

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Engajamento do público e agenciamento espacial na cenografia de *Baile*

Cristiano Cezari Rodrigues

Para citar este artigo:

RODRIGUES, Cristiano Cezari. Engajamento do público e agenciamento espacial na cenografia de *Baile*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0202

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



## Engajamento do público e agenciamento espacial na cenografia de *Baile*<sup>1</sup>

Cristiano Cezari Rodrigues<sup>2</sup>

### Resumo

A partir da análise dos processos de concepção, produção e realização do cenário da peça *Baile*, montagem de formatura dos alunos do Teatro Universitário da UFMG, com direção de Thálita Motta, esse artigo pretende discutir como a cenografia e as formas da apropriação do espaço colaboram com os diversos modos de promoção do engajamento da recepção no trabalho artístico, incrementando as possibilidades de relação entre a cena e o público. Como aporte teórico, mobiliza-se a discussão contemporânea sobre o *Immersive Theatre*, um modo de se propor o teatro contemporâneo baseado na produção de experiências, bem como de algumas propostas de encenação anteriores que se pautam pela investigação das espacialidades como dispositivos relevantes para a visualidade da cena.

**Palavras-chave:** Cenografia. Engajamento. Participação.

## Public engagement and spatial agency in the scenography of *Baile*

### Abstract

Based on the analysis of the processes of conception, production and realization of the scenario of the play *Baile*, a graduation production for the students of the Teatro Universitário da UFMG, directed by Thálita Motta, this article intends to discuss how the scenography and the forms of space appropriation collaborate with the different ways of promoting the engagement of the reception in the artistic work, increasing the possibilities of relationship between the scene and the public. As a theoretical contribution, the contemporary discussion on Immersive Theater is mobilized, a way of proposing contemporary theater based on the production of experiences, as well as some previous staging proposals guided by the investigation of spatialities as relevant devices for visuality from the scene.

**Keywords:** Scenography. Engagement. Participation.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Tiago Garcias de Souza. Graduação em Letras (Estudos da Edição e Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>2</sup> Doutorado em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado em Arquitetura pela UFMG. Aperfeiçoamento em Engenharia Ambiental Aplicado pelo Instituto de Educação Tecnológica (IETEC). Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. Professor Adjunto do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG.  [cristianocenografo@gmail.com](mailto:cristianocenografo@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/4557955037992266>  <https://orcid.org/0000-0001-6774-7246>



## Compromiso público y agencia espacial en la escenografía de *Baile*

### Resumen

Con base en el análisis de los procesos de concepción, producción y realización del escenario de la obra *Baile*, una producción de graduación para los estudiantes del Teatro Universitário da UFMG, dirigida por Thálita Motta, este artículo pretende discutir cómo la escenografía y las formas de apropiación del espacio colaboran con las diferentes formas de promover el compromiso de la recepción en el quehacer artístico, aumentando las posibilidades de relación entre la escena y el público. Como aporte teórico, se moviliza la discusión contemporánea sobre el Teatro Inmersivo, una forma de proponer el teatro contemporáneo a partir de la producción de experiencias, así como algunas propuestas escénicas previas que se guían por la indagación de las espacialidades como dispositivos relevantes para la visualidad desde la escena.

**Palabras clave:** Escenografía. Compromiso. Participación.

## Introdução

Ao chegarmos ao local marcado, encontramos uma fila na porta de entrada. A mesma que vai crescendo à medida que o horário previsto para o início da apresentação aproxima-se. Quando chega a hora, um casal de atores sai do galpão e inicia, o que logo perceberíamos, uma cena da peça. Eles passam algumas instruções sobre que lugar podemos ocupar em alguma das filas de espera, quando uma terceira atriz, a dona da festa, surge e interage com o público (Figura 1). Usando de sua posição hierarquicamente superior, ela pede para alguns “convidados vip” que estavam na fila entrarem, já que acha um absurdo que eles esperem. Depois de mais um tempo de idas e vindas e alguns “vips” entrando no galpão antes do público comum, finalmente entramos. O galpão está todo decorado como se fosse uma boate, ou um salão de festas, com mesas, buffet, palco, enfeites e até um bolo. Os convidados, ou seja, o público, ocupa seus lugares e tem início a apresentação de *Baile*.<sup>3</sup>

Figura 1 – Cena da fila na entrada de *Baile*. Foto: Victor Macedo



<sup>3</sup> *Baile* foi a montagem de formatura da turma de 2022 do curso técnico de Teatro da UFMG, o Teatro Universitário. A direção foi de Thálita Motta, com dramaturgia de Amora Tito. A cenografia é de Cristiano Cezarino. Eliezer Sampaio assinou a luz e Luiz Dias e Camila Morena os figurinos.



Talvez uma das características mais interessantes de *Baile* seja sua espacialidade, que é composta pela cenografia e pela apropriação do espaço do galpão IV da Funarte MG, em Belo Horizonte. O espaço nos remete a lugares como salões de festa ou boates, onde diversas cenas apresentadas no espetáculo poderiam estar acontecendo na realidade. Esse arranjo espacial proporcionou um outro modo de engajamento do público em relação à cena que é distinto daquele que experimentamos em uma configuração em auditório frontal que é uma dos arranjos de palco e plateia mais usuais e difundidos no nosso contexto.

Ao longo do processo de concepção do espetáculo, diversos foram os caminhos percorridos para a criação da cenografia, sendo que várias alternativas foram discutidas e algumas experimentadas para que se chegasse ao resultado que foi encenado durante a temporada. Essas alternativas foram buscadas, pois compreendeu-se logo que um arranjo convencional do espaço cênico não traria as qualidades desejadas pela direção para a relação entre cena e público. O desejo era de uma experiência muito mais próxima da festa, do baile, em que as pessoas pudessem ter uma outra qualidade de posicionamento em relação à cena e vice-versa e que uma outra dinâmica espacial fosse instaurada no espetáculo. Nesse sentido, a direção compreendeu que a cenografia teria um papel importante nessa relação entre cena e público e ela não deveria ser pensada apenas como um elemento decorativo, ela dialogaria com a apropriação do espaço como um todo, buscando promover uma relação entre os espectadores e a encenação que demandaria um modo outro de engajamento do público.

O que aconteceu em *Baile* não é algo que podemos considerar como novo no fazer teatral e no pensar cenográfico, contudo, não é algo usual no que concerne ao panorama que temos em cartaz na cidade e mesmo no país. Pensar esses outros modos de engajamento do público, a partir de uma noção de participação diversa, tem sido um tema de pesquisa e discussão no âmbito da cenografia, sobretudo depois que a compreensão do que ela pode vir a ser é ampliada e podemos abordá-la como o design da performance. Assim, pensar as espacialidades e as visualidades da cena perpassa compreender, também, as formas como essa relação entre cena e público pode acontecer, apontando diversas possibilidades para além do auditório convencional. Em que medida essas

outras formas de relação imprimirão algo efetivo e realmente diferente tem sido um tema sobre o qual diversos pensadores já se debruçaram e o fazem até hoje, pois não há uma receita exata e são diversos os fatores em jogo. O presente artigo busca, a partir da experiência de concepção e realização da cenografia de *Baile*, trazer mais algumas questões para incrementar essa discussão, sem tentar ser conclusivo e taxativo, mas buscando apresentar argumentos construídos a partir de uma experiência prática.

### Relações entre cena, público e o espaço

Historicamente, a discussão sobre os modos de relação entre ação e recepção, repercutindo nas formas de engajamento do público nas artes cênicas e performáticas é bastante antiga. Além disso, ela é debatida a partir de diferentes lugares, como na encenação, na direção, na atuação, bem como na cenografia (Rodrigues, 2013). Contudo, ao longo do século XX e, de modo mais vigoroso nos primórdios do século XXI, essa discussão ganha fôlego renovado sobretudo a partir de discussões em torno daquilo que foi rotulado de *immersive theatre*.<sup>4</sup> Porém, como dissemos, a experimentação desses diversos modos de engajamento do público já acontecia antes segundo outras denominações (Roubine, 1998). Vemos essa discussão presente no Teatro da Crueldade de Artaud (1999), em Brecht (1978), Grotowski (1992), no *environmental theatre* de Schechner (1968), nas propostas de Augusto Boal, de José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina e de outros encenadores. O que essas propostas, bem como as discussões derivadas delas tinham, e ainda têm, em comum é a presença da variável espacial como um elemento relevante e, em alguns casos, estruturante das experimentações.

O sucesso, em alguns casos comercial, em outros de crítica, de companhias teatrais nos primórdios do século XXI, como o Teatro da Vertigem (Rodrigues, 2008; Ferrer, 2020) e *Punchdrunk*, deram visibilidade para experiências de apropriação do espaço cênico que imprimiram formas de engajamento do público com a cena diferentes do convencional. De algum modo, essas experiências encontravam

---

<sup>4</sup> Como essa discussão foi fomentada e ganhou muita repercussão em âmbito anglo-saxão, optamos por seguir usando o termo em inglês e não sua tradução em português, uma vez que no Brasil esse tema não teve a mesma abordagem. A tradução mais direta em português seria teatro de imersão.

ressonância com um contexto social, econômico e técnico que convergiam para uma demanda que se mostrou latente na época. A repercussão causada por essas montagens pode ser constatada pela volumosa produção acadêmica, crítica e jornalística desenvolvida nos últimos anos, sobretudo sobre o rótulo *immersive theatre* que, apesar de ter-se tornado o termo mais usado em âmbito acadêmico, outros pensadores discutem esses modos de engajamento do público com a cena a partir de outras expressões, como teatro de experiência (Groot Nibbelink, 2012), dentre outras, ou mesmo sem tentar definir um nome específico para essas práticas. Enfim, a repercussão que os trabalhos de grupos como *Punchdrunk*, *Shunt*, *dreamthinkspeak* e outros tiveram e que podemos constatar na leitura dos diversos artigos e textos, mostra que essa investigação sobre a espacialidade, bem como a visualidade da cena, tornou-se uma variável relevante na equação que define um trabalho artístico no âmbito das artes cênicas e performáticas.

Nas ideias desenvolvidas por Schechner nos *6 axiomas para o teatro ambiental* (1968), percebemos a relevância da componente espacial tanto na caracterização de uma visualidade específica quanto no estabelecimento de formas de relação entre cena e público, esse engajando-se de modo não muito convencional ao ocupar os espaços. Machon (2013), uma entusiasta do *immersive theatre*, em sua análise busca enfatizar os aspectos positivos e qualidades desse modo de realizar a encenação, convergindo seus argumentos para a compreensão de que a imersão é um modo da experiência da performance. A partir da experiência de *The Drowned Man* do Punchdrunk, discute aspectos estéticos, corpóreos e intelectuais do espectador nesse tipo de experiência. Para a autora, essa imersão engaja o público em uma espacialidade experimental onde os sentidos são ativos de diversos modos e o ato de assistir à peça não se limita apenas ao olhar, mas perpassa várias camadas de sentidos, afetando o espectador de uma maneira mais complexa. A percepção vai além do óptico e do tátil, chegando ao nível do háptico:

O trabalho imersivo nos leva fisicamente ao mundo da peça, em vez de nos convidar a assisti-la e compreendê-la à distância em um auditório. Na prática mais imersiva, o espaço é parte integrante da experiência. O público não está separado dele, mas nele, dele. Os atores estão cercados por ele, morando nele, viajando através dele, o que garante que algum senso de “enraizamento” no mundo do evento seja sentido ativamente. A

atenção à exterioridade sensível desses mundos e ao lugar que se ocupa neles pode acentuar a interioridade individual da experiência (Machon, 2013, p. 44.).<sup>5</sup>

Alston (2013) traz uma dimensão do *immersive theatre* bastante provocativa. O autor pondera como esse modo de fazer o teatro, e mais especificamente, a relação com o espectador, encontra consonância com o modo de produção capitalista neoliberal. Esse *ethos* estaria baseado em valores como a liberdade individual, a responsabilidade pessoal e em assumir riscos, fundando a experiência da audiência em diversas produções de *immersive theatre*. Por outro lado, Liesbeth Groot Nibbelink (2012) não usa o termo *immersive*, mas discute um teatro de experiência, dentro do contexto holandês, que guarda muitas semelhanças com o tipo de proposta em questão. A partir de um debate que é pautado por Jacques Rancière no *Espectador Emancipado* (Rancière, 2009), a autora analisa essas propostas de montagens teatrais que, em linhas gerais, vão em sentido oposto ao que é colocado pelo pensador francês. Ela discute o valor e o sentido da proximidade e da distância no teatro.

Em certa medida, a discussão em torno dos modos de agenciamento da recepção nas artes cênicas e performáticas, que tem sido incrementada no âmbito da problematização do *Immersive Theatre*, guarda algumas semelhanças com aquela associada à arte relacional que foi levada à cabo sobretudo na década de 90 do século passado. Claire Bishop (2004) trouxe diversos questionamentos e discussões em contraposição aos argumentos de Nicolas Bourriaud (2009) no campo da arte relacional que, resgatados para o contexto contemporâneo, ainda fazem sentido e complexificam alguns argumentos. Nesse sentido, podemos compreender que as práticas de imersão guardam alguma semelhança com a arte participativa na medida em que se preocupam com a produção mais de situações do que de objetos, englobando os espectadores e oferecendo outras possibilidades de envolvimento com a cena, trazendo outros pontos de vista e

---

<sup>5</sup> Immersive work physically takes us into the world of the play, rather than inviting us to spectate and comprehend it from a distance in an auditorium. In most immersive practice, the space is integral to the experience. The audience is not separated from it but in it, of it. Interactors are surrounded by it, dwelling in it, travelling through it, which ensures some sense of 'rootedness' in the world of the event is actively felt. Attendance to the sensual exteriority of these worlds and the place that one takes within them can accentuate the individual interiority of the experience. (Tradução nossa)

perspectivas diversas, tentando instaurar outros modos possíveis de participação.

A discussão contemporânea sobre o *immersive theatre* e seus correlatos (*theatre of experience*, *environmental theatre*, arte participativa, arte relacional etc.) contribui para a produção do conhecimento no campo das artes da cena e performáticas na medida em que introduz a imersão enquanto um conceito que pauta modos de fazer e de conceber os trabalhos. Isso apresenta outras formas de se analisar a relação do espectador com o espaço, o que, conseqüentemente, promove outras possibilidades de abordagem dos sentidos da performance e as implicações políticas derivadas dessa partilha do sensível (Rancière, 2005) fruto dessa mudança de ponto de vista do espectador, que deixa o foco único e unidimensional de um auditório convencional, para a experiência multifocal e plurissensível da imersão.

### A espacialidade e a visualidade da cena em *Baile*

A montagem de *Baile* aconteceu no galpão IV da FUNARTE MG e teve como premissa uma proposta de apropriação espacial que não estabelecesse uma relação de frontalidade entre a cena e o público, popularizada pela estrutura de palco italiano. Nesse caso, pensou-se desde o início na ideia de um baile de debutantes ou de formatura, de uma festa ou algo do tipo, que remete a um tipo específico de espacialidade. Nesse sentido, o público seria como que convidado para essa festa e os atores seriam os celebrados, cada um em sua especificidade dentro do que foi proposto na dramaturgia.

A apropriação e a ocupação do espaço do galpão disponibilizado deram-se a partir de uma configuração de festa, com mesas distribuídas pelo espaço (Figura 2), um espaço de apoio e um espaço com uma pequena estrutura de palco, onde ficaram os músicos e ocorriam algumas cenas e intervenções. Vários arranjos foram experimentados tanto através de desenhos e maquetes quanto na própria sala de ensaio. Contudo, a solução final deu-se de fato quando a equipe técnica teve acesso e pode iniciar os trabalhos no galpão propriamente dito. Nesse momento, foi possível ter uma noção mais exata do que era possível dada a estrutura técnica e arquitetônica. Por exemplo, a quantidade de mesas e cadeiras exata e o seu *layout* só foram mensurados depois da chegada no espaço real.

Figura 2 – Cena de *Baile* – Foto: Cristiano Cezarino Rodrigues

A cenografia foi concebida e realizada com elementos de decoração típicos de festas adquiridos em lojas especializadas. A proposta era trazer uma atmosfera em que as noções de requinte e brega coexistissem e a seleção desses elementos em lojas específicas para esse fim favoreceu nesse aspecto. Assim, a cenografia foi construída sem a participação de um cenotécnico, utilizando, então, uma proposta “faça você mesmo” como um princípio estético. Uma cortina de fitas metalizadas, mesas e cadeiras de plástico, toalhas de mesa, luminárias do tipo peteca com fios de led coloridos foram materiais utilizados na composição da cenografia. Além disso, algumas faixas com diversas frases pintadas à mão foram distribuídas pelo espaço, pois elas eram usadas em algumas cenas.

A iluminação dialogou bastante com a proposta estética brega com requinte e com a ocupação espacial. Além disso, ela ajudou a definir alguns espaços de atuação dentro do galpão, auxiliando na dinâmica dos atores. Em diálogo com a trilha sonora, a luz ajudou a criar diferentes climas ao longo da peça, imprimindo diversas dinâmicas e ritmos, o que colaborou para um espetáculo bem movimentado e polirrítmico em diversos sentidos. A luz também ampliou a experiência das texturas dos diversos materiais utilizados, trazendo uma rica variedade de ambiências ao espaço (Figura 3).

O público dispôs-se nas diversas mesas que ocupavam o espaço de cena e desses lugares assistia à peça (Figura 4). De acordo com o arranjo espacial feito, em vários momentos era necessário mudar de posição, pois como a relação com a cena não era eminentemente frontal, as movimentações pelo espaço demandavam outro tipo de relação por parte da recepção. Esse arranjo abriu a possibilidade de a cena também misturar-se com o público, sendo que em alguns momentos os atores sentavam-se e compartilhavam mesas com as pessoas, trazendo outros modos de engajamento entre a ação e a recepção. Não havia uma convocação para participação direta dos espectadores na ocasião da apresentação da peça, somente em alguns momentos pontuais, que, somados ao arranjo espacial que configurava a relação entre ação e recepção, conformava uma experiência bastante distinta daquela que é compreendida como tradicional no teatro mais convencional que acontece no auditório baseado na estrutura de palco italiano, bem como de uma festa propriamente dita. Ou seja, investigou-se uma experiência híbrida, dentro de uma faixa de interseção, entre esses dois modos distintos, em que eles pudessem dialogar de modo a conformar uma espacialidade que fosse favorável ao que se pensava para *Baile* enquanto uma encenação.

Figura 3 – Cena de *Baile*. Foto: Victor Macedo



Figura 4 – Cena de *Baile*. Foto: Victor Macedo





## Discussões acerca da cenografia e seus desdobramentos na relação cena e público

Na produção das artes cênicas e performáticas, sobretudo mais recentemente, as diversas iniciativas que buscaram introduzir um novo modo de relação entre a cena e o público, pautaram-se por um movimento no intuito de ampliar a capacidade de agenciamento da recepção. Procurou-se dar mais autonomia e liberdade para que o público estabelecesse uma relação mais dinâmica com a cena e, conseqüentemente, com os outros indivíduos que compõem a recepção. Para tanto, as separações físicas que poderiam delimitar circunstâncias dicotômicas entre ação e recepção foram progressivamente alteradas e, em alguns casos, suprimidas. O espaço teatral foi modificado, de modo que o espaço destinado à cena se aproximou, e em alguns casos fundiu-se, ao espaço destinado ao público. Este, por sua vez, teve sua posição modificada: ele saiu da estaticidade e do anonimato da sala escura para o deslocamento pela cena e para a sua aproximação definitiva. Esse dinamismo empreendido na recepção possibilitou uma espacialização da cena que introduziu novos pontos de vista na experimentação do evento. A recepção deixa de se fundar predominantemente na experiência óptica da observação e passa a se vincular pelo sensorial. Os diversos sentidos são estimulados, uma vez que a audiência passa a habitar conjuntamente a cena com os performers (e/ou atores).

Conforme abordado nas páginas introdutórias deste artigo, um desses outros modos de se abordar a relação entre a cena e o público na cenografia contemporânea e que ganhou notoriedade sobretudo nos primórdios do século XXI foi o intitulado *immersive theatre*, que tem como expoentes mais notórios grupos de tradição anglo-saxã como *Punchdrunk* e *Shunt*.

Segundo White (2012), entende-se por *immersive theatre* uma tendência verificada em algumas performances que utilizam instalações e ambientes expandidos como espaço de encenação e que permitem a mobilidade do público, incitando sua participação. Para White, dentro da ideia de *immersive theatre* podem-se incluir performances que são extremamente íntimas, como as montagens de *Ontroerend Goed*, bem como aquelas que estabelecem algum tipo

de distância entre cena e público, como no trabalho de *Slung Low*. Além disso, podem também ser considerados nessa tendência trabalhos que utilizam espaços do dia a dia, como *Uncle Roy All Around You* (2003), do grupo britânico *Blast Theory*, ou mesmo trabalhos que se apropriam de outros espaços encontrados, e também de galerias e teatros. As propostas englobadas no *immersive theatre* devem buscar uma experiência multissensorial por meio da imersão espacial que atua na relação com os artistas e performers, sempre tentando acrescentar novos sentidos ao teatral. Enfim, sob o conceito de *immersive theatre* pode-se alocar um grande contingente de trabalhos e experimentações. William Worthen (2012, p. 84) observa que a experiência do *immersive theatre* suscita algumas questões relevantes:

Nesse paradigma, a performance dramática proporciona um personagem literário, fundido na mistura com o corpo do ator: nós desfrutamos dessa mistura objetivamente, não “imersos”, ignorando as convenções estruturantes do teatro. Inscrevendo o personagem literário no espaço performático e invocando e resistindo às convenções voyeuristas da quarta parede da performance moderna, *Sleep No More* tanto registra o poder penetrante de concepções duradouras e amplamente “literárias” de teatralidade para a realização de uma “nova” performance, quanto – em sua dinâmica de texto de primeiro plano, personagem, espaço e público – levanta uma série de perguntas sobre a emancipação aparente do espectador e sobre o caráter de cognição, oferecidos pela imersão teatral.<sup>6</sup>

Uma característica comum aos grupos da vertente do *immersive theatre* é o uso de espaços inusitados como locação para suas montagens, nos quais promovem o deslocamento do público pelas cenas. Como em Rodrigues (2007, 2013), os lugares encontrados na cidade têm sido explorados sistematicamente, sobretudo pelo teatro contemporâneo, porque possibilitam diferentes modos de ocupação dos espaços e diversas alternativas de apropriação do público. Além disso, seu sentido habitual é carregado de significados que acrescentam ainda mais camadas de leitura à cena e estórias no habitat eventual do teatro. O

---

<sup>6</sup> In this paradigm, dramatic performance delivers a literary character, fused in the blend with the material actor: we seize this blend objectively, not ‘immersively’, ignoring the structuring conventions of the theatre. Inscribing literary character in performance space and invoking and resisting the voyeuristic conventions of modern fourth-wall performance, *Sleep No More* both charts the pervasive power of longstanding, largely ‘literary’ conceptions of theatricality to the making of ‘new’ performance, and – in its dynamic foregrounding of text, character, space and audience – opens a series of questions about the apparent emancipation of the spectator, and about the character of cognition, offered by theatrical immersion. (Tradução nossa)



engajamento espacial torna-se um fator relevante na experiência do público. O que diferencia o uso desse tipo de espaço no *immersive theatre* é justamente o grau de imersão do público, que define seu modo de se relacionar com a cena. White (2012, p. 223) pondera que alguns dos grupos, por exemplo, usualmente utilizam edifícios industriais desativados como locação de seus trabalhos. Eles criam os trabalhos para esses determinados lugares, mas sem uma relação intrínseca com o sentido e o significado próprios daquele lugar, como desenvolveu, por exemplo, no Brasil, o Teatro da Vertigem (Rodrigues, 2007). O ambiente acaba por criar uma densa atmosfera carregada de teatralidade que incrementa os sentidos do trabalho, mas não opera com os sentidos do espaço real na espacialidade cênica. Nesse sentido, White (2012) afirma que essa abordagem não é *site-specific*, mas, sim, *site-sympathetic*, como ele define. Ambos buscam utilizar espaços com uma escala menor e menos espetacular, onde possam explorar diferentes variações de proximidade física e do estar dentro de um ambiente (penetrá-lo). O uso de espaços internos e a sensação de intimidade desses ambientes constituem um procedimento recorrente nos trabalhos desses grupos e na noção geral de *immersive theatre*.

A proposta de cenografia de *Baile* não é pensada exclusivamente em uma perspectiva de teatro de imersão. Certamente possui características estruturantes que convergem com muito do que é proposto e analisado segundo essa vertente que, por ter se tornado relativamente famosa, principalmente pela quantidade de estudos apresentados nos últimos tempos, encontra ecos em diversos lugares e situações. Nesse sentido, as análises calcadas em algumas variáveis presentes no que compreendemos por *immersive theatre* atualmente podem ser interessantes para compreendermos a espacialidade que constituiu a montagem de formatura do Teatro Universitário da UFMG em 2022. Como vimos, o que caracteriza o teatro de imersão é algo que não surgiu hoje, vem sendo investigado, experimentado e analisado ao longo de muitos anos dentro das tradições das artes cênicas e performáticas, muito além, inclusive, do contexto europeu e anglo-saxão dominante atualmente. Em *Baile*, a proposta de cenografia é espacial, é habitável, ou seja, vai além da tridimensionalidade e engloba as situações e as relações entre cena e público.



Em suma, a imersão é fundamentalmente espacial. É a partir do espaço que ela inicia os processos de caracterização da proposta da encenação. É o espaço que a distingue. A questão que reside na análise do *immersive theatre* é se as qualidades características da imersão alteram os modos como a cena e o público se relacionam e, nesse sentido, como a cenografia contribui efetivamente para que a imersão seja efetiva. Esses trabalhos criam ambientes onde ocorrerá a cena. A cenografia opera com a construção e a caracterização desses ambientes. Ela é penetrável e o público adentra a cena, compartilhando intimamente o espaço com os atores, tornando-se elemento constituinte da ação. O público transita no espaço da cena, e não fora nem ao redor dela. A ação não é colocada diante do público: ele é colocado na cena, habitando o cenário. Com a presença do público, o cenário inscreve uma dinâmica inusitada que se constrói em processo. A imersão, então, denota um envolvimento mais profundo e íntimo com a cena. Ela inicialmente acontece como um processo sinestésico em que a presença no ambiente estimula diversos sentidos, informados das mais diferentes maneiras. A ação atua de modo multissensorial simultaneamente, deixando a abordagem via consciência em outro plano. Trata-se de um processo reverso ao tradicional, pois este tem no distanciamento físico entre a cena e o público seu fator característico.

Assim, o evento muda e, conseqüentemente, os elementos que o compõem também são alterados. Essa transformação acontece em diversas ordens e escalas, sendo a espacial uma das mais perceptíveis. A escala dos ambientes está relacionada à escala do corpo, para que desse modo as sensações sejam efetivas. Algo que seja além do corpo, tendendo ao espetacular, deixa de ser eficiente no que concerne à imersão do indivíduo. O público frui o espaço livremente e assiste à peça em um processo de construção de sentido a partir desses encontros aleatórios. O público torna-se o epicentro do evento. A escala que se relaciona ao corpo humano tende a colocar condições para que a cenografia adquira um aspecto mais próximo do real, como se opera em uma locação no cinema. Por mais fantástico e absurdo que possa ser o ambiente configurado para o cenário, sua escala permite imaginar-se naquela situação, promovendo a sensação de se habitar aquele espaço. Enquanto a experiência concentra-se na ideia de imersão como uma ação com instâncias distintas – um sujeito que emerge no objeto –, as

possibilidades de articulação entre cena e público são inúmeras justamente porque existe uma tensão permanente entre o que é na realidade e o que acontece na ocasião eventual. O cenário será um produto dinâmico daquilo que é construído no espaço, com os sentidos que ele suscita na relação entre o drama e a realidade sensível.

### Algumas reflexões finais

Em *Baile*, esboçou-se algumas possibilidades alternativas de envolvimento e participação do público e se obteve sucesso quando se buscou seus caminhos dentro do universo regido pela ideia de que aquilo é teatro. Ou seja, quando a encenação foi imaginada como uma ocasião eventual dentro da esfera da ficção, a experiência de imersão aponta para alguns caminhos inovadores. O público participou da peça como público. Ele não atuou ou foi propelido a tal ato. A presença do público tornou-se um elemento que interfere na cena e que produziu nela sentidos diversos. Aparentemente, em um primeiro momento, pode-se pensar que os limites entre cena e público foram suprimidos. Mas, ao contrário, é a presença do público em cena que evidencia a dicotomia e a existência das duas instâncias. Aqueles que observam também participam, e sua observação é transformada em elemento cênico potente. Isso se dá porque a cenografia é concebida como um ambiente que conforma a cena e tem seus sentidos por esta conformados. A cena, nesse caso, tem seu sentido ampliado porque engloba o público.

A principal característica que distingue os trabalhos produzidos sob o rótulo de *immersive theatre* e também caracterizou *Baile* em certa medida, é seu grau de intimidade e proximidade entre cena e público. Essas características refletem espacialmente definindo um cenário que opera em uma escala reduzida, próxima à do corpo, o que remete a ambientes reais. Sua caracterização torna-se mais detalhada e o nível de apuro é elevado, já que tudo está mais próximo e, de algum modo, mais facilmente perceptível. O contexto em que um determinado cenário é construído pode ser levado em consideração. A sensação é de que o cenário está desaparecendo e se tornando uma realidade, uma vez que a cenografia é realizada como uma espécie de instalação artística. Outro ponto que contribui para



o aumento da sensação de desaparecimento é que o cenário é um ambiente habitado pela cena e pelo público simultaneamente. A figura do palco, que desapareceu fisicamente no processo de busca por espaços alternativos ao edifício teatro tradicional, também vai sumindo metaforicamente nesse contexto de intimidade e proximidade. Na verdade, o que acontece é uma superposição de diferentes instâncias, a realidade do edifício em que se instala o evento, a encenação e a sua audiência. Todas passam a compartilhar o mesmo lugar e a mesma ocasião sem uma separação física clara. A distinção entre essas diferentes instâncias dá-se nos diferentes papéis que cada uma exerce. Os elementos que compõem o espaço não são os principais responsáveis pela sua separação. Pelo contrário, o cenário pode servir, em alguns momentos, como elemento de aproximação entre essas instâncias. Assim, ele contribui para que se estabeleçam outros modos de relação entre a ação e a recepção.

Assim, o evento muda e, conseqüentemente, os elementos que o compõem também são alterados. Essa transformação acontece em diversas ordens e escalas, sendo a espacial uma das mais perceptíveis. A categorização que distingue os diversos espaços que compõem o evento torna-se mais complexa, já que há uma fusão que dilui suas fronteiras. O público deixa de estar somente diante do evento. Ele agora pode estar, também, no evento, dentro ou através dele (Figura 5). Estar no evento constitui-se de modos diversos e baseia-se na relação que se estabelece entre a ação e sua recepção, e um mesmo evento pode apresentar mais de uma possibilidade de relacionamento entre elas. Nesse panorama, a cenografia cumpre um papel importante. Como elemento espacial constituinte do evento cênico, ela pode catalisar esse processo de aproximação entre cena e público. Contudo, ela não é capaz de promover essa integração em seu grau mais avançado, pois ela abriga a ação, e é esta que define o nível de relação entre ela própria – a ação – e o público. Ou seja, a cenografia contribui potencializando, mas não é essencialmente a responsável principal. Ela pode ser um meio, um veículo promotor dessas relações. O que sua análise demonstra são as potencialidades e deficiências das propostas que se norteiam pela busca por uma relação mais intensa, dinâmica e profunda entre a cena e o público.

Figura 5 – Cena de *Baile*. Foto: Victor Macedo

A cenografia de *Baile* possibilitou uma investigação de espacialidades um pouco fora do convencional que repercutiram de modo sensível na relação entre cena e público. A mudança na estrutura espacial abriu para uma diversidade maior de relações e para outros pontos de vista. Esses outros modos de se relacionar podem ser compreendidos como formas de participação, que apresenta graus e distinções qualitativas. A participação efetiva, em que o espectador passa a contribuir ou mesmo construir o trabalho artístico, não é uma tarefa simples, e poucos conseguem atingi-la plenamente. Esse tipo de participação nunca foi algo almejado pela direção na montagem de *Baile*, contudo, nas discussões que versam sobre a temática da participação nas artes cênicas e performáticas, está sempre presente e, além disso, costuma aparecer como um horizonte ilusoriamente desejado. O engajamento corporal, as mudanças de ponto de vista, o dinamismo da ação nem sempre são indicadores de que um indivíduo esteja participando do trabalho efetivamente: ele pode provavelmente estar assistindo à ação de uma outra maneira. Por outro lado, a exploração de arranjos espaciais diversos em *Baile*,



com o uso de recursos e elementos relativamente simples, alterou alguns aspectos da relação entre cena e público, que possibilitaram uma experiência distinta daquela que temos no auditório tradicional. O que trouxe outras qualidades tanto para a espacialidade quanto para a visualidade da cena, afetando os modos de receber e perceber a encenação que contribuíram para uma experiência que não é melhor nem pior que a tradicional, é apenas diferente. É nessa diferença que *Baile* se torna especial e notável, pois não tem grandes pretensões, mas é capaz de mobilizar afetos que repercutem por muito tempo em nós depois que vivenciamos a encenação e, nesse caso, a espacialidade constituiu elemento relevante nesse processo.

O que esta análise da cenografia de *Baile* nos mostra é que a espacialidade da cena é um ponto de discussão que pode trazer uma vasta gama de argumentos e chaves para investigação. A noção de cenografia tradicional talvez já não nos traga um repertório de argumentos suficientes para as discussões acerca de algumas práticas espaciais que, nitidamente, operam com uma noção mais ampliada do que vem a se constituir o cenário. Ao mesmo tempo, pensar através das lentes da ideia de design da performance, que vem sendo elaborada em um contexto contemporâneo na discussão acerca da espacialidade e das visualidades da cena, pode apontar para caminhos promissores, porém ainda muito incipientes por tratar-se de um conceito em formação. O fato é que o exemplo de *Baile* nos revela que a liberdade criativa, marcante na produção das artes cênicas e performáticas contemporâneas, não se limita a fórmulas prontas e busca transitar em zonas de interseção, propondo espacialidades diversas e instigantes que se coadunem essencialmente com a encenação proposta sem se preocupar com formas e modelos estabelecidos. Com isso, temos um contexto rico em experiências diversas de relações entre o público e a cena que torna o criar, o realizar, o vivenciar, o investigar e o analisar os trabalhos no campo das artes cênicas e performáticas, em particular o seu espaço e suas visualidades, tarefas desafiadoras, porém prazerosas.



## Referências

- ALSTON, Adam. Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and responsibility in immersive theatre. *Performance Research*, v. 18, n. 2, p. 128-138, 2013.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*, Cambridge, n. 110, p. 51-79, Fall 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- FERRER, Maria Clara. Olhar para aquilo que não se vê. Ensaio sobre uma poética das distâncias nas práticas cênicas de Lia Rodrigues e Antônio Araújo. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-24, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200014. Acesso em: 2 jun. 2023.
- GROOT NIBBELINK, Liesbeth. ‘Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets the Emancipated Spectator’, *Contemporary Theatre Review*, v. 22, n. 3, p. 412-420, 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
- MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. Print.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.
- RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Cenografia: um outro modo de experimentar e praticar*. 2013. 268 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.



SCHECHNER, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review*, v. 12, n. 3, p. 41-64, 1968.

WHITE, Gareth. On Immersive Theatre. *Theater Research International*, v. 37, n. 3, p. 221- 235, 2012.

WORTHEN, W. B. “The Written Troubles of the Brain’: ‘Sleep No More’ and the Space of Character.” *Theatre Journal*, v. 64, n. 1, p. 79-97, 2012. Available at: <http://www.jstor.org/stable/41411277>. Accessed on: 1 Apr. 2023.

Recebido em: 06/06/2023

Aprovado em: 14/08/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)