativos num ambiente ilusionista. Com sua perspectiva e sua moldura de cena, associado ao maquinismo cênico, esse espaço configurava para narrativa teatral um novo parâmetro de enquadramento audiovisual para se apreciar a encenação e a atuação dos atores.

No século XVIII, Denis Diderot chamava atenção para o dado de autonomização da cena teatral. O filósofo preconizava uma operação de fechamento da cena sobre si mesma, tecendo suas considerações sobre a encenação e suas propriedades em relação à pintura.

Diderot, que antecipava a própria noção de quarta parede, tão cara ao ilusionismo e a toda uma tradição teatral ocidental, é considerado por Serguei Eisenstein (1984) como alguém que, com suas teorias sobre o drama, teria, na verdade, antecipado pressupostos fundamentais para o cinema, a imagem em movimento. O cineasta soviético se



refere, entre outros aspectos, às questões relacionadas ao “quadro a quadro”.

Eisenstein foi atraído pelo pensamento de Diderot no tocante à unidade dramática capaz de ser elaborada (isolada) pela delimitação de uma ação física “enquadrada” para o olhar. Evidentemente que, para o cinema, a noção de enquadramento se tornaria uma orientação das mais relevantes, pois fundamenta a própria narrativa cinematográfica e sua linguagem estética. E do lado da assistência, o olhar do espectador de cinema não deixa de estar condicionado pelas margens limítrofes da tela, as quais agem tal qual a moldura do quadro cênico.

Com a consolidação da narrativa cinematográfica, logo após o cinema deixar de ser uma curiosidade científica e passar a criar suas próprias histórias, ele fez apelo às experiências advindas do teatro. Aquilo que era aproveitado do teatro precisava ser adaptado para caber nesse novo enquadramento, nessa nova maneira de criar e ver.

Para a narrativa cinematográfica encontrar sua autonomia, se emancipar do teatro e alcançar sua própria linguagem enquanto cinema, ela teve que deixar para trás o que poderia ser excessivamente teatral. Sobretudo aquilo que concerne à caracterização do espaço, o jogo de cena e a atuação dos atores, que foram submetidos ao trabalho de montagem dos planos, que são de fato as unidades enquadradas desta nova narrativa.

No caso brasileiro, desde os anos 1960, foi a teledramaturgia quem acabou por incorporar o legado de uma estética cinematográfica gerada pelos estúdios das nossas pioneiras produtoras cinematográficas — Cinédia (1930), Atlântida Cinematográfica (1941), Cinematográfica Vera Cruz (1949), Produções Amácio Mazzaropi (1958).

Da produção cinematográfica, ao menos dessas quatro grandes produtoras, a teledramaturgia contraiu toda uma herança nada negligenciável. As emissoras de televisão reciclaram, ninguém ignora, o repertório popular, o gosto pela narrativa folhetinesca, o teatro musicado, o tom bem-humorado, traduzido em diversas manifestações da crítica de costumes sociais e políticos.

Na organização da sua grade de programação nascente, as emissoras articularam sua produção segundo quatro áreas, que evocam essas modalidades narrativas. O jornalismo televisivo é, em parte, uma transposição do meio impresso, do rádio e do cinejornal. A linha de musicais e shows esteve amparada pela tradição do teatro de revista e do cinema musical, sobretudo a chanchada.

A técnica da teledramaturgia assimilou a experiência da dramaturgia teatral, mas sobretudo adicionou ao som a imagem inexistente na radionovela. Ao passo que os programas humorísticos se apropriaram do que eram os quadros satíricos do teatro de revista, do circo, da comédia de costumes e dos quadros dos programas radiofônicos

de matizes várias, portadores de uma comicidade inerente ao espetáculo de variedades.

Esse panorama de nossa cultura teatral, tecido com extrema brevidade e reducionismo, é para nos conduzir ao conjunto de produtos destilados pela indústria cultural na atualidade. Esses novos destilados são o resultado do aperfeiçoamento garantido pela tecnologia do universo digital globalizado. Potencializado pela internet e suas redes sociais, novos formatos dramáticos emergiram como resultado de significativa facilidade ao acesso de equipamentos e meios de produção portáteis.

Sem a pressão de grandes corporações e conglomerados do campo da comunicação, mais leves e independentes desses caminhos tradicionais de legitimação, muitos agentes criativos (em grupos ou individualmente) resolveram criar uma dramaturgia para o espaço da internet. Esse fato é percebido desde muito antes do advento da pandemia que nos assola, que confinou a todos nós e nos mobilizou a realizar essa obra que o leitor tem em mãos.

Essa independência, leveza, rapidez e capacidade de síntese e de, ao mesmo tempo, se conectar com o mundo via internet induziram uma nova onda de produção de conteúdos associados tanto à difusão de informações (*fakes* ou não) quanto à narrativas visando o entretenimento. O espectro aqui dessas narrativas é muito extenso e variado, indo de narrativas individuais ou auto narrativas, cujo teor é de almanaque, até narrativas das mais picantes, porque são portadoras de uma narrativa pornográfica explícita.


É nessa onda que também foram criados entre nós novos formatos (formas breves de dramaturgia, esquetes, mini *sitcom*...). A denominação ou classificação exata dessas formas narrativas, para nossos objetivos aqui, não importa tanto. O que gostaríamos de enfatizar é que essas formas são criadas para serem visualizadas na palma da mão.

É pelo enquadramento das telas de nossos computadores e/ou telefones portáteis e, quando dá tempo, na televisão (se conectada à internet) que essas narrativas nos alcançam em qualquer lugar que estejamos, sem precisar que nos desloquemos.

Observamos que as formas narrativas breves, presentes hoje na internet com importante destaque, são os canais *Parafernália* (2011), *Porta dos Fundos* (2012), *Na Correria* (2014) e *Embrulha pra Viagem* (2016), os quais reciclam e atualizam sobretudo um repertório de dramaturgia cômica e crítica relativa aos costumes e à política. Centrada em um largo espectro de procedimentos de comicidade, essas formas narrativas breves alcançam uma grande parcela de público na internet.

Elas empregam tipos sociais, situações dramáticas, temas e motivos decalcados da realidade do dia a dia ou do imaginário de nossa cinematografia. Esses formatos ganharam notoriedade e, no espírito de alguns internautas, se confundem com a produção





teatral, como, no passado, a própria novela também era confundida com a encenação de uma peça.

No caso dessas breves narrativas, destaca-se quase sempre a dramatização de um caso, de uma piada atinente à atualidade. A anedota toma conta da situação dramática, da dramatização do “causo” ou do acontecimento jocoso. O fato social ou político é rapidamente destilado e ficcionalizado o mais rápido possível para não perder a atualidade dos seus efeitos diante dos referentes extraídos do mundo do noticiário.

Essas formas narrativas breves, entre nós, se relacionam com uma tradição dramática convergente, isto é, de fácil reconhecimento pelo espectador-navegante. E dentro dos processos de recepção, seja pela empatia do jogo dos atores ou pelo tema tratado, essas narrativas rapidamente fidelizaram o seu público de espectadores-navegantes. Basta que se verifique o número de inscrições em cada canal.

Com o advento da pandemia e da conseqüente reclusão, o que ensejou o fechamento dos edifícios teatrais e a supressão de encontros presenciais, quem fazia teatro propriamente associado a uma linguagem mais autoral teve que se reinventar. Essa situação afetou sobretudo o dito “teatro de grupo”, expressão que por si mesma remete a um determinado modo de produção e a uma determinada predisposição estética. E essa reinvenção passou por assumir o desafio de se apropriar também do espaço da tela do *smartphone* ou do computador como o enquadramento privilegiado.

O pressuposto de um teatro feito *na* e *pela* internet procura, em primeiro lugar, se desmarcar dessas formas narrativas breves mencionadas acima. Verifica-se o pressuposto de um outro conjunto de procedimentos narrativos que enfatize a linguagem teatral no interior do enquadramento da internet como plataforma de conexão entre agentes criativos e público. E, no caso desse momento de reclusão, muitos espaços onde os agentes criativos estavam reclusos acabaram se configurando como a moldura da sua ação narrativa.

## Teatro no Ciberespaço

Embora essa realidade apareça como uma novidade randômica para muitos de nós (pessoas de teatro), as pesquisas em artes cênicas revelam que, há pelo menos três décadas, existem estudos que abordam o ciberespaço como possibilidade teatral. Esta perspectiva pode ser observada na tese de doutorado intitulada: “Ciberformance: a performance em ambientes e mundos virtuais” de Clara Margarida Gonçalves Gomes (2013), onde a pesquisadora fricciona a realidade física e a realidade virtual como espaço propício para performances cênicas.

E ainda que o seu interesse consista na articulação entre o mundo virtual e a interação humana desmaterializada (desencarnada), na qual o atuante imerso nesse regime virtual pode se corporificar em diversas figuras inumanas ou mesmo super-humanos (ciborgues) e realizar diversas ações que são impossíveis para o humano-ator realizar no mundo material. Nos interessa aqui pontuar o seu entendimento acerca dos fundamentos da linguagem cênica nessa configuração espacial. Ainda segundo Gonçalves Gomes (2013), o ciberespaço é o lugar existente no mundo da comunicação via internet que consegue relacionar os indivíduos, criando redes que estão cada vez mais conectadas, o que torna as fontes de informações cada vez mais acessíveis.

No tocante à obra pioneira de William Gibson (1984), ciberespaço não inclui apenas sujeitos, mas também instituições que se interconectam e se interligam com pessoas, máquinas e documentos para compartilhar experiências comunais, com códigos de acesso e permanência muito bem estruturados para estabelecer as inter-relações que irão configurar o mundo virtual.


Para Milton Santos (1988), o conceito de espaço é compreendido como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente. Isto quer dizer: uma estrutura representada por relações que estão acontecendo e se manifestando através de processos e funções no ciberespaço. Dessa maneira, os homens habitam o lugar através das inter-relações virtuais cada vez que acionam uma plataforma que dá acesso ao ciberespaço. E é a partir delas que se manifesta uma diversidade de comportamentos (nem sempre sadios e éticos) que mediam os comportamentos sociais digitalizados.

Quando nos detemos na observação da interação humana no ciberespaço, entendemos que as observações apontadas por Milton Santos se encaixam perfeitamente no modo como construímos as nossas trocas virtuais, uma vez que estamos em um espaço no qual as forças sociais do mundo real estão, permanentemente, mediando o funcionamento e condicionando os relacionamentos interpessoais, ainda que invisivelmente.

Esta percepção pode ser facilmente compreendida através das palavras do antropólogo Tom Boellstorff (2008) ao nos sinalizar que “como os humanos são parte da natureza e o virtual é um produto da intencionalidade humana, o virtual é tão ‘natural’ como tudo o que os humanos fazem no mundo atual” (apud Gomes, 2013, p. 25).

Clara Gomes nos explica, igualmente, que é importante observarmos que as origens da ciberformance vão mais longe do que a afinidade que pode ser estabelecida com formas digitais recentes, como o hipertexto, *hiper art*, *net art* ou multimídia:

As raízes da performance digital podem ser encontradas em séculos de história de teatro e de dança. A performance digital é a extensão de uma história continu-



ada de adoção e adaptação de tecnologias para aumentar os efeitos estéticos e o sentido do espetáculo, o seu impacto sensorial e emocional, os seus sentidos e associações simbólicas e o seu poder intelectual (Gomes, 2013, p.70).

Remontando às vanguardas históricas como centro neural de interação entre agentes criativos e tecnologias, a pesquisadora mencionada nos faz recordar que as artes cênicas, há pelo menos cem anos, vêm desenvolvendo diversas conexões com os *media* (com suas telas e conectores de toda ordem para trabalhar a questão da corporalidade e da espacialidade). Desde a década de 1960 em diante, essas conexões dinamizam os imaginários da cena, alcançando sua consolidação na *Performance Art*, onde essa interação foi se aprofundando cada vez mais. Chegou-se a tal ponto que foram criados avatares de atores (corpos sem órgãos) para vivermos experiências cênicas exclusivamente no mundo virtual.

Sintetizando o entendimento sobre a performance cênica no ciberespaço, Clara Gomes conclui:

É sempre ao vivo, tendo em conta que o vivo não se opõe ao mediado; É aberta e acessível através da Internet, onde acontece em fóruns textuais, mundos virtuais, plataformas e espaços criados para o efeito e mesmo ambientes de jogo; Muitas das suas ações têm lugar concomitantemente no espaço virtual e no físico (galerias, espaços comunitários) e têm, portanto, proximidade com a *mixed reality performance*, surgindo nesta instância um público intermedial (Gomes, 2013, p. 368).

A ciberperformance é uma ação cênica que acontece ao vivo, na internet, em plataformas, ambientes e mundos virtuais. Algumas vezes ela está imbricada em nosso mundo físico, sendo a única possibilidade de encontrar os espectadores e compartilhar ações cênicas, como no caso da pandemia. Mediado por computadores e *smartphones* devidamente conectados à internet, verificamos que grande parte dos criadores de teatro alocados no ciberespaço fizeram transmissões de suas obras em tempo real a partir de suas casas.

No entanto, vale perguntarmos qual seria a materialidade funcional e atualizações obtidas pelo teatro realizado no ambiente virtual online, que tanto vemos, ouvimos e fizemos nesse contexto da pandemia de 2020? E quais foram as ferramentas tecnológicas empregadas para materializar tais empreendimentos?

Para além da novidade em ocupar esse lugar com ações cênicas, a natureza do teatro é ser ato de compartilhamento de ações previamente planejadas por um agente criativo (atriz/ator) diante de outro agente criativo, endereçada a uma plateia, que vai ao lugar teatral para observar tais ações concatenadas e estabelecer sua interação com a obra teatral.

Muitas das obras, que foram apresentadas no ambiente virtual de forma síncrona,

se limitaram a usar as plataformas de conexão em rede para uma transmissão em tempo real, sobretudo àquelas denominadas de redes sociais (*Facebook, Instagram, Google Meet, Zoom, Youtube*, etc.), exibindo assim suas apresentações teatrais.

E nessas “casas de espetáculos” virtuais, múltiplas propostas foram concebidas ou adaptadas de um espetáculo criado em lugar teatral físico (seja ele o edifício teatral, a rua, o espaço alternativo), para o ambiente remoto (online) que suporta tais plataformas, que possibilitaram a permanência do teatro, em suas diversas vertentes. Bastava aos espectadores estarem conectados em sincronicidade (tempo e espaço virtual) para assistir ao espetáculo.

Pudemos observar a existência de uma outra modalidade de espetáculos por meio virtual de maneira assíncrona (espetáculos previamente gravados e hospedados em alguma plataforma). Nesse caso, o internauta-espectador poderia acessar o conteúdo na hora que lhe fosse conveniente.


Notamos que, especialmente nas transmissões síncronas, grande parte dos criadores está diante de um equipamento que capta sua imagem e som, a partir dos quais os agentes criativos se comunicam com o público ou com outro agente criativo (quando há contracenar), e que muitas dessas experiências balizaram seus experimentos e seus enquadramentos de câmera. Isso era feito sem que se problematizasse as questões atinentes ao espaço físico que os corpos ocupavam para habitar o ciberespaço.

Em contrapartida, outras criações se dispuseram a explorar um pouco mais as ferramentas de transmissão e tensionar o debate sobre o espaço cênico físico nas plataformas do ciberespaço. Essas são as experiências que nos interessam aqui, pois através das suas investigações nestes dois espaços (físico e virtual), elas nos atualizam sobre questões atinentes ao teatro em *site-specific*. Nos interessa compreender, portanto, o comportamento do agente criativo em relação ao espaço onde habita ou está confinado. Essas são experiências que expandem os horizontes investigativos acerca do *site-specific*.

Partindo do pressuposto de que o espaço onde o trabalho artístico é apresentado ao público é tão importante quanto as ações dos artistas para conceber tais obras, a noção de arte *site-specific* se apropria desse aforismo e se constitui através das obras pensadas especialmente para uma determinada ambientação.

## O teatro *site-specific*

O surgimento do termo *site-specific* como terminologia discursiva localiza-se no fim da década de 1960, nos Estados Unidos. Ele surge em decorrência de uma reação dos artistas minimalistas às condições de exposição, circulação e acesso às suas obras.



Nesta ocasião, esses artistas passaram a denunciar a não neutralidade do espaço institucional e a recusa de um modelo de mercantilização da arte, como aponta Brian O'Doherty:

A estética é transformada numa espécie de elitismo social- o espaço da galeria é exclusivo. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, joia, ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comercio [sic]- o espaço da galeria é caro. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível- arte é difícil. Público exclusivo, objetos raros, difíceis de entender- temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência (O'Doherty, 2002, p. 85).

O espaço de exposição, nesta acepção, espelha a ideologia por trás das paredes uniformes, do ar refrigerado e do carpete que silencia o som dos passos, nos quais a obra deve ser vista, percebida, consumida e compreendida sob o vácuo do ambiente que a acolhe. Quem já esteve em um museu, numa galeria de arte ou numa sala de teatro nota bem que o trabalho artístico está encapsulado dentro de uma estrutura que, enquanto expõe as obras, expurga toda e qualquer referência que aquele ambiente possa vir a ter na constituição e na fruição daquele trabalho artístico.

Ao enfatizar o engajamento dos artistas minimalistas na proposição de trabalhos fora das galerias e museus, Miwon Kwon (2004) destaca a ocupação de espaços comuns e ordinário do cotidiano em contraposição ao idealismo modernista, não somente no que diz respeito à exposição, mas, do mesmo modo, à criação e materialização da obra.

Aliado a isso, os trabalhos em *site-specific* em sua primeira formação, diz a autora, iniciaram-se com o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto.

Nessa conexão, se expandem as possibilidades de conceber o espaço destinado aos trabalhos artísticos como algo maior do que um lugar de exposição, no intuito de perceber os interstícios da experiência fenomenológica numa relação dialógica entre o trabalho artístico, o espectador, a sociedade e seu cotidiano. Estão em jogo os ambientes que se afetam mutuamente e determinam uma compreensão mais ampla das obras. As obras são interpeladas pelo lugar, redefinindo o papel das criações artísticas e a relação do público com essa mesma obra, que será constantemente reformulada, a partir do local em que obra e público se encontram.

Consequentemente, a utilização do espaço na composição do trabalho artístico é reformulado: de uma definição de suporte, em um local fixo, pré-determinado (em galerias e museus, como garantia existencial e validação enquanto trabalho artístico), o espaço passa a se concentrar nos limites entre o interior e exterior da obra ao assumir o



lugar como parte indivisível e amplamente influente na experiência artística. Corroborando, então, na percepção de que a obra pertence ao seu *site*, e se o *site* muda, também é modificada a inter-relação entre os objetos, contextos, pontos de vista e fruição.

O significado do minimalismo para a ideia de *site-specific*, entretanto, não é simplesmente uma equação do uso do espaço que visa afetar a recepção. Ele vai além, como observa Michael Fried (1988), ao argumentar que a experiência literal da arte minimalista de um objeto em situação – que virtualmente, por definição, inclui o espectador e o submete a uma percepção do tempo e do espaço na experiência da obra – entra em um campo que “se situa no entre artes”, onde as artes visuais se degeneram, aproximando-se da condição do teatro. E “ao enfatizar o ato transitório e efêmero da fruição, o minimalismo entra no domínio essencialmente teatral e performativo” (Fried apud Kaye, 2006, p. 3).

Vê-se bem que, a partir da inflexão relacional do espaço para a constituição do trabalho artístico, e das correspondências sinestésicas e cognitivas que emergem do ambiente encontrado, ressignificado no trabalho dos artistas minimalistas (quando estes passaram a denunciar a pretensa neutralidade dos espaços institucionalizados), os criadores cunharam um conceito espacial. Esse conceito espacial perfaz a conjuntura interna do trabalho artístico, de um local fixo e padronizado, para um espaço fluido, interconectado e indivisível na experiência artística.

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 (2007), 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. O mesmo pode se dizer das tentativas metodológicas no uso do termo, uma vez que está inserido dentro do grande leque da *Performance Art* que, por si, extrapola os limites das convenções teatrais para o uso do espaço cênico.

No cenário brasileiro, ainda que constatemos a pouca intimidade com o conceito e sua nomenclatura, podemos observar que, no entendimento dos realizadores, o termo está contido na categoria das práticas teatrais em espaços alternativos. Desde os idos de 1927, com a criação do Teatro de Brinquedo, idealizado por Álvaro Moreyra, observamos a proposição por esse diretor da sala de um cassino como espaço cênico. A iniciativa de Moreyra foi pioneira e certamente deslocada naquele instante da trajetória do



teatro brasileiro<sup>3</sup>.

No plano teórico, destacamos os estudos de André Carreira, que na sua formulação enfatiza aquilo que denominou de *Teatro de Invasão*, terminologia que o autor emprega para definir o instante em que o teatro invade, literalmente, o espaço público e instala nele uma ficção. Essa invasão faz o espaço funcionar sob novas perspectivas, já que a linguagem teatral proporciona um rearranjo espacial e metodológico para desenvolver as encenações tanto em espaços abertos quanto em espaços fechados.

O teatro *site-specific*, por sua vez, 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.

Assim, é pouco provável que o espaço seja um quadro em branco sobre o qual os agentes do espetáculo irão operar e aplicar suas técnicas, pois, como bem definiu Lehmann:

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 (Lehmann, 2008, p. 281).

Compreende-se, desta leitura, que a encenação norteadada por esse conceito decide por um lugar que tenha a possibilidade de responder e interrogar uma série de preocupações que estão ao redor do espaço da arte, representando escolhas formais e estéticas, mas, igualmente, políticas e discursivas, inerentes aos espaços relacionados nesse tipo de encenação.

É particularmente significativo que, ao se constituir a partir de um espaço ordinário do cotidiano de uma comunidade (com uma função completamente distinta dos espaços dados às artes cênicas hegemônicas), a encenação em *site-specific* leve o teatro a operar em um campo dimensional ambíguo, que, por um lado, constrói uma ficção ao fazer uso das ferramentas e códigos que a linguagem teatral lhe fornece e, por outro lado, está inserido dentro de um espaço funcional da realidade concreta e tangível da sociedade e suas imensas complexidades, que por si se opõem ao artifício, ao efêmero e fictício onde as artes operam.

Como resultado, essas propostas cênicas acabam não criando uma represen-

---

<sup>3</sup>Para saber mais sobre as considerações do teatro *site-specific* no teatro brasileiro, consulte-se: SILVA, José Jackson e TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o Teatro Site-specific no Teatro Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.2 n.38, 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18167>

tação do real, nem tampouco uma interpretação de realidade, mas, “criando uma intervenção sobre o real, que tentam converter o espectador em participante de uma ação coletiva, ou na forma de ações diretas sobre o espaço não delimitado pelas instituições artísticas” (Sánchez apud Carreira, 2011, p. 34), característica que está presente no teatro contemporâneo.

Concatenando todas as problemáticas e considerações vistas até aqui, compreendemos que a encenação se estabelece como *site-specific* quando o espaço não-teatral é admitido como possibilidade cênica. Aliado a isso, notamos que é a partir da realidade histórica (ou das conjecturas imagéticas) desse lugar específico, desde onde os agentes criativos irão se dedicar dialeticamente para produzir seus trabalhos, que surgirá o conceito de *site-specific*.

Essa fricção, portanto, mediará a criação das cenas e convenções teatrais, modo de comunicação, meios de acesso, permanência e fruição. Essas últimas 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. Esse ambiente conduz a encenação e estabelece abordagens operacionais distintas das vivenciadas nos espetáculos de sala.

Em consequência, podemos observar que o teatro em *site-specific*, ao ocupar um espaço ordinário do cotidiano e instaurar uma ficção, mediada pelas camadas fenomenológicas, socioculturais e dialógicas da experiência advinda do lugar não-teatral praticado, termina por reorientar os fundamentos da encenação. E sobretudo estabelecer novos parâmetros de horizonte de reflexão e fruição da obra, uma vez que as conjunturas dos lugares interferem de maneira determinante na constituição do evento cênico.

Ainda que o espaço apareça como uma chave relevante para desvendar alguns aspectos narrativos do texto dramático, a constituição do espaço cênico no teatro em *site-specific*, incontornavelmente, deve ser levada em consideração por suas referências, que acrescentam camadas significativas e expressivas na encenação. Por se tratarem de obras porosas e abertas às incorporações diversas, o evento teatral em *site-specific* passa a coexistir com as realidades daquele espaço, que, por vezes, podem suplantar as demandas da ficção e comprometer todo o trabalho cênico.

## A casa como espaço cênico *site-specific*

Adotar o espaço de casa como possibilidade cênica leva os agentes criativos a reverem não apenas a natureza do seu ofício, mas, sobretudo, a real importância dada às plataformas de acesso e comunicação no ciberespaço. O ciberespaço é o meio, não o fim, do trabalho artístico. É a casa de espetáculo virtual, não o espaço cênico.

Sendo assim, observamos que o espaço da casa de cada agente criativo rapida-

mente foi alçado à condição de uma espécie de *site-specific* em modo remoto doméstico. Esses espaços domésticos se tornaram decisivos na tradução do pensamento criativo das encenações no ciberespaço. Nessa nova configuração espacial, o jogo entre as cenas estabelece pertencimentos e estranhamentos quando vinculam a encenação ao espaço vivido por esses mesmos agentes criativos.

Vejamos um exemplo: no mês de agosto fui convocado a fazer uma comunicação acerca da minha pesquisa de doutorado no Centro de Artes Violeta Arraes, como uma atividade de extensão da Universidade Regional do Cariri. Além de apontar os fundamentos teóricos concernentes ao teatro *site-specific*, apresentei uma proposta prática que utilizava a minha própria casa como espaço cênico, e tal iniciativa foi transmitida, de forma síncrona, pela plataforma Instagram.

Nesse experimento, a sequência de cenas (capturada por uma única câmera, a do *smartphone*) se encadeava em três planos de atuação: a varanda; a porta de acesso à sala; e a própria sala, que possuía uma mesa no centro. O experimento foi concebido, então, de modo a utilizar toda a área que a lente da câmera conseguia captar como espaço de atuação, utilizando as estruturas e objetos que compunham tal ambiente nas ações cênicas (como podemos ver na imagem abaixo).

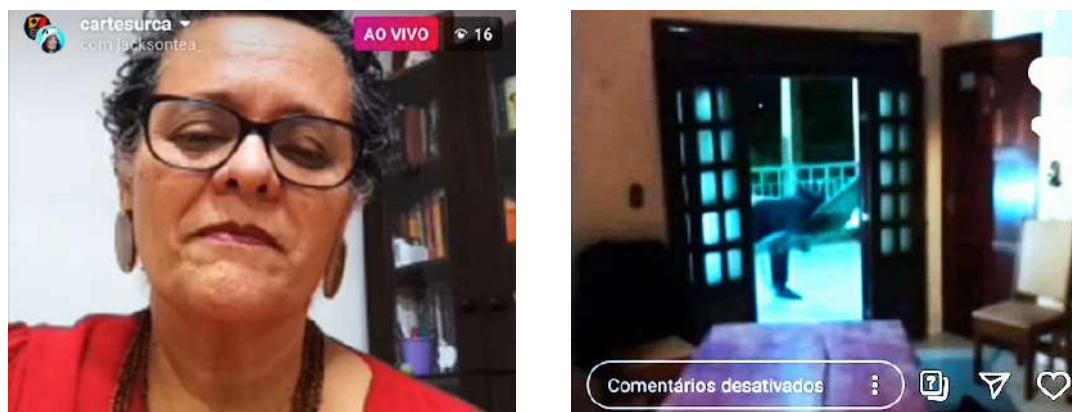


Figura 1 - Experimento cênico *Rede* concepção e atuação: Jackson Tea. Exibido ao vivo no dia 04 de agosto de 2020, às 19:00 na plataforma Instagram do Centro de Artes da URCA. Na imagem, vemos o *layout* da tela da plataforma, com a professora Mônica Mello, que fazia a mediação, na parte superior, e na parte inferior da tela vemos a imagem da casa/espço cênico (uma mesa no plano baixo, cadeiras e portas mais acima, e no plano alto vemos o atuante ao fundo sobre a rede). Imagem: Luiz Renato, num *print* de tela.

O principal objetivo da cena era armar uma rede na varanda da casa, através de um jogo de cenas que se conformava por meio de tentativas e erros. Esses erros eram permeados por um arranjo musical que combinava a harmonia das notas de um violão, com gritos e gemidos de porcos sendo abatidos (sonoridade um tanto macabra, confesso).

Essa situação se iniciava com o ator entrando na casa pela varanda, com o corpo completamente coberto por roupas pretas, luvas pretas, sapatos pretos, máscara de cor preta e carregando uma bolsa de viagem, que era posta sobre a mesa. Em seguida, se dirigia à câmera, olhava-a fixamente por alguns segundos, tirava a máscara e se voltava à mesa para abrir a bolsa, de onde retirava um embrulho daquilo que, mais adiante, se revelaria como uma rede.

A sequência se dava de maneira a desenrolar a rede. Depois, tentar armá-la na sala e constatar a impossibilidade espacial. Isso porque havia uma mesa no centro que não poderia ser removida. Por meio de uma sequência coreografada, ele caminhava até a varanda desenrolando a rede e, finalmente, conseguia completar sua ação. O atuante finalizava a ação em pé na rede, tentando se equilibrar, e, sem sucesso, despencava no chão, finalizando a sequência de ações.

O objetivo desta ação-experimento era mostrar de maneira prática/didática, a expansão da casa como espaço cênico *site-specific* (ambiente propulsor da concepção e das ações cênicas, sem o qual o experimento se dissolvia). Propunha-se um diálogo com as ferramentas e plataformas do ciberespaço que estavam à nossa disposição como fazedores de teatro em tempos pandêmicos.

Nesse espaço cênico expandido, foi possível notar que o ambiente (casa) se desdobrou a partir das investigações poéticas estabelecidas ali, que dialogavam intimamente com a noção da casa como um espaço verdadeiramente habitado.

Esta realidade espacial pode ser vista, do mesmo modo, no espetáculo *Desconcerto*, uma adaptação do espetáculo *Processo de Concerto do Desejo*, de Matheus Nachtergaele, transmitido ao vivo no canal do SESC na plataforma Youtube, no dia 10 de junho de 2020. Nesse evento, o ator usava todo o espaço da casa que a câmera parada conseguia captar como espaço cênico, que se dividia em quatro planos distintos: o plano alto; médio; baixo; e baixíssimo (uma espécie de proscênio), semelhante ao experimento cênico mencionado anteriormente. Efetuando, assim, não apenas um enquadramento propício de leitura pelo espectador, mas também uma releitura da peça a partir desse espaço habitado e acionado pela linguagem teatral.





Figura 2 - *Desconcerto* Concepção e atuação: Matheus Nachtergaele; textos: Maria Cecília Nachtergaele. Exibido ao vivo no canal do SESC, na plataforma Youtube, no dia 10 de junho de 2020, às 21:30. Nesse espetáculo, foi possível notar que grande parte dos objetos e espaços visíveis que compõem o ambiente foram usados pelo ator na sua atuação. Imagem: José Jackson, num print de tela

No caso seguinte, podemos observar o espetáculo *Medeia Negra*, protagonizado por Márcia Limma. Ela fez uma transmissão ao vivo do seu espetáculo pela plataforma Youtube, no projeto #emcasacomosec, do SESC, apresentada em 02 de setembro de 2020. A atriz acomodou a encenação, concebida para um palco convencional (imagem abaixo), para os cômodos do seu apartamento. Foram estabelecidas diversas camadas em relação entre a encenação original e a experiência com a peça transmitida.

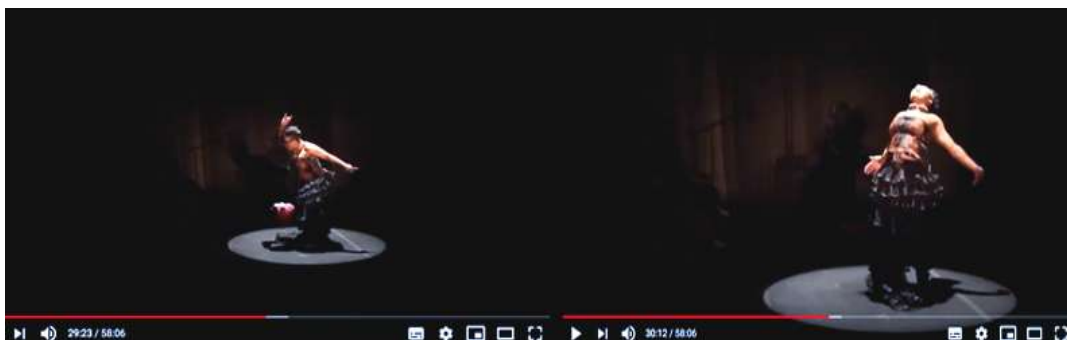


Figura 3 - *Medeia Negra*, atuação Marcia Limma; direção de Tania Farias; texto de Márcio Marciano e Daniel Arcades. Nesta imagem vemos uma cena do espetáculo filmado com a atriz preenchendo o espaço cênico original, que não dispõe de qualquer cenário. Imagem: José Jackson, num *print* de tela.


Verificamos que, o que foi acomodado no ciberespaço era o jogo da atriz associado ao músico presente naquele espaço em que ambos estavam confinados. Na encenação adaptada para a plataforma houve um esforço de ressignificação do espaço original da peça, vinculando-se aquele ambiente habitado.

Diferente dos exemplos anteriores, na transmissão desta peça a câmera foi manipulada e seguia a atriz por vários cômodos da sua casa. Enquanto isso, a atriz se deslocava e estabelecia ações cênicas pelos espaços percorridos. A estrutura central da peça estava calcada na ativação de diversos espaços, como podemos observar nas imagens abaixo.



Figura 4 - *Medeia Negra*, atuação: Marcia Limma; direção de Tania Farias; texto de Márcio Marciano e Daniel Arcades. Exibido ao vivo no dia 2 de setembro, às 21h30, no canal do Sesc no Youtube. Nesta adaptação, os espaços da casa e suas estruturas foram incorporados pela atriz para compor a sua encenação adaptada nesse local. Imagem: José Jackson, num print de tela.

Com facilidade, notamos que a ambientação é completamente distinta da concepção original registrada nas imagens da peça filmada (figura 3). Além disso, observamos um acionamento do espaço pelas ações da atriz, que calhou em revelar o recinto como um atuante.



A partir desta conexão com o espaço, no nosso entendimento, a peça passou a funcionar sob os códigos conceituais do teatro em *site-specific*, pois, ao recompor o espetáculo para as contingências do ambiente no qual a atriz estava imersa, a mesma estabeleceu uma ligação conceitual da obra com àquele espaço (*site-specific*). Isto porque as ações desenvolvidas para materializar a encenação ali, foram orientadas no sentido de estabelecer relações intrínsecas aos espaços habitados, percorridos e assimilados na adaptação (ou seria uma nova criação?) daquela obra cênica veiculada no ciberespaço.

Apoiado nessa afirmação, evocamos Peter Brook quando defende que as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente constituídos e usados para esse fim. Neles, a convenção teatral não é preexistente e a possibilidade de instaurar novas dinâmicas é superior ao palco à italiana: “Um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um lugar qualquer pode ser um salão muito vivo: este é o mistério do teatro, mas, na compreensão deste mistério, está a única possibilidade [sic] de organizá-lo como ciência” (Brook, 1970, p. 66).

Partindo dessas observações, consideramos que o espaço se torna um dos pilares essenciais da encenação quando os agentes criativos percebem que:

- a) as casas, como espaço cênico, problematizam a origem da encenação ao possibilitar que tanto as fábulas como os signos (e até mesmo o modo de construção de cenas) sejam realizados a partir do desenvolvimento relacional que o agente criativo tem com cada ambiente;
- b) o espaço influi no desenvolvimento da dramaturgia (quando há um texto prévio); na forma de conceber cada cena; e no modo de produzir e veicular a peça.
- c) cada escolha espacial faz emergir estados de pertencimento ou de estranhamento em relação ao desejo inicial da criação teatral;
- d) cada espaço, com suas próprias estruturas físicas e contextos, define os rumos do laboratório cênico ali instalado;
- e) cada espaço-casa influencia na relação que a obra cênica terá com o espectador-internauta e na maneira de fruir a exibição.

Com esse raciocínio, queremos evidenciar que na encenação em *site-specific* o local selecionado como espaço cênico provavelmente não será concebido como uma ilustração/ambientação incomum para uma obra, haja visto que, nesta poética, o espaço se vincula à encenação por meio de processos dialéticos inerentes àquele ambiente, sejam eles discursivos, simbólicos, políticos ou contextuais.

Tais observações são válidas tanto para o *site-specific* (em regime de espaço físico) quanto para o *site-specific* em regime de ciberespaço, já que a condição que compõe o trabalho artístico preexiste em ambos os ambientes. Compete, portanto, aos agentes criativos, estarem cientes dos fundamentos e códigos da linguagem teatral em *site-specific* para habitar os espaços com criatividade e engajamento.

## Considerações finais

Nosso interesse foi desviar dos discursos utópicos e distópicos sobre os mundos virtuais e nos concentramos nas suas propriedades enquanto espaços de criação teatral.

Estamos cientes de que os desafios impostos pelas ferramentas tecnológicas no meio digital se avolumam no nosso tempo e nos fazem, constantemente, rever o nosso fazer e o nosso pensar teatral, especialmente quando estamos confinados nas nossas casas e apartamentos. Tais aparatos, contudo, nos convocam a estabelecer novos horizontes e territórios para as artes cênicas e, nesse movimento, se inventam, inclusive, novos tratamentos para adoção e aplicação da noção de *site-specific*.

Devemos estar vigilantes. Independente do potencial das plataformas, da velocidade da internet, das narrativas e dos tempos distópicos, precisamos lembrar de que nada substitui o encontro presencial. O que parece ser certo é que, ao invés de sucumbirmos entre *bits*, transmissões, *links*, nuvens e outras novidades cibernéticas que as grandes empresas de tecnologia digital irão nos impor, passando a pandemia e retornando o estado presencial, o teatro não será mais o mesmo. Como ação narrativa e performativa, o teatro também sairá da pandemia inoculado pelo vírus. Inoculado pelo vírus da tecnologia digital, em modo síncrono ou assíncrono, ele agora carregará no seu próprio DNA a experiência catalisadora da tecnologia a serviço do tablado eletrônico onde o próprio ator exerce a sua autonomia criativa.



## Referências

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. Cordoba: Ediciones Documenta/Escenicas, 2017.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich “Diderot a parlé de cinéma”. **Europe: revue littéraire mensuelle**, n. 661, maio, 1984, pp. 133-142.

GIBSON, William. **Neuromancer**. New York: Ace books, 1984.

GOMES, Clara Margarida Gonçalves. **Ciberformance**: a performance em ambientes e mundos virtuais. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art**: performance, place and documentation. London and New York: Routledge, 2006.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. London: The MIT Press, 2002.

LEHMMAN, Has Thies. **Teatro pós-dramático**. (Trad. Pedro Sússekind). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. (Trad. Carlos Mendes Rocha). São Paulo: Martins fontes, 2002.

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

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o Teatro *Site-specific* no Teatro Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2 n.38, 2020.

SILVA, José Jackson. **Teatro site-specific na perspectiva da direção teatral**. Tese de doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto




Alegre, 2020.

WILKIE, Fiona. **Out of place**: the Negotiation of Space in Site-Specific Performance. 2004. 258 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Surrey, School of Arts, Guildford, 2004.

## Para citar este artigo

SILVA, José Jackson; NETO, Walter L. T. Encenando nas plataformas: uma reflexão sobre o teatro *site-specific* no ciberespaço. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 3. p. 55-75.



# STAGING ON PLATFORMS: A reflection on site-specific theater in cyberspace<sup>1</sup>

José Jackson Silva<sup>2</sup>

Walter Lima Torres Neto<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Text translated by Joyce Nunes.

<sup>2</sup> José Jackson Silva holds a PhD in Performing Arts from the Postgraduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS); Master in Performing Arts from Universidade Nova de Lisboa (UNL); Bachelor of Performing Arts from the Universidade Federal da Bahia (UFBA). José has experience in the Arts field, with an emphasis on Theater Direction, as well as an Actor and Illuminator. He is currently a substitute professor in the Performing Arts Degree Course at Universidade Regional do Cariri- (URCA).

<sup>3</sup> Walter Lima Torres Neto is a professor of theater studies in the undergraduate and graduate courses in Letters at UFPR and a member of PPGAC / DAD at Universidade Federal do Rio Grande do Sul. He is the author of *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), and organized the *À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) as well as the *Teatro em francês: quando meio não é mais a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).

Criar meu web site  
Fazer minha home-page  
Com quantos gigabytes  
Se faz uma jangada  
Um barco que veleje

Gilberto Gil. *Pela internet* (1996/1997)<sup>4</sup>

Estou preso na rede  
Que nem peixe pescado  
É zap-zap, é like  
É Instagram, é tudo  
Muito bem bolado  
O pensamento é nuvem  
O movimento é drone  
O monge no convento  
Aguarda o advento  
de Deus pelo iphone

(Gilberto Gil. *Pela internet 2* (2018)<sup>5</sup>

Every Performing Arts person is fully aware that one of the matrixes of Western theater comes from a shared social space. Inscribed from the Greek polis, the theater was intended to bring society together in the face of a narrative of common ground, evoking values ranging from religious to political. This building, such as the Ágora, were public places distinguished for discussion on notorious themes genuinely pertaining to the community, as opposed to the private space of houses, which were reserved for household demands, the homes.

Over time, a second matrix started to act alongside space. It was associated with the Judeo-Christian imagery, seen in the narratives, which are built over time. Throughout the ages, the imaginary makes new fables, while recycling many others. He summons characters, renews plots and, above all, spreads ethical and moral values.


From the bonding between imaginary and space, at least four narrative modes or dramatic forms emerged until the 18th century and began to guide what we commonly call dramaturgy patterns, or scenic narrative - tragedy, comedy, medieval actorial forms and the drama.

The first two genres are Greco-Roman inventions. With regards to medieval forms,

---

<sup>4</sup> Translation: Create my website, Make my homepage, how many gigabytes, if you make a raft, a boat that sail - Gilberto Gil. *Through the internet* (1996/1997)

<sup>5</sup> Translation: I'm stuck in the net, like fish, it's zap-zap, it's like, it's Instagram, that's all  
Very well thought out, thought is cloud, the movement is drone, the monk in the convent awaits the advent of God through an Iphone - Gilberto Gil. *Through the internet 2* (2018)



we are, truly, underestimating heterodox narrative forms, both serious and comical, to the same set, which include even the manifestations of an exacerbated low-comics through advantageous body expression.

Bringing back to our minds the invention of drama, it was due to the fact that this format ended up becoming one of the most important sediments for Western dramaturgy. The bourgeois drama that was consolidated in Romanticism (as historical drama) became the mainstay of narrative, the foundation on which a whole Western dramaturgical expression of narrative composition for the stage was built. This tradition was subsequently subjected to a review by naturalism and its descendants, undergoing a deconstruction, which marked the trajectory of the very conception of this dramatic narrative.

Still with regard to Western dramaturgy, in the second half of the 20th century, a divergent creative behavior emerged, the post-war European theater. This includes the authors of the so-called “theater of the absurd”, as well as the epic theater by Bertolt Brecht. The radicalness of the aesthetic and political assumptions and the changes that operated in the theatrical narrative form, made both political theater and this “new theater” to become inducers of new theatrical forms. This time, the art of staging, as an autonomous art, was also stimulated and promoted the condition of the author of a scenic narrative.

The walking actor, on the other hand, moving away from the religious imagery of the Middle Ages, took his first steps towards professional independence. He gained his autonomy at the same time that he assumed the platform as his creative territory, his exhibition space, his showcase for his work. The temporary platform, assembled and disassembled in the open, from city to city, from fair to fair, in the wanderings of the troupe themselves, are opposed to the building solidly built in the manner of the architectural tradition inaugurated with the Olympic Theater of Vicenza (1580-1585).

From an architectural point of view, this building was one of the starting points for adjusting the conditions of visibility in the relationship between spectator and actor. The conditions of creation and execution of a narrative work, provided by this space, immersed the creative agents in an illusionist environment. With its perspective and its scene frame, associated with the scenic machinery, this space configured for theater theatrical a new parameter of audiovisual framing to appreciate the staging and the performance of the actors.

In the 18th century, Denis Diderot drew attention to the autonomy of the theater scene. The philosopher advocated an operation to close the scene on itself, making his considerations about the staging and its properties in relation to the painting.

Diderot, who anticipated the very understanding of the fourth wall fond of illusionism and a whole Western theatrical tradition, is considered by Serguei Eisenstein (1984) as someone who, with his theories about drama, would have actually anticipated fundamental assumptions for cinema, the moving image. The Soviet filmmaker refers, among other aspects, to issues related to “frame by frame”.

Eisenstein was attracted by Diderot’s thinking regarding the dramatic unity capable of being elaborated (isolated) by the delimitation of a physical action “framed” for the eye. Evidently, for the cinema, the understanding of framing would become one of the most relevant guidelines because it gives a foundation to cinematographic narrative and its aesthetic language. Also, with regards to assistance, the gaze of the cinema viewer is still conditioned by the border edges of the screen, which act just like the frame of the scenic painting.

As a matter of fact, with the consolidation of the cinematographic narrative, soon after the cinema stopped being a scientific curiosity and started giving birth to its own stories, the cinema referred to experiences coming from the theater. What was used in the theater needed to be adapted to fit this new framework, this new way of creating and seeing.


In order to cinematographic narrative find its own autonomy, to emancipate itself from the theater and reach its own language as a cinema medium, it had to leave behind what could be excessively theatrical. Especially what was concerning space features, the play of the scene and the performance of the actors who were subjected to the work of assembling the plans that are in fact the framed units of this new narrative.

In Brazil, since the 1960s, it was the soap operas that ended up incorporating the legacy of a cinematic aesthetic generated by the studios of our pioneering filmmakers — Cinédia (1930), Atlântida Cinematográfica (1941), Cinematográfica Vera Cruz (1949), Produções Amâncio Mazzaropi (1958).

From the cinematographic production, at least of these four great producers, the teledramaturgia contracted a whole inheritance, nothing negligible. The television stations recycled, nobody ignores, the popular theme, the taste for the booklet narrative, the musical theater, the good-humored tone, translated into several manifestations of the criticism of social and political customs.

In the organization of their nascent programming grid, the broadcasters articulated their production according to four areas, which evoke these narrative modalities. Television journalism is partly a transposition of print, radio and newsreels. The line of musicals and shows was supported by the tradition of magazine theater and musical cinema, especially chanchada.





The Television soap opera techniques assimilated the experience of theatrical dramaturgy, but, above all, it added the image to the sound, which did not exist in the radio soap opera. At the same time, the comedy programs adapted what were the satirical pictures of the magazine theater, the circus, the comedy of customs and the pictures of the radio programs of various hues, with a comedy inherent in the variety show.

This landscape of our theatrical culture, woven with extreme brevity and reductionism, is to lead us to the set of products distilled by the cultural industry today. Indeed, these new spirits are the outcome of the improvement reassured by the technology of the globalized digital universe. Empowered by the internet and its social networks, new dramaturgical formats have emerged as a result of significant ease of access to portable equipment and means of production.

Without the pressure of large corporations and conglomerates in the field of communication, lighter and independent of these traditional paths of legitimation, many creative agents (in groups or individually) decided to create a dramaturgy for the internet space. This fact has been perceived since long before the advent of the pandemic that plagues us, and has confined us all, and has mobilized us to carry out this work that the reader has in hand.

This independence, lightness, speed, and ability to synthesize and at the same time connect with the world via the Internet, induced a new wave of content production associated with both the dissemination of information (fakes or not) and narratives aimed at entertainment. The spectrum here of these narratives is very extensive and varied, ranging from individual narratives or self-narratives, whose content is almanac, to narratives of the most spicy, due to the fact that they are carriers of an explicit pornographic narrative.

Certainly, it is in this wave that new formats were also given birth among us (short forms of dramaturgy, sketches, mini sitcom...). The exact denomination or classification of these narrative forms for our purposes here does not matter so much. What we would like to emphasize is that these shapes are created to be viewed in the palm of your hand.

It is by framing the screens of our computers and / or portable phones and when there is time on television, if connected to the internet, that these narratives reach us wherever we are, without needing to move.

We observe that the brief narrative forms, present today on the Internet with an important prominence, are the channels *Parafernália* (2011), *Porta dos Fundos* (2012), *Na Correria* (2014), *Embrulha pra viagem* (2016) which mainly recycle and update a repertoire of comic and critical dramaturgy related to customs and politics. Focused on a wide spectrum of comical procedures, these short narrative forms reach a wide spectrum of audiences on the Internet.

They employ social types, dramatic situations, themes and motifs based on the reality of everyday life or the imaginary of our cinematography. These formats have gained notoriety and, in the spirit of some internet users, are confused with theatrical production, as in the past the soap opera itself was also confused with the staging of a play.

In the case of these brief narratives, the dramatization of a case, of a joke related to the present time, stands out almost always, the anecdote takes care of the dramatic situation, the dramatization of the “story” or the playful event. The social or political fact is quickly distilled and fictionalized as quickly as possible so as not to lose the relevance of its effects before the referents extracted from the world of news.

These brief narrative forms among us are related to a converging dramaturgical tradition, that is, easily recognized by the viewer-navigator. And within the reception processes, whether due to the empathy of the actors’ game or the theme treated, these narratives quickly gained loyalty to their audience of spectators-navigators. Just check the number of subscriptions in each channel.

With the advent of the pandemic and the consequent seclusion, which led to the closing of theatrical buildings and the suppression of face-to-face meetings, whoever did theater properly associated with a more authorial language had to reinvent itself. This situation mainly affected the so-called “group theater”, an expression that in itself refers to a certain mode of production and a certain aesthetic predisposition. And this reinvention has taken on the challenge of also appropriating the space of the smartphone or computer screen as the privileged setting.

The assumption of a theater made on and by the internet seeks, in the first place, to disengage itself from these brief narrative forms mentioned above. There is the assumption of another set of narrative procedures that emphasize the theatrical language within the framework of the internet as a connection platform between creative agents and the public. Taking this seclusion times into perspective, many spaces where the creative agents were inmates ended up being the frame of their narrative action.

## Theater in Cyberspace

Although this reality appears as a random novelty for many of us (theater people), research in the performing arts reveals that for at least three decades there have been studies that address cyberspace as a theatrical possibility. This perspective can be seen in the doctoral thesis entitled: *Ciberformance: a performance em ambientes e mundos virtuais*<sup>6</sup>, by Clara Margarida Gonçalves Gomes (2013), where the researcher rubs

---

<sup>6</sup> Translation: Cyber performance: performance in virtual environments and universes



physical reality and virtual reality as a propitious space for scenic performances.

Also, even if his interest consists in the liaison between the virtual world and the dematerialized human interaction (disincarnated), in which the actor immersed in this virtual regime can become embodied in various inhuman or even superhuman figures (cyborgs) and carry out various actions, they are not possible to be performed by the human-actor in the material world. It is important to highlight her understanding of the foundations of scenic language in this spatial configuration. Also according to Gonçalves Gomes (2013), cyberspace is the existing place in the world of internet communication that manages to relate individuals, creating networks that are increasingly connected, which makes information sources increasingly accessible.

With regard to the pioneering work of William Gibson (1984), cyberspace does not only include subjects, but also institutions that interconnect and interconnect with people, machines and documents to share communal experiences, with well-structured access and permanence codes to establish interrelationships that will configure the virtual world.

According to Milton Santos' perspective (1988), space can be understood as a set of representative forms of social relations from the past and the present. This means, a structure represented by relationships that are happening and manifesting themselves through processes and functions, in cyberspace. In this way, men inhabit the place through virtual interrelations, each time they activate a platform that gives access to cyberspace. And it is from them that they manifest a diversity of behavior (not always healthy and ethical) that mediate social behaviors through digital media.

When focusing on observing human interaction in cyberspace, we understand that the observations pointed out by Milton Santos fit perfectly with the way we build our virtual exchanges, since we are in a space where the social forces of the real world are permanently mediating functioning and conditioning interpersonal relationships, albeit invisibly.

This perception can be easily understood through the words of anthropologist Tom Boellstorff (2008) when he pointed out that “as humans are part of nature and the virtual is an outcome of human intentionality, the virtual is as “ natural ”as everything that humans do in today’s world (apud Gomes, 2013, p. 25)<sup>7</sup>.

Clara Gomes also explains that it is important to note that the origins of cyber performance go further than the affinity that can be established with recent digital forms such as hypertext, hyper art, net art or multimedia:

---

<sup>7</sup> Original: como os humanos são parte da natureza e o virtual é um produto da intencionalidade humana, o virtual é tão “natural” como tudo o que os humanos fazem no mundo atual (apud Gomes, 2013, p. 25).

The roots of digital performance can be found in centuries of theater and dance history. Digital performance is the extension of a continuous history of adoption and adaptation of technologies to increase the aesthetic effects and the sense of the spectacle, its sensory and emotional impact, its senses and symbolic associations and its intellectual power. (Gomes, 2013, p.70)<sup>8</sup>

Going back to historical avant-garde as a neural center of interaction between creative agents and technologies, the researcher mentioned reminds us that the performing arts have been developing various connections with the media for at least a hundred years (with their screens and connectors of all kinds to work on the issue). corporeality and spatiality). From the 1960s onwards, these connections made the imaginary of the scene more dynamic, reaching their consolidation in Performance Art, where this interaction has been deepening more and more. It reached a point when avatars of actors (bodies without organs) were created to live scenic experiences exclusively in the virtual world. Synthesizing the understanding of scenic performance in cyberspace, Clara Gomes finishes off:

It is always live, taking into account that the live performance is not opposed to the mediated; It is open and accessible through the Internet, where it takes place in textual forums, virtual worlds, platforms and spaces created for the purpose and even game environments; Many of its actions take place simultaneously in the virtual and physical space (galleries, community spaces) and are therefore close to mixed reality performance, with an intermediary audience emerging in this instance. (Gomes, 2013, p. 368)<sup>9</sup>

Cyber performance is a scenic action that takes place live, on the Internet, on platforms, environments and virtual worlds. Sometimes it is intertwined in our physical world, being the only possibility to find the spectators and share scenic actions as in the case of the pandemic. Mediated by computers and smartphones properly connected to the internet, we found that most of the theater creators in cyberspace, broadcast their works in real time from their homes.

Nevertheless, it is worth asking what would be the functional materiality and updates obtained by the theater performed in the virtual online environment, which we have seen, heard and done so much in the context of the 2020 pandemic? Also, what

---

<sup>8</sup> Original: As raízes da performance digital podem ser encontradas em séculos de história de teatro e de dança. A performance digital é a extensão de uma história continuada de adoção e adaptação de tecnologias para aumentar os efeitos estéticos e o sentido do espetáculo, o seu impacto sensorial e emocional, os seus sentidos e associações simbólicas e o seu poder intelectual. (Gomes, 2013, p.70)

<sup>9</sup> Original: É sempre ao vivo, tendo em conta que o vivo não se opõe ao mediado; É aberta e acessível através da Internet, onde acontece em fóruns textuais, mundos virtuais, plataformas e espaços criados para o efeito e mesmo ambientes de jogo; Muitas das suas ações têm lugar concomitantemente no espaço virtual e no físico (galerias, espaços comunitários) e têm, portanto, proximidade com a *mixed reality performance*, surgindo nesta instância um público intermedial. (Gomes, 2013, p. 368)



were the technological tools used to materialize such enterprises?

In addition to the novelty in occupying this place with scenic actions, the nature of the theater is to be an act of sharing actions previously planned by a creative agent (actress / actor) in front of another creative agent, addressed to an audience, who goes to the theater place to observe such concatenated actions and establish their interaction with the theatrical work.

Many of the works, which were presented in the virtual environment synchronously, were limited to using network connection platforms for real-time transmission, especially those called social networks (Facebook, Instagram, Google meet, Zoomeet, Youtube, etc.), thus showing their theatrical performances.

Certainly, in these virtual “show houses”, multiple proposals were conceived or adapted from a show created in a physical theatrical place (be it the theatrical building, the street, the alternative space), for the remote environment (online) that supports such platforms, that made it possible for the theater to remain, in its various aspects. It was enough for the spectators to be connected in synchronicity (time and virtual space) to watch the show.

We were able to observe the existence of other types of shows through virtual means asynchronously (shows previously recorded and hosted on some platform). In this specific situation, the internet user-viewer could access the content at a time that was convenient for them.

We have observed that, especially in synchronous transmissions, most creators are using equipment that captures their image and sound, from which creative agents communicate with the public or with another creative agent (when there are counterparts), and many from these experiences they marked their experiments and their camera settings. Also, this had been done without problematizing the issues related to physical space, which the bodies occupied to inhabit cyberspace.

On the other hand, other creations were willing to explore transmission tools a little more and to tension the debate about the physical scenic space on cyberspace platforms. These are the experiences that interest us here, because through their investigations in these two spaces (physical and virtual) they update us on issues related to theater in site-specific. We are interested in understanding, therefore, the behavior of the creative agent in relation to the space where he lives or is confined. These are experiences that expand the investigative horizons about site-specific.

## The site-specific theater

Taking into account that the space where artistic work is presented to the public is as important as the actions of artists in order to conceive such works, the understanding of site-specific art suits this aphorism and is constituted, through works thought especially for a certain setting.

The uprise of the term site-specific as discursive terminology is from the late 1960s, in the United States. It arises as a result of a reaction by minimalist artists to the conditions of exhibition, circulation and access to their works. On this occasion, these artists began to denounce the non-neutrality of the institutional space and the refusal of a model for the commodification of art, as Brian O'Doherty points out:

Aesthetics are transformed into a kind of social elitism - the gallery space is exclusive. Isolated in lots of space, what is on display has the appearance of a valuable and rare product, jewel, or silverware: aesthetics are transformed into commerce - the gallery space is expensive. What it contains, if you have no initiation, is almost incomprehensible - art is difficult. Exclusive public, rare objects, difficult to understand - there we have a social, financial and intellectual snobbery that shapes our limited production system, our way of determining value, our social customs as a whole. There has never been a place designed to accommodate prejudices and enhance the image of the upper middle class, systematized with such efficiency (O'Doherty, 2002, p. 85 - our translation).


The exhibition space, in this sense, mirrors the ideology behind the uniform walls, the chilled air and the carpet that silences the sound of the steps, in which the work must be seen, perceived, consumed and understood under the vacuum of the environment that welcomes. Anyone who has been to a museum, art gallery or theater room, realizes that the artistic work is encapsulated within a structure that, while exhibiting the works, purges any and all references that that environment may have in the constitution and in the enjoyment of that artistic work.

By emphasizing the engagement of minimalist artists in proposing works outside galleries and museums, Miwon Kwon (2004) highlights the occupation of common and ordinary spaces in daily life as opposed to modernist idealism, not only with regard to the exhibition, but likewise, to the creation and materialization of the work.

In addition to this, site-specific work in its first formation, says the author, began with the epistemological challenge of reallocating the internal meaning of the artistic object to the contingencies of its context.

In this connection, the possibilities of conceiving the space for artistic works as something larger than an exhibition place are expanded, in order to perceive the interstices





of the phenomenological experience, in a dialogical relationship between artistic work, the spectator, society and its daily. At stake are environments that affect each other and determine a broader understanding of the works. The works are challenged by the place, redefining the role of artistic creations and the public's relationship with that same work, which will be constantly reformulated, starting from the place where the work and the public meet.

Consequently, the use of space in the composition of artistic work is reformulated: from a definition of support, in a fixed, predetermined location (in galleries and museums, as an existential guarantee and validation as artistic work), the space becomes concentrated at the boundaries between the interior and exterior of the work, by assuming the place as an indivisible and largely influential part of the artistic experience. Corroborating, then, the perception that the work belongs to your site, and if the site changes, the interrelationship between objects, contexts, points of view and enjoyment is also modified.

The meaning of minimalism for the idea of site-specific, however, is not simply an equation of the use of space that aims to affect reception. He goes further, as Michael Fried (1988) observes, by arguing that the literal experience of the minimalist art of an object in situation - which virtually, by definition, includes the viewer and submits him to a perception of time and space in the experience of work - enters a field that *lies in the midst of arts*, where the visual arts degenerate, approaching to the theater's criterion. Also, *by emphasizing the transitory and ephemeral act of fruition, minimalism enters the essentially theatrical and performative domain*(Fried apud Kaye, 2006, p. 3)<sup>10</sup>.

It is clear that, from the relational inflection of space for the constitution of artistic work, and the synesthetic and cognitive correspondences that emerge from the found environment, resignified in the work of minimalist artists (when they began to denounce the alleged neutrality of institutionalized spaces ), caused the creators to coin a spatial concept. This spatial concept makes up the internal context of artistic work, from a fixed and standardized place, to a fluid, interconnected and indivisible space in the artistic experience.

Although theater agents have tried to hold events in non-theatrical spaces for centuries (having seen the development of Medieval Theater), it was only in the 1980s, according to Fiona Wilkie (2007), that the term site-specific came to be used in large scale in English theater, and, since then, it has been the subject of research by several creators, who stop under this modality to try to define their conceptual particularities. The same can be said of the methodological attempts in the use of the term, since it is inserted

---

<sup>10</sup> Original: ao enfatizar o ato transitório e efêmero da fruição, o minimalismo entra no domínio essencialmente teatral e performativo" (Fried apud Kaye, 2006, p. 3)

within the wide range of Performance Art that, in itself, goes beyond the limits of theatrical conventions for the use of the scenic space.

Taking the Brazilian scenario into account, although we see little intimacy with the concept and its nomenclature, we can clearly see that in the understanding of the filmmakers, the term is in the category of theatrical practices in alternative spaces. Since 1927, with the creation of the Toy Theater, designed by Álvaro Moreyra, we have observed the proposition by this director of a casino room as a scenic space. Moreyra's initiative was pioneering and certainly displaced at that moment in the trajectory of Brazilian theater<sup>11</sup>.

When it comes to theory, we highlight André Carreira's studies, who in his studies emphasizes what he called the *Invasion Theater*, terminology that the author uses to define the moment when the theater literally invades the public space and installs a fiction in it. This invasion makes the space work under new perspectives since the theatrical language provides a spatial and methodological rearrangement to develop the stagings, both in open and closed spaces.

The site-specific theater, in turn, like the homonymous arts, is constituted, as Mike Pearson (2010) summarizes, from the establishment of an occupation and investigation of non-theatrical space as a possibility of creation. Environment in which the work will be conceived and conditioned by the particularities of the space, without which the work is exhausted.

Thus, it is unlikely that the space will be a blank board, on which the agents of the show will operate and apply their techniques, because, as Lehmann well defined:

The theater specific to the place seeks an architecture or a location not so much because the "place" corresponds particularly well to a certain text, but, above all, because it is intended that the space itself is brought to speech through the theater (Lehmann, 2008, p. 281)<sup>12</sup>.


It is understood, from this reading, that the staging guided by this concept, decides for a place that has the possibility to answer and question a series of concerns that are around the space of art. Representing formal and aesthetic choices, but also political and discursive, inherent to the spaces related in this type of staging.

It is particularly significant that, when constituting from an ordinary space in the daily life of a community (with a completely different function from the spaces given to

---

<sup>11</sup> To learn more about the considerations of site-specific theater in Brazilian theater, see: SILVA, José Jackson and TORRES NETO, Walter Lima. Considerations about Site-specific Theater in the Brazilian Theater. Revista Urdimento, Florianópolis, v.2 n.38, 2020. Available at: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18167>

<sup>12</sup> Original: 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 (Lehmann, 2008, p. 281)



hegemonic performing arts), the site-specific staging leads the theater to operate in an ambiguous dimensional field, which on the one hand builds a fiction by making use of the tools and codes that the theatrical language provides, and on the other hand, is inserted within a functional space of the concrete and tangible reality of society and its immense complexities, which in itself it opposes artifice, the ephemeral and fictitious where the arts operate.

As a result, these scenic proposals end up not creating a representation of the real, nor an interpretation of reality, but, *creating an intervention on the real, which tries to convert the viewer into a participant in a collective action, or in the form of direct actions on the space not delimited by artistic institutions*. (Sánchez apud Carreira, 2011, p. 34)<sup>13</sup>. Characteristic that is present in contemporary theater.

Concatenating all the problems and considerations seen so far, we understand that the staging is established as site-specific when the non-theatrical space is admitted as a scenic possibility. It is based on historical reality (or imagetic conjectures), on this specific place from where creative agents will stop to produce their work, in a permanent dialogue with the circumstances of the environment.

This element will mediate the creation of scenes and theatrical conventions, mode of communication, means of access, permanence and enjoyment. The latter tend to be distinct from the practices performed in the theater, by incorporating the nature, functions and imagery of the places where the theater will live. This environment leads to the staging and establishes operational approaches different from those experienced in the classroom shows.

As a consequence, we can observe that the theater in site-specific, occupying an ordinary space of everyday life and establishing a fiction, mediated by the phenomenological, sociocultural and dialogical layers of the experience arising from the practiced non-theatrical place, ends up reorienting the foundations of the staging. And above all, to establish new parameters for the reflection and enjoyment of the work, since the conjunctures of the places have a decisive influence on the constitution of the scenic event.

Although the space appears as a relevant key to unveil some narrative aspects of the dramatic text, the constitution of the scenic space in the theater in site-specific. Undoubtedly, it must be taken into account by its references, which add significant and expressive layers in the staging. As they are porous works and open to diverse

---

<sup>13</sup> Original: criando uma intervenção sobre o real, que tentam converter o espectador em participante de uma ação coletiva, ou na forma de ações diretas sobre o espaço não delimitado pelas instituições artísticas” (Sánchez apud Carreira, 2011, p. 34)

incorporations, the site-specific theatrical event starts to coexist with the realities of that space, which, at times, can supplant the demands of fiction and compromise all scenic work.

This spatial reality can often condition creative agents, especially theatrical direction. When the latter works in the opposite direction to reality, to maintain the coherence of the staging and restructure the work in the face of the bad weather triggered by that place occupied by the theater.

The controlled environment, through the staging, where the elements of the theatrical language are developed, begins to visit new territories. And one must consider them through the exchanges and arrangements that can be configured to compose the staging, without being guided by the conventions of the theater building.

### The house as a site-specific scenic space

Adopting the home space as a scenic possibility, leads creative agents to review not only the nature of their craft, but, above all, the real importance given the access and communication platforms in cyberspace. Cyberspace is the means, not the end of artistic work. It is the virtual playhouse, not the scenic space.

Thus, we observed that the space of each creative agent's home was quickly raised to the condition of a kind of site-specific in domestic remote mode. These domestic spaces have become decisive in translating the creative thinking of the plays in cyberspace. In this new spatial configuration, the game between the scenes establishes belongings and strangeness when they link the staging to the space experienced by these same creative agents.

Let's look at an example: in August I was invited to make a presentation about my doctoral research at the Centro de Artes Violeta Arraes, as an extension activity at the Universidade Regional do Cariri. In addition to pointing out the theoretical foundations concerning site-specific theater, I presented a practical proposal that used my own house as a scenic space, and this initiative was transmitted, synchronously, through the Instagram platform.

In this experiment, the sequence of scenes (captured by a single camera, that of the smartphone) was linked in three action planes: the balcony; the access door to the room; and the room itself, which had a table in the center. The experiment was conceived, then, in order to use the whole area that the camera lens was able to capture as a performance space, using the structures and objects that made up such an environment in scenic actions (as we can see in the image below).



Figure 1 - Scenic experiment Network conception and performance: Jackson Tea. Screened live on August 4, 2020, at 7 pm on the Instagram platform of the Centro do Artes of URCA. In the image we see the layout of the platform screen, with professor Mônica Mello, who mediated, at the top, and at the bottom of the screen we see the image of the house / scenic space (a table in the low plane, chairs and doors more above, and in the high plane we see the active one in the background on the network). Image: Luiz Renato, in a screen print.

The main objective of the scene was to set up a hammock on the porch of the house, through a set of scenes that conformed through trial and error. These errors were permeated by a musical arrangement that combined the harmony of the notes of a guitar, with the cries and groans of pigs being slaughtered (somewhat macabre, I confess).

This situation started with the actor entering the house through the balcony, his body completely covered in black clothes, black gloves, black shoes, black mask and carrying a travel bag, which was placed on the table. Then he went to the camera, stared at it for a few seconds, took off his mask and turned to the table to open the bag, from where he took out a package of what would later appear to be a net.

The sequence took place in order to unfold the net. Then try to arm it in the room and see the spatial impossibility. That's because there was a table in the center that couldn't be removed. Through a choreographed sequence, he walked to the balcony unrolling the hammock and, finally, managed to complete his action. The actor ended the action while standing in the net, trying to balance himself, and unsuccessfully, he fell to the ground, ending the sequence of actions.

The purpose of this action-experiment was to show in a practical / didactic way, the expansion of the house as a site-specific scenic space (environment that propelled the conception and scenic actions, without which the experiment would dissolve). A dialogue was proposed with the tools and platforms of cyberspace that were available to us as theater makers in pandemic times.

In this expanded scenic space, we could see that the environment (house) unfolded from the poetic investigations established there, which dialoged closely with the notion of the house as a truly inhabited space.



This spatial reality can be seen, in the same way, in the show *Desconscerto*, an adaptation to the show *Processo de Conscerto do Desejo*, by Matheus Nachtergaele, broadcasted live on the SESC channel on the Youtube platform, on June 10, 2020. In this particular event, the actor used all the space in the house that the still camera was able to capture, as a scenic space, which was divided into four distinct planes: o high plane; average; low; and very low (a kind of proscenium), similar to the scenic experiment mentioned earlier. Thus, performing not only a propitious framework for reading by the viewer, but a re-reading of the play from that space inhabited and triggered by the theatrical language.



Figura 2 - *Desconscerto* Conception and performance: Matheus Nachtergaele; texts: Maria Cecília Nachtergaele. Screened live on the SESC channel, on the Youtube platform, on June 10, 2020, at 9:30 pm. In this show we could see that most of the visible objects and spaces that make up the environment were used by the actor in his performance. Image: José Jackson, in a screen print.

In the following case, we can see the show *Medeia Negra* starring Márcia Limma. She made a live transmission of her show on the Youtube platform, in the project #emcasacomosesc, from SESC, shown on September 2, 2020. The actress accommodated the staging, conceived for a conventional stage (image below), in the rooms of her apartment. Several layers were established in relation to the original staging and the experience with the broadcasted piece.





Figure 3 - *Medeia Negra*, performance by Marcia Limma; directed by Tania Farias; text by Márcio Marciano and Daniel Arcades. Through this image we see a scene from the show filmed with the actress filling the original scenic space that does not have any scenery. Image: José Jackson, in a screen print.

We found that what was accommodated in cyberspace was the game of the actress associated with the musician present in that space where they were both confined. In the staging adapted for the platform, there was an effort to reframe the original space of the play, linking it to that inhabited environment.

Unlike the previous examples, in the transmission of this piece the camera was manipulated and followed the actress for several rooms in her house. Meanwhile, the actress moved and established scenic actions through the spaces covered. The central structure of the piece was based on the activation of several spaces as we can see in the images below.

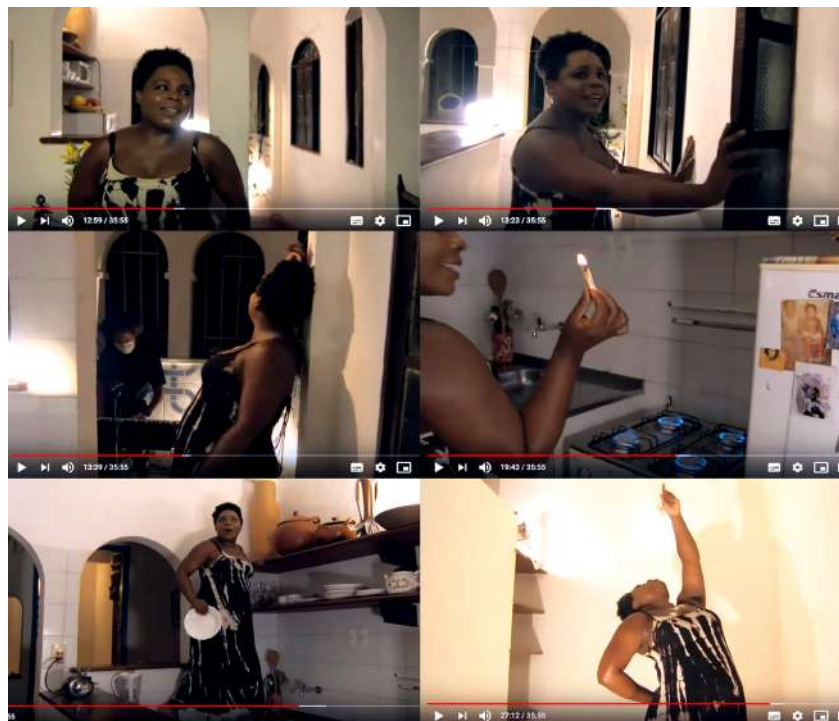


Figure 4 - *Medeia Negra*, performance: Marcia Limma; directed by Tania Farias; script by Márcio Marciano and Daniel Arcades. Screened live on September 2, at 9:30 pm, on Sesc's YouTube channel. In this adaptation, the spaces of the house and its structures were incorporated by the actress to compose her adapted staging in this location. Image: José Jackson, in a screen print.

We can easily notice that the ambience is completely different from the original conception registered in the images of the filmed piece (figure 3). In addition, we observed a triggering of the space by the actions of the actress, who happened to reveal the room as an actor.

From this connection with space, in our understanding, the play started to work under the conceptual codes of theater in site-specific, because when recomposing her show for the contingencies of the environment in which the actress was immersed, we understand that a conceptual link specific to that space (site-specific). This is because the actions developed to materialize the staging there, were forced to establish relations inherent to the inhabited spaces, covered and assimilated in the adaptation (or would it be a new creation?) Of that scenic work conveyed in cyberspace, which started to have new meanings.


Supported by this statement, we evoke Peter Brook when he argues that the most vital theatrical experiences take place outside the places officially constituted and used for this purpose. In them, the theatrical convention is not pre-existing, and the possibility of introducing new dynamics is superior to the Italian stage: *A beautiful place may never cause explosions of life; while any place can be a very lively hall: this is the mystery of the theater, but, in the understanding of this mystery, there is the only possibility of organizing it as a science* (Brook, 1970, p. 66).<sup>14</sup>

Based on these observations, we consider that space becomes one of the essential pillars of the staging when creative agents realize that:

- A. houses, as a scenic space, problematize the origin of the staging by allowing both fables and signs and, even the mode of construction of scenes, to be carried out from the relational development that the creative agent has with each environment;
- B. space influences the development of dramaturgy (when there is a previous text); how to conceive each scene; and how to produce and deliver the piece.
- C. each spatial choice raises states of belonging or strangeness in relation to the initial desire for theatrical creation;
- D. each space, with its own physical structures and contexts, defines the direction of the scenic laboratory installed there;
- E. each space-house influences the relationship that the scenic work will have with the viewer-internet user and the way to enjoy the exhibition.

---

<sup>14</sup> Original: “Um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um lugar qualquer pode ser um salão muito vivo: este é o mistério do teatro, mas, na compreensão deste mistério, está a única possibilidade de organizá-lo como ciência” (Brook, 1970, p. 66).



Taking all of that into consideration, we would like to reinforce that in site-specific staging, the location selected as a scenic space will probably not be conceived as an unusual illustration / setting for a work, since in this poetics, the space is linked to staging through dialectical processes inherent to that environment, whether discursive, symbolic, political or contextual.

Such observations are valid both for the site-specific (in a physical space regime) and for the site-specific in a cyberspace regime, since the condition that makes up the artistic work pre-exists in both environments. It is therefore up to creative agents to be aware of the foundations and codes of theatrical language on site-specific to inhabit spaces with creative engagement.

## Concluding remarks

Our main desire was to deviate from utopian and dystopian discourses when it comes to virtual worlds and focus on their properties as spaces for theatrical creation.

Most certainly, we are fully aware that the challenges imposed by technological tools in the digital environment are increasing in our time, and make us constantly review our doing and our theatrical thinking, especially when we are confined in our houses and apartments. Such apparatuses, however, call us to establish new horizons and territories for the performing arts and in this movement even new treatments are invented for the adoption and application of the notion of site-specific.

We must be vigilant. Regardless of the potential of the platforms, the speed of the internet, the narratives and the dystopian times, we need to remember that nothing replaces the face-to-face meeting. What seems to be certain is that, instead of succumbing between bits, transmissions, links, clouds and other cyber news, that the big digital technology companies will impose on us, going through the pandemic, and returning to the face-to-face state, the theater will not be more the same. As a narrative and performative action, the theater will also emerge from the pandemic inoculated by the virus. Inoculated by the digital technology virus, in synchronous or asynchronous mode, it will now carry in its own DNA the catalyzing experience of technology at the service of the electronic platform where the actor himself exercises his creative autonomy.

## References:

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

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. Cordoba: Ediciones Documenta/Escenicas, 2017.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich “Diderot a parlé de cinéma”. **Europe: revue littéraire mensuelle**, n. 661, maio, 1984, pp. 133-142.

GIBSON, William. **Neuromancer**. New York: Ace books, 1984.

GOMES, Clara Margarida Gonçalves. **Ciberformance**: a performance em ambientes e mundos virtuais. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art**: performance, place and documentation. London and New York: Routledge, 2006.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. London: The MIT Press, 2002.


LEHMMAN, Has Thies. **Teatro pós-dramático**. (Trad. Pedro Sússekind). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. (Trad. Carlos Mendes Rocha). São Paulo: Martins fontes, 2002.

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

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o Teatro *Site-specific* no Teatro Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2 n.38, 2020.



SILVA, José Jackson. **Teatro *site-specific* na perspectiva da direção teatral.** Tese de doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

WILKIE, Fiona. **Out of place: the Negotiation of Space in Site-Specific Performance.** 2004. 258 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Surrey, School of Arts, Guildford, 2004.

## How to quote this article

SILVA, José Jackson; NETO, Walter L. T. Encenando nas plataformas: uma reflexão sobre o teatro *site-specific* no ciberespaço. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos:** rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 3. p. 414-434.