

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
BACHAREL EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL

ADELITA SIQUEIRA

**A CÂMERA COMO DISPOSITIVO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO TEATRAL**

Belo Horizonte  
2023

ADELITA SIQUEIRA

**A CÂMERA COMO DISPOSITIVO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO TEATRAL**

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Santos Andrade.

Belo Horizonte  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
Colegiado do Curso de Graduação em Teatro  
[colteatro@eba.ufmg.br](mailto:colteatro@eba.ufmg.br)  
(31xx) 3409 5385

## CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

### ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO / Habilitação Bacharelado

Às 19:30h do dia 04/07/2023, reuniu-se no Espaço Preto do Prédio Anexo de Teatro da Escola de Belas Artes a Banca Examinadora, constituída pelos professores Maria Beatriz Braga Mendonça, Júlio César Viana Saraiva e Eduardo dos Santos Andrade, orientador da parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da discente **Adelita Siqueira**, intitulado “Câmera como dispositivo no processo de criação teatral”, desenvolvido como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Interpretação Teatral. Após a apresentação da parte prática, intitulada “Despedidas em tons de amanhecer”, a sessão foi aberta com a explanação sobre os procedimentos da defesa e com a introdução da banca e da candidata. A candidata teve quinze minutos para a apresentação de seu trabalho e os examinadores tiveram, cada um, quinze minutos para proceder a arguição/explanação, tendo também a discente quinze minutos para as respostas. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do resultado.

A candidata foi considerada APROVADA. A bacharel deverá enviar a versão final em uma via (arquivo pdf) para o e-mail do coordenador do TCC. O resultado final foi comunicado publicamente, encerrando-se a sessão com a assinatura da presente ata.

Nota: 100 (cem)

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade - Orientador do trabalho teórico

Profª Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)- Membro

Prof. Dr. Júlio César Viana Saraiva - Membro

Belo Horizonte, 04 de julho de 2023.

# A CÂMERA COMO DISPOSITIVO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO TEATRAL

## THE CAMERA AS DEVICE IN THE THEATRICAL CREATION PROCESS

Adelita Siqueira<sup>1</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo:** O presente artigo faz uma reflexão sobre a câmera e sua utilização como dispositivo provocador nas etapas de uma montagem teatral. Inicialmente, apresenta-se o conceito de dispositivo. Em seguida, destaca-se a definição da performance filmica, bem como a proposta da câmera-espectadora e da câmera-criadora no processo de criação teatral. O percurso analítico aborda brevemente o trabalho da artista Christiane Jatahy, em suas propostas de linguagens híbridas, e se encerra apresentando alguns resultados práticos iniciais do experimento cênico *Despedidas em Tons de Amanhecer*, de Adelita Siqueira.

**Palavras-chave:** teatro, processo de criação, câmera, dispositivo.

**Abstract:** This article reflects on the camera and its use as a provocative device in the stages of a theatrical montage. Initially, the concept of device is presented. Then, the definition of film performance is highlighted, as well as the proposal of the camera-spectator and the camera-creator in the theatrical creation process. The analytical path briefly approaches the work of artist Christiane Jatahy in her proposals for hybrid languages and ends by presenting some initial practical results of the scenic experiment *Despedidas em Tons de Amanhecer*, by Adelita Siqueira.

**Keywords:** theater, creation process, camera, device.

---

<sup>1</sup> Atriz, bacharelada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

## Introdução

O presente artigo é fruto de algumas indagações decorrentes do meu trabalho prático como atriz, a partir de 2017, e principalmente no âmbito eclesiástico. Isso se deu porque me vi diante do desafio de apresentar teatro em algumas comunidades de fé cristãs<sup>2</sup> em que câmeras são utilizadas para transmitir as reuniões ao vivo ou apenas para uma melhor visualização do público.

Esse formato nas reuniões de celebração tornou-se cada vez mais recorrente, e comecei a observar, com um olhar mais dilatado, os desdobramentos da utilização de recursos audiovisuais inseridos na linguagem teatral. Notei, por exemplo, que uma cena ensaiada e executada de determinada forma no palco adquiria outro sentido quando era recortada pela câmera e projetada no telão. Isso me impeliu a criar, muitas vezes de maneira improvisada e rudimentar, possibilidades performáticas no palco que abarcassem, de algum modo, o formato audiovisual para a exibição simultânea, levando em conta que um ensaio prévio na maioria desses locais não era viável.

Dada essa circunstância, percebi a necessidade de aprender alguns termos técnicos ligados à linguagem cinematográfica, a fim de que eu pudesse me comunicar com os operadores de câmera e explicar como eles poderiam captar a minha performance de maneira a contribuir para a transmissão em vídeo do que, até então, foi preparado para ser uma cena teatral em sua linguagem primeira.

Diante disso, vi-me impelida a criar a encenação pensando previamente que o público veria duas coisas distintas de maneira simultânea. Assim, no âmbito acadêmico, incluí algumas matérias relacionadas ao cinema<sup>3</sup> para aprender sobre técnicas e termos do audiovisual e inseri-los no meu trabalho tanto de criação plástica da cena, como na minha comunicação com a equipe técnica, quando possível. A noção básica de “plano”, por exemplo, não me era muito comum no processo de criação teatral e precisei dominá-la minimamente, para definir o que eu gostaria que fosse registrado pela câmera durante a apresentação.

Em *A Estética do Filme* (AUMONT, 2007, p. 39, grifos do autor), vemos como o plano

<sup>2</sup> Para uma noção mais ampla da realização do meu trabalho autoral, indico assistir aos monólogos: *Ele Vive ou Ressurreição* (2017), disponível em: <https://youtu.be/TfCtIcAGpSI>; *Despertar da Primeira* (2018), disponível em: <https://youtu.be/xFOXNVwmtkw>; e *Luto, Dor & Vida: Reflexões Sobre Perdas Irreparáveis* (2018), disponível em: <https://youtu.be/yC3ZqasLv-Y>. Sugiro, também, os demais monólogos e cenas curtas registrados em diversas dessas reuniões de celebração, disponíveis no canal de Youtube “Adelita Siqueira” (<https://www.youtube.com/@AdelitaSiqueira>).

<sup>3</sup> Disciplinas *O Ator E A Câmera*, com o professor Rafael Conde, e *Cinema Experimental*, com o professor Leonardo Vidigal, ambas do curso de Cinema de Animação. Participei, também, do *Núcleo de Realização Audiovisual*, oferecido pelo centro cultural Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte (MG).

abrange muitos aspectos fílmicos os quais não são do âmbito teatral:

A noção muito difundida de *plano* abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da *fabricação* (e da simples visão) dos filmes.

Portanto, algumas questões surgiram dessas minhas vivências e se tornaram provocações para um diálogo experimental entre palco e tela: como adaptar uma cena teatral em um ambiente preparado para ser televisionado? Qual a melhor forma de comunicar ao operador de câmera ou ao editor as nuances cênicas que não podem ser elididas da montagem final do vídeo, considerando que eles não estiveram nos ensaios, nem conhecem previamente a cena/peça? Quando há possibilidade de pensar na presença da câmera como proposta teatral, onde posicione no palco essa câmera-espectadora? O que a câmera mostra? O que revela? O que esconde? Como me mostro para a câmera enquanto estou simultaneamente no palco? Uma única cena pode obter múltiplas interpretações se for assistida na perspectiva palco-plateia e também na perspectiva câmera-espectadora? Como a leitura de uma cena é feita pelo público se assistida como teatro, mas sendo transmitida em tela? Como provocar um atravessamento da cena teatral utilizando a câmera como dispositivo?

Esses e outros questionamentos foram alguns dos motes provocadores para afunilar o início de minha pesquisa, pensando não apenas em uma câmera que atravessa o jogo teatral, mas também como o jogo teatral afeta o olhar da câmera-espectadora. Isso reverberou em mim como um ímpeto para experimentar, de forma mais intencional, a presença da câmera-espectadora não como intrusa, mas sim como um dispositivo estratégico de provocação no processo criador e performático, tornando-a também uma câmera-criadora.

Portanto, o objetivo desta pesquisa é investigar o processo de criação de uma cena teatral que dialoga com a linguagem cinematográfica de maneira performática e experimental por meio de um dispositivo provocador: a câmera. Aqui, têm maior destaque as etapas de investigação e experimentação do processo do que a obtenção de resultados conclusivos em si.

### **A câmera como dispositivo**

Para uma melhor compreensão da utilização da câmera como dispositivo, pontuo os significados dessa palavra em seus principais aspectos. “Do latim *dispositus* (“disposto”), um dispositivo é um aparelho ou mecanismo que desenvolve determinadas ações. O seu nome está

relacionado com um artifício que está disposto a cumprir com o objetivo do utilizador". (EQUIPE EDITORIAL DE CONCEITO. DE., 2014, n. p.).

O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa apresenta, em sua segunda definição, o verbete dispositivo como: "aparelho ou mecanismo destinado à obtenção de certo fim".

Para o filósofo francês Michael Foucault (1995c), um dispositivo também pode ser conceitualizado como uma configuração específica de domínios do saber e de modalidades de exercício do poder, a qual possui uma função estratégica em relação a problemas considerados cruciais em um momento histórico.

[...] dispositivo seria também o conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Giorgio Agamben, filósofo italiano, também desenvolveu o conceito de dispositivo em sua obra *O que é um dispositivo?*, publicada em 2006. Para Agamben (2006), dispositivo é um conjunto de elementos materiais e imateriais que, organizados de determinada forma, têm o poder de produzir efeitos específicos. O filósofo explora, ainda, a natureza e o funcionamento dos dispositivos em diferentes áreas da vida social, política e cultural. Ele analisa como os dispositivos exercem poder e controle sobre os indivíduos, moldando suas experiências e restringindo suas liberdades. Argumenta que o dispositivo é um conceito-chave para entender a relação entre poder e subjetividade na era contemporânea e que a análise dos dispositivos pode levar a uma compreensão mais crítica e reflexiva dos processos políticos, culturais e sociais que moldam nossas vidas.

Ao apresentar as definições de âmbito filosófico do termo "dispositivo", pretendo construir um pano de fundo quanto aos seus significados e conceitos já desenvolvidos. Contudo, a ênfase desta pesquisa não é discorrer sobre essas esferas, necessariamente, mas sim expandir a perspectiva de dispositivo enquanto ferramenta no processo criativo e artístico. Para tanto, amplio o olhar para a câmera como dispositivo no sentido do mecanismo ou aparelho utilizado para determinado fim, neste caso, como provocadora no processo criativo da cena teatral.

Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (2007, p. 105, grifos originais) apresenta o conceito de "*dispositivo cênico*":

O termo *dispositivo cênico*, usado hoje com bastante frequência, indica que a

cena não é fixa e que o cenário não está plantado do início ao fim da peça: o cenógrafo dispõe as áreas de atuação, os objetos, os planos de evolução de acordo com a ação a ser representada, e não hesita em variar esta estrutura no decorrer do espetáculo. O teatro é uma *máquina* de representar, mais próxima dos brinquedos de construção para crianças do que do afresco decorativo. O dispositivo cênico permite visualizar as relações entre as personagens, e facilita as evoluções gestuais dos atores.

Nessa definição, Pavis (2007) apresenta o conceito de *dispositivo cênico* como tudo o que estará cenograficamente disposto na cena para limitar, permitir, facilitar a atuação dos atores e a compreensão da dramaturgia pelo público. Contudo, vemos esse conceito se expandir ao pensar apenas no termo “*dispositivo*” (PAVIS, 2007, p. 82):

Se nos autorizarmos a tomar de empréstimo o sentido, e até a imagem, do dispositivo como indicador da maneira pela qual o teatro nos controla mais do que nós o controlamos, se evocarmos uma breve história dessa noção desde os inícios de um pensamento global sobre a mise en scène no fim do século XIX até as experiências declaradas pós-modernas e/ou pós-dramáticas no último terço do século precedente e até o movimento de revolta desde os anos 2000, dar-nos-emos talvez a oportunidade de entender como essa noção vazia se encarna, se enche e depois se esvazia de novo, à imagem do que se passa com o sujeito e sua dessubjetivação. [...] O termo dispositivo permaneceu o termo técnico para descrever ao mesmo tempo a forma da cena e a maneira como ela organiza o espaço segundo suas necessidades.

Isto posto, comprehendo a câmera como dispositivo também na perspectiva de Raymond Bellour (2008) e André Parente (2010), os quais, segundo Laécio Rodrigues (2015, p. 139), “reelaboram o conceito de dispositivo para pensar esta arte em sua pluralidade de plataformas e não apenas na sua modalidade hegemônica”.

Em seu artigo *Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo*, Rodrigues (2015, p. 138) destaca que:

[...] a noção de dispositivo tem se revelado fértil para se pensar o campo cinematográfico na contemporaneidade, notadamente a prática documentária. Sobretudo enquanto estratégia criativa e política capaz de produzir acontecimentos que recusam o controle demasiado do realizador e que acolhem o imprevisto/inesperado em suas tomadas [...].

Diante disso, apropiro-me do conceito de dispositivo enquanto provocador de acontecimentos e ações que não podem ser controlados necessariamente pelo(a) ator/atriz, mas que podem se tornar parte da criação cênica, quando esse(a) ator/atriz acolhe as propostas dessa câmera como dispositivo e estabelece com ela um diálogo cênico.

No livro *Roube como um artista*, o autor Austin Kleon (2013, p. 13) propõe que ninguém

cria do zero, mas que nós reunimos ideias, conceitos que já vimos anteriormente para criar uma outra coisa: “O que um bom artista entende é que nada vem do nada. Todo trabalho criativo é construído sobre o que veio antes. Nada é totalmente original”. Logo, a presença do vídeo no teatro não é algo recente, e o conceito de “performance filmica” apresentado por Pavis (2017, p. 226) aponta para propostas muito efetivas nessa linguagem:

[É] quando em uma cena ou em qualquer outro lugar os atores são filmados ao vivo e sua imagem é retransmitida ao público, sem que eles sejam necessariamente visíveis “em carne e osso” [...]. Esse gênero existe sob diversas formas desde os anos 1990. Frank Castorf praticou na Volksbühne. Muitas vezes a ideia é a de completar o trabalho dos atores filmando-os de muito perto quando não são visíveis diretamente ou quando tentam escapar aos olhares indiscretos.

Com o advento da pandemia (2020-2023), muito se discutiu sobre o teatro on-line ser ou não teatro, provocando novas reflexões, estudos e experimentos. Vimos, então, a ideia do teatro-digital se consolidar de uma maneira mais potente e presente.

[...] a relação do teatro com a cultura midiática já vem sendo observada por estudiosos antes mesmo da popularização das mídias digitais. Se pensamos em mídias analógicas como o cinema e a televisão é difícil não ver suas relações com a prática teatral do século XX. O uso da imagem projetada foi inaugurado por Piscator no início do séc. XX e continua sendo um recurso importante no teatro contemporâneo. Mas, para além do uso das mídias analógicas ou digitais na cena teatral, há um contágio dos procedimentos de criação e divulgação entre o cinema, a televisão, o computador e o teatro. (MUNIZ; DUBATTI, 2018, p. 372)

Contudo, não é o objetivo deste trabalho colocar em pauta essa questão específica, nem tecer análises conclusivas sobre essa temática. O que proponho aqui é a presença da câmera como provocadora, e não necessariamente como um aparato que *registra* o que acontece para que possamos assistir posteriormente, nem como uma ferramenta que *capta* o que acontece para que seja transmitido on-line. A proposta é que a câmera seja assumida como um dispositivo que *interfere* na cena teatral enquanto ela acontece, sendo inclusive proponente no processo de criação teatral.

[...] a performance filmica é uma “forma teatral, performativa, cinematográfica”, “montada em tempo real, sob os olhos do público”; “música e som devem ser mixados em tempo real”; ela “deve ser extraída de um texto teatral ou de uma adaptação livre de um texto teatral” (PAVIS, 2017, p. 226).

Em seu livro *O Ator E A Câmera*, o autor Rafael Conde (2019) observa que, ao testar

aproximações e especificidades entre o teatro e o cinema, três questões são importantes: a poética da cena, que seria a subjetividade no modo da representação, no caminho em que o jogo cênico acontece; a presença viva no *plateau* do filme e da peça, que seria a efetivação do material cênico como resultado da contribuição do acaso e do planejado; e o cenário e o espaço como elementos que definem os modos de representação entre as áreas. Esses pontos somam e norteiam a forma como, diante de tantas definições e conceitos sobre dispositivo, escolho e estabeleço em meu trabalho prático a câmera como dispositivo provocador. Trata-se de uma “câmera-observadora” que também é uma “câmera-criadora”: é uma presença na cena que observa, que é provocada por ações da atriz e, por isso, também a provoca, ao propor e criar reações diante dela.

A câmera na cena teatral do meu experimento cênico é introduzida como dispositivo a partir de três esferas: o olhar que cria, afetando a atuação da atriz que propõe a cena; o olhar presente, visto que as imagens dessa câmera não são gravadas previamente, ou seja, é preciso estar no durante; o olhar que também conta a história que está sendo contada, pois as imagens dessa câmera também são vistas pelo público que testemunha o que acontece no palco e na tela.

O objetivo teórico deste artigo alia-se ao trabalho prático de elaborar um experimento cênico teatral que envolve apresentação ao vivo com a inserção da linguagem audiovisual, além das áreas de competência já inerentes ao processo teatral, como escrita dramatúrgica, iluminação, cenografia, figurino, direção e produção. No experimento prático que relatarei mais adiante, veremos o direcionamento desse olhar da câmera que não apenas realiza um registro, mas que se coloca como dispositivo no processo de criação teatral a partir da presença de alguém que é convidado a manuseá-la e utilizá-la como dispositivo, enquanto a cena teatral acontece sem que esse alguém saiba previamente o que a cena irá propor.

### **Dispositivos híbridos no trabalho de Christiane Jatahy**

Proponho uma breve análise do processo criativo por meio das linguagens cinematográfica e teatral propostas no trabalho de Christiane Jatahy: autora, diretora teatral, dramaturga e cineasta brasileira, que, desde 2003, realiza pesquisa e experimentos em diversas áreas artísticas. Suas montagens teatrais e fílmicas transitam, exploram e dialogam entre a realidade e a ficção, o ator e o personagem, o teatro e o cinema. Jatahy propõe mais do que a presença da câmera para um registro da cena teatral, mas para a gravação de um filme ao vivo!

No espetáculo “E se elas forem para Moscou?” (E SE..., 201-), baseado em “As Três Irmãs”, de Anton Tchekhov, dirigido por Jatahy, acontece a encenação do texto clássico no

teatro moderno incorporado por diferentes linguagens simultaneamente. Ela propõe a realização de uma montagem teatral no formato tradicional, ou seja, acontecendo no palco, mas que é também um filme.

Ao público é apresentada a escolha de assistir à peça no espaço cênico ou na sala de projeção, onde são transmitidas imagens ao vivo. Após a temporada de estreia, a diretora passou a apresentar o espetáculo duplamente, permitindo que a plateia assistisse ao trabalho sob os dois pontos de vista.

Diante disso, uma ideia de percepção multifacetada, perfeita e incompleta é explorada, com a interação entre realidade e ficção, vida e arte. O público testemunha os bastidores de uma equipe de filmagem e acompanha a edição e mixagem de imagens e sons feitos pela diretora durante a apresentação em um ambiente híbrido e indeterminável (CALDEIRA, 2020).

No site de Christiane Jatahy, podemos constatar a proposta desafiadora do trabalho supracitado: “construir duas obras que existem plenamente nos seus territórios, mas que se complementam quando vistas pelo mesmo espectador como uma obra única. A presença das câmeras precisa ser absorvida pela dramaturgia da cena, já que as projeções acontecem em outro ambiente.” (E SE..., 201-, n. p.).

A proposta deste e de outros trabalhos de Jatahy destaca a transitoriedade e a experimentação artística, buscando a produção de novas situações, tensões e resoluções. A encenadora, diretora teatral e cineasta possui a intenção de criar territórios limítrofes entre representação e performance, mimese e texto, por exemplo:

Fronteiras são zonas de instabilidade, de risco, onde um território avança sobre o outro ultrapassando linhas invisíveis. É justamente na transitoriedade dessas linhas que a minha pesquisa reside. Teatro, vídeo/cinema, ator, personagem, realidade ou ficção extrapolam seus territórios de domínio para se chocarem no espaço da experimentação artística. Tornar híbrido para produzir novas situações e apreensões é o objetivo dos últimos trabalhos que realizei. (JATAHY, 2010 *apud* CALDEIRA, 2020, p. 93)

O trabalho de Christiane Jatahy solidifica a presença da câmera no teatro para além de um registro para a posteridade; ela realmente utiliza a câmera como um dispositivo que conta a história com um olhar mais apurado do que acontece na cena, produzindo um filme que é realizado ao vivo.

É importante frisar que a realização de um filme ao vivo não é o intuito do meu experimento prático, assim como não é possível abranger a obra dessa cineasta em profundidade neste artigo. Contudo, não poderia deixar de mencionar a significância que o trabalho dela

trouxe para unir a linguagem cinematográfica com a linguagem teatral, tornando-se uma referência norteadora da presença da câmera de maneira mais autoral, criadora, panóptica e provocadora em meu próprio trabalho, pois causa provocações interessantes e estimula diretamente a minha proposta prática, a qual não pretende que a câmera esteja apenas como um elemento de amplificação da imagem teatral, mas sim como um elemento de provocação nas realizações cênicas.

### **A câmera como dispositivo no processo de criação teatral no experimento cênico: *Despedidas em Tons de Amanhecer***

Diante desses conceitos, frisamos que o presente artigo pretende manter o olhar pelo viés do experimento com a câmera como dispositivo que estimula, afeta, propõe e interfere no processo de criação e pode provocar mudanças nas marcações de cena, na atuação e nas intenções de texto e subtexto. Portanto, o maior desafio nesse processo de realização do experimento cênico foi justamente pensar na câmera como cocriadora no experimento fílmico. Ressaltamos que *Despedidas Em Tons De Amanhecer* não pretende ser um espetáculo inteiro conduzido pela presença da câmera.

A proposta cênica prevê diversos momentos específicos em que a câmera está intencionalmente presente como esse dispositivo proposto: câmera-espectadora e cocriadora. Para o presente artigo, escolhemos somente o recorte da Cena 9 do espetáculo, que dispõe da câmera de maneira experimental e dispositiva, para colocarmos em análise.

O primeiro desafio foi conceber como essa câmera estaria especificamente nessa cena, haja visto que apenas posicioná-la e fazer o registro da Cena 9 não era uma opção. Afinal, a proposta era justamente se basear no trabalho de Jatahy e pensar nessa câmera não somente como espectadora passiva, que grava o que diante dela se apresenta, mas sim como uma câmera-criadora, que propõe e, principalmente, interfere na cena teatral de alguma maneira.

A escolha, então, baseou-se a partir de meu relato inicial sobre as apresentações que realizei com a presença da câmera, registrando uma cena que não foi vista previamente pela pessoa que a utiliza. Assim, diferente das outras cenas em que a câmera é conduzida por uma mesma pessoa que participou dos ensaios e intencionalmente provoca, estimula e cria com o que já conhece do espetáculo, a Cena 9 do experimento cênico *Despedidas Em Tons de Amanhecer* propõe essa intervenção específica da câmera sendo manuseada por alguém que não sabe o que acontecerá.

Esse experimento específico traz essa provocação a partir do convite que realizei no

momento em que a cena se inicia. Logo após a Cena 8 – que possui a presença da câmera de maneira marcada e ensaiada –, dirijo-me ao público e convido alguém para participar da Cena 9 e utilizar a câmera.

Na Cena 9, portanto, há uma cortina de *voil* que é parte da cenografia e, ao mesmo tempo, a tela em que é transmitida a imagem da câmera. Essa cena acontece atrás da cortina, que permanece fechada, deixando a atriz parcialmente escondida do público. Tendo em vista o tecido de que é composta, ainda é possível ver, mesmo que não tão nitidamente, o que acontece através dela. Assim, o público pode assistir o que o(a) convidado(a) capta através da câmera como performance fílmica, mas também o que acontece atrás da cortina como experimento teatral. A única instrução que será dada ao(à) convidado(a), que se torna espectador(a)-autor(a), é que ele(a) tem a liberdade de estar no espaço e que deve se permitir ser conduzido(a) pelo olhar da câmera: o que sua câmera quer ver? O que ela quer revelar? Esconder? Que história ela quer contar? Para onde o olhar da câmera o(a) conduz? Aonde e como ela vai? Onde o olhar dessa câmera-poética repousa? Onde ela permanece? Por onde passeia? Como se move? Ela também quer atuar?

O que, de fato, quer-se analisar não é o resultado do experimento, em si, mas principalmente a forma como ele se dá, como a atuação ao vivo é afetada com a presença da câmera, que é manipulada por alguém que não sabe o que acontece na cena.

Nesse ponto, não é possível relatar com precisão o que acontece em todos os dias de apresentação, visto que o experimento cênico sempre se utiliza de um(a) convidado(a) diferente, não me permitindo prever o que será registrado e transmitido em cada dia. Contudo, gostaria de relatar os dois experimentos realizados na sala de ensaio com a presença de um pequeno grupo de espectadores.

No primeiro ensaio aberto, após a Cena 8, realizei o convite para o público. Logo que uma pessoa manifestou interesse em participar, ela foi conduzida e introduzida na cena. Algumas instruções técnicas sobre os comandos básicos do equipamento foram dadas pelo operador de câmera (que é quem a conduz nas outras cenas), e a pessoa foi instruída a utilizá-la com liberdade dentro do espaço específico em que a cena aconteceria. Nenhuma outra regra foi estabelecida no tocante ao modo como gravar (plano aberto/fechado, estático/em movimento, no nível baixo, médio ou alto etc.), nem ao que gravar (o corpo inteiro, o rosto, as paredes, o espaço cênico, o figurino etc.).

Assim, quando a Cena 9 começou, executei-a inicialmente conforme ensaiei: tanto textualmente como nas partituras corporais e marcações cênicas, seguindo a condução prévia do diretor e conforme o que estava proposto nos ensaios. Nesse primeiro ensaio aberto, o

convidado se mostrou bastante ousado, utilizando a câmera muito próxima do meu rosto e, às vezes, em partes específicas do meu corpo, como dedos, olhos e boca.

Essa proximidade me afetou diretamente e provocou mudanças significativas na minha atuação e na maneira de realizar as marcações de cena. Tendo acesso ao que era exibido na tela para o público, pude observar que os detalhes do meu corpo é que estavam sendo destacados.

Realizar todas as marcações ensaiadas exigia muita concentração, ao passo que havia a necessidade de torná-las mais amenas, uma vez que o convidado estava propondo algo muito intimista ao manter a câmera tão perto de mim. Optei em dar ênfase ao texto e em focar as nuances de minha interpretação na entonação e intenção da voz, deixando por conta da livre escolha da “câmera” mostrar ou esconder o que quisesse. Relacionei-me com essa câmera como se fosse um segundo personagem e encenei diretamente com ela como se fosse um diálogo.

Nesse primeiro experimento, a Cena 9 foi intimista, próxima e muito vocalizada, no sentido de ter as marcações cênicas realizadas mais pelo viés sonoro do que pelo corpo como um todo. A voz e as imagens muito próximas trouxeram uma linguagem cinematográfica mais marcante, criando imagens bonitas, dilatadas e intimistas.

No segundo momento de ensaio aberto com o público reduzido, a convidada também recebeu a mesma instrução. Contudo, posicionou-se no espaço de maneira mais distante, tenha sido pelo receio de atrapalhar a cena ou pela timidez de estar exposta diante do público. Ela se manteve praticamente no mesmo ângulo até o final, salvo dois momentos em que se aproximou mais de meu rosto e de minhas mãos. Isso trouxe muito a ideia do “teatro filmado” ou do registro de uma cena teatral. A câmera, portanto, não foi tão invasiva, como no primeiro ensaio.

Logo, a Cena 9 se desenrolou de outra maneira dessa vez. O meu foco já não permaneceu tanto nas nuances de voz, mas sim nas movimentações corporais, ou seja, fui eu quem me posicionei diante da câmera, ora me afastando, ora me aproximando; ora mostrando partes do meu corpo, ora escondendo; ora deixando o plano mais aberto, ora mais fechado. Observei que, nesse ensaio, fui eu quem tive que propor mais provocações diante da câmera.

Esse dois experimentos realizados na sala de ensaio apontam para as diferenças que o jogo com a câmera pode promover:

A polaridade autenticidade/teatralidade, aliás característica das encenações de Brook, verifica-se na relação do ator com a câmera: quanto mais o olhar para a câmera é frequente e insistente, mais a atuação é hiperteatral; quanto mais a câmera deve ir buscar o ator que finge ignorá-la e existir sem ela, mais a atuação se dá como naturalista e documentária. (PAVIS, 2003, p. 108-109)

Vemos, também, a ideia da pirâmide ocular sendo realizada:

Segundo David Bordwell (1999), [...] a conhecida pirâmide óptica fornecida pela câmera e que oferece ponto de vista monocular no cinema, seria inversa ao espaço cênico oferecido pelo teatro, onde a perspectiva oferecida ao público não é unitária, mas depende do lugar que ocupa o espectador em relação à cena. Quanto mais para frente do cenário – em direção à boca de cena – o ator caminha, maior o espaço cênico oferecido à vista à plateia, no teatro. Já no cinema ocorre o inverso, pois quanto mais o ator se aproxima da câmera, de menor espaço cênico ele dispõe. Essa conformação visual, que Bordwell identifica como o “formato de uma cunha” (wedge-shaped), seria o primeiro responsável técnico por experiências únicas no cinema, que nem o teatro, nem outra arte representativa poderia alcançar. (AMARAL, 2012, p. 60)

No segundo experimento, como a câmera permaneceu mais estática – assim como fica o público no teatro –, tivemos uma abertura da cena quando eu me afastava da câmera, causando um aumento no espaço de atuação. Já no primeiro experimento, com a câmera muito próxima, houve um fechamento da cena quando eu me posicionava perante a câmera, pois, estando muito próxima dela, não era possível ao convidado ver plano e contraplano, mas um enquadramento mais fechado.

Neste relato específico da Cena 9, observamos a proposta do experimento cênico em ter a câmera como esse dispositivo no processo de criação, levando sempre em consideração que não se pode prever exatamente o que acontecerá, pois cada convidado(a) tem a liberdade de propor com a câmera conforme lhe aprouver. A intenção é justamente realizar a cena com o risco do real, sabendo que não há o controle do ambiente, do(a) convidado(a) e do que ele(a) escolherá propor com a câmera.

As previsões são limitadas pelo momento do “ao vivo” que o espetáculo teatral propõe, assim o jogo que acontece durante o experimento se torna mais relevante do que o resultado em si, pois o que é criado só é possível pelo que é provocado na presença do público sem ensaio prévio.

Nesse regime amplamente dominante, a imagem do vídeo torna possível observar de maneira diferente uma ação cênica que é diretamente visível aos espectadores. Assim, pode servir, paradoxalmente, para manter de certa maneira o sentimento de copresença entre a cena e a sala, se inscrevendo numa espiral de validação recíproca: a tela, recebendo o traço luminoso da ação cênica, empresta o efeito de autoridade e verdade que emana de qualquer imagem gravada, enquanto o palco testemunha a conformidade entre o que a tela mostra e o que é realizado em sua base. (PLASSARD, 2021, p. 8)

Esse experimento também evidencia a cumplicidade e a copresença que, como atriz, eu precisei ter com a câmera-espectadora, para que a criação teatral se tornasse possível e

realizável, ao passo que também precisei me desapegar do que foi ensaiado e marcado previamente com o diretor, assumindo uma disposição e uma disponibilidade para o improviso e o imprevisto. Esses elementos tornaram o experimento aberto às afetações que podem acontecer de maneira discreta ou atenuada.

A proposta da Cena 9 foi focar muito mais no experimento da utilização da câmera como dispositivo criador do que na execução da performance fílmica em si. Pretendo que a realização do experimento sempre proponha filmar sob o risco do real (COMOLLI, 2008), tendo parcial controle do que acontecerá, sabendo que o desfecho será incerto, pensando no dispositivo para acionar os corpos, intensificar o estado de vigilância e tensionar a cena (RODRIGUES, 2015, p. 140).

## Considerações finais

A câmera como dispositivo no trabalho de Christiane Jatahy e no meu experimento cênico mostra-se eficaz em seus desdobramentos. Aponto dois principais vieses do efeito do dispositivo: no processo, como estímulo criador; no resultado, como gerador de uma obra criativa.

Notadamente, há diferenças na utilização do dispositivo e suas propostas nas referidas obras. Friso que, no trabalho de Jatahy, existe a produção de um filme que acontece ao vivo, sendo registrado por câmeras posicionadas intencionalmente em diversos pontos no espaço ou manuseadas pelos atores, tendo a premissa de que cada plano, enquadramento, ângulo é previamente ensaiado, tanto pelos atores e atrizes quanto pela equipe técnica. Há, portanto, o controle do que acontecerá na cena teatral e na performance fílmica.

Já em *Despedidas em Tons de Amanhecer*, ainda que também existam algumas cenas ensaiadas com a presença da câmera, a Cena 9, especificamente, que traz o cerne de meu experimento, pressupõe o improviso caso alguma alteração seja necessária na execução da performance ensaiada como resposta ao atravessamento da presença da câmera que se move sem posicionamento prévio ou premeditado, pois esta é manuseada por uma segunda pessoa convidada a interagir na cena sem ensaio e/ou marcação do diretor.

Mesmo com suas particularidades, observo que a presença da câmera em ambos os trabalhos traz tanto um direcionamento do que se pretende criar (ainda que os resultados no meu trabalho sejam incertos), como uma proposta de estrutura na maneira de criar sem engessar o processo criativo. Ou seja, quando se propõe usar um dispositivo como impulso motor do processo de criação teatral, ele não deve se estabelecer como limitador da criatividade. Ao contrário, deve auxiliar na condução dela.

Em suma, o dispositivo expande as margens de possibilidades criadoras, fílmicas e de decupagem, ao passo que estabelece uma maneira de direcionar o experimento ao objetivo final pretendido, tendo o foco no caminho processual.

Encerro reforçando que minha pesquisa ainda está em seus estágios iniciais do “amanhecer”, ou seja, ainda estou me despertando para essas possibilidades de linguagens, recursos e ferramentas enquanto artista-aprendiz e pesquisadora em formação. Sinto-me no lusco-fusco de minha jornada acadêmica e profissional: não é mais noite, mas ainda não clareou totalmente. Não ignoro o que diante de mim já se apresenta como vislumbre do que desejo seguir pesquisando mais profundamente, mas também reconheço que ainda há muito para se descortinar diante de mim. Portanto, concluir este trabalho teórico realizando o trabalho prático

através de um experimento cênico teatral com a presença da câmera, além de muito desafiador, foi somente o alvorecer de múltiplas possibilidades que ainda almejo experienciar em minha jornada profissional, artística e pessoal.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2017.
- AMARAL, Marcela de Souza. **Mise-en-scène contemporânea:** o olhar do diretor frente à cena fílmica. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: [http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2012\\_marcela\\_amaral.pdf](http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2012_marcela_amaral.pdf). Acesso em: 23 dez. 2022.
- AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme.** Trad. Marina Appenzeller. 5. ed. Campinas-SP: Papirus, 2007.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação.** Lisboa: Armand Colin, 2006.
- BELLOUR, Raymond. A querela dos dispositivos. Trad. Luciano Vinhosa. **Revista Poiésis**, Niterói, n. 12, p. 15-22, nov. 2008. Disponível em: [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis12\\_Poiesis\\_12\\_querela.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis12_Poiesis_12_querela.pdf). Acesso em: 02 dez. 2022.
- CALDEIRA, João Bernardo Fernandes. Performance, imagem e drama na cena de Christiane Jatahy. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 86-97, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v10i2p86-97>. Acesso em: 28 nov. 2022.
- CHRISTIANE Jatahy – entre cinema e teatro. 2016. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wqn2qQzH3l8>. Acesso em: 23 maio 2023.
- CHRISTIANE Jatahy/Cia Vertice. Disponível em: <https://christianejatahy.com/pesquisa/>. Acesso em: 23 maio 2023.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CONDE, Rafael. **O ator e a câmera:** investigação sobre o encontro no jogo do filme. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- DA COSTA, José. O teatro de Christiane Jatahy: formação intelectual e pesquisa artística. **Sala Preta**, v. 15, n. 2, p. 198-210, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p198-210>. Acesso em: 28 maio 2023.
- “Dispositivo”. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/dispositivo>. Acesso em: 1º dez. 2022.
- E SE elas fossem para Moscou? **Christiane Jatahy**, [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://christianejatahy.com/creation/e-se-elas-fossem-para-moscou/#section-video>. Acesso em: 28 maio 2023.
- ENTREVISTA a Christiane Jatahy (Encenadora/relizadora). 2016. 1 vídeo (68 min). Publicado pelo canal LIPA Laboratório. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5OvWFHWwzY>. Acesso em: 28 maio 2023.

Equipe editorial de Conceito.de. (15 de janeiro de 2014). Atualizado em 2 de abril de 2021. **Dispositivo** - O que é, conceito e definição. Conceito.de. Disponível em: <https://conceito.de/dispositivo>. Acesso em: 22 maio 2023.

FRANÇA, Júnia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas** / Júnia Lessa França, Ana Cristina de Vasconcellos; colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 8. ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 257 p.

GUIMARÃES, César Geraldo. A cena e a inscrição do real. **Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/5747>. Acesso em: 28 maio 2023.

KLEON, Austin. **Roube como um artista**: 10 dicas sobre criatividade. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

MUNIZ, Mariana; DUBATTI, Jorge. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 2, p. 366-389, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266069727>. Acesso em: 28 maio 2023.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Georgia da Cruz. **Dispositivo e processo de criação**: estratégias narrativas no audiovisual. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13149>. Acesso em: 23 maio 2023.

PLASSARD, Didier. Efeitos de ausência: A tela contra a cena. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-27, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19462>. Acesso em: 28 maio 2023.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. **Galáxia**, São Paulo, n. 30, p. 138-148, dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-255420155220160>. Acesso em: 20 maio 2023.

SMALL, Daniele Avila. Repetição e diferença: dispositivos e mediações no teatro de Christiane Jatahy. **Sala Preta**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 244-265, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/105786/107053>.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **Aniki**, [S. l.], v. 1, n. 1, pp. 33-48, 2014. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/19>. Acesso em: 04 dez. 2022.