



Entre operar e performar: A operação como presença e mediação na cena expandida

Maria Eduarda de Souza (Maria Origge)
Maíra Castilhos Coelho

Para citar este artigo:

SOUZA; Maria Eduarda de (Maria Origge). COELHO; Maíra Castilhos. Entre operar e performar: A operação como presença e mediação na cena expandida. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.6, n.11, jun. 2026.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669061120260207>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Entre operar e performar: A operação como presença e mediação na cena expandida

Maria Eduarda de Souza (Maria Origge)¹
Maíra Castilhos Coelho²

Resumo

Este artigo investiga a presença da câmera e de sua operadora como agentes constitutivos da dramaturgia na cena expandida, discutindo como a explicitação da mediação técnica em cena tensiona as fronteiras entre operar e performar. Parte-se da hipótese de que a técnica, historicamente compreendida como suporte, atua como instância criadora, ainda que frequentemente invisibilizada nos processos de produção e reconhecimento do fazer teatral. O objetivo é analisar de que modo a presença visível da operação técnica evidencia e desestabiliza hierarquias que separam criação e execução, atuação e técnica. Para isso, realiza-se um estudo de caso do espetáculo *destrua após o uso* (2024)³, no qual a operadora de câmera permanece em cena durante toda a ação, acompanhando as atrizes e produzindo imagens em tempo real. O artigo também dialoga com os espetáculos *Matéria Escura* (2021) e *Eu Não Sou Só Eu em Mim* (2023), do Cena 11 Cia. de Dança, buscando mapear diferentes regimes de presença da mediação tecnológica na cena contemporânea. A análise apoia-se em referenciais da cena contemporânea, da performance e dos processos de criação. Argumenta-se que a dificuldade em classificar tais funções como técnicas ou performativas não constitui um impasse terminológico, mas um sintoma das hierarquias que estruturam o campo teatral, nas quais a operação técnica participa ativamente da produção de sentido cênico.

Palavras-chave: Cena expandida. Mediação técnica. Operação de câmera. Performance. Dramaturgia.

Between Operating and Performing: Operation as Presence and Mediation in the Expanded Scene

Abstract

This article investigates how immersive audiovisual environments mediated by computational systems reconfigure the relationships between body, space, and perception in contemporary

¹ Diretora teatral, produtora cultural e pesquisadora. Mestranda em Artes Cênicas e graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Seus interesses de pesquisa concentram-se nas relações entre técnica, dramaturgia e criação cênica, com foco nos regimes de visibilidade da figura técnica no teatro.

✉ mariaorigge@gmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/0918225703421338> |  <https://orcid.org/0000-0003-3811-6060>

² Atriz. Professora colaboradora do curso de teatro da UDESC (2022-2026). Pós-doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução - UFSC (2020-2022). É Doutora em Artes na linha de Estética e poéticas cênicas pelo IAU/UNESP, com apoio da FAPESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob supervisão de Josette Féral. Mestre em Artes Cênicas pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com apoio da CAPES. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003).

✉ mcastilhos@gmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/6502105810025795> | 

³ *destrua após o uso* (2024) é um espetáculo teatral em que iluminação, sonoplastia, captação de imagem e projeção ao vivo se articulam como elementos constitutivos da composição cênica, incorporando a equipe técnica ao espaço da cena.



performance within the context of the expanded scene. It starts from the shift in projection mapping practices, which no longer operate merely as visual surfaces but instead constitute dynamic and responsive environments. The objective is to understand how the integration of different technologies contributes to the production of spatiality and sensory experience. To this end, the study conducts a case analysis of the performance *Syn: Unfolded Horizons of Bodily Senses*, created by the Rhizomatiks collective in collaboration with the ELEVENPLAY company, combined with an examination of records and documents produced by the collective itself. The research is grounded in the concepts of media performance, intermediality, and scenography as a relational system, drawing on theoretical contributions concerning digital performance, the relationship between media and theatre, and the production of spatiality in contemporary performance. The analysis discusses how the integration of body sensors, real-time processing, projection, light, and sound generates an unstable perceptual field in which the image becomes a constitutive component of spatiality and sensory experience, reorganizing the conditions of perception. As a contribution, the article proposes a critical reflection on the ornamental use of audiovisual technologies in contemporary performance.

Keywords: Expanded scene. Technical mediation. Camera operation. Performance. Dramaturgy.

Entre operar y actuar: la operación como presencia y mediación en la escena expandida

Resumen

Este artículo investiga la presencia de la cámara y de su operadora como agentes constitutivos de la dramaturgia en la escena expandida, analizando cómo la explicitación de la mediación técnica en escena tensiona las fronteras entre operar y performar. Se parte de la hipótesis de que la técnica, históricamente comprendida como soporte, actúa como una instancia creadora, aunque con frecuencia haya quedado invisibilizada en los procesos de producción y reconocimiento del quehacer teatral. El objetivo es analizar de qué modo la visibilidad de la operación técnica evidencia y desestabiliza las jerarquías que separan creación y ejecución, actuación y técnica. Para ello, se lleva a cabo un estudio de caso del espectáculo *destrua após o uso* (2024), en el que la operadora de cámara permanece en escena durante toda la acción, acompañando a las actrices y produciendo imágenes en tiempo real. El artículo dialoga asimismo con los espectáculos *Matéria Escura* (2021) y *Eu Não Sou Só Eu em Mim* (2023), de Cena 11 Cia. de Dança, con el fin de identificar distintos regímenes de presencia de la mediación tecnológica en la escena contemporánea. El análisis se apoya en marcos teóricos de la escena contemporánea, la performance y los procesos de creación. Se sostiene que la dificultad para clasificar tales funciones como técnicas o performativas no constituye un problema terminológico, sino un síntoma de las jerarquías que estructuran el campo teatral, en las que la operación técnica participa activamente en la producción de sentido escénico.

Palabras clave: Escena expandida. Mediación técnica. Operación de cámara. Performance. dramaturgia.



Introdução

Nas práticas contemporâneas das artes cênicas, a presença de dispositivos tecnológicos em cena tem tensionado não apenas os modos de composição dramática, mas também as categorias que organizam o fazer teatral. Câmeras, projeções e sistemas de transmissão de imagem, ao se tornarem visíveis e operantes no espaço cênico, deslocam a percepção da técnica entendida como suporte, evidenciando sua participação na produção de sentido. Nesse contexto, a cena expandida configura-se como um campo em que as fronteiras entre corpo, imagem e mediação se tornam porosas.

Este artigo parte da hipótese de que a técnica, ainda que frequentemente situada como elemento secundário na hierarquia teatral, atua como instância de criação. Sua explicitação em cena não inaugura essa condição, mas a torna perceptível, evidenciando regimes de invisibilidade que sustentam a separação entre criação e execução. Mais do que um deslocamento funcional, trata-se de uma reconfiguração perceptiva na qual operar e performar deixam de se constituir como domínios rigidamente separados.

A discussão ancora-se no espetáculo *destrua após o uso* (2024), cuja análise se desenvolve a partir de registros do processo de criação. Ao longo de toda a ação, a operadora de câmera permanece em cena, acompanhando as atrizes como uma presença contínua que observa, registra e constrói a imagem em tempo real. Em determinados momentos, sua atuação desloca-se da mediação para a intervenção direta, evidenciando uma zona híbrida em que mediação e atuação se articulam.

A dificuldade de circunscrever essa função ao campo da técnica ou da atuação não se reduz a um problema de nomenclatura. Ela evidencia a insuficiência das categorias disponíveis para dar conta de práticas em que a operação técnica participa da organização dramática e da produção de sentido cênico. A questão classificatória, portanto, não é apenas terminológica, mas sintoma das hierarquias que estruturam o campo teatral.

Técnica, visibilidade e hierarquias do fazer teatral

A distinção entre funções técnicas e performativas nas artes cênicas pode ser compreendida como parte de um regime mais amplo de organização do sensível, no qual se



definem simultaneamente os modos de aparição e os lugares de reconhecimento no interior da cena. A partir da noção de partilha do sensível, Jacques Rancière propõe que toda configuração estética institui uma distribuição do que pode ser visto e do que pode ser dito, definindo também quem está autorizado a ocupar essas posições de visibilidade (RANCIÈRE, 2005). Nesse enquadramento, a separação entre elenco e equipe técnica não se reduz a uma divisão funcional do trabalho, mas participa de uma estrutura que organiza as condições de aparição no campo teatral. Como formula o autor, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

No contexto da cena contemporânea, essa distribuição é tensionada por formas de mediação técnica que reconfiguram a própria experiência da presença em cena. Lehmann (2007) observa que, em situações nas quais dispositivos audiovisuais são incorporados ao acontecimento teatral, estabelece-se uma “copresença” entre corpo e imagem, fazendo com que o espectador não lide apenas com a ação em curso, mas também com sua transformação em vestígio visual (LEHMANN, 2007). Nesses casos, a relação entre corpo em cena, operação técnica e projeção produz uma experiência em que a presença física se desdobra em diferentes regimes de percepção, tensionando a estabilidade do que se entende como “presente” na cena (LEHMANN, 2007, p. 378).

Esse deslocamento se intensifica quando a própria cena passa a explicitar seus meios de produção. Em determinadas configurações analisadas por Lehmann (2007), o teatro expõe sua maquinaria técnica, incorporando ao campo da representação elementos como cabos, dispositivos e equipamentos que deixam de operar como suporte invisível para se tornarem parte constitutiva da cena. Nesse contexto, a utilização do vídeo e de sistemas de projeção não apenas introduz uma camada adicional de imagem, mas evidencia a materialidade técnica que sustenta o acontecimento cênico, instaurando uma tendência à auto referencialidade em que a cena expõe suas próprias condições de produção (LEHMANN, 2007, p. 383).

É nesse entrecruzamento que as formulações de Rancière (2005) e Lehmann (2007) se articulam: enquanto o primeiro evidencia que toda organização estética implica uma distribuição das formas de visibilidade e dos lugares de reconhecimento, o segundo demonstra como a cena contemporânea internaliza e explicita os dispositivos que produzem essas formas de visibilidade. A técnica, nesse enquadramento, deixa de ocupar uma posição exterior ao campo do visível e



passa a integrar sua própria constituição, ora desdobrando a presença em imagem, ora expondo os meios que tornam essa presença possível, tensionando simultaneamente as fronteiras entre aparição, mediação e reconhecimento.

No campo dos processos de criação, a perspectiva de Cecília Almeida Salles em *Gesto Inacabado* (2004) permite compreender o espetáculo não apenas como obra finalizada, mas como resultado de um percurso de construção que deixa rastros materiais e registros parciais. Nesse sentido, os documentos de processo podem ser entendidos como vestígios da criação em curso, que não oferecem acesso direto ao fenômeno mental da criação, mas funcionam como índices do seu desenvolvimento. Como afirma a autora,

os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo... São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (SALLES, 2004, pg 17)

A partir dessa perspectiva, a análise aqui proposta se orienta por esses vestígios, compreendendo o espetáculo *destrua após o uso* (2024) não apenas como objeto acabado, mas como um campo de ações em constituição, no qual a presença da operadora de câmera, suas decisões e suas intervenções podem ser lidas como parte desse percurso em ato.

A operação da imagem como prática cênica

O espetáculo *destrua após o uso* (2024) organiza-se a partir de um dispositivo cênico que articula atuação, mediação técnica e produção de imagem ao vivo. Elementos como iluminação, sonorização, captação e projeção operam como componentes estruturantes da dramaturgia, integrados à construção do acontecimento cênico. A cena se desenvolve a partir da relação entre corpos, objetos cotidianos e dispositivos técnicos, compondo um ambiente no qual diferentes níveis de presença se atravessam.

A projeção de imagens ao vivo, captadas por diferentes câmeras em cena, constitui um dos eixos centrais da encenação. As imagens produzidas não funcionam como mera duplicação da ação, mas como reorganização do olhar, instaurando perspectivas e recortes que nem sempre coincidem com aquilo que se apresenta ao espectador “à olho nu”. Nesse sentido, a mediação



técnica não se limita a registrar acontecimentos já dados, participando ativamente da construção da experiência do espectador e da organização dos modos de percepção da cena.

Nesse contexto, a figura da operadora de câmera assume um dos papéis centrais do espetáculo. Presente em cena durante toda a duração do espetáculo, ela acompanha as atrizes como uma presença contínua, transitando entre proximidade, distanciamento, observação e participação. Sua atuação não se restringe à execução técnica da captação de imagem. Ao decidir enquadramentos, aproximações e ritmos de visibilidade, a operadora interfere diretamente na forma como a cena é percebida, atuando sobre aquilo que se torna visível e sobre as relações que se estabelecem entre os diferentes elementos em cena. A produção da imagem deixa, assim, de corresponder a uma atividade de registro para constituir uma operação de composição dramática.

Essa escolha de operar ao vivo e de forma sensível ao instante traduz um gesto de olhar que não é neutro, como aponta Jean Louis Comolli: “o que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo” (COMOLLI, 2008, p. 99) — A operação da câmera, ainda que vinculada a uma função técnica, evidencia que toda imagem produzida em cena implica uma tomada de posição sobre aquilo que merece ser visto. Os enquadramentos, aproximações e deslocamentos realizados ao longo da apresentação revelam não apenas um procedimento técnico, mas um modo particular de organizar a atenção e produzir sentido.

A participação da operadora na construção da cena torna-se ainda mais evidente em momentos de intervenção direta. Em uma das cenas, ela oferece um isqueiro a uma das atrizes, viabilizando a continuidade da ação cênica de acender um cigarro. Em outra, introduz um terceiro cigarro na relação estabelecida entre duas *performers*, alterando a dinâmica simbólica da cena e transformando um diálogo em um “triálogo”. Embora pontuais, esses gestos produzem efeitos dramáticos significativos, evidenciando que sua atuação opera não apenas sobre a imagem, mas também sobre o desenvolvimento do espetáculo.

Tais intervenções não representam uma ruptura em relação à função desempenhada ao longo do espetáculo, mas tornam explícita uma condição já presente na própria operação da câmera. O que se evidencia não é uma passagem da técnica para a performance, mas a impossibilidade de estabelecer uma fronteira estável entre ambas. Ao produzir imagens, circular pelo espaço cênico e intervir nas ações, a operadora ocupa uma posição que não pode ser



compreendida exclusivamente como técnica nem plenamente como performativa.

A dificuldade em circunscrever essa atuação a uma única categoria revela os limites de classificações construídas a partir da separação entre criação, execução, presença e mediação. Mais do que transitar entre esses domínios, a operadora torna visível que tal divisão é sustentada por formas históricas de organização do trabalho e do reconhecimento no campo teatral. Sua atuação explicita a dimensão criativa da operação técnica, deslocando-a da condição de suporte para o campo da produção de sentido.

Em *destrua após o uso* (2024), portanto, observar, mediar e agir não constituem funções sucessivas ou sobrepostas, mas dimensões simultâneas de uma mesma prática. A operadora não abandona a técnica para performar, nem performa apesar da técnica. É na própria operação da câmera que sua presença se reafirma como atuação, evidenciando formas de criação em que técnica e performance se constituem mutuamente.

Variações da visibilidade técnica na cena contemporânea

À luz da noção de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005), a cena contemporânea pode ser compreendida como um campo no qual se reorganizam as condições de visibilidade e participação dos elementos que a compõem, definindo diferentes regimes de aparição e reconhecimento no interior do acontecimento cênico. Nesse enquadramento, torna-se possível deslocar a análise para diferentes modos de configuração dessa visibilidade na prática cênica recente. As questões observadas em *destrua após o uso* (2024) dialogam com experiências em que a técnica não apenas integra a cena, mas também tensiona os modos pelos quais sua presença é percebida e nomeada, como é o caso de *Matéria Escura* (2021) e *Eu não sou só eu em mim* (2023), do Cena 11 Cia. de Dança.

O que aproxima esses trabalhos não é uma solução formal comum, mas o fato de que, em todos eles, a técnica se torna parte do campo da aparição cênica, isto é, do espaço em que se define aquilo que pode ser visto e reconhecido como participação no acontecimento. No entanto, como já indicado, essa aparição não se organiza de maneira homogênea: ela varia conforme os dispositivos que regulam a relação entre corpo, função e reconhecimento, produzindo diferentes modos de estabilização ou instabilidade dessas fronteiras.





Em *Matéria Escura* (2021), a operação de câmera é incorporada à cena como prática corporal visível. As pessoas responsáveis pela captação permanecem em cena e, em determinados momentos, também são projetadas no telão, integrando-se ao campo imagético do espetáculo. Embora desenvolvam partituras construídas a partir da experiência direta com o equipamento durante o processo de ensaio — incluindo o peso da câmera como elemento compositivo da ação —, sua leitura cênica ainda é atravessada por marcadores de distinção, como o figurino em preto, que mantém uma legibilidade da função técnica. Nesse caso, a técnica se torna visível, mas dentro de um regime que ainda preserva sua diferenciação em relação à atuação.

Em *Eu Não Sou Só Eu em Mim* (2023), observa-se um deslocamento mais explícito dessa organização. O técnico abandona o fosso e atravessa o espaço cênico para realizar uma ação em cena, tornando visível não apenas a técnica, mas o gesto de passagem entre “o lugar da operação” e “o lugar da performance”. Aqui, a visibilidade não se dá pela permanência, mas pelo deslocamento: é o trânsito entre posições historicamente separadas que produz sentido.

Em *destrua após o uso* (2024), por sua vez, essa separação não se estabiliza em nenhum momento como fronteira clara. A operadora de câmera permanece em cena durante todo o espetáculo, sem diferenciação de figurino em relação às atrizes e sem marcações de entrada ou saída que indiquem mudança de estatuto funcional. Sua atuação se constrói a partir dessa permanência contínua no espaço cênico, em diálogo direto com os corpos em cena e com a produção das imagens projetadas. As decisões de enquadramento e movimentação da câmera derivam, em grande medida, de experimentações realizadas pela própria operadora ao longo dos ensaios, seguidas de um processo de seleção e refinamento ao vivo do material projetado. Nesse sentido, sua atuação não se reduz à execução de uma partitura previamente estabilizada, mas envolve uma dimensão de autoria da operação técnica em ato.

A partir dessas três configurações, torna-se possível identificar não apenas diferentes modos de visibilidade da técnica, mas distintos regimes de organização dessa visibilidade no interior da cena contemporânea. Em termos mais amplos, trata-se de variações na forma como a cena distribui seus lugares de aparição e reconhecimento: em alguns casos, a técnica é visível, mas ainda marcada como técnica; em outros, ela se torna visível como deslocamento de função; e, em outros, como continuidade indiscernível entre operação e presença. Mais do que uma



progressão linear, essas estratégias evidenciam diferentes modos de reorganização do sensível no interior da prática cênica contemporânea.

Para além do suporte: A técnica como criação

A análise desenvolvida ao longo deste artigo buscou tensionar a compreensão da operacionalização técnica nas artes cênicas como instância secundária ou meramente funcional, propondo reconhecê-la como elemento constitutivo da dramaturgia. Partindo da hipótese de que a técnica opera como instância criadora, investigou-se de que modo sua presença em cena não introduz uma função inédita, mas torna visíveis e instáveis hierarquias historicamente consolidadas no fazer teatral.

No caso de *destrua após o uso* (2024), a presença da operadora de câmera em cena tensiona a separação entre técnica e atuação, produzindo uma zona de indeterminação em que sua agência ultrapassa a dimensão da execução técnica e incide sobre a organização do acontecimento cênico. Sua atuação, marcada por permanência contínua e intervenções pontuais, evidencia um modo de participação que não se deixa circunscrever pelas categorias tradicionais de função.

A discussão emergida durante a arguição do trabalho de conclusão de curso, na qual se questionou a classificação da operadora como integrante da equipe técnica, revelou-se central para a formulação do problema aqui investigado. Mais do que um impasse terminológico, essa situação evidencia um regime de reconhecimento que estrutura hierarquicamente o campo teatral, no qual a técnica tende a ser associada à execução, enquanto a criação é reservada a funções de direção e atuação.

O diálogo com trabalhos contemporâneos como *Matéria Escura* e *Eu não sou só eu em mim*, do Cena 11 Cia. de Dança, amplia essa discussão ao evidenciar que a visibilização da técnica não se realiza de forma homogênea, mas por meio de diferentes regimes de presença e de organização da cena. Em alguns casos, ela é marcada por distinções visuais que estabilizam sua leitura funcional; em outros, por deslocamentos espaciais que tornam perceptível a travessia entre funções; e, em outros ainda, por formas de permanência que dissolvem progressivamente essas fronteiras.

Nesse conjunto, compreender a técnica como presença ativa significa reconhecer que ela



não atua apenas como instrumento ou suporte da cena, mas participa diretamente da produção do acontecimento cênico e da organização das relações que o constituem. Em outras palavras, a técnica não apenas executa ações previamente definidas, mas também interfere na forma como a cena se estrutura e se torna perceptível. Mais do que discutir apenas a mudança de funções entre categorias já estabelecidas (como “técnico” e “performer”), trata-se de questionar os critérios que permitem essas classificações em primeiro lugar, isto é, os modos pelos quais certas práticas são reconhecidas como criação enquanto outras são entendidas como execução.

Ao retomar a ideia de “partilha das ocupações que sustenta a repartição dos domínios de atividade” (RANCIÈRE, 2005, p. 66), o autor indica que toda divisão do trabalho também organiza quem pode aparecer, quem pode agir e quem pode ser reconhecido como criador no campo artístico. Nesse sentido, a separação entre funções técnicas e funções criativas não se limita a uma diferença de tarefas, mas envolve também uma hierarquia de visibilidade e de reconhecimento dentro da arte.

Ao tornar visível aquilo que historicamente permaneceu relegado à condição de suporte, essas práticas não produzem apenas efeitos estéticos, mas reorganizam os modos de percepção e reconhecimento no campo teatral. A visibilização da técnica não se apresenta como recurso formal, mas como operação crítica sobre as estruturas que distribuem visibilidade e valor na cena contemporânea. O que este estudo propõe, portanto, não é apenas a análise de um caso, mas a problematização da separação histórica entre técnica e criação, compreendendo como essa distinção se constitui como construção situada e permanentemente reconfigurada pelas práticas cênicas.



Referências

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder. A inocência perdida:** cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

Recebido em: 30/03/2026

Aprovado em: 27/06/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Arte, Design e Moda – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br