

SILVA, José Jackson. **O lugar-ônibus e o não-lugar do teatro site-specific**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; doutorando; Orientador Walter Lima Torres Neto; Bolsista CAPES.

RESUMO: Neste trabalho exploro os aspectos gerais do teatro *site-specific*, ao apresentar a análise da experiência cênica do espetáculo *Cordel do amor sem fim*, da Trupe Sinhá Zózima, encenado dentro de um ônibus, na cidade de São Paulo, com o intento de delinear as principais concepções desta prática que, via de regra, problematiza o espaço de criação, exposição e fruição da encenação contemporânea.

PALAVRAS CHAVE: encenação, espaço, teatro, site-specific.

ABSTRACT: In this work I explore the general aspects of the site-specific theater, presenting the analysis of the scenic experience of the *Cordel do amor sem fim*, of the Trupe Sinhá Zózima, staged in a bus, in the city of São Paulo, to outline the main conceptions of this practice that, as a rule, problematizes the space of creation, exhibition and enjoyment of contemporary staging.

KEYWORDS: staging, space, theater, site-specific.

A utilização do espaço cênico como plataforma para o trabalho artístico passou por uma transfiguração ao longo do século XX: da definição de um local fixo, pré-determinado pela arquitetura, circunscrito pelas suas tipologias históricas, para se concentrar na expansão dos limites entre o espaço da encenação e as fronteiras materiais e virtuais presentes no espetáculo. Nessa conjuntura, o espaço cênico recebeu um novo status na cena, deixando de ser apenas plataforma de exposição para tornar-se um atuante da teatralidade. E vinculando-se ao acontecimento cênico, o espaço passou a reorganizar os agentes do espetáculo, do antigo modelo cartesiano (espaço para exibição de um evento cênico planejado diante de um público), para um ambiente de experiências (lugar do gesto compartilhado entre atores e público), no qual compreende o espetáculo como pertencendo àquele espaço, e se o espaço muda, a inter-relação dos agentes também é modificada. Esta

Interdependência estabeleceu as bases do que posteriormente incidiria na concepção de *site-specific*, conceito que deriva das práticas vanguardistas das artes plásticas e nos fornece um horizonte amplo de intersecções para considerarmos nossa especulação teórica acerca das práticas do teatro *site-specific*, que rompe com as convenções do auditório.

Como terminologia discursiva, a arte *site-specific* localiza-se no fim da década de 1960, em decorrência de uma reação dos artistas plásticos às condições de exposição, circulação e acesso das obras. Nesta ocasião passaram a denunciar a não neutralidade do espaço institucional e a recusa de um modelo de mercantilização da arte, como aponta Miwon Kwon (2004), ao enfatizar o engajamento dos artistas minimalistas na proposição de trabalhos fora das galerias, materializados no espaço comum e ordinário do cotidiano em contraposição ao idealismo modernista:

A arte *site-specific* tomou o “site” por sua materialidade real, realidade tangível, composta por uma singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito, características topográficas particulares.¹

Os trabalhos em *site-specific* em sua primeira formação, diz Miwon, iniciou-se com um desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto. Esta seria a maneira através da qual a prática do *site-specific* viria a radicalizar a relação com o local onde o trabalho artístico é realizado e encontra uma definição-chave nas palavras do escultor Richard Serra:

Tilted Arc foi encomendada e projetada para uma localização específica: a Federal Plaza. É um trabalho *site-specific* e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruir a obra. Trabalhos *site-specific* lidam com componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja esse

¹ KWON, 2004, p. 167.

urbano ou paisagístico ou clausura arquitetônica. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptual.²

A partir deste entendimento, a utilização do espaço na composição do trabalho artístico muda, de uma definição de suporte em um local fixo, pré-determinado- em galerias e museus, como garantia existencial e validação enquanto trabalho artístico- para se concentrar nos limites entre o espaço interior e exterior da obra, ao assumir o lugar de exposição como parte indivisível e amplamente influente na obra. Compreende-se, então, que a obra pertence ao seu site, se o site muda, a inter-relação entre os objetos, contextos e pontos de vista também é modificada.

Concomitante a esse movimento na direção da desestetização e progressiva desmaterialização do espaço de exposição, a arte *site-specific* adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais -informativas, textuais, expositivas, didáticas- ou imateriais como um todo (gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo).

Contudo, o significado do minimalismo para a ideia de *site-specific*, não é simplesmente uma equação do uso do espaço que visa afetar a recepção, vai além, como observa Michael Fried (1968), 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. Ao enfatizar o ato transitório e efêmero da fruição, o minimalismo entra no domínio essencialmente teatral e performativo³.

Como sabemos, nas artes visuais o caráter de realização performativa já se fazia presente desde meados dos anos de 1940 nas práticas da *action painting* e no *body art*, como ocorria posteriormente também nas esculturas de luz e videoinstalações, entre outros. Nelas, ou bem o artista se apresentava a si mesmo perante o público na ação de pintar e exhibir seu corpo, que previamente havia caracterizado como um modo particular de criação artística,

² SERRAS apud KWON, 2012, 167.

³ FRIED apud KAYE, 2006, p. 3.

ou bem convidava o observador a se mover pela exposição e a interagir com os elementos expostos enquanto outros visitantes observavam.

Logo, visitar uma exposição de artes se converteu, em muitos casos, ou em um testemunho da execução do artista ou na participação do público numa realização performativa que muitas vezes o convidava a experimentar a espacialidade criada nos distintos espaços que rodeavam o visitante, afirma Fischer-Lichte (2004), e completa: “assim, não se tratava de entender a performance como um texto a ser lido e compreendido racionalmente, mas de experimentá-la e de enfrentar a experiência naquele local singular, repleto de escapismos e significados”.⁴

Esse “impulso performativo” que acometeu todas as linguagens artísticas a partir de 1960 estabeleceu os novos paradigmas, no qual as fronteiras entre as distintas artes ficaram cada vez mais tênues, e com uma tendência a criação não de obras de arte, mas de acontecimentos, que progressivamente convergiram para a Arte da Performance, haja visto, por exemplo, a criação e concepção dos quadros de Jackson Pollock e, sobretudo, dos *Happening* de Allan Kaprow, para o qual a realização dos seus trabalhos não adquire um status de objeto artístico, mas um acontecimento não repetível, através da presença conjunta dos artistas e público em um lugar peculiar que suscita tal relação. Nas palavras de Kaprow:

Desista completamente da ideia de exhibir um espetáculo para uma plateia. (...) Sem uma plateia, você acaba se liberando para o movimento, usando todos os tipos de ambientes, se misturando no mundo do supermercado, nunca se preocupando com o que aqueles que estão sentados nos assentos estão pensando, e você pode espalhar a sua ação pelo mundo todo quando quiser. A arte tradicional é como a educação universitária e as drogas: é alimento para as pessoas que têm que ficar sentadas em suas bundas por longos e longos períodos de tempo para chegar a algum resultado, e o resultado é que há muitas ações acontecendo em outros lugares, sobre as quais todas as pessoas espertas preferem simplesmente ficar pensando a respeito. Mas os *happeners*

⁴ FISCHER-LICHTE, 2011, p. 38.

têm um plano, e eles vão adiante para executá-lo. Parafraseando uma velha expressão, eles não somente curtem a cena, eles a fazem acontecer.⁵

Vê-se bem a partir de então, que os vetores espaciais que reorientaram a experiência artística das artes visuais de um local neutro, fixo e institucionalizado, para um espaço fluido interconectado e indivisível na experiência artística, afetaram diretamente na criação da obra ao oferecer ao espectador a possibilidade de localizar seu próprio espaço no trabalho artístico, a ponto de conduzir a linguagem das artes visuais para um hiato semântico ao se aproximar da linguagem cênica e da performatividade inerente ao espaço praticado.

Assim como nas artes plásticas, no teatro também surgiram e constantemente surgem projetos de encenações motivados por uma ativação dos espaços que promovam uma redefinição das relações entre atores e espectadores, do ponto de vista psicológico, social, afetivo, motores e sensoriais como um todo, lembremos de Artaud e seus pressupostos teóricos em *Teatro de seu duplo*, Grotowski nas encenações de *Kordian*, *Akropolis*, *Doutor Fausto* e *Príncipe* constante, Tadeusz Kantor em *O retorno de Ulisses* e Richard Scherchner em *Mãe coragem* e, também, nos seus conceitos de teatro ambiental, que refletiram sobre a utilização dos espaços cotidianos como espaço cênico e suas potencialidades para alterar sistematicamente o processo de criação, fruição e veiculação do espetáculo teatral, ao priorizarem uma experiência conjunta dos corpos reais em um espaço real.

Embora os agentes do teatro tenham experimentado essas práticas a séculos, foi somente na década de 1980, segundo Fiona Welkie (2007), que o termo "*site-specific*" passou a ser usado em larga escala no teatro inglês. E desde então, tem sido matéria de pesquisa e experimentos práticos de vários criadores, que se detém sob esta modalidade para tentar definir suas particularidades conceituais e também metodológica, uma vez que estão inseridos dentro do grande leque da *Performance Art*, que por si, extrapola os limites das convenções teatrais para o uso do espaço cênico.

⁵ KAPROW, 1996, p. 6.

Já no contexto brasileiro o termo é pouco conhecido pelos nossos criadores, embora sua aplicação prática esteja diretamente relacionada com o que entendemos por “teatro em espaços alternativos”, categoria verificada desde a década de 1960, na qual peças eram encenadas em lugares outros que não o edifício teatral.

Em 1968, por exemplo, o argentino Victor Garcia, a convite de Ruth Escobar, encenou o texto *Cemitério dos automóveis* de Fernando Arrabal, em São Paulo, em um galpão onde funcionava uma oficina mecânica cujas características foram preservadas para a encenação. Já na década de 70 o Teatro Oficina, sob direção de Zé Celso Martinez Correa realizou diversos experimentos cênicos, nominado por ele de Te-ato que eram realizados nos lugares mais insólitos (fábricas, fazendas, praças, rios, etc.), no qual não havia mais divisão entre atores e espectadores, mas sim pessoas intervindo com ações cênica na realidade, algo semelhante às concepções de *Happenings* de Alan Kaprow.⁶ Lembremos também de Aderbal Freire e sua encenação de *A morte de Danton* (1977), no túnel escavado para o metrô da Cinelândia no Rio de Janeiro, concepção que conversa com a encenação de *A grande viagem ao centro da terra* de Ricardo Karman e Otávio Donaschi, realizada em São Paulo em 1992, no túnel abaixo do rio Pinheiros, que foi utilizado como espaço cênico. E também os experimentos cênicos assinados por Antônio Araújo e seu coletivo o Teatro da Vertigem com a “trilogia bíblica” - *Paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000) encenados respectivamente em uma igreja, um hospital e num presídio- que em decorrência das repercussões que causaram, consolidou de vez a prática dos lugares não-teatrais como possibilidade poética no teatro brasileiro.

De modo geral, os trabalhos *site-specific* focam no estabelecimento de uma relação indivisível entre o evento cênico e a sua localização e demanda a presença física e ativa do espectador para completar o trabalho. Nesta modalidade, a encenação ocupa-se em desenvolver um espetáculo em um lugar não-teatral, fator que de início já apresenta uma dificuldade para quem

⁶ “Happening: forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro “modo de usar”) e que propõe aquilo que ora se chama de acontecimento (Georg BRECHT), ora ação (BEUYS).” PAVIS, 2007, p. 191.

pretende aventurar-se em esboçar uma definição que possa dar conta de toda a complexidades dos espaços disponíveis para essas encenações, haja visto a variedade de lugares suportados nesta modalidade teatral (espaços encontrados, espaços arranjados, espaços adaptados, espaços desmaterializados, em espaços abertos, fechados ou virtuais), e também pelas diferentes especificidades de cada espaço, quando apresentam características semelhantes.

Nick Kaye ressalta, no volume *site-specific art: performance, place and documentation* (2000), que ao tentarmos traçar uma definição para o teatro *site-specific*, devemos recorrer necessariamente à própria origem do conceito, pois ele estimula uma investigação mais ampla de como podemos entender o espaço como sendo menos fixo ou menos especificamente geográfico e mais virtual. Nas suas palavras:

Não é apenas fornecer um modelo de relacionamento de um não-espaço em espaço cênico, mas no contexto de uma definição transitiva de espaço, a especificidade do espaço em si. É nesse contexto que a arte *site-specific* frequentemente trabalha para problematizar as oposições entre o espaço e a obra. É também nesta oposição que as abordagens das artes visuais e da arquitetura percebem o espaço, ou podem ser lidas, através do termo performance.⁷

Neste entendimento, sugere que o espaço vinculado à prática do teatro *site-specific* deva ser fundamentado a partir do entendimento das especificidades (virtualidades) do espaço, que são transitivas e efêmera, mais do que pelo perímetro geográfico (fixo e imutável) que o espaço ocupa. Para chegarmos a um bom termo, o autor indica que devemos recorrer ao entendimento das artes visuais, pois esta trata as preocupações estéticas, históricas e materiais como questões secundárias, ao priorizar o engajamento do artista com o cotidiano do local encontrado e suas diversas formas identitárias, que por sua vez, provoca uma ligação com a obra em termos não apenas físicos, mas virtuais, determinados pelas próprias características do espaço.

⁷ (KEYE, 2000, p. 19)

Neste sentido, Miwon Kwon identifica três paradigmas que definem as especificidades comuns às práticas *site-specific*: o fenomenológico; o social e o discursivo, que se interpenetram pela possibilidade de conceber o espaço como algo mais do que as características topográficas, antes, por toda malha que, em ressonância, rege esse espaço.

Em seu entendimento, o espaço fenomenológico estaria localizado no lugar literal concreto e significativo da realidade (fábrica, apartamento, garagem, igreja, etc.) que o teatro, fazendo uso como espaço cênico, estabelece as relações da experiência artística por ele desencadeada; o espaço crítico social inclui outra camada à ideia de espaço, pautando, especialmente, a criação do trabalho sob os vetores sociais e políticos e suas convenções engendradas naquele espaço em que os artistas passam a se endereçar no momento da instalação do trabalho, para além dos aspectos físicos do espaço. Já no espaço discursivo, o trabalho estaria descolado do site literal, passando a se ocupar de um assunto mais abrangente, um discurso que paira sob o espaço, seja ele ecológico, racial, de gênero ou outras formas identitárias relevantes a serem debatidas e suscitadas naquele espaço.

Como exemplo para essa fundamentação, podemos pensar a utilização espacial do espetáculo *Cordel do amor sem fim*, do coletivo paulistano Trupe Sinhá Zózima, que utiliza um ônibus como espaço cênico para dialogar com as demandas sociais e culturais de uma megalópole que constantemente apresenta conflitos na relação dos seus habitantes com o transporte público, decorrente das precárias condições de infraestrutura para a mobilidade urbana.

O espaço do ônibus, de modo geral, se constitui por uma estrutura retangular de aproximadamente 14 metros quadrados, formado por 23 assentos duplos, com uma barra de ferro no seu encosto para auxiliar o passageiro em caso de deslocamento pelo veículo, ou para se apoiar em caso de parada brusca. Possui janelas em vidro transparente, botões ou corda de paragem, luzes no teto (geralmente branca), várias barras de ferro presas ao teto e ao longo do corredor, também para facilitar o apoio do passageiro em caso de deslocamento ou frenagem brusca, quando o veículo está em movimento. Sendo a comunicação com o motorista bem limitada e protocolada

por meio de acionamentos manuais de botão ou corda que informam ao motorista que um dos passageiros deseja saltar do veículo na parada seguinte. Logo, é completamente factível entrar e sair do veículo sem qualquer tipo de comunicação verbal do passageiro com o motorista e, também, entre os próprios passageiros, mesmo que partilhem do mesmo espaço, pois o ônibus tem sua própria forma de acesso, permanência e comunicação que não necessariamente demanda uma interação antropológica, características essenciais que identificam os não-lugares, como Marc Augé sublinhou.

Além dessa materialidade, funcionalidade e códigos inerentes ao veículo coletivo de passageiros, o mesmo está inserido dentro de um organismo complexo chamado cidade e funciona como uma ponte de integração de vários espaços dessa localidade, sejam eles de lazer, trabalho ou educacionais, sob os quais os cidadãos dos grandes centros urbanos têm que perpassar constantemente para conceber as suas rotinas cotidianas. Dentro deste organismo, o ônibus é permanentemente convidado a observar e refletir as complexidades sociais, políticas, econômicas e relacionais nem sempre amistosas, que muitas vezes submete seus usuários às mazelas da violência e desigualdades sociais que assolam os espaços compartilhados pelos moradores de determinadas cidades, no instante, por exemplo, em que a vida real se movimenta pela janela e pede passagem ao invadir abruptamente o veículo marcando decisivamente a história de alguns, se não de todos, os passageiros.

Como proposta cênica, o espetáculo *Cordel do amor sem fim*, concebido para ser encenado dentro deste espaço cênico peculiar, percorre uma grande extensão das vias da cidade com o ônibus em movimento a transportar atores e espectadores, enquanto a fábula se desenvolvia a bordo do transporte e nas calçadas e paragens, quando o veículo estaciona. Neste contexto, o espaço cênico “ônibus” seria a primeira camada sugerida por Kwon -a fenomenológica- o espaço concreto da experiência proposta pela encenação.

A segunda camada diz respeito ao significado sociopolítico do ônibus para a própria cidade, uma vez que a cidade de São Paulo, sendo a maior cidade do país, a mais abastada financeiramente e, por isso mesmo, possui

melhor infraestrutura, é também, uma das que mais apresentam problemas no transporte coletivo da população. Neste flagrante paradoxo, se instala um conflito sociopolítico importante para aquela comunidade e que o espetáculo se apoderou, em ressonância, para refletir sobre a própria cidade.

A terceira camada identificada nesta encenação (a discursiva) pode ser observada na própria motivação do grupo em refletir sobre a solidão dos grandes centros urbanos do país a partir da materialização da metáfora da vida como viagem, que resultou na encenação, que por sua vez, encontrou no ônibus o vetor metafórico para conduzir o discurso pretendido.

Estas camadas inter-relacionais que constituem a natureza e a especificidade deste não-lugar teatral se instaura como um dos grandes desafios da encenação do *Cordel do amor sem fim* proposta pela Trupe Sinhá Zózima, ao ter que se debruçar sobre a materialidade, realidade e convenções do transporte coletivo de passageiros para desenvolver nele a sua *mise-en-scène*, pois nesta proposta particular, as micro camadas e o macro espaço do ônibus são caros à criação, fruição e veiculação do espetáculo ao proporcionar interstícios relacionais, inteligíveis e sinestésicos que leva a proposta cênica a operar sob um ambiente além das formas habituais do teatro e aquém do automatismo sugestivo presente no relacionamento do usuário do transporte coletivo.

Sendo, ao mesmo tempo, um lugar entre lugares, essa encenação específica ao local demanda dos agentes cênicos uma abertura do campo de composição artística diferente do teatro de auditório ao ter que se deter sobre o fluxo relacional do ônibus para com a cidade e desta com os passageiros, para em seguida, conceber os mecanismos sobre os quais a encenação irá se compor. Assim, não se trata de questionar como as camadas do espaço são configuradas, mas de que forma o evento cênico se move através delas. Em todo caso, o espaço cênico da poética *site-specific* deve ser entendido como o espaço e suas circunstâncias.

Deste modo, qualquer possibilidade de um espaço neutro na encenação específica ao local torna-se uma incongruência abismal, a final de contas,

estas proposições teatrais se valem da própria identidade do local para conceber o espetáculo, seja como especulação narrativa, seja como símbolo para alguma questão que o espetáculo esteja debatendo, seja, ainda, como contraponto material para o discurso da peça. Mas, é pouco provável ser 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”.⁸

Em todo caso, ao tencionar o seu próprio campo de atuação e convenções praticadas no estabelecimento de um espaço cênico relacional que busca combinar forma e conteúdo (e lugar e espaço cênico) com mais precisão do que o teatro que acontece dentro de locais convencionais, a encenação *site-specific* se fundamenta a partir da criação não de espetáculos, como historicamente se convencionou, onde os atores e público tem seus espaços particulares, mas sob o conceito de experiência cênica que se constitui pela coparticipação de todos os agentes, permitindo, inclusive, que o espectador encontre seu próprio espaço na encenação, perante a complexidade da fruição na qual este está inserido.

Por outro lado, essa experiência não-cotidiana de um espaço-tempo compartilhado entre atores e público em um espaço alheio ao teatro seria mais uma característica definitiva destas encenações, uma vez que todos nós (atores, espectadores, cenógrafos, iluminadores, maquiadores, figurinista, etc.) somos “convidados” do espaço, como Lehmann (2011) resume: “todos são estrangeiros no universo de uma fábrica, de uma central elétrica, de uma oficina de montagem”.

Portanto, ao abdicar do seu lugar de origem, o edifício teatral, e ocupar lugares insólitos e ordinários do cotidiano como espaço cênico, instaurando neles uma ficção, imediatamente podemos perceber que a prática *site-specific*, em geral, se estabelece sobre aqueles espaços que Marc Augé denominou

⁸ (LEHMANN, 2011, p. 281).

não-lugares e Foucault assinalou de heterotopias, lugares reais que são simultaneamente representados, contestados e invertidos por suas próprias formas de acesso, permanência e finalidades. Prática inerente à própria linguagem teatral ao projetar mundos e lugares em espaços onde antes só havia um sítio vazio, nos lembra Foucault. Porém, no teatro específico ao local o vazio de uma garagem, igreja ou mesmo de um ônibus está cheio de significados imbutidos em cada matéria que constituem esses lugares.

Partindo dessa premissa, o que nos interessa observar é o princípio processual que rege esses lugares-outros, pois estamos diante de espaços que criam suas próprias convenções, modo de comunicação, meios de acesso e permanência completamente distinto do lugar convencional do teatro de auditório, que diz respeito exclusivamente às suas finalidades. Temos, então, que esse espaço conduz a encenação e estabelece suas próprias metodologias de abordagem em oposição ao arranjo tradicional utilizado no teatro.

Não obstante, um questionamento que faço sobre à encenação *site-specific*, diz respeito à mudança dos procedimentos metodológicos que se estabelece diante da possibilidade de ocupar um lugar não-teatral e utilizá-lo como espaço cênico, pois os instrumentos fundamentais e convenções habituais do teatro não são dados à priori como no lugar teatral convencional, fator que imediatamente lança um desafio aos agentes do espetáculo, que necessariamente terão que concebê-los e construir suas próprias ligações mediadas pelas circunstâncias do espaço escolhido, cabendo ao encenador desmaterializar, recontextualizar e ressignificar os equipamentos técnicos para atender às demandas do trabalho artístico.

Deste modo, quando se propõe realizar uma encenação específica ao local, de imediato o encenador começa a perceber que não se trata de aplicar os códigos e convenções apreendidos ao longo dos anos de formação dentro das salas de ensaios ou das salas de aula, que levam em consideração apenas os perímetros espaciais dos espaços destinados aos eventos cênicos, sem cogitar o cenário de introduzir neste espaço as virtualidades e atravessamentos históricos, sociais, políticos e sinestésicos que estão

presentes nos diversos espaços cênicos da prática do teatro *site-specific*. E que o encenador se vale deles para potencializar o engajamento da criação artística com o espaço de apresentação, com o qual a equipe terá que dialogar para construir uma encenação que, em última instância, espelhe o contexto e virtualidades possíveis que constituem o espaço, podendo, inclusive, oferecer à encenação uma perspectiva de leitura, ressignificação e compreensão muito mais complexa do que quando acontece no espaço cênico convencional. Condição que força o encenador a expandir o olhar para além dos limites da linguagem e questionar os procedimentos adotados no teatro de auditório, que nem sempre serão adequadas aos trabalhos específicos ao local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

CARREIRA, André. **Teatro de invasión: la ciudad como dramaturgia**. Cordoba: documenta/escenicas ediciones, 2017.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica: más Allá de las fronteras**. Buenos Aires, Galerna, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**, trad." Diana González Martín. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Corpo Utopico, as heterotopias**. São Paulo: n1 edições, 2013.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation**. Londres: Routledge, 2006.

KAPROW, Allan. **Como fazer um Happening**. Horizonte expandido, 1966.

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

LEMMAN, Has Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAURICIO, Anderson. **Revista fagulhas II**. organização de Paula Venâncio. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: perspectiva, 2007.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Environmental theater**. New York: Applause, 1994.